

Escribir la ausencia, recordando a Orfeo: *Lei dunque capirà* de Claudio Magris

Ana CALVO REVILLA¹
Universidad CEU San Pablo de Madrid

Recibido: 25/03/2010
Aceptado: 01/06/2010

Resumen

Abordamos el estudio de la recreación del mito clásico órfico que emprende Claudio Magris en *Lei dunque capirà*, una obra de factura mixta que emprende la reescritura de las dos pulsiones de la existencia humana, del eros y de la muerte, y se convierte en un libro de frontera, prototipo de la escritura nocturna de la que hablara Ernesto Sábato.

Palabras clave: Claudio Magris, *Lei dunque capirà*, Orfeo, Euridice, escritura nocturna.

To write about the absence, remembering Orfeo:
Claudio Magris' *Lei dunque capirà*

Abstract

We approach the study of the recreation of the classic Orphean myth that Claudio Magris undertakes in *Lei dunque capirà*, a work of mixed invoice in which the author carries out a process of rewriting on both drives of the human life (Eros and Thánatos) and therefore it turns into a border book, i.e. a prototype of what Ernesto Sábato called the nighty writing.

Key words: Claudio Magris, *Lei dunque capirà*, Orfeo, Euridice, nighty writing.

Sumario

1. Introducción. 2. Reescritura del mito clásico. 2.1. Reescritura catártica del Eros. 2.2. Reescritura de la escritura. Escritura nocturna. 2.3. Reescritura de la muerte. 3. El género de la obra.

1. Introducción

Lei dunque capirà (2006) se suma a una amplia saga de obras que expían, como en una especie de ajuste de cuentas, los sentimientos de dolor e impotencia que acompañan la muerte de un ser querido, como hiciera Philip Roth tras el fallecimiento de su padre, en *Patrimonio* o, anteriormente, Clive Staples Lewis, tras el de su esposa en 1957, en *Una pena en observación*. Su autor, Claudio Magris, vuelca en unas breves páginas las reflexiones que lo acompañan en la travesía del duelo por los caminos del sufrimiento, la soledad y la ausencia, y que lo abaten tras la muerte de su mujer, la escritora Marisa Madieri, a quien describe en el postfacio de la edición

¹ Departamento de Filología. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. Universidad CEU San Pablo de Madrid. Paseo Juan XXIII, 6. 28040 Madrid. crevilla.ihum@ceu.es

española de *Verde agua*, como «la compañera de la vida, la figura del amor y de la existencia compartida, cuya desaparición me ha mutilado la vida y que sigue presente en las cosas y en las horas» (Magris 2001: 202).

De modo diferente a como abordara el tópico del viaje en *Danubio* (1986), en *Microcosmi* (1997) o en *L' Infinito viaggiare* (2005b) –en las que el viaje constituye la excusa para emprender la reflexión a partir de la conjunción de elementos de naturaleza variada como el paisaje, la literatura o la historia–, de una manera indirecta, más simbólica que real, emprende un peregrinaje interior, un descenso a la conciencia de la propia vida a través del mito. Y el mito se convierte, así, en el suelo o la estructura sobre la que discurre el autor para intentar explicarse a sí mismo.

Conviene no olvidar el fondo autobiográfico de la obra. El escritor de Trieste acude al imaginario colectivo configurado por el relato mítico, que refiere la actuación memorable de Orfeo y Eurídice, para desvelar el sentido de lo que para él se muestra velado en su propia existencia. De alguna manera, viene el mito a anular el tiempo cronológico personal transcurrido en el abismo y se transforma en una ayuda de la que se sirve para reconstruir, a través de la memoria, los espacios de la vida junto a ella, dando salida a los fantasmas a los que le ha abocado la ausencia. El breve relato es un ejercicio catártico sobre la desolación y la tristeza.

2. Reescritura del mito clásico

Estamos ante la reescritura de un mito. Narra Virgilio al final de *Geórgica*, IV que Orfeo era un cantor y músico tracio que con los sonos armónicos y las cadencias melódicas de su lira amansaba las fieras y a la naturaleza toda, incluidas las tempestades marinas en el viaje de los Argonautas (Eurípides, *Hypsipyla*, I, 3, 8-14). Estaba Orfeo profundamente enamorado de su mujer, Eurídice, quien, en su huida de la persecución a la que la sometía Aristeo para violarla, fue mordida por una serpiente venenosa que le provocó la muerte.

La reescritura del mito, sin embargo, no es total. Claudio Magris no lo recrea por completo sino que nos sitúa en un momento en el que el mito está avanzado. No recrea la que está considerada como la hazaña fundamental del relato mítico, el *descensus ad inferos*, la mítica bajada al Hades; no asistimos a la *catábasis*, al descenso de Orfeo a los infiernos, al Tártaro, en busca de su mujer, ni presenciamos el diálogo que el poeta y músico del Olimpo mantuviera con Caronte para que lo trasladara al otro lado de la laguna Estigia o del río Aqueronte (la gran masa de agua que separaba el mundo de los vivos del de los muertos), ni escuchamos los sonos amargos de la lira que conmovieron al barquero ni la melodía desgarradora que, arrancada de las cuerdas de su cítara, paralizara la tortura de los condenados. Tampoco escuchamos las palabras con que Orfeo entablara conversación con quien presidía el reino de los muertos, con la diosa del Hades (Hécate o Perséfone) para reclamarle la mujer que le había sido arrebatada con el fin de lograr su *anábasis*, su resurrección y regreso al mundo de los vivos. En *Lei dunque capirà* no escuchamos las palabras con que Perséfone se dirige a Orfeo para alentarle a abandonar los valles del Averno que acogen la muerte, ni la condición que le impone de no volver la vista

hacia atrás para contemplar a Eurídice hasta regresar a la luz del sol ya que, de hacerlo, ella se perdería en el reino de los muertos. Tampoco escuchamos los sonos de la lira con que, seguido por su mujer, emprende el retorno al mundo de los vivos ni contemplamos la irrefrenable e irresistible tentación de Orfeo, incapaz de contener la impaciencia amorosa por contemplar el rostro de su amada para, al verla hermosísima, perderla y perderse entre la niebla para siempre. No contiene la obra el desenlace mítico, aunque lo recordamos. El mito cuenta en una de sus varias versiones que, consumido en su aflicción, desesperado y solitario, Orfeo volvió a Tracia, donde se negó a amar a ninguna otra mujer, un hecho que fue interpretado como una ofensa y menosprecio a las mujeres que allí habitaban y que le valió ser descuartizado en el río Hebro. Ovidio cuenta en el libro XI de *Las metamorfosis* que, mientras su cuerpo y su arpa se deslizaban por el río, su cabeza y su lira siguieron cantando hasta llegar a la isla de Lesbos, consagrada por este motivo a la lírica. Tampoco toma como punto de partida la interpretación platónica del mito cuando nos presenta en el *Banquete* a un Orfeo cobarde.

Efectivamente, en *Lei dunque capirà* Claudio Magris emprende la reescritura ingeniosa y brillante del mito clásico para ahondar en los caminos de la propia conciencia y enfrentarse a la soledad y a los tormentos, a los duendes y demonios interiores, que lo poseen tras la ausencia de su mujer y a los que el autor deja hablar tras la voz de Eurídice. Ofrece en la obra una imagen de sí mismo tan desolada, como la del inconsolable y desconsolado Orfeo, embargado en la melancolía. Reaviva el autor su interés por el mito para explicar desde este los caminos que él mismo recorre y, como él, el hombre y la historia. Y rinde, asimismo, homenaje a la que fuera su musa, precisamente otorgando voz y conciencia a la misma Eurídice, quien intenta explicar al *Presidente della Casa di Riposo* por qué, cuando Orfeo le solicitó que regresara con él al mundo de los vivos, se negó.

El relato de Magris no permanece ajeno al carácter trágico del relato mítico ni de la figura de Orfeo, presente con todas sus contradicciones interiores y con la misma valentía para enfrentarse a las fuerzas de ultratumba y a las implacables divinidades infernales, asumiendo los riesgos que entrañaba. Es significativo que no sea Orfeo quien hable como venía siendo habitual. En este aspecto, asimismo, nos encontramos ante una versión moderna del mito. *Lei dunque capirà* reviste la forma de un soliloquio, de un solo aparente monólogo o diálogo sin interlocutor que pueda responder. Es Eurídice quien se desdobra dramáticamente y se convierte en una interpretación no solo de sí misma o dual sino polifónica pues, como ha dicho su autor, en ella aparecen connotaciones tomadas de distintos personajes. No es solo Marisa Madieri quien habla –aunque son obvias las referencias a ella– sino una mujer que reflexiona en voz alta y da voz a los estallidos virulentos, rencores, afectos, luces y sombras que acompañan la historia de una vida compartida.

No es Orfeo quien con su debilidad provoca la condena de Eurídice, ni tampoco es la causa el agradecimiento al Presidente por la amable autorización a entrar en la Casa de tan severo reglamento, como Magris reinventa. Es Eurídice quien, aun pudiendo provocar la atracción de la mirada de Orfeo, toma la iniciativa de permanecer en el mundo de los muertos; las alusiones aparecen apenas comenzado el relato:

[...] qualcuno ha creduto che lui all'ultimo momento volesse tornare indietro per ringraziarLa ancora una volta di questa Sua concessione e che fosse stato per questo che... Se poi è andata com'è andata, non è colpa di nessuno – cioè è colpa mia, comunque non importa chi e cosa faccia uno qui dentro (Magris 2006: 9-10).

Quien habla es Eurídice, la mujer amada que, en catártico monólogo, rememora los felices días pasados junto a su amado y da algunas razones que la excusan de su rechazo a disfrutar del permiso único que solo a ella se concedía para salir de la Casa con mayúscula:

No, non sono uscita, signor Presidente, come vede sono qui. Ancora grazie per il permesso speciale, davvero eccezionale, me ne rendo conto, non creda che non Le sia grata; anche lui era tutto emozionato, non avrebbe mai creduto di ottenerla, quando l'aveva chiesta, l'autorizzazione a entrare nella Casa, a venire a prendermi (Magris 2006: 9).

A través de este monólogo Claudio Magris se auto-reinterpreta. Con mirada distante, irónica, censora y crítica, se dibuja como un escritor de carne y hueso que, lleno de miedos y con la chifladura del primer día del enamorado, necesita de la musa inspiradora no solo para que ella inspire su obra sino para que oriente y reestructure su vida. La tristeza y el dolor que consumen a Orfeo desde la muerte de Eurídice es uno de los ejes que vertebran la obra. El lector puede, a través de la recreación del mito, acompañar la dilatada agonía con que el escritor rememora la mutilación a que lo condena la ausencia definitiva de su mujer, diez años después de su muerte en 1996. El héroe muestra, como ha señalado Luca Doninelli, dos semblantes y deja traslucir una doble faceta: la de escritor, consagrado por las musas y laureado, y la de hombre débil y frágil –«la parte nera dell'io» (Doninelli 2006) – que lo sustenta y a quien sostiene Eurídice. Es, precisamente, este contraste del Claudio Magris escritor y hombre que no soporta conciliaciones el que sostiene gran parte de la fuerza dramática del relato. El cuerpo a cuerpo lo mantiene el autor en tres campos relevantes que constituyen los núcleos temáticos de la obra: la búsqueda de la plenitud, de la verdad y del amor auténtico; el proceso de escritura, y la muerte. Es tan fuerte el combate agónico que sostiene, la ausencia sentida y el extrañamiento en que la muerte lo sumerge, que llega a transparentarse en sus aspectos más externos; sin ella él se abandonaba, con la barba crecida y sin cambiarse de muda.

2.1. Reescritura catártica del Eros

Si hubiéramos de señalar el centro que unifica y vertebran las escisiones interiores de Orfeo-Magris habríamos de señalar a Eurídice-Marisa Madieri, mujer y musa. El relato es una declaración de amor con la que el propio Magris, mediante la reconstrucción de la memoria que guarda de ella y el relato sin pudor de lo más íntimo de la historia conyugal, emprende una catarsis personal, dándole voz a quien a él le ha dado la vida. El relato gira, como señala Luca Doninelli, en torno a «l'urlo d'amore dell'uomo dispartato» (Doninelli 2006), incapaz de sufrir la ausencia. El desahogo se produce con gran virulencia y pasión hasta conformar un monólogo

confesional en el que se entretiene en detalles de la vida compartida en la historia conyugal:

Ah, voleva chiedermi se anche con me è stato così, se ero anch'io uno di quei suoi poveri fiori vezzeggiati, stropicciati e, una volta non più freschi, fatti sparire...

Neanche per idea, stia tranquillo, io no. Del resto altrimenti lui non si sarebbe sobbarcato questa faticaccia di venire fin qua dentro, fin quaggiù; una cosa da fare spavento, infatti nessun altro se l'è mai sentita –solo lui, per me, per me che non sono un fiore da cogliere, diceva, ma una fiamma cui scaldarsi il cuore o anche bruciarselo, un vino aspro e dolce che lo dissetava e gli lasciava con ogni sorso una grande arsura, una grande estate... (Magris 2006: 21-22).

La confesión de Eurídice, sincera y apasionada, minuciosa en las descripciones de la pasión erótica, nos revela la profundidad del amor que nace y que se impone a los amantes. Manifiesta la ebriedad del *eros* con toda la fuerza del arrebato si bien no lo priva de su dignidad pues no lo separa del sacrificio que ha de acompañarlo. No estamos ante la narración de la relación que surge entre dos amantes extraños que comparten su amor como si se tratara de un amor pagado de antemano, en la que el corazón anduviera ausente. En los ojos de Orfeo Eurídice se sabe amada: «tu passavi le ore al mio letto, mi vedevo così bella, nei tuoi occhi» (Magris 2006: 32). Son los ojos del amado los que hacen bella a la persona amada. Esta confesión puede ser interpretada como una catarsis o purificación, una ascensión arquetípica de la necesidad de disciplina que ha de otorgarle para hacerle pregonar en cierta manera la felicidad. Llena de fe, Eurídice, mordida por la serpiente venenosa –así lo cuenta el mito que se convierte en un arquetipo del amor verdadero, no de un amor violento–, emprende el peregrinaje de ascenso por los corredores estrechos de la Casa de Reposo para sacar a Orfeo de la angustia. Gracias a la fuerza de ese amor, los amantes pueden emprender, cada uno de ellos, los correspondientes ascensos y purificaciones que realzan la verdad de la pasión erótica que comparten.

Estamos ante un amor que se revela capaz de sacar de la angustia al amante y de proporcionarle en su regazo el descanso, el hogar y la casa donde hospedarse. Esta es la visión de Orfeo que rememora Eurídice: «quando scendevi nella notte scura del mio grembo ritrovavi la tua chiarezza, la tua libertà e sicurezza» (Magris 2006: 33).

Para cada uno de los protagonistas, la existencia solo parece cobrar sentido y plenitud con la presencia del otro. Orfeo, como Ulises en la *Odisea* homérica, parece haber recorrido un largo periplo vital hasta encontrar su descanso en Eurídice, quien, como Penélope, se convierte en la fuente de su propia nostalgia. Del mismo modo que Penélope fuera para Ulises lo estable y lo permanente, el lugar de reposo, adonde se acude en busca de refugio, como señala Jacinto Chozá (1991: 180), Orfeo encuentra en Eurídice el lugar de descanso y de salvación verdadera, donde él es reconocido y acogida su pobreza existencial, con sus miserias y grandezas.

Ambos se reconocen recíprocamente; encuentran el uno en el otro el espacio adecuado que les proporciona seguridad y les permite confiarse:

Addormentarsi di nuovo insieme, lui ancora dentro di me, lo sentivo ancora fremere, sempre meno, mentre scivolavamo nel sonno, l'amore è questo sonno in cui continua e si spegne dolcemente senza spegnersi veramente mai –altrimenti è solo un guizzo, un attrito, un sussulto e dopo hai subito voglia di alzarti, rivestirti e andare per conto tuo. Sono sicura che ha fatto così con tutte le altre, che solo in me ha dormito in quel grande abbandono (Magris 2006: 44).

En ella consigue Orfeo, como el héroe homérico, reunirse consigo mismo y permanecer solo, en definitiva, alcanzar su identidad. Tanto el peregrinaje de Orfeo hacia el Hades como el que emprenden juntos en su ascenso del mundo de los muertos es el peregrinaje hacia la intimidad del hogar común, hacia la patria verdadera, hacia ese espacio vital necesario en el que la palabra viene a ser el desdoblamiento y desvelamiento de uno mismo, el abandono pleno de la propia identidad:

Del resto con me non avrebbe avuto il coraggio di barare come con sé stesso, di parlarmi di sorelle generose che volevano solo lenire il suo grande dolore, di dirmi che neanche lui capiva come poteva essere qualche volta successo che... Non lo perdonavo affatto e gli correvo dietro, sì, anche per dirgli il fatto suo, per fargliela pagare, non sapevo per che cosa, ma fargliela comunque pagare (Magris 2006: 40-41).

Aunque son frecuentes las alusiones, unas veces veladas y otras explícitas y minuciosas, a la manifestación corporal del amor que comparten, en este monólogo el *eros* no es degradado a pura sexualidad. La pasión erótica, que lleva a los amantes más allá de sí mismos en el éxtasis hacia lo divino, va seguida del camino de renuncia, purificación y de ascesis, que los capacita para la donación, el sacrificio y la renuncia; es este el camino transitado por Orfeo:

Senza quella volta sotto le coperte –l'ultima, poi quel veleno nelle mie vene ha vinto– non avresti forse avuto il coraggio di entrare qui dentro, di scendere a cercarmi quaggiù, nella Casa, in quest'altro antro di tenebra (Magris 2006: 34).

La experiencia del amor se convierte para cada uno en el descubrimiento del otro, y los ayuda a superar el egoísmo que los conduciría a la búsqueda de sí mismos. Solo el amor otorga la fuerza al amante, y solo por amor y para rescatar a Eurídice es capaz Orfeo de descender a los infiernos, de atravesar ese mundo de sombras que habitan seres «malmessi e macilenti» (Magris 2006: 37), de transitar por esos pasillos oscuros, de pendientes pronunciadas, con charcos y riachuelos herrumbrosos, con ciénagas y precipicios, etc.

Pero Orfeo, como Ulises, sale de sí mismo para volver también a su casa, al regazo de la mujer que le proporciona el descanso necesario, Eurídice (Penélope). Como señala Jacinto Choza en su interpretación del mito homérico, Orfeo emprende el peregrinaje para ser salvado:

No, non era venuto per salvarmi, ma per essere salvato. Come potrei cantare le mie canzoni in terra straniera? mi diceva. Ero io la sua terra perduta, la linfa della sua fioritura,

della sua vita. Era venuto per riprendersi la sua terra, da dove era stato esiliato. E anche per essere di nuovo protetto da quei colpi feroci che arrivano da ogni parte e che io avevo sempre parato per lui, le frecce velenose destinate a lui che incontravano invece il mio seno, tenero nella sua mano ma forte come uno scudo rotondo a ricevere e a fermare quelle frecce, a intercettare e ad assorbire il loro veleno prima che arrivasse a lui. Alla fine sono state troppe e il veleno mi ha vinta, però fra le sue braccia anch'io sono stata felice e senza paura; non importa dove arriva la freccia, sul fianco o sul cuore, sul mio o sul tuo, quando due sono uno (Magris 2006: 39-40).

2. 2. Reescritura de la escritura. Escritura nocturna

Orfeo aparece revestido con los atributos del héroe mítico, dotado de una notable capacidad y poder persuasivo y del arte demagógico que evocara Platón (*Protágoras*, 315 ab), convertido en un ser laureado y elogiado por el público femenino, a través de la mirada de Eurídice:

Di queste cose se ne intende, ce l'ha nel sangue, si accorge subito se gli vengono fuori delle banalità –lui si è sempre perdonato tutto, con le donne poi si permetteva di cambiare le carte in tavola come gli pareva e pretendeva anche di essere compreso e compatito, così sensibile e vulnerabile com'era...– ma con le parole no, non si perdonava niente, sentiva subito quando non andava e non tirava a fregare (Magris 2006: 13-14).

Lei dunque capirà es el homenaje que Claudio Magris tributa a Marisa Madieri, como musa inspiradora, con olfato para la labor de poda que acompaña toda escritura:

In fondo, solo quando eravamo insieme si sentiva tranquillo, sicuro –anche di quello che scriveva, dopo che me l'aveva letto e aveva visto nei miei occhi –anzi, diceva, sulla tua bocca, quando le labbra prima un po' imbronciate si dischiudono lievemente, quasi un sorriso, no, non ancora, ma...– Io glielie sforbiciavo, certo, le sue parole– lui, eccessivo e smodato e magnanimo, com'è sempre stato, profondeva parole a piene mani e io glielie sbucciavo, buttavo via la scorza, il torsolo e anche tanta polpa, quando era necessario (Magris 2006: 14).

Como ha subrayado Ermanno Paccagnini (2006: 33), la obra viene a ser una poética en la que el autor despliega –como ya hizo en obras anteriores– una definición no solo de su propia visión como escritor, sino también de la concepción de la escritura y de la naturaleza de la poesía:

E chissà poi come farà adesso che non gli posso più battere a macchina i suoi versi... Faccio troppi errori, diceva, me la cavo troppo male, è una vergogna, però era anche comodo, così toccava farlo a me e intanto lui leggeva il giornale o andava a bersi una birra (Magris 2006: 18).

Claudio Magris parte de la diferenciación que hiciera Ernesto Sábato entre escritura diurna y escritura nocturna. Si la primera realmente acierta a reflejar el mundo en que el escritor se reconoce por proyectar su visión del mundo, la segunda le sirve para ajustar cuentas con las obsesiones, los miedos y las pulsiones que lo

habitan aunque los desconociera hasta el momento; así la describe en el Prefacio a *L'infinito viaggiare*, como aquella escritura que «si misura con le verità più sconvolgenti che non si osano confessare apertamente», como

una scrittura che spesso stupisce lo stesso autore, perché gli può rivelare quello che egli non sa sempre di essere e di sentire: sentimenti o epifanías que sfuggono al controllo della coscienza e talora vanno al di là di ciò que la conciencia consentirebbe, contraddicono le intenzioni e i principi stessi dell' autore, immergendosi in un mundo tenebroso (Magris 2005b: xxiii).

Si Ernesto Sábato, para sentar las bases de la escritura nocturna en *Sobre héroes y tumbas* desciende a la infiernos a través de la historia de amor de los protagonistas, Alejandra y el estoico Martín, en *Lei dunque capirà* se enfrenta Claudio Magris a los sentimientos y pulsiones inquietantes interiores en que se debate. No es la primera vez que lo aborda sino que es una tendencia consolidada en el escritor, presente también en *Alla cieca*; del mismo modo que en la voz del protagonista de esta obra, de Salvatore Cippico, confluyen otras voces (es como Eurídice un personaje que encarna a otros), también aparece la mezcla de diferentes planos temporales. El motivo de inspiración no parece ser este sino lo que el autor ha denominado como «l'esperienza della soglia», como la experiencia del umbral, tras el cual el mundo es diferente.

Se comprende bien que en esta obra de escritura nocturna el escritor pretenda reproducir a través del fluir de la conciencia la sucesión de ideas e imágenes alocadas, el flujo constante e incesante de los pensamientos y sensaciones con que Eurídice interpreta su conducta y la de quienes la rodean. Se funden y confunden el mundo real y el imaginado, lo que determina que al lector le resulte difícil comprender bien el mundo evocado. Sin freno ni contención alguna, con voz inquietante el autor da rienda suelta a todos los miedos que lo atenazan y sofocan y se carea consigo mismo.

En el monólogo interior de Eurídice se yuxtaponen otros monólogos interiores. A través de una Eurídice hermosa, delicada y soñadora, firme y fuerte, se nos presenta un Orfeo poeta de carne y hueso, desorientado, disperso, extraño, tímido y medroso, solitario y melancólico, atormentado con escrúpulos de conciencia y remordimientos, neurótico y confuso. Un Orfeo, infeliz amante, solipsista, sensible y vulnerable. Un escritor compulsivo, obsesionado, débil, inseguro e intranquilo, desmesurado, magnánimo, ávido e incontinente.

El escenario en el que se inspira, una Casa de Reposo imaginaria, nace de las frecuentes visitas que hiciera el autor a una residencia de descanso, ubicada en el centro de la ciudad de Trieste, para visitar a una anciana señora. La experiencia de que allí adentro el tiempo y la realidad adquirirían dimensiones diferentes a las reales es adoptada como escenario que justifica la ruptura temporal y lógica del relato. El espacio se presenta como un espacio de luz mortecina, lleno de sombras. Son frecuentes las alusiones al mundo de los muertos por contraposición al de los vivos en los binomios: «qua dentro» / «là fuori», «dall'altra parte dello specchio» / «dietro lo specchio» para aludir, de modo subrepticio, a coordenadas vitales muy diferentes, en

el que ahí fuera es el reino del caos, habitado por un maremágnum de gente maleducada. Y el reino de los muertos es visto como una Casa de Reposo que paradójicamente es el reino del insomnio, en el que no se permite dormir; transmite de modo plástico y con fuerza la sensación de oscuridad y de sombras que se cierne sobre ese mundo de tinieblas, que no es otro que el de la muerte:

Certo temeva di non averLa ringraziata abbastanza, tanto che qualcuno – non ho visto bene chi in questa luce fioca; qui dentro si vede poco, un’ombra scivola via prima che la si possa guardare in viso, a parte che tutti si asomigliano, ci assomigliamo, è logico [...] (Magris 2006: 9).

Los contornos y los espacios son el ámbito a través del cual Magris encarna la desorientación y des-ubicación de su persona en la ausencia. En su soledad vital, sin la acogida y reconocimiento que ella le proporciona, Orfeo da vueltas por la habitación vacía, abre cajones equivocados. Solo cuando estaba con ella se sentía tranquilo, seguro, intelectual y vitalmente. Y Eurídice, una vez en el reino de los muertos, no quiere salir de allí.

2.3. Reescritura de la muerte

Lei dunque capirà puede ser considerado como un libro de frontera; si la frontera puede ser doble y, como Magris ha señalado, en algunas ocasiones «è un ponte per incontrare l’altro, talora una barriera per respingerlo» (Magris 1999: 52). En esta ocasión el binomio dentro/fuera y abajo/arriba, que marcaría una sima, se convierte mediante el encuentro de los amantes en un espacio compartido, que presupone el reconocimiento y la vivencia del instante con conciencia de eternidad. El mundo de los vivos y de los muertos (de adentro y abajo) viene a subrayar la lucha por combatir la presencia del pecado original evocada ya por el escritor en *Microcosmi*, concebida como la incapacidad de amar, de vivir con plenitud cada instante.

La obra de Claudio Magris está en relación con el poema *Orfeusz i Eurydyka* (2003) que el lituano afincado en Varsovia, de lengua polaca, Czeslaw Milosz escribió también tras la muerte de su esposa. Cuando el Orfeo descrito por Milosz desciende a los infiernos y pide disculpas por los pecados, no logra el perdón de los que allí se encuentran porque habían perdido la capacidad de recordar y miraban como de lado. La Eurídice triestina rememora cada uno de los instantes de felicidad transcurridos, libre del deseo de que pase pronto el tiempo, pero desesperanzada en la visión del más allá.

Culmina con esta obra la trilogía de la muerte que iniciara, al recrear la muerte del pintor Vito Timmel en *La mostra*, y terminara con el viaje que Salvatore Cippico, el protagonista de *Alla cieca*, emprendiera por los campos de exterminio europeos. Para Ermanno Paccagnini la obra forma un tríptico conceptual con la pieza teatral *La mostra* (2001) y con la novela *Alla cieca* (2005), en la que el triestino emprende «la domanda sulle ‘cose ultime’; sul volere e (non) poter conscerne i misteri» (Paccagnini 2006: 33). Efectivamente, *Lei dunque capirà* aborda de modo central la búsqueda de la verdad y la vida del más allá. Desde el inicio, el motivo de la muerte viene

determinado por el hecho de que el interlocutor de la Eurídice de Magris sea el Presidente de la Casa de Reposo, al que no se ve, que no viene a ser otro sino Dios, que se revela como el señor silencioso de la historia.

En el peregrinaje con que Eurídice y Orfeo emprenden su ascensión del reino de los muertos nos parece ver el ideal del que Magris habla en *Itaca e oltre* (1982), recogiendo la imagen, utilizada por Carlo Michelstaedter en *La persuasione e la retorica*, del peso que solo quiere precipitarse hacia abajo sin detenerse nunca para no perder una identidad que radica en la carencia de vida. Cuando ambos emprenden esa ascensión, de manera angustiosa y con gozo buscan no apartarse de lo que aman, ni de la verdad ni del ser amado:

Sì, perché anche lui, signor Presidente, è persuaso –come tutti, come me prima di venire qui– che una volta entrati nella Casa si veda finalmente in faccia la verità –non più velata, riflessa e deformata, mascherata e truccata come la si vede là fuori, ma direttamente, faccia a faccia, (Magris 2006: 47).

La solución que ofrece Magris está teñida de escepticismo. Si allí afuera, en el reino de los vivos, estos se afanan por saber, Eurídice, consciente de que al alma humana acceden los poetas y de que estos se cuestionan los móviles del actuar humano, rechaza salir del reino de los muertos puesto que no halla demasiada diferencia entre «qui dentro» / «là fuori», ya que en el primero también reina la mentira y la apariencia:

Che siamo dietro lo specchio, ma che quel retro è anch'esso uno specchio, uguale all'altro. Pure qui gli oggetti mentono, si dissimulano e trascalorano come meduse. Siamo in tanti, come là fuori; ancora di più, il che rende ancora più difficile conoscersi (Magris 2006: 49).

En el recorrido efectuado por esta obra de factura mixta, de escritura nocturna, encontramos las dos pulsiones centrales de la vida humana: la vida y la muerte. *Eros* y *tánatos* son los ejes temáticos. Frente a la pulsión de la vida (*eros*) con su tendencia a hacer una unidad, está la pulsión de la muerte (*tánatos*) como elemento de separación, contra la que los dos amantes luchan.

A través de Eurídice descubrimos a un escritor anhelante de eternidad, de un más allá, que colme los anhelos de plenitud y felicidad en el conocimiento y el amor; a un escritor consciente de la existencia de un Dios tan misericordioso, pero también justo y severo, «che scruta i cuori e non si lascia certo ingannare dalle sceneggiate e dalle lacrime facili» (Magris 2006: 34), pero al que duda llegar a conocer. Y sin conocer a Dios no hay respuesta:

Dirgli che io, anche qui dentro, non ne so più di lui? Gli sarebbe venuto un colpo, al mio vate. Mi figuravo le sue lamentele, un uomo finito, un poeta cui hanno rubato il tema; avrebbe pensato che quella congiura cosmica era tutta una manovra contro di lui, per metterlo a terra, per condannarlo al silenzio. Se avesse detto agli altri che qui dentro è come là fuori lo avrebbero fatto a pezzi, specie le sue smaniose ammiratrici che lo

venerano come un maestro di vita, e se avesse taciuto si sarebbe sentito un codardo. Ma soprattutto che figuraccia, venir fin qua dentro, fin qua dentro, fin quaggiù, per scoprire che non ne valeva la pena, che dietro la porta non c'è niente di nuovo (Magris 2006: 51).

Ante la muerte, en la Eurídice del escritor triestino brota un más allá lleno de incertidumbres, entrevistado con cierta desesperanza. Es esta la respuesta que origina el título del libro: *Lei dunque capirà*, que quiere ahorrarle al ser amado la experiencia de la nada, el conocimiento de que detrás de la puerta no hay nada nuevo:

Lei dunque capirà, signor Presidente, perché, quando eravamo ormai prossimi alle porte, l'ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall'altra parte, e lui –sapevo che non avrebbe resistito– si è voltato, mentre io mi sentivo risucchiare indietro, leggera, sempre più leggera, una figurina di carta nel vento, un'ombra che si allunga si ritira e si confonde con le altre ombre della sera, e lui mi guardava impietrito ma saldo e sicuro e io svanivo felice al suo sguardo, perché già lo vedevo ritornare straziato ma forte alla vita, ignaro del nulla, ancora capace di serenità, forse anche di felicità. (Magris 2006: 54-55)

Se percibe aquí el mundo narrativo de Claudio Magris, que ausculta su alma con valentía inusitada. Para quien considera que «nulla rivela la perdita di un individuo come la prosecuzione della vita del mondo, che si allontana sempre di più da quegli occhi che non la possono più guardare» (Magris 1999: 98), esta obra, escrita desde la laceración y la mutilación radical, afronta las cuestiones últimas y la preguntas esenciales sobre la vida. Aunque el escritor considera que ante el universal misterio de la muerte o ante la «epifanía della miseria umana» –así la designa en el artículo «Foto d'agosto», que escribió tras la muerte de Marisa Madieri y que fue incluido en *Utopia e disincanto*– nos comportamos como «impacciati e repressi puritani che non osano fare i conti con la gloria, la fragilità e la vergogna della carne» (Magris 1999: 307), en *Lei dunque capirà* emprende un ajuste de cuentas con Eros, y también con la muerte y la escritura.

El escritor parece integrar a la muerte en el camino de la vida. Baja hacia ella y la abraza porque, como él mismo señala, «il sacro, se c'è, bisogna cercarlo guardando in faccia la Medusa dell'epoca, che è terribile ma anche salvifica» (Magris 1999: 312). Desde este punto de vista, la obra parece estar escrita desde la contingencia y la limitación de quien reconoce la trascendencia del hombre y, al mismo tiempo, la incertidumbre de quien no ha traspasado el umbral de la muerte y no alcanza a desentrañar sus contradicciones.

En *Utopia e disincanto* cuenta Magris que Musil consideraba que descomponer al individuo en sus atributos significaba en realidad destruirlo. Y no deja de tener razón. El hombre es uno, todo él, con todos y cada uno de sus atributos; no se debe desnaturalizar al hombre ni prescindir de lo que son sus sombras, dudas, inquietudes e incertidumbres, ya que de lo contrario «l'io si frantuma e le sue qualità svaporano» (Magris 1999: 304). Y es esta labor la que emprende en *Lei dunque capirà*; deja al descubierto al hombre con todas las inquietudes de su corazón: con el miedo a la nada, con las dudas e incertidumbres que experimenta ante la indecible muerte. Como

plantea el autor en el artículo «Mal di testa», escrito en 1994 y recogido en *Utopia e disincanto*, ante la cuestión de cómo se desearía morir —en la obra ante la muerte del ser amado—, todo se desvanece y se quiebra, parece que se cierra el camino a la respuesta, «come i vetri aguzzi incastrati sui muri di cinta per impedire di scavalcarli» (Magris 1999: 304).

Si todo viaje se dirige hacia un origen, hacia la búsqueda de la propia identidad, en *Lei dunque capirà* Magris desciende a los infiernos y emprende el peregrinaje hacia esa muerte, que percibe como la nada. Nos parece que se confirma lo que dijera Álvaro de la Rica al hablar del horizonte de su narrativa: «su empeño como escritor se ha dirigido a rebuscar entre las rendijas de la nada, explorando el poder cognitivo de la palabra escrita [...]» (De la Rica 2000: 55). Quien, aun afirmando con integridad la existencia, el anhelo de plenitud y felicidad del hombre, y aceptando la eternidad y la dimensión trascendente del hombre, sin embargo, proclama una relativa confrontación en último término con la nada.

3. Género de la obra

Estamos ante una obra narrativa, de ambigua clasificación, de gran originalidad, de carácter híbrido, en la que el Catedrático de Literatura Germánica en Trieste vuelve a rebasar los límites de la novela tradicional ajustando la escritura a la estructura que requiere la narración. Si por su brevedad podría ser considerada un relato, la obra presenta una narración fragmentaria, a medio camino entre el monólogo dramático, la autobiografía y el relato mítico en algunos pasajes; en otros, entre la elegía y el ensayo; siempre mezclando con maestría el mundo mítico, ficcional y real, las fantasías y los recuerdos. En algunos momentos del largo monólogo interior, la obra se aproxima a la reflexión metafísica. La complejidad y densidad temática y discursiva y la lucidez de sus análisis y reflexiones la ponen en relación con el tono intelectual de *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno* (1999).

Es claro su carácter teatral. No es la primera vez que Claudio Magris escribe un texto que admite el traslado a la escena. Si ya *Microcosmi* y *Danubio* compartían su carácter híbrido entre el ensayo, el libro de viajes, el diario y la narración autobiográfica (Llano 2000), en este caso, son diversas las semejanzas que presenta con otra obra suya: *La mostra*. En ambas, el monólogo delirante y, por lo tanto, fragmentario, encierra una sucesión de polifonías presentadas con la velocidad del delirio o de la escritura onírica. El registro de Eurídice es múltiple.

Aunque el lector queda atrapado en la genialidad de la pluma de Claudio Magris, estamos ante un libro desconcertante que se resiste en una primera lectura. Si nos preguntamos por las causas que pueden contribuir a sembrar la confusión podríamos señalar la verborrea incesante e intensa de Eurídice a través de la cual manifiesta el escritor su predilección por reflejar sus contradicciones más profundas y su interés en abordar verdaderos problemas morales; la polifonía y la multiplicidad y simultaneidad de registros de las voces mezcladas en el monólogo; el ritmo fuerte de la narración; un desarrollo nada lineal, con saltos, intermitencias y digresiones temporales; la presencia de oraciones largas en las que hurga confusamente, las

interrupciones bruscas no solo en la propia conciencia sino en la de Orfeo y el Presidente, etc. Hasta tal punto, que le son necesarias al lector varias lecturas hasta hacerse con el tono insólito y con la temática honda que presenta.

Otra de las notas que nos parece más destacada del libro radica en la brevedad como nota estética, que junto a la condensación intelectual y emotiva que alcanzan las reflexiones de Eurídice, en busca de un centro espiritual, indagador e inquisitivo en el hallazgo de la verdad confirman la existencia de un mundo narrativo y estilístico. Vuelve a alzarse, como señalara María Antonia Labrada, la apuesta por lo imprevisible concebida como «instalación en el curso mismo del vivir» (Labrada 2000: 38). Con una prosa transparente y lúcida y con una construcción lingüística desarticulada, en la que abundan los enunciados incompletos (puntos suspensivos, guiones inconclusos, etc.), el monólogo de esta Eurídice de Magris se inscribe en la corriente del *fluir* de la conciencia, en la que sintetiza la visión lógica y la proximidad afectiva con la distancia que le concede la ironía. Confirma el escritor el dominio del monólogo interior en la afloración del inconsciente, en la yuxtaposición de las sensaciones y los recuerdos, en la intensidad con que se suceden las imágenes y los pensamientos más íntimos, etc., expresión propia –como manifestara refiriéndose a Erasmo en el artículo «Erasmo e Lutero: libero o servo arbitrio» (1995), incluido en *Utopia e disincanto* – «di chi, pur conscio della vanità del suo raziocinare, continua tenacemente a seguire la ragione, perchè si rifiuta di credere che anche quel nulla sia la verità definitiva» (Magris 1999: 106).

Con la renuncia a la vida por parte de Eurídice, Claudio Magris subraya el desencanto. Y al otorgarle a ella la palabra, y no solo esta sino la capacidad de elegir y, como fruto, la decisión de regresar al reino de los muertos, consagra la modernización del mito.

Referencias bibliográficas

- CHOZA, Jacinto (1991): «Ulises y Penélope». *Atlántida*, 6, pp.178-182.
- DONINELLI, Luca (2006): «Magris apre le porte del regno dei morti». *Il Giornale*, 6 de mayo. <http://www.ilgiornale.it/cultura/magris_apre_porte_regno_morti/06-05-2006/articolo-id=87039-page=0-comments=1>.
- EURÍPIDES, *Hypsipyra*, cum notis criticis et exegetics edidit Gabriel Italia. Berolini, Aemilium Ebering, 1923
- FERRARY, Álvaro (2000): «De la conciencia de crisis cultural y del malestar del intelectual en el siglo XX», en Á. De La Rica (ed.), pp. 73-112.
- LABRADA, María Antonia (2000): «El relato de Europa por Claudio Magris», en Á. De La Rica (ed.), pp. 29-54.
- LLANO, Alejandro (2000): «Claudio Magris, persuadido y persuasivo», en Á. De La Rica (ed.), pp.13-28.
- MAGRIS, Claudio (1982 [1998]): *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti. [Trad. esp. *Itaca y más allá*. Madrid, Huerga y Fierro].
- MAGRIS, Claudio (1986 [2004]): *Danubio*, Milano, Garzanti. [Tr. esp. de Joaquín Jordá, *Danubio*. Barcelona, Anagrama, 2004].

- MAGRIS, Claudio (1997 [1999]): *Microcosmi*, Milano, Garzanti. [Tr. esp. de José Ángel González Sainz, *Microcosmos*. Barcelona, Anagrama].
- MAGRIS, Claudio (1999 [2001]): *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*, Milano, Garzanti. [Tr. esp. de José Ángel González Sainz, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona, Anagrama].
- MAGRIS, Claudio (2000 [2001]): «Postfazione», en M. Madieri, *Verde acqua, La radura e altri racconti*, introduzione di Ermanno Paccagnini. Torino, Einaudi, 1987 [Tr. esp. de Valeria Bergalli, «Postfación», en M. Madieri, *Verde agua*. Barcelona, Editorial Minúscula].
- MAGRIS, Claudio (2001 [2003]): *La mostra*. Milano, Garzanti [Tr. Esp. de José Ángel González Sainz, *La exposición*. Barcelona, Anagrama].
- MAGRIS, Claudio (2005a [2006]): *Alla cieca*, Milano, Garzanti [Tr. esp de José Ángel González Sainz, *A ciegas*, Barcelona, Anagrama].
- MAGRIS, Claudio (2005b [2008]): *L'infinito viaggiare*. Milano, Mondadori. [Tr. esp. de Pilar García Colmenarejo, *El infinito viajar*. Barcelona, Anagrama].
- MAGRIS, Claudio (2006 [2007]): *Lei dunque capirà*, Milano, Garzanti. [Tr. esp de José Ángel González Sainz, *Así que Usted comprenderá*, Barcelona, Anagrama].
- MICHELSTAEDTER, Carlo (1982 [1996]): *La persuasione e la retorica*. Milano Adelphi. [Tr. esp. de Belén Hernández, *La persuasión y la retórica*. Murcia, Universidad de Murcia].
- MIŁOZ, Czesław (2003): *Orfeusz i Eurydika*. Kraków, Wydawn Literackie.
- OVIDIO, *Metamorfosis. Libros I-V*, Madrid, Gredos, 2008.
- PACCAGNINI, Ermanno (2006): «Nel labirinto di Magris, guidati da una donna. Il mito di Euridice come un riparo dai demoni dell' esperienza e del nulla». *Corriere della sera*, 25 de abril, p. 33.
- PLATÓN, *Diálogos Volumen I. Apología; Critón; Eutifrón; Ion; Lisis; Cármides; Hipias Menor; Hipias Mayor; Laques; Protágoras*, tr. esp. de Julio Calonge. Madrid, Gredos, 2003.
- PLATÓN, *Diálogos. Volumen III. Fedón, Banquete, Fedro*, tr. esp. de Julio Calonge. Madrid, Gredos, 2003.
- RICA, Álvaro De La (2000): «Claudio Magris en el horizonte de su narrativa», en Á. De La Rica (ed.), pp. 55-72.
- RICA, Álvaro De La (ed.) (2000): *Estudio sobre Claudio Magris*. Pamplona, Eunsa.
- VIRGILIO, Publio, *Obras completas*, ed. de Lorenzo Riber. Madrid, Aguilar, 1967, 5ª ed.
- WHEELWRIGHT, Philip (1942): «Poetry, Myth and Reality», en A. Tate (ed.), *The Language of Poetry*. Princeton, Princeton University Press.