



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**AN ERRING SPIRIT: LA CAÍDA DE DAVID
LURIE EN *DISGRACE* DE J.M. COETZEE**

T E S I N A

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)**

**PRESENTA:
LAURA ELENA BECERRIL FLORES**

**ASESORA:
MTRA. CHARLOTTE ANNE BROAD BALD**



MÉXICO D.F.

2010.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Esta tesina se la dedico a mis padres

Agradecimientos

La realización de esta tesina no pudo haber sido lograda sin toda la gente que me ha apoyado a lo largo de este tiempo. Aquí está una pequeña muestra de mi amor y agradecimiento a todas ellas:

Agradezco y dedico este trabajo a mis padres por el amor y apoyo incondicional que me han dado siempre. Los amo con todo mi corazón. Gracias por creer en mí.

I really thank my husband for supporting me and driving me with love and understanding to finish this work. (I dedicate this to you Dean, I wouldn't have done this without you, I love you. Thanks for helping me believe in myself. I treasure our journey and look forward to the rest.)

Gracias al resto de mi familia por su amor, por estar siempre ahí para mí y por su comprensión. Gracias Beto, te quiero mucho. Esta tesina también va para mi abuelita Juanita, sé que está orgullosa.

Un infinito agradecimiento a mi asesora Charlotte Broad por su paciencia y por haberme guiado, a pesar de que me tomé mi tiempo en acabar esta tesina. Agradezco a todas las sinodales que ayudaron con esta tesina: a la Dra. Nair Anaya, a la Dra. Nattie Golubov, a la Mtra. Claudia Lucotti y a la Dra. Noemí Novell. Sus aportaciones fueron muy valiosas y sin ellas esta tesina no hubiera sido finalizada. Gracias.

También agradezco a mis amigas Marlene, Rayo y Cecy por su cariño incondicional y apoyo en todo momento. Las quiero.

Introducción

To cross a frontier is to be transformed... The frontier is a wake-up call. At the frontier, we can't avoid the truth; the comforting layers of the quotidian, which insulate us against the world's harsher realities are stripped away and, widened in the harsh fluorescent light of the frontier's windowless halls, we see things as they are.
Salman Rushdie.

Empiezo con esta cita de Salman Rushdie porque estoy completamente de acuerdo con lo que plantea; el cruzar una frontera es ver lo que antes no se podía ver. El exterior es un mundo nuevo que implica cambios y hace ecos en el interior. La *transformación* a la que el escritor británico se refiere es la que tocaré en este trabajo de tesina. Sin embargo, en el ensayo "May 2000: J.M. Coetzee" en *Step Across This Line*, Rushdie argumenta que en *Disgrace* no hay luz. Es decir, que al final de la novela no hay un destino al cual llegar y por ende, que no existe una transformación. Rushdie juzga al personaje principal de la novela como un ser frío, cuya frialdad se siente a lo largo de la novela:

This cold detachment, which also permeates the novel's prose, is the problem. [...] Lacking that loving belief, the discourse of *Disgrace* sounds heartless, and all its intelligence cannot fill up the hole. [...] his work will not shine a light upon darkness, but merely becomes a part of the darkness it describes. This, alas, is the weakness of *Disgrace*. (Rushdie 2003: 339-340)

Pero yo no estoy de acuerdo con lo que Rushdie escribe sobre *Disgrace*. De hecho, a mi parecer sí hay luz al final de la novela. Es decir, quizás el final de la historia no sea un típico final feliz, pero sí arroja un poco de luz (o esperanza) tanto en el personaje de David Lurie, como en su hija Lucy ya que se sugiere una continuación de la vida, una transformación para Lurie traducida en amor y para llegar a ella el personaje principal tuvo que vivir una caída al vacío. Para llegar a este cambio o continuidad los personajes

tuvieron que ser despojados de todo hasta tocar un punto cero, punto del cual Lucy cree es un buen lugar para comenzar: “like a dog”.

Disgrace, novela publicada en 1999, cuenta la historia del personaje principal, David Lurie, un hombre de cincuenta y dos años que vive solo y se dedica a dar clases de Comunicación y Romanticismo en “the Cape Technical University, formerly Cape Town University College” (Coetzee 2000: 3). Dos veces divorciado y de raza blanca, el profesor tiene una hija adulta llamada Lucy que no vive en la ciudad sino en el campo. Lurie tiene un romance con su alumna Melanie Isaacs, acto que le trae como consecuencia ser despedido de su trabajo. Después de esta expulsión de la Universidad, el profesor se muda por un tiempo a casa de su hija Lucy en busca de refugio temporal. Ella es dueña de una pequeña casa en la provincia del Cabo Oriental de Sudáfrica. Es aquí donde padre e hija sufren una desgracia cuando tres extraños irrumpen en la tranquilidad de su vida campirana: golpean a Lurie y a Lucy la violan múltiples veces. Después de este terrible episodio, ambos personajes tratan de continuar sus vidas, encontrando que las cosas ya no son como antes.

La novela comienza con una descripción corta, pero muy concisa, por parte del narrador sobre el personaje principal en presente perfecto, tiempo verbal que prepara al lector para los cambios y los nuevos eventos que afectarán la vida del Lurie: “For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well” (Coetzee 2000: 1).

Ésta es la historia de la desgracia de David Lurie, personaje que deja de llevar su vida de la manera en que lo venía haciendo con anterioridad, es decir, vivir pensando solamente en procurar su propio placer. Si bien la narración nunca se enfoca fuertemente en el pasado, el narrador sí comenta un poco sobre la vida anterior de Lurie y nos dice cómo la llevaba. Su pasado sin problemas es lo que yo denomino su propio

estado de gracia pues, aunque es un tanto subjetiva y, como el mismo profesor la denomina como un tanto moderada, no representaba ningún problema o cambio para él; por ejemplo, Lurie llevaba una vida “within his income, within his temperament, within his emotional means.” (Coetzee 2000: 2) Ésta no es, probablemente, una vida llena de dicha y satisfacción a manos llenas, sino que es moderada, bajo el control de Lurie, es una vida mecánica. Pero, tal como el título lo indica, esta vida rutinaria y un tanto plana de Lurie se ve interrumpida cuando el personaje deja que sus propios impulsos alteren el orden social del mundo al cual él siente que no pertenece.

En este trabajo analizaré cuáles y cómo son los errores que el personaje comete y que lo llevan a caer en un estado de oscuridad, en un estado de desgracia donde todo lo vislumbra en las siguientes palabras: “*Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*” (Coetzee 2000: 162). Éstas son las líneas que Lurie toma prestadas de *La Eneida* de Virgilio y que el clasicista Robert Flages traduce como sigue: “The world is a world of tears, and the burdens of mortality touch the heart.”¹ Esta cita en latín son las palabras que Lurie decide darle a su personaje Byron en la opereta que el profesor está escribiendo sobre su vida en Italia, más concretamente, sobre el romance del poeta con la condesa Teresa Guiccioli.

El propósito de este trabajo es estudiar la caída en desgracia del personaje de David Lurie a través de una comparación con el héroe byroniano y otros aspectos que de aquí se derivan como su acercamiento con la divinidad Eros y —con mayor enfoque— la transformación, y quizá la redención y reinención por la que el personaje pasa. La base para comenzar con este estudio es la de la similitud de Lurie con el héroe byroniano y de aquí se derivan otras comparaciones, como la de David Lurie y Lucifer. Nombre del ser mítico que uso en el trabajo, ya que el profesor lee el

¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Lacrimae_rerum> (Fecha de consulta: 26/10/09).

poema “Lara” de Lord Byron e incluso, hay un momento crucial en la narración donde el profesor interpreta a Lara como Lucifer a quien describe como un ser distinto a su entorno, una entidad que se deja llevar por sus impulsos y no por la razón. Este es el punto clave que dio luz a esta tesina ya que la caída y transformación del personaje principal se debe a que tiene un comportamiento similar según la interpretación del profesor sobre de Lara-Lucifer, es decir, el cometer un pecado o ir contra las reglas y lo convencional para después tener que pagar una consecuencia y sufrir una(s) caída(s). Esta comparación no será vista desde una perspectiva bíblica o religiosa; el propósito de ubicar al personaje de *Disgrace* en el mismo plano que el de Lucifer es simplemente para enfatizar el cambio y la pérdida de poder que se desatan al desobedecer y alterar el orden de las cosas en el mundo construido de la novela.

Observaremos el proceso por el que David Lurie atraviesa hasta convertirse en una cosa (“thing”) que vivirá errando en un mundo ajeno a él, que es Sudáfrica. Cabe mencionar que David desobedece deliberadamente, rayando en la obstinación y sinrazón por establecer una identidad propia como sería el caso del ángel preferido de Dios), comportamiento que nos remite a su inclinación o aspiración a ser como los escritores románticos que tanto venera, particularmente Lord Byron. Esta influencia literaria que se traduce en el comportamiento del personaje nos da pie para pasar a otro aspecto del acercamiento crítico de este trabajo.

También me enfocaré en cómo se desarrolla el personaje de David visto a través de Eros. El dios mitológico Eros parece tener dos caras; una que es el dios del amor y del deseo. Sin embargo, guarda una connotación más profunda que es el caos o la destrucción: “This seems to imply that, when abused, the power of Eros is capable of self-destruction.” (Brunel 1996: 412). El deseo no sólo funge como disparador para la procreación, sino que también es un detonante para la locura. David Lurie pretende

escondese bajo el rostro del deseo de Eros para así justificar sus encuentros con Melanie Isaacs, su estudiante.

Lurie abusó de su papel como maestro y su pecado fue el orgullo al no adaptarse o colaborar con las normas de la universidad. El profesor cruza una línea o frontera ética y moral al acosar a su alumna, acto que le trae como consecuencia un cambio que es la expulsión de la universidad. El profesor siguió la línea de sus creencias, como si fuera un héroe byroniano, aunque la diferencia entre Lurie y el héroe byroniano es que el último regresa o saca de su propia condición más fuerza para enfrentar el mundo, mientras que Lurie sufre cambios hasta llegar al punto en que no hay nada para él más que su reflejo o proyección de vacío en el perro que es sacrificado al final de la novela.

El personaje de *Disgrace* tiene algunas de las características del héroe byroniano, como la desesperanza, desilusión, melancolía, pero también un marcado cinismo ante la sociedad. Su arrogancia raya en lo absurdo, en ocasiones, se puede percibir la ridiculez y la insolencia intencionada de sus actos, como en la audiencia con el comité universitario (esta junta se lleva a cabo después de que la alumna Melanie Isaacs denuncia a Lurie de acoso sexual), a la que el profesor va con una actitud errónea:

He does not feel nervous. On the contrary, he feels quite sure of himself. His heart beats evenly, he has slept well. Vanity, he thinks, the dangerous vanity of the gambler; vanity and self-righteousness. He is going into this in the wrong spirit. But he does not care. (Coetzee 2000: 47)

El comité universitario trata de enmendar el error de Lurie al relacionarse con una alumna. Pero el profesor no cree que su conducta merezca ser sancionada pues sus actos, según él, surgieron del propio Eros. Convencido de que Eros es quien le hace incurrir en sus amoríos, Lurie prácticamente fuerza a su alumna Melanie Isaacs a tener

relaciones con él, acto que le acarrea el despido de la universidad. Lurie actúa según sus propios deseos, conducta que le trae problemas y caos².

Por último, la transformación comienza a ser más tangible cuando Lurie se muda a casa de su hija en el campo. Al ir a casa de Lucy en el Cabo Oriental Lurie atraviesa una frontera un tanto física, pues ya no se encuentra en la ciudad donde se sentía seguro, ahora este desplazamiento a una tierra desconocida le trae nuevos retos desgarradores que le llevarán a reinventarse.

Después del atroz ataque cometido por los tres extraños a Lurie y Lucy, padre e hija tocan fondo, lo cual provoca que él reflexione sobre su propia situación en el mundo junto con la de su hija: “Like a dog” (Coetzee 2000: 205), le dice a Lucy. Antes del ataque, se discute el lugar de los animales, particularmente el de los perros dentro de la Sudáfrica de *Disgrace*; “The trouble is, there are just too many of them”, Bev Shaw le dice a Lurie (Coetzee 2000: 85). Lucy siente una gran simpatía y misericordia hacia los caninos, lo cual se observa en la siguiente cita: “They do us the honour of treating us like gods, and we respond by treating them like things” (Coetzee 2000: 78). Se infiere entonces que estos animales no son más que objetos pertenecientes a una esfera inferior a la de los humanos. Cuando padre e hija confirman su situación mutua comparándose a un perro (y quizás en el caso de Lucy, a una perra), indican que no poseen nada en distintos planos como el moral, el emocional y el social.

Esta inversión de orden por la cual Lurie y Lucy atraviesan es lo que lo llevan a transformarse, hasta el punto en que Lurie no puede concebirse a sí mismo como antes lo había hecho. Es decir, su desgracia se expresa en vergüenza: “he gives off the wrong

² De cierta manera, parece que el personaje busca su propia caída, pues en varias ocasiones el narrador (focalizado en Lurie) señala que el profesor sabe estar cometiendo errores. Sin embargo no para y continúa en su conducta libertina, por ejemplo, cuando Lurie acosa a Soraya y le llama a su número privado: “There is still Soraya. He ought to close that chapter. Instead, he pays a detective agency to track her down” (Coetzee 2000: 9) Aquí se escucha la voz del narrador más que la del personaje. Pero cuando Lurie comienza su amorío con su alumna Melanie, podemos leer lo que Lurie piensa: “A child! He thinks: No more than a child! What am I doing? Yet his heart lurches with desire.” (Coetzee 2000: 20). El profesor comete el error de quebrar límites, acto que le trae caos y desgracia.

smell (*They can smell your thoughts*), the smell of shame.” (Coetzee 2000: 142). Su desgracia huele a vergüenza; es quizá por esta razón que se cambie el nombre a Lourie³ cuando renta un cuarto en una casa de huéspedes. Su apellido es Lurie, alusión al verbo en inglés *lure*; según el *Oxford English Dictionary* la definición es la siguiente: “to attract or tempt a person or an animal”. El hecho de que se cambie el nombre es señal tangible e irrefutable de que él acepta que ha dejado de ser él mismo. Sobre el nombre de un personaje, Luz Aurora Pimentel dice lo siguiente: “Punto de partida para la individuación [...] El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.” (Pimentel 1994: 63) La identidad del profesor se transforma, por decisión propia hace una variación en su nombre y a su vez en su significado. No obstante, este cambio en su nombre resulta irónico, pues el cambio no es total hasta el momento.

En las primeras páginas de la novela sabemos que Lurie elige a la serpiente como su tótem: “Were he to choose a totem, it would be the snake. Intercourse between Soraya and himself must be, he imagines, rather like the copulation of snakes: lengthy, absorbed, but rather abstract, rather dry, even at its hottest.” (Coetzee 2000: 3) La serpiente es probablemente una de las criaturas más antiguas en la Tierra con una gran carga simbólica en diferentes culturas que va desde lo más sagrado y venerado hasta su contraparte en la ideología cristiana, donde la serpiente tentadora del libro del Génesis es nada menos que Lucifer. Este último ejemplo es el que podría tener una relación con el personaje de *Disgrace*. Si bien Lurie no es un ser malévolo, sí se describe sutilmente como un predador cuando persigue a su alumna Melanie Isaacs y trata, de cierta forma

³ *Lourie* es como se le denomina comúnmente a un ave de la familia de los *musophagidae*, llamados vulgarmente turacos o *louries* en inglés. Pájaros a los que también se les llama aves errantes o comedores de plátanos. Esta ave conocida como turaco y habita solamente en África.

sin tanto éxito, de tentarla o persuadirla de ser su amante. Por ello, cambiarse el nombre es cambiar su propia idea de lo que él representa.

Lurie se convierte en el otro dentro de una tierra llena de historia. Lucy y él son los nuevos extraños en una tierra donde la violencia y la transgresión son parte de la vida en Sudáfrica después del *apartheid*. Poco a poco, Lurie es despojado de sí mismo y de una característica primigenia que lo hace un ser humano: el lenguaje. Éste no es suficiente para expresar y comunicar en Sudáfrica; por ejemplo, el idioma inglés no le sienta a Petrus y definitivamente no le es útil a David⁴. El hecho de que el profesor haya optado por escribir una opereta en vez de otro libro de crítica dice mucho de la postura que se toma dentro del universo de la novela. Lurie cree que el lenguaje se deriva de la música y que ésta, a su vez, se creó para llenar el vacío del alma humana. Así que, al querer escribir música en vez de prosa, Lurie anhela llenar su alma vacía.

Además, se toca un punto muy interesante: los animales y el hombre. David se convierte en el “dog-man”, papel que antes le pertenecía a Petrus; este último se convierte en la figura patriarcal dentro de la extensión donde se erige la casa de Lucy y la de Petrus. Ella también es despojada de sus bienes, su elección es comenzar desde cero, sin nada, como una perra. Lucy también sufre una inversión de papeles en este lado de Sudáfrica, donde Lurie y ella no tienen control. Sin embargo, es más evidente

⁴ Es pertinente explicar quién es Petrus dentro de la novela. Petrus es el vecino negro de Lucy; vive en el establo dentro de la propiedad de Lucy y es el ayudante de la misma. Gracias a él, Lucy tiene un puesto en el mercado local, Petrus le ayuda a cultivar la tierra. Cuando la narración se centra en el Cabo Oriental, el lector conoce a un Petrus a través de los ojos de Lurie como alguien amable, un hombre de gran ayuda que sirve de guía para Lucy en esta parte de Sudáfrica. Sin embargo, después de que padre e hija son atacados por los tres intrusos, Lurie sospecha que Petrus estuvo de cierta forma involucrado con el incidente, pues éste estuvo fuera de la propiedad ese mismo día. Además, uno de los atacantes, Pollux, es pariente de Petrus. Petrus es como una antítesis indirecta de Lurie. Al principio Petrus pertenece a una jerarquía de poder menor con respecto a Lucy ya que ella es su benefactora. Pero después del ataque y después de que Lucy anuncia su embarazo, Petrus se convierte en el “benefactor” y “padre-esposo” de Lucy, pues le ofrece protección a cambio de una unión, la cual es un mero intercambio de bienes: Lucy le cede su propiedad a cambio de protección tanto para ella como para el hijo que espera. Esta inversión de papeles en Petrus es otra ironía del personaje de Lurie, pues como lectores vemos que este último no puede ser de utilidad en ninguna parte: Lurie no es un padre que ofrezca guía y protección a su hija, mientras que Petrus sí lo es.

que Lucy tiene la habilidad de adaptarse con mayor facilidad que su padre. Como Petrus dice: “She is a forward-looking lady, not backward-looking.” (Coetzee 2000: 136).

El perro que Lurie “adopta” ya hacia el final de la novela y Katy, la perra abandonada que su hija cuida son una proyección de David. Los animales son signos muy importantes dentro de la novela: los tres gansos anuncian a los tres atacantes, como si profetizaran un suceso tal y como las aves lo hacen en la mitología griega; el macho cabrío llevado a la clínica cuyos testículos han sido terriblemente devastados por perros y que lo dejarán estéril, es un símil de cómo el linaje de David termina en Lucy. Lurie representa el macho cabrío atacado por perros. El tótem de David es primero una serpiente y luego un perro. Aunque el primero es elegido por él, el segundo lo elige a Lurie. Este cambio de las dos figuras de animales es un reflejo del cruce del personaje de un estado a otro, de lo que representaba antes a lo que es ahora, es un cruce de una frontera de cómo se ve a sí mismo y esta transformación da pie a un nuevo comienzo.

Al final de la novela, en el capítulo veinticuatro (curiosamente los últimos perros a los que Bev Shaw y Lurie darán muerte son también veinticuatro, el último de ellos es el perro de Lurie, *Driepoot*), el narrador describe la tierra de Lucy como no lo había hecho antes –la focalización del narrador es mayormente en Lurie, así que este cambio de perspectiva con respecto a la tierra donde Lucy vive proviene de Lurie–, una tierra fértil de colores terracota, rayos de sol gentiles y una joven mujer embarazada. La promesa es que la vida continúa. Es aquí donde el narrador interpreta las palabras de Lucy para establecer el comienzo: “She makes the offer as if he were a visitor. Good. Visitorship, visitation: a new footing, a new start”. (Coetzee 2000: 218). Es en este capítulo final donde David decide dar fin a la vida de “su perro” *Driepoot*⁵.

⁵ *Driepoot* significa “trípode”. Así lo llama Bev Shaw, probablemente por la deformidad que tiene el canino: “It is a young male with a withered left hindquarter which it drags behind it.” (Coetzee 2000: 215)

Driepoot es la proyección de David. También veremos que el comienzo que Lucy elige al final de la novela no es el mismo de su padre. Aunque David se transforma, su nuevo comienzo es sin sentido, no es por propia elección. “Beginning and beginning – again are historical whereas origins are divine... [and] a beginning not only creates but is its own method because it has intention” (Vautier 1998: 5). David es incapaz de crear, incapaz de designar su propio comienzo. Sin embargo, Lurie sí se transforma, es decir, descubre y experimenta nuevas emociones dentro de su ser. En esta nueva luz, podríamos decir que el personaje se reivindica y se reinventa, aunque no por decisión propia.

Capítulo I: El héroe byroniano en David Lurie

He stood a stranger in this breathing world,
 An erring spirit from another hurled;
 A thing of dark imaginings, that shaped
 By choice the perils he by chance escaped
 George Gordon Lord Byron, "Lara"

El propósito de este apartado es analizar las similitudes entre el héroe byroniano y el personaje de David Lurie. La cercanía de Lurie y el héroe byroniano le conducen a una serie de caídas y expulsiones que, más adelante, le llevan a una transformación y reinterpretación de sí mismo. Estudiaré cómo Lurie se hunde y, conforme a su estilo de vida, se va transformando en un estado de melancolía y alienación. La propuesta de análisis que aquí empleo es determinante para mi lectura pues, si bien, la definición y el concepto del héroe byroniano es compleja y extensa, el acercamiento que yo propongo es sólo la conexión de unos puntos particulares entre el personaje de Coetzee y el héroe byroniano y que son el núcleo de este trabajo.

Dentro de la vida cotidiana, mecánica y predecible del profesor, el destino le depara un cambio que rompe el tedio de su existencia y lo confronta consigo mismo. Al conocer más la personalidad de personaje, distinguimos su cercanía con los rasgos más característicos del héroe byroniano. Es más, dichos rasgos hacen de Lurie un héroe byroniano; el personaje es, de cierta forma, una oda al *Weltschmerz*⁶ que lleva dentro y se puede ver desde la lupa del héroe byroniano. Lord Byron es uno de los maestros que intrigan y mueven al personaje de *Disgrace*.

Lurie sigue sus propias convicciones y creencias lo cual lo lleva, inevitablemente, a caer en lo más bajo de su propia existencia. El personaje es despojado una y otra vez de situaciones y creencias que, hasta entonces, había tenido

⁶ “Es un término acuñado por el autor alemán Jean Paul usado para expresar la sensación que una persona experimenta al entender que el mundo físico real nunca podrá equipararse al mundo deseado como uno lo imagina. [...]El término también es utilizado para denotar el sentimiento de tristeza cuando se piensa en los males que aquejan al mundo.” Consultado en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Weltschmerz>> (18/03/10)

como conocidos, llevándolo al límite de su propia alma, al punto de tener que vivir una transformación sin que él mismo la controle.

El héroe byroniano, Lord Byron y Lara

Un crítico francés, Philarète Chasles (1798-1873), citado por Joanne Wilkes en el libro *The Reception of Byron in Europe* dice que los héroes de Byron se asemejan al arcángel caído, Lucifer, y un hombre así sería:

a being fed by passions, and devoured by them; hating and despising life once his passions, worn out by their own vehemence, have ceased to inflame him; an irreconcilable enemy of a society which is elegant and perverse, a society whose pettiness, hypocrisy, egoism, false delicacy and convention-bound virtues he exposes by turns. (Wilkes 2004: 11)

David Lurie es, de cierta forma, un peligro para la pequeña sociedad universitaria donde labora. Por ejemplo, las pasiones de Lurie podrían ser su deseo inagotable de seducir mujeres, es decir, su instinto predatorio de “atrapar” a sus presas femeninas y, una vez que ha saciado sus deseos carnales, las deja y continúa su camino de promiscuidad. El distintivo general entre el héroe byroniano y David Lurie es la característica del antihéroe, con toda la melancolía y frustración que su propio idealismo produce: “Aspiration, melancholy, mockery –the history of a mind too idealistic to refrain from blowing bubbles, and too realistic to refrain from pricking them.” (Marchand 1968: 7)

No obstante, existe una pequeña diferencia entre la pasión del héroe byroniano y la de Lurie, por lo menos en lo que se refiere al plano sexual del personaje de la novela. En este último, realmente no hay una pasión abrasiva, de hecho, el narrador lo describe como un ser seco, un tanto plano (no en el sentido de un personaje plano). Como mencioné en la Introducción, las relaciones sexuales con Soraya son como el narrador-Lurie las describe: “lengthy, absorbed, but rather abstract, rather dry, even at its hottest.” (Coetzee 2000: 2)

La forma en que David Lurie defiende su forma de ser podría tomarse como una pasión moderada, especialmente en el plano sexual; en este caso con Soraya, la prostituta a quien ve una vez a la semana durante hora y media. Esta relación estrictamente de negocios se interrumpe cuando Lurie y ella se encuentran por accidente en una calle de la ciudad, encuentro que incomoda a la chica pues decide interrumpir sus sesiones semanales. Sin embargo, el profesor no quiere dejar de verla y es la primera vez que el lector puede ver el carácter de perseguidor y un tanto entrometido del personaje. Lurie contrata a un detective y consigue el número telefónico de Soraya, él la llama y ella lo pone en su lugar diciéndole que no la moleste. Lurie no conoce límites entre lo que le incumbe y lo que pertenece a la vida privada de los que se encuentran a su alrededor, en este caso de la vida de Soraya, y al tratar de irrumpir en ella resulta castigado con el abandono de la chica.

Quizá la similitud más cercana entre el héroe byroniano y David Lurie no radique en una inflamada pasión de carácter, sino en la melancolía, arrogancia, seducción, exilio, e incompreensión, características “oscuras” de un pasado, conducta de autodestrucción y osadía a desafiar a las autoridades. Todo esto lo encontramos en Lurie. Y todavía más profundamente, quiero decir, lo que realmente es el eje central de la personalidad de Lurie es lo que Salman Rushdie señala: “[...] in fact he’s cold and abstracted to an almost somnambulist degree.” (Rushdie 2003: 339)

Sin embargo, Lurie no se encuentra en un estado sonámbulo, está, más bien, atrapado en su propia mente, su propio mundo sin importarle cambiar sus opiniones, hecho que remarca su propia alienación. En adición a lo anterior, también podemos notar el sentimiento de superioridad que Lurie se jacta o se enorgullece de tener, otra característica del héroe byroniano. Ésta se nota, por ejemplo, cuando Lurie conoce por primera vez a Bev Shaw, una mujer casada, sencilla y con un gran amor a los animales.

Ella es la “veterinaria” altruista (la que da fin a la vida de los animales que nadie quiere) de Grahamstown. Desde la perspectiva de Lurie, Shaw no es atractiva y, de hecho, no entra en su buen ver de lo que supuestamente una mujer debe ser: “He does not like women who make no effort to be attractive [...] a prejudice that has settled in his mind, settled down.” (Coetzee 2000: 72) Su prejuicio contradice, de manera irónica, la relación semierótica-amorosa que Lurie y Bev sostienen más adelante. La primera descripción de Lurie para Bev Shaw es cruel y refleja su propia vanidad como hombre con respecto a las mujeres; sin embargo, la ironía no escapa al lector cuando leemos que Bev es la que lo guía –como a cualquier otro perro de la clínica– a una nueva visión del mundo. Ella es quien termina dándole consejos a Lurie sobre paternidad y sobre el amor a los animales. Sobre Lucy, Bev le dice lo siguiente: “Women are adaptable. Lucy is adaptable. And she is young. She lives closer to the ground than you. Than either of us.” (Coetzee 2000: 210)

El aislamiento es otra característica del héroe byroniano: “His mind has become a refuge for old thoughts, idle, indigent, with nowhere else to go. He ought to chase them out, sweep the premises clean. But he does not care to do so, or does not care enough.” (Coetzee 2000: 72). Este aislamiento denota una separación entre él y su alrededor, y se asemeja a una línea de *Childe Harold's Pilgrimage* de Byron: “The wandering outlaw of his own dark mind” (III. 20). Además de marcar un distanciamiento entre su alrededor y él mismo, también sugiere la oscuridad de un origen trágico: en el caso del héroe byroniano con relación a su creador Byron, el de su propia creencia de estar marcado por un cruel destino de nacimiento (su propia historia familiar, además del pecado original); y en cuanto a Lurie, el de estar intrínsecamente mezclado con la figura del poema “Lara” de Byron, el cual veremos más adelante.

Otra descripción del héroe byroniano dice lo siguiente:

He is sketched in the opening canto of *Childe Harold*, [...] he is an alien, mysterious, and gloomy spirit, superior in his passions and powers to the common run of humanity, whom he regards with disdain. He harbors the torturing memory of an enormous, nameless guilt that drives him toward an inevitable doom. [...] This figure, infusing the archrebel in a nonpolitical form with a strong erotic interest, was imitated in life as well as in art [...] the attitude of “Titanic cosmic self-assertion,” established a stance toward humanity and the world that entered nineteenth-century philosophy and eventually helped form Nietzsche’s concept of the Superman, the hero who is not subject to the ordinary criteria of good and evil. (*The Norton Anthology of English Literature*, 552)

David Lurie es un personaje melancólico, solitario que, en general, se siente como un ser incomprendido, actitud que encaja con la del héroe byroniano, un ser incapaz de desarrollar una relación sólida con cualquier otro ser que le rodea. Pero también hay algo que es el centro de su personalidad: Lurie es un personaje cuya personalidad es un tanto sosa, de término medio. Si confiamos en el narrador y prestamos atención a los dos aspectos importantes para entender a Lurie, entonces sabemos que las relaciones sexuales son la médula de la personalidad del profesor, aunque nunca ha sido apasionado, como lo mencioné antes. Lurie es un hombre sin chispa, su personalidad es monótona y plana, como él mismo le dice al Sr. Isaacs, padre de Melanie Isaacs (alumna con la que el profesor traspasa las líneas divisorias entre maestro y alumna para tener una aventura amorosa): “Even when I burn I don’t sing” (Coetzee 2000: 171).

La siguiente cita explica o refleja mejor lo que decía sobre la monotonía en la personalidad de Lurie: “Not a bad man but not good either. Not cold but not hot, even at his hottest. Not by the measure of Teresa; not even by the measure of Byron. Lacking in fire. Will that be the verdict on him, the verdict of the universe and its all-seeing eye?” (Coetzee 2000: 195) La falta de fuego de la que habla el narrador es una crítica hacia la personalidad de Lurie; el narrador emite un juicio de valor con respecto al personaje que

implica tedio en la forma de ser de Lurie, un ser sin tanta pasión, apasionado pero no mucho.

En general, Lurie es un hombre promedio, otro ser humano con virtudes y defectos (más de los últimos que de los primeros), con una vida cotidiana pero llena de conflictos; su vida es problemática, como la Sudáfrica en la que la historia se desarrolla. La narración de Coetzee es desgarradora pero controlada, lo que hace que sea todavía más contrastante con los terribles sucesos que narra. Existe un sentimiento de tragedia implícito a lo largo de la novela. Quizá este sentimiento de caos y atrocidad es como el autor ve el contexto de la Sudáfrica del tiempo de *Disgrace*; sin embargo, no es una narrativa que no llega a la luz pues, el mostrar la oscuridad, el exhibir el lado aterrador de una cara es también evidenciar lo que no se ve, es decir, la luz, la esperanza. Esto sí se encuentra al final de la novela; por ejemplo, Lurie le da una muerte buena al perro *Driepoot* y decide dejar lo que el perro era para él, una forma de proyección de sí mismo. Algo a notar en la narración de Coetzee es que las cosas no se dicen en una manera fuerte, es decir, la diégesis toca puntos del contexto social de la Sudáfrica de su publicación, sin embargo, no es una historia o narrativa intensa en el sentido de protesta o crítica. Quizá la narrativa, ubicada en Sudáfrica después de la caída del Partido Nacional, es como Lurie, como agua que no llega al punto de ebullición. No obstante, esta sutil y controlada narrativa en la que se cuentan hechos tan violentos y aterradores como una violación o los cuestionamientos de si los animales poseen un alma o no es lo que hace eco en el lector. Los personajes de *Disgrace* viven las consecuencias históricas, políticas e ideológicas de años de abuso y segregación dentro de este país. Su novela *Disgrace* es una contestación a la Sudáfrica posterior al *apartheid*; los personajes viven en una nueva era que sigue teniendo conflictos, en donde el pasado y

toda la ideología que tenía consigo ya no es suficiente para describir el presente; en donde lo perteneciente a un antes, como Lurie, no encaja tal como lo hace Lucy.

Sabemos lo que Lurie siente y piensa por medio del narrador que es heterodiegético. El narrador de *Disgrace* es el que nos da información de las acciones que el personaje principal realiza dentro de la diégesis pero, más importante, es el que, por medio de la focalización en Lurie, le hace saber al lector los pensamientos y sentimientos del personaje. Gracias a este narrador sabemos algunas cosas sobre Lurie que el propio personaje no se atreve a decir; parte de estas frases reflejan el sentir y pensar del personaje.

En cuanto a Byron, me gustaría hacer unas comparaciones entre su vida, su propio héroe byroniano y David Lurie con el fin de enfatizar la forma en que le interés de Lurie por Lord Byron y su vida hacen eco en la forma en que él, como personaje, se desarrolla. Es decir, David Lurie, mujeriego y dejándose llevar por sus impulsos, parece seguir la premisa con la que él mismo interpreta a Lara en el poema del mismo nombre de Lord Byron: “a being who chooses his own path, who lives dangerously, even creating danger for himself.” (Coetzee 2000: 32) Byron fue un hombre apasionado cuya vida estuvo literalmente llena de aventuras, tanto heroicas como amorosas. Además, le tocó la suerte de provenir de una familia que rayaba en lo disfuncional para caer en lo patológico. Su padre abandonó a su familia después de haber despilfarrado el dinero de la madre de Byron; su madre era una neurótica que en ocasiones era amorosa con él pero que nunca dejó de atormentarle y torturarlo psicológicamente haciendo uso de la deformidad del poeta. (Byron nació con un pie deforme –y quizá la deformidad del perro *Driepoot* de Lurie sea un eco de esta peculiaridad física del poeta inglés – y vivió acomplejado durante toda su vida, especialmente su niñez; pero ya grande se destacó en deportes como el box y la natación). Su tío, de quien heredó el título de barón, era

conocido como “*the mad Lord Byron*”, de quien se creía intentó asesinar a su propia esposa. Este loco contexto familiar construyó en Byron la idea de que su vida ya estaba marcada por un toque de maldición.

Byron estaba convencido de que su destino era uno oscuro, derivado de una noción religiosa donde el hombre estaba marcado por el pecado original; es entonces que surge una fascinación alrededor del pasaje de “la caída” en la Biblia. En palabras de Robert F. Gleckner en *Byron and the Ruins of Paradise*: “What is more, for Byron the human condition consists of a whole series of expulsions from Eden as man’s high aspirations and ideals continually and inevitably crumble into the welter of a chaotic and indifferent universe.” (Phelps 1971: 17) Ésta es una visión muy peculiar del mundo, y sin hacer a un lado las coincidencias, es una perspectiva que se apega al texto de Coetzee, ya que Lurie vive una serie de caídas y despojos de lo que antes le era conocido y manejable. Tal como el ángel Luzbel altera el orden de las cosas y es desterrado del Cielo, igualmente como Adán y Eva que desobedecieron el mandato divino y comieron del fruto prohibido. Nuevamente, expulsión del Paraíso.

Además, el poeta no escapó de la garra del exilio. A causa de una relación incestuosa con su media hermana, el escritor fue prácticamente exiliado de Inglaterra. Lurie también fue exiliado de la universidad, y por ende de su vida tal como la vivía, por verse involucrado en un escándalo, aunque no incestuoso, pero sí de índole sexual.

En cuanto a la vida romántica del poeta, se podría decir que tuvo una iniciación a la sexualidad muy temprana, además de que fue un tanto enfermiza. Byron tenía una nana, una joven de religión calvinista que siempre le estaba “predicando” el castigo inminente que el pecado original trae consigo. Uno de los amigos de Byron, John Cam Hobhouse, dice lo siguiente: “When Byron was nine years old, at his mother’s house, a free Scotch girl used to come to him and play tricks with his person.” (Phelps 1971: 4).

Esta chica era su niñera, quien dejó una marca mental en Byron pues, durante años, el poeta se refería a su niñez como un secreto oscuro. Los actos un tanto depravados de la nana con Byron hicieron que el poeta se iniciara de manera temprana en el plano de la actividad sexual y el erotismo. En palabras de Byron podemos saber lo siguiente:

A la señorita Grey [así se llamaba su niñera, Mary Grey] debo, asimismo, la precoz aparición de mis pasiones sexuales. Aquella jovencita sentía un especial placer en leerme la Biblia por la mañana, en pegarme por la tarde hasta que las carnes me palpitaban y me dolían los huesecitos y en meterse luego desnuda en mi cama durante la noche a jugar con mi cuerpo. [...] Ahora me resulta evidente que debo muchísimo a aquel súcubo religioso y desenfrenado, y no todo para mal. Su dominio erótico sobre mí duró alrededor de dos años.⁷

Durante su vida adulta, Byron es conocido como un *great romantic lover*, lo que entonces se entiende como un joven promiscuo que llevaba una vida libertina:

The feeling that he was the victim of a fate that was slowly but inexorably leading him towards some dark and mysterious destiny continued through Byron's schooldays [...] So did the intense romantic attachments, to boys as well as to girls. These were accompanied, after he went to Cambridge, by spells of debauchery followed by moods of intense self-disgust [...] (Phelps 1971: 5)

Aunque Lurie no es bisexual, al igual que Byron, es un mujeriego. El narrador nos hace saber que Lurie ha llevado una vida promiscua, se ha casado dos veces y tiene una hija; sin embargo no sabemos demasiado de su pasado. La novela se enfoca en el presente y no en un pasado que atormenta al personaje; no obstante el estilo de vida que había llevado llega a su fin en el presente diegético de la novela, lo cual atormenta y acentúa la desgracia de Lurie. El envejecer es un proceso natural, sin embargo, Lurie no lo acepta con mucho gusto, su deseo es continuar con su promiscuidad.

⁷ Robert Nye. *Las memorias de Lord Byron* en <<http://www.scribd.com/doc/3080659/Nye-Robert-Las-Memorias-de-Lord-Byron>>. (10/11/09)

Dentro de la novela encontramos varios puntos de intertextualidad con algunas obras como *The Prelude* de William Wordsworth, algunas referencias a *La divina comedia* de Dante Alighieri, pero de manera más significativa, al poema “Lara” de Lord Byron. El punto de comparación e intertextualidad en la novela es el siguiente: en el episodio donde lee el extracto de “Lara” pareciera que David se está justificando indirectamente a través del estudio del poema. Lurie lleva al extremo la influencia del héroe byroniano. La lectura del poema “Lara” de Lord Byron que Lurie hace en la novela es el punto de partida para comparar al profesor con Lara, un héroe oscuro. Lara es un héroe que regresa a su tierra, sin embargo es un personaje con un sentimiento de no pertenencia en su propio reino: “The men with whom he felt condemn’d to breathe, / And long’d by good or ill to separate / Himself from all who shared his mortal state; / His mind abhorring this had fix’d her throne / Far from the world, in regions of her own” (vv 346-350). Lara, al no encontrar confort en el mundo circundante, se enclaustra en su propia mente. El narrador de *Disgrace* hace una referencia similar con respecto a Lurie: “His mind has become a refuge for old thoughts, idle, indigent, with nowhere else to go.” (Coetzee 2000: 72).

Es importante mencionar que antes de este momento, Lurie inició un romance con su alumna Melanie Isaacs, traspasando la línea de los límites de la jerarquía y de poder existentes entre profesor y alumna. Las consecuencias lo llevaron al despido de la universidad y a la alienación dentro del ámbito social, transformando su realidad. Vertió en él mismo lo que anteriormente le explicaba a su clase sobre el poema de Byron; que ese espíritu errante es Lucifer y que no se deja llevar por sus principios sino por el impulso.

Tal como el extracto del poema “Lara” de Lord Byron que curiosamente Lurie trata de “enseñar” a sus alumnos, podemos ver que después de su caída, el profesor se convierte en el propio Lara:

He stood a stranger in this breathing world,
An erring spirit from another hurled;
A thing of dark imagining, that shaped
By choice the perils he by chance escaped.
(Coetzee 2000: 32).

Es curioso y no gratuito que se escoja este extracto del poema de Byron y, más aún, lo que el propio profesor explica a la clase con respecto a esta criatura ajena y extraña a este mundo. Lurie dice: “[...] we are not asked to condemn this being [...] we are invited to understand and sympathize” (Coetzee 2000: 33). Lurie, como Lara, se encuentra solo y alienado del mundo que lo rodea y habita.

Los personajes o héroes en la obra de Byron son siempre forajidos, exiliados, es decir, figuras que convencionalmente no contienen todas las virtudes o cualidades de un héroe. Son figuras que se encuentran en medio de la adversidad y que desafían la tiranía impuesta a su tiempo. Pero el arquetipo del héroe byroniano tiene un antecedente mucho más amplio y que se puede rastrear en William Blake en “The Marriage of Heaven and Hell” donde el héroe principal es el Diablo mismo. La voz demoníaca poética de la obra dice que: “Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling” (Blake, 2000: 74); más adelante dice: “He who desires but acts not, breeds pestilence”.⁸

Asimismo, Lurie dice a su clase que Lara es el mismo Lucifer. “‘Lucifer’, he

⁸“The Marriage of Heaven and Hell” es una parodia que William Blake hace de la ideología de Emanuel Swedenborg (1688-1772), filósofo religioso sueco. Sin embargo, lo que está entre líneas en esta sátira de Blake no es un simple hacer lo que a uno le venga en gana, sino que es una postura (o protesta) ante los prejuicios y cerrazón de la moral cristiana ortodoxa de su tiempo. Lo que Blake sustenta es que sin contrarios no hay progreso, es decir, el balance entre la Razón y los Sentidos o el cuerpo. (Información tomada de *The Norton Anthology of English Literature*, p. 74)

says. ‘The angel hurled out of heaven. [...] All of the sudden he finds himself cast out into this strange “breathing world” of ours. “Erring”: a being who chooses his own path, who lives dangerously, even creating danger for himself’.” (Coetzee 2000: 32)

Cuando lee el poema “Lara” a la clase, el profesor explica el fragmento equivocadamente al decir lo siguiente: “He is exactly what he calls himself: *a thing*, that is, a monster.” (Coetzee 2000: 34). En ninguna parte del poema Lara se refiere a sí mismo como una cosa. En este mismo episodio sucede algo interesante en cuestiones narrativas y de puntos de vista; así como Lurie hace notar a la clase una de las intenciones de Byron con respecto a la lectura de Lara, esta posición de autor con respecto a su obra podría aplicarse a Lurie y Coetzee. “[...] we are invited to understand and sympathize. [...] Finally, Byron will suggest, it will not be possible to love him, not in the deeper, more human sense of the word. He will be condemned to solitude.” (Coetzee 2000: 34) Pero, ¿qué significa amar en el sentido más profundo y humano? Finalmente, todo lo que entendemos e interpretamos del mundo proviene de nuestro entendimiento humano.

Aunque David Lurie y Lord Byron fueron exiliados a causa de una aventura amorosa, hay varios puntos en los que no se puede hallar comparación. Por ejemplo, Byron sentía una gran pasión por la vida misma: “he is a man with a huge enjoyment of life [...] he is a crusader and a hero, a fighter in the cause of truth and justice.” (Watson 1989: 192). Se podría decir que Lurie es de una personalidad apasionada, pero a la vez es muy pasiva, le falta el ánimo o fuego, no es un personaje que sienta interés por nada o nadie más que por sí mismo. Lurie es como Lara, un ser que sólo ve por su propio interés y que sigue sus propios impulsos y deseos, tal como el profesor lo describe a la clase:

A mad heart [...] this being with the mad heart, this being with whom there is something constitutionally wrong. On the contrary, we are invited to

understand and sympathize. But there is a limit to sympathy. For though he lives among us, he is not one of us. He is exactly what he calls himself: a *thing*, that is, a monster. (Coetzee 2000: 33)

Además de Byron, el narrador menciona a otro poeta romántico. La voz narrativa nos hace saber que las líneas de *The Prelude* de William Wordsworth han acompañado a David durante toda su vida. Pero uno de los grandes temas dentro del poema es la belleza y la exaltación del alma por medio de la naturaleza. A pesar de todo el conocimiento de Lurie sobre la obra de Wordsworth, no tiene la sensibilidad que los poetas románticos tenían por la naturaleza y todo lo que habita en ella; por el hombre, el alma, los sentidos y el pensamiento. En el último capítulo el narrador dice lo siguiente: “The truth is, he has never had much of an eye for rural life, despite all his reading in Wordsworth. Not much of an eye for anything, except pretty girls” (Coetzee 2000: 218). Para reforzar esta noción de tener un buen ojo para las mujeres bellas, Lucy, hija de Lurie, hace el siguiente comentario acerca del personaje: “Mad, bad and dangerous to know.” (Coetzee 2000: 77). Es la misma frase que Lady Caroline Lamb utiliza para describir a Byron, quien era su amante.⁹

Dentro de la línea de locura, Lurie cita otro verso de “Lara”: “His madness was not of the head, but of the heart.” (Coetzee 2000: 33) Lurie enfatiza que Lucifer/Lara no actúa por principios sino por impulso, especialmente en cuanto a relaciones sexuales se refiere – no hay que tener ataduras o límites—. Es así como ha llevado su vida, la de un seductor de mujeres, de lo cual se siente orgulloso al decir lo siguiente: “I have denied similar impulses many times in the past, I am ashamed to say” (Coetzee 2000: 52). Estos impulsos son los que el dios Eros enciende en el cuerpo de cada hombre o mujer. Según Lurie, su pasión o deseo proviene de un lugar divino al que se debe obedecer. Por

⁹ Información tomada de <http://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Caroline_Lamb>. (Fecha de consulta: 1/11/09).

lo tanto, obedece sus propios juicios y criterios sin dar lugar a ningún cambio o, por lo menos, a escuchar o entender el punto de vista de alguien más. Tal como dice el narrador al principio de la novela: “His temperament is not going to change, he is too old for that.” (Coetzee 2000: 2).

Por su necesidad y su orgullo excesivo después de que el comité de la universidad le da la oportunidad al profesor de arrepentirse y disculparse por acosar sexualmente a su alumna Melanie Isaacs, Lurie se rehúsa a disculparse y es expulsado de la universidad. Ésta es su caída profesional. Cuando la audiencia universitaria da su veredicto, Lurie sale de la sala para ser recibido por una jauría de reporteros hambrientos por saber qué fue lo que pasó en el escandaloso juicio de acoso sexual; una reportera se acerca al profesor y le pide un comentario sobre su romance ilícito, a lo que Lurie contesta que “he was enriched by the experience” (Coetzee 2000: 56). Esto resuena a lo que Blake dice en “The Marriage of Heaven and Hell”: “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence”¹⁰. Pero esta filosofía la aplica a conveniencia (pues no es lo que Blake postula en su obra), ya que el progreso o evolución significa cambio, y el profesor no está dispuesto a cambiar. Su orgullo excesivo justificado por el deseo divino es lo que hace que David Lurie caiga en desgracia. La influencia divina en el personaje y dentro de la novela se abordará en la siguiente sección de este trabajo.

¹⁰ William Blake. “The Marriage of Heaven and Hell”.

Capítulo II: Eros y David Lurie: deseo, trasgresión y violencia

Desire, though thou my old companion art [...]
 Desire, because thou wouldst have all,
 Now banished art. But yet alas how shall?
 Sir Philip Sidney, "Astrophil and Stella"

Eros es una divinidad griega a la que normalmente se le atribuye la fuerza o el poder de influenciar o despertar en los mortales, e inmortales, sentimientos de amor y pasión. Ésta es quizás una explicación un tanto escueta que raya en lo simple; dicha sencillez se queda completamente corta y demasiado pequeña para poder, por lo menos, alcanzar a comprender la magnitud e infinidad de interpretaciones por las que el dios Eros ha pasado durante miles de años. El comienzo u origen del "más hermoso entre todos los dioses inmortales", según Hesíodo en *La Teogonía*, ha sido un tanto ambiguo e impreciso: en el principio existía el Caos, luego Gea (la tierra, sede donde todas las acciones humanas suceden), Tártaro en las profundidades abismales y, por último, Eros el que "afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos."¹¹ El nacimiento de Eros (junto con las otras tres figuras antes mencionadas) no necesitó de la unión de dos para poder existir. Eros en sí era una fuerza que existe en sí misma y que es necesaria para generar o dar nacimiento a las demás cosas o seres.

Eros es el cautivador de sentimientos pero también del deseo. Esta última característica del dios griego es de interés para seguir el análisis de David Lurie en la novela. Este capítulo estudia la influencia –o intervención, como veremos que el personaje cree– de Eros en Lurie. Eros, no como dios sino ya hablando meramente del deseo sexual y la violencia, se hace presente o tangible no sólo en Lurie sino en otros personajes como los tres atacantes de Lucy.

¹¹ Hesíodo, *La Teogonía* tomada de: <<http://enciclopedia.us.es/index.php/Teogon%C3%ADa>> (Fecha de consulta: 23/10/09).

Como había mencionado con anterioridad, Lurie hace una interpretación del poema “Lara” de Lord Byron que es, a su vez, una proyección de sí mismo pues Lurie, como Lara, es un ser solitario, alienado e incomprendido que actúa por impulso. Desde esta premisa, el lector puede inferir que el personaje se deja llevar por sus impulsos y deseos, sin importar las consecuencias que este comportamiento le pueda acarrear más adelante. Pero, ¿cuándo se apaga el deseo sexual? y ¿quién tiene derecho de tener relaciones sexuales con quién? Éstas son algunas de las preguntas sobre las que el profesor medita. Al principio de la novela David Lurie hace referencia a la vida de Orígenes (185-254), un hombre religioso que siguiendo las palabras literalmente del apóstol Mateo sobre la continencia voluntaria, se dice, se castra a sí mismo: “Porque hay eunucos que nacieron así del seno materno, y hay eunucos hechos por los hombres, y hay eunucos hechos por los hombres, y hay eunucos que se hicieron tales a sí mismos por el Reino de los Cielos. Quien pueda entender, que entienda.” (*Mateo 19:12*). De esto, Lurie se cuestiona si la libido es algo que se pueda remover o prácticamente sacar del cuerpo por medio de una intervención quirúrgica:

At what age, he wonders, did Origen castrate himself? Not the most graceful of solutions, but then ageing is not a graceful business [...] they do it to animals every day, and animals survive well enough, if one ignores a certain residue of sadness. Severing, tying off: with local anaesthetic and a steady hand and a modicum of phlegm one might even do it oneself, out of a textbook. A man on a chair snipping away at himself: an ugly sight, but no more ugly, from a certain point of view, than the same man exercising himself on the body of a woman. (Coetzee 2000: 9)

Es importante notar la comparación de la experiencia humana con la experiencia animal. La caída en desgracia del personaje es donde reside la pérdida de su poder desde el punto de vista social, de género, profesional, creativo, de padre, hasta el punto de

llegar a la reducción a la nada. Es esta nada donde se hace una proyección de David Lurie, es decir, una reflexión de sí mismo en la otredad del perro.

En la cita anterior se tocan temas que se relacionan con la visión o el entendimiento del deseo sexual. Primero, la cuestión sobre a qué edad es que el deseo sexual se va, o dejamos que se vaya. Segundo, la sexualidad en un nivel humano comparado con la de los animales y la solución médica para los animales —castración—. Lurie pone el plano animal y el humano en un mismo nivel, sin embargo, hay distintos aspectos que nos diferencian uno del otro. Por ejemplo, George Bataille en *Las lágrimas de Eros* nos dice que hay una diferencia entre la actividad sexual y el erotismo. El primero es sólo propio de los animales, mientras que el segundo es único del ser humano. También explica que el erotismo está vinculado a la noción o el saber que nuestro ser tendrá que morir algún día, es decir, el erotismo está relacionado con la muerte. El hombre encuentra su propia esencia mortal en el erotismo. “[...] el erotismo está vinculado al nacimiento, a la reproducción que, incesantemente, repara los estragos de la muerte [...] es debido a que somos humanos ya que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo” (Bataille 1997: 53).

La noción de la muerte y de nuestro efímero paso por la tierra se puede observar en Lurie, más cuando hace referencia a su propio ser perene. Este conocimiento de mortalidad no se puede ver en los animales, lo único que se ha observado es que algunas especies guardan un tipo de duelo o respeto fúnebre cuando algún miembro de la manada —por ejemplo, los elefantes— muere.

Por otra parte, el erotismo —según Bataille— no sólo está ligado a la muerte, sino también a la locura, que a su vez halla su origen en el plano divino: “Hoy en día, nadie se da cuenta de que el erotismo es un universo demente [...] la locura en sí es de

esencia divina. Divina en el sentido de que rechaza las reglas de la razón.” (Bataille 1997: 90). Esta locura o falta de razón de la que habla Bataille se puede encontrar en Lurie. El profesor basa su comportamiento en su justificada premisa de que la divinidad (Eros) impuso su poder en él cuando trataba de conquistar a su alumna Melanie.

Veamos otra interpretación o explicación del dios Eros. Pierre Brunel explica la percepción del poeta griego Anacreonte sobre el dios griego, donde la crueldad divina se manifiesta al imponer su fuerza sobre los hombres: “Anacreon describes him as a young boy with wings who plays with balls and knuckle-bones [...] the game of knuckle-bones surely symbolizes the careless cruelty with which he manipulates his victims.” (Brunel 1996: 415)

Después de que el cuerpo docente de la universidad se entera del *affair* entre Lurie y la alumna Melanie Isaacs, se forma un comité universitario para dar solución al problema ya que la chica levantó una queja en contra de Lurie. Pronto le llega a éste una notificación junto con el reglamento concerniente al asunto: “Article 3 deals with victimization or harassment on ground of race, ethnic group, religion, gender, sexual preference, or physical disability. Article 3.1 addresses victimization or harassment of students by teachers.” (Coetzee 2000: 39). Es lo mismo que el profesor explica al comité universitario cuando justifica su romance con Melanie al argumentar que fue víctima de los poderes de Eros. Según Lurie, la razón no estaba en sintonía con su persona, sino la locura que el dios Eros desató en él. “Suffice it to say that Eros entered. After that I was not the same [...] I was not myself. I was no longer a fifty-year-old divorcé at a loose end. I became a servant of Eros.” (Coetzee 2000: 52) La posición retadora y un tanto ridícula que Lurie adopta sólo muestra su orgullo excesivo, además de una actitud de vanidad y superioridad ante los miembros del comité.

Se puede decir que David Lurie establece una relación de poder en su entendimiento del dios Eros y él mismo como mortal. También hay otra relación de poder conectado con el deseo entre Lurie y Melanie; dicha jerarquía habita en los límites de la armonía para llegar a la violencia (delicada frontera que Lurie atraviesa para luego ser quemado, consumido por su propio fuego al ser castigado por el comité universitario y cuando el destino revierte los roles y él y su hija son víctimas de los tres agresores). “He makes love to her” es lo que se nos dice, un acto corto y desde la perspectiva de Lurie, porque en ningún momento leemos que ella le haga el amor a él, lo cual tiene sentido cuando el narrador describe la reacción de Melanie Isaacs: durante todo el acto lo que ella hace es cerrar los ojos y apartar su rostro.

Melanie Isaacs es un objeto de deseo para Lurie, tal como él dice al citarle un extracto del Soneto 1 de William Shakespeare: “‘From fairest creatures we desire increase’, he says, ‘that thereby beauty’s rose might never die.’” (Coetzee 2000: 16) El soneto cae como flecha en el lugar preciso, tal como si Cupido hubiera flechado a Lurie. Sin embargo, esta concepción del propio personaje es un tanto distorsionada y fuera de lugar pues, aunque sabe que todo el asunto con su alumna debió de haber terminado después de la primera “cita”, él decide llegar hasta el final, hasta conseguir su objetivo, tener a su presa debajo de él.

Cuando él le hace el amor, no hay una focalización fuerte en ella, sin embargo podemos saber que el acto sexual es placentero para Lurie, pero no para ella. De hecho, en el segundo encuentro entre el profesor y la alumna, el narrador nos dice que ella decide perderse en sí misma, *to go slack*-, es decir, pretender como si no estuviera sucediendo, así que es claro que no es placentero para ella y se sugiere que, probablemente, ni siquiera fue deseado desde un principio. Por otro lado, para Lurie es

extremadamente satisfactorio: “from its climax he tumbles into blank oblivion” (Coetzee 2000: 19). La falta de armonía y mutuo placer es evidente.

El tema del poder se puede estudiar más a fondo. Para comenzar, me parece que existe una postura de poder en la relación de maestro y aprendiz o alumno/a. Es decir, el maestro tiene el poder y control, desde la autoridad de asignar una buena o mala nota para el/la alumno/a, o bien, el poder y control de decidir qué enseñar y qué no. “The Master possesses psychological, social, physical power. [...] Knowledge, praxis themselves, as defined and transmitted by a pedagogic system, by the instruments of schooling, are forms of power.” (Steiner 2003: 4) El alumno puede tacharse como inadecuado: “The Master finds no disciples, no receivers worthy of his message, of his inheritance” (Steiner 2004: 5). Lurie piensa algo similar con respecto a sus alumnos: “He has long ceased to be surprised at the range of ignorance of his students. Post-Christian, posthistorical, postliterate, they might as well have been hatched from eggs yesterday.” (Coetzee 2000: 32).

Por otro lado, el alumno también vierte en el aula una cierta porción de conocimiento (aunque sea el más simple o corto) que se puede pasar al maestro. Esta sería una relación recíproca, un balance que reside en una relación de intercambio: “The third category is that of exchange, of an eros of reciprocal trust and, indeed, love” (Steiner 2004: 2). Este último plano no se observa en la relación que Lurie establece como profesor con sus alumnos:

He has never been much of a teacher; in this transformed and, to his mind, emasculated institution of learning he is more out of place than ever. [...] Because he has no respect for the material he teaches, he makes no impression on his students. They look through him when he speaks, forget his name. [...] The irony does not escape him: that the one who comes to teach learns the keenest of lessons, while those who come to learn learn nothing. (Coetzee 2000: 4-5)

Por el contrario, este amor balanceado al que se refiere Steiner es todo lo contrario al caso de Lurie y Melanie. Además de no existir un balance entre lo que se enseña y se recibe, en el sentido más estricto dentro del aula, Lurie traspasa y dobla a su conveniencia el papel de poder o jerarquía que su rol como maestro le confiere con respecto a Melanie Isaacs. Lurie la acosa, la acecha cual predador a su presa.

La segunda vez que tienen relaciones sexuales, la parte activa es tomada por él nuevamente. Lurie la visita inesperadamente y la toma en sus brazos (como si se insinuara que esto es el rapto de Psique hecho por Eros) y la lleva a la cama, la desnuda y la invade, es decir, la penetra. Nuevamente, Melanie no hace otra cosa más que alejar su cara, sus labios, sus ojos; decide relajar su cuerpo durante el acto para poder, en cierta forma, dejar de existir por esos minutos:

She does not resist. All she does is avert herself: avert her lips, avert her eyes. [...] Not rape, not quite that, but undesired nevertheless, undesired to the core. As though she had decided to go slack, die within herself for the duration, like a rabbit when the jaws of the fox close on its neck. So that everything done to her might be done, as it were, far away. (Coetzee 2000: 25)

Ella es la víctima de Lurie y otra vez el narrador compara lo que David hace con animales, en este caso, el profesor es el zorro depredador, la parte con control y poder sobre la débil contraparte que es Melanie. Sin embargo, Lurie justifica este abuso de poder con su premisa de que él mismo se convirtió en un sirviente de Eros.¹²

Aunque Lurie cree en su argumento, existe en él una mínima duda con respecto a sus deseos carnales y cómo manejarlos; esto lo inferimos cuando leímos al principio

¹² Sin embargo, hay una cierta contradicción en el comportamiento de Melanie. Sin duda, los primeros encuentros sexuales fueron prácticamente impuestos sobre ella —tal como el cuerpo de David sobre el de Melanie—. Sin embargo, cuando ella le pide asilo al profesor, se muestra interesada y con cierto placer en su encuentro: “One moment stands out in recollection, when she hooks a leg behind his buttocks to draw him in closer.” (Coetzee 2000:29) Este cambio quizá se deba a que Melanie sólo quería sacar provecho del interés de Lurie en ella para obtener una buena calificación.

de la novela donde él se pregunta a qué edad el deseo abandona el cuerpo¹³. Pero al no seguir lo que es “correcto” o establecido por la sociedad, el personaje irrumpe en el orden de la universidad con su aventura con Melanie.

“The early Greeks compared him as a *Ker*, o winged ‘Spite’, like Old Age, or Plague, [...] uncontrolled sexual passion could be disturbing to ordered society.” (Graves 2000: 62) Esta interpretación de Eros se apega a los deseos inadecuados de Lurie, tal como si el profesor sufriera de peste, se indigna cuando su abogado le sugiere tomar terapia o pedir ayuda profesional. Su indignación es debido a que no se explica que “to cure me from inappropriate desires” tenga razón de ser. (Coetzee 2000: 43) Es en medio de la vista del comité universitario, que decidirá el curso de la vida profesional del profesor, donde Lurie se niega a ser educado por una fuerza mayor a él: “I am a grown man. I am not receptive to being counselled. I am beyond the reach of counselling.” (Coetzee 2000: 49).

Como mencionaba con anterioridad, Lurie traspasa y manipula su relación de poder con respecto a Melanie Isaacs, tal como Stwarts, uno de los profesores que conforman el comité encargado de poner en orden al profesor Lurie, dice: “Perhaps a ban on mixing power relations with sexual relations. Which, I sense, is what was going on in this case. Or extreme caution.” (Coetzee 2000: 53). ¿Por qué extrema precaución? No es nuevo que se den relaciones amorosas entre maestro y alumna, me imagino que es un tema tan viejo como el del caso de la enfermera que cura al enfermo. A lo que se refiere Stwarts es a mantener una relación así en el silencio, al margen de la luz. Sin embargo, esta relación entre Lurie y Melanie no podía estar de mutuo acuerdo en la

¹³ Sin olvidar el interés y admiración de Lurie por Lord Byron, es probable que el profesor se guíe por patrones que el mismo Byron seguía: “I have always looked to thirty as the barrier to any real or fierce delight in the passions” dice Byron en una de las cartas que Lurie lee para su obra sobre Bryon. Al terminar de leer esta línea de Byron, David no hace otra cosa más que suspirar, como si anhelara algo perdido. (Coetzee 2000: 87)

oscuridad, siendo que la relación en sí nunca fue balanceada o recíproca. Dentro de *Disgrace* siempre se sugirió el abuso sexual de Lurie hacia su alumna:

Abuse: [...] What does she see, when she looks at him, that keeps her at such a pitch of anger? [Ésta es la voz del narrador focalizado en Lurie con respecto a Farodia Rassool, otra de las maestras del comité universitario] Or does she have another vision: of a great thick-boned male bearing down on a girl-child, a huge hand stifling her cries? How absurd! Then he remembers: they were gathered here yesterday in this same room, and she was before them, Melanie, who barely comes to his shoulder. Unequal: how can he deny that? (Coetzee 2000: 53)

Esta focalización en Lurie y, a su vez, crítica del narrador hacia Lurie enfatizan la desigualdad que habita en la relación entre el profesor y Melanie, una desigualdad que se hace evidente, como vimos unas páginas atrás, en la forma en que los encuentros sexuales entre Lurie y Melanie son descritos.

Lurie carga la culpa de sus actos al dios alado sobre cómo manejar la primera premisa que se lee en la novela: el dilema de las relaciones sexuales con el propósito de justificar sus deseos, los cuales lo hacen ser un mujeriego. Esto se observa repetidas veces en palabras del propio personaje. Por ejemplo, le dice a su hija lo siguiente: “My case rests on the rights of desire [...] On the god who makes even the small birds to quiver.” (Coetzee 2000: 89) El narrador lo tacha de vanidoso.¹⁴ Esta explicación reside en el plano de las ideas, de lo etéreo donde el dios Eros habita; pero Lurie trae su percepción a un nivel más cercano al plano físico cuando hace manifiesto el desprecio que sentía cuando, años atrás, su vecino castigaba severamente a su perro si éste se excitaba por percibir el aroma de alguna perra en celo. “No animal will accept the

¹⁴ Este pequeño párrafo dentro de la novela es un tanto misterioso. Aunque el narrador critica al personaje, también lo justifica al insinuar que en todo el asunto había algo que estuvo a punto de surgir pero que no pudo ver la luz. ¿Se referiría a que quizá Lurie podría haberse enamorado de Melanie? Es muy probable que mi lectura esté sobreinterpretando las palabras del narrador, pero es lo único que puedo pensar como generoso que provenga de la influencia de Eros en Lurie. Además de que, al final de la novela, él sí siente amor por su amigo canino.

justice of being punished for following its instincts.” (Coetzee 2000: 90) Más adelante Lurie le dice a Lucy que el deseo es una carga que estorba¹⁵.

Cuando Lurie abandona la universidad, decide mudarse por tiempo indefinido a la casa de su hija Lucy, en la campiña del Cabo Oriental. Es aquí donde padre e hija son atacados violentamente por tres extraños. Lucy es violada por los tres individuos. Así que, si seguimos el razonamiento de Lurie, la violencia que estos tres intrusos muestran es porque, como cualquier animal, o perro, siguen sus instintos. Incluso Lucy le pregunta a David momentos antes de este cruel episodio lo siguiente: “So males must be allowed to follow their instincts unchecked?” (Coetzee 2000: 90). Dentro de la diégesis, pareciera que la pregunta de Lucy es respondida con hechos ya que sólo dos páginas después y en el mismo capítulo, la escena del ataque comienza, tal como Lurie decía: “real actions were demanded instead of symbolism.” (Coetzee 2000: 91).

Los tres intrusos son descritos por el narrador: un niño o jovencito con ojos de puerco, el más alto es un hombre extremadamente guapo, el último es sólo un hombre. El hecho de que uno de ellos sea guapo, ¿cambia las cosas cuando viola a Lucy? Es interesante ver que el narrador no omite decirnos esta característica. Pero para Lucy no importa si el hombre que la viola es guapo, feo, alto, chaparro, etc. Lo que a ella le afecta sobremanera es lo que puede ver en los ojos de los tres hombres: odio, la contraparte del amor. Desgraciadamente, Lucy es quemada por el fuego excesivo y malévolo del deseo, como ella explica a su padre:

Hatred... When it comes to men and sex, David, nothing surprises me any more. Maybe, for men, hating the woman makes sex more exciting. You are a man, you ought to know. When you have sex with someone strange –

¹⁵ El deseo sexual para Lurie a sus cincuenta y dos años y divorciado (como abre la novela) es un dilema y una carga con la que no sabe cómo lidiar. Al igual que el perro del vecino, Lurie siente que no debería reprimirse ni ser castigado por desear a una mujer y perseguir sus propios impulsos. El seguir sus deseos hasta sus últimas consecuencias le traen el despido de su trabajo y el ser prácticamente exiliado de su medio. Se convierte en un hombre sin lugar al cual pertenecer. Ésta es la razón por la que dice que el deseo (y más después de cierta edad) es una carga.

when you trap her, hold her down, get her under you, put all your weight on her – isn't it a bit like killing? Pushing the knife in; exiting afterwards, leaving the body behind covered in blood – doesn't it feel like murder, like getting away with murder? (Coetzee 2000: 158)

La violación que sufre Lucy se puede leer como un irónico y trágico castigo a la conducta anterior de Lurie. Dicha ironía tiene consecuencias múltiples: según ella es la subyugación, quedar a merced de ellos, ser víctima, tal como David alegaba ser víctima del poderoso y cruel dios Eros y como victimizó a su estudiante.

Pero también hay otras consecuencias que son transformaciones. Primero, Lucy queda embarazada, impregnada de vida. Esto encaja en la fuerza creadora del dios Eros. Segundo, Lucy forma parte de los “otros” de esa tierra (Cabo Oriental), es decir, al tener al bebé, ella se convierte en parte de sus atacantes, de Petrus, de Pollux (Pólux). “[...] this is not the first time. Petrus has been dropping hints for a while now. That I would find it altogether safer to become part of his establishment” (Coetzee 2000: 203). Lucy entiende que al casarse con Petrus ella sería “propiedad” de su propiedad y también parte de su familia, tal como ella dice: “It will make me all the more part of the family.” (Coetzee 2000: 203). ¿Por qué Lucy toma una decisión así? Porque está en una posición inferior en “ese” lugar: “I have a father, but he is far away and anyhow powerless in the terms that matter here [...]”. (Coetzee 2000: 204) Es evidente que Lurie no tiene ninguna autoridad, poder o influencia en la vida de su hija.

En el caso de Lucy, su violación tiene un fin en particular. Las relaciones sexuales tienen lugar no sólo por placer, sino que también tienen un fin funcional, el de dar vida; el continuar con una línea sanguínea y de identidad en el mundo. En este caso, la continuidad de un grupo: “The seed of generation, driven to perfect itself, driving deep into the woman's body, driving to bring the future into being. Drive, driven.”

(Coetzee 2000: 194) Aquí es donde la semilla de los atacantes seguirá su camino hasta ver la luz de la vida provista por Lucy, quien ahora habita en el marco del Otro:

They were not raping, they were mating. It was not the pleasure principle that ran the show but the testicles, sacs bulging with seed aching to perfect itself. And now, lo and behold, *the child!* [...] What kind of child can seed like that give life to, seed driven into the woman not in love but in hatred, mixed chaotically, meant to soil here, to mark here, like a dog's urine?

(Coetzee 2000: 199)

Otro de los fines a los que Lurie se propone como padre es el de tener una relación más cercana con su hija: “She becomes his second salvation, the bride of his youth reborn. No wonder, in fairy-stories, Queens try to hound their daughters to their death!” (Coetzee 2000: 87). Sin embargo, Lurie no encuentra un lugar donde pueda sentirse como en casa, con los *suyos*. Ni siquiera su propia hija puede darle ese sentir de pertenencia. Lurie confiesa a Bev Shaw su sentir con respecto a Lucy: “Between Lucy's generation and mine a curtain seems to have fallen. I didn't even notice when it fell.” (Coetzee 2000: 210) Una imagen un tanto aterradora que refuerza el tormento que sufre Lurie cuando se imagina que vivir en casa de su hija y tener por vecinos a Petrus y a Pollux (uno de los atacantes y padre potencial del bebé que Lucy espera) es como habitar uno de los niveles del Infierno de Dante donde Estigia (Styx, del verbo odiar, detestar) reside: “*Vedi l'anime di color cui vines l'ira*. Souls overcome with anger, gnawing at each other. A punishment fitted to the crime.” (Coetzee 2000: 209). Esta es una comparación cruda ya que el bebé que Lucy espera es un producto del odio. Sin embargo, este no es el último sentir que se encuentra en la novela.

Petrus es el vecino negro de Lucy. Es un hombre que la ha ayudado a prácticamente construir su pequeño espacio de tierra en el Cabo Oriental y su puesto en el mercado de la localidad. Pero Petrus juega un papel más importante dentro de la vida de Lucy y Lurie. Después del ataque a Lurie y la múltiple violación que Lucy sufre,

Petrus se convierte en una figura protectora para Lucy; es decir, Petrus es el medio de protección que ella necesita para seguir viviendo en el campo. “Fatherly Petrus”, lo llama Lurie. Quizá Petrus pueda ofrecer a Lucy lo que Lurie ha fallado en dar, protección y guía.

Pero Petrus no es el único personaje de color con voz en la novela. Uno de los tres atacantes es Pollux, familiar de Petrus. El nombre Pollux proviene de los *Dioscuros*, hijos de Zeus. Zeus violó a Leda, de esta relación nacieron Castor y Pollux, quienes son también hermanos de Helena. Sandra D. Shattuck (Shattuck 2009) propone que el gemelo de Pollux dentro de la novela es el mismo Lurie, ya que si Pollux violó a Lucy, Lurie prácticamente violó a Melanie Isaacs. Este tipo de paralelismo o inversión de papeles se puede ver en toda la novela. Por ejemplo, Petrus es el padre que Lurie no puede ser; el Sr. Isaacs es el padre amoroso de Melanie, y Lurie, aunque trata de acercarse a Lucy, no lo logra. Lurie cae bajo, comparándose con los perros de la clínica. Pero todavía más importante y visible, Lurie se convierte en un perro más de Bev Shaw. Si bien ella no le inyecta ninguna droga letal, sí lo acompaña en su nuevo comienzo, en la transformación que se hace palpable cuando Lurie siente simpatía y amor por los perros que mata.

Es en este lugar, en el Cabo Oriental de Sudáfrica donde la transformación de Lurie comienza. Los roles se invierten, sus convicciones son sacudidas por nuevas ideas, dando continuidad a algo nuevo, dejando atrás a David Lurie y sus propias creencias y convicciones.

Conclusión: **La transformación de David Lurie**

Vimos con anterioridad que Lurie cayó al igual que Luzbel fue arrojado al Infierno. El nombre del arquetipo del antihéroe por excelencia cambió a Lucifer. Lurie también cambió su nombre por Lourie, sólo una letra más en su apellido, sin embargo, representa, de manera irónica, su transformación, su intento de cruzar fronteras, de romper con lo cotidiano y conocido, como dice Rushdie: “At the frontier, we can’t avoid the truth; the comforting layers of the quotidian”.

Cuando la novela se desarrolla en el Cabo Oriental podemos retomar la figura o la alegoría de la caída de Lucifer surgida del poema “Lara” de Byron. El ángel preferido de Dios altera el orden del Cielo y es despojado de su luminosidad angelical para ser arrojado a los abismos del infierno. David es desterrado de la universidad y, ya en el campo, el personaje experimenta destierro emocional e ideológico, es decir, vive como un desterrado y habita una nueva tierra a la cual no pertenece y que no alcanza a entender; y dentro de este desplazamiento se puede ver una transformación.

Por ejemplo, Ashcroft dice lo siguiente: “The struggle between a view of identity which attempts to recover an immutable origin, a fixed and eternal representation of itself, and one which sees identity as inextricable from the transformative conditions for material life, is possibly the most deep-seated divide in post-colonial thinking”. (Ashcroft 2001: 4). El protagonista de *Disgrace* se aferra a sus orígenes bien cimentados. Sin embargo, tal como plantea Ashcroft, una cultura no es algo estático, sino que tiene una inherente necesidad de cambio y adaptación. Se podría argumentar que Lurie pasa por un proceso de transformación, a pesar de que la parte de adaptación es quizá no bien lograda. Lo viejo que confronta a lo nuevo, lo que alguna vez estuvo firmemente establecido comienza a desmoronarse y da, como resultado, una

incertidumbre inquietante, tal como puede ser la semejanza y amor que Lurie encuentra y siente por un animal, su perro *Driepoot*.

En el Cabo Oriental, Lurie trata de concentrarse en su nuevo proyecto literario: una opereta sobre el amorío entre la condesa Teresa Guiccioli y Lord Byron. Según Peter Gunn, Teresa fue el último gran amor de Byron y durante este romance ilícito – pues los dos eran casados – Byron tuvo su período literario más prolífero: “But, in spite of (or, perhaps, because of the release given by) his sexual promiscuity, the Venetian interlude was a period in which his literary creativity was at its most productive.” (Gunn 1972: 251). Este amorío no sólo fue parte de la promiscuidad infinita de Byron; el poeta realmente se enamoró de la condesa. En palabras del mismo Byron en una carta que le escribió a Teresa Guiccioli, podemos saber lo siguiente: “[...] But all this is too late. I love you, and you love me, - at least, you *say so*, and *act* as if you *did so*, which last is a great consolation in all events. But *I* more than love you, and cannot cease to love you.”¹⁶

Quizá Lurie piensa que si va a escribir sobre el gran y último amor de Byron, debe hacerlo de una forma grandiosa. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por producir arte, Lurie se encuentra estancado en un lugar donde él es un exiliado. Es incapaz de producir una nota (contrario a lo que le sucedió a Byron en el período del cual Lurie desea escribir). Prácticamente Lurie se queda sin palabras, está casi “seco”, es decir, no posee nada, ni económica ni emocionalmente, mucho menos artísticamente.

Sin embargo, pareciera que nuestro personaje (debemos recordar que el mismo Lurie explica a su clase que Lara es Lucifer, quien pide comprensión y no odio), cambia su pose de gran esteta y de héroe byroniano, junto con todo su conocimiento de las

¹⁶ George Gordon, Lord Byron en *Byron: Selected Prose*. p. 321.

palabras y lenguaje, por un idioma trascendental: el del alma. Aquí es probablemente donde se puede notar la transformación más profunda del personaje.

En la clínica donde se convierte en el *dog-man*, Lurie abandona sus ritos anteriores, los cuales eran de seducción. “Wine, music: a ritual that men and women play out with each other. Nothing wrong with rituals, they were invented to ease the awkward passages.” (Coetzee 2000: 12) Ahora Lurie adopta el silencio, parte de su nuevo ritual sagrado de acompañar a los perros en sus últimos momentos de vida. Éste es un silencio elevado, con la intención de dar, en los propios términos del personaje, amor. El amor habita en el silencioso rito del sacrificio animal. “He and Bev do not speak. He has learned by now, from her, to concentrate all his attention on the animal they are killing, giving it what he no longer has difficulty in calling by its proper name: love.” (Coetzee 2000: 219) Es casi como un silencio contemplativo religioso para alcanzar la iluminación.

El amor no solamente toca a Lurie, sino también a Lucy, dejando abierta la opción de un nuevo comienzo: “Love will grow – one can trust Mother Nature for that. I am determined to be a good mother, David. A good mother and a good person. You should try to be a good person too.” (Coetzee 2000: 216) Lurie cree que es ya demasiado tarde para él para intentar cambiar. Sin embargo, la naturaleza o el orden de las cosas quizá tengan la última palabra: “He lacks the virtues of the old: equanimity, kindness, patience. But perhaps those virtues will come as other virtues go: the virtue of passion, for instance.” (Coetzee 2000: 217) El narrador deja una puerta abierta al lector con la posibilidad de interpretar un cambio.

La desgracia de Lurie radica en su propia visión de él mismo y el mundo en el que habita. Su sufrimiento proviene de la terrible negación al cambio, a la aceptación de nuevos tiempos. Sin embargo, su desgracia parece desembocar en una visión de héroe

trágico, pues lo que parece necesidad bien podría ser libre albedrío. “The tragic hero of the twentieth century demands too much of life and too much of himself. All or nothing! [...] He transcends nihilism and becomes a truly tragic figure when he comes to realize that it is not life itself he cherishes but life on terms that conform to his conception of what is honorable and just, even if these ‘ideals’ are freely chosen, not supported by the physical universe he inhabits.” (Glicksberg 1968: 74)

Pero es un hecho que, con todo y que es un héroe trágico, Lurie traspasa una frontera interior, desde donde puede concebirse a sí mismo y a los perros de la clínica en el mismo plano; se transforma. Por primera vez siente un amor hacia los perros de la clínica (especialmente por su perro *Driepoot*), seres a los que antes trataba con indiferencia y de los que se sabía pertenecer a una esfera diferente a la de ellos. Es en el ritual de poner a “dormir” a estos animales junto con Bev Shaw donde Lurie encuentra una segunda salvación: Lurie, que antes era un hombre egoísta, ahora se encuentra dando una muerte con amor a su perro *Driepoot*. Después de haber llevado una vida frívola y superficial, con relaciones personales vacías y llenas de huecos, los cuales Lurie ha fallado en llenar debido a su egoísmo, el profesor experimenta un cambio en su persona, una transformación de elevación. Charles Sarvan argumenta en su artículo “*Disgrace: A Path to Grace?*” que Lurie ha tenido, hacia el final de la novela, una regeneración moral y hasta un tanto espiritual: “For a while, at least, Lurie has found peace, peace through work” (Sarvan 2004: 29). Tal como dice Rushdie en la cita inicial de este trabajo: “To cross a frontier is to be transformed”.

En la desgracia de David Lurie, en su caída, el personaje, con todo y su cinismo, falta de visión y entendimiento de los que lo rodean, cruzó la frontera de lo conocido a lo desconocido y en ese lugar enfrentó nuevos códigos e inversión de papeles. Aquí es donde Lurie comienza a reinterpretarse a sí mismo (hasta cierto punto pues su cambio

no es radical), pero sí se alcanza a ver tal y como es, un hombre solo que no ha podido concretar nada: su conocimiento de poesía e idiomas no le ayudan en su nuevo lugar en el mundo; su deseo por crear arte no llega a realizarse, se estanca; sus poderes de seductor se ven minados por el paso de los años, su desgracia es evidente. Sin embargo, es en los animales de esa tierra —el Cabo Oriental— donde encuentra amor, un sentimiento nuevo para él. Lurie cruza fronteras dentro de él mismo y es ahí donde se transforma y encuentra, muy sutilmente, redención.

Bibliografía

- Ashcroft, Bill. 2001. *Post-colonial Transformation*. Londres: Routledge.
- 2002. *Post-colonial Studies. The Key Concepts*. Nueva York: Routledge.
- 2007. *The Post-Colonial Studies Reader*. Oxford: Routledge.
- Bataille, Georges. 2007. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernández. Barcelona: Tusquets Editores.
- Biedermann, Hans. 1996. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Blake, William. 2000. “The Marriage of Heaven and Hell” en *The Norton Anthology of English Literature, V. II 7th*. Ed. M.H. Abrams et. al. Nueva York: Norton. pp. 72-82.
- Brunel, Pierre. 1996. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Londres: Routledge.
- Byron, Lord, George Gordon. 1972. *Byron: Selected Prose*. Ed. Peter Gunn. Londres: Penguin Books.
- Campbell, Joseph. 1988. *The Power of Myth*. Nueva York: Anchor Books Doubleday.
- Coetzee, J.M. 1999. *The Lives of Animals*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- 2000. *Disgrace*. Nueva York: Penguin Books.
- 2007. *Diary of a Bad Year*. Nueva York: Penguin Books.
- Glicksberg, Charles I. 1968. “The Tragic Hero” en *The Tragic Vision in the Twentieth-Century Literature*. Illinois: Southern Illinois University Press. pp. 64-74.
- Graves, Robert. 2000. *The Greek Myth v I*. Londres: The Folio Society.
- Grimal, Pierre. 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gunn, Peter. 1972. “The Venetian Interlude” en *Byron: Selected Prose*. Aylesbury: Penguin Books. pp. 249-323.
- Lurker, Manfred. 1999. *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*. Barcelona: Paidós.
- Marchand, Leslie A. 1968. *Byron’s Poetry. A Critical Introduction*. Cambridge, Ma: Harvard University Press.

- Phelps, Gilbert. 1971. *The Byronic Byron*. Londres: Longman.
- Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Salman, Rushdie. 2003. "May 2000: J.M. Coetzee" en *Step Across This Line. Collected Non-Fiction 1992-2000*. Londres: Vintage. pp. 338-340
- Sarvan, Charles. 2004. "Disgrace: A Path to Grace?" en *World Literature Today*. Vol. 78, (1), pp. 26-29.
- Sidney, Philip. 2000. "Astrophil and Stella" en *The Norton Anthology of English Literature, V. II 7th*. Ed. M.H. Abrams et. al. Nueva York: Norton. pp. 926.
- Steiner, George. 2003. *Lessons of the Masters*. Cambridge, Ma: Harvard University Press.
- Vautier, Marie. 1998. *New World Myth: Postmodernism & Postcolonialism in Canadian Fiction*. Québec: McGill-Queen's University Press.
- Watson, J.R. 1989. *English Poetry of the Romantic Period 1789-1830*. Nueva York: Longman.
- Wellek, René. 1977. "Varieties of Imagination in Wordsworth (1955)" en *The Romantic Imagination*. Ed. Spencer Hill, John. Londres: The Macmillan Press. pp. 159-167.
- Wilkes, Joanne. 2004. "'Infernal Magnetism': Byron and Nineteenth-Century French Readers" en *The Reception of Byron in Europe v. 1: Southern Europe, France and Rumania*. Ed. Richard A. Cardwell. Nueva York: Thoemmes. pp. 1-31
- Consultas en línea:
- Byron, Lord, George. "Lara" en <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/lbyron/bl-lbyron-lara.htm> (5/11/09) y en <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/359.html> (21/03/10)
- Hesíodo, *La Teogonía* en <http://enciclopedia.us.es/index.php/Teogon%C3%ADa> (23/10/09).
- Nye, Robert. *Las memorias de Lord Byron* en <http://www.scribd.com/doc/3080659/Nye-Robert-Las-Memorias-de-Lord-Byron>. (10/11/09)
- Shattuck, Sandra D. "Dis(g)race, or White Man Writing" en *Encountering Disgrace. Reading and Teaching Coetzee's Novels*. Ed. Bill McDonald. Nueva York: Camden House. 2009 <http://books.google.com.mx> (4/5/10)

ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo I: El héroe byroniano en David Lurie	12
El héroe byroniano, Lord Byron y Lara	13
Capítulo II: Eros y David Lurie: deseo, trasgresión y violencia	26
Conclusión: La transformación de David Lurie	39
Bibliografía	44