



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**RÉQUIEM  
UN ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE DUELO  
EN LA LITERATURA**

**T E S I S**  
que para obtener el grado de:  
**Maestra en Literatura Comparada**

**Presenta:  
Ana Tamarit Amieva**

**Tutor: Federico Patán**



**México, D. F.**

**Enero 2009**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Introducción  | 4  |
| 1. La obra artística  |    |
| 1.1 las obras escritas sobre la muerte de un ser querido en el universo de géneros literarios | 8  |
| 1.1.1 La memoria  | 9  |
| 1.1.2 El testimonio   | 12 |
| 1.1.3 La autobiografía  | 14 |
| 1.1.4 El ensayo personal  | 16 |
| 1.1.5 La tercera forma  | 17 |
| 1.2 Arte y sufrimiento  | 21 |
| 1.3 La construcción de una reacción adecuada  | 30 |
| 2. El duelo   |    |
| 2.1 Qué es el duelo   | 36 |
| 2.2 El duelo en Occidente   | 49 |
| 3. La forma   |    |
| 3.1 Los modos de representación de la conciencia en la narración                              | 59 |
| 3.2 El narrador en las obras sobre la muerte de un ser querido                                | 64 |
| 3.2.1 Los tiempos verbales y la simultaneidad en el discurso                                  | 67 |
| 3.2.2 Los cambios en la persona   | 79 |
| 3.2.3 La fragmentación en el discurso   | 83 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.2.4 Las preguntas   | 93  |
| 3.3 La forma de las obras sobre la muerte de un ser querido | 99  |
| 4. La experiencia   |     |
| 4.1 La particularidad de la circunstancia de esa muerte     | 102 |
| 4.2 El proceso de duelo                                     | 109 |
| 4.2.1 El movimiento de sobreinversión/desinversión          | 110 |
| 4.2.2 La culpa  | 116 |
| 4.2.3 La rabia  | 118 |
| 4.2.4 La recuperación                                       | 121 |
| 4.3. El gracioso sacrificio de duelo                        | 129 |
| 4.4. Los ritos de duelo                                     | 132 |
| Conclusiones  | 136 |
| Bibliografía  | 143 |

## INTRODUCCIÓN

El tema de esta tesis surgió hace ocho años, cuando descubrí ciertas similitudes formales en dos breves escritos realizados a partir de la muerte de un ser querido. Me pregunté entonces cuáles habían sido las motivaciones de los autores para escribirlos y a qué obedecía la coincidencia. Es decir, si había algo en el contenido de las obras, a saber, en la experiencia de la muerte de un ser querido, que los llevara a emplear necesariamente los mismos recursos literarios para expresarla. Ésta sigue siendo una de las preguntas que intento contestar en esta tesis.

Para responder me valdré de herramientas de análisis provenientes del campo de la filosofía estética, del psicoanálisis y de la teoría literaria.

En el capítulo uno me aboco, en primer lugar, a definir tentativamente qué son, en cuanto a género literario, las obras escritas sobre la muerte de un ser querido (OMSQ), con el fin de deslindar cuáles son sus particularidades estilísticas. A continuación, realizo un análisis teórico de la relación entre arte y sufrimiento, que nos permitirá comprender por qué los autores recurren a la expresión artística para dar cuenta de su experiencia de duelo.

Cabe mencionar que la experiencia de la muerte de un ser querido se distingue de cualquier otro tipo de experiencia

dolorosa o de sufrimiento, puesto que es la única que nos permite acceder al conocimiento de la muerte o, al menos, es la que más nos acerca a la concepción de la muerte propia. Así lo señalan tanto psicólogos como filósofos. Dice al respecto Cobo Medina, psicólogo:

Pero la muerte, el asunto más serio de nuestra vida, sólo se siente en carne viva cuando se nos muere alguien que amamos mucho y cuando uno mismo recibe médicamente un diagnóstico de muerte próxima. Mientras esto no sucede, la muerte se escribe Muerte, con M mayúscula, retórica; o sea, es, por lo general, una entelequia; una abstracción, molesta o incómoda a lo más; o narcisismo macabro; o la obsesión de un enfermo mental. (Cobo Medina, 1998: 27-8)

Y agrega más adelante:

Igualmente, a través de ese duelo privilegiado, se entra por primera vez en el conocimiento auténtico —no el intelectualizado— de la muerte. Hasta entonces se puede decir que la muerte era simplemente una idea, un hecho percibido con desenvoltura. (Cobo Medina, 1998: 452)

Por otro lado, Raymundo Mier, en el prólogo a *Las muertes de Roland Barthes*, de Derrida, afirma:

No hay acto de morir. No se muere para sí mismo. La muerte es siempre del otro, que se ofrece como un don aberrante, brutal. [...] Es sólo en la muerte del otro donde encarna la anticipación de la propia muerte. (Derrida, 1999: 26).

De modo que la experiencia de la muerte de un ser querido nos enfrenta no sólo al dolor, sino también a la incomprendibilidad de la muerte propia. Considero que la combinación de estos dos elementos, ante los que la razón es incapaz, hace de esta experiencia una experiencia límite, y que la obra artística (aquí sólo veremos ejemplos tomados de la literatura, pero los encontramos también en la música y las artes plásticas) se presenta como el vehículo idóneo para la expresión y transmisión de esa experiencia.

En el segundo capítulo, explico en qué consiste la experiencia del duelo desde la perspectiva de David Nasio, Cobo Medina y Allouch, autores que provienen de distintas corrientes de la psicología/psicoanálisis, con el fin de dar un panorama amplio del fenómeno. También en este capítulo explico las particularidades que asume el duelo en la cultura occidental a partir del siglo XX, para ofrecer el contexto sociocultural en el que viven la experiencia los autores cuyas obras analizo.

Dedico el tercer y cuarto capítulos al análisis de las obras. Me he visto obligada a dividirlo de esta manera puesto que se trata, en realidad, de dos análisis diferentes, el primero de la forma, con base en los presupuestos teóricos vertidos en el capítulo uno y las herramientas de análisis narratológico de Dorrit Cohn; y el segundo, un análisis del

proceso de duelo expresado y realizado en las obras, con base en el marco teórico ofrecido en el capítulo dos.

Por último, deseo aclarar que sólo he tomado en consideración obras escritas en el siglo XX y XXI en la cultura occidental debido a que, como explico en el capítulo dos, el contexto sociocultural en el que se vive esa muerte afecta considerablemente el proceso del duelo vivido por el sobreviviente. Por otra parte, sólo he considerado obras narrativas, no poéticas, puesto que un análisis de la forma sería mucho menos puntual y minucioso si mezclara dos géneros tan diferentes.

La obras que analizaré son: *The Invention of Solitude* (1988), de Paul Auster, *Le livre de ma mère* (1954), de Albert Cohen, *A Grief Observed* (1961), de C.S. Lewis, *The Year of Magical Thinking* (2007), de Joan Didion, y "In a Room and a Half", en *Less Than One* (2000), de Joseph Brodsky.

## **1. LA OBRA ARTÍSTICA**

### **1.1 las obras escritas sobre la muerte de un ser querido en el universo de los géneros literarios**

¿Qué son las obras escritas a partir de la muerte de un ser querido? Ésta es la pregunta inicial a la que intenta responder esta tesis. Para ello veremos si podemos clasificarlas dentro de alguno de los géneros conocidos. De no ser esto posible, trataremos de elucidar cuáles son las características que las distinguen y hacen a estas obras merecedoras de un lugar específico dentro de la literatura y veremos a qué responde la forma específica que asumen. Es decir, cuáles son las particularidades temáticas de estas obras que hacen que se formulen de ésta y no de otra manera.

Las OMSQ son todas aquellas que relatan la experiencia de la muerte de un ser querido y que no pertenecen al ámbito de la ficción, es decir, están escritas en primera persona y en esta primera persona confluyen el narrador y el autor. De modo que veremos qué características comparten nuestras obras con los géneros conocidos en donde existe una "coincidencia" (volveremos sobre esto) entre autor y narrador y en qué se apartan de ellos. A grandes rasgos podemos decir que estos géneros son la memoria, el testimonio, la autobiografía y el ensayo personal.

### 1.1.1 La memoria

Hoy en día, se le llama memoria a un sinnúmero de relatos escritos en primera persona, ya se trate de obras autobiográficas o de ficción. En su versión más clásica, como la expone Lara Pozuelo en el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón, una memoria es:

un relato autobiográfico, escrito en retrospectiva, en el que una persona real narra acontecimientos relevantes de su vida, enmarcados en el contexto de otros eventos de orden político, cultural, etc. en los que ha participado o sido testigo. [...] Mientras en ésta [la autobiografía] se hace hincapié en la narración y descripción de la vida privada y del desenvolvimiento de la personalidad del autor, en las *Memorias* este aspecto está en segundo plano y, en cambio, adquiere especial relevancia la atención a los acontecimientos y al contexto social, político, cultural, etc. en el que se ha desenvuelto la vida del memorialista. (Demetrio Estébanez Calderón, 1996: 653)

No obstante esta definición, en la actualidad se considera el término memoria más ampliamente, por ejemplo, no necesariamente las memorias están escritas por personajes públicos. Vivian Gornick, quien dedica un libro al estudio de este género, ofrece otra definición del género. La autora considera la memoria como

una obra de sostenida prosa narrativa controlada por una idea del yo obligado de extraer de la materia prima de la vida un relato que modele la experiencia, transforme los acontecimientos y proyecte sabiduría. (Gornick, 2001: 78)

Podemos entrever en esta cita de Gornick un elemento fundamental que contienen las OMSQ, que es la función de la narrativa como modeladora de la experiencia y transformadora de los acontecimientos, algo que veremos más adelante cuando haga el análisis de las OMSQ. Sin embargo, la autora no insiste sobre este punto y la afirmación que acabo de citar no aclara si la transformación a la que se refiere sucede en el autor en el proceso mismo de la narración o se trata simplemente de la transformación de la experiencia en un relato, fenómeno común a toda obra artística. Por otra parte, más adelante agrega:

La cuestión que claramente se plantea en toda memoria ejemplar es "¿Quién soy yo? ¿Quién es exactamente este "yo" al que remite la significación de esta historia sacada directamente de la vida? Y a esa cuestión debe remitirse el autor de una memoria; no con una respuesta, sino con una profunda indagación. (Gornick, 2001: 87)

Aquí se aleja definitivamente de la versión más clásica de la memoria, al poner en el centro de la narrativa la experiencia personal. Por otra parte, Gornick no especifica si en la memoria el autor se ocupa de alguna experiencia en particular

o el relato que escribe abarca toda o buena parte de su vida, aunque la búsqueda de una identidad hace pensar que se trata de este último caso. De ser así, nuevamente se estaría alejando de la versión clásica de la memoria para acercarse a la de la autobiografía, como veremos en breve, pues esta última explicación coincide casi con exactitud con las que ofrecen los autores que veremos cuando analice la autobiografía.

La gran disparidad entre las concepciones de memoria que hemos visto hace difícil establecer en qué se asemejan y en qué difieren las OMSQ con la memoria. En términos muy generales, en relación con la definición clásica de memoria podemos decir que las obras escritas a partir de la muerte del ser querido (OMSQ) comparten con éstas el hecho de tratarse de obras autobiográficas que no comprenden toda la vida del protagonista, sino sólo un fragmento o un aspecto. Sin embargo, mientras las memorias se centran en la cuestión social y los hechos relevantes en la historia, las OMSQ se basan en un aspecto único, personal e íntimo del autor. Si nos atenemos a la descripción de Gornick, una diferencia fundamental es el tiempo que prevalece en la narración; mientras que las memorias son siempre retrospectivas, las OMSQ están ancladas en la experiencia presente del autor, aun cuando con frecuencia los autores realicen saltos al pasado para contar sus recuerdos con el muerto. Por otra parte, las

OMSQ se centran en una experiencia muy particular que viven los autores, mientras que las memorias son más indefinidas en este sentido.

### **1.1.2 El testimonio**

Los testimonios se refieren a hechos más o menos históricos y públicos y tienen la función de ofrecer una evidencia, desde un punto de vista personal, sobre un hecho controvertido. No se trata tampoco de una descripción detallada de esos sucesos, sino de la parte que le tocó vivir al autor; no obstante, el interés es la aportación que puede ofrecer esta experiencia individual para la reconstrucción y reflexión sobre el suceso. Siempre que se acude a un testimonio es porque la verdad de los hechos no es clara y el testimonio (el término proviene del derecho) serviría para brindar elementos para su elucidación.

Juan Duchesne Winter, en un estudio sobre las narraciones testimoniales en América Latina, señala tres elementos que deben estar presentes en un relato para que pueda ser considerado testimonial:

1. Presenta un testigo o testigos auténticos.
2. Las declaraciones de los testigos son la materia principal del relato.

3. El relato se propone atenerse a la factualidad estricta del acontecimiento, de acuerdo a los modelos de factualidad que dé en adoptar o presentar. (Duchesne Winter, 1992: 5)

Por su parte, Carmen Ochando Aymerich, sin apartarse de las definiciones anteriores, incorpora el elemento ideológico dándole un lugar central:

El testimonio incorpora la ideología como componente estructural. Los textos testimoniales pretenden denunciar y manifestar los aspectos injustos de la realidad social en la que se inscriben; intentan una interpretación literaria de los marginados, cediendo la palabra a aquellos protagonistas actores y testigos reales de la historia silenciados por la ideología dominante. La metáfora del "yo", característica de la autobiografía, se transforma en metáfora del "nosotros" colectivo, que se quiere representante de clase, raza o grupo marginados. (Ochando Aymerich, 1998: 183)

Como podemos observar a partir de estas definiciones, los testimonios se centran en los aspectos sociales e históricos que le tocaron vivir al autor y cumplen una función social específica. Su valor reside en la evidencia que ofrecen desde la perspectiva de un sujeto colectivo subordinado dentro de las relaciones sociales de poder y que acude a la narración como un medio de comunicación al tener vedados otros de tipo político-jurídico.

Como conclusión de lo anteriormente señalado, podemos afirmar que lo único que comparten el testimonio y la OMSQ es el hecho de que el autor narra en primera persona una experiencia específica vivida por él. Mientras que la diferencia reside, al igual que en la versión clásica de la memoria, en que el foco de la narración no es la experiencia privada y personal, sino el fenómeno social del que el autor fue testigo.

### **1.1.3 La autobiografía**

La autobiografía es una forma más cercana a las OMSQ, puesto que se centra en la vida personal y privada del autor; no obstante, ambas formas no pueden considerarse lo mismo. Como señala Ferraris en *Luto y autobiografía*, lo más distintivo de la autobiografía es la búsqueda de unidad e identidad. El autor de una autobiografía intenta darle a su vida un orden y a sí mismo una identidad acabada. Mientras que en las OMSQ el móvil, como veremos, es más bien la realización del duelo. Por otra parte, las obras sobre la muerte de un ser querido se centran en la circunstancia de la muerte y en el sufrimiento que ésta le provoca al autor, para de ahí realizar algunos regresos a momentos de la vida del muerto, en general compartidos con el autor; prevalece el tiempo presente y se hace un estudio profundo de la reacción propia ante esa

muerte. En cambio, en la autobiografía se recorre toda la vida hasta llegar al presente del autor, de modo que prevalecen los recuerdos, es decir, el pasado. Asimismo, aquí lo que se analiza es la propia identidad, como bien lo explica Linda Anderson:

Autobiography, understood in terms of a similarly transcendent or Romantic view of art, is turned to in the first place because it offers an unmediated and yet stabilizing wholeness for the self. Autobiography exemplifies 'the vital impulse to order' which has always underlain creativity (Olney 1972:3). Or it offers the possibility of alleviating the dangers and anxieties of fragmentation. (Anderson, 2001: 5)

Por último, las obras escritas a partir de la muerte de un ser querido comparten con la autobiografía el hecho de que se trata de textos narrativos, a diferencia del ensayo personal.

#### **1.1.4 El ensayo personal**

El ensayo personal se acerca mucho a las OMSQ. Su rasgo distintivo es la creación de un espacio de intimidad entre el autor y el lector. Phillip Lopate, en la introducción a *The Art of Personal Essay*, señala: "At the core of the personal essay is the supposition that there is a certain unity to human experience" (Lopate, 1995: xxiii). Y cita a Montaigne:

"Every man has within himself the entire human condition."  
Esto significa que cuando se está hablando de sí mismo, se está, en cierta medida, hablando de todos nosotros. Ésta es una característica fundamental del ensayo personal que comparten las OMSQ. Sin embargo, como el autor de la antología mencionada señala:

We must also feel secure that the essayist has done a fair amount of introspective homework already, is grounded in reality, and is trying to give us the maximum understanding and intelligence of which he or she is capable. (Lopate, 1995: xxvi)

De estas tres condiciones que introduce Lopate, las OMSQ no cumplen con una, me refiero a que el autor haya realizado, previo a la escritura, una buena cantidad de trabajo introspectivo. Volveremos sobre esto cuando describamos las OMSQ. Más adelante, Lopate señala que el ensayo personal es notoriamente flexible y adaptable en la forma. Posee libertad de moverse en todas direcciones y es capaz de avanzar mediante la libre asociación de ideas, todas características que comparten las OMSQ. Sin embargo, "even when the writers have deliberately shied away from developing a single thesis or line of attack, usually we can locate in their essays a buried argument" (Lopate, 1995: xxxix). Esta última característica constituye una diferencia fundamental con respecto a las OMSQ y es a su vez lo que constituye el centro de la definición de cualquier ensayo: su estructura y propósito argumentativos.

### 1.1.5 La tercera forma

El ensayo, del tipo que sea, intenta explicar mediante la argumentación, mientras que la narrativa, sea o no de ficción, es fundamentalmente relato. La diferencia entre ambos, como explica muy sintéticamente Barthes en su artículo "Longtemps, je me suis couché de bonne heure . . .", es la diferencia entre

two terms of an opposition articulated by Jakobson: that of Metaphor and Metonymy. Metaphor sustains any discourse which asks: "What is it? What does it mean?" -the real question of an Essay. Metonymy, on the contrary, asks another question: "What can follow what I say? What can be endangered by the episode I am telling?"; this is the Novel's question. (Barthes, 1984: 279)

Es decir que, mientras el ensayo requiere y apela al uso de la razón, la narrativa apela a la empatía, a la identificación con el lector.

Además, como afirma Brodsky en el siguiente fragmento -en este caso en referencia a la poesía, aunque se puede aplicar perfectamente a la narrativa-, la narrativa nos lleva, por su propia estructura, más allá de donde empezamos; es la forma ideal para la introspección y el autoconocimiento:

There is however a paradox in the fact that poetic language possesses -as does any language in general- its own particular

dynamics, which impart to psychic movement an acceleration that takes the poet much farther than he imagined when he began the poem. Yet, this is, in fact, the principal mechanism (temptation if you will) of creative work; once having come in contact with it (or having succumbed to it), a person once and for all rejects other modes of thought, expression-conveyance. Language propels the poet into spheres he would not otherwise be able to approach. . . . And this propulsion takes place with unusual swiftness: with the speed of sound-greater than what is afforded by imagination or experience. As a rule, a poet is considerably older when he finishes a poem than he was at its outset. (Brodsky, 2000a: 203)

De modo que, siguiendo a Brodsky, tenemos que la narrativa le permite al doliente conocer mejor su reacción ante la muerte del ser querido y, en cierto modo, también crearla (volveremos sobre esto). No obstante, hay otro motivo fundamental para recurrir a la narrativa. Para aclarar más este aspecto, seguiremos recurriendo a Barthes y su ensayo sobre Proust. Según Barthes, poco después de la muerte de su madre, en diciembre de 1908, Proust le escribe a Mme de Noailles:

I'd like, sick as I am, to write on Sainte-Beuve [incarnation of the aesthetic values he abhors]. The thing has taken shape in my mind in two different ways, between which I must choose. Now, I am totally without will, and without any power to see my way. (citado en Barthes, 1984: 278)

Las dos formas entre las que tiene que escoger Proust son, justamente, la novela y el ensayo. Ya sabemos cuál escogió; Barthes la llama una tercera forma, imposible de clasificar dentro de los géneros conocidos. ¿Por qué esta tercera forma?

Proust is seeking a form which will accommodate suffering (he has just experienced it in an absolute form through his mother's death) and transcend it; now, "intelligence" (a Proustian word), indicted by Proust beginning with *Contre Sainte-Beuve*, if we follow the romantic tradition, is a power which traumatizes or desiccates affect; Novalis called poetry "that which heals the wounds of intellect"; the Novel can do this too, but not just any novel: a novel which is not written according to Sainte-Beuve's notions. (Barthes, 1984: 278)

Proust debe recurrir a la narrativa, la metonimia, justamente porque el ensayo es argumentativo y no alcanza a dar cuenta del dolor como lo puede hacer la novela. El ensayo, con todo el peso puesto en los argumentos y la razón, no serviría para la transmisión de la experiencia ni para el reconocimiento del sufrimiento. Por ello, nuestros autores recurren a la narrativa para dar cuenta de su experiencia. Sin embargo, al igual que en Proust, se trata de obras profundamente reflexivas y argumentativas, en las que los autores intentan hacer uso de su razón para encontrar sentido a su sufrimiento y a su experiencia. Barthes llama rapsódica a la forma

utilizada por Proust.<sup>1</sup> En el caso de las obras de duelo, no obstante que comparten con Proust las características que acabamos de mencionar, difieren en otras fundamentales, como por ejemplo, la temporalidad verbal y el foco de la narración (volveremos sobre esto cuando hagamos el análisis de las obras). Aun así, el análisis que hace Barthes de la obra de Proust nos ha ayudado a realizar una primera demarcación fundamental de las obras de duelo.

La hipótesis de este trabajo es que las obras escritas a partir de la muerte de un ser querido son narraciones que presentan características particulares comunes que las hacen diferentes del resto de las obras narrativas autobiográficas, y que a través de su escritura los autores realizan el trabajo de duelo.

---

<sup>1</sup> the floodgates of Time: once chrono-logy is shaken, intellectual or narrative fragments will form a series shielded from the ancestral law of Narrative or of Rationality, and this series will spontaneously produce the third form, neither Essay or Novel. The structure of this work will be, strictly speaking, rhapsodic, i.e. (etymologically), sewn; moreover, this is a Proustian metaphor: the work is produced like a gown; the rhapsodic text implies an original art, like that of the couturiere: pieces, fragments are subject to certain correspondences, arrangements, reappearances: a dress is not a patchwork, any more than is *À la recherche du temps perdu*. (Barthes, 1984: 281)

## 1.2 Arte y sufrimiento

Veamos ahora por qué la narrativa y la poesía pueden dar cuenta de la experiencia del dolor ante la muerte del ser querido y no otro tipo de discurso. Como bien señala Adorno,

aunque el conocimiento discursivo alcanza a la realidad, también a sus irracionalidades (que brotan de su ley de movimiento), algo en la realidad le es esquivo al conocimiento racional. A éste le es ajeno el sufrimiento: puede definirlo subsumiéndolo, puede buscar medios para calmarlo, pero apenas puede expresarlo mediante su experiencia: eso lo consideraría irracional.  
(Adorno, 2004: 32)

También Schweizer, siguiendo a Adorno, en su obra *The Remedy of Art*, señala que sólo la irracionalidad del arte puede dar cuenta de la irracionalidad del sufrimiento, puesto que, siendo una experiencia universal, es al mismo tiempo la menos compartible, un misterio incommunicable. Uno puede ser testigo del sufrimiento, pero no puede compartir ese sufrimiento, es absolutamente particular. Aquí la razón y el pensamiento no participan, no pueden aliviarlo y tampoco sirven para explicarlo. A su vez, todo arte contiene una cuota de irracionalidad que le es propia, que es la expresión desde o sobre la que se construye la obra. Este construir consta de elementos racionales, la forma, pero éstos no ocultan ni tampoco acaban con la irracionalidad, la cuota irracional

puede verse, encontrarse, el sufrimiento puede alcanzarse justamente gracias al elemento racional que permite que aparezca, que se haga visible. Por eso el sufrimiento sí puede ser transmisible a través de la obra, y la forma y la construcción permiten que esa experiencia individual particular y subjetiva alcance la objetividad, la experiencia general compartible, puesto que

aunque el arte no es una copia del sujeto, sólo se puede conseguir una obra de arte si el sujeto la llena de sí mismo. (...) la misma participación subjetiva en la obra de arte forma parte de la objetividad. Ciertamente el indispensable momento mimético del arte es, por cuanto respecta a su sustancia, algo general, pero no se puede obtener de otra manera que mediante lo indisolublemente idiosincrásico de los sujetos individuales. Si el arte es en su interior un comportamiento, no se puede separar de la expresión, que no es posible sin sujeto. (Adorno, 2004: 63)

Y agrega Adorno:

La racionalidad es en la obra de arte el momento unificador, organizador, no sin relación con la racionalidad que impera afuera, pero no copia su orden categorial. (...) Las obras de arte no reprimen; mediante la expresión, le procuran a lo difuso y escurridizo una consciencia presente, pero no lo "racionalizan". Manifestar artísticamente lo irracional (la irracionalidad del orden y de la psique), formarlo y hacerlo en

cierto sentido racional, no es lo mismo que predicar la irracionalidad. (Adorno, 2004: 80)

De modo que es un prerrequisito de la obra de arte la coexistencia de ambas; la expresión y la forma son la sustancia de la obra de arte, la forma es la racionalidad que se le imprime a la expresión, que viene a ser la experiencia como materia prima de la que echa mano el artista. De esta dualidad está hecha la obra de arte, es por ello que:

donde las obras no están elaboradas, formadas, pierden esa expresividad por razón de la cual dispensan del trabajo y del esfuerzo de la forma; y la forma presuntamente pura que reniega de la expresión chirría. [...] El arte tiene en la irracionalidad del momento expresivo el fin de toda racionalidad estética. (Adorno, 2004: 156-7)

De modo que, en el momento en que la forma, el esfuerzo racional, pone en riesgo, es decir, subsume la experiencia de donde parte, el sustrato de la obra de arte, ésta deja de ser arte. Así, sólo podemos llamar obra artística a aquella que sí transmite la experiencia, esa experiencia del sufrimiento. En este sentido, las obras escritas sobre la muerte del ser querido son sin lugar a dudas arte. La obra transmite la experiencia de sufrimiento y es significativo el hecho de que muchos autores recurren a las obras de otros cuando se enfrentan a la muerte de un ser querido y en ocasiones

intercalan fragmentos de ellos, como sucede con Didion y C.S. Lewis.

La forma le da objetividad, hace visible y transmisible la experiencia y es al mismo tiempo una manera de delimitar los alcances de ese sufrimiento; esto no significa que disminuya, sino que le impone límites que lo hacen concebible, deja de ser algo amorfo e inconmensurable para volverse algo que se puede asir. Brodsky señala, en relación con el poema *Réquiem* que escribe Akhmatova mientras espera que le dicten sentencia a su hijo (una espera de 17 meses), que:

She simply tried to manage the meaninglessness of existence, which suddenly gaped before her because of the destruction of the sources of its meaning, to domesticate the reprehensible infinity by inhabiting it with familiar shadows. (Brodsky, 2000a: 49)

También Blanchot, en *El espacio literario*, afirma que la tarea del poeta es "exponerse a la fuerza de lo indeterminado y a la pura violencia del ser con la que nada puede ser hecho, sostenerla valientemente, pero también retenerla en él imponiendo reserva, la realización de una forma" (Blanchot, 2000: 134). Y agrega:

Pero tarea que no consiste en entregarse a lo indeciso del ser, sino en darle decisión, exactitud y forma o, incluso, como lo dice [Rilke] 'hacer cosas a partir de la angustia', elevar la incertidumbre de la angustia a la decisión de una palabra justa. [...] Decir es nuestra tarea; decir las cosas finitas de

una manera acabada que excluya el infinito, es nuestro poder, porque nosotros mismos somos seres finitos, preocupados por terminar, capaces de asir en lo finito la realización.”  
(Blanchot, 2000: 134)

¿Y qué efecto tiene en el doliente la objetivación de su sufrimiento? ¿Cuál es, en palabras de Schweizer, el remedio del arte? Veamos lo que dice Hegel,

la objetivación de los sentimientos tiene justamente por efecto el hacer desaparecer su intensidad y hacer que nos parezcan exteriores, más o menos extraños. De su paso por la representación, el sentimiento sale del estado de concentración en que se encontraba en nosotros y se ofrece a nuestro libre juicio. (Hegel, 1979: 50)

Es interesante comentar aquí que Hegel hace una analogía entre la creación artística y los ritos de duelo, en el sentido del efecto que ambos producen sobre el artista/doliente.

Es muy corriente el caso de artistas que, afectados por una desgracia, consiguen disminuir y debilitar la intensidad de su pesar exteriorizándolo en una obra de arte. En otro tiempo, existía la costumbre de las visitas de condolencias; eran muy penosas, pero la simpatía testimoniada por los visitantes, la repetición de las mismas fórmulas, la objetivación del acontecimiento, contribuían en gran manera a aliviar el dolor. También era una excelente costumbre, sobre todo en casos de fallecimiento, acudir a testimoniar el pésame a los familiares

más allegados del difunto. Al hablar con cada visitante de la desgracia que los aquejaba, sentía un gran consuelo. La institución de las plañideras en la antigüedad tiene su origen en esta necesidad de objetivar el dolor. (Hegel, 1979: 51-52)

Hegel parece afirmar que lo aminora, "hace desaparecer su intensidad" y nos permite enfrentarlo con la razón. Por una parte es verdad que parece exterior, más o menos extraño, producto de la objetividad que le dio la forma, pero ni siquiera esto tiene el efecto de aminorarlo, sino que la objetivación del dolor permite lidiar con él, hacer algo con él en un momento en que no se puede hacer nada más. Cuando se vive en el dolor sólo se puede trabajar con el dolor. Y en este proceso nos convertimos en el que mira al doliente sin dejar de ser el doliente. También Brodsky ve en el arte, no un remedio para el dolor, puesto que no lo cura, sino un enfermero que acompaña en la agonía:

Rather, it was a face of a physician who is interested in your story though he knows you are ill. . . . It was the stare of a man who knew that he wouldn't be able to weed those threats out, yet who was bent on describing for you the symptoms as well as the malaise itself. . . the cure, though, lay precisely in his employing these terminologies. It is the intonation with which one can talk to the sick that cures. This poet went among the world's grave, often terminal cases not as surgeon but as nurse. (Brodsky, 2000a: 371-72)

La afirmación de Brodsky, en relación con la posición de Auden como poeta, no es precisamente que el arte cura el dolor, en el sentido de que lo elimina, sino que lo acompaña haciéndolo de esta manera soportable. De la misma manera, Hegel tampoco afirma que los ritos de duelo o la obra artística curen en el sentido de quitar la "enfermedad", sino que permiten tomar la distancia suficiente como para vivir con esa enfermedad, o vivir con la certeza del otro muerto.

Por otra parte, debemos matizar lo que acaba de comentar Brodsky con esta otra afirmación suya, en relación con un poema de Frost:

En conclusión: ¿qué es lo que de verdad perseguía Frost con este poema tan personal? A mi juicio, nos habla del dolor y la razón, que, aun siendo enemigos acérrimos, constituyen el motor básico del lenguaje, o, si se quiere, la tinta indeleble de la poesía. El uso constante de esa tinta por parte de Frost, en éste y en otros poemas, parece tener que ver con la esperanza -un evidente deseo interno- de reducir su cantidad en el tintero. Pero cuanto más se utiliza esa tinta, más rebosa la negra esencia del existir y más negros quedan nuestros dedos, nuestra mente: a mayor cantidad de dolor, mayor cantidad de razón. (Brodsky, 2000b: 259)

Aquí tenemos, por un lado, la afirmación de que la razón no sirve para aliviar el dolor, no lo disminuye y sin embargo lo acompaña (a mayor cantidad de dolor mayor cantidad de razón), es el procedimiento ineludible del hombre recurrir a la razón

aun cuando no nos alivia; pero por otro lado, también nos dice que el uso constante de la tinta conformada por dolor y la razón, la obra literaria, no disminuye la cantidad de ninguno de los dos, es decir, la obra literaria no sirve para disminuir la cantidad de dolor.

También Schweizer señala en su estudio sobre arte y sufrimiento que "poetry offers treatment for suffering in the form of fictionality or forgetfulness, but not healing" (Schweizer, 1997: 4). Él sostiene que encuentra en las obras de arte una estructura de analogía y empatía, y en la labor hermenéutica una forma de comprensión. Pero ni el arte ni la interpretación literaria pueden o deben ser entendidas como redentoras o curativas de una manera directa o simple. ¿Cómo habla el sufrimiento? Es la pregunta que se plantea Schweizer. ¿Cómo puede uno escuchar lo inefable? Y, si podemos escucharlo, ¿cómo podemos entenderlo?

Mediante el acercamiento racional, el análisis crítico, el pensamiento y la razón esto no es posible. El dolor es irreductible al análisis. En cambio, el lenguaje de la estética, un lenguaje sin otro significado que su ocurrencia puede hacer eco de la ocurrencia del sufrimiento, "the keeping of which is the purpose of the work of art" (Schweizer, 1997: 13). O como señala Blanchot:

El arte no le dio esta desgracia [a Kafka], ni siquiera ayudó, sino que al contrario la aclaró, fue 'la conciencia de la desgracia, su dimensión nueva. [...] El arte es ante todo la

conciencia de la desgracia, no su compensación . . . (Blanchot, 2000: 68)

El remedio del arte no es un remedio para el sufrimiento sino una demostración de que para poder sufrir necesitamos el remedio del arte. En efecto, el sufrimiento humano, como señala Nietzsche, está más allá del remedio y precisamente esta verdad, para que sea soportable, necesita el remedio del arte. Es en este sentido que la obra sobre la muerte del ser querido es duelo. Porque el duelo finalmente es el largo proceso de llegar a reconocer que el otro está muerto. El sufrimiento por la muerte del otro, el reconocer ese sufrimiento es lo que permite seguir viviendo, es el duelo, sólo así se puede olvidar, no a la persona, sino al extrañamiento que produce el hecho de que uno sigue viviendo, que el mundo sigue andando sin la otra persona.

¿Qué es, entonces, lo que hace la obra escrita a partir de la muerte del ser querido? En primer lugar, hace visible el sufrimiento, pero no sólo eso, también construye un mundo en donde el ser querido está muerto y me construye a mí, autor, como un ser que sufre la pérdida del ser querido, es decir, construye mi duelo.

### 1.3 La construcción de una reacción adecuada

Tenemos entonces que la obra de arte, por un lado, nos muestra, nos hace visible el sufrimiento y la muerte, como dice Heidegger en su estudio de la obra de Van Gogh:

La obra de arte nos hizo saber lo que es en verdad el zapato. Sería peor engaño para nosotros mismos el pensar que fue una descripción. (...) Pero ante todo, no sirvió en absoluto la obra, como pudiera aparecer a primera vista, simplemente para representarnos intuitivamente mejor lo que es un útil, antes bien, sólo en y por la obra se hizo propiamente visible el ser del útil. (Heidegger, 1988: 62-3)

Por otra parte, al hacernos visibles la muerte del ser querido y el sufrimiento que ésta nos provoca, también nos hace visibles a nosotros en el mundo sin ese ser querido ya en él. O sea, nos ayuda a construir un mundo sin el ser querido, puesto que "ilumina a la vez aquello donde y en lo que funda el hombre su morada." (Heidegger, 1988: 72) Es decir que la obra de arte no ilumina sólo aquello que le es propio, sino que ilumina también al resto del mundo en el que vivimos, ofrece una mirada sobre el mundo, sobre todas las cosas que nos rodean. Heidegger lo explica en relación con un templo griego: "Al estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos." (Heidegger, 1988: 72-3) "Ser obra significa establecer un

mundo" (Heidegger, 1988: 74) "Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y su estrechez." (Heidegger, 1988: 75)

También Blanchot nos habla de la mirada en referencia a Rilke:

Esta mirada desinteresada, sin futuro, como desde el seno de la muerte, por la que 'todas las cosas tienen un aspecto más alejado y en cierto modo más verdadero', es la mirada de la experiencia mística de Duino, pero también es la mirada del 'arte'". (Blanchot, 2000: 141)

Y es que la primera experiencia ante la muerte de un ser querido es el extrañamiento, ya no reconocemos al mundo, como afirma Brodsky en relación a un poema de Marina Tsvetaieva, escrito justamente por la muerte de Rilke: "That is how the poem begins -with a fusion of extreme degrees of despair and estrangement. Psychologically that was more than justified, for the later is often a direct consequence and expression of the former." (Brodsky, 2000a: 220)

Si todo ha perdido el sentido y el lenguaje es el hábitat del escritor, un mundo tan real e inmediato como el físico, la escritura sobre la muerte del ser querido se plantea como inevitable. La única manera de que ese lugar, el mundo más habitado por nosotros (escritores), nuestro hogar verdadero, no pierda también sentido y no pase a ser tan extraño como el resto, es escribiendo sobre la muerte. El mundo de las letras

debe contener la muerte del ser querido, pero por el mecanismo propio del arte que ya vimos, este construir un mundo de palabras con el otro muerto significa también construir el mundo con el otro muerto, y también reconstruirme a mí en ese mundo como el doliente.

Para construir este yo en el mundo con el ser querido muerto o yo en el mundo realizando el duelo, el escritor realiza un desdoblamiento que es la construcción del yo en la obra, propio de todas las obras en donde el nombre del autor coincide con el del narrador, no obstante, no es el mismo yo. Se realiza un desplazamiento en el proceso mismo de la escritura y del nombrarme en la obra que es lo que permite el distanciamiento que a su vez permite hablar de lo inefable, de lo insoportable:

The first shift is that of the discoursing person (in the grammatical sense of the word person). The Proustian oeuvre brings on stage (or into writing) an "I" (the Narrator); but this "I", one may say, is not quite a self (subject and object of traditional autobiography): "I" is not the one who remembers, confides, confesses, he is the one who discourses; the person this "I" brings on stage is a writing self whose links with the self of civil life are uncertain, displaced. Proust himself has explained this well: Saint-Beuve's method fails to realize that "a book is the product of a different "self" from the one we manifest in our habits, in society, in our vices." The result of this dialectic is that it is vain to wonder if the book's Narrator is Proust (in the civil meaning of the patronymic): it

is simply another Proust, often unknown to himself. (Barthes, 1989: 282)

De hecho, Dilthey considera que "La autobiografía es la forma más alta y más instructiva en la cual nos encontramos frente al entendimiento de la vida" (citado en Ferraris, 2000: 33) Y de uno mismo dirían Barthes y Brodsky. Y señala José Bianco: "Hoy, que Proust cumpliría cien años, el lector reflexiona sobre su vida real y su obra literaria. Entonces comprueba con asombro que es más verdadero el Proust de *A la Recherche* que el de la vida real (Bianco, 1988: 173).

El autor construye un yo en el proceso mismo de la escritura, teniendo a la escritura como motor para la indagación dentro de sí mismo, pero no es que en esta indagación encuentre algo preexistente, sino que lo va construyendo junto con la obra en el proceso mismo de la escritura, como señaló Brodsky respecto del poeta y de las virtudes de la poesía o el mismo Barthes respecto de la narrativa. Anderson señala el mismo fenómeno en su estudio sobre la autobiografía, retomando las palabras de Derrida:

This act of self-engendering - 'I tell my life to myself' - which is not one moment or place but structured through a return, and endlessly repeating gesture of affirmation, looping back on itself is an 'instantly vanishing limit', in Derrida's words, that disappears only to reappear again (Derrida 1988:14). Moreover, within this structure of return, difference

intervenes, for the 'I' who speaks does not coincide with 'myself' to whom my life is told. In order to hear myself speak my speech must pass through the labyrinthine passages of the ear; it must risk not being heard or being heard differently. In this sense, the ear is always the ear of the other: the message I send cannot return unless I allow otherness to intervene, unless the circuit from mouth to ear is open for others to hear. It is the otherness which allows communication to occur. (Anderson, 2001: 82).

En el caso del relato de la muerte de un ser querido, lo que se indaga y estudia, lo que se dice para poder escucharse, es la reacción propia ante esa muerte, entonces, la manera por excelencia para entender y asumir la muerte de un ser querido es su escritura. Lo que el autor construye en las obras sobre la muerte de un ser querido es un yo que sí puede lidiar con el dolor y reaccionar ante él. Como señala Brodsky en relación con Anna Akhmatova y su poema "Réquiem":

No creed would help to understand, much less forgive, let alone survive this double widowhood at the hands of the regime, this fate of her son, these forty years of being silenced and ostracized. No Anna Gorenko [el nombre "real" de Anna Akhmatova] would be able to take it. Anna Akhmatova did, and it's as though she knew what was in store when she took this pen name. (Brodsky, 2000a: 51)

Y dice la propia Akhmatova en el poema mencionado: "No, no soy yo, es otra la que sufre,/yo no podría sufrir tanto."  
(Ajmátova, 2000: 41).

De modo que es mediante la OMSQ –gracias a los mecanismos propios de la creación artística, la objetivación del dolor en la forma, la visibilidad y reconocimiento de la muerte del ser querido, la creación de un mundo con el otro muerto y de un yo en la obra que sufre esa muerte– como el autor de la obra realiza su duelo.

## 2. EL DUELO

### 2.1 Qué es el duelo

Para poder analizar las obras, comenzaremos explicando qué es el duelo y cómo se vive en la época y la cultura en las que se inscriben las obras. Antes que nada, considero importante hacer la diferenciación entre duelo y luto, términos que a veces se usan indistintamente. Siguiendo la definición de Cobo Medina, diremos que se denomina luto a los aspectos más externos y convencionales, formales y sociales del comportamiento humano ante la pérdida del ser amado. Es decir, al acatamiento de la normatividad social, muy generalizada en un tiempo, que debe seguir tanto el deudo como la comunidad que lo rodea en relación con su comportamiento hacia él. Y aplicamos el término de duelo para nombrar las reacciones afectivas y, en especial, el proceso psíquico de elaboración del dolor ante la muerte.

En relación con el proceso psíquico, me remitiré en primer lugar a Freud, pero consideraré también las aportaciones posteriores de distintas escuelas psicoanalíticas con el fin de contar con un panorama más amplio del fenómeno que atraviesa el autor/narrador de la obra sobre la muerte del ser querido durante este proceso. Cabe aclarar que aquí no se tomará una posición respecto de las diferentes teorías, en

algunos aspectos encontradas, sino que me limitaré a exponerlas y explicarlas, partiendo de la base de que todas contienen elementos ricos para el análisis de las obras.

Freud define y explica brevemente el duelo en su texto "Duelo y melancolía", es importante aclarar que este trabajo profundiza en lo que es la melancolía y toma al duelo sólo como referencia, sin embargo aquí se encuentra su definición más acabada del duelo:

Nos representamos así la situación: poseemos un cierto grado de capacidad de amor, llamado libido, que en los comienzos del desarrollo se había dirigido sobre el yo propio. Más tarde, pero en verdad desde muy temprano, se extraña del yo y se vuelve a los objetos, que de tal suerte incorporamos, por así decir, a nuestro yo. Si los objetos son destruidos o si los perdemos, nuestra capacidad de amor (libido) queda de nuevo libre. [...] Ahora bien, ¿por qué ese desasimiento de la libido de sus objetos habría de ser un proceso tan doloroso? No lo comprendemos, ni por el momento podemos deducirlo de ningún supuesto. Sólo vemos que la libido se aferra a sus objetos y no quiere abandonar los perdidos, aunque el sustituto ya esté aguardando. Eso, entonces, es el duelo. (Freud, 1986: t. XIV, 310-11)

En otro artículo, "Inhibición, síntoma y angustia", abunda en el tema:

El duelo se genera bajo el influjo del examen de realidad, que exige categóricamente separarse del objeto porque él ya no

existe más. Debe entonces realizar el trabajo de llevar a cabo ese retiro del objeto. (Freud, 1986: t. XX, 160)

Cabe agregar que durante el tiempo en que el deudo está realizando el trabajo de duelo, el sujeto pierde el interés por el mundo debido a que sustrae la libido de todo lo que no sea el objeto perdido. Así, el objeto perdido es investido por toda la capacidad libidinal que pueda emplear el sujeto, impidiendo toda nueva ligazón. Esto se traduce en un extrañamiento del mundo que dura hasta que concluye el trabajo de duelo. Una vez concluido éste, el deudo puede volver a depositar su libido en el mundo, un mundo en donde el muerto ya adquirió un nuevo estatuto en su psiquis, como objeto perdido. En palabras de Cobo Medina, psicólogo español que retoma y profundiza la teoría freudiana:

Todo duelo es una tensión emocionalmente muy dolorosa entre la ilusión que permitiría creer en la permanencia del ser perdido y la evidencia de la realidad de su inexistencia, hasta que finalmente se impone ésta, de modo que el sujeto en duelo puede liberarse y devolverse de nuevo a la vida, quedando en el olvido el amado ausente, o bien confinado al área del recuerdo y la nostalgia. (Cobo Medina, 1999: 39)

Por último, es importante señalar que, aunque se le llame "trabajo de duelo", se realice durante un largo tiempo y suponga un "notable gasto de energía psíquica", éste

normalmente sucede "de manera espontánea." (Cobo Medina, 1999: 65)

Siguiendo con la teoría de Freud, pero incorporando también elementos de Lacan, tenemos el estudio de José David Nasio sobre el duelo. Nasio afirma que, frente al trastorno que significa la pérdida del objeto amado, el yo reúne todas sus energías para concentrarlas en un solo punto: "la representación psíquica del amado" perdido. A partir de allí, el yo se mantiene totalmente ocupado en mantener viva la imagen mental del desaparecido. Se empeña en querer compensar la ausencia real del otro perdido magnificando su imagen. Esta imagen atrae hacia sí toda la energía del yo y lo deja exangüe, vacío, incapaz de interesarse por el mundo exterior.

Nasio descompone el momento freudiano de poner toda la libido en el objeto perdido en dos movimientos (simultáneos):

una aspiración súbita de la energía que lo vacía [al yo] — movimiento de desinvertidura—, y la polarización de toda esta energía en una sola imagen psíquica: movimiento de sobreinvertidura. El dolor mental<sup>2</sup> resulta así de un doble proceso defensivo: el yo desinvierte súbitamente la cuasitotalidad de sus representaciones para sobreinvertir puntualmente la única representación del amado que ya no está. El vaciamiento súbito del yo es un fenómeno tan doloroso como la contracción en un punto. Los dos movimientos de defensa contra el trauma generan dolor. (Nasio, 1999: 36)

---

<sup>2</sup> Nasio distingue el dolor mental o psíquico del corporal, aunque considera que ambos son un "fenómeno límite".

Esa desinvertidura del yo hace que todas sus representaciones, con excepción de la del amado perdido, le resulten ajenas. El resultado es que esa sensación de no pertenencia al mundo característica de quien está viviendo un proceso de duelo puede llegar al no reconocimiento siquiera de sí mismo y la sensación de estar volviéndose loco. El proceso de duelo será entonces el movimiento inverso, es decir de desinvertir el fantasma del amado.

Hacer un duelo significa, en efecto, desinvertir poco a poco la representación saturada del amado perdido para volverse nuevamente conciliable con el conjunto de la red de representación yoicas. El duelo no es otra cosa que una muy lenta redistribución de la energía psíquica hasta entonces concentrada en una sola representación que era dominante y ajena al yo. (Nasio, 1999: 36)

Es importante subrayar lo que aquí Nasio llama la representación del amado, retomando al "objeto a" de Lacan. El "objeto a", en palabras de Nasio, es "esa presencia inasible del otro amado en nosotros, esa cosa que perdemos cuando la persona elegida desaparece definitivamente de la realidad exterior" (Nasio, 1999: 47). Ya Freud, en "Duelo y melancolía", había señalado que la persona en estado de duelo sabe a quién ha perdido, pero no sabe qué es lo que ha perdido al perder a su amado. Y agrega Nasio

Gracias a este "lo" impersonal, Freud subraya hasta qué punto el ser a quien más amamos es en primer lugar una instancia psíquica y hasta dónde esta instancia es diferente de la persona concreta. El amado es sin duda una persona, pero es, en primer lugar y sobre todo, esa parte ignorada e inconsciente de nosotros mismos que se desmoronará si la persona desaparece. (Nasio, 1999: 48)

Y agrega más adelante:

¿Quién es pues aquel a quien amo y a quien considero como único e irremplazable? Es un ser mixto, compuesto a la vez por esta persona viviente y definida que se encuentra ante mí y por su doble modalidad de alojarse en mi interior. (Nasio, 1999: 48)

Además, Nasio señala que esta presencia interior del otro, al que llama fantasma, predomina sobre la viviente, ya que todos nuestros comportamientos, la mayor parte de nuestros juicios y el conjunto de los sentimientos que experimentamos respecto del amado están rigurosamente determinados por el fantasma. "No captamos la realidad del elegido sino a través de la lupa deformante del fantasma" (Nasio, 1999: 50). Y agrega:

Capto las imágenes de mí mismo, reflejadas en ese espejo que es la imagen interiorizada de mi elegido. Así, esta última tiene el poder de ser simultáneamente imagen del otro y espejo de las mías. (Nasio, 1999: 57)

Lo que explica por qué la muerte del ser querido en muchas ocasiones llega a amenazar incluso la identidad del deudo.

Por último, la conclusión del duelo es para Nasio la misma que señaló Freud:

La imagen del ser perdido no debe borrarse; por el contrario, debe dominar hasta el momento en que —gracias al duelo— la persona que lo está viviendo consigue hacer coexistir el amor por el desaparecido con un mismo amor por un nuevo elegido. Cuando dicha coexistencia del antiguo y del nuevo se instala en el inconsciente, podemos estar seguros de que ya se ha comprometido lo esencial del proceso del duelo. (Nasio, 1999: 16)

El siguiente autor que vamos a considerar es Allouch, quien a finales de los años noventa desarrolló una teoría de duelo que ha resultado controvertida entre sus colegas. Este psicoanalista también retoma al "objeto a" de Lacan y explica que quien está de duelo ha perdido un "pequeño trozo de sí". La expresión algebraica para expresar el duelo es:  $-(1+a)$ . En donde el "1" expresa al ser amado perdido, "a" al objeto a, y el paréntesis esa solidaridad entre ambos, de modo que no es posible excluir el 1 sin perder *ipso facto* al objeto a. Esto significa que el objeto perdido por el que se realiza el duelo no es un individuo, sino un indiviso, no un 1, sino un objeto compuesto. Por ello:

Quien está de duelo efectúa su pérdida suplementándola con lo que llamaremos un "pequeño trozo de sí"; he aquí, hablando con propiedad, el objeto de ese sacrificio de duelo, ese pequeño trozo ni de ti ni de mí, de sí; y por lo tanto: de ti y de mí, pero en tanto que tú y yo siguen siendo, en sí, no distinguidos. (Allouch, 1998: 10)

Aquí es fundamental esta última consideración de la no pertenencia o la doble pertenencia del pequeño trozo de sí, puesto que, para Allouch, el duelo consiste precisamente en renunciar a la posesión de ese "trozo de sí" que durante el duelo seguía siendo de pertenencia indeterminada, "tenía un estatuto 'transicional'". Es recién en "el acto de cedérselo al muerto" que se pone fin al duelo "dirimiendo su pertenencia" (Allouch, 1996: 39). De modo que sólo habrá

duelo efectuado cuando quien está de duelo, lejos de recibir no se sabe qué del muerto, lejos de extraer lo que sea del muerto, suplementa su pérdida sufrida con otra pérdida, la de uno de sus tesoros. (Allouch, 1998: 14)

Como vemos, Allouch no plantea la necesidad de la llegada de un objeto sustituto como condición (o prueba) para la finalización del duelo. Por el contrario, considera la sustitución imposible. El sustituto sería siempre un sustituto:

no hay objeto sustitutivo por la razón esencial de que en la repetición la cuenta . . . cuenta; por sí sola, inscribe la esencial no sustitución del objeto (ya que por sostenido que sea el esfuerzo de hacer de un nuevo objeto un objeto de sustitución, quedará el hecho mismo de la sustitución como una diferencia ineliminable: la segunda vez nunca será igual a la primera).<sup>3</sup> (Allouch, 1998: 211)

Según Allouch, en Freud el duelo es una "operación blanca", mientras que en Lacan no. La secuencia freudiana (pérdida del objeto + trabajo de duelo) tendría como resultado un retorno al *statu quo* anterior a la pérdida (lo que permitiría el restablecimiento de la antigua relación con el objeto sustituido), mientras que en Lacan hay disparidad básica entre la situación anterior y posterior al duelo.

Por otra parte, Allouch también discute el concepto freudiano de "trabajo de duelo" y de su consecución gracias a la imposición de la realidad (principio de realidad que triunfa sobre la negación a reconocer la muerte). Él sostiene que quien está de duelo ha perdido el principio de realidad y no lo recupera hasta el final del proceso de duelo, cuando

---

<sup>3</sup> Josafat Cuevas, en su artículo "El objeto del duelo", en donde aborda (y critica) el trabajo de Allouch sobre el duelo, señala que "cuando [Freud] habla de que es preciso sustituir al objeto, desasiendo de él su libido para desplazarla a otro, el énfasis hay que ponerlo no en el objeto, que como dije, siempre es un sustituto, sino en la libido misma, que se retrae, primero al yo, para que no muera con el objeto, y después se podrá desplazar a otro objeto." De manera que, según él, Allouch habría malinterpretado a Freud.

acepta ceder ese pequeño trozo de sí. De modo que para Allouch, el duelo es "la locura misma" y la realidad queda suspendida. El extrañamiento del mundo, entonces, es en Allouch extremo y al mismo tiempo ineludible. En sus palabras:

Si hay duelo, según una determinada operación  $x$ , quien está de duelo pasará de la experiencia de la desaparición de un ser querido (y del desfallecimiento de la realidad para resolver la cuestión abierta por esa desaparición) al reconocimiento de su inexistencia. Esa inexistencia no podría como tal estar al comienzo del duelo, no puede ser admitida, si debe serlo algún día, si lo es algún día, más que al final del duelo. (Allouch, 1998: 131)

De modo que para Allouch no es el principio de realidad lo que obliga al sujeto en duelo a reconocer la muerte del ser querido y a desprender su libido de él, aunque tampoco ofrece una explicación de qué es lo que lleva al individuo a sacrificar el trozo de sí para otorgárselo al muerto.

En términos muy generales, todos los autores coinciden en que el duelo es un proceso durante el cual el deudo sufre un extrañamiento de la realidad que culmina con el reconocimiento de la muerte del ser querido.

Ahora bien, este proceso, si bien es psíquico, por tanto interno o privado, no prescinde o es inmune a la situación social en la que se vive, como señaló Lacan:

El agujero en el real provocado por una pérdida, una pérdida verdadera, esa suerte de pérdida intolerable en el ser

humano que provoca en él el duelo. [...] No hay nada que pueda llenar de significativo ese agujero en el real, si no es la totalidad del significativo. El trabajo cumplido en el nivel del logos (digo esto para no decir en el nivel del grupo ni de la comunidad, claro que es el grupo y la comunidad en tanto que culturalmente organizados los que son sus soportes), el trabajo del duelo se presenta en primer lugar como una satisfacción dada a lo que de desorden se produce en razón de la insuficiencia de todos los elementos significantes para enfrentarse con el agujero creado en la existencia por la utilización total de todo el sistema significativo en torno al menor duelo. (Lacan, 1959: 22-24)

Quisiera subrayar aquí la importancia que confiere Lacan al grupo o comunidad que rodea al deudo para que éste pueda realizar el duelo, a los que literalmente llama "sus soportes". De hecho, una de las grandes críticas que le hace Allouch a Freud es que éste no incorpora en su teoría la función del público en el duelo. Allouch señala que "no hay rito en 'Duelo y melancolía' porque el trabajo del duelo es puesto en el lugar del rito, sustituyendo el duelo psíquico al duelo social" (Allouch, 1996: 316-17). Y antes había dicho que "su función [del rito] es tomada por Lacan como equivalente a la del trabajo del duelo" (Allouch, 1996: 316). Para concluir que "La exposición aparece así como un rasgo distintivo cuya presencia o cuya ausencia determina que haya o no cierre del gracioso sacrificio de

duelo" (Allouch, 1996: 420), en referencia al sacrificio del trozo de sí que se le ofrece al muerto. De modo que el hecho de hacer público el duelo, de ser reconocido como deudo es fundamental y sin ello no hay duelo posible.

Incluso Cobo Medina, de la escuela freudiana, reconoce la importancia del público en la realización del duelo:

El luto social, en sí mismo, como pura manifestación externa, es una práctica primitiva, que se remonta al orden tribal y al pensamiento mágico.

El luto funciona como señal, siendo su objetivo exteriorizar la pena en una triple dirección: hacia la sociedad, hacia el muerto y hacia uno mismo.

Al mostrar nuestro luto a los demás, les confirmamos (y nos reaseguramos a nosotros mismos) en nuestra pertenencia a esa sociedad en un momento tan dolorosamente disgregador. Es el consolador refuerzo de la identidad personal a través de la social.

Por último, el luto recuerda a los demás el trance de amargura y pena por el que está pasando el deudo, y la reclamación indirecta de ser comprendido, acogido afectivamente, cuidado, consolado, y para que reemplacen —aunque sea por poco tiempo— al ser perdido. (Cobo Medina, 1999: 330).

Sin embargo, el mismo autor indica que en nuestra cultura occidental, en la actualidad, se ha perdido prácticamente en su totalidad el cuidado en la observancia del luto. Aquí es necesario apuntar que no en todas las épocas ni en todas las

culturas se vive el duelo de la misma manera. Dice Cobo Medina:

sabemos que el duelo tiene una marcada determinación social, histórica y cultural, que entronca con el ancestral culto a los muertos. Se halla condicionado por el marco psicosocial, que influye sobre el origen y la evolución de nuestra vida sentimental, de modo que hay épocas, pueblos y personas con sentimiento trágico de la vida y otros que no lo tienen o no tan aguzado. [...] O sea, es, al mismo tiempo, asunto íntimo-personal y social-cultural. Ciertos autores aseguran, no obstante, que no hay diferencias fundamentales en las reacciones de aflicción de los diferentes pueblos y culturas ante la muerte. Pero interpretamos que ellos se refieren a las emociones básicas y no a la gestión y elaboración de las mismas. (Cobo Medina, 1999: 42)

Por su parte, Geoffrey Gorer, uno de los primeros en analizar en profundidad el duelo en Occidente, publica en 1965 una investigación sociológica que habría de confirmar su propia experiencia como enlutado. Aquí Gorer afirma:

[...] esa imagen de quien está de duelo, solitario, solo con su dolor, parece derivar de una considerable simplificación. La aflicción es, por supuesto, una experiencia psíquica personal y el trabajo del duelo un asunto psicológico. Pero sostengo que el trabajo del duelo es favorecido u obstaculizado y su evolución facilitada o convertida en peligrosa según la manera en que la sociedad

en general trata a quien está de duelo. (citado en Allouch, 1998: 57)

De modo que se hace necesario considerar cuál es el contexto sociocultural en el que se inscribe la muerte del ser querido en las obras que analizaré.

## **2.2 El duelo en Occidente**

Phillip Ariès, quizá el más importante historiador del duelo en Occidente, rescata la concepción goreiana y señala la importancia del entorno social en el duelo. En su magnífica obra *El hombre ante la muerte*, realiza un estudio histórico de la reacción del hombre occidental ante la muerte. Apuntaremos aquí una breve reseña de la evolución que ha tenido esta reacción.

En la época antigua y el inicio de la Edad Media existía una convivencia natural con los muertos; éstos no eran una amenaza para los vivos. El muerto era enterrado sin lápida ni ataúd y el cementerio era el lugar de encuentro social, la plaza pública donde se discutían los asuntos cotidianos y de interés comunitario, donde se comerciaba y se encontraban los enamorados.

Durante la Alta Edad Media, la muerte fue un acontecimiento público, casi un evento social. Al moribundo se lo acompañaba en su agonía y se presenciaba el momento exacto

de la muerte. Las expresiones de dolor eran profusas (exageradas para nosotros): llantos, gritos, desmayos:

La deploración junto al cuerpo, una gesticulación que en la actualidad nos parece histérica, mórbida, bastaba en general para rechazar el dolor, para hacer soportable el hecho de la separación. (Ariés, 1983: 126)

Por otra parte, cada vez más y a medida que avanza la Edad Media, la conmemoración por parte del vivo no está separada de la salvación del alma del muerto, de ahí surge la necesidad de contar con tumbas individualizadas. A su vez, la confianza en el reencuentro en el más allá junto con la doctrina de la separación entre el cuerpo y el alma ayudaba a mitigar el dolor. Uno no se separaba para siempre de su ser querido, sino que esta separación era temporal y se estaba seguro de un reencuentro feliz y para toda la eternidad. En esta época profundamente religiosa, es cada vez más la Iglesia quien acompaña al muerto, le da la extremaunción y la despedida final.

En la Baja Edad Media, las convenciones sociales ya no tendían a expresar la vivencia del dolor, sino que se inclinaban hacia el control de uno mismo. El muerto no pertenece ya a sus iguales o compañeros, ni a su familia, sino a la Iglesia. Ya no van los familiares en el cortejo, procesión o entierro del muerto, sino sacerdotes e indigentes contratados.

Hacia el final de la Edad Media, la Iglesia deja de tener una participación tan preponderante en los ritos de duelo. En el siglo XVI se generaliza el uso del negro. Éste expresa el duelo y dispensa de una gesticulación más dramática y personal. Ya en el siglo XVII se procede al uso de la mortaja y el ataúd: se oculta al muerto.

Para el siglo XVIII se habían efectuado cuatro movimientos importantes en relación con el muerto:

- 1) Traslado de los cementerios a las afueras de la ciudad
- 2) Laicización de los cementerios
- 3) Rompimiento del ritual. Los parientes ya no acompañan al muerto al entierro
- 4) Se acaban las tumbas colectivas: individualización de los muertos.

Simultáneamente, otro fenómeno fundamental estaba sucediendo en relación con el mundo afectivo del hombre, como señala Ariès:

En nuestras antiguas sociedades, la afectividad se repartía sobre un número mayor de cabezas, no estaba limitada a los miembros de la familia (generalmente conyugal). Se extendía a círculos más y más grandes en los que se diluía (...) A partir del S. XVIII la afectividad se concentra completamente, por el contrario, desde la infancia sobre algunos seres que se vuelven excepcionales, irremplazables e inseparables. (Ariès, 1983: 392)

El siglo XIX significa el auge de los cementerios: tumbas individuales, identificadas con epitafios y/o fotos. Se va a visitar a los muertos y también se olvida un poco el reencuentro en el más allá. Ya no es tan patente la separación alma/cuerpo. Entonces, el cuerpo y por tanto la tumba se vuelven importantes aunque sea como símbolos. Para entonces el asunto del muerto se ha vuelto algo privado y familiar, no un ritual social.

En el siglo XX, en cambio, la gente ya no va a los entierros (los niños nunca). Se oculta a la muerte, cada vez más se prefiere la incineración al entierro, porque así no hay tumba que llorar. Ariès afirma, a partir de la investigación de Gorer:

La incineración predomina a partir de entonces sobre la exhumación [1963, fecha en que Gorer realizó la encuesta en cuyos resultados se basa esta afirmación]: de sesenta y siete casos, 40 son incineraciones y 27 entierros. Pero lo más notable es el sentido dado a la elección. Escoger la incineración significa que se rechaza el culto de las tumbas y de los cementerios tal como se había desarrollado desde el principio del siglo XIX. (Ariès, 1983: 479)

Cobo Medina coincide con esta afirmación, y agrega:

Nosotros incineramos para olvidar más fácilmente, para no sentirnos sujetos a la memoria de nuestros antepasados. Incinerar se corresponde hoy más con una idea de comodidad, por un lado, y de liquidar para siempre "limpiamente" un tema

enojoso. Porque tener enterrado a un ser querido obliga moralmente —se haga o no— a mantener su tumba, tanto con respecto a estar pendiente del plazo administrativo de ocupación de la sepultura cuanto de ir a visitarla de vez en cuando a adecentarla, a rezar. No hacerlo crea un cargo de conciencia. Una tumba descuidada, abandonada, que aún mantenga en la lápida el nombre de su muerto, es una denuncia moral contra aquellos que se olvidaron de aquel a quien una vez amaron. (Cobo Medina, 1999: 311)

Al mismo tiempo, “ya nada señala en la ciudad que ha pasado algo: el antiguo coche fúnebre negro y plata se ha convertido en un banal limusin gris, insospechable en el oleaje de la circulación.” (Cobo Medina, 1999: 466)

Otro rasgo que destaca de la muerte y la forma de afrontarla del hombre occidental contemporáneo es la medicalización de la muerte. A diferencia de en los siglos anteriores, cuando el peso de los cuidados había sido soportado y compartido por toda una pequeña sociedad de vecinos y amigos (en la Antigüedad y Edad Media) y más tarde sólo por los familiares, a veces sólo los más directos (cónyuge e hijos), hoy en día, en parte gracias a los progresos de la medicina, es asumido por profesionales en un hospital. Éste ha ofrecido a las familias un espacio en donde ocultar al enfermo inconveniente, descargando sobre otros, sin

cargo de conciencia, la asistencia que éste requiere a fin de poder continuar con su vida normal.

La muerte no pertenece ya ni al moribundo —primero irresponsable, luego inconsciente—, ni a la familia, persuadida de su incapacidad. Es regulada y organizada por una burocracia cuya competencia y humanidad no puede impedir tratar a la muerte como una cosa, una cosa que debe molestarle lo menos posible, para el interés general. (Ariès, 1983: 484)

El primer señalamiento de esta cita, la no pertenencia de la muerte al moribundo hace referencia a una práctica que ya había comenzado en el siglo XIX: ocultarle al moribundo que va a morir. No sólo se oculta al muerto de la sociedad, sino que incluso se le oculta al desahuciado. La sociedad no soporta ya la vista de las cosas de la muerte, la del cuerpo del muerto ni la de los parientes que lo lloran, y “el superviviente queda aplastado por tanto entre el peso de su pena y el de la prohibición de la sociedad” (Ariès, 1983: 482). Ariès llama “muerte invertida” a esta nueva actitud del hombre ante la muerte<sup>4</sup>, “por su oposición a todo lo que la ha precedido, del que es la imagen invertida, el negativo: la sociedad ha expulsado a la muerte” (Ariès, 1983: 466). Las consecuencias de esto en el deudo y en la realización del duelo son notorias. La norma en casi todo Occidente, hoy día, es no manifestar públicamente el dolor por la muerte ni el estado o

---

<sup>4</sup> Allouch, por su parte, adhiriendo a la postura de Ariès, la llamará “la muerte seca”.

condición de duelo. En este sentido, Gorer distingue tres categorías de deudos: la de aquellos que consiguen apartar completamente su dolor, la de quienes lo ocultan a los demás y lo guardan para sí mismos, y la de aquellos que lo dejan aparecer libremente.

En el primer caso, el enlutado se obliga a actuar como si nada hubiera pasado, a proseguir su vida normal sin interrupción alguna. En el segundo caso, casi nada se trasluce al exterior y el duelo subsiste en la vida privada, "igual que uno se desviste y descansa en privado" (G. Gorer, citado en (Ariès, 1983: 480). Desde luego, ésta es la actitud que cuenta con la aprobación social, que tolera la situación de duelo y el dolor con tal de que permanezca secreta. En el último caso, el enlutado es despiadadamente excluido como un loco. Gorer mismo nos relata su experiencia como deudo en el prólogo a su libro:

Dos o tres veces, rechacé invitaciones a un cóctel explicando que estaba de duelo; como si hubiera emitido alguna espantosa obscenidad, las personas que me invitaban se sintieron disgustadas e incómodas por mi desistimiento. Efectivamente, tenía la impresión de que si hubiera declinado la invitación alegando que coincidía con una misteriosa noche de desenfreno que yo organizaba, me hubiera beneficiado con su comprensión y con un apoyo jovial. Sea como sea, las personas cuyas invitaciones rechacé, todas sin embargo cultivadas y distinguidas, mascullaron entre dientes y se escabulleron con rapidez. Manifiestamente, esas

personas ya no tenían ninguna idea de la manera de comportarse con una persona que se dice de duelo. Lo que es más, temían, supongo, que yo me dejara llevar por mi aflicción y los sumergiera en una desagradable ola de sentimentalismo. "Lo que en otro tiempo era mandado, escribe, está en lo sucesivo prohibido" (Gorer, *Death, Grief and Mourning*, citado en Ariès, 1983: 478)

Lo que sucede, explica Ariès, es que

La distancia de los lenguajes es demasiado grande. Para establecer la comunicación es precisa la mediación del código recibido de antemano, de un ritual que se aprende, por la costumbre, desde la infancia. Así existían antiguamente códigos para todas las ocasiones de manifestar a los demás sentimientos generalmente inexpresados, para cortejar, para dar a luz, para morir, para consolar a los enlutados. Estos códigos ya no existen. Han desaparecido a finales del siglo XIX y en el XX. Entonces, los sentimientos que quieren salirse fuera de lo común, o bien no encuentran su expresión y son rechazados, o bien acuden en tropel con violencia insoportable, sin nada ya para canalizarlos. En este último caso, comprometen el orden y la seguridad necesarios para la actividad cotidiana. (Ariès, 1983: 480)

En el siglo XX, la manifestación pública del duelo, y también su expresión privada, si es demasiado insistente y lánguida, se considera morbosa. Las crisis de lágrimas son crisis de nervios y quien las padece prueba la debilidad de su carácter.

Cobo Medina comparte la postura de Ariès, no obstante, hace una diferenciación dentro de Occidente entre la cultura latina y la anglosajona:

la sociedad americana transmite la regla psicosocial de duelos cortos, en contraposición con la cultura latina que inspira duelos más largos. Para la anglosajona, el duelo "correcto" sería el que no es muy intenso ni muy duradero. (Cobo Medina, 1999: 51)

También Ariès señala que esta actitud ante la muerte es más acentuada en los países anglosajones (el menciona particularmente Inglaterra y Estados Unidos), mientras que

En la Europa continental, por el contrario, se presenta como una mole de resistencia donde persisten las actitudes antiguas. Desde hace uno o dos decenios, la prohibición de la muerte invertida se ha extendido más allá de su cuna, a vastas provincias de la muerte tradicional y romántica. Sería interesante dibujar la frontera actual: una buena parte de la Europa Nor-Oeste ha sido alcanzada. *Funeral homes* a la moda americana aparecen incluso a orillas del mediterráneo francés. (Ariès, 1983: 492)

Cabe mencionar, en relación con esta observación, que a lo largo de esta investigación no he encontrado obras narrativas sobre la muerte de un ser querido dentro de la literatura

hispanica, mientras que abundan en la lengua inglesa y francesa.

Finalmente, también Allouch coincide con Ariès —a quien cita repetidamente en su estudio sobre el duelo— cuando afirma que “Nuestra modernidad ha perdido el sentido de tal intervención [del público]. La función del público se ha vuelto la de prohibir toda manifestación pública del duelo” (Ariès, 1996: 146). Y ya antes había expuesto la función esencial del público para la efectuación del mismo.

### 3. LA FORMA

#### 3.1 Los modos de representación de la conciencia en la narración

Para el análisis formal de las obras, recurriremos a algunas categorías planteadas por Dorrit Cohn en su libro *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. En esta obra, la autora investiga todo el espectro de técnicas utilizadas para representar la actividad mental de los personajes en la narrativa, se trate tanto de narradores en primera como en tercera persona. Si bien las obras que nos ocupan no podrían enmarcarse en ninguna de las categorías que Cohn identifica, podemos recurrir a varias de sus herramientas de análisis para comprender mejor la figura del narrador en las obras sobre la muerte del ser querido.

Cohn establece que existen tres modos básicos de representación de la conciencia, que pueden utilizarse tanto en tercera como en primera persona.

a) La psiconarración: el discurso de un narrador sobre la conciencia del personaje;

b) el monólogo citado: en donde el narrador cita textualmente el discurso mental del personaje;

c) el monólogo narrado: en donde se emplea la tercera persona para relatar el discurso del personaje, pero las

palabras utilizadas en el mismo pertenecen al personaje o pueden ser atribuidas tanto a él como al narrador.<sup>5</sup>

Estas tres técnicas pueden, como dijimos, utilizarse también en las narraciones en primera persona con muy pocos cambios, si consideramos que existen dos "yo" en las narraciones en primera persona: el yo que experimenta o vive (*experiencing-self*) y el yo que narra (*narrating-self*). Esto es válido en tanto se trate de técnicas retrospectivas de narración, es decir, podemos diferenciar los dos "yo" siempre que tengamos un narrador que recuerda, comenta y analiza sus recuerdos y trata, entonces, al "yo" del pasado como cualquier narrador trataría a sus personajes.<sup>6</sup> Para explicar mejor la relación entre estos dos "yo" (el narrador y el experimentador), Cohn recurre a Proust:

One experience, but what one has experienced is like these negatives which show nothing but black until they have been held up before a lamp, and they, too, must be looked at from the reverse side; one does not know what it is until it has been held up before the intelligence. Only then, when one has thrown light upon it and intellectualized it can one distinguish –and with what effort!– the shape of what one has felt. (Proust, citado en Cohn, 1983: 146)

Y agrega la autora a continuación:

---

<sup>5</sup> Estas tres técnicas han sido tradicionalmente llamadas: narración omnisciente, monólogo interior e indirecto libre, respectivamente.

<sup>6</sup> Con una mayor o menor identificación entre el narrador y el personaje cuyos pensamientos está narrando. En el primer caso se trataría de una narración consonante y en el segundo, disonante.

The imagery of light and darkness in this passage underlines the mental antinomies: "intelligence" and "intellectualize" as opposed to "experience" and "feel". Clearly this polar relationship corresponds to the one pertaining between the narrating and the experiencing self. (Cohn, 1983: 146)

Considero que esta relación, entre el yo experimentador y el yo narrador, se presenta de forma muy clara en las obras escritas sobre la muerte del ser querido, en donde los autores construyen un yo narrador, perfectamente racional, que intenta dilucidar lo que le sucede al yo experimentador.

Dentro de la tipología de Cohn, entonces, cuando se trata de obras escritas en primera persona, la autonarración estaría sustituyendo a la psiconarración, el monólogo autocitado al monólogo citado y el monólogo narrado pasaría a ser un monólogo autonarrado. Ahora bien, existen obras extremas en donde todo el texto está constituido por un monólogo autonarrado, en cuyo caso estaría forzosamente construido en el presente de la narración; es decir, el personaje está narrando lo que piensa mientras lo está pensando, y esta narración no lleva ninguna marca introductoria, es decir, no existe un narrador que introduce sus pensamientos, sino que éstos aparecen directamente, inician y acaban el texto. El monólogo de Molly Bloom, en el Ulises de Joyce (al que la autora considera un texto independiente), sería un ejemplo. Cohn considera a estas obras como un caso aparte y establece

una nueva categoría: el monólogo autónomo. En ellas, como dije, prevalece el momento presente o momento de la locución, y este empleo del presente "pinpoints the simultaneity of language and happening that distinguishes the new form from 'the usual form of narrative' in the first person, where language always follows happening" (Cohn, 1983: 173). Y agrega Cohn más adelante:

This way of looking at the autonomous monologue explains why its relationship with first-person narration is so complex and so important: as it approaches monologue, narrations sheds its narrative characteristics en route. (Cohn, 1983: 173)

Para Cohn, el monólogo autónomo, de hecho, estaría en el límite de dejar de ser una narración para ser puro discurso. Para comprender mejor este fenómeno veremos la distinción que hace Emile Benvéniste entre *histoire* y *discours*, quien define el *discours* como: "every utterance assuming a speaker and a hearer, and in the speaker, the intention of influencing the other in some way" (citado en Cohn, 1983: 189). Y agrega Cohn:

The basic tense of discourse is the present, but it can freely shift to past and future time (using past and future tense); its pronominal base is the first person, but it normally also contains second-person address and third person references. In contrast to this purely expressive and subjective mode, the complementary *histoire* is a purely narrative and objective mode, characterized by the exclusive use of past tenses and third

person pronouns, and thus by the exclusion of all references to personal speakers or listeners. (Cohn, 1983: 189)

En este sentido, para Cohn, el monólogo autónomo no sería una narración y por tanto carecería de un narrador:

the self-narrated monologue, by effacing all such marks [comillas u otras marcas textuales que introduzcan el discurso del personaje] makes the experiencing self, with all its vagaries, rule supreme in the text. (Cohn, 1983: 170)

La focalización en el presente no significa que no pueda haber fragmentos en pasado; de hecho, el monólogo autónomo se caracteriza por el constante cambio de tiempos verbales, en la medida en que el monologuista recuerda sucesos pasados, formula ideas generales y juicios sobre su situación presente o proyecta situaciones probables en el futuro. Sin embargo,

no matter how large a portion of a text is filled with memories, the past is always anchored in the present moment of locution, and thus is commented and exclaimed upon rather than plainly narrated. (Cohn, 1983: 247)

Esto provoca que los saltos al pasado se presenten como recuerdos presentes del personaje, de modo que su exposición no responde a un orden cronológico, sino de manera acronológica, al estar regidos por la memoria involuntaria y la libre asociación de ideas. Se trata de una diferencia fundamental con respecto a las narraciones autobiográficas, en

donde los recuerdos se presentan de forma cronológicamente ordenada y prevalece el tiempo pasado, puesto que

An autobiographical narrator's punctual present, by contrast, is void of all experience, save that of authorship itself. Strictly speaking, a narrator can therefore use the present tense in its punctual meaning solely when he becomes involved in his immediate professional concerns (Cohn, 1983: 191)

Y agrega más adelante, en relación con *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne:

Tristram here does what he says, writes about what he is writing. In this involuted form of discourse —Michel Foucault has called it 'the discourse linked to the act of writing, simultaneous with its unrolling, and enclosed within it'— the grammar of an autobiographical text momentarily becomes identical to the grammar of an autonomous monologue; but its content refers to the one realm that never enters a monologist mind at all: his own verbal performance. (Cohn, 1983: 191-2)

Considero que es clave este punto de conjunción entre el monólogo autónomo y el escrito autobiográfico, porque exactamente aquí es donde se encuentran las obras escritas sobre la muerte del ser querido.

### 3.2 El narrador en las obras sobre la muerte del ser querido

Las obras sobre la muerte del ser querido presentan características tanto del monólogo autónomo como de la narración autobiográfica. Por un lado, todas se focalizan en el proceso de duelo vivido por el sobreviviente, es decir, en las experiencias presentes vividas por el narrador. Aún cuando intercalan con frecuencia recuerdos y descripciones del muerto, estos recuerdos se presentan siguiendo el orden de la memoria involuntaria, no un orden cronológico. En este sentido, podemos decir que son sólo *discours* y también monólogo autónomo.

Sin embargo, en las obras sobre la muerte de ser querido, sí tenemos un narrador y el problema de la simultaneidad se resuelve desde el momento en que el narrador hace explícito que está escribiendo un texto. De hecho, en la mayoría de los casos no sólo se hace explícita esta condición de texto escrito, sino que se explica por qué se está escribiendo, cuáles son los objetivos del narrador al escribir la obra. Albert Cohen, por ejemplo, incluso hace referencia a la futura corrección de las pruebas de imprenta que hará:

Et ces feuilles, demain je les relirai, et j'ajouterai d'autres mots, et j'en aurai une sorte de plaisir. Péchés de vie. Je

corrigerai les épreuves, et ce sera un autre péché de vie.<sup>7</sup>

(Cohen, 1954: 139)

Mientras que otros autores aluden de diferentes maneras a un lector futuro.

Una vez realizada esta primera aproximación, iremos viendo pormenorizadamente las obras, analizando sus recursos en relación con las características del monólogo autónomo y de la narración que describe Cohn, con el fin de poder definir qué tipo de obra es aquella escrita sobre la muerte del ser querido, cómo está construida la figura del narrador y cómo se representa su conciencia, puesto que, tratándose de obras de duelo, el foco del relato no estará en las acciones y sucesos, es decir la *histoire*, sino en los procesos internos vividos por el narrador/protagonista.

Las obras que consideraré particularmente son: *The Invention of Solitude* (1988), de Paul Auster, *Le livre de ma mère* (1954), de Albert Cohen, *A Grief Observed* (1961), de C.S. Lewis y *The Year of Magical Thinking* (2007), de Joan Didion. No obstante, se hará referencia a otras que servirán como ejemplos suplementarios para ilustrar fenómenos particulares que estemos analizando. La primera obra mencionada relata el proceso de duelo de Paul Auster ante la muerte de su padre, con quien tenía una relación lejana y conflictiva; la segunda,

---

<sup>7</sup> Y mañana volveré a leer estas hojas, y agregaré otras palabras, y ello me producirá una especie de placer. Pecado de vida. Corregiré las pruebas de imprenta, y eso será otro pecado de vida.” (Cohen, *El libro de mi madre*, 113).

el duelo de Albert Cohen ante la muerte de su madre, con quien tenía una relación estrecha, pero de quien vivió alejado (él en Ginebra y su madre en Francia) durante muchos años; Lewis relata el duelo por la muerte de su esposa, quien murió de cáncer cinco años después de que se lo hubieran diagnosticado; y Joan Didion la de su esposo, repentina e inesperada.

### **3.2.1 Los tiempos verbales y la simultaneidad en el discurso**

Comenzaremos por ver el aspecto del tiempo verbal en las obras, para lo cual antes debemos considerar los diferentes valores del presente y sus implicaciones para la narración de que se trate. Dice Cohn:

The present tense, as most standard grammar explains, can denote three different temporal ranges: the punctual or instant present, which expresses momentary action (I pick up my pen); the habitual or iterative present, which expresses repeated action (I always write with a pen); and a timeless or gnomic present, which expresses generalizations or "eternal truths" (the pen is mightier than the sword).

The timeless present is a tense that is common to autobiography and interior monologue, and therefore defines a zone of overlap between the two genres. But since it is the tense of impersonal statements—statements which exclude first and second-persona pronouns—the timeless present is more characteristic for the essay or the philosophical treatise than for the first person genres. (Cohn, 1983: 190)

In its punctual form the present tense is peculiar to the autonomous monologue. (Cohn, 1983: 191)

Todos los narradores que vamos a ver utilizan el presente en sus cuatro formas, no obstante, no me detendré en el iterativo y el evocativo, puesto que no influyen en la definición de un tipo de narración y, por otro lado, son de uso poco frecuente. Pasaré a transcribir algunos párrafos de las obras que nos ocupan, en donde podremos apreciar el uso de las formas del presente con valor gnómico y puntual:

Chaque homme est seul et tous se fichent de tous et nos douleurs sont une île déserte. Ce n'est pas une raison pour ne pas se consoler, ce soir, avec des mots. Oh, le pauvre perdu qui, devant sa table, se console avec des mots, devant sa table et le telephone décroché, car il a peur du dehors ...<sup>8</sup> (Cohen, 1954: 9)

En el primer párrafo de Cohen no hay una primera persona. Está escrito en presente gnómico, el tiempo propio del ensayo y el que comparten el monólogo autónomo y la narración autobiográfica. A la mitad del párrafo pasa a la tercera persona para referirse a sí mismo y veremos que en varias ocasiones también cambiará a la segunda. Al mismo tiempo, tenemos una referencia directa a lo que está haciendo: al acto de escribir. Desde el principio, se establece esta condición

---

<sup>8</sup> Cada hombre está solo y a nadie le importa nadie y nuestros dolores son una isla desierta. No es razón para no consolarse, esta noche, entre los ruidos postreros de la calle, consolarse, esta noche, con palabras. Ah, pobre perdido que, ante su mesa, se consuela con palabras, ante su mesa y con el teléfono descolgado, pues le asusta el exterior ... Cohen, *El libro de mi madre*, 5.

de texto escrito y todo el tiempo, a lo largo de toda la obra, seguirá haciendo referencia a la escritura.

Por otra parte, y en relación con el duelo, la oración inaugural señala lo mismo que señalan Cobo Medina y Schweizer: la soledad del dolor. El dolor te enfrenta a la soledad como ninguna otra cosa. No es compartible ni transmisible, aún así, Cohen busca en las palabras un consuelo, el remedio del arte, todavía no sabe que el arte no es consuelo, sino conciencia del dolor. Irá cambiando de posición, o dudando, a medida que avanza: "Je ne sais pas pourquoi je raconte la vie triste de ma mère. C'est peut-être pour la venger"<sup>9</sup> (Cohen, 1954: 59). Y más tarde será expiación: "Chérie, ce lire, c'est ma dernière lettre"<sup>10</sup> (Cohen, 1954: 76); "Tu n'as pas voulu écrire dix mots, écris-en quarante mille maintenant"<sup>11</sup> (Cohen, 1954: 79); para volver a ser consuelo: "C'est le seul faux bonheur qui me reste, d'écrire sur elle"<sup>12</sup> (Cohen, 1954: 81). Como vemos, estas mudanzas en las motivaciones del texto están todas escritas en presente puntual, de modo que podemos afirmar que el narrador va exponiendo sus pensamientos a medida que los va formulando y así sus mudanzas.

Por otra parte, también tenemos fragmentos en donde la narración en presente puntual incluye no sólo el devenir de los pensamientos, sino descripción del entorno: "Soudain, devant ma table de travail, parce que tout y est en ordre et

---

9 No sé porque refiero la triste vida de mi madre. Acaso para vengarla. Cohen, *El libro de mi madre*, 48.

10 Querida mía, este libro es mi última carta. Cohen, *El libro de mi madre*, 61.

11 Ya que no quisiste escribir diez palabras, escribe ahora cuarenta mil. Cohen, *El libro de mi madre*, 63.

12 Es la única felicidad que me queda, escribir sobre ella. Cohen, *El libro de mi madre*, 65.

que j'ai du café chaud ..."<sup>13</sup> (Cohen, 1954: 11). Y también acciones: "... Et ta soeur, est-ce qu'elle est sensuelle? Je ne sais plus où j'en suis. Faisons donc en marge un petit dessin appeleur d'idées, un dessin réconfort ..."<sup>14</sup> (Cohen, 1954: 12).

Veamos ahora el comienzo de Auster:

One day there is life. A man, for example, in the best of health, not even old, with no history of illness. Everything is as it was, as it will always be. He goes from one day to the next, minding his own business, dreaming only of the life that lies before him. And then, suddenly, it happens there is death.  
(Auster, 1988: 5)

La primera y la última oración de este primer párrafo también están formuladas en presente gnómico, el tiempo de las generalizaciones, del ensayo, de lo impersonal. Parecería que es más fácil comenzar así, sin involucrarse demasiado con un yo, sin pronombres personales, sin alusiones directas. Cuando pasa a la tercera persona, Auster dice "un hombre, por ejemplo", no dice mi padre sino cualquier hombre y el "por ejemplo" minimiza aún más el hecho, un hombre entre millones de hombre, uno igual a todo el resto tomado al azar.

Y será en el tercer párrafo donde Auster hará patente la condición de texto de lo que está haciendo y el porqué.

---

<sup>13</sup> De pronto, ante mi mesa de trabajo, porque en ella reina el orden y tengo café caliente ... Cohen, *El libro de mi madre*, 6.

<sup>14</sup> ¿Y tu tía es sensual? Ya no sé por donde voy. Hagamos, pues, al margen, un dibujillo sugeridor de ideas, un dibujillo reconfortante ... Cohen, *El libro de mi madre*, 7.

Even before we packed our bags and set out on the three hour drive to New Jersey, I knew that I would have to write about my father. I had no plan, had no precise idea of what this meant. I cannot even remember making a decision about it. I was simply there, a certainty, an obligation that began to impose itself on me the moment I was given the news. I thought: my father is gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him. (Auster, 1988: 6)

Auster no busca consuelo, simplemente quiere que no desaparezca su padre, que quede algún rastro de su paso por el mundo. Al igual que el resto de los autores, a medida que va avanzando se va dando cuenta de que no puede cumplir con el propósito inicial y deja constancia de las dudas que lo asaltan y de sus cambios de posición respecto de lo que está haciendo: "Wandering through the house today, without purpose, depressed, feeling that I have begun to lose touch with what I am writing, ..." (Auster, 1988: 28). Y más adelante:

Slowly, I am coming to understand the absurdity of the task I have set for myself. I have a sense of trying to go somewhere, as if I knew what I wanted to say, but the further I go the more certain I am that the path towards my object does not exist. I have to invent the road with each step, and this means that I can never be sure of where I am. (Auster, 1988: 32)

Aquí me parece importante observar, no sólo el presente puntual y las referencias al propio acto de escritura, sino

cómo en el proceso propio de la escritura la posición del narrador respecto de lo que está haciendo se va modificando, y este modificarse se realiza gracias al hecho de que lo va escribiendo. Es decir, si no estuviera narrando día a día cómo se va sintiendo respecto de la muerte del ser querido, pero también respecto de lo que va significando el escrito para él, probablemente no habría una progresión. Es a través del propio acto de escritura como el narrador va elucidando su experiencia y, en este sentido, al formularla también la construye. Como veremos más adelante, Brodsky llamará a este fenómeno la construcción de una reacción adecuada ante la muerte.

Veamos ahora el comienzo de Joan Didion:

*Life changes fast.*

*Life changes in the instant.*

*You sit down to dinner and life as you know it ends.*

*The question of self-pity.*

Those were the first words I wrote after it happened. [...] I have made no changes to that file since I wrote the words, in January 2004, a day or two or three after the fact.

For a long time I wrote nothing else.

*Life changes in the instant.*

*The ordinary instant.*

At some point, in the interest of remembering what seemed almost striking about what had happened, I considered adding those words, "the ordinary instant." I saw immediately that there

would be no need to add the word "ordinary," because there would be no forgetting it: the word never left my mind. It was in the fact the ordinary nature of everything preceding the event that prevented me from truly believing it had happened, absorbing it, incorporating it, getting past it. I recognize now that there was nothing unusual in this. (Didion, 2007: 3-4)

Éste es el comienzo de *The Year of Magical Thinking*, de Joan Didion. Comienza también en presente gnómico y de inmediato tenemos la alusión a la condición de escrito del texto. No sólo eso, tenemos también consideraciones estilísticas, estéticas, dejar o quitar el adjetivo *ordinary*, está en su mente pero sobra en el texto. Corrige el texto mientras lo está escribiendo y hace consideraciones sobre sus correcciones. Por último, el presente puntual, reforzado por el "now". Y tres páginas más adelante, por qué escribe:

This is my attempt to make sense of the period that followed, weeks and then months that cut loose any fixed idea I had ever had about death [...] about grief, about the ways in which people do and do not deal with the fact that life ends [...] I have been a writer my entire life. As a writer, even as child, long before what I wrote began to be published, I developed a sense that meaning itself was resident in the rhythms of words and sentences and paragraphs. (Didion, 2007: 7-8).

Didion busca en la escritura encontrar sentido a lo que le está sucediendo, a la muerte del esposo y a su dolor. Por un

lado, cree que la razón, la organización del pensamiento la puede ayudar. Específicamente son las palabras (párrafos, ritmo) lo que le da sentido a la experiencia. Esta concepción de lenguaje es fundamental y es compartida por todos los escritores, las palabras son hábitat e instrumento de aprehensión del mundo.

Veamos ahora un fragmento de Joseph Brodsky, quien escribe sobre sus padres, a quienes no vio morir y de quienes se había alejado doce años antes, cuando emigró de la Unión Soviética.

This is what they [los padres] would remember about me as well, unless they now have the gift of omniscience and observe me at present, sitting in the kitchen of the apartment that I rent from my school, writing this in a language they didn't understand, although now they should be *pan-glot*. (Brodsky, 2000a: 457)

Aquí vemos cómo relata en presente puntual lo que hace mientras lo hace: escribir. Y más adelante la explicación de por qué escribe en inglés y también de por qué escribe este texto:

I write this in English because I want to grant them a margin of freedom: the margin whose width depends on the number of those who may be willing to read this. I want Maria Volpert and Alexander Brodsky to acquire reality under "a foreign code of conscience," I want English verbs of motion to describe their movements. This won't resurrect them, but English grammar may at least prove to be a better escape route from the chimneys of

state cremation than the Russian [...] May English then house my dead. In Russian I am prepared to read, write verses or letters. For Maria Volpert and Alexander Brodsky, though, English offers a better semblance of afterlife, maybe the only one there is, save my very self. And as far as the latter is concerned, writing this in this language is like doing dishes: it's therapeutic. (Brodsky, 2000a: 460-1)

También Brodsky encuentra consuelo en escribir o al menos lo considera terapéutico. No obstante, hacia el final volverá a explicar sus motivaciones y ya no es el consuelo, de hecho, ya vio que escribir no consuela, o consuela muy insuficientemente (*in spite of meager return*):

It is neither aversion to this sort of metaphysics nor dislike of the future, evidently guaranteed by the quality of my memory, that keeps me poring over it in spite of meager returns. The self-delusions of a writer, or the fear of facing the charge of conspiring with the laws of nature at the expense of my father and mother, have very little to do with this also. I simply think that natural laws denying continuum to anyone in concert with (or in disguise of) deficient memory serve the interests of the state. As far as I am concerned, I am unwilling to work for their advancement. [...] Besides, remembering even mere details, fragments, not to mention remembering them in English, is not in the interests of the state. That alone can keep me going. (Brodsky, 2000a: 494)

La motivación de su escritura es, al igual que en Auster, salvar la memoria de sus padres. Otra motivación para que el escrito sea en inglés es contar con lectores, que significa también hacer público su duelo: "Besides, even if I had written all this in Russian, these words wouldn't see the light of day under the Russian sky. Who would had them then?" (Brotsky, 2000a: 461). Y en Brotsky también vemos este movimiento, entre el inicio del texto y el final, respecto del lugar que ocupa el texto y de sí mismo en relación con él. Al inicio es consuelo, hacia el final es denuncia o testimonio.

A *Grief Observed*, de C. S. Lewis, ante la muerte de su esposa:

Part of every misery is, so to speak, the misery's shadow or reflection: the fact that you don't merely suffer but have to keep on thinking about the fact that you suffer. I not only live each endless day in grief, but live each day thinking about living each day in grief. Do these notes merely aggravate that side of it? Merely confirm the monotonous, tread-mill march of the mind round one subject? But what am I to do? I must have some drug, and reading isn't a strong enough drug now. By writing it all down (all? -no: one thought in a hundred) I believe I get a little outside it. That's how I'd defend it to H. But ten to one she'd see a hole in the defence. (Lewis, 1961: 12)

C. S. Lewis escribe para aliviar el dolor y al mismo tiempo sabe que no es cierto o al menos se lo pregunta. Él explica:

parte del dolor es pensar en el dolor y ¿acaso escribir el dolor no es parte del dolor?: *Do these notes merely aggravate that side of it?* ¿No es esto otra manera de decir que escribir el texto le da una mayor conciencia del dolor? C.S. Lewis se pasará todo el libro preguntándose y respondiéndose y contradiciéndose y reformulándose. Otro ejemplo: "I wrote that last night. It was a yell rather than a thought. Let me try it over again" (Lewis, 1961: 27). En este sentido, es el texto que más se parece a un monólogo autónomo. Como lectores vamos viendo día a día los cambios en los pensamientos del personaje en torno a dos o tres temas trascendentales: Dios, la memoria de H. (el temor al olvido), el sentido de lo que está escribiendo. También C.S. Lewis señala que no puede poner en palabras todo lo que se le aparece simultáneamente en la cabeza, de hecho ésta sería otra característica del monólogo autónomo, pero los narradores que tenemos luchan contra ese fluir caótico de la conciencia y tratan de escribir algo acabado, estructurado, con sentido, pues es a partir de los límites de las palabras y la sintaxis que pueden darle forma a la experiencia. Más adelante, ya casi al final del libro Lewis dirá, en relación con sus motivaciones para escribir este texto:

In so far as this record was a defence against total collapse, a safety valve, it has done some good. The other end I had in view turns out to have been based on a misunderstanding. I thought I could describe a state; make a map of sorrow. Sorrow,

however, turns out to be not a state but a process. It need not a map but a history, and if I don't stop writing that history at some quite arbitrary point, there's no reason why I should ever stop. There is something new to be chronicled every day. (Lewis, 1961: 47)

Como vemos, en el transcurso de la escritura, el autor no sólo va retratando la experiencia del dolor, sino que incluso la va descubriendo y conociendo. Y también él, al igual que Didion, corrige su texto a medida que avanza:

... she is, just as much as ever, a fact to be taken into account.

'To be taken into account' is perhaps an unfortunate way of putting it. It sound as if she were rather a battleaxe. How can I put it better? Would 'momentously real' or 'obstinately real' do? (Lewis, 1961: 42)

También Mark Twain, en el breve relato sobre la muerte de su hija, comienza haciendo uso del presente gnómico para pasar luego el presente puntual; y estableciendo desde el inicio que está escribiendo un texto:

Has any one ever tried to put upon paper all the little happenings connected with a dear one -happenings of the twenty-four hours preceding the sudden and unexpected death of that dear one? Would a book contain them? Would two books contain them? I think not. They pour into the mind in a flood. (Twain, 467-8)

It is noon, now. How lovable she looks, how sweet and how tranquil! (Twain, 1995: 468)

En estas dos breves citas podemos apreciar la referencia al hecho de que está escribiendo un texto y las dos formas del presente que estamos considerando.

### 3.2.2 Los cambios en la persona

La recurrencia a la segunda persona es otro rasgo de las obras escritas por la muerte de un ser querido, en donde esa persona puede ser a veces el lector, otras el muerto y otras el propio narrador que se habla a sí mismo:

Quel étrange petit bonheur, triste et boitillant mais doux comme un péché ou une boisson clandestine, quell bonheur tout de même d'écrire en ce moment, seul dans mon toyaume et loin des salauds. Qui sont les salauds? Ce n'est pas moi qui vous le dirai.<sup>15</sup> (Cohen, 1954: 9-10)

A la madre muerta:

Nous sommes bien seuls tous les deux, toi dans ta terre, moi dans ma chambre. Moi, un peu mort parmi les vivants, toi, un peu vivante parmi des morts. En ce moment, tu souris peut-être

---

<sup>15</sup> Qué extraña pequeña dicha, triste y cojitranca pero grata cual pecado o bebida clandestina, qué dicha, sí, escribir en este instante, solo en mi reino y lejos de los cerdos. ¿Quiénes son los cerdos? Yo no os lo diré. Cohen, *El libro de mi madre*, 5.

imperceptiblement parce que j'ai moins mal à la tête.<sup>16</sup> (Cohen, 1954: 32)

Este hablarle al muerto es también un fenómeno muy común durante los primeros meses inmediatamente posteriores al fallecimiento, puesto que el deudo todavía no acaba de aceptar la pérdida.

A Dios, a quien también Lewis le habla con frecuencia: "C'est vers Toi que j'appelle, Dieu de ma mère, mon Dieu que j'aime malgré mes blasphèmes de désespoir. Je T'appelle au secours"<sup>17</sup> (Cohen, 1954: 152).

Y a sí mismo:

Et toi, mon seul ami, toi que je regarde dans le glace, réprime les sanglots secs et puisque tu veux oser le faire, parle de ta mère morte avec un faux coeur de bronze, parle calmement, fénix d'être calme, qui sait, ce n'est peut-être qu'une habitude a pendre?<sup>18</sup> (Cohen, 1954: 13)

Según Cohn, la alternancia de los pronombres de la primera y la segunda persona del singular con referencia al mismo sujeto, es decir, al personaje principal, es otro rasgo

---

<sup>16</sup> Qué solos estamos los dos, tú en la tierra, yo en mi habitación. Yo, un poco muerto entre los vivos, tú, un poco viva entre los muertos. En este momento, sonrías, quizá imperceptiblemente porque me duele menos la cabeza. Ibidem, 25.

<sup>17</sup> Hacia Ti clamo, Dios de mi madre, Dios mío a quien amo pese a mis blasfemias de desesperación. Te pido auxilio. Cohen, *El libro de mi madre*, 124.

<sup>18</sup> Y tú, mi único amigo, tú, a quien contemplo en el espejo, contén esos secos sollozos y, ya que quieres atreverte a hacerlo, habla de tu madre muerta con falso corazón de bronce, habla tranquilamente, finge estar tranquilo, quién sabe, acaso todo sea acostumbrarse. Ibidem, 8.

distintivo del monólogo autónomo. Aquí, es posible anular la dicotomía entre el yo y el tú, es decir, entre la persona que habla y aquélla a quien se dirige. Esto se manifiesta más claramente cuando el narrador se entrega al diálogo consigo mismo y adopta él mismo los papeles de las dos partes de la conversación. Brodsky hace esto explícito:

And while asking these questions, I am not losing sight of the fact that this limited or misdirected life may produce in its course yet another life, mine for instance [...] I am asking these questions precisely because I am a tributary of a turned, deflected river. In the end, I suppose, I am talking to myself.

So when and where, I ask myself, does the transition from freedom to slavery acquire the status of inevitability? [...] Rhetorical questions, these, aren't they? Not really. (Brodsky, 2000a: 483)

C. S. Lewis también hace explícito este desdoblamiento:

There are moments, most unexpectedly, when something inside me tries to assure me that I don't really mind so much, not so very much, alter all. Love is not the whole of a man's life. I was happy before I ever met H. I've plenty of what are called "resources". People get over these things. Come, I shan't do so badly. One is ashamed to listen to this voice but it seems for a little to be making out a good case. (Lewis, 1961: 7)

C.S. Lewis le habla también a su esposa muerta: "It was a good *risposte* dear. [...] And you, as well as I, were glad it should

be there. You were glad I should recognize it" (Lewis, 1961: 40).

Y a Dios:

Oh my dear, my dear, come back for one moment and drive that miserable phantom away. Oh God, God, why did you take such trouble to force this creature out of its shell if it is now doomed to crawl back -to be sucked back- into it? (Lewis, 1961: 18)

Cabe mencionar que cuando Lewis se dirige a Dios, de ningún modo lo está haciendo simplemente como una exclamación. Se trataba de un hombre profundamente creyente y ante la muerte de su esposa su relación con Dios se vio terriblemente conmocionada, de modo que sostiene largas y tortuosas discusiones con él durante toda la obra. Por otra parte, tenemos aquí al final también una tercera persona por medio de la cual se refiere a sí mismo. Esto es algo que encontraremos también en Brodsky y en Cohen. Una forma extrema de distanciamiento respecto de sí mismos. Parte del remedio del arte es que provoca un distanciamiento respecto del que sufre que no se podría lograr de otra manera, el autor se desdobra en un yo narrador y un yo experimentador y es él quien sufre, no uno. Y siendo otro, es posible analizar, estudiar, comentar ese dolor que de otra manera sería pura experiencia amorfa. Cuando, además, ese narrador se nombra a sí mismo en tercera persona, estamos ante el distanciamiento más extremo. Veamos,

por ejemplo, esta línea de Cohen refiriéndose a sí mismo: "Ce type qui écrit avec tant de soin et d'amour et qui va mourir bientôt, j'ai un peu pitié de lui"<sup>19</sup> (Cohen, 1954: 124).

También Joan Didion le habla al lector:

On the night John died we were thirty-one days short of our fortieth anniversary. You will have by now divined that the "hard sweet wisdom" in the last two lines of "Rose Aylmer" was lost on me. (Didion, 2007: 75).

La referencia de "Rose Aylmer" está situada 20 páginas antes. Y más adelante vuelve a dirigirse al lector: "Let me try a chronology here" (Didion, 2007: 83).

Paul Auster, en cambio, no recurre en ningún momento a la segunda persona, ni para hablarse a sí mismo, ni al muerto, ni al lector. En general, su texto es muy estructurado. Dentro de los modos del presente predominan el gnómico y también el puntual, pero también es el que expone de manera más organizada los recuerdos de su padre (sin llegar a ser perfectamente cronológico tampoco).

### **3.2.3 La fragmentación en el discurso**

Otra característica que señala Cohn de los monólogos autónomos es su sintaxis discontinua y fragmentada, cuyo objetivo es mostrar cómo los contenidos de la mente que luchan por la

---

<sup>19</sup> Ese tipo que escribe con lento esmero y amor y que no tardará en morir me inspira cierta lástima. Cohen, *El libro de mi madre*, 101.

verbalización se interrumpen, se cancelan e interfieren unos a otros. Podemos ver algunos ejemplos de este tipo de sintaxis en los textos de Paul Auster y Joan Didion, aunque no alcanzan a manifestarse como un rasgo de estos escritos.

El texto de Auster abunda en frases sin verbo o con los verbos en infinitivo, en donde el narrador no se compromete con un yo. Y hay ocasiones en las que no es posible recuperar los elementos omitidos, como en el ejemplo a continuación. ¿A qué responde ese yes?

At times I have the feeling that I am writing about three or four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others. Fragments. Or the anecdote as a form of knowledge.

Yes. (Auster, 1988: 61)

O en el caso del listado que cito a continuación, ¿qué significan los *tropical fish*?

The size of his hands. Their calluses.

Eating the skin off the top of hot chocolate.

Tea with lemon.

The pairs of black, horn rimmed glasses . . .

Watching him play tennis.

The way his knees sometimes buckled when he walked.

His face.

His resemblance to Abraham Lincoln, and how people always remarked on it.

His fearlessness with dogs.

His face. And again, his face.

Tropical fish. (Auster, 1988: 29)

Mientras que otros significados son muy claros independientemente de su formulación gramatical:

Nothing now for several days. . .

In spite of the excuses I have made for myself, I understand what is happening. The closer I come to the end of what I am able to say, the more reluctant I am to say anything. (Auster, 1988: 65)

No obstante, estos ejemplos no son suficientes para afirmar que estamos ante una sintaxis fragmentada al estilo monólogo autónomo, producto del fluir de la conciencia. Más que de una sintaxis fragmentada yo hablaría, en el caso de Auster y también en el de Didion, de un texto fragmentado. El texto de Auster está estructurado, en cuanto a la temporalidad, a partir del presente puntual y el presente gnómico, con breves narraciones en pasado que explican la situación (por ejemplo, que estaba en su casa cuando sonó el teléfono, le informaron de la muerte de su padre, viajó con su familia a Nueva Jersey, etc.) y numerosas intercalaciones de recuerdos de su padre, algunos más o menos ordenados cronológicamente, otros espontáneos, derivados de las cosas que se encuentra (mientras escribe el texto está en la casa de su padre, escombrando sus cosas) o de la evolución propia de sus pensamientos y

sentimientos. Hasta aquí, ésta es la estructura de todas las obras sobre la muerte del ser querido, lo que hace Auster en particular es cederle la palabra a otros en numerosas ocasiones, es decir, recurre con mucha frecuencia a citas de otros escritores, casi todas ellas hacia el final del texto. Veamos este ejemplo de una cita de Proust:

Children have always a tendency either to depreciate or to exalt their parents, and to a good son his father is always the best of fathers, quite apart from any objective reason there may be for admiring him. (Proust citado en Auster, 1988: 60)

Le sigue un blanco en el texto y luego Auster responde: "I realize now that I must have been a bad son" (Auster, 1988: 60). Luego tenemos ésta de Blanchot:

For the past two weeks, these lines from Maurice Blanchot echoing in my head: "One thing must be understood: I have said nothing extraordinary or even surprising. What is extraordinary begins at the moment I stop. But I am no longer able to speak of it." (Auster, 1988: 63)

O esta otra de Kierkegaard:

"... only he who works gets the bread, only he who was in anguish finds repose, only he who descends into the underworld rescues the beloved, only he who draws the knife gets Isaac . . . He who will not work must take note of what is written about the maidens of Israel, for he gives birth to the wind, but he who

is willing to work gives birth to his own father.” (citado en Auster, 1988: 68)

Auster cita a Kierkegaard cuando ya está a punto de terminar el texto. Ha recorrido un largo camino buscando describir y entender a su padre, aprehenderlo. Con esta cita nos dice que lo ha logrado. De hecho, todas las citas aquí mostradas están en las últimas páginas, todas son concluyentes y todas son fundamentales. Auster no inserta una cita para ejemplificar lo que está diciendo ni para mostrar cómo un pensamiento suyo es compartido por otro escritor, ni cómo síntesis a una reflexión que esté desarrollando, sino como parte del desarrollo de su discurso, lo que se dice en la cita no ha sido dicho por él antes, ni tampoco la comenta posteriormente.

Hay otro momento fundamental en donde les cede la palabra a otros. Se trata del momento en que debe contar la historia de sus abuelos, necesaria para comprender el carácter de su padre. La historia es que su abuela mató a su abuelo. Auster lo dice, después de muchas dilaciones:

The newspaper articles are sitting on my desk. Now that the moment has come to write about them, I am surprised to find myself doing everything I can to put it off. All morning I have procrastinated. [...] Even now, as I write about my reluctance to write, I find myself impossibly restless: after every few words I pop up from my chair, pace the floor, listen to the wind outside as it bangs the loose gutters against the house. The least thing is able to distract me.

It is not that I am afraid of truth. I am not even afraid to say it. My grandmother murdered my grandfather. (Auster, 1988: 35)

A continuación tenemos la historia de cómo su abuela mató a su abuelo y el juicio que le siguió. Lo que llama la atención es que todo está contado a través de recortes periodísticos. Paul Auster no agrega ni una sola palabra, luego de haber hecho la afirmación fundamental que acabamos de leer: "My grandmother murdered my grandfather."

Veamos ahora algunos ejemplos de Joan Didion. Esta autora tiene un recurso peculiar, que consiste en establecer estribillos a lo largo de toda la obra. Es como si determinadas frases hubieran estado resonando en su cabeza durante los tres meses que tardó en escribirla (y probablemente los ocho meses anteriores también, desde que murió John). Algunos estribillos se repiten a lo largo de toda la obra y otros se circunscriben a algunos capítulos. El que se mantiene durante toda la obra es el fragmento que inaugura el texto, las primeras palabras que escribió luego de la muerte de su esposo, unos dos o tres días después, no está segura:

*Life changes fast.*

*Life changes in the instant.*

*You sit down to dinner and life as you know it ends.*

*The question of self pity.* (Didion, 2007: 3)

En la misma página, volverá a escribir las dos primeras líneas y a lo largo de la obra repetirá el fragmento, ya sea completo o algunas líneas, seis veces más. Lo mismo con este otro, tomado de una antigua balada medieval y que alude al hecho de que John le había dado antes de morir algunas señales que podrían entenderse como anuncios de que veía próxima su muerte. "I tell you I shall not live two days."

Por otra parte, esta autora también recurre mucho a citas, tanto de la literatura como de libros teóricos referentes al duelo. Didion realizó una investigación bastante exhaustiva en relación con el proceso de duelo, sus citas abarcan a Freud, Phillip Ariès, Geoffrey Gorer (*Death, Grief, and Mourning*); revistas de medicina; Sherwin Nuland (*How to Die*); el reporte del hospital, el libro que escribió la esposa (Caitlin) de Dylan Thomas ante su muerte (*Leftover Life to Hill*); C.S. Lewis; el manual de etiqueta de Emily Post, numerosos psiquiatras; *The Merck Manual*, 16<sup>o</sup> edición, *Bereavement: Reactions, Consequences, and Care*; W. H. Auden: ("Funeral Blues"), E.E. Cummings, Melanie Klein ("Mourning and its Relation to Maniac-Depressive States"), poesía, mucha poesía, libros de su esposo (también escritor), canciones y las palabras de muchas, muchísimas personas que pasaron por lo mismo que ella. Se cita a sí misma y cita hasta el libro de entradas y salidas del edificio donde vive, en donde los porteros apuntaron a qué hora llegó la ambulancia con los

paramédicos a atender a su marido. El porqué de este afán nos lo dice en la página 94 de su libro: "*Read, learn, work it up, go to literature. Information is control.*" (en itálicas en el original).

Por otra parte, la prosa misma de Didion es fragmentada:

In the deep hush of Morning Becomes Eclectic the next day I would congratulate myself.

I could have been in Cleveland.

Yet.

I cannot count the days on which I found myself driving abruptly blinded with tears.

The Santa Ana was back.

The jacaranda was back. (Didion, 2007: 117)

She was three days old.

We had placed her bassinet next to the wisteria in the box garden.

You're safe. I'm here. (Didion, 2007: 118)

Los anteriores son ejemplos tomados al azar de dos páginas consecutivas. Esta estructura de parches, fragmentos, prosa entrecortada, expresa la dificultad de poner en palabras la experiencia. Si bien, como con cualquier recurso estilístico, no todos los autores recurrirán a él. Los otros autores leídos, C.S. Lewis y Albert Cohen y Joseph Brodsky no lo utilizan, así como tampoco Carver. Mark Twain, quien escribió un texto breve (10 páginas) mientras velaban el cadáver de su

hija en la habitación contigua, no acude a palabras ajenas, pero repite cuatro veces (también como Didion, en itálicas) las palabras con las que le fue comunicada su muerte: "*Miss Jean is dead*". Mientras que Derrida escribió el texto donde relata la agonía y muerte de su madre contrapunteado con otro texto personal autobiográfico suyo escrito años atrás y las confesiones de San Agustín. Por tanto, considero que, si bien no se presenta en todos los casos, la fragmentación en la prosa es una característica bastante frecuente en las obras sobre la muerte del ser querido.

Por otra parte, todos los autores manifiestan la dificultad que les representa poner en palabras las emociones, los pensamientos y el cúmulo de recuerdos simultáneos que les vienen a la cabeza:

The way I write is who I am, or have become, yet this is a case in which I wish I had instead of words and their rhythms a cutting room, equipped with an Avid, a digital editing system on which I could touch a key and collapse the sequence of time, show you simultaneously all the frames of memory that come to me now, let you pick the takes, the marginally different expressions, the variant readings of the same lines. This is a case in which I need more than words to find the meaning. This is a case in which I need whatever it is to think or believe to be penetrable, if not only for myself. (Didion, 2007: 8)

Y en Paul Auster:

When I first started, I thought it would come spontaneously, in a trance-like outpouring. So great was my need to write that I thought the story would be written by itself. But the words have come very slowly so far. No sooner have I thought one thing than it evokes another thing, and then another thing, until there is an accumulation of detail so dense that I feel I am going to suffocate. Never before have I been so aware of the rift between thinking and writing. For the past few days, in fact, I have begun to feel that the story I am trying to tell is somehow incompatible with language, that the degree to which it resists language is an exact measure of how closely I have come to saying something important, and that when the moment arrives for me to say the one truly important thing (assuming it exists), I will not be able to say it. (Auster, 32)

En estos dos casos, Auster y Didion, la explicación que dan responde de manera bastante coincidente con la que da Cohn respecto de la fragmentación de la sintaxis en los monólogos autónomos, aún cuando ella se refiera más bien a otro fenómeno que tiene que ver con el fluir de la conciencia.

Para Brodsky, en cambio, la limitación de las palabras significa otra cosa: "Yet, for all his skill, he'll never be able to reconstruct that primitive, sturdy nest that heard his first cry of life." Aquí Brodsky está hablando de sí mismo en tercera persona y haciendo alusión a su incapacidad, pese a toda su destreza (con las palabras) de reconstruir la casa, la habitación y media en donde vivió con sus padres y que da

título a su texto. Las palabras tampoco pueden devolverle a Cohen a su madre muerta: "Oui, les mots, ma patrie, les mots, ça console et ça venge. Mais ils ne me rendront pas ma mère"<sup>20</sup> (Cohen, 1954: 10).

También Mark Twain señala las limitaciones de las palabras, en el inicio de su texto que ya fue citado (pág. 78).

### **3.2.4 Las preguntas**

Otra característica del lenguaje que menciona Cohn en un monólogo autónomo es el tono emocional y agitado del discurso. Por ejemplo, encontramos frecuentemente una gran cantidad de exclamaciones, así como interrogaciones que tienen también una función principalmente exclamativa o expresiva. Es decir, las interrogaciones pierden su cualidad dialéctica porque no se espera una respuesta a una pregunta que ni siquiera se ha formulado en voz alta. En resumen, la abundancia de las exclamaciones y de las preguntas retóricas refleja la esencia subjetiva y no comunicativa del monólogo interior, y marcan una diferencia lingüístico-estilística en cuanto a las formas narrativas y la descripción.

Los textos que nos ocupan carecen de exclamaciones, en cambio, abundan en preguntas. Las preguntas a sí mismo que se hace el narrador las encontramos en todos los escritos que

---

<sup>20</sup> Las palabras que escribo no me devolverán a mi madre muerta. Cohen, *El libro de mi madre*, 6.

hemos revisado; son parte constitutiva de los mismos, puesto que uno de los objetivos que se plantean los autores es justamente dilucidar, con ayuda de la razón, lo que les está sucediendo. Los autores de estas obras están tratando de comprender y aprehender la muerte del ser querido y por lo mismo sus escritos tienen una cualidad de ensayo al mismo tiempo que muchas otras (narración, descripción, monólogo). Esto lo vemos en el uso recurrido del presente gnómico y en el hilo argumentativo que despliegan. En muchas ocasiones, una pregunta que se plantea en algún momento de la narración se responde unas líneas o párrafos más adelante. Esta característica de ir preguntándose y respondiéndose es una demostración de que los narradores van efectivamente comprendiendo y realizando el proceso de duelo en el transcurso de la escritura de la obra. Veamos rápidamente algunos ejemplos:

If there is nothing, then, but silence, is it not presumptuous of me to speak? And yet: if there had been anything more than silence, would I have felt the need to speak in the first place? My choices are limited. I can remain silent, or else I can speak of things that cannot be verified. At the very least, to offer them . . . (Auster, 1988: 20)

Aquí podemos ver claramente cómo las preguntas entran en el texto como una herramienta que ayuda al avance de la argumentación, al devenir de la reflexión, a encontrar

respuestas. A diferencia de la que sigue, que parece más bien estar formulada al lector, no en busca de una respuestas, sino de una complicidad: "After my own son was born I had thought: surely this will please him. Isn't every man pleased to become a grandfather?" (Auster, 1988: 19).

Maintenant, fini, à jamais silencieuse. Silence entêté, surdité obstinée, terrible insensibilité des morts. Êtes-vous heureux au moins, bien-aimés, heureux d'être enfin débarrassés de ces méchants vivants?<sup>21</sup> (Cohen, 1954: 87)

Je suis ridicule de parler ainsi, à mon âge? Que je le sois.<sup>22</sup>  
(Cohen, 1954: 120)

Quelle est cette farce? Ma mère est née, elle est venue, elle s'est réjouie de son fils [...] Et tout cela, tout cela, pourquoi? Pour rien. Pour finir dans un trou.<sup>23</sup> (Cohen, 1954: 143)

Las preguntas de Cohen, en cambio, sí son totalmente retóricas, son preguntas de confirmación o de enojo, en todo caso están más cerca de la exclamación que de la interrogación.

En las preguntas de Lewis, en cambio, prevalece la interrogación, como podemos ver en ésta: "Or are the boys

---

<sup>21</sup> Ahora, se acabó, para siempre silenciosa. Silencio obsecado, obstinada sordera, terrible insensibilidad de los muertos. ¿Sois felices al menos, bienamados, felices de haberos zafado por fin de esos perversos vivos? Cohen, *El libro de mi madre*, 71.

<sup>22</sup> ¿Qué es ridículo hablar así a mi edad? Pues que lo sea. Cohen, *El libro de mi madre*, 97.

<sup>23</sup> ¿Qué farsa es esta? Mi madre ha nacido, ha estado aquí, ha sido feliz con su hijo [...] Y eso, todo eso, ¿para qué? Para acabar en un agujero. Cohen, *El libro de mi madre*, 116.

right? What would H. herself think of this terrible little notebook to which I come back and back? Are these jottings morbid?" (Lewis, 1961: 12). Y también en las que se presentan a continuación.

The most precious gift that marriage gave me was this constant impact of something very close and intimate yet all the time unmistakable other, resistant -in a word, real. Is all that work to be undone? Is what I shall still call H. to think back horribly into being not much more than one of my old bachelor pipe-dreams? (Lewis, 1961: 18)

I wrote that last night. It was a yell rather than a thought. Let me try it over again. Is it rational to believe in a bad God? Anyway, in a God so bad as all that? The Cosmic Sadist, the spiteful imbecile?

I think it is. (Lewis, 1961: 27)

Él realmente se está preguntando (en muchas ocasiones, no siempre); quiere saber cuál es el sentido de sus apuntes, si la vida volverá a ser como antes de H.; a veces incluso, como acabamos de ver, se contesta, luego de un blanco en la página, luego de haber meditado la respuesta.

Lo mismo sucede con las que se hace Joan Didion: "What was the meaning and what the experience?/To what thought or reflection did the experience lead us?" (Didion, 2007: 41). Éstas son preguntas reales, y son básicamente las que intenta

resolver en el transcurso de este escrito. Son retóricas en el sentido de que no se las hace a nadie más que a sí misma. Pero, en todo caso, ése es el sentido del escrito y de desdoblarse en un yo narrador y un yo que experimenta. Como las que siguen:

Was it about faith or was it about grief?

Were faith and grief the same thing?

Were we unusually dependent on one another the summer we swam and watched *Tenko* and went to dinner at Morton's?

Or were we unusually happy? (Didion, 2007: 52)

Why, if those were my images of death, did I remain so unable to accept the fact that he did had died? Was it because I was failing to understand it as something that had happened to him? Was it because I was still understanding it as something that had happened to me? (Didion, 2007: 77)

En cambio, las pocas preguntas que se formula Brodsky sí cabrían dentro de la categoría de preguntas retóricas:

But what about someone born free but dying slave? Would he or she —and let's keep ecclesiastical notions out of this— think of it as a solace? Well, perhaps, more likely, they would think of it as the ultimate insult. (Brodsky, 2000a: 479)

Y él mismo lo reconoce:

So when and where, I ask myself, does the transition from freedom to slavery acquire the status of inevitability? When

does it become acceptable, especially to an innocent bystander? At what age is it most harmless to alter one's free state? At what age does this alteration register in one's memory least? At the age of twenty? Fifteen? Ten? Five? Rhetorical questions, these aren't they? Not really. A revolutionary or a conqueror at least should know the right answer. Genghis Khan, for instance, knew it. He just carved up everyone whose head was above a cart wheel's hub. Five, then. But on October 25, 1917, my father was already fourteen; my mother, twelve. She already knew some French; he, Latin. That's why I am asking these questions. That's why I am talking to myself. (Brodsky, 2000a: 483)

También Mark Twain recurre a las preguntas, en su caso claramente como un instrumento retórico que le permite hacer progresar su discurso. Además del párrafo inicial que ya fue citado, encontramos otros ejemplos: "Clara and her husband sailed from here on the 11th of this month. How will Clara bear it? Jean, from her babyhood, was a worshiper of Clara" (Twain, 1995: 468). Y más adelante: "Would I bring her back to life if I could it? I would not" (Twain, 1995: 472).

### **3.3 La forma de las obras sobre la muerte de un ser querido**

Hasta aquí hemos visto las características fundamentales del monólogo autónomo como las explica Dorrit Cohn. Encontramos en nuestros textos que algunas de ellas sí se presentan, otras no, y otras de una manera diferente (como en el caso de las interrogaciones y de la sintaxis fragmentada). No obstante que el análisis realizado nos lleva a concluir que las obras estudiadas no constituyen monólogos autónomos, las categorías de análisis de Dorrit Cohn nos han permitido identificar algunas particularidades formales de las mismas.

En primer lugar, pudimos apreciar que existe un narrador consciente de estar escribiendo una obra estética, que relata sus propias experiencias ante la muerte del ser querido en un intento por contener el dolor dentro de los límites de las palabras. En el esfuerzo por relatar la experiencia, podemos observar un desdoblamiento del "yo" en un "yo" narrador y un "yo" experimentador, aun cuando la experiencia que relata no esté distante en el tiempo. De hecho, se trata de obras ancladas en el presente, en donde predominan el presente puntual y el presente gnómico, con saltos al pasado insertados en forma acronológica. Esto implica que los narradores están relatando sus emociones y pensamientos actuales y por lo tanto

van mostrando sus cambios, su devenir y su progresión. Los autores van descubriendo y comprendiendo sus emociones en el transcurso mismo de la escritura y en buena medida gracias a la escritura. Esto lo podemos apreciar en las preguntas que se realizan y responden, así como en sus comentarios al releer lo que escribieron.

Por otra parte, en todas las obras que he analizado, desde el inicio el texto se plantea explícitamente como texto escrito. Esto significa que existe un destinatario de la obra. Éste puede ser, alternada o simultáneamente, el futuro lector, el muerto o uno mismo, pero en todo momento los autores tienen conciencia de estar dirigiéndose a alguien y lo manifiestan mediante el uso frecuente de la segunda persona.

Por último, si bien no es una característica que compartan todas las obras que hemos analizado, algunas obras se caracterizan por su prosa fragmentada, tanto en lo que se refiere a la sintaxis (frases sin verbo o incompletas, palabras sueltas) como por la inserción de citas de otros autores o documentos relacionados con lo que están contando, así como estribillos que se repiten a lo largo de la obra o listados que se insertan sin una explicación previa o posterior. Todo esto muestra la dificultad de establecer en palabras, en un discurso coherente y estructurado, la experiencia por la que están pasando los autores. Esta dificultad sí ha sido planteada por todos los autores, aun por aquellos que no la reflejan en la forma.

Hasta aquí hemos visto las particularidades que comparten las OMSQ en cuanto a la forma, veremos ahora si también comparten los contenidos y si estos concuerdan con el proceso de duelo descrito más arriba.

## **4. LA EXPERIENCIA**

### **4.1 La particularidad de la circunstancia de esa muerte**

Antes de comenzar a analizar el proceso de duelo expresado en las obras, haremos una breve recapitulación de las circunstancias en las que se produjeron las muertes de las que nos estamos ocupando, puesto que esto influye considerablemente en el trabajo de duelo en sí. Como bien los señalan Nasio y Cobo Medina:

En principio, parece natural que cueste más elaborar el duelo cuanto mayor relación afectiva y emocional existía entre la persona muerta y el doliente. [...] Pero en nuestra experiencia clínica, es más difícil la elaboración del duelo cuando las relaciones con el difunto eran ambivalentes (es decir, contradictorias) y también cuando existía una gran dependencia entre él y su deudo. (Cobo Medina, 1999: 45)

En el caso de Paul Auster, tenemos que la relación con su padre era distante, casi inexistente. El padre era para Paul Auster casi un desconocido, esto lo manifiesta desde el título

mismo de la obra: "Portrait of an Invisible Man"<sup>24</sup> y será algo en lo que hará hincapié a lo largo de todo el texto.

If, while he was alive, I kept looking for him, kept trying to find the father who was not there, now that he is dead I still feel as though I must go on looking for him. Death has not changed anything. The only difference is that I have run out of time. (Auster, 1988: 7)

Mientras que en Joan Didion tenemos un caso de una gran dependencia con su esposo. Ella y John no sólo compartieron más de 30 años de su vida, sino que, dado que ambos eran escritores, estaban acostumbrados a pasar las 24 horas del día juntos. Se consultaban sobre lo que escribían, se editaban y corregían mutuamente sus obras, incluso se subían a un avión para poder cenar juntos:

Once in 1968 when I needed unexpectedly to spend the night in San Francisco [...], John flew up from Los Angeles so that we could have dinner together. We had dinner at Ernie's. (Didion, 2007: 49)

Esa misma noche, John voló de regreso a Los Ángeles. Ésta no fue una acción romántica, impulsiva ni única. Fue una rutina durante los 10 años que existieron ese tipo de vuelos

---

<sup>24</sup> El libro de Auster se llama *The invention of Solitude* y así lo he llamado desde el inicio de esta tesis. Sin embargo, consta de dos textos, el mencionado y "The Book of Memory". Puesto que ambos textos son independientes entre sí, no guardan relación temática ni tampoco se parecen en cuanto a sus características formales, sólo he considerado el primero.

("Midnight Flyer") y el trabajo de alguno de los dos los obligaba a estar separados.

Por otra parte, no se elabora de la misma manera el duelo por una persona querida con la que convivimos, que cuando nos enteramos de que ha muerto pero hemos perdido, desde hace tiempo, la cotidianeidad y con su muerte simplemente se sigue dejándola de ver. "Entonces el duelo se inclina más hacia el que se hace por una persona desaparecida que el de una persona muerta" (Cobo Medina, 1999: 84-5). Esto tiene que ver con que:

La racionalidad humana no sirve para la muerte, se contradice con ella. La contundencia de la ausencia del muerto se explica mejor mediante la primaria posición perceptiva de los seres humanos, la más primitiva e inmadura.

Por eso, la disolución del duelo, el olvido del ser querido muerto, participaría de esa situación perceptiva primaria, según la cual lo que no se ve, no existe. El duelo pierde su fuerza y se disuelve, en parte, porque no se tiene la percepción reiterada de la presencia física del difunto. (Cobo Medina, 1999: 76)

De modo que, cuando ya estamos acostumbrados a no ver a esa persona, es mucho más complicado y largo comprender que se ha perdido, puesto que en nuestra percepción inmediata y nuestra realidad cotidiana nada hay que nos lo demuestre, nada ha cambiado. Éste es el caso de Albert Cohen y de Joseph Brodsky, entre las obras que nos ocupan.

I suppose that had I been around my parents for the last twelve years of their life, had I been around them when they are dying . . . The sheer wear and tear would have dulled the senses enough to perceive the tragedy as a natural one and leave it behind in a natural way. However, there are few things more futile than weighing one's options in retrospect; similarly, the good thing about an artificial tragedy is that it makes one pay attention to the artifice. (Brodsky, 2000: 478)

En cuanto a Albert Cohen, él no menciona explícitamente esta dificultad, aunque sí señala varias veces que su madre murió lejos de él y, sin haber estado allí y contra toda verosimilitud narrativa, dedica un breve capítulo, al inicio de la obra, a describir cómo enterraron a su madre:

On l'a soulevée, muette, et elle ne s'est pas débattue, celle qui s'était tant affairée dans sa cuisine. On l'a soulevée de ce lit où elle avait tant songé à son fils [...] On l'a soulevée, raidie, on l'a enfermée et puis on a visé la boîte. Enfermée comme une chose dans une boîte, une chose que deux chevaux ont emportée, et le gens dans la rue ont continue à faire leurs achats.

On l'a descendue dans un trou et elle n'a pas protesté, celle qui parlait avec tant d'animation [...] Et maintenant, elle est silencieuse sous la terre, enfermée dans geôle terrestre avec interdiction d'en sortir, prisonnière et muette dans sa solitude de terre, avec de la terre suffocante et si lourde inexorablement au dessus d'elle ...

Toute seule là-dessous, la pauvre inutile don't on s'est débarrassé dans la terre, toute seule, et on a eu gentile pensée de lui mettre dessus une lourde dalle de marbre, un presse-mort, pour être bien sûr qu'elle ne s'en ira pas.<sup>25</sup> (Cohen, 1954: 30-2)

Y durante toda la obra, pero más obsesivamente hacia el final, insistirá en que está bajo tierra: "Ma bien-aimée est dans de la terre ..." <sup>26</sup> (Cohen, 1954: 139); "Pourquoi, mon Dieu, pourquoi a-t-elle ri d'être jeune et belle puisque maintenant elle est sous terre?" <sup>27</sup> (Cohen, 1954: 144); "Pourquoi toutes ces agitations puisque la terre est maintenant lourde sur elle imperturbable?" <sup>28</sup> (Cohen, 1954: 146). Cohen reconstruye el entierro de su madre e insiste en que está enterrada para convencerse de que está muerta. Y las palabras "está muerta" y "nunca más" son las que más abundan en la obra.

Por otra parte, el dolor siempre está vinculado con el carácter imprevisto de una ruptura, es decir: "con el franqueamiento súbito de un límite más allá del cual el sistema psíquico está subvertido sin estar desestructurado" (Nasio, 1999: 32). Éste es el caso de Auster y Didion. Veamos

---

<sup>25</sup> La levantaron, muda, y no se resistió, ella que tanto trajinara en su cocina. La levantaron de aquella cama en la que tanto pensara en su hijo [...] La levantaron, tiesa, la encerraron y atornillaron la caja. Encerrada como una cosa en una caja, una cosa que se llevaron dos caballos, y la gente en la calle siguió con sus compras./ La bajaron en un agujero y no protestó, la que con tanta animación hablaba [...] Y ahora yace silenciosa bajo tierra, encerrada en la terrosa cárcel con prohibición de salir, prisionera y muda en su soledad de tierra, con tierra sofocante y tan pesada inexorablemente encima de ella [...] /Sola allí abajo, la pobre inútil que se quitaron de encima enterrándola, sola, y tuvieron la amable ocurrencia de ponerle encima una pesada losa de mármol, un cubremuertos, para tener la certeza de que no se irá. Cohen, *El libro de mi madre*, 23-4.

<sup>26</sup> Mi bienamada yace bajo tierra ... Cohen, *El libro de mi madre*, 113.

<sup>27</sup> ¿Por qué, Dios mío, por qué rió de ser joven y hermosa si ahora yace bajo tierra? Cohen, *El libro de mi madre*, 117.

<sup>28</sup> ¿Para qué tanto trajín, si la tierra pesa ahora sobre ella, imperturbable? Cohen, *El libro de mi madre*, 118.

cuánto se parecen los inicios de sus textos en relación con la sorpresa ante el cambio inesperado y radical:

*Life changes fast.*

*Life changes in the instant.*

*You sit down to dinner and life as you know it ends.*

*The question of self pity.* (Didion, 2007: 3)

Y el de Auster:

One day there is life. A man, for example, in the best of health, not even old, with no history of illness. Everything is as it was, as it will always be. He goes from one day to the next, minding his own business, dreaming only of the life that lies before him. And then, suddenly, it happens there is death. (Auster, 1988: 5)

Y agrega Nasio:

Hay dos modos de reaccionar dolorosamente frente a la pérdida del ser amado. Cuando estamos preparados para verlo partir porque está condenado por la enfermedad, por ejemplo, vivimos su muerte con una pena infinita pero representable. Como si el dolor del duelo fuera nombrado antes de aparecer, y el trabajo del duelo comenzara antes de la desaparición del amado. Por ende el dolor, aunque insoportable, sigue estando integrado en nuestro yo y se acomoda a él. Si, por el contrario, la pérdida del otro amado es súbita e imprevisible, el dolor se impone sin miramientos y trastorna todas las referencias de espacio, de tiempo y de identidad. Es absolutamente insoportable por su carácter de inasimilable por el yo. Si tuviéramos que designar

cuál de estos dos sufrimientos merece cabalmente el nombre de dolor, elegiríamos el segundo. El dolor siempre lleva la marca de la inmediatez y de la imprevisibilidad. (Nasio, 1999: 67)

Sin embargo, esto no parece suceder en el caso de *A Grief Observed*, de C.S. Lewis, quien de hecho se casó con su esposa sabiendo que tenía cáncer y la acompañó durante los últimos años de su vida. Lewis, lo veremos retratado en su obra, pasa por todas las etapas del duelo sin que parezca haberse ahorrado ninguna por el hecho de haber tenido cinco años para asimilar la muerte de su esposa cuando ella todavía vivía.

Otro elemento fundamental que afecta el proceso de duelo es la culpa o las "deudas pendientes" con el muerto. Señala Cobo Medina:

Se elabora mucho mejor y se aligera un duelo cuando hay *tranquilidad de conciencia* del doliente en cuanto al trato dado en vida al muerto [...] Los cargos de conciencia, con la consiguiente culpabilidad, actúan en sentido contrario. (Cobo Medina, 1999: 45-7)

Cuando analicemos la culpa, veremos que para Albert Cohen ésta llegó a convertirse en un obstáculo fundamental para la realización del duelo.

## 4.2 El proceso de duelo

A lo largo de su extensa obra, Cobo Medina menciona en diferentes ocasiones los pasos o etapas por las que se pasa durante el duelo. Si bien no todas se darán forzosamente, sino que dependerá de cada caso, éstas son, en general, las que prevalecen. Las iremos analizando una por una en las obras.

Pasos del duelo:

1-Negación del duelo

2-Aflicción, alejamiento de la vida cotidiana

3-Culpa, rabia

4-Aceptación de la pérdida.

En cuanto a la negación del duelo, el hecho mismo de que los autores se sentaran a escribir estas obras significa que esta etapa ha sido superada, suponiendo que hubieran pasado por ella, por lo que no tenemos comentarios al respecto.

En relación con la aflicción, alejamiento de la vida cotidiana, este momento corresponde a lo que Nasio llama movimiento de sobreinvertidura/desinvertidura, por lo que lo analizaremos desde esta perspectiva, en mi opinión más rica y compleja. Haremos antes la salvedad de que, al tratarse de teorías diferentes, no podemos hacer corresponder exactamente las diferentes etapas. El movimiento de sobreinvertidura/desinvertidura ocupa, para Nasio, todo el proceso de duelo, al que él no descompone en diferentes

etapas. De igual manera, Allouch sólo menciona el gracioso sacrificio de duelo como culminación del proceso de duelo, sin identificar etapas dentro del mismo.

#### **4.2.1 El movimiento de sobreinversión/desinversión**

Revisemos un poco más a fondo la explicación de Nasio de este movimiento de sobreinversión:

Frente al trastorno pulsional introducido por la pérdida del objeto amado, el yo se levanta: apela a todas sus fuerzas vivas —a riesgo de quedarse agotado— y las concentra en un solo punto, el de la representación psíquica del amado perdido. En consecuencia, el yo está totalmente ocupado en mantener viva la imagen mental del desaparecido. Como si se empeñara especialmente en querer compensar la ausencia real del otro perdido magnificando su imagen. El yo se confunde entonces casi totalmente con esta imagen soberana, y sólo vive amando y, a veces, odiando la efigie de otro desaparecido. Efigie que atrae hacia sí toda la energía del yo y le hace padecer una aspiración medular violenta que lo deja exangüe e incapaz de interesarse por el mundo exterior. (Nasio, 1999: 35)

Considero que el hecho de escribir una obra sobre la muerte del ser querido representa, en sí, el movimiento de sobreinversión. Al ocuparse en escribir la obra, los autores están dedicándose de lleno a la imagen del muerto,

reconstruyen su vida, su relación, describen su carácter, apuntan anécdotas, recuerdos específicos y precisos e intentan dar una imagen completa del ser perdido. Es decir toda su energía está concentrada en la representación del ser perdido.

Veamos cómo expresan nuestros autores esta experiencia:

On that day he feels like an effect suddenly without its cause. The enormity of the loss makes it incomprehensible. His mind, made naked by his loss, shrinks, and increases the magnitude of this loss even further. (Brotsky, 2000: 472)

La cita de Brodsky representa perfectamente este movimiento en el que la doble cualidad de sobreinvertidura del amado y vaciamiento o desinvertidura del yo le da esta magnitud "exagerada" a la pérdida. Más adelante tenemos, también en Brodsky, un ejemplo de la magnificación de lo perdido, que en su caso está representado por ese pequeño hogar que compartió con sus padres:

... if there ever was anything real in his life, it was precisely that nest, oppressive and suffocating, from which he so badly wanted to flee. (Brotsky, 2000: 472)

En Cohen podemos apreciar una representación completamente diferente de este fenómeno, en donde la madre está un poco viva por toda la libido que él ha puesto en ella, mientras que él está un poco muerto porque se ha quedado completamente despojado: "Nous sommes bien seuls tous les deux, toi dans ta

terre, moi dans ma chambre. Moi, un peu mort parmi les vivants, toi, un peu vivante parmi les morts"<sup>29</sup> (Cohen, 1954: 32).

Podemos ver, en la explicación de Cobo Medina del "método proustiano" de realización del duelo, un símil del movimiento de sobreinversión:

La elaboración del duelo [...] podría ilustrarse muy bien con el relato de Marcel Proust, "Albertina desaparecida", que él terminó de escribir mientras se moría, y en donde el protagonista se ve abocado a hacer el duelo por la muerte de su amante. El método proustiano consiste en una autoterapia mediante la memoria, en que, al contrario que esforzarse en olvidar al muerto querido (como recomienda todo el mundo), se trata de recordarlo en todas sus facetas posibles. Según esta especie de táctica, ha de producirse en el doliente un penoso proceso afectivo de desgajamiento (destrenzamiento, desligamiento, desleimiento) de los recuerdos vinculados a la relación con la persona querida, como si se hiciera uno por uno. Así, el duelo concreto se va resolviendo paulatinamente, aunque puede haber recaídas depresivas puntuales; o regreso a él, pasado el tiempo. (Cobo Medina, 1999: 49)

Y agrega más adelante:

Una variante de esta reacción de reconstrucción es indagar en la vida (desconocida o secreta) de la persona después de su muerte, reacción que hallamos, sobre todo, en casos de muerte extraña o

---

<sup>29</sup> Qué solos estamos los dos, tú en tu tierra, yo en mi habitación. Yo, un poco muerto entre los vivos, tú, un poco viva entre los muertos. Cohen, *El libro de mi madre*, 25.

en una postrera búsqueda del ser echado de menos. (Cobo Medina, 1999: 384)

Esto es lo que sucede con Paul Auster, quien, como dijimos, junto con la rememoración realiza en el escrito una investigación y búsqueda de su padre:

There has been a wound, and I realize now that it is very deep. Instead of healing me as I thought it would, the act of writing has kept this wound open. At times I have even felt the pain of it concentrated in my right hand, as if each time I picked up the pen and pressed it against the page, my hand were being torn apart. Instead of burying my father for me, these words have kept him alive, perhaps more so than ever. I not only see him as he was, but as he is, as he will be, and each day he is there, invading my thoughts, stealing up on me without warning: lying in the coffin underground, his body still intact, his fingernails and hair continuing to grow. A feeling that if I am to understand anything, I must penetrate this image of darkness, that I must enter the absolute darkness of earth. (Auster, 1988: 32-3)

En esta cita podemos ver, además de la sobreinvertidura de su padre muerto ("he is invading my thoughts; these words have kept him alive, perhaps more so than ever", etc.), el remedio del arte. El proceso de escribir sobre la muerte de su padre, en vez de brindarle consuelo, lo está llevando a la conciencia

del dolor que esta misma le produce. Comparemos la cita que acabamos de transcribir con ésta, al inicio del texto:

Looking back on it now, even from so short a distance as three weeks, I find this a rather curious reaction. I had always imagined that death would numb me, immobilize me with grief. But now that it had happened, I did not shed any tears, I did not feel as though the world had collapsed around me. In some strange way, I was remarkably prepared to accept his death, in spite of its suddenness. (Auster, 1988: 6)

De modo que no es sino hasta que ha avanzado en su escrito sobre la muerte de su padre, cuando Auster es capaz de reconocer el dolor que ésta le produce. El reconocimiento de ese dolor es el primer paso para poder realizar el proceso de duelo. Quizá sea éste el único caso en que podemos ver, muy al inicio del texto, la etapa de negación.

Cobo Medina también señala el fenómeno que, en la explicación de Nasio, corresponde a la desinvertidura del yo.

Al mismo tiempo, tiene lugar un cambio global en la apreciación del mundo. De pronto éste pierde sus alicientes, su color, su alegría; se ensombrece como si se hubiera vuelto de revés: sólo se ve su lado sombrío y amargo. (Cobo Medina, 1999: 343)

C.S. Lewis lo explica así:

At other times it (grief) feels like being mildly drunk, or concussed. There is a sort of invisible blanket between the world and me. I find it hard to take in what anyone says. Or

perhaps, hard to want to take it. It is so uninteresting.  
(Lewis, 1961: 7).

Y más adelante:

It's not true that I'm always thinking of H. [...] For then, [cuando no está pensando en ella] though I have forgotten the reason, there is a spread over everything a vague sense of wrongness, of something amiss. [...] What's wrong with the world to make it so flat, shabby, worn-out looking? Then I remember.  
(Lewis, 1961: 30)

Y Joan Didion:

We might expect if death is sudden to feel shock. We do not expect this shock to be oblitative, dislocating to both body and mind. [...] Nor can we know ahead of the fact (and here lies the heart of the difference between grief as we imagine it and grief as it is) the unending absence that follows, the void, the very opposite of meaning, the relentless succession of moments during which we will confront the experience of meaningless itself. (Didion, 2007: 188-9).

Todas estas citas dan cuenta del vaciamiento del yo, es decir, del sentimiento de extrañamiento, de sí mismos y de sí ante el mundo, que les provoca a los autores la muerte del ser querido.

Daremos ahora un breve repaso a los dos fenómenos que, según Cobo Medina, marcan la etapa siguiente en el proceso de duelo: la culpa y la rabia.

#### **4.2.2 La culpa**

Señala Cobo Medina respecto de la culpa:

Hay, en muchos duelos normales, frecuentes reacciones de culpabilidad por parte del sujeto afligido, que, en general, confluyen en la idea de no haber sabido impedir la desgracia. (Cobo Medina, 1999: 356)

Es el caso de Joan Didion, quien busca desesperadamente los indicios que le habrían advertido de la muerte de su esposo, pues necesita saber si podría haber hecho algo que lo hubiera salvado. "He believed he was dying. He told me so, repeatedly. I dismissed this" (Didion, 2007: 23). Y el repetido estribillo que resuena a lo largo de la obra: "I tell you that I shall not live two days" la persigue. Más adelante expresará más directamente su culpa, aun sabiendo que es irracional:

If the dead were truly to come back, what would they come back knowing? Could we face them? We who allowed them to die? The clear light of day tells me that I did not allow John to die, that I did not have that power, but do I believe that? Does he? (Didion, 2007: 152)

Ésta es, en palabras de Cobo Medina:

... la culpa del "Si yo hubiera . . ." ("si yo hubiera estado más pendiente de él", "si yo hubiera consultado otros médicos", "si yo hubiera . . ."). A ella se le añade el pesar por no haber reconocido sus talentos y sus cualidades, de no haber dialogado y disfrutado más con él, de no haberlo conocido mejor, de no haberle dicho tantas cosas . . . (Cobo Medina, 1999: 357)

Quien mejor ejemplifica esta culpa es Cohen:

Je ne lui écrivais pas assez. Je n'avais pas assez d'amour pour l'imaginer, ouvrant sa boîte aux lettres, à Marseille, plusieurs fois par jour et n'y trouvant jamais rien. (Maintenant, chaque fois que j'ouvre ma boîte aux lettres et que je n'y trouve pas la lettre de ma fille, cette lettre que j'attends depuis des semaines, j'ai un petit sourire, Ma mère est vengée.) [...] Chérie, ce livre, c'est ma dernière letter.<sup>30</sup> (Cohen, 1954: 76)

Y agrega más adelante: "Tu n'as pas voulu écrire dix mots, écris-en quarante mille maintenant"<sup>31</sup> (Cohen, 1954: 79).

Durante toda la obra se sigue haciendo reproches, un último ejemplo:

Ainsi m'a parlé ce fils. Comme lui, peut être, le soir du départ de ma mère, le soir même [...] j'allais avec impatience, fils que j'étais, vers une amante adorante [...] Bien fait que je souffre

---

30 No le escribía lo suficiente. No tenía bastante amor para imaginarla abriendo el buzón, en Marsella, varias veces al día y no encontrando nunca nada. (Ahora, cada vez que abro mi buzón y no encuentro la carta de mi hija, esa carta que llevo aguardando semanas, se me escapa una sonrisita. Mi madre está vengada). [...] Querida mía, este libro es mi última carta. Cohen, *El libro de mi madre*, 61.

31 Ya que no quisiste escribir diez palabras, escribe ahora cuarenta mil. Cohen, *El libro de mi madre*, 61-63.

maintenant. Ma souffrance est ma vengeance contre moi-même.<sup>32</sup>

(Cohen, 1954: 111)

Cobo Medina también señala que “con cierta frecuencia el deudo siente la culpa de seguir viviendo cuando ha muerto lo que más quería” (Cobo Medina; 1999: 358). También Brodsky, en un análisis del poema que escribió la poeta rusa, Marina Svetaieva, ante la muerte de Rilke, refiere este tipo de culpa y la explica así:

The feeling of guilt. The tragedy lies not in that existence without him is unthinkable but precisely in that such an existence is thinkable. And as a consequence of this conceivability, the author's attitude toward herself, still living, is more merciless, more uncompromising. (Brodsky, 2000a: 205)

#### 4.2.3 La rabia

Cobo Medina también señala que, a menudo, la culpabilidad se desplaza en forma de hostilidad hacia el personal que atendió al ser querido antes de su muerte o hacia las personas que tratan de consolar al deudo. Es lo que le ocurre en algún momento a Joan Didion:

But from where exactly did Dr. Volkan and his team in Charlottesville derive their unique understanding of “the

---

32 Así me ha hablado ese hijo. Como él, quizá, la noche en que se fue mi madre, la misma noche [...] marché con impaciencia, hijo como era, hacia una amante ferviente ... Merezco sufrir ahora. Mi sufrimiento es mi venganza contra mí mismo. Cohen, *El libro de mi madre*, 89.

psychodynamics involved in the patient's need to keep the lost one alive," [...] Where you with me and the "one who died" at Punchbowl in Honolulu four months before it happened? [...]

I catch myself, I stop.

I realize that I am directing irrational anger toward the entirely unknown Dr. Volkan in Charlottesville. (Didion, 2007: 56-7)

Lo que sucede es que se experimenta un intenso sentimiento de estar viviendo una injusticia. Cuando esto ocurre, y si se es creyente, con frecuencia esa rabia se dirige a Dios, como es el caso de C. S. Lewis:

Kind people have said to me 'She is with God.' [...] But if so, she was in God's hands all the time, and I have seen what they did to her here. Do they suddenly become gentler to us the moment we are out of the body? And if so, why? If God's goodness is inconsistent with hurting us, then either God is not good or there is no God: for in the only life we know He hurts us beyond our worst fears and beyond all we can imagine. If it is consistent with hurting us, then He may hurt us after death as unendurable as before it. (Lewis, 1961: 25)

Por último, la rabia puede dirigirse hacia el muerto por habernos abandonado, como en el caso, también, de Didion:

Only after the dream about being left on the tarmac at Santa Monica Airport did it occur to me that there was a level on which I was not actually holding myself responsible (de la

muerte de John). I was holding John and Quintana responsible<sup>33</sup>, a significant difference but not one that took me anywhere I needed to be. (Didion, 2007: 174)

En Cohen, la rabia es generalizada, contra el mundo: "Ces gens qui passent devant moi sont inutiles et vivants, salement vivants"<sup>34</sup> (Cohen, 1954: 87). Contra Dios:

Et entre ces deux toujours, quelle est cette farce que nous jouons, cette courte farce d'ambitions, d'espoirs, d'amours, de joies destinées à disparaître pour toujours, cette farce que Tu nous fais jouer? Dis, Toi, là-haut, pourquoi ce traquenard? Pourquoi a-t-elle ri, pourquoi lui as-Tu donné le desir de rire et de vivre si Tu l'avais, dès son berceau, condamnée à mort, ô Juge à la monotone sentence, Juge sans imagination et qui ne connais qu'une seule sentence, toujours capitale ...<sup>35</sup> (Cohen, 1954: 150-1)

Y, en algún momento, le reprocha a su propia madre: "Tu m'as abandonné [...] C'est la première méchanceté que tu m'ais faite"<sup>36</sup> (Cohen, 1954: 87), refiriéndose a su muerte. Al respecto señala Cobo Medina que, por lo general, los reproches al muerto no se verbalizan ni se hacen públicos, sino que "quedan en el interior silencioso del doliente, que no se

---

<sup>33</sup> Quintana, su hija, estuvo internada en terapia intensiva, al borde de la muerte, en dos ocasiones, antes de que John muriera –de hecho, la noche en que John murió venían del hospital, con la buena noticia de que Quintana se estaba recuperando bien-, y un par de meses después de la muerte de John.

<sup>34</sup> Esos que pasan ante mí son seres inútiles y vivos, asquerosamente vivos. Cohen, *El libro de mi madre*, 71.

<sup>35</sup> Y entre esos dos siempres, ¿qué farsa es esa que representamos, esa breve farsa de ambiciones, esperanzas, amores, alegrías destinadas a desaparecer para siempre, esa farsa que Tú nos obligas a representar? Contesta, Tú en tus alturas, ¿por qué esa trampa? ¿Por qué rió, por qué le infundiste el deseo de reír y de vivir, si desde la cuna la habías condenado a muerte, oh, Juez de monótona sentencia, Juez sin imaginación . . . Cohen, *El libro de mi madre*, 122.

<sup>36</sup> Me has dejado [...] La primera maldad que has cometido conmigo, Cohen, *El libro de mi madre*, 69-70.

atreve a comunicarlos a nadie por pudor o por dolor" (Cobo Medina, 1999: 361).

#### **4.2.4 La recuperación**

Todos los autores, a su manera, hacia el final de la obra muestran los primeros indicios de recuperación, de pasar a la etapa final del duelo que consiste, según Cobo Medina, en internalizar al muerto de manera diferente, es decir, como muerto, y reinsertarse a la vida social, profesional, cotidiana de cada uno de ellos.

Veamos esto en Lewis:

Something quite unexpected has happened. It came this morning early. For various reasons, not in themselves at all mysterious, my heart was lighter than it had been for many weeks. [...] And suddenly, at the very moment when, so far, I mourned H. least, I remembered her best. [...] It was as if the lifting of the sorrow removed a barrier. (Lewis, 1961: 37)

Este nuevo estado se extiende a su relación con Dios: "And so perhaps with God. I have gradually been coming to feel that the door is no longer shut and bolted" (Lewis, 1961: 43). Este movimiento de ir sintiéndose mejor, no está tampoco exento de culpa y de avances y retrocesos, como expresa claramente Lewis:

Still, there's no denying that in some sense I 'feel better', and with that comes at once a sort of shame, and a feeling that one is under a sort of obligation to cherish and foment and prolong one's unhappiness. (Lewis, 1961: 43)

Y más adelante: "Tonight all the hells of young grief have opened again; the mad words, the bitter resentment, the fluttering in the stomach, the nightmare unreality, the wallowed-in tears" (Lewis, 1961: 46). Pero, pese a las recaídas, la recuperación se sostiene:

Today I have been revisiting old haunts, taking one of the long rambles that made me so happy in my bachelor days. And this time the face of nature was not emptied of its beauty and the world didn't look (as I complained some days ago) like a mean street. (Lewis, 1961: 48)

Como podemos ver, esta sucesión de sentimientos se ha dado a lo largo de apenas cinco páginas. Si consideramos que el texto de Lewis se estructura a modo de diario, donde va contando día con día (quizá no exactamente, el texto no especifica el paso día con día, pero sí está marcado por deícticos de tiempo: "hoy", "anoche", "esta mañana" etc. que indican esta estructura de diario), podemos concluir con seguridad que el lapso durante el cual escribió los tres párrafos citados fue corto, y que los fragmentos corresponden a momentos sucesivos en el tiempo.

Para Didion, este movimiento de recuperación fue más consciente y voluntario:

The next day, March 24 [...] I put away the plates and allowed myself to think for the first time about what would be required to restart my own life. [...] It occurred to me as I hung up that cleaning my office could be a step toward the first day of the rest of my own life. I began doing this. During most of the following day, Thursday, March 25, I continued doing this. At points during the quiet day I found myself thinking that possibly I had come through into a new season. (Didion, 2007: 86-7)

Pese a esta decisión, poco después Didion debió interrumpir su proceso de duelo porque su hija tuvo una infección cerebral que la mantuvo durante dos meses en terapia intensiva, al borde de la muerte. Cuando finalmente es dada de alta (julio), Didion dice:

She was reaching a point at which she would need once again to be, if she was to recover, on her own.

I determined to spend the summer reaching the same point.

I did not yet have the concentration to work but I could straighten my house, I could get on top of things, I could deal with my unopened mail.

That I was only now beginning the process of mourning did not occur to me.

Until now I had been able only to grieve, not mourn. Grief was passive. Grief happened. Mourning, the act of dealing with grief, required attention. [...]

I began. (Didion, 2007: 143)

Es interesante que Didion considere al trabajo de duelo un verdadero trabajo. Como vimos, si bien Freud lo llama así, lo considera un proceso espontáneo y natural; mientras que la vivencia (o las intenciones) de Didion se acercan más a las descritas por Allouch, en cuya teoría, el duelo requiere el "gracioso sacrificio de duelo", lo que implica necesariamente, no sólo una actitud sino una acción voluntaria por parte del doliente, es decir, él debe decidirse a retomar su vida dejando ir al muerto, al "pequeño a" dentro de sí. Lo curioso es que Didion no cita (de modo que probablemente no conoce) el libro de Allouch, ni tampoco menciona a Lacan, mientras que sí cita a Freud.

Por otra parte, también es importante mencionar que una vez iniciado el trabajo de duelo (y hacia el final del libro) Didion es capaz de liberarse de la culpa: "Only after I read the autopsy did I begin to believe what I have been repeatedly told: nothing he or I had done or not done had either caused or could have prevented his death" (Didion, 2007: 222).

Y el trabajo consciente de realizar el duelo y retomar su vida continúa hasta el final de su obra.

It is now December 31, 2004, a year and a day.

On December 24, Christmas Eve, I had people for dinner, just as John and I had done on Christmas Eve a year before. I told myself that I was doing this for Quintana but I was also doing it for myself, a pledge that I would not lead the rest of my life as a special case, a guest, someone who could not function on her own. (Didion, 2007: 222)

El caso de Auster es bastante particular, puesto que, como mencionamos, él debe primero encontrar a su padre para poder perderlo. Entonces, su primer movimiento, de sobreinvertidura, es a su vez un movimiento de búsqueda, de modo que la mayor parte de su escrito es su intento por comprender a su padre. Esto también explica por qué su texto incorpora recortes periodísticos, cartas y comentarios de otros sobre su padre. Él no tiene elementos, debe entonces recurrir a los testimonios de los otros y a cuanto recurso encuentre que le pueda decir algo. Su observación de las fotografías de su padre es un ejemplo de ello:

Back home, I pored over these pictures with a fascination bordering on mania. I found them irresistible, precious, the equivalent of holy relics. It seemed that they could tell me things I had never known before, reveal some previously hidden truth, and I studied each one intensely, absorbing the least detail, the most insignificant shadow, until all the images had become a part of me. I wanted nothing to be lost. (Auster, 2000: 14)

De modo que para poder hacer el trabajo de duelo, primero necesita darle existencia al padre, darle vida para después poder matarlo. Nadie lo explica mejor que el mismo autor: "To begin with death. To work my way back into life, and then, finally, to return to death" (Auster, 2000: 63). Esta cita es de la página 63, en la 65-6 relata el funeral y entierra a su padre, y en la 69 culmina su texto. La última cita, de Kierkegaard, es significativa al respecto:

... here it holds good that only he who works gets the bread, only he who was in anguish finds repose, only he who descends into the underworld rescues the beloved, only he who draws the knife gets Isaac . . . He who will not work must take note of what is written about the maidens of Israel, for he gives birth to the wind, but he who is willing to work gives birth to his own father (Kierkegaard, citado en Auster, 2000: 68)

Aquí está, en palabras de otros, el resultado de su trabajo, de su escritura, del largo y tortuoso camino de encontrar a su padre para poder perderlo.

El caso de Albert Cohen también es bastante particular, no en relación con la circunstancia de la muerte o la relación con el muerto cuando aún vivía, sino en la reacción del autor. En su texto no parece haber evolución, sino que se trata de un largo lamento monocorde, si bien alcanza a vislumbrar que en algún momento se recuperará, pareciera que la sola idea lo llena tanto de culpa que no puede avanzar en el proceso:

Ma mère est morte, mais je regarde la beauté des femmes. Ma mère est abandonnée dans de la terre où des choses horribles se passent, mais j'aime le soleil et les cancons des petits oiseaux. Péché de vie. (Cohen, 1954: 139-40)

Y continúa:

Ma mère est morte mais j'ai faim et tout à l'heure, malgré ma douleur, je mangerai. Péché de vie. Manger, c'est penser à soi, c'est aimer vivre. Mes yeux cernés portent le deuil de ma mère, mais je veux vivre. Dieu merci, les pécheurs vivants deviennent vite des morts offensés.<sup>37</sup> (Cohen, 1954: 141)

Y más adelante:

Dans cinq ans, ou moins, j'accepterai davantage cette idée qu'une mère, c'est quelque chose de terminé. Dans cinq ans, j'aurai oublié des gestes d'elle. Si je vivais mille ans, peut-être qu'en ma milli me année, je ne me souviendrais plus d'elle.<sup>38</sup> (Cohen, 1954: 142)

No parece haber un recorrido, un movimiento en el transcurso de la escritura. El texto fue escrito el año en que murió su madre bajo el título *Chant de mort*. Cohen regresa a él diez años más tarde, pero las correcciones que hace son mínimas y le agrega un último capítulo –un párrafo– donde dice:

---

37 Mi madre ha muerto, pero me fijo en la belleza de las mujeres. Mi madre yace abandonada bajo tierra, donde ocurren cosas horribles, pero a mí me gusta el sol y el parloteo de los pajarillos. Pecado de vida./Mi madre ha muerto pero tengo hambre, y luego comer  no obstante mi dolor. Pecado de vida. Comer es pensar en uno mismo, es amar, vivir. Mi mirada ojerosa ostenta el luto por mi madre, pero quiero vivir. A dios gracias, los pecadores vivos no tardan en convertirse en muertos ofendidos. Cohen, *El libro de mi madre*, 114-115.

38 Dentro de cinco años, o menos, me habrá hecho un poco más a la idea de que una madre es algo que se acaba. Dentro de cinco años, se me habrán olvidado gestos suyos. Si viviese mil años, puede que en mi milésimo año ya no me acordase de ella. Idem.

Des années se sont écoulées depuis que j'ai écrit ce chant de mort. J'ai aimé, j'ai eu des heures de bonheur tandis qu'elle gisait, abandonnée, en son terrible lieu. J'ai commis la péché de vie, moi aussi, comme les autres. J'ai ri et je rirai encore. Dieu merci, les pécheurs vivants deviennent vite des morts offenses.<sup>39</sup> (Cohen, 1954: 174)

Al parecer, diez años más tarde no ha logrado liberarse de la culpa. Por otra parte, tenemos esta carta, escrita 35 años después de la muerte de su madre, en donde parece manifestar el mismo estado:

No soy escritor. Sólo quería que me amaran como mi madre muerta hace treinta cinco años. Después de *O vous freres humaines*, escribí para ella *Le livre de ma mère*, salió en el 54, es mi mejor libro, allí esta todo, pero no pudo devolverla a la vida. Y no podré jamás hablar con ella. Sonrisa que iluminaba mi vida. Nadie, mamá, me esperará como tú. Señorita cuide a su madre. Dígale cuanto la ama. No se impaciente. Cuando descubra en ella ese rasgo inconveniente, la falda manchada de harina por ejemplo, no se ruborice, esa harina es la vida. Su madre esta manchada de vida, de amor a su hijo. Perdona, me desvío. (citado en Internet, *Cartas en la noche. Revista literaria epistolar*. <http://cartasenlanoche.blogspot.com/2007/09/carta-de-albert-cohen-esther-bendahn-de.html>)

---

39 Han transcurrido años desde que escribí este canto de muerte. He seguido viviendo, amando. He vivido, he amado, he gozado de momentos de felicidad mientras ella yacía, abandonada, en su terrible lugar. He cometido el pecado de vida, yo también, como los demás, he reído y volveré a reír. A dios gracias, los pecadores vivos no tardan en convertirse en muertos ofendidos. Ibidem, 143)

El tono, las palabras y las recomendaciones a la lectora para que no cometa los mismos errores que él cometió, nos hablan de una culpa viva y todavía dolorosa.

### **4.3. El gracioso sacrificio de duelo**

La hipótesis aventurada al inicio de este capítulo (que las obras sobre la muerte del ser querido son en sí parte del movimiento de sobreinvertidura) se ve reforzada por el hecho de que los autores se resisten a concluir sus escritos, se apegan al texto como se apegan a sus muertos. Escribir el punto final y publicar el relato equivaldría a realizar el movimiento del gracioso sacrificio del que habla Allouch. Es sacrificar al "pequeño a" dentro de sí, en concordancia con esa vieja máxima literaria que afirma que, una vez publicado, el libro deja de ser de su autor para ser de los lectores. Allouch explica muy bien esto en relación con el poema que escribió Mallarmé por la muerte de su hijo y que nunca concluyó:

Si Mallarmé hubiera concluido y publicado (o tachado, borroneado, descompuesto su indefinición) el *tombeau* habría transformado el "así fue" (escrito) en un "así lo quise" (escribir), mientras que con la vía del secreto su legado fue "esto no ha concluido (de escribirse), como sucede siempre que hay un legado. (Allouch, 2007: 185)

Y continua más adelante:

¿Hubiera podido Mallarmé sacrificar algo de sí mismo sin obtener nada a cambio? ¿No invierte las cosas cuando hace de la muerte del hijo una fantasmal incompletud de su obra? [...] si Mallarmé hubiera publicado su *tombeau*, en su estado actual, en su esencial tartamudeo, entonces habría cumplido un verdadero sacrificio gratuito, ¿qué habría sacrificado? Una parte de sí mismo, para él al menos, que mostraría allí, en el libro, los restos que por así decir los dioses al marcharse dejan a los mortales (Allouch, 2007: 187-8)

Veamos ahora en los autores esta resistencia a acabar en relato:

In spite of the excuses I have made for myself, I understand what is happening. The closer I come to the end of what I am able to say, the more reluctant I am to say anything. I want to postpone the moment of ending, and in this way I delude myself into thinking that I have only just begun, that the better part of my story still lies ahead. No matter how useless these words might seem to be, they have nevertheless stood between me and the silence that continues to terrify me. When I step into this silence, it will mean that my father has vanished forever. (Auster, 2000: 65)

Como podemos ver, esta última declaración se acerca mucho a la definición de Allouch de finalización del duelo:

Si hay duelo, [...] quien está de duelo pasará de la experiencia de la desaparición de un ser querido [...] al reconocimiento de su inexistencia. Esa inexistencia no podría como tal estar al comienzo del duelo, no puede ser admitida, si debe serlo algún día, si lo es algún día, más que al final del duelo -lo que indican todos los estudios que hemos podido consultar que se encargan de la manera en que el duelo trata el aniquilamiento (y no solamente la muerte) de quien ha fallecido. (Allouch, 1998: 131)

Y lo mismo podemos decir de este fragmento de Joan Didion, quien más bien anticipa un movimiento que se está empezando a dar:

I realize as I write this that I do not want to finish this account.

Nor did I want to finish the year.

I did not want to finish the year because I know that as days pass, as January becomes February and February becomes summer, certain things will happen. My image of John at the instant of his death will become less immediate, less raw. I will become something that happened in another year. My sense of John himself, John alive, will become more remote, even "mudgy," softened, transmuted into whatever best serves my life without him. In fact this is already beginning to happen. (Didion, 2007: 224-5)

Y Cohen:

Voilà, j'ai fini ce livre et c'est dommage. Pendant que je l'écrivais, j'étais avec elle. Mais Sa Majesté ma mère morte ne lira pas ces lignes écrites pour elle et qu'une main filiale a tracées avec une maladive lenteur. Je ne sais plus que faire maintenant.<sup>40</sup> (Cohen, 1954: 163)

Las últimas palabras de esta cita "Ahora ya no sé qué hacer", así como el hecho de que regresó a reescribir el libro diez años después, también nos permiten especular que, en el caso de Cohen, el trabajo de duelo no pudo ser completado.

#### 4.4 Los ritos de duelo

Por último, quisiera citar algunas referencias que hacen los autores analizados en relación con el duelo en el siglo XX, en tiempo de la muerte seca, como lo llama Allouch, en las que explican cómo se sintieron sin la contención que brindaban los ritos de duelo en el pasado:

I am unsure what prompted me to look up Emily Post's 1922 book of etiquette [...] but when I found it on the Internet it spoke to me directly. As I read it I remembered how cold I had been at New York Hospital on the night John died. [...] Mrs. Post would have understood that. She wrote in a world in which mourning was

---

40 Ya está, he acabado este libro y es una pena. Mientras lo escribía, estaba con ella. Mas Su Majestad mi madre muerta no leerá estas líneas escritas para ella y que ha trazado una mano filial con enfermiza lentitud. Ahora ya no sé que hacer. (Cohen, *El libro de mi madre*, 134)

still recognized, allowed, not hidden from the view. [Didion, 2007: 59)

Y más adelante agrega:

When someone dies, I was taught growing up in California, you bake a ham. You drop it by the house. You go to the funeral. [...] In the end Emily Post's 1922 etiquette book turned out to be as acute in its apprehension of this other way of death, and as prescriptive in its treatment of grief, as anything else I read. (Didion, 2007: 61)

En la próxima cita, podemos ver que el sentimiento de Lewis ante la sociedad es exactamente el mismo que relatara Geoffrey Gorer luego de la muerte de su hermano:

It isn't only the boys either. An odd by-product of my loss is that I'm aware of being an embarrassment to everyone I meet. [...] I like best the well brought-up young men, almost boys, who walk up to me as if I were a dentist, turn very red, get it over, and then edge away to the bar as quickly as they decently can. Perhaps the bereaved ought to be isolated in special settlements like lepers.

To some I'm worse than an embarrassment. I am a death's head. Whenever I meet a happily married pair I can feel them both thinking. 'One or other of us must some day be as he is now.' (Lewis, 1961: 12-13)

También los viejos ritos, en este caso las condolencias, son de alguna ayuda para Mark Twain, quien se da espacio, en un texto tan breve (10 páginas), en el momento de mayor dolor, para mencionarlos:

The telegrams of sympathy are flowing in, from far and Wide, now, just as they did in Italy five years an a half ago, when this child's mother laid down her blameless life. They cannot heal the hurt, but they take away some of the pain. (Twain, 1995: 473-4)

Ya leímos la explicación de Allouch, Lacan y Cobo Medina sobre la importancia de hacer público el duelo, la importancia de los ritos y de que el deudo tenga un reconocimiento social de su condición de deudo, que es la identidad que asume durante todo el proceso de duelo. En estas citas los autores expresan su dificultad para hallarse en un mundo que no los reconoce (en el caso de Lewis y Didion) o la ayuda que significó para ellos contar con ese reconocimiento en el caso de Twain, cuya hija murió en 1909, cuando todavía sobrevivían algunas costumbres, como enviar telegramas al deudo.

Creo que en una época en donde se esconde o elude el tema de la muerte, la escritura y publicación de escritos en donde se hable del muerto y se exponga el proceso de duelo y con ello la condición de deudo se constituyen como parte constitutiva del proceso de duelo. Es por ello que podemos

apreciar tan claramente todos los pasos del proceso de duelo en los escritos, como acabamos de exponerlo en este capítulo.

## CONCLUSIONES

Hemos visto cuáles son las características fundamentales que comparten entre sí las obras escritas sobre la muerte de un ser querido, tanto en términos de la forma como de los contenidos. Observamos entonces que la experiencia de perder a un ser querido se expresa bajo determinada forma. ¿Por qué esta forma?

Afirmamos en el capítulo pasado que una de las características de las obras que nos ocupan es el desdoblamiento del yo en un yo narrador y un yo experimentador. Ahora bien, las obras que analiza Cohn para establecer esta diferenciación, como la de Proust, son obras en donde el yo narrador analiza las experiencias de un yo experimentador mucho más joven y con la ayuda que da la lejanía en el tiempo y, probablemente, la sabiduría adquirida en el camino. En nuestras obras, en cambio, no existe una distancia en el tiempo que permita al yo narrador asumir una postura de alejamiento respecto de lo que ha vivido ese yo experimentador y, aún así, este desdoblamiento se presenta. Esto lo podemos apreciar en la recurrencia, en todos los autores, al uso del presente gnómico, propio del ensayo y los enunciados generalizadores, en la inserción de fragmentos de obras teóricas que explican sus reacciones, en el caso de Joan Didion, y en el hilo argumentativo que siguen los autores al formular preguntas y respuestas a sus propias preguntas.

¿Qué es lo que sucede en nuestras obras que hace que el narrador pueda desdoblarse de esa manera para adoptar un discurso racional respecto de una experiencia actual como si la estuviera viviendo una tercera persona?

La construcción de un yo narrador al escribir toda obra de carácter autobiográfico implica, desde el inicio, un desdoblamiento. El autor nunca es el mismo que el narrador dentro de la obra, de modo que tenemos en al acto mismo de la escritura un proceso de desdoblamiento del autor en donde él se puede situar a cierta distancia a observar qué le sucede a ese personaje que sufre. C.S. Lewis lo dice muy claramente en el título de su obra: *A Grief Observed*. También Brodsky señala este fenómeno en su ensayo "Footnote to a Poem", sobre el poema de Marina Tsvetáieva ante la muerte de Rilke:

the writer is situated in regard to his subject as a spectator is to the stage, and his own reaction (tears, not applause) is of greater consequence to him than the horror of what is taking place. (Brodsky, 2000: 196)

No obstante que éste sea un fenómeno generalizado, considero que en las obras que nos ocupan el desdoblamiento se vuelve aún más evidente. Deja de ser un postulado de la teoría literaria para convertirse en parte de la obra, un fenómeno distinguible y analizable con la ayuda de las categorías conceptualizadas por Dorrit Cohn. Esto se debe a que una de las metas que se proponen los autores cuando escriben sus

obras de duelo es justamente dilucidar el proceso por el que están pasando. En las obras podemos apreciar el desdoblamiento porque éste es producto del esfuerzo por comprender a ese ser que está en duelo desde una posición racional, que es la que adopta el yo narrador. Y estos dos yos, el que sufre y el que interpreta conviven simultáneamente. El primer impulso de defensa contra el dolor que tienen los escritores es poner a trabajar la razón, pero la razón no sirve para apaciguar el dolor. Las obras son el resultado de este esfuerzo desesperado por aprehender y mitigar el dolor por medio de la razón y lo que sucede en el camino es que, como la razón no puede dar cuenta del dolor pues se trata de dos elementos irreconciliables, tenemos dos protagonistas en la obra, aquél que sufre y aquél que intenta explicar ese sufrimiento. Permanecen entonces, en la obra, los dos elementos. Puesto que la razón no sirvió para aliviar el dolor, lo que tenemos como resultado es el dolor en su máxima expresión, el dolor expresado en la forma. Pero al pasar por la forma, el dolor ya no es el mismo, se ha vuelto algo reconocible y por tanto asimilable, sin haber perdido la intensidad. Ya lo dijo Ferraris, retomando el pensamiento de Dilthey: "la verdadera experiencia de lo auténtico se percibe sólo en la dimensión mimética de lo inauténtico, es decir, precisamente en un horizonte que es, en suma, el trabajo del luto" (Ferraris, 2000: 39).

Por esto, también, no podríamos llamar ensayo personal a estas obras, porque en el ensayo, la argumentación subsume la experiencia y le da un sentido y una meta, es decir unas conclusiones que explican y aprehenden. Mientras que en las obras narrativas, el dolor permanece, y no sólo eso, como dijo Auster, el dolor se hace más patente que antes.

Las obras permiten entonces adquirir una mayor conciencia del dolor y es a partir de allí que los autores pueden ir construyendo su proceso de duelo, puesto que las obras no son estáticas, es decir, como bien explicó Lewis, no describen un estado, sino un proceso. Pero este proceso también se ve facilitado por la cualidad narrativa de las obras; es decir, en las obras no sólo se describe la pena o el proceso, sino que se va construyendo porque a esto te lleva la naturaleza misma de la narración, la cual, como dijimos en el capítulo uno, te hace avanzar, te lleva adonde no te podrían llevar otras formas del discurso. El narrador es un yo que se va modificando a medida que escribe a partir del acto mismo de la escritura. Es por eso que podemos afirmar que la escritura de la obra es la realización del duelo, porque no es el mismo el que empezó que el que termina la obra. Esto es algo que sucede en toda la literatura, tampoco es el mismo el lector al inicio que al final de una lectura, pero lo magnífico aquí es que las transformaciones se nos van relatando a medida que van sucediendo y ese ir relatándolas es parte constitutiva, tanto de la obra, como de la metamorfosis.

Brodsky afirma en su análisis del poema de Marina Tsvetáieva escrito ante la muerte de Rilke:<sup>41</sup> "Especially in the case of someone's death, which precludes the possibility of adequate reaction, isn't art, generally speaking, a substitute for this unavailable emotion?" (Brodsky, 2000a: 220). Lo que están intentando hacer los autores es construir una reacción adecuada por medio de las palabras. La experiencia de la muerte de un ser querido es incalificable, sin embargo, al abocarse a escribir sobre esa muerte, los autores se obligan a calificarla y se obligan a hacerlo con una herramienta absolutamente racional: la sintaxis y con instrumentos limitados: las palabras, y de esta manera se someten a la exigencia de la forma.

La plena conciencia que tienen todos ellos de estar escribiendo un texto destinado a su publicación, es decir, un texto con valor estético, confirma nuestra afirmación de que los autores están creando su propia reacción al dolor y su identidad de deudos, que no puede ser alcanzada si no es a través del reconocimiento social. Una obra artística, como vimos, no describe ni explica una experiencia, sino que la transmite. Ésta es la diferencia fundamental entre el discurso artístico y todos los demás discursos, y es sólo en este sentido que podemos afirmar que la escritura –y también la lectura– de las obras sobre la muerte del ser querido son

---

<sup>41</sup> Marina Tsvetáieva no conoció personalmente a Rilke, no obstante, durante los últimos meses de vida de él mantuvieron una intensa correspondencia. Véase *Letters: Summer 1926*.

consuelo: "Consolar es palabra que procede del latín, cum-solor (cum, con; solor, el que está solo). Etimológicamente, significa, pues, estar con quien está solo" (Cobo Medina, 1999: 466). Al transmitir su experiencia, el deudo crea una comunidad que lo acompaña en su dolor, crea a sus acompañantes, nosotros los lectores, y de esa manera puede superar la soledad de la que habla Schweizer cuando afirma que "While suffering is a universal human predicament, it also remains the most unsharable, incommunicable mystery, the very epitome of secrecy and particularity" (Schweizer, 1997: 1). Y al crear a una comunidad que conoce de su duelo y por tanto reconoce su identidad como deudo, el autor está también creándose esta identidad.

Una obra artística también crea un mundo. El doliente necesita desesperadamente un lugar en el mundo. Ante el movimiento de vaciamiento del yo derivado de la sobreinvertidura de la imagen psíquica del amado perdido, lo que sobreviene es un extrañamiento extremo ante el mundo. La obra le crea al deudo un mundo reconocible y una identidad en él. Pero también la situación de extrañamiento que vive el autor ante la muerte del ser querido lo impele a la creación artística. Dice Brodsky:

The knack of the estranging -from reality, from a text, from the self, from thoughts about the self- which may be the first prerequisite for creativity and is peculiar, to a certain

degree, to every man of letters, developed in Tsvetaeva's case to the level of instinct. (Brodsky, 2000: 218)

De modo que el extrañamiento es un requisito para la creación artística y es, a su vez, una actitud artística. Ante la muerte de un ser querido, el escritor ya sabe qué hacer con el extrañamiento que ésta le provoca, aun cuando no sepa qué hacer con el dolor en sí. Y esta posición privilegiada le permite realizar no sólo una obra artística magnífica<sup>42</sup>, sino también hallar consuelo y coadyuvar a la realización del proceso de duelo necesario para continuar viviendo.

---

<sup>42</sup> Tanto *The Invention of Solitude*, de Paul Auster, como *Le livre de ma mère*, de Albert Cohen, han sido consideradas en varios artículos críticos como las mejores entre la obra de ambos autores.

## **Bibliografía teórica citada**

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Allouch, J. (1996). *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. Buenos Aires: Edelp.
- Anderson, L. (2001). *Autobiography*. Londres: Routledge.
- Ariés, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1989). *The rustle of language*. Berkeley: University of California.
- Bianco, J. (1988). *Ficción y reflexión*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, M. (2000). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Brodsky, J. (2000a). *Less Than One. Selected Essays*. Nueva York: Farrar, Straus Giroux.
- (2000b). *Del dolor y la razón*. Barcelona: Destino.
- Cobo Medina, C. (1999). *El valor de vivir*. Madrid: Ediciones libertarias.
- Cohn, D. (1983). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Duchesne Winter, J. (1991). *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*. Río Piedras, PR: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Ferraris, M. (2000). *Luto y autobiografía*. México, D.F.: Taurus.

- Freud, S. (1986). "Duelo y melancolía", "Inhibición, síntoma y angustia", *Obras completas*. Buenos Aires: Gredos.
- Gornick, V. (2001). *Escribir narrativa personal*. Barcelona: Paidós.
- Hegel, G. (1979). *Introducción a la estética*. Barcelona: Península.
- Heidegger, M. (1988). *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, *Le decir et son interprétation*, sesión del 22 de abril de 1959.
- Lopate, P. (1995). *The Art of Personal Essay*. Nueva York: Anchor Books.
- Moorjani, A. (1992). *The Aesthetics of Loss and Lessness*. Londres: Macmillan.
- Nasio, J. (1999). *El libro del dolor y el amor*. Barcelona: Gedisa.
- Ochando Aymerich, C. (1998). *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*. Barcelona: Anthropos.
- Schweizer, H. (1997). *Suffering and the Remedy of Art*. Nueva York: State University of New York Press.
- Webster Goodwin, S. y Bronfen, E. (comp.) (1993). *Death and Representation*. Londres: The John Hopkins University Press.

### **Bibliografía de las obras literarias citadas**

- Ajmátova, A. (2000). *Réquiem y otros escritos*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.
- Auster, P. (1988). *The Invention of Solitude*. Nueva York: Penguin Books.
- Brodsky, J. (2000). *Less Than One. Selected Essays*. Nueva York: Farrar Straus Giroux.
- Cohen, A. (1954). *Le livre de ma mère*. Gallimard.
- Cohen, A. (1992). *El libro de mi madre*. Barcelona: Anagrama.
- Didion, J. (2007). *The Year of Magical Thinking*. Nueva York: Vintage Books.
- Lewis, C.S. (1961). *A Grief Observed*. Londres: Faber and Faber.
- Twain, M. (1995). *Essays and Sketches of Mark Twain*. Nueva York: Barnes & Noble.

### **Bibliografía de las obras literarias consultadas**

- Amado, A. (2000). "Ficciones de la memoria". *VI Jornadas de Historia de las Mujeres*.
- Amis, M. (2999). *Experience*. Toronto: Alfred A. Knopf Canada.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Beauvoir, S. (1985). *Una muerte muy dulce*. México D.F.: Hermes.

- Carver, Raymond. (2001). *Call If You Need Me*. Nueva York: Vintage Books.
- Derrida, J. y Bennington G. (1999). *Jacques Derrida*. Chicago: Chicago University Press.
- Derrida, J. *Las muertes de Roland Barthes*. México D.F.: Taurus.
- Díaz de la Serna, I. "El desorden de Dios", en *Fractal* N° 9 pp. 11-18.
- Duras, M. (1999). *El dolor*. Barcelona: Alba.
- Gide, A. (2002). *Et nunc manet in te*. Madrid: Odisea Editorial.
- Hugo, Victor. (1912) *Los castigos y las contemplaciones*. Barcelona: Sopena.
- Modiano, P. (1992). *Los bulevares periféricos*. México D.F.: CONACULTA.
- Mistral, G. (1993). *Desolación*. México D.F.: Espasa-Calpe.
- Mokichi, S. (1995). *Muere mi madre*. México, D.F.: Verdehalago.
- Novalis (1995). *Himnos a la noche*. Valencia: Pre-textos.
- Oé, k. (2000). *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*. Barcelona: Anagrama.
- Tsvetáieva, M. (1997). *Una dedicatoria*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Valdés-Ginebra, C. (1991). *Sigo zurciendo las medias de mi hijo*. Madrid. Betania.