

Acerca del luto y la melancolía en las literaturas lusófonas. El caso de Michel Laub

Miguel Koleff

Resumen

En este artículo se expone la trayectoria escrituraria de Michel Laub focalizando cada una de sus novelas. En forma individual y en el trazado de conjunto, la idea central que se teje entronca con las nociones de luto y melancolía tal como fueron elaboradas a partir de la propuesta freudiana. La secuencia cronológica que las pauta pueden leerse —en este sentido— como los pivotes de una trayectoria de asunción de la pérdida.

Abstract

This paper shows the course of Michel Laub's writing, focusing on each of his novels. The central idea that is developed in each individual work and evolves throughout the whole corpus is related to the Freudian notions of mourning and melancholy. The chronological sequence of that development can be read as a journey of coming to terms with loss.

Michel Laub es un joven escritor «gaúcho» nacido en Porto Alegre en 1973. Su debut literario se dio en 1998 con un volumen de cuentos titulado *Não depois do que aconteceu* (Instituto Estadual do Livro/RS) al que siguieron tres novelas editadas por la internacional Companhia das Letras: *Música Anterior* (2001) que recibió el premio Érico Veríssimo/Revelación de la União Brasileira dos Escritores, *Longe da água* (2004) finalista de los premios Zaffari & Bourbon (Jornada Literária de Passo Fundo) y Portugal Telecom, y *O segundo tempo* (2006) recientemente aparecida.

En este breve trabajo de presentación del escritor intentaré explicitar uno de los rasgos que percibo como constante en su elaboración narrativa puesto que —entiendo— permea las tres nouvelles que he tomado como campo de aplicación de mi propuesta crítica. Este rasgo que conceptualizo como uno a pesar de que tiene múltiples facetas se me hace presente cuando pienso en el proyecto de una **anagnórisis** escritural en la que el texto funciona como soporte de la memoria para decirse a sí misma en su complejidad. Lo que me resulta

muy claro después de leer a Michel Laub es que el texto literario funciona como un territorio semántico cuyo protagonista principal es el lenguaje.

En los tres casos analizados, una voz de primera persona singular inicia un relato que al poco tiempo se muestra inacabado e impreciso; las operaciones de la memoria bifurcan los caminos de la expresión consciente y cavan rendijas por donde el inconsciente se infiltra e impone. Estos intersticios que dejan las palabras pronunciadas potencian más aún los silencios que se sustraen al lenguaje y visibilizan lo inasible. Se potencia asimismo una sensación de desnudez en el verbo de Michel que tiene dimensión ritual: La sensación de irse despojando de todas las vestiduras para mostrarse en su más entera finitud.

Por otro lado, el texto del escritor sólo puede ser entendido como territorio escénico en el que juegan pulsiones encontradas en busca de una definición. La búsqueda agónica de los personajes confluye siempre en la posibilidad o la imposibilidad de una relación íntima (casi siempre de orden familiar). El tejido de los afectos es recorrido por la escritura con la impronta de su acierto. Escribir —en este sentido— es recuperar el logos fundante del vínculo, es dar razón a un orden complejo pero compensatorio, ya que esbozó.

Es curioso, pero la breve narrativa de un escritor joven como Michel Laub se conduce —hasta ahora— en una misma dirección que anuda la experiencia con la inteligibilidad del deseo.

En los abordajes que siguen, intentaré resumir en pocas líneas algunas de las pistas de visibilidad que ofrecen los textos para poder moverse en el espacio interior de la trama discursiva creada en sus márgenes.

1. Música anterior

“a única dúvida que tenho, o resto são certezas”

Música anterior, la primera nouvelle de Michel Laub es un texto casi hermético en relación con los que le siguen, pero en ella ya se esbozan las características marcantes de su escritura. La historia pone en escena a dos hermanos cuyos destinos están sellados desde la infancia. Uno, el menor, es médico. El otro, el que conduce la voz narradora, juez. No es banal el hecho de que sea el juez quien narre la historia ya que ésta exige la atribución de una culpabilidad.

El texto entreteje tres secuencias simultáneas y transversales en el tiempo y en el espacio: la infancia evocada con sus interdicciones discretas, la relación familiar en la adultez y la permeabilidad de la historia personal del narrador con su ejercicio profesional. Desde el punto de vista estrictamente argumental es ésta la que justifica la dicción narrativa; sin embargo —y esto es claro en la

construcción de Michel Laub— una suerte de dependencia accidental articula el pasado irresoluto configurado por pérdidas y culpas con el presente insatisfecho y la falta absoluta de libertad.¹

Las primeras informaciones acerca del aquí y ahora —aunque vagas y confusas— explicitan el horizonte íntimo que se quiere sacar a luz. Contrariando la expectativa del propio narrador y su mujer, que se esmeraron por constituir una familia², no pueden tener hijos, hechos todos los exámenes posibles para conseguirlo.

La experiencia de la no paternidad que para otra persona puede ser comprensible y asimilable no lo es para el narrador de esta historia. Este es el disparador que articula las diferentes dimensiones temporales del relato que se aúnan en una trama de culpa y de venganza adquiriendo una justificable lógica en su actuación individual (¿Quién es el psicópata de la historia?).

En su afán de aceptar lo inaceptable, el narrador decide costurear los retazos del pasado pronunciándose sobre los silencios de la infancia, aquellos que por pudor o vergüenza no pudieron explicitarse en un lenguaje directo. Y con esta intención reata los vínculos del pasado con el hermano que ahora se desempeña como médico endocrinólogo. Este reencuentro revisa los intersticios de una culpa presente y nunca confesada, aquella que se generó el día en que ambos visitaron un prostíbulo por primera vez y en la que la asunción de la sexualidad (genitalidad) se reveló intempestivamente como territorio de clausura y de negación. Aunque sutil en su construcción, esta alusión sexual conlleva una importante información puesto que se halla asociada a la impotencia. Un dato más que se suma en forma suplementaria es el que explica la falta de la figura femenina a través de la ausencia —elíptica— de la madre. A lo largo del relato, el lector comienza a advertir que el vínculo fraterno se construye sobre una escisión: el hermano nace cuando la madre muere, por un lado, y el hermano consigue lo que le es negado al protagonista: la factibilidad de ser padre. Sin nexos de origen y destino, la sexualidad conlleva el significante de una pura fluctuación. En esta maraña de causas y consecuencias se mueve el protagonista al reconocerse por el efecto de la memoria.

Pero hay algo más, el otro lado, el costado vulnerable de la historia y que también tiene su impacto en la ficción: el ejercicio de la profesión de juez y la posibilidad de dictaminar sobre las culpas ajenas y de exorcizar las propias a través de la condena de los otros. En un simple silogismo se resuelve el con-

¹ «...não existe livre-arbítrio nas relações humanas: se se considerar «livre-arbítrio» a liberdade de escolha entre duas opções, podemos dizer que livre é o sujeito que, entre os caminhos A e B, segue aquele com o qual tem mais afinidade» (Op. cit. 42)

² Se trata aquí del mandato familiar de la procreación común a muchas culturas y enteramente vigente en el marco de la sociedad brasileña contemporánea.

flicto: Si siendo yo inocente, soy castigado por la naturaleza,³ cuánto más castigo merece quien perdió la inocencia y fue capaz de afrontarla.

En la condena de Luciano por un estupro dudoso⁴ se mezclan sensaciones encontradas y se compensan faltas cometidas con errores atávicos inconfesables. Se desarticula la lógica racional y se amalgaman como imágenes espúreas lo cierto y lo probable, lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario. La palabra tiene la última responsabilidad sobre lo acontecido; el discurso construye el contorno de las cosas vividas y experimentadas, como así también las presueltas y esbozadas.

Al juez protagonista le toca administrar la justicia a la que siente que no tuvo derecho. ¿Cómo ecuacionar de manera lógica sin avalar lo equívoco? Sofocado entre las culpas heredadas y las producidas batallas en la aceptación sin dobleces de su existencia fáustica. Sin embargo, a modo de fórmula exorcista, no vacila en conjurar el propio destino con la abdicación del destino ajeno. La privación de la libertad del reo —a través de la sentencia— materializa provisoriamente ese sentimiento inalcanzable de ser el sujeto de la propia historia.

2. Longe da água

“Não falar sobre o passado é um exercício a que você se propõe, um jogo com seus próprios tabuleiros e chances”

La segunda novela de Michel Laub intitulada *Longe da água*, es una preciosa joya de ingeniería ficcional. En ella —como en las otras dos— subyace la misma trama oculta que se revela progresivamente a medida que se acierta el lenguaje y la dicción certera aunque —en este caso particular— adquiriendo la forma de un ajuste de cuentas con la verdad como «algo novo e limpo» (72)

³ No hay evidencia de culpabilidad en la condena de Luciano ya que no ha podido demostrarse que sea él quien violó a la compañerita de la hija. «Eu poderia dizer mais: que não é uma questão punitiva, não é uma questão de sorte, não é um problema atávico, não é um destino biológico. Não é nada, eu poderia dizer, é apenas um fenômeno da natureza, como as aves que migram, como as feras que caçam, como os rios que transbordam, e isso talvez pudesse me dar o conforto, o consolo, a resignação, a paz, a certeza de que não há componente racional capaz de interferir no processo, de que somos apenas apenas escravos da química, da combinação de elementos, da vontade de um ser superior, da genética» (Op. cit, 107)

⁴ «Em resumo, eram bons indícios, mas, numa perspectiva rigorosa, insuficientes para justificar a condenação de Luciano por estupro, por atentado violento ao pudor ou pelo que quer que fosse» (Op. cit. 84)

que es necesario instituir para recuperar el sentido de la vida. En la presentación del relato, el narrador que se encuentra internado después de sufrir un accidente automovilístico recupera algunos pasajes de su vida pretérita e instala —con una lógica mordaz— un punto de imbricación entre su vida de adulto en São Paulo con su adolescencia pasada en Albatroz, playa de la región sur del país. En esta rememoración afluyen una sucesión de recuerdos interligados que —dispersos al principio— ganan una lógica contundente sobre el final.

Esto es lo primero que un lector atento observa cuando se detiene en la superficie cifrada de indicios en la que se transforma el texto en su primer abordaje. Nombres propios sin individualización suficiente que se tornan protagonistas de una construcción *in crescendo*, restos de sensaciones, residuos de percepciones, datos informes que fijan el curso de una historia que de a poco se va diseñando.

En esta novela particular, el tejido ficcional se constituye en torno a dos figuras referenciales: Jaime y Laura, en medio de las cuales se debate el narrador de primera persona como protagonista. Se trata del mejor amigo y de la «novia» de éste, respectivamente. En la adolescencia y debido a un accidente en el mar durante la práctica del surf, Jaime pierde la vida dejando a los otros dos sin un punto de cohesión. Sólo siendo adultos, los sobrevivientes de la tragedia se encontrarán reatando —cada cual a su modo— los nudos con el pasado y con la figura ausente.

A simple vista, ésta es la trama de la historia contada en sus más groseros trazos. La sutilidad de los mismos se va revelando a medida que las grandes escenas de la vida cotidiana ceden espacio a detalles dispersos ignorados por voluntad o por inconsciencia. Quince años después de la muerte de Jaime en la playa de Albatroz, un nuevo accidente victimiza a Laura y deja al narrador internado en un hospital. A la herida física de los golpes y las fracturas se suma —en el silencio del lecho— la herida espiritual que comienza a reconstruir y cuya sustancia es la novela como un todo constituido.

El lector asiste entonces al develamiento de la ficción que se configura a partir de la mediación entre dos muertes. Sabe que —en el primer caso— el narrador pudo hacer algo cuando Jaime había quedado prisionero de la red de pescadores que contribuyó a anestesiarlo y hundirlo, pero que no lo hizo por temor a ser llevado con él por la fuerza del mar. Sabe que esta sensación, más allá de los artilugios tejidos para justificarse, pesa en su consciencia a través de la culpa por el abandono. Sabe también que secretamente gustaba de Laura y que soterró ese pasado para conquistarla años más tarde.

El accidente automovilístico al cual sobrevive —aunque diferente en sus rasgos y caracterización— lo remite involuntariamente a aquel otro del pasado y lo torna testigo infame de una nueva pérdida ya que en él muere la mujer

amada. El hecho de que Laura sea el punto en común con su pasado y con su memoria lejos de atemperar su sufrimiento lo potencia en una ágil llamarada. La culpa detona el proceso reflexivo al cerrar el círculo del que cae prisionero cuando el destino con sordidez metafísica ata los cabos que quedaron sueltos entre uno y otro hecho.

La crisis interior en la que se debate el protagonista tiene que ver con una culpa atávica: la sensación de no haber hecho lo suficiente por el amigo en el momento del accidente, elemento que —a sus ojos— se revela como «traición» cuando se siente atraído por Laura. Más que focalizar en una relación amorosa, en la novela se tematiza la angustia de un deseo no confesado que se lee como provocador del fatídico desenlace. Por esta razón, la novela toda es una expiación de culpas pretéritas que inhabilitan el pasaje al mundo adulto a la vez que lo propician torpemente.⁵

Como en la novela anterior, también en ésta, Michel Laub vuelve sobre los tópicos de la pérdida y la culpa, aunque accionados esta vez por un agudo sentimiento de infidelidad irredenta. El texto como territorio semántico se ofrece como el espacio a través del cual el narrador —en cuanto sujeto herido— se reconcilia con el pasado a través de la asunción de su destino trágico. La consciencia plena del personaje se despliega sin tapujos. Como es de praxis en la narrativa de este autor, esta escena coincide con el último capítulo del libro; en ella, autor y lector parecen experimentar una “fusión hori-zóntica” (Gadamer) que restituye los significados disponibles del discurso interrumpido en una lógica de compre(he)nsión que los reconcilia. Curioso es el motivo del mar en esta rememoración. No en vano, dos de los capítulos centrales del texto (que encierran el proceso de anagnórisis) llevan como subtítulos «A água» y «Mais água» Se trata de la limpieza unida a la extensión y la profundidad del viaje interior.

3. O segundo tempo

“O segundo tempo começou ainda mais intenso”

Segundo tempo, la tercera nouvelle de Michel Laub y hasta ahora la última, aunque sigue la misma lógica constructiva de las anteriores, las supera en intensidad y paroxismo, lo que no deja de ser una buena señal acerca del derrotero del escritor.

⁵ Cfr. pág. 73. En este punto, el texto dialoga *in absentia* con la última producción del autor, dos años antes de escribirla.

El texto retoma aspectos ya consagrados de su ficción vinculados al escenario familiar⁶, al tiempo que innova en su perspectiva y factura al concentrarse en un aspecto puntual de su derrotero. En esta oportunidad se enfatiza en la percepción de un adolescente de 15 años que asiste perplejo a la separación de sus padres y —por lo tanto— a la desagregación de su mundo conocido. Construida a partir de este hecho como idea central, *Segundo Tempo* se constituye en una novela de formación (*Bildungsroman*) adecuándose a su formato genérico. El “pasaje” hacia el mundo adulto es el *leit motiv* que acompaña la trama desarrollando un proceso de conscientización creciente.

Aunque fácil de circunscribir en sus límites precisos, no lo es así en su intención. Esta es una de las características de la escritura de Michel Laub a la que ya tuve oportunidad de referirme más arriba. Si bien es posible trazar una secuencia narrativa —a través de las escenas que el autor deja disponible en su mosaico escritural— el texto se descompone en múltiples pasajes al concentrarse en varios niveles de lectura voluntariamente superpuestos.

Como en las otras oportunidades, es posible apuntar un mismo fenómeno original —que le es connatural— aunque repetido en su continuum: el espacio textual como territorio de la memoria en busca de la anagnórisis. El narrador elige el espacio del discurso para encontrar respuesta a un interrogante cuya intuición inicial se explicita en las primeras líneas pero cuya continuidad se dispersa en una maraña de situaciones prontas para ser interpretadas. Las últimas páginas del texto revelan —a sabiendas del lector— la confesión pura y simple que costó tanto construir en esa búsqueda.

En el caso de esta novela en particular, el elemento que interviene en la imbricación de las situaciones es un campeonato de fútbol de importante relevancia local. Lo es por dos razones: porque —alegóricamente— proporciona pistas para su interpretación y porque —cronológicamente— marca un antes y un después en la vida del protagonista. La primera consideración importa en la medida en que objetiva los estados anímicos que acompañan el desarrollo de los acontecimientos y los nutre en su interioridad. La segunda, desde que cifra el momento exacto en que el narrador se ve a sí mismo en conjunción con su padre y su hermano y toma la primera decisión madura de su vida.

Para entender mejor el proceso, vuelvo sobre el texto. El tiempo de la historia se inicia cuando el narrador de primera persona, cuyo nombre se desconoce, tiene 15 años y —en el marco de un campeonato de fútbol al que acompaña al hermano menor de sólo 11 años— debe hacerlo partícipe de un secreto familiar: el divorcio de sus padres. Es curioso cómo durante toda la construc-

⁶ En la descripción del núcleo familiar es imposible no ver espejada la primera nouvelle tanto en su composición como en la relación fraterna con cuatro años de separación entre sus miembros.

ción textual el relato se organiza a partir de esta voz que asume —en el plano del discurso— el resguardo identitario del hermano menor, único personaje con nombre propio en la novela: Bruno. Aunque él conduce los hechos narrados al ordenarlos en una secuencia temporal; estos cobran sentido al corresponderse con las experiencias primigenias del pequeño.

La referencia a los 11 años del co-protagonista como así también al año en que los acontecimientos referidos tienen lugar: 1989, son una constante del texto y operan como verdaderos hitos en la construcción paradigmática de la historia, al punto de cruzarse la información referencial de la época con la experiencia propia y particular del narrador —y conforme a esta visión— las “posibles” percepciones de un niño en los márgenes de la pubertad. Curioso es —en este sentido— el énfasis puesto en los 15 años vividos por el narrador como marca de transición de la adolescencia a la adultez, aspecto que enfatiza que el tiempo interior no se corresponde siempre con las cronologías preestablecidas por el calendario.

Aunque conocía la verdad paterna una semana antes, el hermano mayor ha elegido la hora y el momento preciso para hacer la revelación que supondrá —paralelamente a la propia experiencia— el pasaje (travesía) de la niñez al mundo adulto de Bruno. Ha elegido enmarcar el discurso en un acontecimiento pleno de significados para el jovencito: la final de un campeonato (Gre-Nal do Século) en el que el equipo del que es hinchado enfrentará a otro de igual o superior envergadura. Y lo ha hecho pensando en que el resultado intuido le hará tomar consciencia del dolor y la angustia a la que asiste cuando las ilusiones se rompen ante un evento de irremediables consecuencias. Valiéndose de este ejemplo, sofocará el peso de las palabras impronunciadas y arrancará —a modo de metáfora— la explicación más sutil para entender lo que de ahora en más deberán vivir juntos. El campeonato y el fútbol se tornan, paradigmáticamente, imágenes portadoras de sentido en sí mismas que sustituyen el vacío lingüístico; vacío éste que no es producto de una falta de lenguaje adecuado sino de la imposibilidad de pronunciarlo comprendiéndolo de una vez y para siempre. El hermano narrador acepta la misión de intermediario que supone revelar el secreto familiar pero no quiere transformarse en el cómplice que da la estocada final. Por esta razón, prepara sistemática y metodológicamente el proceso que llevará a su descubrimiento pero subordina el peso de la revelación a un acontecimiento objetivo como quien extrae la enseñanza de una fábula.

Lo interesante de esta construcción textual es la lógica utilizada para ordenarlo ya que la mayoría de las páginas que forman la novela conducen a esta decisión definitiva, siendo traicionada por ella misma en los minutos finales.

Cuando el hermano mayor adopta sin treguas el rol de adulto que le confiere el padre en la despedida, lo hace ignorando su propia vulnerabilidad, con-

vencido de que la sola asunción racional de los hechos basta para decretar su maduración independientemente del curso del tiempo. Lo hace menoscabando su propia posibilidad de elección o —lo que es peor— creyendo que a los 15 años se está en condiciones de revertir un proceso cronológico por fuerza de los hechos mismos. Por esta razón, a la par de la confesión del secreto traza un presumido plan de fuga que le daría una independencia indefinida. Sin embargo, a la hora de poner en práctica los razonamientos elaborados y medidos en forma prolija, sucumbe al confrontar con una responsabilidad entrañable.

En ese reconocimiento aúna la convicción de su propia fragilidad y la solidaridad infinita de quien se siente parte de una totalidad no escindida, a diferencia del padre que —esto es enfatizado por el autor— no pensó en ellos (“os mendigos que dependem de você, que vivem à espera de uma migalha de afeto seu” (75). Es preciso entender bien este detalle de la decisión final para no traicionar el planteo textual: al reconocer su fragilidad personal y la tensión del abandono al que los ha llevado su padre, el personaje principal de la historia crece —madura— pero en un sentido inverso al que creía; un crecimiento no emancipador sino responsable. Y por otro lado, como síntoma de esa propia maduración, se coloca por un momento en el lugar del hermano menor y elige proteger su infancia salvaguardándolo de las circunstancias.

Lejos de cualquier aleccionamiento moral, lo cierto es que el espacio discursivo trazado por el texto en el camino de anagnórisis supone un juego (otra vez la metáfora deportiva) en un campo de significados que se traza entre las figuras masculinas en una lucha por la victoria final y que depende del desempeño particular de ellos para asegurar su camino hacia la victoria.

Corolario: Para seguir leyendo...

El breve cotejo de las tres nouvelles hasta hoy producidas por Michel Laub anticipa de algún modo el camino personal que el autor ha elegido para hacerse lugar en la densa producción narrativa del Brasil del siglo XXI y tal vez de gran parte de la literatura de lengua portuguesa. Se me ocurre en el final de este trabajo asociarlo a dos nombres ya conocidos: Milton Hatoum y Bernardo Carvalho. Al primero porque hay una cierta familiaridad en los modos constructivos del texto, presentes en *Dois Irmãos* y *Cinzas do Norte*: la lenta secuenciación de las frases subordinando el discurso a la palabra de efecto, las anticipaciones a modos de indicios hilvanados a lo largo de la trama, el procedimiento arquitectónico de composición, entre otras. Al segundo —autor de *Mongólia* y de *Nove Noites*— porque los une la convicción del espacio discursivo como territorio semántico; ambos bucean en los intersticios de las palabras pronunciadas buscando anidar en el significativo al tiempo que potencian las esferas intimistas de una biografía.

Bibliografía

Laub, Michel. *Música Anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

———. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

———. *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.