

***La Hermana*, de Sándor Márai, entre la racionalidad y la pasión**

Gabriel Jaime Alzate Ochoa

En *Terraza en Roma*, la novela de Pascal Quignard, un grabador del siglo XVII dice: “Los hombres desesperados viven en ángulos (...) suspendidos en el espacio como figuras pintadas sobre las paredes, sin respirar, sin hablar, sin escuchar a nadie”. Estas palabras pueden ayudarnos a comprender la actitud de los individuos que permanecen como observadores de una guerra, aunque al mismo tiempo sientan que son partícipes lejanos en ésta. Bajo tales presupuestos trataremos de acercarnos a la novela *La hermana*, de Sándor Márai.

La guerra deja en los sujetos que la padecen un quiebre interior que se acentúa a medida que afuera se descompone un orden social y político que hasta entonces ha sido considerado como sólido. Suele ocurrir, asimismo, que comience un proceso que se genera a partir de la violenta destrucción de lo establecido: la colectividad se entrega, embriagada, al conflicto, lo que lleva a algunos sujetos a vivir tal acontecimiento entre la desesperación y una muy particular solemnidad, como si la muerte y la destrucción, de alguna manera los sedujera.

Márai elige como protagonista de su novela a un reconocido pianista recluido en un sanatorio a causa de su enfermedad. Este ha pasado gran parte de su vida bajo la rigidez de la racionalidad que siempre ha vinculado a la tiranía de una relación amorosa, y al deseo de perfección como pianista. El deseo de alcanzar lo perfecto se convierte en dolor y pone en riesgo la vida del mismo modo que lo hace la guerra. El pianista se presenta aquí como una clara muestra de los peligros de la racionalidad y de los riesgos de la pasión: la novela, que elude el ruido y prefiere la armonía, transcurre entre la agonía y la muerte; parece caminar de puntillas y precipitarse nota a nota, hacia la fatalidad, que no es la muerte, sino la vida que ha logrado superarla.

Desde el comienzo de la obra el lector advierte que la muerte no abandonará a sus personajes, y que, muy por el contrario, se convertirá en punto de convergencia de la historia narrada. Puede decirse que la guerra habla a los individuos y de manera clara les avisa que lo único que les queda es enfrentarla sin ningún tipo de ilusiones, o si se

prefiere, según la experiencia del mismo autor: aquel que todavía sea capaz de soñar con un mundo mejor, debe prepararse para la guerra siguiente.

¿Es posible controlar los actos humanos? ¿Resulta fácil evadir aquello que parece hablarnos desde las entrañas? ¿Por qué es preciso traducir en violencia, enfermedad y muerte la impotencia ante los peligros que acechan a los individuos? Tal vez por ello pueda pensarse que la guerra es una necesidad de huir hacia lo colectivo, una urgencia de negar los conflictos individuales y desplazarlos hacia los otros, echárselos en cara, como si ellos resultaran depositarios de culpas y responsabilidades ajenas. De ahí su carácter delirante.

La novela es un testamento – diario, escrito durante la guerra y, en cierto modo, una anticipación – explicación de la muerte que se avecina, de tal manera que resulta preciso echar mano de algo que permita aprender a habitarla. Quizá por ello uno puede considerar que si a través de la música, Z el protagonista de la novela de Márai, no pudo narrar el sentido de la desesperación que lo invadía, necesitaba recurrir a la palabra escrita para entender por qué la guerra se había convertido en un exilio, y su enfermedad en la reiteración de éste; solo de ese modo puede entender, a medida que se sumerge en ese proceso, el pozo de soledad que lo espera. La escritura es la recuperación de la tragedia, de cuánto de horror hubo en su vida, de hasta qué punto el amor, la música y el deseo de perfección se conjugaron para construir una trampa.

Márai fue consciente, durante las dos guerras que le tocó vivir (la Gran Guerra, cuando tenía 14 años, la Segunda Guerra Mundial, cuando contaba 39), de lo que acontecía cuando un conflicto terminaba, y de cuáles eran las expectativas, de existir estas, que tenían los sobrevivientes: cargar con una guerra no es suficiente; no morir en ella, antes que ser una suerte, puede ser una desgracia en la medida en que se convierte, o suele convertirse, en una pesadilla que alberga monstruos del pasado que obligan a respirar junto a ellos día tras día. Justamente en una de las anotaciones de su diario de 1944, el escritor dice: “Cuando la guerra llega a su fin nos aguarda una cantidad inconmensurable de tareas; hay que enterrar a los muertos, quitar los escombros, dar pan a los hambrientos y construir de nuevo una especie de Estado a partir de las montañas de ruinas que ha dejado tras de sí esa horda de ladrones y asesinos”.

Consideremos ahora un hecho que resulta esencial para Z: la música es una posibilidad de hablar desde más allá de las fronteras, pero ésta, ¿qué es? Él mismo intuye la

respuesta: sus propios límites. Cuando inicia el viaje a Florencia con el fin de dar un concierto, consigna en su diario: “La guerra estaba lejos, la noche era cálida y apacible”. Y dos líneas adelante, dice que han llegado a la frontera. El viaje termina, paradójicamente, en su mismo comienzo: llegar a Italia significa entrar en el universo de la guerra. ¿No es una ironía, acaso, que Márai ubique a su personaje, el pianista, en la Italia de Mussolini? Él, el escritor ya había sido víctima de los nazis cuando invadieron su país en 1944, asunto sobre el que volveremos más adelante. ¿Acaso siente que establecerse allí bajo la protección de los partidarios políticos de aquellos que arrasan con Europa y su cultura, significa necesariamente el comienzo de una tragedia? ¿Puede él, como artista, permanecer al margen de las atrocidades que se extienden por el continente? Sin embargo, la guerra como la enfermedad, en el caso de Z, son internas, y resulta imposible huir de ellas. Por esto tal vez encuentre en estas la clave de su soledad y el comienzo del exilio.

La enfermedad puede considerarse también como el exilio del cuerpo, el eco de la pregunta que está presente en Z aunque éste no la manifieste de manera directa: ¿Por qué he sido tocado por la enfermedad, y desde cuándo he incubado el germen de la tragedia que invade mi cuerpo? Z, del mismo modo que el personaje de la novela de Quignard que mencionábamos párrafos atrás, vive en ángulos, es decir, suspendido en una constante tensión mientras siente que algo en él se halla a punto de romperse. La tensión avanza hacia los límites de la desesperación que no son otros que aquellos que anuncian la muerte, y así vivimos una situación apenas comparable con la presentada por Thomas De Quincey en su ensayo *Los golpes a la puerta en Macbeth*, y es que la historia del pianista se desarrolla siempre en medio de una atmósfera en la cual la vida “parece encontrarse suspendida”, *cercana de, próxima a, al borde de*. Para Z, siempre hay algo que está por suceder, y es el tono de la narración entre leve y dramático el que permite a la novela moverse en los límites muerte – regreso de la muerte – esperanza de vida – agonía. Ni él mismo sabe hasta dónde puede llegar en medio de ese estado de cosas.

Miremos el asunto desde otra perspectiva dentro de esa vida en ángulos que implica la situación de Z y la manera como siente la música, su necesidad de “extraviarse en la perfección”. Este arte seduce por su sensualidad, y el proceso de seducción podría decirse que es casi instantáneo y tiende a renovarse de manera constante: es y deja de ser, fluye, arrastra, convida, invita, rechaza, sume en la incertidumbre, vuelve de nuevo a la atracción, se marcha; sólo es de quien la oye por un momento, y es conmovido de

manera diferente en cada ocasión. Nunca se detiene salvo cuando la obra llega a su fin. Gracias a dicha situación suelen articularse, y a veces confundirse, seducción y engaño. Tal vez Z, como intérprete, se haya hecho demasiadas ilusiones en algún momento y haya querido o pretendido encontrar el sentido de cada instante musical, los secretos que habitan en una partitura y que resultaban diferentes cada vez que se atrevía con ellos. “No hay camino más desesperado que el que conduce a la perfección”, dice el pianista, y esto no tiene necesidad de explicarlo, pues lo que busca en ese camino es la insatisfacción constante, no el placer, no el goce, sino la tiranía de lo exacto, del detalle justo y el sonido preciso. De ahí que tal obsesión por la perfección anule en él el disfrute y lo convierta en tiranía. Es esta situación la que lo arrastra al vacío de la no acción, y la que produce el enfrentamiento entre destreza y emoción, una lucha desigual que, al final de cuentas, resulta definitiva en su historia. Quizá sea esa la razón por la cual se adentra en el oscuro mundo de la guerra y esto construye el momento propicio para que la enfermedad aparezca.

En alguna ocasión, Z oyó decir a un médico amigo que lo grave de una enfermedad secreta era que, por lo general no se presentaban síntomas, pero el paciente sentía que algo no andaba bien en su organismo. Cuando se lograba *reconocer* la enfermedad ya era tarde, pues en tales ocasiones el cuerpo se deterioraba en instantes y su despedida era breve.

Sin embargo, en este caso particular *reconocer* el problema no es más que el comienzo del éxtasis que arrastra al límite, es el veneno que corre por el interior del cuerpo, mientras el músico y su vida se pierden. El camino a la muerte cuando se hace de manera consciente se construye en silencio. Ante esta situación, los nervios, dice Z, vuelven a poner todo en su lugar: los nervios, la tensión, la neurosis, el desespero. Bien sabemos que no se trata del goce de la interpretación sino de la anulación del virtuosismo a manos de la rigidez de lo perfecto. Y, aunque diga que su cuerpo y él siguen juntos, la comunión tan anunciada no funciona porque es la negación de las situaciones límites la que lo lleva a sufrir.

Despegar de la tierra, como él mismo lo dice, le permite sentirse a sus anchas: pulsar las teclas del piano no es más que el comienzo del delirio, es evadirse antes que correr el riesgo de entrar en contacto con otra realidad más dolorosa quizá, no sólo la guerra y lo que ésta significa sino su propia guerra, aquello que se ha negado a admitir: la fatalidad de un amor imposible de realizar en términos diferentes a los de una pasión casi perfecta

y poco cercana a lo humano, a las contingencias del deseo. No puede tocarlo nada porque se halla por encima de todo, porque es la música la que lo arrastra, no él quien conduce a la música. La seducción abate a uno de los dos, y el amor se agota. Parece que alguien se entregara a ciegas, anduviera el camino sin saber adónde habrá de llevarlo, y esto nos lleva a recordar aquellas palabras que Francesca dice a Dante en el canto V de La Divina Comedia: *Amor condusse noi a una morte*. Algo hubo que no se logró controlar. Quizá el asunto no sea tan grave en términos del desvarío, pero sí en cuanto representa la pérdida del sentido de los límites de lo que cada uno interiormente conoce de sí.

Por momentos, el lector se halla tentado a pensar que se trata de la memoria de un amor vivido entre la enfermedad y el delirio producido por la fiebre, entre los recuerdos y el presente que necesita despojarse de ellos. Sin embargo, esta memoria depende del dolor porque éste la altera, y la gravedad del momento es equiparable al silencio del paciente: es, en suma, todo lo contrario a la música porque, por mucho que se trate de asumirlo, jamás podrá alguien decir en qué manera o con cuánta intensidad el dolor ha de presentarse en la siguiente ocasión. Porque a la música basta con leerla, hallarle el tono, la cadencia exacta: está en la partitura o en la memoria, y aunque el tono se logre a costa de ensayar muchas horas, puede abandonársela a voluntad; el dolor, sin embargo, y Z lo sabe muy bien, llega a traición en medio de la noche o durante el día: todo se paraliza cuando llega. Quizá para nuestro pianista haya una similitud entre ambos y es que los dos habitan al mismo individuo, pero tiene claro de qué tipo de habitantes se trata: uno acude cuando se le llama, obediente aunque tiránico; el otro, irrumpe y arrasa con cuanto halla a su paso, no necesita ser convocado.

Acerquémonos un poco más a esta pareja: ambos dependen de la memoria, de los referentes que los sostienen en el mundo de las sensaciones; así, la música vive en las posibilidades de ser gracias al sonido que puede renovarse o recuperarse en el instrumento y no sólo al leer la partitura; es memoria en tanto corresponde a la sensación que despierta en cada uno cuando la oye. Luego ya no está. Sigue de largo. Porque la música es, ante todo, el ahora en que se ejecuta. La fugacidad de sus sonidos si no llega al fondo de quien la oye, ya no es nada, porque está construida por emociones límites entre sonidos. Captar el preciso instante y su conexión con el siguiente constituye el arrobamiento. Siempre se evoca con ella, y a Z le sucede igual porque sólo hay en él un referente: el amor que siente por E. Tal vez, el deseo de perfeccionar la interpretación no

sea más que la desconfianza frente a lo desconocido o la inseguridad ante lo que él mismo puede lograr con un instrumento y una partitura.

Por otra parte, el dolor se vincula de igual forma a la memoria, vive en parte gracias a ésta, subsiste en medio de lo que ella genera. Los recuerdos están habitados por éste y se eligen de acuerdo a la carga de sentido que representen. Asimismo, impone un orden, una medida exacta de las cosas: el cuerpo aprende a sortearlo hasta donde le es posible, busca acomodo, trata de hacerle trampas y salirle al paso, aunque no hay cómo escapar a su presencia. Terminamos por acogerlo, por decir, “ahí llega, lo siento, no tardará en presentarse”. Se le espera porque hace parte de la vida, porque nos hemos acostumbrado a que éste nos habite. Sin él, algo se rompería en el cuerpo. Cuando no está, puede venir entonces lo peor: el silencio que precede a la muerte o que es la muerte.

Por ello a veces uno se siente tentado a pensar que Z, del mismo modo que se había enamorado de la música y de su ideal de perfección, corría el albur de enamorarse de su propio dolor. Él, no lo manifiesta de manera explícita, pero sí deja entreverlo cuando dice “Aquel dolor era mío...”. Quizá lo echara de menos o lo tratara de la misma manera que se trata a un invitado caprichoso: con él hay que ponerse los guantes, medir las palabras. Es un enemigo, un otro necesario.

Ahora miremos el cuerpo, el lugar donde se aloja el dolor, y veamos que es, en esencia, el estilo de vida, las relaciones que se establecen con los otros. Márai era consciente de hasta qué punto un hombre podía soportar ciertas tiranías, tanto aquellas que provenían de sus relaciones con el mundo o de los diferentes contextos en que se hallaba, como las que elegía de manera voluntaria. En *Confesiones de un burgués*, hace algunas consideraciones que bien nos pueden dejar a la puerta de lo que Z, a su vez, sintió o vivió en un momento determinado: “El alma enferma conoce bastante bien la naturaleza de su mal y suele buscar el antídoto con decisión y conocimiento de causa”, comentario que resulta más significativo todavía cuando sabemos que va dirigido a su propia vida. Es quizá en ese mismo sentido que el escritor se muestra como conocedor a fondo de la fatalidad que habita a los individuos tocados por algún tipo de desgracia, en este caso particular la guerra, el desarraigo consciente de una patria, la condición de paria que ha de asumirse, de hecho la que el mismo Márai vivió sin descanso y hasta el fin de su vida desde el momento en que se vio obligado a abandonar Hungría.

Hasta aquí hemos hablado del dolor y del “alma enferma”, su compañera. Veamos ahora dos situaciones que se hermanan para dar paso a la agonía: el recuerdo y el amor convertidos en tiranos y constructores de la enfermedad. El hombre, dice Márai en la obra que acabamos de citar, “...simplemente lleva dentro una herida que un día no puede soportar más”. El asunto es claro en tanto se refiere a una cuestión estrictamente personal, pero que no deja de tener asidero en su obra, porque las consideraciones que el escritor hizo en sus textos autobiográficos es factible hallarlas en boca de sus personajes. La misma expectativa que despertó en el autor su primera visita a Florencia, cuando dice en la misma obra: “Me pareció que acababa de aprender un nuevo idioma, hasta entonces desconocido para mí... En Florencia empecé a vivir un éxtasis conmovedor... Aquella primavera en Florencia”. Es, a la inversa, si nos atrevemos a mirar en ese sentido, lo que vive Z al llegar a la ciudad que siempre ha amado: no puede recorrerla para redescubrirla, y ha de conformarse con recordarla y tratar de hacer memoria de sus lugares porque ahora, bajo el fascismo, es muy posible que la ciudad muestre otro rostro, y él tiene que contentarse con vivir condenado en la habitación del hospital y ver, por la ventana la alta pared que lo excluye del mundo. También, en cierto modo, ha muerto la Florencia milenaria que en un tiempo fuera para él revelación: los oficiales de la cultura del gobierno, la alta jerarquía de Mussolini, ordena y rige en todas partes. Márai ya había sido testigo del ascenso del Duce al poder y sabía de las consecuencias de ello. El mundo ha cruzado la frontera: Europa se halla del otro lado de la razón.

En este momento resulta significativo tener presente dos elementos que resultan claves: de una parte, Florencia, una de las ciudades más significativas para la cultura occidental, y de otra, la imagen del pianista enfermo, encerrado en un hospital. El espíritu libre de Europa, se halla moribundo, y en ese sentido las palabras de Márai no dejan duda, pues ya había escrito en un artículo periodístico de 1933, “... a los nazis todo lo que tenga que ver con el espíritu, con la cultura, les pone enfermos, les hace daño”. Son, pues, si volvemos a nuestro personaje, muchas las posibles interpretaciones de este encierro, de esta situación enojosa que se vive en silencio y que invita a recordar una imagen del joven Márai cuando a sus catorce años durante una reunión familiar reciben la noticia del asesinato en Sarajevo de Francisco Fernando, Archiduque de Austria: “La música enmudeció... mudos, con mirada vidriosa, nos contemplamos unos a otros como los actores de un *Tableau vivant*. En ese instante, en ese porche, comenzó para mí la guerra”.

Volvamos a nuestro protagonista: Z deja su país, inicia un viaje, y se adentra en el país, en el territorio que ha decidido explorar y conocer a través de la música. Pues bien, recordemos que la enfermedad se presenta justo en dos momentos cruciales de su historia: la presencia de la guerra como un hecho cumplido, y la llegada a un país extranjero. Dijimos, líneas atrás, que la enfermedad se manifiesta como una suerte de exilio; añadamos ahora que no se trata de llegar a un país o a una determinada ciudad, y que es la situación vivida la que lo convierte en un paria, y aunque sea atendido por los mejores médicos, la cuestión en juego va más allá de lo simplemente vital: no hay a quién recurrir para sentirse alguien. El exilio es eso: la carencia de un lugar, de alguna representación simbólica de la que pueda asirse para sobrevivir. No se trata tampoco de la misma lengua: Z habla italiano, pero su medio de expresión esencial es la música y en esa relación algo se ha roto.

El músico entra en el territorio del dolor o al menos en un lugar donde habrá de conocerlo a fondo. El recuerdo de su patria no sirve, no hay familia, ni amigos que valgan. Su situación recuerda la de aquel escritor en la novela de Aleksandar Hemon, *El proyecto Lázaro*, que hace un viaje a Sarajevo, y evoca un episodio de su vida que lo llevó a esta consideración: “Comprendí un hecho sencillo como pocos: si no puedes irte a casa, no tienes ningún sitio al que ir, y ‘ningún sitio’ es el lugar más grande del mundo. De hecho, ‘ningún sitio’ es el mundo”. Para Z ese sitio es el exilio al que lo condena la enfermedad. Y la imposibilidad de comunicación con los demás o la comunicación limitada a un lenguaje que remite al dolor y a la muerte, hacen que sienta esa extrañeza como una mudez, como la incapacidad de orientarse en un mundo desconocido, lo que nos lleva a pensar en aquellos versos de Hölderlin: “Un signo somos, sin descifrar, con dolor somos, y en tierra extraña casi perdemos el habla”; nuestro protagonista no tiene como convertir la música en una interlocutora, pues han perdido contacto no sólo por efecto de la enfermedad, sino, y ante todo, porque resulta imposible establecer cualquier tipo de diálogo con algo a lo que uno mismo ha convertido en un tirano. Sólo podrá descifrar lo que hará con su vida, a partir del momento en que acepte que ha de morir por completo para la música.

Por ello su lenguaje cambia de manera radical y la novela se entrega a una exaltación del dolor y de la agonía porque Z descubre de repente que ese exilio del que hemos hablado es la única manera de afianzarse en la vida, y lo que sigue es casi únicamente la necesidad de hacerse entender a través de él. Los demás, asisten en silencio al desarrollo de los síntomas, leen en ellos, hacen las proyecciones, atentos a los gestos, al

desvarío presente en cada delirio febril. Así, el dolor se transforma en lenguaje, aunque no menos grave y significativo que el tratamiento que pretende anularlo, borrarlo a riesgo de agotar la salud del paciente, pues los procedimientos siempre resultan, además de rígidos, invasivos: agujas, medicamentos, terapias, aislamientos, alimentación controlada.

Consideremos ahora que la enfermedad en sí misma resulta una humillación, pero no menos lo es el tratamiento: alguien queda a merced de otro, o de otros desconocidos que fijan unas reglas de juego que el otro desconoce y a las que debe someterse: no hay término medio y la incertidumbre es dueña y señora de la situación. “Vergüenza, dolor y humillación”, según dice el mismo Z. Por ello quizá es que, cuando da el concierto para el que fue contratado, de algún modo siente que la atmósfera es tan grave como si lo hubieran invitado a un funeral antes que a una celebración, porque intuye que su agonía es también la agonía de Europa y la del pensamiento libre de Europa: el escritor tenía eso claro cuando escribió en su diario de 1947: “El tiempo pasa. Y una cosa es segura: el valor de cada persona, de cada pueblo, se mide por el precio que se está dispuesto a pagar por la libertad”.

Esa falta de libertad es quizá la misma que Z vive en medio del caos al que lo ha arrojado su condición, un estado en el que no puede hacer nada diferente a callar. Su enfermedad es la condena del silencio. La arrogancia que había mostrado antes termina cuando el cuerpo flaquea: las fuerzas no sostienen el mínimo gesto de orgullo, y si algo queda dentro, no hay modo de sacarlo a flote: para la soberbia hay que tener al menos figura, o sostenerla con inteligencia, pero ¿cómo? ¿Tendido en una cama de hospital, resignado a ser objeto de exámenes? Y después, convertido en palabras: nada más que cerebro. Demasiado racionalismo para sobrevivir: ¿dónde quedan las emociones?

Pensemos en otro lado del problema: para Z la enfermedad es la manera de manifestar el grito desacompañado del cuerpo, porque en los dominios del dolor no hay armonía; y si asimismo tenemos presente que en nuestro personaje la rigidez, el deseo constante de perfeccionar la interpretación puede arrasarse con la creación, derribar la imaginación y la posibilidad de interpretar libremente una obra para piano, podemos por ese camino acercarnos a lo que dice Kierkegaard, en su estudio sobre el *Don Juan*, de Mozart, cuando habla de cómo el anhelo de poseer la cosa anhelada suele convertirse, al final, en no posesión, porque la intensidad del deseo agota la acción en sí misma. Tal vez el amor a la música sea, en el caso de Z, algo semejante: no hay nada más radicalmente opuesto

a la pasión que la solemnidad de una racionalidad extrema, el desesperado deseo de perfección.

El tránsito que Z inicia no le deja alternativa, y concuerda con la afirmación que se hace en la obra y que apunta a que si había muerto para la vida, ahora estaba dispuesto a renacer para la muerte. Esto puede interpretarse según la situación como la urgencia de romper con aquello que justamente lo empujó a la agonía, acabar con parte de esa historia personal, romper con E, su amada, alejarse de la música y, consciente de no haber vivido a plenitud, dejarse abrazar por la enfermedad. De esta forma se advierte en su actitud que hay consciencia de lo que vive y de aquello que muy probablemente ha de llegar: es el centro de las miradas, de los exámenes, del oficio de los médicos y enfermeras: sigue en su papel de artista, y aunque parezca irónico, de algún modo todavía concita la atención del público que se reúne en torno suyo.

La muerte como espectáculo es en este caso un asunto privado, no público como el que sucede o se escenifica en los demás países de Europa: los campos de batalla y los de exterminio. Conversar, en este preciso caso con la muerte a través del que agoniza, es semejante a una puesta en escena de características horripilantes. Cada pregunta que se hace al paciente y que va referida a su dolor no es más que una manera de conocer cómo llega la muerte, cuáles pasos da, cuánto ha avanzado el proceso: ¿qué siente? ¿Cómo ha amanecido? ¿Qué tal noche ha pasado? ¿Qué tal va su organismo hoy con respecto al día anterior? Los médicos preguntan y aguardan, caminan por la senda que les traza el discurso del paciente, por sus palabras, por el desvarío que engendra el desespero, y ante todo, mientras se dejan guiar por la razón que ilumina sus conocimientos, son espectadores que aprenden a medida que leen un discurso y lo comparan con los de otros enfermos que han pasado por sus manos: el único cuya razón no está en capacidad de emitir juicio alguno es el moribundo. Cuenta, narra como personaje de su propia tragedia, se cuenta y se muestra a los otros, aquellos que han dispuesto el escenario para su representación.

Por lo pronto, no creemos que resulte ocioso hacer una pausa para comentar un suceso de la vida del escritor que se emparenta de manera curiosa con la historia de su obra: Márai recuerda en su diario del 18 de marzo de 1984, fecha conmemorativa de San Alejandro, su santo, un hecho que articula algunos de los asuntos que hasta ahora hemos tratado. Pues bien, durante una cena en su casa de la calle Mikó, las tropas nazis invadieron Budapest. Dice el diario: “Todo quedó roto: la vida, el trabajo, Hungría, el viejo

orden y también el desorden. Una ruptura total. Yo tenía cuarenta y cuatro años, acababa de salir de una grave enfermedad. Dos semanas más tarde fuimos a vivir a Leányfalu, al exilio, con perros y criadas. Empezó el bombardeo de Budapest; el último día del sitio la casa sufrió treinta y seis cañonazos y explosiones de bomba; resultado: destrucción completa. La mitad de mi vida quedó allí. Entonces empezó el segundo round: la peregrinación a través de varios continentes...”. Allí escribiría *Liberación*, entre julio y septiembre de 1945, una historia de terror y huida constante que narra la caída del régimen nazi en Hungría y la llegada de los soldados soviéticos. Dos años más tarde escribiría *La Hermana*. Como un eco de lo que había vivido, de aquello que lo había empujado a ser otro como él mismo lo dice en el diario mencionado: “Hoy hace cuarenta años que se destruyó el yo que fui y cobró forma ese otro que soy en la actualidad”.

Retomemos ahora la muerte que en la novela ha venido preparándose con calma: cuando la enfermedad se halla a punto de declararse, Z sostiene un diálogo violento consigo mismo, o con “la voz”, como prefiere llamarla. Una conversación en la que se pone de manifiesto la fragilidad de las relaciones entre Z y E aquella mujer que no se toca, que se mira desde lejos, para terminar con una virulenta acusación de parte de su consciencia: “Fingiste, ante ti mismo y ante ella, que entre vosotros había algo más noble, más sublime de lo que suele haber entre un hombre y una mujer. Mientes, cobarde. Ha sido tu vanidad lo que te atrapó en esa telaraña de seda”.

La vanidad del artista en el caso de Z se refiere al cómo la manera de sentir y de interpretar la música, disfrazaban su incapacidad para amar. Sin embargo, en medio de todo, la satisfacción producida por el hecho de él ser ejecutor de una obra que tocara lo más íntimo de esa mujer prohibida, ya era un punto a su favor, o mejor aún: a favor de su ego de artista. El ego suele ser una venda, un obstáculo en sí mismo si no permite ver en torno suyo porque el personaje tiende a considerarse de algún modo como el punto de referencia de cuanto lo rodea y en el caso de Z eso permitió abrir camino a la enfermedad.

Hemos visto cómo el dolor convierte a quien lo padece en un exiliado, y también que la enfermedad es una forma del exilio no propiamente porque ubica al sujeto que la padece por fuera del ámbito de lo que se considera como salud, o de lo que socialmente es visto y aceptado como sano, sino porque lo precipita fuera de sus límites habituales en cuanto a considerarse vivo y en relación con los demás. Al quedar expuesto, la frontera que se ha trazado en su interior se define. Por ello, cuando Z ingresa en la clínica es consciente

de lo que siente y vive: “el dolor y el cuerpo se descubrían mutuamente; como los amantes, no llegaban a saciarse, volvían a lanzarse uno contra el otro: así era al principio”, dice. Añadamos que *descubrirse* quiere decir saber quién es quién en el momento de iniciar el combate definitivo.

Vistas así las cosas, lo que sucede es que para Z no hay alternativa ante lo que se avecina. La consciencia de ello puede paralizar el cuerpo, pero no la razón, y es en ese sentido que Z *piensa por primera vez*, a partir del momento en que ve la muerte de cerca. Se ve abocado a la confrontación entre pasado y presente de la misma manera que si hubiera resuelto pasar revista a su vida, y la única certeza que obtiene de ello es que ahora la enfermedad es su vida. ¿Ante qué se enfrenta, y qué es lo que su época propone? Enfrenta el caos, lo inexplicable de un mundo destruido, así como su propio caos interior, lo falto de sentido de su proceder. ¿Qué puede sacarse, entonces, de la música y que ha quedado del genio de la interpretación? Un hombre paralizado, y muchos recuerdos, además del vacío que significa no poder aferrarse a ellos más que de manera fugaz. Del genio queda la ilusión de perfección, y un enfermo remedo del pasado.

Es momento de dar un paso más con Z, y mirar con él desde su perspectiva de enfermo y del panorama que se abre ante sí: una visión interior que aunque no le da respiro, lo ubica, paradójicamente, a las puertas de una realidad vivida más intensamente: la “cita química”. Hay que considerar, además, que a medida que el músico ingresa en el proceso de su muerte física como pianista y como amante, surge un elemento externo que acude en su ayuda y es la voz que aparece entre tinieblas y le convida a franquear la puerta del delirio cuando le suministra un medicamento que es al mismo tiempo veneno y antídoto.

En este sentido la “cita química” es la verdad de su situación, lo que vendría a representar la cita furtiva de los amantes: a su cuidado han puesto a cuatro monjas, celosas al extremo, siempre amables, deliciosamente confidentes y acaso permisivas dentro de su rigidez. Una de ellas, quizá la que se halla a punto de morir, aunque en el fondo no importa mucho quién de ellas sea, sino lo que en sí misma representa su acción, inicia lo que podría leerse como un proceso de seducción: asomarse a la vida del otro, espiarlo de cerca en sus momentos más difíciles, susurrarle cómplice palabras de aliento, estar como si no estuviera, acercarse mientras se aleja, retirarse en silencio al mismo tiempo que le entrega calor, así este sea el producido por la droga que le suministra.

Tras todo esto hay un hálito de vida que le llega de esa mujer que le habla en la oscuridad, muy semejante a aquella voz del poema de San Juan de la Cruz: “En una noche oscura con ansias en amores inflamada, oh dichosa ventura, salí sin ser notada estando ya mi casa sosegada”. La escena transpira transgresión. Podemos considerar ambas imágenes al mismo tiempo: de un lado, la monja que entra a oscuras, infringe un precepto, una ley del hospital cuando proporciona alivio al enfermo de manera tal que juega con su vida así sea con el beneplácito del mismo; y de otro, la dama oscura que ama en silencio como la del poema, el alma, el espíritu o la mujer amante secreta que manifiesta al otro que tanto el amor como la droga que le entrega para aliviarlo de su dolencia pueden arrojarlo al mundo de la oscuridad total. Quizá por ello no sea necesario verse la cara, basta con hablar, con decirle que no quiere que muera. Una monja enamorada que contraviene las disposiciones de su condición: el lugar no puede ser más propicio: silencio, soledad, oscuridad: “con ansias en amores inflamada”. No es necesario traducir término por término, pero cada uno es de por sí bastante ardiente y entre ambos, es más que suficiente. La cita de la muerte es la de los amantes cuando la monja le pide que viva, que se resista a morir y aquí aparecen todos los elementos propios del encuentro furtivo amparado y asistido por el riesgo: un poco más y la muerte se presentará por sobredosis: es ella quien le suministra el veneno y a su vez, quien le pide que resista y no muera.

En el mismo orden de ideas, y si retomamos la atmósfera en la que nos hallamos, podemos pensar igual en la manera como se considera o se vive la relación con el cuerpo, y al mismo tiempo la pareja día – noche, como la posibilidad de atender a dos formas diferentes de esta relación: en el día parece haber un desprecio por el cuerpo, hay una asombrosa capacidad para verlo deteriorarse sin que el personaje se inmute, pero llegada la noche, el éxtasis deja por fuera toda prevención. El cuerpo parece otro, y el hombre siente que se ha situado en otra perspectiva, en un plano diferente desde el cual ya no resulta posible vivir más que para la contemplación, pero no para el dolor o el desprecio de sí mismo.

Ahora bien, hay un asunto que merece ser tratado con detenimiento y es que, según marchan las cosas para Z en medio de su enfermedad y del tratamiento de esta, puede pensarse que ese supuesto o real desprecio que por momentos llega a sentir por sí mismo tal vez obedezca a la culpa. ¿Acaso es culpa convertida en desprecio? Es decir, que uno puede preguntarse hasta dónde la conciencia de los actos agobia al individuo. Es

la culpa por no haber sido capaz de amar a E, y de paso romper con los cánones establecidos, vivir bajo otras perspectivas, esa culpa que engendra una forma brutal de castigo: desear que la muerte llegue y anule todo intento por sobrevivir, ciega cualquier aliento que aún quede en el paciente. Como si él mismo, Z, dijera: “luchó contra el dolor, lo derrotó, para que él me recupere con mayor intensidad”. Es un pugilato espiritual y corporal entre el dolor y la culpa: una engendra otra, del mismo modo que quizá la enfermedad fue engendrada por la incapacidad para sentir, para dejarse llevar por la pasión y dejar de lado el ansia de perfección. Apenas es lógico que, una vez pasado el efecto de la droga, culminado el éxtasis, lo que llegue sea un ataque del dolor más certero: se paga por querer huir en medio de lo que el propio Z denomina la ebriedad orgásmica.

La agonía convertida en dicha ebriedad se muestra en la piel que forra los huesos del cuerpo atribulado por la incertidumbre que genera la presencia de la muerte; asimismo, las visitas de las enfermeras y las correspondientes dosis de calmante que parecen elevar ese cuerpo a otra dimensión, y finalmente la despedida de aquello que ha sido su vida, y que ya no volverá a ser posible recuperar hacen que nuestro personaje se convierta en actor de su propio pasado y dé comienzo a un recorrido por los diferentes momentos vividos: conciertos, viajes, voces amantes, músicas en que alguna vez se detuvo. Z mismo dice: “Todo ello lo veía como cuando se hojea un viejo álbum de fotos”, y es consciente de que nada de aquello le pertenece, pues no son más que secuencias y palabras o sonidos aislados o que pasan frente a él como si se tratara del desfile de otros, programado por gente ajena: le son extraños porque sabe que ya no podrá recuperarlos o volver a vivir algo semejante.

Una vez que el artista se ve obligado a mirar su vida en ese sentido, desde un ángulo cada vez más tenso, puede considerar y entender cómo era su relación con E, aquella mujer que lo llevó de alguna manera a buscar la perfección en la música. Sabe que la ausencia fue lo esencial en esa relación, así como lo fue la distancia que marcaba la música a través de la cual pretendían acercarse. Y, en ese mismo sentido, hay una suerte de duda en el pianista cuando en medio de su desesperación – agonía- delirio producido por la droga que lo salva del dolor, cree oír la voz de una mujer, de *La hermana* como presencia en lo oscuro, voz convertida en susurro. Voz que, por momentos, está tentado a confundir con la otra, y que de igual manera, esa *hermana* puede ser vista como una constante presente en la música, en la figura de la monja, o en la imagen de la muerte

que siempre habla al oído al artista, desde su interior y desde afuera. Porque todo lo que él lee, oye y siente no es otra cosa que un discurso final.

De otra parte, la pareja presencia – ausencia, puede pensarse como la relación que a él le urge con una mujer que es la única capaz de hablarle desde el abismo de la verdad, desnudarle su vida en medio del dolor, y es la que permite que recupere su propia voz y halle el camino de retorno. Aquella “tierra extraña”, del poema de Hölderlin, es justamente habitada hasta que se conoce a fondo. Perdida el habla se recupera tras un proceso renovador que le ha mostrado los límites a los que un hombre puede llegar.

Márai muestra entonces cómo la tiranía del amor es originada por las viejas heridas representadas por los recuerdos, y la imposibilidad de haber accedido tanto a los secretos de E, como a los de la música. Ambos constituyen mundos desconocidos, y ese desconocimiento, lleva implícita la lucha por la explicación de cuanto sucede. No basta con repetirse frente a una partitura, de tratar de llegar a su estado máximo de interpretación para entenderla: en el disfrute de la misma se halla la razón de su entendimiento que es uno hoy, otro luego, y siempre que se la pretenda descubrir. Lo demás es reiteración de un deseo que subyuga y agota, pero no enriquece desde el punto de vista artístico; suele suceder lo mismo con el amor que Z siente por esa mujer: la distancia mediada por el silencio, por la complicidad entre ambos, el territorio del cuerpo no visitado, no habitado aún por la pasión. No hay más que un lenguaje árido construido de ausencias.

Esta carencia de voz es la que no permite una comunicación real, y asimismo, la que conduce a la ausencia, al extrañamiento y al exilio. Márai en el exilio producido por la guerra o por las invasiones: el autor, el pianista como un apátrida, sin música y sin tierra, sin lengua para expresarse son llevados de la mano de la desesperación y puestos frente a sí mismos. No en vano, podemos recordar que fue durante la invasión alemana a su patria que el escritor concibió la novela, la última de sus obras escrita en Hungría, y el tiempo durante el cual había cifrado en su diario: “O muero en esta guerra o sobrevivo; no puedo hacer nada en este asunto, ¡ni tampoco por mí! (...) Todo lo demás no me incumbe para nada”.

La reflexión no es otra cosa que aquello que nos queda después del dolor, dice Marcel Proust. El cuerpo ha librado una batalla pero lejos de quedar imposibilitado logra manifestarse, y de este modo, tanto autor como personaje se encuentran en un punto

límite de sus vidas y en ambos hay una necesidad: entender qué es lo que sucede en el interior del hombre de su tiempo. Hablan desde el subsuelo como diría el personaje de Dostoievski, desde el infierno privado que constituye el silencio, los susurros, los gritos, y la agonía de una cultura, y de los sujetos que la representan.

Márai sabe que ya no podrá volver a habitar, a vivir íntegramente un país destruido o invadido, que el exilio total de su vida da comienzo y es preciso construir un mundo que es su obra, y que le permitirá afianzarse en la vida mientras dure el exilio. Z, por su parte, sabe que mientras la muerte y la soledad estén cerca, debe recuperar al menos la vida, no la misma que llevaba, pero sí aquella que le ha conferido en un momento de desesperación el amor, esa manera de construir una respuesta al miedo de desaparecer para siempre, la fuerza que en muchos casos cierra la puerta de la razón, y abre la ventana de la desolación.

Cali, mayo - diciembre de 2012

