

Esriptures de pandèmia

M. Loreto Vilar, Marisa Siguan,
Cristina Alsina Rísquez (eds.)



Esriptures de pandèmia

Esriptures de pandèmia

M. Loreto Vilar, Marisa Siguan,
Cristina Alsina Rísquez (eds.)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

CRIC

Construcció i Representació
d'Identitats Culturals

COL·LECCIÓ CRIC

Directors:

Francesco Ardolino (Universitat de Barcelona)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Comitè científic:

Elena Losada (Universitat de Barcelona)

Mònica Rius-Piniés (Universitat de Barcelona)

Helena Buffery (University College Cork)

Maria-Sabina Draga Alexandru (Universitatea din
București)

Enric Bou (Universit  Ca' Foscari, Venècia)

  Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

comercial.edicions@ub.edu

www.edicions.ub.edu



FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Pieter Brueghel el Vell, *El triomf de la Mort*, 1562-1563,

Museu del Prado.

ISBN

978-84-9168-811-2

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObra Derivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Aquest volum ha rebut el finançament de l'Escola de Doctorat de la Universitat de Barcelona, des de la línia de recerca Construcció i Representació d'Identitats Culturals del programa de doctorat d'Estudis Ling istics, Literaris i Culturals.

 s rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, incl s el disseny de la coberta, no pot ser reprodu ida, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

Índex

<i>Da ogni altro separati viveano</i> . Escritures de pandèmia.....	9
---	---

PART I

Maja HADERLAP. <i>doppelgängerin</i>	19
Maja HADERLAP. <i>doppelgängerin</i>	21
Anna MONTANÉ FORASTÉ. Nota a <i>doppelgängerin</i> , de Maja Haderlap.....	23
Felicitas HOPPE. Alphabet für ein Museum der Langsamkeit.....	25
Felicitas HOPPE. Alfabet per a un museu de la lentitud.....	27
Anna MONTANÉ FORASTÉ. Notes a propòsit d' <i>Alfabet per a un museu de la lentitud</i> , de Felicitas Hoppe.....	29
Meritxell MATAS REVILLA. «Què emergirà després d'aquest esfondrament?» Breu itinerari poètic per una pandèmia.....	39
Raquel SANTANERA VILA. El confit: apunts per a un tancament i passejada amb gossa.....	55
Carlos OLIVARES CALDERÓN. Encierros en la ciudad imaginaria.....	63
Maria FASANAR FERNÁNDEZ. I am afraid to own a body now.....	75

PART II

Ivan GARCIA SALA. «Antigament la pesta va visitar les vostres verdes terres»: <i>El festí en temps de pesta</i> , d'Aleksandr Puixkin.....	79
Marisa SIGUAN. Literatura, enfermedad y tiempo secuestrado: Thomas Mann y <i>La montaña mágica</i>	89
M. Loreto VILAR. La pesta blanca i l'experiment d'Arthur Schnitzler.....	105
Maria FASANAR FERNÁNDEZ. Isolation and Bodily Decay in Samuel Beckett's <i>Krapp's Last Tape</i>	119
Marc ARÉVALO SÁNCHEZ. Vivint «fora del temps, fora del món». Els efectes de l'aïllament a la <i>Novella d'escacs</i> de Stefan Zweig.....	129
Verónica RODRÍGUEZ. Cancer Performance: The Work of Brian Lobel.....	141
Toni R. JUNCOSA. "No Barrier but Skin": HIV, Spatialization, and Vulnerability in Danez Smith's Poetry.....	153

Rosa PÉREZ ZANCAS. Vivir con la enfermedad <i>Auschwitz</i> y morir de ella: Grete Weil y su escritura de la inmediatez.....	165
Sara BAILA BIGNÉ. To Mobilize Vulnerability in Times of Pandemic: The Skin and the Street as Liminal Spaces.....	179
Les autores i els autors	187

Da ogni altro separati viveano.
Esriptures de pandèmia

M. Loreto Vilar
Marisa Siguan
Cristina Alsina Rísquez

Amb el rerefons de la pesta que assola el campament aqueu al final de la guerra de Troia s'enceta la *Iliada* d'Homer, l'*Èdip Rei* de Sòfocles s'obre amb l'esment de l'epidèmia a la ciutat de Tèbes i, a la *Història de la guerra del Peloponès*, Tucídides refereix amb detalls els estralls de la pesta a Atenes entre l'any 430 i el 429 aC. Evocant la pesta que el 1348 pateix Florència en la *Introducció* que precedeix les deu jornades del *Decameró*, Bocaccio no solament exposa el patiment i la mort que causa l'epidèmia, sinó també la situació de confinament que inspira els contes dels deu joves narradors. Per la seva part, Manzoni relata a *Els promesos*, a més de les escenes de la pesta que esclata a Milà el 1630, la inoperància i la manca de previsió dels governants, el seguit de notícies falses, les creences en remeis meravellosos i l'astúcia de qui els produeix i ven. I Defoe descriu, en el seu *Diari de l'any de la pesta* sobre l'epidèmia al Londres del 1665, a més de les reaccions somàtiques immediates, les seves conseqüències menys tangibles: la presa de consciència de la fragilitat de l'existència humana i el qüestionament dels valors més arrelats. Al segle xx la pesta esdevé una metàfora del nazisme: Tucholsky l'anomena «la pesta alemanya» al seu assaig homònim del 1930, i el Nobel Camus permet identificar-lo amb l'epidèmia que situa en el marc de la ciutat portuària d'Oran, a l'Argèlia francesa, en la seva obra més reconeguda.

La pesta, real, ficcional o al·legòrica, no és, però, l'única plaga. Poe n'imagina una de desconeguda al conte *La màscara de la mort vermella*. Heine informa sobre l'epidèmia de còlera al París del 1832 a *Parlo del còlera*. I García Márquez, un altre premiat per l'Acadèmia sueca, relata, a *L'amor en els temps del còlera*, com el metge Juvenal Urbino s'enfronta a aquesta malaltia que s'estén per la càlida costa colombiana a finals del segle XIX i començaments del XX. És el mateix còlera que fustiga Venècia i posa fi a la vida de l'escriptor Gustav Aschenbach contada per Thomas Mann, també guardonat amb el Nobel. A la dècada de 1940 un focus de febre groga a Mèxic marca definitivament el destí del protagonista del relat *Naufragis*, de Ferran de Pol, i un brot de pòlio ater-

reix Newark a la novel·la *Nèmesi*, de Philip Roth. I als anys noranta la febre hemorràgica de l'Ebola s'escampa per l'Àfrica i els Estats Units, com es reviu a les pàgines del thriller *Zona calenta*, de Richard Preston. Gairebé simultàniament, Saramago, un altre Nobel, camufla en el seu *Assaig sobre la ceguesa* una novel·la apocalíptica sobre la ceguesa blanca, una pandèmia que potser no és tan imaginària. Com la realitat, la ficció és plena a vessar d'epidèmies que provoquen dolor, mort i retirs com el que recorden les paraules del text bocacçia en el títol: «*Da ogni altro separati viveano*. Escriptures de pandèmia».

Però la relació entre literatura i malaltia no es limita al camp de la ficció, al fet que la malaltia sigui tema de la literatura. Al llarg de la història també ha estat relacionada amb el mateix procés de creació. La malenconia, definida des de la bilis negra que la constitueix com un dels quatre humors que determinen, per la seva prevalença, els caràcters dels éssers humans, és associada ja des de l'antiguitat clàssica al temperament creador, i també, en el seu excés, amb la malaltia. La malenconia com a estat d'ànim propi dels creadors, i que impregna les seves creacions, és un diagnòstic que s'utilitza des de l'edat mitjana. L'arquitecte, pintor i escriptor Giorgio Vasari opinava, al segle XVI, que la malenconia era pròpia dels pintors i podia tenir efectes beneficiosos per al seu art perquè feia augmentar la sensibilitat i la utilització de la fantasia. Al famosíssim gravat al·legòric d'Albrecht Dürer, la Malenconia és personificada per una dona asseguda i pensadora, amb el cap recolzat sobre una mà i un compàs a l'altra, que descansa sobre un llibre tancat; grans ales li sorgeixen de l'esquena, i als seus peus el quadre inclou un quadrat màgic i un romboedre truncat. El gravat de Dürer ha donat lloc a un gran nombre d'interpretacions, com ara que la malenconia representa l'estat d'espera de la inspiració que no arriba. En qualsevol cas, també mostra la constitució del creador modern com a geni turmentat per la creativitat, sotmès als seus impulsos, solitari, ombrívol. La malenconia és com la petjada del que és negatiu en la vida quotidiana; permet veure el món des de la perspectiva oposada a la normalitat preestablerta.

Amb el romanticisme, l'actitud malenconiosa del creador es converteix en determinant. Kant, que de fet també era un romàntic, considera el malenconiós com algú amb sentit del sublim, commòs per la bellesa, que respira llibertat i odia les cadenes, indiferent a les modes. La malenconia es converteix així en dolor del món exterior per al poeta; el patiment passa a ser com una mena d'estat còsmic. Des de llavors, una part important d'obres estètiques deuen la seva creació a la sensibilitat i el discerniment sorgits del dolor. John Keats escriu una *Oda a la malenconia*. Rainer Maria Rilke dirà el 1907, al *Rèquiem* al poeta i traductor Wolf von Kalkreuth, que el poeta ha de saber convertir el seu dolor en objectes de poesia, en poemes objecte, de la mateixa manera que els

picapedrers de les catedrals abocaven les seves angoixes en la indiferència de la pedra per donar forma als monstres que tallaven. Imre Kertész, Premi Nobel i supervivent de l'Holocaust, dirà ja en el nostre segle que la vida feliçment viscuda és muda.

En els inicis del segle xx la relació dels creadors amb la malaltia es converteix en tema biogràfic. Virginia Woolf escriu al seu conegut assaig *Sobre el fet d'estar malalt* (1926) que la malaltia, com que obliga a una posició horitzontal, automàticament distancia el malalt del món dels sans i la vida en posició vertical, de la vida d'acció, i l'aproxima a la contemplació, a la lectura, a la literatura. A *La malaltia i les seves metàfores* (1978) Susan Sontag descriu l'aura metafòrica de la tuberculosi explicant com situa els malalts en una situació d'exili respecte del món dels sans. Això els permetria seguir els seus impulsos de la manera més radical. Hi ha autors que relacionen malaltia i creativitat, com Thomas Mann a *la Mort a Venècia* o a *Doktor Faustus*. O Franz Kafka, que lluita entre els dos mons de la vida al món, el laboral i el sentimental, i l'escriptura, i interpreta la manifestació de la tuberculosi com un alliberament per a l'escriptura: la malaltia suposava una condemna de mort segura, però alliberava Kafka del món i li permetia lliurar-se radicalment a l'escriptura. Així ho interpreta Elias Canetti. Roberto Bolaño, malalt, escriu en un impressionant assaig, enfrontat a la malaltia real, no literària, que Mallarmé, quan escrivia que la carn és trista i que havia llegit tots els llibres, en realitat estava parlant de la malaltia, i la plantejava com a resignació, resignació a viure o al que sigui —és a dir: a la mort—. Plantejava la malaltia, com els viatges, en el sentit de la dita llatina *Navigare necesse est, vivere non est necesse*.

El volum que presentem, dins de la col·lecció CRIC (Construcció i Representació d'Identitats Culturals), corresponent al màster oficial coordinat per Cristina Alsina Rísquez i a la línia de recerca que coordina M. Loreto Vilar dins del programa de doctorat d'Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals de la Universitat de Barcelona, dirigit per Marisa Siguan, és, en el context de la pandèmia de la COVID-19 que sotraga les seguretats del segle XXI, un retrobament a dues bandes amb les obres de la tradició literària que han tingut pandèmies com a tema, que han sorgit de la reflexió i la consciència sobre la malaltia.

A la primera part del volum es donen a conèixer diverses peces de creació poètica de formes i estètiques diferents que tal vegada podrien acontentar Virginia Woolf quan, a l'inici del seu assaig sobre el fet d'estar malalt, s'estranyava que la malaltia no ocupés un lloc entre els temes principals de la literatura. Són obres que proven que el llenguatge també té paraules per a aquest tema, o que potser s'ha trobat aquell llenguatge nou i alhora més primitiu, més sensual, més obscè, que demanava l'autora de Bloomsbury. Els que presentem aquí són tex-

tos literaris que s'afegeixen al recompte que els inspira i el fan avançar fins al nostre segle. Sobre la malaltia i la pandèmia, sobre el confinament, l'aïllament i els límits que no vèiem, sobre el fet que els carrers es buidin però les pantalles inundin els menjadors, sobre les formes de gestionar el que no havíem previst, i seguir. En la nova normalitat i amb la por, sota les normes, el control i l'auto-control, amb la incertesa que no ens deixa programar les nostres vides. Com abans, com volem. Tenint-ho tot previst, tot tancat, tot assegurat. Sense pensar en l'imprevist, que aguaita des del seu amagatall.

El poema *doppelgängerin*, de l'austríaca d'arrels eslovenes Maja Haderlap, és l'obertura que recorda que «les paraules porten taques fosques, | a sota també nua» —en la versió catalana d'Anna Montané Forasté que presentem—. I les paraules de la pandèmia de la COVID-19 són, a continuació, les que Felicitas Hoppe glossa amb agudeses al seu *Alfabet per a un museu de la lentitud*, publicat aquí en la traducció d'Anna Montané Forasté. Unes *Notes* de la traductora acompanyen aquest primer trasllat al català d'un text que condensa, a més, molts dels referents literaris d'una de les autores alemanyes contemporànies més reconegudes. Meritxell Matas Revilla proposa tot seguit un itinerari a través de l'obra de les poetes catalanes contemporànies Anna Gas, Silvie Rothkovic, Mireia Calafell, Maria Isern, Sònia Moya i Raquel Santanera Vila. Revisita versos que expressen angoixa, soledat, trencament i imposicions exteriors, tot recodificant-los per ressaltar la ferida afectiva de la qual parlà Susan Sontag amb referència a Kafka, i a la qual el coronavirus ha atorgat una nova perspectiva. En els apunts d'*El confit*, pintant un paisatge semioníric delimitat per una entrada sinestètica contundent i un comiat de promesa, Raquel Santanera Vila refa, a les pàgines que segueixen, el confinament domiciliari de març, abril i maig del 2020, el temps de la corda d'Agustí Bartra: les passejades amb la gossa Gebre, les lectures de Shakespeare i Maragall, el martelleig incessant de les notes d'una cançó de Quimi Portet. També Carlos Olivares Calderón reviu l'estada confinada d'un jo —amb infant, i amb mirada social crítica— a la Barcelona d'aquella primavera a *Encierros en la ciudad imaginaria*, una altra mostra de la força captivadora de la prosa poètica. A manera de coda, Maria Fasanar Fernández es deixa inspirar per l'*I am afraid to own a body* que Emily Dickinson escriví cap al 1866 en el seu poema *I am afraid to own a body now*.

La segona part del volum reuneix estudis filològics que descriuen i analitzen un corpus literari de diferents contextos i llengües. Provant si la pandèmia actual, com la malaltia a la qual es referia Woolf, ens apropa d'una altra manera al text poètic, allibera els sentits —subjugats per la raó en el món dels sans— i els fa oir els sons més subtils, i fa caure el vel que tapa els significats més profunds, s'estudien aquí obres modernes i contemporànies que tematit-

zen, en el marc de malalties i epidèmies, de quarantenes i confinaments, de tancaments i trencaments traumàtics, el sofriment físic i la degradació del cos, el turment de l'ànima i l'angúnia existencial, la vulnerabilitat i la pèrdua. I també: el desgovern i l'ocultació, la falsedat i la superstició, la desesperació i la ràbia, la por i el pànic. Ho fan amb l'objectiu de fixar, a partir de l'aprofundiment en el tema de la malaltia —física, psíquica, real o imaginada— en la literatura, els paràmetres de les «escriptures de pandèmia» i de la irradiació inspiradora de creació literària de l'aïllament.

Partim de la reflexió de Susan Sontag als coneguts assaigs *La malaltia i les seves metàfores* i *La sida i les seves metàfores* (1989), iniciadors de l'aproximació crítica a la retòrica que abilla malalties mortals com la tuberculosi o el càncer, amb la voluntat d'indagar com la literatura fa ús de les figures, o metàfores, amb què hom es refereix a les malalties. Perquè aquestes metàfores serveixen a la mitificació i la psicologització que, si considerem el vincle irrefutable entre la malaltia i les emocions, contribueix a la culpabilització del malalt, de la mateixa manera que s'invoca —ni que sigui subconscientment— la idea del judici o càstig quan una comunitat és assotada per una pesta o plaga. I perquè a aquesta mitificació hi contribueix la literatura fins i tot fent-se ressò de la tabuïtzació que és palesa, d'antuvi, en la negació nominal, en el rebuig a pronunciar el nom del mal.

En primer lloc fixem l'atenció en la funció del banquet orgiàstic que, com assenyala Slavoj Žižek a *Pandèmia. La covid-19 trasbalsa el món* (2020), irromp just abans de la darrera de les cinc etapes que Elisabeth Kübler-Ross (*Sobre la mort i els moribunds*, 1969) pautà en estudiar els canvis en la psique d'un individu quan sap que li ha arribat l'hora suprema: la negació, la ira, la negociació, la depressió i l'acceptació. Així, tot reflexionant sobre el festí que sorprèn enmig del context de l'epidèmia de còlera de la petita peça dramàtica en vers *El festí en temps de pesta* (1830), d'Aleksandr Puixkin, una versió d'un dels actes de *La ciutat de la pesta* (1816), de John Wilson, Ivan Garcia Sala descobreix que el llindar no es troba entre desafiar i témer la mort, sinó entre la mort i la literatura que en queda.

Ens deturem a continuació, seguint *La malaltia i les seves metàfores*, de Susan Sontag, i atenent també el panorama històric i cultural d'Ulrike Moser a *Tuberculosi. Una altra història social alemanya* (2018), en el fenomen de la «romantització» d'aquesta malaltia, llargament associada a la bellesa d'allò mòrbid, melangiós i trist, i a l'atracció inequívoca de l'evasió a llocs idíl·lics com ara la muntanya, el sud, el desert o l'illa. Perquè, com exposa Marisa Siguan en el seu estudi del suposat camí de formació de Hans Castorp a *La muntanya màgica* (1924), de Thomas Mann, la retòrica romàntica vincula la

tuberculosi al cor, la sensibilitat, la sensualitat, l'espontaneïtat, la naturalesa i la muntanya, en contraposició a la ment, la raó, l'ordre, l'artificialitat i la ciutat, els territoris dels sans. Així s'evidencia també en el relat *Morir* (1894), del metge i escriptor vienès Arthur Schnitzler, *alter ego* literari de Sigmund Freud, que rellegeix M. Loreto Vilar i on es dissectiona el fons més amagat de l'ànima humana davant la mort imminent tot tensionant el motiu romàntic de la mort conjunta de dos joves amants. Tanmateix, l'aura romàntica de la tuberculosi s'esvaeix, a *Morir*, amb l'ull clínic autoral i, a *La muntanya màgica*, amb l'adveniment de la Primera Guerra Mundial. De fet, ja a la darrereria del segle XIX, a conseqüència del desgavell social que causà la revolució industrial, la malaltia s'associà a la pobresa i la marginalitat, i encara avui mata gairebé un milió i mig de persones dels més de set milions que en són diagnosticades en tot el món, amb l'Índia i Indonèsia al capdavant.

En les seqüeles patològitzadores de l'aïllament s'hi endinsen tot seguit Maria Fasanar Fernández i Marc Arévalo Sánchez amb els seus estudis de la peça *Krapp's Last Tape* (1958), de Samuel Beckett, i de la *Novella d'escacs* (1942), de Stefan Zweig, respectivament. Partint d'ambientacions minimalistes, els enfocaments d'aquestes obres són dirigits cap a la vellesa i la reclusió per mostrar llurs conseqüències simptomàtiques de desordres neurològics tot exposant dues estratègies de supervivència ben diferents: la rememoració del vell Krapp beckettianà promoguda per l'audició de la pròpia veu enregistrada al llarg dels anys i la concentració del Dr. B. zweiguià, tancat per la Gestapo en una habitació d'hotel amb una finestra cega, en el joc dels escacs.

Ens atensem a continuació al tractament literari del càncer i la sida conscients de l'anomalia de la «militarització» que assenyala Sontag en les referències a l'un —cèl·lules sanes que muten i esdevenen malignes per una causa encara desconeguda, i que proliferen i migren envaint o colonitzant òrgans sans—, i a l'altra —un desencadenant infeccions d'origen extern envaeix cèl·lules sanes i les destrueix progressivament després d'haver-les transformat en invasores—. Un element propi que es converteix en enemic en un cas; un microorganisme extern que ataca en l'altre, en el segon. El càncer: una guerra que segueix un patró espacial, que s'estén per la geografia del cos. La sida: un atac regit per seqüències temporals, que progressa o avança en etapes, com la sífilis. El càncer esdevé la metàfora d'una malaltia més present en la retòrica supremacista i totalitària per connotar el racisme i la segregació de l'altre, l'estrany, el maligne. Els nazis consideraven els jueus com el càncer que calia extirpar, a Israel es repeteix la visió que el món àrab té d'aquest estat com el càncer de l'Orient Mitjà. Això sense oblidar que la metàfora del càncer també s'ha emprat per expressar rebuig i indignació: D. H. Lawrence parlà de la

masturbació com a càncer de la civilització i, en ocasió de la guerra del Vietnam, la mateixa Susan Sontag, de la raça blanca com a càncer de la història humana. Amb la sida, en canvi, la metafòrica bèl·lica s'aplica a l'àmbit de la virologia. Derrotats els bacteris, com ara el bacil de la tuberculosi que Robert Koch descobrí el 1882, gràcies a la farmacologia del segle xx —la penicil·lina, l'estreptomycina, la isoniazida i la rifampicina, entre d'altres— resten els virus, formes de vida molt més primitives, però que no solament infecten o contaminen, sinó que transformen les cèl·lules sanes en nocives i, a més, evolucionen, muten. La guarició —la victòria— no pot, en aquest cas, venir d'una substància única i constant, sinó d'una vacuna la fórmula de la qual també vagi variant i que, en lloc d'atacar, previngui, estimuli prèviament el sistema immunològic. O, emprant la terminologia tecnològica, d'un antivirus que protegeixi els nostres ordinadors dels atacs dels virus informàtics.

A ambdues «plagues» contemporànies s'aproximen Verónica Rodríguez i Toni R. Juncosa tot estudiant, respectivament, la plasmació dels efectes del diagnòstic de càncer en l'obra de l'acadèmic i autor teatral Brian Lobel i de la constatació d'haver estat infectat pel virus de la immunodeficiència humana (VIH) en l'obra del poeta racialitzat, *queer* i VIH+, Danez Smith. Rodríguez es concentra en les peces *Ball* (2003), *Other Funny Stories about Cancer* (2006), *An Appreciation* (2009) i el musical co-escrit amb Bryony Kimmings *A Pacifist's Guide to the War on Cancer* (2016), per determinar els eixos que guien la disrupció de Lobel en les narratives tradicionals sobre el càncer. Juncosa mostra, partint de la lectura dels volums *[insert] boy* (2014) i *Don't Call Us Dead* (2017), de Smith, la qualitat liminar d'un poema com *bare*, que argumenta la ineludible ambivalència del cos, amenaçat i simultàniament revifat per l'exposició al perill que una determinada experiència sexual significa per a un individu VIH+.

Interessen, en aquest sentit, també les metàfores que, com exposa Sontag, mitifiquen el «tipus» de mort que provoca la malaltia. La mort «suau» dels tuberculosos de *La muntanya màgica* i la mort «dura» dels malalts de càncer i de les víctimes de la sida. I el patiment del pacient —el «que pateix»—, un patir del qual s'han fet lectures «plaents», com en el cas de la grip, la pòlio o la verola, les marques de la qual poden arribar a ser vistes com a cicatrius heroiques a la cara del supervivent, mentre que s'ha estigmatitzat el dolor degradant, deshumanitzant, dels sidosos o, en un passat molt més llunyà, dels leprosos, els sífil·tics, els colèrics i també els que patien de ràbia, una malaltia que, des d'una mirada antropocèntrica, animalitza l'home. Per aquest motiu, també, els conservadors occidentals han atorgat a la sida el títol de «pesta», més concretament de «pesta gai», amb la convicció que la malaltia té l'origen en una conducta «promíscua», com la sífilis que contreu Adrian Leverkühn a

la novel·la *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann, però, a més a més, «contra natura». I la pesta és el pitjor dels mals, la major calamitat col·lectiva i la pitjor metàfora: el càstig que ve de fora i destrueix una societat.

Al nazisme, aquella pesta alemanya que, dèiem, identificà Kurt Tucholsky tres anys abans que Hitler arribés al poder, s'hi apropa Rosa Pérez Zancas tot resseguint la indignant i incurable malaltia *Auschwitz*, de Grete Weil. És un mal causat per una ferida mai encrostada i que promou una escriptura de la immediatesa desplegada en forma de díptic: des de la memòria de l'horror i l'experiència de l'exili d'obres com *Ans Ende der Welt* (1949) o *Trambhalte Beethovenstraat* (1963), fins a peces més íntimes i reflexives com *Generationen* (1983) o *Meine Schwester Antigone* (1980).

Tanca el volum una reflexió a partir d'un text assagístic, *Vulnerabilitat corporal, coalició i la política del carrer* (2012), de Judith Butler. Sara Baila Big-né explora diferents formes de redefinir la pell i el carrer com a espais lliurar. Amb exemples com la plataforma *Ode an die Freude*, el projecte de les finestres de *The Frame of Mine* o la dansa de *La Marche Bleue*, presenta iniciatives que, en la convivència actual amb la COVID-19, reclamen l'agència política que implica el nostre ésser en el món.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- HIDALGO-CANTABRANA, Claudio; HIDALGO, Agustín (2015). «Literatura y enfermedad, dos narrativas diferentes de procesos compartidos». *Revista de Medicina y Cine*, vol. II, núm. 4, pàgs. 222-223.
- HIERRO, Lola (2020). «La tuberculosis mató a 1,4 millones de personas en 2019». <https://elpais.com/planeta-futuro/2020-10-14/la-tuberculosis-mato-a-14-millones-de-personas-en-2019.html?rel=listapoyo> (Consulta: 5-12-2020).
- KANT, Immanuel (1984). *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa Calpe.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth (2003). *Sobre la muerte y los moribundos*. Barcelona: Debolsillo.
- MOSER, Ulrike (2018). *Schwindsucht: Eine andere deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Berlín: Matthes & Seitz.
- RIVAS GONZÁLEZ, Raul (2020). «Quince virus que han cambiado la historia de la Humanidad». <https://theconversation.com/quince-virus-que-han-cambiado-la-historia-de-la-humanidad-149031> (Consulta: 5-12-2020).
- SONTAG, Susan (2014). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. de Mario Muchnik. Barcelona: Penguin Random House.
- WOOLF, Virginia (2019). *Estar enfermo*. Trad. de María Tena. Barcelona: Alba.
- ŽIŽEK, Slavoj (2020). *Pandèmia: La covid-19 traspasa el món*. Barcelona: Anagrama.

PART I

doppelgängerin

Maja Haderlap

hast in der sprache geträumt,
die hinter jedem wort schimmert
als nachbild. unter den sätzen
gründelt als unergründlicher hall.
bist in ihr dunkel getaucht.

mit jedem gramm wort
in dir verdichtet, treibst du
federleicht, wortblasen atmend,
vernehmlich
obenauf.

was schwimmt in deinem auge,
ein tropfen zauberei,
ein staubkorn gewissheit?
die wörter tragen dunkle flecken,
darunter auch blöße.

doppelgängerin

Maja Haderlap

has somniat en la llengua
que lluu rere cada paraula
com a imatge persistent. sota les frases
sondeja com a insondable ressò.
fosca t'hi has capbussat.

amb cada gram de paraula
condensat dins teu, et deixes endur
lleugera, respirant bombolles de paraules,
audible
amunt.

què neda en el teu ull,
una gota de màgia,
una volva de certesa?
les paraules porten taques fosques,
a sota també nuesa.

Traducció d'ANNA MONTANÉ FORASTÉ

Nota a *doppelgängerin*, de Maja Haderlap

Anna Montané Forasté

La poeta, novel·lista, assagista i traductora Maja Haderlap (Eisenkappel-Vellach / Železna Kapla-Bela, 1961) afirma que, per la seva pertinença a la minoria eslovena de la Caríntia austríaca, transita de forma espontània i natural entre l'eslovè i l'alemany. Tanmateix, la seva condició bilingüe i, més enllà d'aquesta dualitat, la naturalesa del propi llenguatge, són temes centrals de la seva producció literària. Considerada d'ençà de la publicació de *Žalik pesmi* (1983) una de les veus líriques més rellevants de la literatura austríaca contemporània d'expressió eslovena, debuta en llengua alemanya amb la novel·la *Engel des Vergessens* ('L'àngel de l'oblit', Premi Ingeborg Bachmann 2011). En aquesta història de la seva família i, alhora, de la lluita dels partisans eslovens de la Caríntia contra el nacionalsocialisme, l'adopció de l'alemany com a llengua d'escriptura es presenta com un camí de salvació d'allò més propi i com una manera de protegir-se d'un dolor molt personal. La biografia lingüística de l'autora ocupa bona part del cicle de poemes posterior, també en alemany, titulat *langer transit* (2014). Que Haderlap es considera una caminant entre dues llengües s'anuncia ja en el títol del poema que aquí presentem en l'original alemany i en versió catalana: «doppelgängerin».

Alphabet für ein Museum der Langsamkeit

Felicitas Hoppe

Meine unsichtbare kleine Freundin CORONA trägt einen prachtvollen Januskopf: einerseits hebt sie alles aus; andererseits lässt sie meinen verkümmerten Wortschatz in einem atemberaubenden Tempo wachsen: *Alltagsmaske* (sie ist durch und durch praktisch), *Besuchsverbot* (sie setzt klare Grenzen), *Coronasünder* (vermutlich ist sie katholisch!), *Durchseuchung* (sie liebt Katastrophen), *Exitstrategie* (sie denkt praktisch politisch), *Geisterspiel* (sie ist abergläubisch), *Herdenimmunität* (ihr Herz schlägt für Tiere), *Intensivbett* (ihre große Sehnsucht nach Nähe), *Kontaktsperre* (sie möchte die einzige sein), *Lagerkoller* (sie liebt es dramatisch), *Massentests* (sie denkt demokratisch), *Neustart* (sie bleibt optimistisch), *Niesschutz* (ihr Sprachwitz), *Personaldecke* (damit deckt sie sich zu), *Quarantäne* (freiwillig natürlich), *Rückholaktion* (ihr Sinn für die Heimat), *Schulschließung* (Home-Schooling), *Selbstisolierung* (jetzt spielt sie die Nonne), *Spuckwand* (hier spricht die Mutter und Hausfrau), *Superspreader* (sie liebt den Superlativ), *Tracing App* (ganz auf der Höhe der Zeit), *Übersterblichkeit* (ihr metaphysisches Denken), *Verdachtsfall* (der lässt sich leider nicht lösen), *Webinar* (bilde dich fort, solange du kannst), *Zoonose* (der Mensch ist ein Tier).

Aber der Mensch ist kein Tier. Und die Welt, Meister Kluge, ist kein Automat, sondern eine semipermeable Membran, durch die meine janusköpfige Freundin den Weg in meine Küche gefunden hat: nicht als Fremdkörper, sondern als Gast, auf den ich seit Jahren gewartet habe und den ich (mit allen Risiken und Nebenwirkungen) seit ein paar Monaten freundlich bewirte. Nur was mache ich jetzt mit all diesen Wörtern, die sie ungefragt einfach mit eingeschleppt hat? Wörter wie Lupen, unter denen, gigantisch vergrößert, all diese unerledigten Aufgaben liegen, die wir bis heute nicht lösen konnten. Die schlechte Nachricht zuerst: Sie sind nicht zu lösen. Die gute Nachricht: Sie lassen sich lesen.

Lies also die Zeichen. Und wenn du die Zeichen gelesen hast, zeichne, was scheinbar unsichtbar ist. Zeichne deine kleine Freundin Corona: erst den Januskopf mit den zwei Kronen; dann die beiden Gesichter. Zeichne den langen, mühsamen Weg, den deine unsichtbare Freundin zurückgelegt hat, um von China zurück in deine Küche zu kommen. Wenn du sie zeichnest, trag

keine Maske! Nimm sie nicht ins Verhör. Gib ihr zwei Namen: einen dunklen und einen hellen. Tauf sie mit Wasser und Seife! Wasch ihr Hände und Füße! Wasch ihren Hals, und gib ihr zu trinken. Gib ihr zu essen. Frag sie beim Essen nach ihren Brüdern und Schwestern, nach Covid 1 bis 18. Frag, was aus denen geworden ist. Und wenn sie dir keine Antwort gibt, teile mit ihr dein Zimmer, dein Bett. Und lies ihr, damit sie einschlafen kann, irgendeinen alten Lieblingstext vor, am besten einen von Mandelstam: «Die Angst nimmt mich an der Hand und führt mich. Ein weißer Zwirnhandschuh. Ein Handschuh ohne Finger. Ich liebe die Angst, ich verehere sie. Fast hätte ich gesagt: “Wenn die Angst bei mir ist, habe ich keine Angst”. Die Virologen hätten der Angst ein Zelt bauen müssen, weil sie die Koordinate von Zeit und Raum ist. [...] Die Angst spannt die Pferde aus, wenn man abfahren muss, und schickt uns Träume mit grundlos niedrigen Stubendecken.»

Letzte Aufgabe an den Vorlesenden: Zeichne, wie ihr Januskopf langsam verschwindet, bis sie am Ende tatsächlich einschlafen darf. (Und schreib auf, was sie dir im Traum erzählt.)

Alfabet per a un museu de la lentitud

Felicitas Hoppe

La meva petita amiga invisible CORONA porta posat un magnífic cap de Janus: d'una banda, ho fa caure tot; de l'altra, fa que el meu vocabulari esquitit creixi a un ritme vertiginós: *app de rastreig* (totalment a l'altura dels temps), *autoconfinament* (ara es fa la monja), *cas sospitos* (un cas que, malauradament, no es pot resoldre), *cobertura de personal* (així es cobreix ella), *covidiota* (va molt a la seva), *desescalada* (pensa de manera pràcticament política), *estrès posttraumàtic* (li encanta dramatitzar), *excés de mortalitat* (el seu pensament metafísic), *immunitat de ramat* (els animals li fan bategar el cor), *limitació dels contactes* (vol ser l'única), *llits de cures intensives* (el seu desig intens de proximitat), *mampara separadora* (aquí parla la mare i mestressa de casa), *mascareta quirúrgica* (és molt, molt pràctica), *operació de repatriació* (el seu sentit de país), *partit de futbol fantasmagòric* (és supersticiosa), *prohibició de visites* (marca els límits clarament), *propagació* (li encanten les catàstrofes), *protectors per a esternuts* (les seves bromes lingüístiques), *quarantena* (voluntària, és clar), *recomençament* (no perd l'optimisme), *supercontagiador* (li encanta el superlatiu), *tancament d'escoles* (escola a casa), *tests massius* (pensa de manera democràtica), *webinar* (mentre puguis, continua formant-te), *zoonosi* (l'ésser humà és un animal).

Però l'ésser humà no és cap animal. I el món, mestre Kluge, no és un autòmat, sinó una membrana semipermeable a través de la qual la meva amiga del cap de Janus ha trobat el camí per ficar-se a la meva cuina: no com un cos estrany, sinó com l'hoste que he esperat durant anys i que des de fa un parell de mesos acullo amablement (amb tots els riscos i efectes secundaris). Només que... ¿i ara què faig amb totes aquestes paraules que m'ha portat sense demanar-les-hi? Paraules com lupes sota les quals, augmentades gegantament, hi ha totes aquelles tasques pendants que fins al dia d'avui no hem pogut resoldre. Primer, la mala notícia: no es poden resoldre. La bona notícia: es poden llegir.

Llegeix, doncs, els signes. I quan hagi llegit els signes, dibuixa allò que aparentment és invisible. Dibuixa la teva petita amiga Corona: primer el cap de Janus amb les dues diademes; després les dues cares. Dibuixa el camí llarg i feixuc que la teva invisible amiga Corona ha hagut de fer des de la Xina per tornar a la teva cuina. Quan la dibuixis, no portis mascareta! No li facis un

interrogatori. Posa-li dos noms: un de fosc i un de clar. Bateja-la amb aigua i sabó! Renta-li les mans i els peus! Renta-li el coll, i dona-li beure. Dona-li menjar. Quan menges, pregunta-li pels seus germans i germanes, per la Covid 1, i fins a la 18. Pregunta-li què se n'ha fet, d'ells. I si no et dona cap resposta, comparteix amb ella la teva habitació, el teu llit. I llegeix-li, perquè s'adormi, qualsevol vell text favorit, el millor fora un de Mandelstam: «La por m'agafa de la mà i em condueix. Un guant de fil blanc. Una mitena. Jo estimo la por, la respecto. Gairebé anava a dir: "Quan la por és amb mi, no tinc por". Els viròlegs haurien hagut d'alçar una tenda de campanya a la por, perquè és la coordenada del temps i l'espai. [...] La por desenganxa els cavalls quan cal partir, i ens envia somnis amb sostres immotivadament baixos».

Una última tasca per a qui li llegeixi: dibuixa com desapareix lentament el seu cap de Janus fins que, a la fi, pot adormir-se de debò. (I pren nota del que en somnis t'explica.)

Traducció d'ANNA MONTANÉ FORASTÉ

Notes a propòsit d'*Alfabet per a un museu de la lentitud*, de Felicitas Hoppe

Anna Montané Forasté

Felicitas Hoppe (Hamelín, 1960) és una de les autores més celebrades de la literatura alemanya contemporània. D'ençà del seu debut amb el llibre de relats *Picknick der Friseur* (*Picnic dels perruquers*, 1996), que li va valdre el Premi Aspekte, ha anat construint amb títols com *Pigaffeta* (1999), *Paradiese. Übersee* (*Paradisos. Ultramar*, 2003) o *Prawda. Eine amerikanische Reise* (*Prawda. Un viatge americà*, 2018) una obra narrativa al voltant del motiu del viatge, l'aventura i la cerca d'identitat que és plena de fantasia i d'humor grotesc. Hoppe és també autora de literatura infantil i juvenil i d'una sòlida obra assagística, però tal vegada la seva obra que ha captivat més el públic o, si més no, sorprèn, sigui la novel·la *Hoppe* (2012), una autoficció en què l'escriptora, sense abandonar l'espai literari del viatge, somnia una altra biografia per a Felicitas Hoppe. Tot plegat l'ha fet mereixedora dels premis més prestigiosos, el Premi Georg Büchner (2012), el més important de les lletres alemanyes a l'obra sencera d'un literat, entre d'altres.¹

Alfabet per a un museu de la lentitud és el primer text de Hoppe que es tradueix al català.² Tractant-se d'un text tan breu —quasi podríem dir-ne una miniatura—, no hem volgut ofegar-lo amb notes de traducció. Tanmateix, atesa la seva condició d'«escrit de pandèmia», ens ha semblat adequat acompanyar-lo d'aquests breus apunts heterogenis que contenen informacions contextuals i alguns aclariments sobre els referents literaris de l'autora o sobre la mateixa traducció. En la mesura que traduir és una manera molt atenta de llegir, potser aquestes notes suggereixin alguna interpretació. En qualsevol cas, hem evitat donar-los una forma tancada per seguir, salvant les distàncies, el model taxonòmic de Hoppe.

¹ Si voleu més informació sobre la biografia i bibliografia de Felicitas Hoppe, consulteu el seu web oficial: www.felicitas-hoppe.de/.

² Pel que fa a les traduccions a l'espanyol, només tenim notícia d'*El caballero del león* (2019), la versió de l'adaptació de Hoppe de la novel·la de Hartmann von Aue, a càrrec de Macarena Mohamad (Madrid: Siruela), i de *Criminales y fracasados. Cinco retratos* (2014), traduïda per Lorel Manzano (Mèxic: Pollo Blanco).

LENTITUD

Entre la consideració per part de l'Organització Mundial de la Salut (OMS), el gener del 2020, que el brot de coronavirus era una emergència sanitària d'abast internacional i la declaració, també de l'OMS, que es tractava d'una pandèmia, va transcórrer un mes i escaig. Pràcticament d'un dia per l'altre, la pandèmia imposava un nou ritme a la nostra sobreaccelerada vida quotidiana, un ritme lent, almenys en aparença, sobre el qual la *Literaturhaus* de Friburg de Brisgòvia es va proposar reflexionar. Així, seguint estrictament les limitacions de la pandèmia, del 7 de juny al 7 de juliol de 2020 s'hi va poder visitar (en grups reduïts de cinc persones i durant una hora com a màxim) la instal·lació titulada «Museum der Langsamkeit» ('Museu de la lentitud'). Segons Frederik Skorzynski, membre de l'organització, la iniciativa va néixer del desig de comprovar si era una percepció compartida la impressió que amb la pandèmia de la COVID-19 el temps transcorria més lentament (*vid.* Castro Kösel, 2020), per la qual cosa setze artistes del món de la literatura i de les arts gràfiques i plàstiques, entre els quals hi havia Felicitas Hoppe, van ser convidats a presentar-ne la seva visió. *Alfabet per a un museu de la lentitud* és, doncs, una peça d'encàrrec,³ una modalitat de creació de la qual Hoppe es declara partidària: escriure textos, fer viatges per encàrrec, diu, li estalvia el tràmit d'haver de triar (*vid.* Hoppe, 2020).

VOCABULARI

Un dels canvis que ha comportat la pandèmia i que no va tardar gaire a fer-se notar arreu és la irrupció en el nostre dia a dia de tot un seguit de paraules que fins aleshores rarament havíem emprat, desconeixíem o, senzillament, no existien. El desembre del 2019 el Centre de Terminologia de la llengua catalana (TERMCAT) va iniciar un vocabulari del coronavirus que tan sols un any després aplega més de quatre-cents deu termes relacionats amb la pandèmia de COVID-19 i el coronavirus SARS-CoV-2, responsable de la malaltia.⁴ El llenguatge, però, com és sabut, no només anomena realitats, sinó que en crea; el lèxic que tenim a l'abast per *dir* el món pot créixer i, alhora, podem tenir la percepció que el món es redueix. Quan feia que estàvem confinats poc més de

³ Si voleu més informació sobre la instal·lació, *vid.*: www.literaturhaus-freiburg.de/?e=museum-der-langsamkeit-60-meter-kunst-in-60-minuten-48 (Consulta: 18-01-2021).

⁴ *Vid.* terminologia de la COVID-19 a: www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/286 i: https://esadir.cat/entrades/fitxa/node/coronavirus_vocabulari (Consulta: 18-01-2021).

quaranta dies, el popular periodista Albert Om, que des de la contraportada del diari *Ara* sol adreçar cartes obertes a personalitats que, per un motiu o altre, són actualitat, dirigia una enginyosa carta al diccionari. Om es lamentava que, a força de repetir els mateixos termes —ell n'oferia una mostra significativa—, el diccionari s'havia encongit, i la realitat també: «Amb el coronavirus, el món se'ns ha fet petit i el diccionari també. Ens tenen confinats en menys de 100 paraules. És el nostre nou diccionari i ens esforcem per aprendre'l. Pel que fa a l'antic, ningú no s'atreveix a dir quan podrem tornar a utilitzar els milers de paraules que ens han pres». Contra aquesta estretor, proposava una solució que es podia adoptar sense transgredir les normes del confinament: «Els llibres estan plens de paraules. Llegir, estimar» (Om, 2020).⁵

A *Alfabet...*, Felicitas Hoppe constata no sense ironia que la COVID-19 li ha reportat un accelerat enriquiment lèxic i llista fins a vint-i-cinc mots presents en els mitjans de comunicació de massa del seu país; la majoria són neologismes per a la realitat canviant de la pandèmia que conformen també una petita mostra de la proverbial tendència de l'alemany a condensar molta informació en un sol mot a través de la composició de paraules. Igualment, els comentaris entre parèntesis diuen molt sense allargassaments i revelen, amb una mena d'humor amarg molt característic de l'autora, fins a quin punt hem anostrat a marxar forçades pensaments, actituds, precaucions i mesures, i ens hem instal·lat en un alarmisme que no fa gaire hauríem atribuït a una ficció distòpica.

Els lectors que comparin l'original amb la versió catalana, a banda d'observar que l'ordenació de les paraules —o, en català, més aviat paràfrasis— és una altra, atès que Hoppe les presenta alfabèticament, veuran que la veu alemanya *Coronasünder*, la traducció literal de la qual és 'pecador corona', ha estat traslladada al català amb el neologisme *covidiota*. La significació d'ambdós termes és la mateixa: designen aquelles persones que incompleixen les lleis i regulacions destinades a impedir el contagi del coronavirus (p. ex., l'ús de mascareta, la distància de seguretat, etc.),⁶ només que, en la versió catalana, ha calgut adaptar també el comentari entre parèntesis amb què Hoppe acompanya els mots, i allí on, en el text alemany, es fa broma dels «pecadors corona» (en català, inexistent) dient que «probablement el virus és catòlic», en el text traduït diu: «va molt a la seva», recu-

5 Trobareu altres exemples de reflexions similars sobre el comportament de les llengües castellana i catalana en època de pandèmia, respectivament, en l'article de Lola Pons Rodríguez a *Verne-El País*, https://verne.elpais.com/verne/2020/04/07/articulo/1586246728_1796666.html, i en el de Bartolomé Sanz Albiñana a *Vilaweb*, <https://ontinyent.vilaweb.cat/noticies/el-nou-vocabulari-de-la-covid-19/> (Consulta: 30-12-2020).

6 El comportament covidiota ha quedat il·lustrat en clau de paròdia a De Juan (2020).

perant així el sentit genuí de la paraula grega: idiota era aquell que només es preocupava de si mateix, dels seus interessos privats i particulars, una actitud que, si s'extrema, pot derivar en comportaments asocials. Ara bé, malgrat que a les nostres contrades, als infractors, no se'ls titlla de pecadors, un repàs superficial de la premsa dels darrers temps permet copsar que molt sovint també es recorre a la moral cristiana i a l'expressió «pagar justos per pecadors» per comentar i valorar decisions i comportaments relacionats amb la COVID-19 (especialment quan es tracta de l'aplicació de restriccions per nous rebrots).

CORONA

Hoppe, nascuda a la ciutat del conte del flautista immortalitzat pels germans Grimm i que, gens partidària de la divisòria entre literatura per a infants i literatura per a adults, recomana vivament tornar a les lectures de la infantesa (*vid.* Ekelund, 2016: 89), converteix, a *Alfabet...*, el microorganisme infecciós en un personatge que igualment recorda una figura de conte: «una petita amiga invisible», dita CORONA. En alemany, *Corona* o *Korona*, a més de ser la versió curta de «coronavirus», és certament un nom propi femení; en astronomia dona nom a la corona solar (*Sonnenkorona*) i, en un sentit actualment més aviat antiquat, vol dir grup de joves que fan alguna cosa plegats. La imatge que construeix Hoppe de l'amiga que porta dues corones ornamentals (*Kranz* o *Diadem*) o reials (*Krone*) demana un coneixement del significat de la veu llatina. D'altra banda, la grafia en caixa alta del nom del virus fa pensar en un títol i tal vegada alludeixi al poema homònim de Paul Celan, del llibre *Mohn und Gedächtnis* (*Cascall i memòria*, 1953). Alguns motius de «Corona», com ara la relació d'amistat («som amics»), el somni («al somni es dormisqueja») o el color fosc («ens diem coses fosques») (Pous, 1976: 27), són presents en el text de Hoppe. Però és sobretot la construcció dialògica d'*Alfabet...*, l'adreçament a un *tu* amb encàrrecs concrets («llegeix els signes», «dibuixa», «pregunta»...), que recorda la poesia de Celan i la concepció del fet poètic com la cerca d'un altre: «un tu potser abastable amb la paraula» (Celan, 2004: 53), com diu el poeta en el *Discurs de Bremen* (1958). D'altra banda, en *El meridià*, el discurs que va pronunciar el 1960 en rebre el Premi Büchner, Celan diu que el lloc del poema és el d'un encontre, el del «misteri d'un encontre».⁷

⁷ El discurs complet es pot llegir a: www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/paul-celan/dankrede. N'hi ha una traducció catalana: Paul Celan (1990), «El Meridià», traducció de Jordi Ibáñez, *Arc Voltaic* (Barcelona, Destino), núm. 18.

KLUGE

En el rerefons del gest poètic d'adreçament a un tu innominat hi ha altres encontres, sobretot amb altres creadors. *Alfabet...* sembla escrit en diàleg diferit amb Alexander Kluge (Halberstadt, 1932), una de les veus més influents de la vida pública alemanya i europea —no endebades Hoppe l'anomena «mestre Kluge»—. L'abril del 2020, preguntat per la funció que podia acomplir l'art enfront de la pandèmia, l'escriptor i director de cinema alemany responia així:

Crear un contraalgorisme. L'algorisme que causa l'epidèmia requereix un gurmet, un partit que reacciona massa tard, la pobresa dels treballadors xinesos que, després de les celebracions de Cap d'Any a la Xina, van tornar a Itàlia i hi van portar la infecció, les ganes de diversió als locals d'*Après-Ski* a Ischgl, etc. Ja ho veieu, el nostre món és com un gran autòmat. Si hi penetra el virus com un cos estrany, potser també ens pot ensenyar alguna cosa. Igual que després del terratrèmol de Lisboa el 1755, la Il·lustració es va estendre a una velocitat vertiginosa. Declarar la guerra contra la natura, com va exigir Voltaire en aquell moment, significa aprendre de la natura. Tot això són temes per a exposicions, reptes per a la producció de textos, música, pel·lícules i obres d'art. (Kluge i Völzke, 2020a)⁸

Hoppe, és obvi, no menysté la funció de l'art en temps de pandèmia, però discrepa de Kluge pel que fa a la visió del món com a dispositiu mecanitzat i prefereix la imatge osmòtica de la «membrana semipermeable»; de la mateixa manera, tot transformant-lo en un «hoste», evita parlar del virus com d'un «cos estrany». En conversa amb el periodista cultural Ulrich Kühn, l'autora afirmava que mai abans de l'arribada del virus hi havia vist amb tanta claredat; el virus, deia, «es posa com una lupa sobre la realitat i fa visibles els nostres problemes sobredimensionant-los» (Hoppe, 2020). La imatge de la lupa retorna a la ficció d'*Alfabet...*: les noves paraules que ha generat la pandèmia són expressió de problemes irresolubles, almenys a curt termini, perquè daten d'un temps molt anterior a la presència del virus. Hoppe no proposa solucions, sinó que ofereix un relat de convivència que defuig l'estigmatització i, a diferència de Kluge, evita fixar geogràficament la seqüència del contagi (a *Alfabet...*, abans de ser a la Xina, el virus ja era a la cuina de les nostres cases) i fabula una acollida sense reserves de l'hoste coronavirus en la qual tant ressona el conte *El rei granota* com el relat de l'evangelista Joan (13, 1-35) del

8 Si no s'indica el contrari, totes les traduccions al català són de l'autora d'aquestes notes, A.M.F.

rentament de peus als deixebles per Jesús, un fet que, en un primer moment, els va resultar incompreensible.

MANDELSTAM

Un dels principis constructors a l'obra de Hoppe és el recurs a la citació tant de textos aliens com de propis. L'autora té una tirada manifesta a servir-se de les paraules d'altres escriptors tot modificant-les, un procés creatiu que ella qualifica d'«invenció honesta» (*vid.* Ilgner i Frank, 2016: 27). El poeta i assagista rus Óssip Mandelstam (1891-1938), un dels poetes que Paul Celan va traslladar a l'alemany i que va ser determinant per a la seva visió de la poesia, és també un autor essencial per a Hoppe. Mandelstam és el seu «poeta de la guarda», deia el 2012 en el discurs d'acceptació del Premi Büchner. En aquella ocasió, Hoppe citava les mateixes paraules de Mandelstam a propòsit de la por que trobem a *Alfabet...* sense indicar-ne la font (Hoppe, 2012a). Es tracta d'un passatge situat a les acaballes de la novel·la *El segell egipci* (1928) (Mandelstam, 2008: 68 i seg.)⁹ que Hoppe, a *Alfabet...*, ha modificat *ad hoc*: allí on Mandelstam parla de «matemàtics», ella ho fa de «viròlegs». La defensa de la por que fa Hoppe amb l'ajut del poeta rus —no només encoratja a no negar-la, sinó a conuiu amb ella i estimar-la— sembla un intent de proposar un altre llenguatge, el de la paraula poètica, enfront de la proliferació de discursos polaritzadors farcits de metàfores bèl·liques: *Alfabet...* no parla de la «derrota del virus enemic», sinó de la polisèmica «cura»: guarició de la malaltia, però també, com ja deien els filòsofs antics, cura de l'ànima. En aquest sentit, dues postilles més: l'una és que conuiu amb la por ens allibera de les pors, i Hoppe ho diu també poèticament a les seves *Lliçons d'Ausburg* per mitjà d'una altra variació del passatge esmentat de Mandelstam: «Quan el cocodril és amb mi, no tinc cap por, el cocodril m'agafa de la mà i em condueix» (Hoppe, 2009: 185);¹⁰ i l'altra, en el darrer relat de Hoppe, *Fieber 17 (Febre 17)*, és que la narradora pateix d'una malaltia que no afecta ni el cos ni l'esperit, sinó «aquella resta ridículament petita que antigament [...] hom anomenava “ànima”» (Hoppe, 2021: 8).

9 Agraeixo aquí l'amabilitat del professor i traductor Ricard San Vicente, que, entre diverses traduccions de Mandelstam a diferents llengües, em va ajudar a destriar quina era la més fidel a l'original rus.

10 Seguint l'encadenament d'intertextos que sol fer Hoppe, cal tenir present que el cocodril de la citació que, al seu torn, comenta un passatge de l'autoficció *Hoppe* (Hoppe, 2012b: 17), alludeix al cocodril que es va menjar la mà del capità Garfí a *Peter Pan*, de J. M. Barrie, i, per tant, a la por a la mort que ens acompanya des de la infantesa.

ABC

Enmig del nou vocabulari en expansió vinculat al coronavirus, hi ha la vella paraula «aprendre», que va començar a sonar just quan va esclatar la pandèmia. Gairebé abans que prenguéssim consciència de *què* ens estava passant, ja en fèiem història —«res seria com abans» perquè hauríem «après molt»—. Entre altres coses, en la prematura insistència en l'aprenentatge probablement s'expressa la promesa d'un endemà, una esperança en la vida després de la pandèmia, molt necessària perquè segons han exposat ments lúcides, els nostres, ja molt abans del coronavirus, eren temps de «presentisme»,¹¹ un cop el futur, percebut només com a catàstrofe, havia deixat d'acomplir el seu paper com a potència simbòlica d'orientació (*vid.* Birulés, 2016).

Amb el seu text i en les seves declaracions, Hoppe, que s'allunya del llenguatge proper a la intel·ligència artificial amb què Alexander Kluge pensa la crisi, hi coincideix en la percepció que el coronavirus «ens pot ensenyar alguna cosa» (*supra*);¹² ara bé, amb plena consciència que aprendre demana temps i molt d'alè. Per això, no és casual que Hoppe plantegi el seu escrit com un abecé —indicant subtilment que el món és a les beceroles de comprendre què li ha esdevingut— i dirigeixi al narratori ordres —llegir els signes, dibuixar llargs camins, conversar sense interrogar, interessar-se pels altres, llegir en veu alta textos poètics, anotar somnis— que no són meres estratègies d'alentiment per mitjà de la desacceleració, sinó formes que instauren un temps propi. D'altra banda, crida l'atenció que, també en el cas de la pandèmia i en textos de signe molt divers, s'hagi recorregut a la fórmula alfabètica, de la A a la Z:¹³ invocació, potser, d'un ordre fix i segur, quan tot sembla caos?

CAP DE JANUS

En alemany, en registres cultes o formals, les expressions vinculades al déu romà Janus, el de les dues cares mirant cap a costats oposats —el substantiu *Januskopf* o l'adjectiu *janusköpfig*—, no són rares, s'empren per anomenar o

11 Gumbrecht ho anomena «present lent»: «[E]n lugar de dejar atrás el presente, lo empujamos cada vez más hacia el futuro. [...] El tiempo parece moverse más despacio, pero, paradójicamente, esta impresión no trae consigo la sensación de que disponemos de más tiempo» (2010: 31).

12 En una carta oberta dirigida recentment a Giorgio Agamben, Kluge insta el filòsof a dialogar, no per assolir «resultats ràpids», sinó per trobar moltes preguntes (*vid.* Kluge, 2020b).

13 Només a tall d'exemple, *vid.*: «La pandèmia que ha canviat la nostra vida, de l'A a la Z», www.emporda.info/catalunya/2020/12/27/pandemia-canviat-nostra-vida-z/483609.html (Consulta: 12-01-2021).

caracteritzar realitats ambivalents, contradictòries. Hoppe ha triat aquesta figura mitològica, que li permet el joc amb el motiu de la corona,¹⁴ per expressar poèticament la dualitat del virus. A *Alfabet...* l'amiga Corona a la fi desapareix, però, de fet, s'adorm, i cal restar atents a tot allò que diu en somnis, anotar-ho. La literatura, tal com l'entén Hoppe, té també cap de Janus: és «desig i obstacle perquè el desig s'acompleixi» (*vid.* Spiegel, 2012). Altrament, diem nosaltres, la fantasia seria insuportable.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BIRULÉS, Fina (2016). «Notes sobre l'experiència contemporània del temps». *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, núm. xxvii, pàgs. 29-39.
- CASTRO KÖSEL, Anna (2020). «Wie war's im ... Museum der Langsamkeit des Literaturhaus Freiburg?». A: <https://fudder.de/wie-war-s-im-museum-der-langsamkeit-des-literaturhaus-freiburg--186818066.html> (Consulta: 30-12-2020).
- CELAN, Paul (2004). «Allocució pronunciada en motiu de la recepció del premi de literatura de la ciutat lliure hanseàtica de Bremen». Traducció d'Arnau Pons. *Rel's*, núm. 3, pàgs. 52-53.
- DE JUAN, Jorge (2020). *El manual del covidota: Guía ilustrada de comportamiento para haters en confinamiento*. Madrid: Farraguas.
- EKELUND, Lena (2016). «Die magischen Künste des großen Humbug. Zur Bedeutung der kinderliterarischen Intertexte in Felicitas Hoppes Roman *Hoppe* (2012)». A: Ilgner, Julia; Frank, Svenja. *Ehrliche Erfindungen: Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmodern*. Bielefeld: Transcript, pàgs. 87-107.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010). *Lento presente: Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Traducció de Lucía Relanzón Briones, pròleg de José Luis Villacañas. Madrid: Escolar y Mayo.
- HOPPE, Felicitas (2021). *Fieber 17: Eine Erzählung und ein Essay*. Zurich: Dörlemann.
- HOPPE, Felicitas (2020). «Die Schriftstellerin Felicitas Hoppe befragt von Ulrich Kühn». A: www.swr.de/swr2/ard-radiofestival/die-schriftstellerin-felicitas-hoppe-befragt-von-ulrich-kuehn-100.html (Consulta: 30-12-2020).
- HOPPE, Felicitas (2012a). «Georg-Büchner-Preis. Dankrede». A: www.deutscheakademie.de/en/awards/georg-buechner-preis/felicitas-hoppe/dankrede (Consulta 30-12-2020).
- HOPPE, Felicitas (2012b). *Hoppe*. Frankfurt: Fischer.
- HOPPE, Felicitas (2009). *Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen*. Frankfurt: Fischer.

¹⁴ La corona és un *leitmotiv* en l'obra de Hoppe i molt especialment en la novel·la *Hoppe* (2012).

- ILGNER, Julia; FRANK, Svenja (2016). *Ehrliche Erfindungen: Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmodern*. Bielefeld: Transcript.
- KLUGE, Alexander; VÖLZKE, Daniel (2020a). «Der blaue Frühlingshimmel dieser Tage». A: www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/der-blaue-fruehlingshimmel-dieser-tage.html (Consulta: 30-12-2020).
- KLUGE, Alexander (2020b). «Wir sind aus- und wieder angeschaltet worden». <https://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/wir-sind-aus-und-wieder-angeschaltet-warden.html> (Consulta: 4-01-2021).
- MANDELSHTAM, Osip (2008). *El sello egipcio*. Traducció de Jorge Segovia i Violetta Beck. Madrid: Maldoror.
- OM, Albert (2020). «Carta al diccionari: “Confinats en menys de 100 paraules”». A: www.ara.cat/opinio/albert-om-carta-diccionari-confinats-menys-100-paraules-coronavirus-covid-19_o_2441156023.html (Consulta: 4-01-2021).
- POUS, Antoni (1976). *Traduccions de Paul Celan*. Barcelona: Lumen.
- SPIEGEL, Hubert (2012). *Laudatio auf Felicitas Hoppe*. A: www.deutscheakademie.de/en/awards/georg-buechner-preis/felicitas-hoppe/laudatio (Consulta: 30-12-2020).

«Què emergirà després d'aquest esfondrament?» Breu itinerari poètic per una pandèmia

Meritxell Matas Revilla

*And poets are what we need when ill, not prose writers.
Indeed it is to the poets that we turn.*

VIRGINIA WOOLF

Quan el març del 2020 es va decretar el confinament quasi total de la població als seus domicilis, la gent es va bolcar en aquelles activitats que li donaven confort, i la lectura va ser una de les activitats que més va reeixir. La literatura permetia sortir de les parets de la llar, canviar d'espai temporal; però també ens interpel·lava sobre el nou paradigma: textos sobre la pesta, sobre altres pandèmies i malalties com la grip espanyola o sobre les distopies, oferien una eina de comprensió d'allò que s'estava vivint i que encara no es podia copsar, i van destacar-se com els èxits d'aquella primavera. La poesia, per la seva idiosincràsia de condensació de significats i de vehicle més directe de connexió estètica —potser més abstracte—, és un reflex de la complexitat emotiva viscuda en el temps de la pandèmia. Si acceptem la premissa que hi ha hagut una modificació en el nostre teixit emocional, ¿pot haver canviat, també, la nostra manera de llegir els poemes escrits prèviament a l'esclat de la COVID-19? Què ens diuen, ara que ha canviat la perspectiva? Els podem interpretar de manera que expressin allò que encara sembla inexpressable?

Per respondre aquestes preguntes, i per fer-ne més, aquest text proposa la lectura d'una selecció de poemes escrits entre el 2017 i el 2020 que expressen angoixa, soledat, mutacions, imposicions exteriors i polítiques repressives, molt vigents en el context actual, però desplaçant lleugerament l'enfocament per obrir la interpretació a un punt de vista intern a la crisi sanitària, econòmica i social vigent. Un treball en què els poemes ocupen la part central, talment com si haguessin estat escrits després de la pandèmia.

Una particularitat de la COVID-19 respecte a altres malalties ha estat la seva doble afectació: una primera sobre la salut de les persones que s'han contagiat i una altra sobre l'economia dels estats i la greu crisi que se n'ha derivat —a més de les conseqüències psicològiques, educacionals, socials i de salut per a totes aquelles patologies que no estan rebent l'atenció necessària—.

D'alguna manera, es podria afirmar que tota la societat ha emmalaltit, mentre que s'aguditzza més que mai la diferència entre *positius* i *negatius* que s'ha erigit en substancial i fins i tot identitària, en el sentit que:

Illness is the night-side of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use only the good passport, sooner or later each of us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizens of that other place. (Sontag, 1978: 3)

Aquest «altre lloc» és sobretot rellevant en el cas de les malalties infeccioses, en què el tractament de l'espai es veu radicalment delimitat per les autoritats en forma, per exemple, de quarantena i aïllament. Llegim «46», d'Anna Gas:¹

46
ja no em queden espais
no connotats.
ni en els carrers
ni en les vísceres.
la pell tatuada
d'estigmes expira
floridures de sublim,
només parla
d'heterotopia interrompuda.
l'únic pol·len ferm:
com més temps,
més cadàvers
dins el cos. (2019: 42)

Els espais connotats s'han multiplicat en poc temps. Pensem en les cues davant dels establiments comercials, les zones d'aïllament als hospitals, les residències, les cintes vermelles i grogues sobre les taules dels bars que hi prohibeixen seure, les mampares de plàstic entre treballador i usuari, les fletxes que marquen recorreguts d'entrada i sortida. Segons postulava Foucault, la disciplina requereix un espai que primer serà de clausura, però com que no es podrà sostenir en el temps, després caldrà passar a una divisió per zones per

¹ Anna Gas (1996) ha publicat *Crossa d'aigua* (2017) i *Llengua d'àntrax* (2019). El 2020 va guanyar el Premi Mercè Rodoreda de contes i narracions amb *El pèndol*.

així analitzar les conductes dels individus i premiar o sancionar segons el que s'hagi fet: «Toute l'activité de l'individu discipliné doit être scandée et soutenue par des injonctions dont l'efficace repose sur la brièveté et la clarté; l'ordre n'a pas à être expliqué, ni même formulé; il faut et il suffit qu'il déclenche le comportement voulu» (Foucault, 1975: 168). Pensant en el confinament total —extensible a qualsevol període molt llarg durant el qual algú estigui tancat—, les finestres i els balcons prenen una rellevància nova. Com la que escriuen Silvie Rothkovic i Mireia Calafell:²

En tots aquests moments en què m'he trobat sola
mirant pel balcó o menjant poma,
hi ha hagut flotant poemes de Brodsky
sobre peixos i ulls de peixos. (Rothkovic, 2018: 18)

OMISSIONS

De sobte, hem vist el vidre de la finestra,
i un cop hem vist el vidre, també hem vist la finestra,
i amb la finestra, l'ala,
i amb l'ala, el passadís i els altres passatgers,
i als ulls dels altres passatgers hi hem vist l'esglai
—*què hi fem dins d'un avió que vola arran de terra,*
On és que ens dirigim, per què trontolla tant.
No n'hem dit res, com no hem dit res de la devastació
que hem vist quan hem mirat, ara sí, per la finestra.

Ha estat llavors que he entès el gest d'aquells dos homes
quan van descarregar el taüt dins de l'església
i una vegada fora, amb parsimònia, es van encendre un cigarret.
(Calafell, 2020: 18)

L'espai es va reordenar i es va esquinçar la distinció *dins / fora* —públic i privat—, com il·lustren de manera clara les conseqüències del teletreball i les videotrucades, que ens permeten veure l'interior de les cases, aquells llocs que fins ara només mostràvem a les persones de confiança. A la vegada, continuant

2 Silvie Rothkovic (1981) ha publicat *Helicòpter* (2007), *Altres arbres* (2011), *Pianos i túnels* (2013) i *La nit que és dins el dia* (2018). Mireia Calafell (1980) és autora de *Poètiques del cos* (2006), *Costures* (2009), *Tantes mudes* (2013) i *Nosaltres, qui* (2020). Ha guanyat, entre d'altres, el Premi Amadeu Oller i el Premi Mallorca de poesia, i és comissària del festival Barcelona Poesia.

amb aquest desplaçament dels límits entre interior i exterior, es va traslladar part de l'emotivitat i la comunicació als balcons, uns espais que, tot i ser privats perquè formen part de les cases, esdevenien aparadors d'allò públic i, fins i tot, espais performatius. En paraules de Margalida Pons: «Aquesta espacialització del cos» —la corporeïtat de l'escriptura— «es connecta amb [...] la reubicació de l'esfera sentimental en l'espai públic. Unes vegades, aquesta reubicació es concreta en l'aparició de llocs físics que s'allunyen de la domesticitat [...] la fusió del dins i el fora» (2020: 55). Rothkovic aporta, a més a més, l'emoció de la soledat, que en major o menor mesura tothom s'ha trobat obligat a afrontar durant aquesta crisi per l'anomenada distància social, una fractura emotiva espacial que ens deshumanitza, mentre que a la vegada ens ha de protegir. Llegim Anna Gas:

Afirmacions

I

La història real no
 ens atrau. Protocol·lària
 com és, ens entaulem
 quasi veïnalment i l'expectació
 nerviosa vibra doble aquest any:
 en les seves cames i en les meves,
 àvides de centrifugar la sang
 dels vasos en la marxa anticipada
 per evitar que ens consumeixin
 —cadascun al seu lloc
 amb les pertinents cadires buides—
 els espectres dels que un cop hi eren;
 per no deixar que les cicatrius ens neguin
 la mirada, que ara busca transeünts
 nous.

La congregació familiar
 i la manca: com hauria estat altrament? (2019: 13)

Deixant de banda que els versos «cadascun al seu lloc | amb les pertinents cadires buides» semblen una definició del món cultural en l'època COVID, em vull centrar en la força d'aquesta imatge de les cadires buides i els espectres. A més d'alludir a la soledat, enllaça amb la pèrdua enorme de vides pel virus, especialment de la gent gran, tots aquells avis i àvies que han

marxat en silenci, sols, i sense la possibilitat del comiat. També ho evoca Mireia Calafell:

SIMULACRE

Tu, que pots recórrer
el món dins la pantalla,
dir amb exactitud
quin és el to del blau
de la Praia do Sono, a Paraty,
si ja ha arribat l'estiu a la Camarga,
com mou lleugerament les oliveres
el vent a Astypalea,
penses sovint en l'àvia,
que tot i néixer a una illa
mai no es va banyar al mar.

*Mira, voldries dir-li ara,
hem escurçat distàncies
però seguim igual:
tenim a tocar l'aigua
i no ens sabem mullar. (2020: 23)*

Una altra de les emocions que es van fer més paleses durant el confinament i les restriccions que el van seguir va ser la nostàlgia del món d'abans, de només uns mesos o setmanes abans, però que semblava haver quedat enrere com en una mena de somni. Una normalitat que era problemàtica, com exemplifica un cop més Mireia Calafell, i que, com que desapareix de cop i sense data de retorn, ja no es pot llegir de la mateixa manera:

ODA A BARCELONA

Recordo aquell dolor cruel a les retines
el vespre en què de sobte vam veure-hi molt més clar.
Va ser una coincidència del tot inexplicable:
primer un milió de veus va cridar *smile*
i tot seguit en ràfega els flaixos de les càmeres.
Quin mal feia la llum, aquella llum tan blanca
que no deixava ombres, que tot ho il·luminava:
com xisclava la gent davant de la descàrrega.

Després, clarividències: vam saber la veritat
 d'aquesta ciutat nostra que és feta per als altres,
 vam descobrir-hi claus als peus dels edificis,
 pilons de cartró i fusta, pots de pintura oberts
 i altres materials d'un decorat modern, cosmopolita.
 Recordo el teu ensurt i el to de la pregunta:
si tot és una farsa, tu i jo som figurants?
 Et vaig mirar com ara sense saber què dir-te,
 i vam partir en silenci, de la mà,
 com els enamorats que hi ha en una postal. (2020: 64)³

Un poema que, malgrat estar inspirat en la massificació del turisme, ara pren tot un seguit de nous significats. Per exemple, el vers «d'aquesta ciutat nostra que és feta per als altres» pot evocar les imatges dels barcelonins visitant els monuments d'una ciutat que havien deixat de sentir com a seva; però també, amb la pregunta i el silenci finals, es pot reflexionar sobre els danys que ha comportat el tancament de les fronteres i qüestionar-nos el futur. Tanmateix, el debat sobre les ciutats tot just acaba de començar i hi tindrà molt a veure, també, la crisi econòmica.

Torno a Foucault novament per centrar l'interès pels cossos que ha comportat la pandèmia de la COVID-19: «Ce n'est pas la première fois, à coup sûr, que le corps fait l'objet d'investissements si impérieux et si pressants; dans toute société le corps est pris à l'intérieur de pouvoirs très serrés, qui lui imposent des contraintes, des interdits ou des obligations» (1975: 138). Les restriccions imposades pels governs han recaigut sobre els cossos —limitant-ne la mobilitat, la interacció social i afectiva, o amb l'obligatorietat de l'ús de mascaretes i gels desinfectants— que, a la vegada, són assenyalats com els causants del contagi. I és també en els cossos on s'experimenten les sensacions físiques i psicològiques d'aquesta crisi, com a la veu poètica d'aquest fragment:

36
 despertar-se i sentir-se
 un carbassó bullit
 embotit en un edredó
 campestre que traspua
 hores malsonyoses.
 quinze nits seguides:

3 Possiblement una reescriptura d'«Oda nova a Barcelona», de Joan Maragall.

preparada per disparar
els budells triturats pels somnis.
un mar de vòmit al pit
i l'opressió usual del crani
que es fa cinc mil·límetres
més petit cada dia. (Gas, 2019: 18)

O aquest de Silvie Rothkovic:

Hi ha algun moment en què sé que recordes la renúncia
però en general les coses van bé. Un dia vas obrir els ulls
i vas saber que hi havia parts esquinçades. De nit, cec
i sord furgues els túnels que al matí desapareixen, omets,
relegues. (2018: 84)

Quan parlem del cos, hem de parlar de Maria Isern⁴ i la relació que es pot establir entre la seva obra i el que Margalida Pons anomena els «afectes negatius o disfòrics». Aquests són descrits com a «molests o desagradables», però permeten explorar «la capacitat subjectivadora» (2020: 43). Què és més molest que un virus que t'ataca el cos? Explorem «Desmembrament» i «Hipocondria»:

DESMEMBRAMENT

La pell funciona d'enfora tremolenc
en el jardí d'altres parets de gèrmens.

L'antiga taxonomia et fa d'aliment
i l'estranyesa aviat serà un endins que estamparà
en veu alta a les criptes:

on soc sana
i d'aquí cap amunt
corcada.

Et disposes a ser el sòl de la disputa
perquè és la teva llengua
i hi tens els noms a canvi. (Isern, 2017: 28)

4 Maria Isern (1994) és autora de *Sostre de carn* (2017), Premi Francesc Garriga.

HIPOCONDRIA

M'he inventat una malaltia per ensumar-me a plaer.
Expulso totes les formigues que em pugen pel braç,
parlo de cada fibló d'abella morint a la pell d'un banyista,
lluny de mi, guardant-me gana de malalta
per demà i seguir tensant pals de teatre.

Aprehenc així el miasma que em fa dreta la corba,
covant amb febre imaginària l'ombra meva, l'esquinç
perfecte de la branca a la intempèrie. (Isern, 2017: 27)

Els versos d'«Hipocondria» resulten ara més reals i menys llunyans quan els pensem amb la imatge d'aquella persona que ens mira la temperatura davant de qualsevol porta, davant la llista de símptomes per vigilar o les mirades esquives quan algú estossega pel carrer. El cas és que, quan parlem de pandèmia, aquesta pressió sobre el cos sobrepassa l'individu —«el jardí d'altres parets de gèrmens»— i l'afecta globalment, com a comunitat. És a dir, la incidència és doble: sobre la persona i sobre la persona com a membre d'un col·lectiu. Serà, doncs, a partir d'una reflexió de comunitat que prenen relleu les consideracions sobre el futur que feu Rothkovic:

Què emergirà després d'aquest esfondrament? Cares
petites, expressions d'armari empotrat. Front
on hi escrius el que ~~faràs~~ odiaràs demà. (2018: 40)

Les preguntes sobre si la crisi provocarà un canvi substancial en el món capitalista es van repetint des de les primeres imatges d'aeroports desèrtics i carrers buits presos per la vegetació i han estat analitzades per nombrosos estudiosos i pensadors, com Daniel Innerarity, qui afirma: «Esta crisis no es el fin del mundo, sino el fin de *un mundo*» (2020: 42). Les preguntes, de moment sense resposta, omplen mitjans, seminaris i conferències. Esdevindrem millors? Hi haurà un canvi en la mobilitat, en els patrons de consum o en les relacions personals? La podem veure reflectida, aquesta inquietud pel canvi, en Rothkovic arran d'un trencament personal:

Només la lassitud d'un rompre i fer parts. Algú et va
dir que mai més tornaries a ser la mateixa persona. Tot
aquest vent que gruny la paraula dol i que sempre has
dut a dins. (2018: 48)

O resumint el sentiment col·lectiu:

Tornarem i tornarà la por
serà en tot allò que ens espera. (Rothkovic, 2018: 67)

I, també, amb Sònia Moya:⁵

SOTA EL PONT

Va començar a ploure.

Primer
la pluja era fina
i acaronava la ignorància.

Després
els núvols van revoltar-se
i tothom
es va avesar
a la tempesta.

Casa seva
era a prop del riu.

En arribar la catàstrofe,
no va saber
cap peu
capaç de salvar
la crescuda d'aquell monstre. (2018: 26)

Un poema que possibilita una metàfora per comparar l'arribada de la COVID-19 aquí, com una pluja fina que «acaronava la ignorància», en la forma de casos aïllats i amb la negació constant fins que va ser massa tard. El text avança cap a l'acceptació del que està passant per concloure amb la catàstrofe que s'ho emporta tot com la crescuda d'un riu ho fa amb les cases de la llera. Per què les imatges prepanèmiques permeten descriure el nostre món

⁵ Sònia Moya (1981) ha publicat *Gramàtica de l'equilibri* (2010), *Plutó* (2015), *Intersecció de conjunts* (2017), *Càntara* (2018) i *Silur* (2019), i ha guanyat diversos premis, com el Premi Amadeu Oller de poesia.

Quan tothom dorm s'enregistren sons, però les càmeres
no graven cap anatomia.
És aleshores quan surten a xuclar. (2018: 32)

Finalment, hi ha un poema que sembla resumir-ho tot i que encapsula la majoria dels elements que he anat desglossant. A «Cant I» el xoc emocional de la pandèmia es pot identificar des de l'inici, quan tot «amb un simple canvi de codis | es podia tornar imprevisible». Una veu poètica en plural —un *alter ego* del conjunt de la societat, com si diguéssim— que, si bé es demana què ha fet, ho fa d'una manera ingènua; no se li poden escapar tots els errors, amb els avisos corresponents, que l'han dut fins aquí:

CANT I

Observàvem els seus jocs,
l'ortopèdia no humana d'uns moviments
que amb un simple canvi de codis
es podia tornar imprevisible,
una gallineta cega atrapant-te pel coll.
I era aquesta la forma,
així covàvem els ous de l'estranya maledicció:
el turment a morir sabent que els nostres fills serien
eterns
eternes
i ballarien sense aixopluc car la carpa de la mort burleta
l'ocuparíem nosaltres preguntant-nos
per què no sabíem què havíem fet.
La seva ingenuïtat
un no saber distingir el cable que t'encadena
del que t'estima,
als inicis ens feia pensar
en la pròpia ombra dels fantasmes
que pretén ser perdonada per la llum. I mig feia gràcia.

I, de mica en mica, ofegats cada cop més de culpa
arpejàvem un indret arcàdic
on deixar aquest bestiar de ferralla.
Qui sap què havíem fet!
I dèiem en veu baixa
que les bates se'ns cenyien massa al cos

I se'ns feien petites
 Arrapadíssimes al coll, la gallineta...
 amenaçant de no deixar-nos
 com si d'una condemna olímpica es tractés.
 Qui sap què havíem fet!
 I dèiem en veu baixa que les portes no s'obrien
 i el sistema ens bloquejava les sortides
 com si fóssim també el bestiar
 que no s'ha de deixar marxar
 perquè s'espera que se subordini a un amo major.
 Qui sap què havíem fet!
 I dèiem en veu baixa que no podia ser el nostre el passat
 de les mares que esperen matar les cries quan s'ha fet fosc
 perquè fa que en l'hora borda
 sentir crits no sembla estrany.
 Qui sap què havíem fet!
 L'empresa ferotge i persistent,
 l'alquímia policíaca de qui ho sap controlar tot...
 Nosaltres!
 Qui sap què havíem fet!
 I qui els ha tornat immortals?
 I qui els deslliurarà del cademat estúpid
 de la matèria visible?
 Quan s'oxidin ningú pensarà
 cap a on volaran les seves cendres. Els adjudiquem
 una heretgia que fa violentar els seus ancestres.
 Quan tornin de l'arcàdia a portar la fi,
 el gust de la química tornarà a portar morades les boques magres
 d'una espècie colona i deutora.

I qui sap què havíem fet! (Santanera, 2018: 47)

Reiterant la pregunta «Qui sap què havíem fet!», va creant cada cop més la sensació d'angoixa, emfatitzada amb la introducció del concepte de «condemna» i d'un sistema que ens té tancats com el bestiar, una metàfora que s'ha repetit, juntament amb la de les presons, a mesura que augmentaven les restriccions horàries i de mobilitat, així com la sensació que l'únic que quedava permès era produir per a «l'empresa ferotge i persistent, | l'alquímia policíaca de qui ho sap controlar tot». El vers exclamatiu que posa final al poema enllaça amb l'últim text escollit per a aquest recorregut, en què el bestiar passa a l'escorxador. Aquí, Anna Gas plasma la idea de control i obediència, apuntada

abans mitjançant una referència a Michel Foucault, feta més propera després d'haver viscut la suposada excepcionalitat d'un estat d'alarma:

res no t'importa gaire a l'escorxador.
 amb l'enyor entre les dents, no saps
 si t'ennuega la pudor de gangrena
 o si el tuf de mort t'insuffla vida.
 el dubte és sempre el mateix:
 quan alcen la mà davant teu no saps
 si esperes carícia o bufetada.
 res no t'importa gaire a l'escorxador
 perquè és casa teva.
 primer vas aprendre a assentir
 i acotar el cap; després, a espremer
 el plor sobre el paper:
 el crit dictamina inexorable que
 la dictadura dels imbècils
 és el patró que et sotmet. (2019: 39)

La pandèmia ha posat en joc la salut, l'economia, els cossos, els afectes, les llibertats i els sistemes polítics: «A l'hora d'escriure els afectes, tot i la desaparitat d'enunciacions i de retòriques, aquestes poetes defineixen col·laborativament un acte de resistència» (Pons, 2020: 55). Recullo aquest concepte d'«acte de resistència» perquè ofereix una possibilitat de lectura activa, malgrat les circumstàncies, que es troba en tots els poemes aquí recopilats. L'oposició i la rebellia han de venir de les autores i dels lectors, en un esforç col·laboratiu. Els versos, en permetre la connexió amb els afectes, poden esdevenir actes polítics que vehiculin la reflexió i el pensament crític. Així doncs, «què emergirà després d'aquest esfondrament?».

REFERÈNCES BIBLIOGRÀFIQUES

- CALAFELL, Mireia (2020). *Nosaltres, qui*. Barcelona: LaBreu.
 FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. París: Gallimard.
 GAS SERRA, Anna (2019). *Llengua d'àntrax*. La Pobla de Farnals: Buc.
 INNERARITY, Daniel (2020). *Pandemocràcia: Una filosofia de la crisi del coronavirus*.
 Barcelona: Galaxia Gutenberg.
 ISERN, Maria (2017). *Sostre de carn*. Barcelona: LaBreu.
 MOYA, Sònia (2018). *Càntara*. Barcelona: Témenos.

PONS, Margalida (2020). «Emocions proscrites: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània». *452^oF*, núm. 22, pàgs. 39-59.

ΡΟΤΗΚΟΒΙC, Silvie (2018). *La nit que és dins el dia*. Barcelona: LaBreu.

SANTANERA VILA, Raquel (2018). *De robots i màquines o un nou tractat d'alquímia*. Pollença: El Gall Editor.

SONTAG, Susan (1978). *Illness as a Metaphor*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux.

El confit: apunts per a un tancament i passejada amb gossa

Raquel Santanera Vila

*Hi haurà el temps d'abans de la corda
no sé si hi haurà el temps de després.*

AGUSTÍ BARTRA

*Tinc una bèstia dintre meu
que malda i lluita per sortir;
tinc una bèstia dintre meu
i ho juro per Déu:
no hi ha lleis per a mi.*

QUIMI PORTET

I

Un desmai de glicines va aixecar l'enveja del maligne. Tot feia pendent i va ser difícil caminar, altre cop, cap amunt. La gossa va badar boca i va rodar la pilota, allisant els dimonis esprimatxats que prenien el sol a la vorera. Els ulls de l'animal van perseguir l'esfera i jo al seu darrere em deixava arrossegar com aquell rei que tot ho tocava i tot es tornava d'or. Corria amb un xassís daurat, forjat per alquimistes de rang alt. Quin esglai convertir el carrer amb els seus bancs i portes de cases en una gran aliança. Un anell per als dos que no em feia cap falta. Que només servia per alimentar la veu, una veu peluda que m'anomenava i em feia cara la realitat: has de pagar, m'etzibava, has de pagar. Quan em tancava després de la passejada, el sofà se'm girava com una barqueta de vela i jo demanava que aquella febre no m'abandonés mai. Era reconeixible el meu pecat, a cada mà hi duia un grapatet de pètals liles per omplir pots i fer ungüents que xuclava com si fossin pastilles per dormir. La raó penjava de les parets com els sacsons d'un ancià malalt. Quan van aparèixer els andròides vaig tenir clar que havia de deixar de beure. El temps de després, que va dir Bartra, no va venir mai.

II

Passejava el ca com si fos un retret a l'Estat, però se m'ofenien els altres: els soldats rasos dins els pisos veïnals, policies amb batins d'estar per casa. Entre les esclatxes de les persianes elèctriques i noves, aquelles que anaven amb interruptor, podia veure com despuntaven les forques i les torxes. La gran Por ens tenia a tots bocabadats i jo m'allunyava del barri amb la gossa, que llepava cada raconada, emportant-se qui sap quantes racions de verí a la boca. Totes dues assajàvem l'èxode a cada tombant del carrer, a cada metre de la pujada del carrer, on jo creia que treure'm la mascareta era com arrencar l'anella d'una granada. L'engany dels parcs oberts, però tancats, ens feia mal i les cintes blanques i blaves de la policia percutien la ràbia i alimentaven una solitud gran com un pa que no deixa que el facin molla. A vegades ens seguien bèsties que ocupaven tota la imatge d'aquest present fet de cabellera. Perruques menjades pels polls. Avall hi havia uns restaurants tancats i la gossa cagava enmig del silenci. Si m'ajupia a recollir la merda, m'embriagava la pudor i quasi recordava que érem dijous. No portava guants per poder tocar el vent. Hauria estat groller d'enamorar-se d'algú que anés a comprar. Entre el dia i la malaltia semblava que no hi havia un camí per on travessar la vall amb cresta. Tornàvem ja, la gossa estava molt pesada, no volia la pilota i jo volia tornar per agafar el timó del menjador i escoltar el recompte de morts. Va, dona, roba un somriure ràpid d'on sigui. No podia, les cames em pesaven com el metall. Tornem? Va, sí, tornem. I mentre tornàvem patia perquè en arribar em diguessin que un cos ja s'havia fos en l'estupidesa d'uns llençols de residència. La traca no estava servida, estava nerviosa.

III

Avui ella no duia màscara,
anava amb la seva pròpia cara.
M'ha semblat artificial.

IV

Quan vam tornar a veure'ns, les nostres mans ja no sabien com encaixar. Els palmells ens feien massa pont. Havíem passat molts dies fent-les servir per aguantar les llàgrimes. També havia succeït que quan bevíem i s'acabava l'última llauna, ja podíem córrer al supermercat a comprar-ne més i a guipar les ofertes de vi negre. Buscàvem el millor antiplor de la Història. La redempció, un plomatge nou.

V

Quan anàvem a dormir podíem sentir com algú resava a algun superior, al patró, a la dida o a algun déu dispers. Ens *tronxàvem* de riure fins que el zumzeig feligrès va canviar per una tos trepant. Un cof, cof, seguit d'un lament. Va ser llavors que ens vam abraçar com dos tubs o una canonada de sort. Entre la Por i el somrís dels que no hem estat tocats per la mala fortuna, hi ha la creença que el virus busca més motius per entrar a dins nostre. Perquè mai més puguem dir: —Gràcies perquè no ens ha tocat a nosaltres.

Aquests pensaments recurrents es van tornar una broca afileta que em perforava els matins. Posa't iode al cor, posa't iode al cor, per desinfectar-te d'egotisme, em deia.

VI

Increïble el sol d'avui i tothom a casa. Al pis hi ha una contenció que fa de *recadera* i ens empeny a obrir la porteta de l'habitació més petita, ens enfonya cap endins de l'armari de les escombres i els ratolins. Voregem els cantons i ajupits ens mirem de fit a fit: —Tens un pèl als morros. Ajupits i amb el nas arrufat perquè sentim l'olor de làtex o lleixiu, ens mirem les mans. Ningú no s'ha tret els guants després de tornar a casa i la pell se'ns pela, se'ns fa escamosa i ja no conté. Desapareix. Mai la repressió dels òrgans s'havia vist amenaçada per sortir a l'exterior. Torrarem el fetge i els ronyons al sol, hi posarem sal i crema protectora que farà de saba que cap teixit absorbirà. Al primer esforç per desfer-nos de la mortalla de carn, hem sentit un clic i ens hem mirat el forat del darrere. Cadascú tenia una càmera entaforada al cul. Haurem de deixar-nos marcir i contaminar perquè no ens grapegin més les lleis i les fronteres. Encara riem pensant en el que va costar, dos dies després, anar a cagar.

Ja ric pensant en l'abjecció, quina truja més xafardera.

VII

La meva feblesa consistia a tergiversar els records. Quan vaig tocar per última vegada el cap d'un nen, només vaig sentir soroll. Com un altaveu de crani o crani d'altaveu que m'eixordava dits i palmell. No puc escoltar aquestes imatges perquè això seria crear el temps d'abans de la corda. Estic creant el temps d'abans de la corda... Després de deixar enrere la canalla, em vaig confinar a casa i vaig encendre una bombeta pensant-me que obria un llum, però m'obria el cap i em vaig fer un trauc. Havia procedit al bateig del captiveri. Després d'això van començar els passejos i la neteja. —No ho facis per nosaltres— em deien els meus companys de pis. Però jo volia fer-ho: escombrar el sostre per mirar el cel. No recordar la corda, calia no recordar la corda.

VIII

*Perquè jo soc
l'únic súbdit de vos, jo que abans era
el rei de mi mateix; i en dura roca
m'entaforeu, i m'heu privat de córrer
per la resta de l'illa.*

La tempesta. WILLIAM SHAKESPEARE

Què haurà sigut la gossa, si ha sigut sempre, en tot aquest temps, només que un nom? Gebre, fosca i perlejada, m'ha avisat del perill de la corda quan jo temptejava el nus. Ella que potser mai ha vist Caliban udolant, a la dreta o a l'esquerra: *ojò, ojò*. Titubeja, dubtant de si saltar-me al coll per aturar-me i arrencar-me, com fent que juga, els guants de plàstic blau. —No m'entrarà res a l'ànima —li dic. Aleshores hem fet un pacte: avançar un esglaó, escodrinyar què hi ha una mica més avall, li rascaré la panxa a prop del llombrígol, que és on li agrada, tornarem a entrar al pis barca.

Després obriré una cervesa perquè comença a fer calor i tinc set. El maig és un mes desprietat i selecte, m'eriça la corona de pèls del clatell la possibilitat de romancers que ja no viuré. Ai, quina llàstima més matussera. L'amor, en aquest temps, duu cabal abundant i vessa.

Però, no. No enyoro res més. Tan sols vull romandre en la tenebra.

IX

És tan increïblement brusca que se t'humitegen els ulls només de veure-la. Quan vaig decidir que la pintaria crec que va ser dimarts de la tercera setmana i, ara, després de molt insistir, la veu sol·licitant que tinc dins del cap m'ha dit:

—No la saltis més.

Aquesta recta, quasi perfecta, em reté dins de l'habitació i és intrusiva com la farmàcia de la plaça, que, després d'haver estat decorada amb els millors grafitis de la ciutat, l'han tornat a deixar blanca. D'un blanc nuclear, que diria la meva mare. I destaca enmig dels blocs de pisos consumits pels crits dels altaueus que retronen música i els aplaudiments pels sanitaris, cada tarda, a les vuit. Salut! Un brindis! Salut! Han mort amb els millors.

—No la saltis més.

La travessaré quan m'acabi les cerveses. La gossa no hi està d'acord, vol anar a passeig, però per sanejar la resta del pis m'he confitat amb l'advertència. No somiquis, ca, no somiquis. Mira'm com si no em veiessis.

X

Corria per la terrassa davant d'una esfera, aquest cop era de color verd marcià. La nau, sempre extraterrestre, era negra i tenia ulls com torxes que feien una basarda estable. Plegàvem tard de les corredisses. La gossa volia rebentar les parets i passar als terrats afins, un ca derrapant. No suportava seguir fent el mateix circuit i jo tenia por que si li deia: —Anem! hauríem fet un crit de sordesa per no tornar mai més. Ens quedaríem a l'espigó, forasteres en un desert constant. Udolaríem, tu com les teves germanes fan, i jo com feien els dels rituals de les primeres nits a la Terra. Nits en blanc ballant amb la fera negra. Les lones que poguéssim comprar per fer un tipi, tu i jo, no ens protegirien prou de l'arrogància que mostra la nostra pell lletosa. Gebre és el teu nom de gossa fosca, com una broma feta pels homes i entre homes, que tu mai no podràs entendre. Fugirem lluny, Gebre. Fugirem lluny. Farem de serenos o, millor encara, de primaveres flagues, d'aquelles que anys ençà preocupaven tant els matrimonis de costums lents i rialles badades.

Diran:

—Què fa tota sola? És seu aquell gos?

—Eh! Que-és-un-a-go-ssa!

Va, correm una mica més, ca. El pijama de fusta que ens ha de vestir perquè puguem entrar a l'infern, encara s'ha de fer. Ara per ara, s'esmolen les eines per tractar amb cura la fullola, i les agulles pels filats de les costures encara són clavades a la gropa dels eriçons; aquests caminen, a poc a poc, dins el laberint del bosc, no saben res ni de virus, ni de pors.

EPÍLEG

*S'esventa el gos lladrant;
la llebre fuig botant
i el caçador, al darrere.*

*—Corres i correràs,
mai més t'aturaràs.—
Aquesta és la sentència.*

JOAN MARAGALL

Des de dins de casa oíem, jo i la gossa, que jeia, però que també oïa, els gemecs de fora. Sorolls per tots costats, per totes bandes. Clavo el genoll al sofà i m'arquejo com un felí. Volia cosir mascaretes i la plantilla ha quedat torta. Insisteixo a no moure'm i no fer res. Tenim la cuina com la d'un restaurant amb dèficit d'atenció i sabonera. Però soc molt educada i no dic res. Tornem a oir i aquesta vegada, ràpidament, el soroll ha canviat de forma i ha estat una coça violenta a la porta. Només una anada a la nevera i ompliré el meu setrill de cervesa. Dos cops, tres. Miro pel retrovisor que vàrem instaurar quan vam advertir que ens havia caigut un grapat de paret després de la vinguda de la pluja. És una llebre. La gossa, mig caçadora com és, ja ha guipat la figura llargueruda, l'agafo pel coll i l'acaronó. Caurem a l'altra banda de la corda, xtttt. Res a fer. Un cop més, la llebre ensinistrada bota per responsabilitat d'ètica laboral, i com si ja no ens subjectés l'ànima, la carn als ossos, ens deixa anar, a mi i a la gossa. Alegre és la sentència, botem desanimades. La multa que s'haurà de pagar encara s'ha d'escriure a plaça i amb públic. Fem adeu, fem adeu per no tornar a tancar-nos en aquesta bogeria de taüt amb teulada. Si ens hem d'inventar més històries per sortir de casa, ho farem.

*A la Gebre: per salvar-me del temps de la corda.
26 de febrer de 2021*

*[La majoria d'aquests textos es van escriure
entre el març i el maig del 2020]*

Encierros en la ciudad imaginaria

Carlos Olivares Calderón

A partir de una serie de textos cortos escritos a modo de bitácora durante el proceso de confinamiento obligado y pandemia mundial, se plantea la elaboración de un ensayo poético e interpretativo que pueda referenciar los tres grandes temas desarrollados en la obra literaria «El mirador del primo» (1822), de E. T. A. Hoffmann: espacio interior vs. espacio exterior; el tiempo; y realidad y representación. El objetivo es, a través de ellos, explorar en aspectos de autoría para reflexionar sobre la experiencia del espacio y la subjetividad en la actualidad.

En los ataúdes blancos mueren cisnes negros de ojos amarillentos; en sus estómagos llevan petróleo, barro, azúcar y migajas de pan. En sus cuartos de cisnes blancos estornudan sus frescos aromas. Y en sus labios convulsos limpian azarosos sus manos con guantes. En cada rincón de sus hogares tiernos refrescan sus mañanas de alpacas. En sus miradas profundas guardan un largo miedo de siniestra agitación. Con sus televisores prendidos hacen juegos nocturnos desvelados. Acomplejados. Únicos. En silencio atraviesan sus hogares convertidos en cucarachas mientras revuelven sus tazas de té con limón. Anidan sus vientres entre sábanas gastadas con olores diarios. En sus tejados se juntan la leña y los mohos, el sol está quieto sin decir nada. Prefieren franquear sus habitáculos y en sus bañeras cuelgan camisas y corbatas.

*

Los días son constantes, ventanas grises y pálidas con gritos de niños asfixiando las paredes. En sus roperos cuelgan esos instantes plurales colectivos y de sus alfombras aparecen risas espasmódicas. Ante la fragilidad del espíritu nos queda pensar en la creación, la producción de saberes. Ante el desvelo de los pájaros parlanchines en sus estados apáticos, nos queda la música del vecino, la ampolleta de luz eléctrica, el sonido de los baños con agua corriendo, el de los niños azotándose las cabezas en los suelos. Con sus sueños de niños, sueños de adultos, y de ancianos todos en la vigilia. Mientras en los televisores se

anuncian las peores señales de un mundo global asfixiado ante la soberbia económica y las pobres razones espirituales, en esos días de culturas quebradas en sus sombras y angustias, los ronquidos de las señoras hermosas de manos quebradas y los ojos celestes de abuelas sobrevivientes nos exclaman tiernamente sus dolorosos pensamientos de muerte.

*

En sus ojos guardan las miradas de sus ancestros. En sus pieles se dejan caer gotones de salivas contaminadas y mientras se escupen. Sus futuros. Delicados economistas juegan al azar en una sociedad globalizada, profunda. Inquieta. Ante la maldita crueldad de tener que resistir, para que no caiga la reprobación global, mientras los países se debaten entre la luz y las sombras. El progreso constante y furioso. Ya no es el mismo, ahora los hospitales son los centros realistas. En sus paredes cuelgan estrellas de enfermos desolados y en sus puertas las cerraduras las crean con oxígeno para resistir, y así aparecen los soldados con sus máscaras, les llaman la primera línea de la salud inquieta, la ciencia, el progreso inmediato. El suicidio colectivo entre flores de primavera en la constante Europa.

*

En las soledades de la noche profunda, testeando los motores lejanos, con un sueño pendiente. Solicitando a los cantores sus mejores tonadas, en cuanto a la salida del sol, por lo menos se espera un par de horas y el coro de tu hijo que se rinde ante lo majestuoso del silencio, como un suspiro de aleteos largos de cansancio, queriendo romper la inercia de aquellos disparadores de sonidos y ruidos de motores, que cruzan las calles solitarias de Barcelona. Aplacando los bostezos de niñas con ganas de correr en los parques, que sueñan con entrar a sus salas de clases y con poder ver a sus abuelos vivir eternamente. En sus sábanas de risas, comidas y fiestas, ahí en las quietas y eternas noches de lúgubres espasmos, la naturaleza prepara una orquesta de silbidos entre penumbras de autos veloces y camiones que llevan escombros. Esos cantos de amanecer son los testimonios que escuchan sus oídos pequeños; en esos latidos álgidos de sus corazones se encuentra cada sensación de muerte; en sus ojos inmensos se esconden las imágenes de la vida, mientras espera. Paciente. Su nueva mañana de quietud.

*

Acostumbrados a estar entre madres y padres, con sus mentiras fugaces se presenta un cotidiano de paredes blancas, una cocina y un baño, un pequeño pasillo de entrada y un *living* comedor que soporta los cuerpos con frazadas y tecitos de yerbas; manzanilla, menta, té verde, té normal, limón, jengibre. Pintar con acuarelas formas de animales tiernos, con sus témperas secas, sus plumones partidos, con su tijera peligrosa de cortar su dedo pequeño. En sus cuentos de leones salvajes que viven en París y en medio de las mañanas, cortando papel de diario mirando los televisores con noticias de vidas peleando con murciélagos. Y en sus rostros de niñas con sus quietos estados de alerta, se dejan aterrar por las miradas de los adultos que luchan contra siniestros estados microbiológicos en un mundo de cansancio y sutiles venganzas.

*

Unos silbidos de pájaros cantores salvan nuestras tardes. Unos silbidos de aquellos pájaros dan sentido a esta tarde. Una tarde que se aleja de nuestra cotidianidad. Una tarde presente. Pienso en la dualidad. Estados de bipolaridad. La tarde como así la mañana. Una es fresca, la otra es luminosa. Cercana. Decidida. Moribunda y frágil. Una tarde está tan cerca. Como cuando parte la mañana. Así sucesivamente. Continuamente. Una plegaria. Un canto de pájaro de primavera. Los árboles están hermosos. Sus hojas verdes repletan las calles. Ahí debajo de esos enormes y plumíferos rostros de ancianos, ahí nos encontramos nosotros. Cumpliendo horas de caminatas. Horas de paseos. Horas de deportes. Nuestros pulmones respiran sus aires de ancianos. En sus melenas de leonas verdes, compungidas. Sus rostros de tardes enteras nos muestran las señales. Una risa. Un suspiro. Nuevamente, continuamente. El sol se esconde y oscurece la tarde. Mientras que en sus mañanas los niños se esconden bajo las camas en los dormitorios, jugando a que están debajo de una montaña de hojas secas. Y sus miedos se contagian de risas. Y aparecen la rabia y el descanso. Ahí debajo de esa torre de hojas amarillas, sus cuerpos diminutos son acompañados por una horda de satélites conexos, una horda de datos fragmentados, rutinarios. Mientras que, debajo de las camas, por las tardes, juegan los niños, después de despertar nuevamente por las mañanas, a hacer bases militares, y sus cantos de pájaros son ruidos de bombas y metrallas que se pasean por los pasillos y los baños. En sus quehaceres domésticos los satélites cumplen estrategias de informaciones, macroestructurales, digitales, virtuales. Atendiendo a las solicitudes de pájaros guarnecidos entre los follajes de rostros de abuelas y abuelos primaverales, y sus niñas y niños soldados queriendo torturar a los vencidos, con sus capas de superhéroes y sus pañales

de manchas de tierra y bosques. Las tardes son sinceras estancias de letanía, así como un estanque de agua de verano asomándose libre a los círculos de hojas caídas. Una fructífera plegaria de silencios, ante la vida que se marchita. Y se renueva delicada, persistente. La mañana nos entrega una armadura de preguntas, nos enfrenta directo a nuestros sueños, nos prepara un canto de utopías. Un día de corazones enlatados. Un día de corazones recibidos por correo, a la puerta de vuestros hogares. Una mañana de corazones de colores rojos extraviados entre páginas de internet.

*

«Quiero luz». Dijo aquella noche en su cuarto pequeñito. Se sintió algo cansado y aburrido. «Una para allá», decía. Una más. Beso y un abrazo. Estaba recalitrante. La noche tenía un júbilo desesperante. Afuera, en las calles, paseaban vecinos de todas latitudes. Gritaban. Eufóricos. Tenían en sus manos latas de cervezas, parlantes con música. Se estremecían los ventanales antiguos. En cada entrada de edificio del barrio, se acumulaban personas dando abrazos a diestra y siniestra. Los niños se colgaban eufóricos de los cuellos. Las mujeres retorcían a los ancianos en sus pechos. Los hombres gritaban como si estuvieran cantando canciones de fútbol. Mientras tus ojos de niño sufrían hirviendo bajo las frazadas tiritando de frío. En tu cuarto pequeño. Oscuro encierro. No podías moverte. Sentías una enorme presión en el pecho. Estabas ahogándote. Solo. Mientras todos afuera, en la calle, disfrutaban. Alegóricos. Exclamaban la felicidad universal. Sus cuerpos danzaban inquietos. Resueltos. Así compartían sus sensaciones de felicidad constante. Mientras las habitaciones pequeñas, de dormitorios oscuros, de frazadas transpiradas, se acoplaban a un danzar perfecto, dual, bipolar. Rozaban los delirios. Las penas. El encierro. La inutilidad. La felicidad no entraba en esos espacios de maldiciones. No era permitido un atisbo de alegría. Los calores, las oscuridades, los encierros. Estaban clamando por felicidad. Mientras las calles sonaban al paso de los tambores y las personas se acoplaban en abrazos inmensos, y sus vecinos delirantes exclamaban puñetazos al cielo, y la euforia repartía sensación de vida en sus almas de vecinas y vecinos desesperados por autenticar la victoria. Prendían bengalas. Hacían fogatas y danzaban desnudos en un exclamatorio diti-rambo. —Sus penas lograban quemar en las hogueras—. Mientras, en los cuartos oscuros, yacían los cuerpos que debían seguir en enfermedad. Cobijados en sus hogares. Buscando sus esperanzas. Esperando que el sol salga, y las fogatas se expriman. Mientras los alocados vecinos duermen. Ahí se abre una esperanza de vida. En aquellos dormitorios oscuros. Ahí entre los basurales y

las calles con serpentinas. Son útiles. Esos cuerpos de otras latitudes. De otros mundos. De otras realidades.

*

Mientras sus pies danzan, a 15 metros, en el edificio, cuelgan sábanas y calzoncillos —niños se divierten mirando las hojas de los árboles en primavera—. Los abuelos agitan sus manos siguiendo un recorrido específico. Tal cual fueran orangutanes encerrados, sus pezones tibios apenas comienza la mañana se dejan sentir por el sol, también tibio. En sus pequeños departamentos arman trazados y recorridos. Sus pies se mueven rápidos de un lugar a otro en forma lineal. Se trasladan haciendo un trayecto devoto diario para mantener la rutina que los mantiene oxigenados, los mantiene activos, logra que sus músculos no se atrofien. Nosotros los miramos desde el piso 2, ellos están aproximadamente en el piso 5 del edificio de enfrente de nuestra hermosa ventana luminosa. Los abuelos parecen mirarnos rápidamente como sus pies. Van de un punto a otro en los extremos de su balcón. Tienen la costumbre de obligarse a agitar, así sienten la mañana como si fuera una bendición, el sol los alumbró mientras no discuten y no piensan. Sus cuerpos son hermosos. Tienen marcas en toda su piel. En sus cuerpos están marcados sus sexos. Sus pelos blancos al viento en esta mañana de primavera en la ciudad hermosa de Barcelona me llaman la atención más de la cuenta. Me hace sentirme tan vivo como una secuencia de gimnasia en un balcón. Y así rutinariamente. Aunque en mi balcón sería muy complicado llevar una caminata diaria, recorrer, así de un punto a otro, no sé, aproximadamente 1000 metros, ida y vuelta, desde un final del balcón al otro final. Girar. Volver a caminar. Llegar. Girar. Y así. Sucesivamente. Hasta lograr haber caminado un nuevo kilómetro. Lo encuentro maravilloso. Esto porque estamos en tiempos de cuarentena. En tiempos de pandemia. Y los abuelos son los primeros en enseñarnos a poner cara. Y eso me da una tremenda sensación de alegría. Me reconforta. Hace que mi cotidiano pueda dialogar con algo que es extracotidiano. Así, en ese diálogo. Miro los ojos de mi hijo mientras salta descontroladamente en la cama del cuarto pequeño de la sala. Y entiendo.

*

En las esquinas pasean los hombrecitos con chaquetas para el frío, mochilas y morrales. Escuchan música en sus celulares. Son dos hombrecitos. Que se detienen en las esquinas. Y hablan. Se escuchan sus sonidos amplificados. Sus voces. Son migrantes. Ellos. Conversan en las esquinas. Uno de ellos le co-

menta al otro. La pistola que puede usar la policía para reventarle la cabeza. Son cerca de las doce de la noche. Las calles son todas iguales. Tienen luces amarillas. Sin autos. Solo hombrecitos que caminan portando todo lo que tienen. Mochilas, morrales. Me pregunto adónde irán a dormir estos señores. Caminan inquietos, con rabia. Tienen rabia. Llevan en sus cuerpos cansados mucha rabia. Mucha más de lo que podría imaginar. Se acompañan en esa rabia contenida, mientras se aquietan en otra esquina y pueden hablar fuerte. Subir la voz. Esas voces retumban en la noche quieta. Se esparcen como un virus. Entran en aquellos espacios pulcros. Ellos, en cambio, están en aquellos espacios hostiles. Caminan. Gritan. Y se consumen en su rabia constante. Hablan de la policía. Y de que les pueden reventar la cabeza. Aunque saben que tienen que estar juntos, ambos. Hombrecitos, tiernamente, se acompañan. Durante la noche de primavera. Hermosa, silente, la noche de primavera. Se desplazan y pueden caminar tres o cuatro kilómetros. Hacen zigzag, se pierden, se encuentran. Luego retoman el diámetro de la circunferencia que termina cercano al Raval. Son migrantes. Entre aquellos callejones diminutos, de piedra. Saben que pueden dormir. Descansar. Estar o habitar un lugar. Adonde llegan otros migrantes. En sus dialectos esparcen aventuras. Se cuentan la vida. Mientras en las habitaciones contiguas de los edificios aledaños un niño duerme bendecido por el Raval. Sus vidas cargan sistemas, ellos existen. Sin casas. Sin techos. Sin hogares. Sin papeles. Sin documentos. Sin números. Sin trabajos. Sin pensiones. Sin salud. Estos hombrecitos juegan a ir contracorriente. Dejan atrás sus vidas cotidianas. Prefieren caminar dando gritos, conversando sobre la policía. Habitando y conversando la miseria. La libertad. La soledad. La amistad. El descontrol. Los gritos. Y las conversaciones de avenidas enteras. Donde los días son segundos. Y en cada espacio, un recuerdo bíblico. Una búsqueda constante de lo que la miseria significa. Una razón bíblica. Y en cada paso está Dios escondido. Esperando una oportunidad. Hablan de autoritarismo, de injusticias, de normalidad. Mientras esperan que les abran las puertas en las calles ciegas, oscuras.

*

Cortar. Leer, ver noticias. Estar ahí, pendientes. Configurar las posibilidades. Estrujar los sueños. Desconectarse por las noches. Por los días. Aprender. Editar, volver a confeccionar. Escuchar. Por supuesto, intentar aprender. Escribir una nota, un texto cualquiera. Averiguar sinónimos. Entretener. La conciencia. El balbuceo, los ronquidos. Las bocinas de las ambulancias. Los almuerzos sabidos, repetidos. Juntos. Los tres. Haciendo el abecedario. Cortando

diarios con imágenes de fútbol de meses anteriores. Un pasado que fue. Una ciudad perfecta en estado de sumisión, silencio. En su imaginario esconde un progreso europeo. Un progreso capitalista. Delicioso. Un café en la terraza de la esquina, trabajadores mirando el amanecer. Un sol gigante de mediodía. Luz. Mucha luz. Un calor de primavera. Sus tiendas ahogadas de compradores compulsivos. Sus avenidas como ríos de vida, mientras las familias se pasean por sus rincones de postal. Luz, delicioso paseo de verano, camino de lluvias con relámpagos. Una felicidad de turista. Una felicidad pura en la ciudad del progreso tardío. En sus rincones habitan personas cansadas. Y en sus titulares, la propaganda sensacionalista de los deseos puros del ser humano. Ofertas. Pantalones, camisas, camisetas de fútbol. En sus almacenes atienden extranjeros, migrantes. Ofrecen sus productos nacionales, tienen un acento extraordinario. Y creen en dioses diferentes. Tienen sus maneras de entregar el dinero como si el mundo tuviera un virus. Apenas rozan las pieles de sus clientes. Gritan y vociferan noticias de sus familias. Miran televisión por sus celulares, mientras las hojas de los árboles empiezan a caer por la entrada del invierno. Muchos viven de paso. No quieren estar lejos de su tierra. Son conquistadores en búsqueda de un presente diferente. Ahora, estamos confinados. Muchos de estos conquistadores desaparecieron. Sus tiendas están cerradas.

*

Incertidumbre, al ver tu cara. De frente. Con sus huellas. Con sus arrugas. Incertidumbre. Cuando veo tus ojos. Las pupilas abiertas. En las noches. A mediodía. En tus brazos. En sus cejas. Espaldas. Incertidumbres. Cuando pienso en los estados agónicos. En aquellos cuerpos delirantes. En sus familiares somnolientos. Callados. Por las noches. Antes de dormir. Pensando en la agonía. Sus despertares silenciosos. Sus estados sin ruidos. Por dentro de los cuerpos, organismos que flotan en la nada. Incertidumbre, cuando piensas en tus sueños. Incertidumbre, cuando recuerdas a tus familiares que flotan en los espacios galácticos. Y crees sentir que te miran. Y piensas. Quieto. Junto al televisor de 20 pulgadas. Que pudiste comprar en la feria. Y en aquellos pasillos de las ferias repletos. Y piensas. Incertidumbre, en esas tardes de paseos. De bosques. Con lluvias tormentosas. Incertidumbre, cuando el sol se esconde en una nube inmensa. Más grande que tu alma. Y te sientes ahogado. Absorto. Incertidumbre, cuando no llegas. Cuando no puedes. Cuando era tarde. Incertidumbre, ahí yendo a comprar tus víveres, y hablas con la cajera y ves en sus ojos un miedo terrible. Una pena, una agresión, una violencia. Incertidumbre, cuando cortas el teléfono y quedas solo nuevamente. Y las horas son

mañanas completas. Y suena el timbre del departamento, y suena otra vez. Y de nuevo. Ya no quieres abrir las puertas, las ventanas. Estás ahí, quieto. Incertidumbre, cuando un niño te saluda con felicidad. Y te arrebató un poco de aquello que cargas. Incertidumbre, en los pasos álgidos de madrugada, para no perderte en el camino. En el espacio indeterminado por la humanidad. Con miedo. Al pasillo. Y la cocina vieja de siempre. Y el sonido del refrigerador. Y esas lámparas eternas. Incertidumbre. Con miedo. Y de prisa, te metes en la cama. Y piensas. Con los ojos cerrados. Y no quieres ver. No quieres. Estar ahí, intentando comprender. Lo incierto del no estar. Más. Ni allá. Ni tampoco acá. La extrañas. De vez en cuando. Sientes que pueden mirarte. En esos estados galácticos. En aquellas direcciones inmensas. Las nubes de primaveras. Sus voces no están más. Sus cuerpos flotan y tapan el sol. En sus destinos espirituales. Existen miles de incertidumbres. Y ahí estás, en el pasillo. No lograste llegar. Quedaste inmerso entre sus paredes con fotografías. Y recuerdos.

*

Encierros. Posibles. Asfixiantes, conversaciones propias. Muevo la mandíbula más de la cuenta. En voces de poetas mapuches (gente de la tierra), nuestro instinto de conservación son las palabras. Nuestros antepasados nos hablan y remiten a lecturas futuras. Nuestros cuerpos experimentan la libertad. Acoplados. Somos sinceros y delirantes. Estamos profundos. Cuestionamientos. Voces que experimentan polifonías. Una ráfaga de viento de primavera, con hojas de árboles entrando en las habitaciones y en sus proximidades vegetales, se siente la tarde que se repite. Como se repite el ayuno de la mañana. Se repite el café con leche de la media mañana. Se repiten los bostezos y los imaginarios filosóficos. Poscapitalistas. Medioambientales. Una mañana de primavera. Tu cuerpo suena, se retuerce en aquel estado de profundo hastío. Será nuestra nueva manera de vivir. La nueva forma de concebir una normalidad. La transmisión a nuestras hijas de la lengua y el pensamiento de la pandemia. Somos generaciones de transmisiones. En nuestros cotidianos quehaceres, convertimos nuestros pensamientos en enseñanzas. La nueva normalidad ya se está transmitiendo. En todas aquellas experiencias profundamente cotidianas. Y en esos estados sensibles, donde la delicadeza y la rudeza se combinan para resistir. Y sus cuerpos diminutos, en sus aldeas globales diminutas. Y en sus poblaciones diminutas. En sus calles y pueblos diminutos. En sus hogares diminutos. Sus espacios diminutos. Las experiencias promueven un desarrollo que hará resurgir el sentido. A partir del pensamiento y el sentido, podremos identificar ciertos rasgos. Unificar criterios. Hacer política en un concentrado de

profundas negociaciones. Donde los humanos estamos al borde de las sombras. Y en sus televisores se difunden estados de muerte. Como así también existe la vida. En nuestros hogares. Afuera, existe la muerte. Adentro, existe la vida. Esta dualidad es la normalidad. Nuestra normalidad, de no poder tocar. De no poder acercarnos. No existe la bondad. No existe la sensibilidad. Existe la enfermedad. Una enfermedad nueva. Nueva normalidad. En estados oscuros, culpables. Determinados por una naturaleza simple. Una naturaleza silenciosa, que quiere mostrarnos la muerte. Así. Simple. Rápido. Entonces, esta nueva normalidad. Está ahí azotando nuestros deseos. Impuros. Deseos de vida. Son quebrados, están siendo perpetrados por una conciencia de muerte. De naturaleza. De existencia. Un paradigma hacinado. Un paradigma que repite su estado cíclico. Un estado humano. Que establece un nuevo orden. El humanismo. Se viste de harapos. Un humanismo que no soporta más la palabra *humanismo*. Un determinismo hipócrita. Un concepto ruidoso. Astillado. Un tronco de serie de polietileno, con bastos imaginarios de neón. Una luz que promueve un criterio somnoliento. Una farmacia que vende drogas a medianoche. La soledad de los cantos en los balcones frente a las plazas. Un ejército de niñas y niños que marchan para salvar el mundo. Una profunda catástrofe de muertes. Mientras los niños del África combaten las plagas de moscas. En sus tierras buscan agua. Y sus islas perecen ante un mundo geolocalizado. Un mundo global. Un mundo que descubre nuevos vegetales y nuevas constelaciones. Mientras los niños en África se sacan las moscas de dentro de las narices. Y los niños duermen solos. Y sueñan con marcianos negros que son sus padres y abuelos que vienen a rescatarlos a media luz del amanecer. En ese trance azul. Que es el trance de la esperanza. Un azul tan vivo. Que Elicura Chihuailaf trasmite en su profunda poesía azul. Un estado global de esperanza. Mientras la soberbia luz del progreso, la ciencia de la humanidad antropocéntrica, promueve descubrir planetas de colores, y en sus vernáculos estamentos habitan los museos para que contemplemos el paso de un tiempo que avasalla la noble esencia de la familia. La tradición. La vida. La convivencia. Un conjunto de domésticos que promueven el desarrollo global mientras las pobres personas se desvisten ante la congoja, la cotidianidad y el soporte profundo de una *nueva forma* de concebirnos. Como entes próximos a la muerte. Como entes próximos a la enfermedad. Entes que se debaten inseguros. Salvo por el encierro. La oscuridad. El silencio.

En la cocina hay un racimo de plátanos y tres kiwis. Se dedican a secar sus interiores. Tienen movimientos lentos, procesos oscuros. Que se encienden por las noches. En aquella hermosa cocina de departamento. Mientras las ollas y los vasos estiran sus últimas gotas de líquido. Y en sus boqueras quedan esparcidas señales de detergente. Los kiwis y los plátanos se esparcen sinceros. Acoplados a los estornudos de los vecinos. La entrada de luz es ínfima. Vivimos en un piso de edificio que tiene un patio interior pequeño. Apenas la luz del sol logra llegar a los pisos primeros. Estamos confinados en unos espacios reducidos pero muy confortables para una familia de tres. Dos adultos y un pequeño. Este pequeño necesita comer frutas. Hoy, después de pasear juntos, durante el trayecto de vuelta discutíamos respecto a las palomas. Este pequeño gusta de asustar a las gordas palomas que, esparcidas, acoplan sus cuerpos en los espacios con tierra. Cercanos a los árboles. Ahí se guarecen a la vista de los transeúntes. Mientras los ciclistas pasean eufóricos. El pequeño habita estos espacios comunes. Y la discusión se torna diferente. Existen diferencias en todos los ámbitos. Tiene una conciencia menor a la mía. No entiende que sus actos pueden terminar en accidentes graves. Se exprime y no se gobierna. Sus impulsos son automáticos. Tiene un talento envidiable por el movimiento físico. Su contextura se adecua a los espacios abiertos. Puede correr. Y descansar al mismo tiempo. Posee una imaginación predilecta. Es un pequeño. Y tiene conciencia de que el juego es la filosofía de vida. El juego es un manifiesto determinista. El juego, la alegría y la rebeldía son aspectos sinceros, únicos e intransferibles. Los paseos son normas de establecer un diálogo. El grande no tiene imaginación. Mueve reducidamente su cuerpo. Prefiere estar sentado. Tiene la mala manía de encender y aspirar nicotina. El grande se pierde queriendo entender el paseo. El pequeño, por su parte, disfruta el paseo. En cierto sentido le es nuevo. Hay algo que no espera. Tampoco previene. Sino que explora. Llegamos al lugar y pudimos comprar un racimo de plátanos muy bien conservados, de aspecto maduro, un amarillo verdoso, especial para que puedan durar unos días ahí, en la cocina hermosa. Además, con pocos rayos solares. También pudimos obtener tres kiwis. De muy buen aspecto también. Con su pelaje café único. Color café pelaje kiwi. Un café único. Así caminamos por la calle de Sardenya hasta llegar a la calle de Casp. Fuimos encontrando algunos puntos sinceros. Tuvimos que llegar a consensos. Fuimos entendiéndonos. Las discusiones y debates terminaron por potenciar nuestras relaciones de diferentes cuerpos. Organismos. En nuestra mochila portábamos un racimo de plátanos y tres kiwis. Y, como de costumbre, hicimos carreras de vuelta a ver quién llegaba primero a la puerta del pequeño edificio. Por lo general el grande dejaba que el pequeño ganara la carrera. Lo hacía para no debilitar a

su contrincante. Verlo sufrir. Verlo llorar. Era una cuestión que al grande le estropeaba la tarde. Prefería verlo reír. Y mientras el pequeño exigía que el grande participara de la carrera, los pájaros cantores esparcían sus melodías naturales. Como si fueran acompañando la escena de antes del almuerzo. Como si supieran los horarios. Las horas. El tiempo.

*

Mi cuerpo es deforme. Un cuerpo que perece. Se deforma. Es un cuerpo político. Un cuerpo extraño ante las normas de lo perfecto. Sin embargo, es un cuerpo normal. Normalizado. No perfecto. Un cuerpo es la extensión de nuestra identidad. Un cuerpo regular, normal, deforme. Convivimos en un territorio que puede ser golpeado. Saturado. Somos fronteras parlantes. Nos contamos nuestras vidas. Existimos bajo leyes corporales, regulares, normales y deformes. Nuestras deformaciones son exteriores complejos que intervienen los discursos. Antes que palabras. Somos cuerpos. Deformes. Cuerpos. Antes que pensamiento, somos cuerpo. Estamos sometidos a leyes químicas. Somos cuerpos. Deformes. Una ley natural, compleja y propia. Así nos inventamos. Cuerpos. Que adhieren a una identidad establecida. Cuerpos. Identidades. Fronteras. Espacios. Deformes. Un cuerpo deforme es una frontera herida. Un diálogo roto. Un cuerpo que se quiebra. Una frontera abierta. Nuestros cuerpos deformes intentan mantenerse en espacios normales. Aunque tengan quiebres y deformidades. Somos distintos. No somos iguales. Por supuesto que somos distintos. Nuestros cuerpos experimentan sensaciones, amargas. Cuerpos. Huellas. Marcas. Tránsitos. Y sus instintos profundos buscan la esencia de lo real. Seguimos siendo cuerpos. Deformes, con huellas e imaginarios. Buscamos lo real. Sin embargo, somos también imaginación de aquella realidad. Nuestra realidad. Se somete. Se quiebra. Nuestro cuerpo imaginario existe en una frontera imaginaria. Nicanor Parra. *El hombre imaginario*. El cuerpo imaginario. Y sus fronteras imaginarias. Por supuesto, agregaría, en sus fronteras sanguíneas. Deforme. Cuerpo normalizado. Huellas y fronteras. Mi cuerpo es deforme. No quiere serlo. Sin embargo, ya lo es. No estoy quieto. Perezco sumido en la representación propia de mi cuerpo. Estoy rodeado de cuerpos. Fronteras. Huellas y marcas. Tránsitos. Somos cuerpos que transitamos cruzando fronteras que denotan marcas y huellas. Cuerpos normalizados. Estables. Supuestamente. Estables. Normales. Cuerpos deformes. En sus huellas y marcas están sus afectos. Mis hegemonías son las múltiples violencias que marcan una identidad, mi territorio. Mi cuerpo. Deforme. Mi cuerpo ajeno. Me habla en voz baja. Sus fronteras, las porto. Las llevo. Es una relación de

alteridad. Mi cuerpo. Yo, como extranjero. Porto un cuerpo de violencias. Huellas. Que instalan un cuerpo deforme. Enajenado. Existe una línea física. Imaginaria. Así como las zonas geográficas, estamos demarcados por nuestras huellas y marcas. Son nuestros espacios deformes. Aquellos lugares diferentes. Cohabitan un espacio determinado. Y son distintos entre sí. Tienen naturalezas estéticas que plantean un tránsito. Un espacio. En aquella dimensión de lo otro. Lo distinto. Nos encontramos profundos. Entre cuerpos representados y jerárquicos. Soy un cuerpo deforme.

I am afraid to own a body now

Maria Fasanar Fernández

I am afraid to own a body.
I am afraid to own a body now,
When an illness goes around.
What a funny cage we live in,
Expanding and contracting,
Excited and exciting.
And sometimes dry, sometimes wet,
A cough from a cigarette.
What else is a body?
A transport to the world,
A mask to face them all.
Political arsenal
And gluttonous carnival.
How exhilarating!
But I am afraid to own a body now,
When an illness goes around.

Inspired by Emily Dickinson's poem
"I am afraid to own a body"

PART II

«Antigament la pesta va visitar les vostres
verdes terres»: *El festí en temps de pesta*,
d'Aleksandr Puixkin

Ivan Garcia Sala

Per explicar com reaccionem els humans a les situacions traumàtiques, especialment a les pandèmies, Slavoj Žižek recorre al cèlebre esquema d'Elisabeth Kübler-Ross de les cinc fases per les quals passa un individu quan s'assabenta que pateix una malaltia terminal: la negació, la ira, la negociació, la depressió i l'acceptació. L'esquema li serveix a Žižek per interpretar fàcilment les reaccions davant de l'amenaça ecològica, el control digital i l'epidèmia de COVID-19 (2020: 51-53). Tanmateix, quan intenta aplicar-lo al món medieval, no en té prou amb les cinc fases i n'afegeix una, l'orgia:

A l'època medieval, la població de les ciutats afectades també reaccionava així als senyals de la plaga: primer la negació, després la ira contra les nostres vides pecadores i finalment castigades, o fins i tot contra el Déu cruel que ho permet, després la negociació (no n'hi ha per a tant, només cal evitar els infectats...), la depressió (estem perduts...), després, curiosament, *les orgies (com que estem perduts, aprofitem tots els plaers encara possibles, amb beguda i sexe a dojo)* i, finalment, l'acceptació (som aquí, fem tot el que puguem per comportar-nos com si la vida normal continués...). (2020: 53-54)¹

Introduït entre la depressió i l'acceptació, l'afegit de Žižek és desconcertant. Què hi representa, l'orgia, en aquest esquema? ¿S'ha d'entendre com una forma exasperada de depressió, una rendició davant del final inevitable quan hi ha la certesa que la vida normal és irrecuperable? O, ben al contrari, com un revulsiu catàrtic contra la depressió que obre pas a l'acceptació? O, més encara, com un comportament de qui intenta fer vida normal? Boccaccio, en el *Decameró*, indica que aquest tipus de festa era un dels remeis que alguns florentins adoptaven per salvar-se de la pesta:

¹ La cursiva és meua (I.G.S.).

D'altres, d'opinió contrària, afirmaven que beure a pleret, fruir i cantar i fer gatzara, satisfer a cor què vols tots els desigs, i riure i burlar-se de les coses que passaven, era la medecina certíssima de tant de mal; i tal com ho deien miraven de posar-ho en pràctica, de dia i de nit, de taverna en taverna, bevent sense fre ni mesura, i només calia que els vingués de gust per instal·lar-se a casa d'altri. I així cadascú s'exercitava en tota mena de lleugereses, com si no hagués de viure més, i de si mateix i de les pròpies coses s'oblidava, tant, que la major part de les cases havien esdevingut de tothom [...]. (2018: 33)

El més curiós, però, de l'aportació de Žižek, és que sembla relegar el fenomen de les orgies a l'edat mitjana. ¿Que potser en altres situacions traumàtiques no es produeixen celebracions i accions desaforades que pretenen transgredir els límits de les normes establertes? ¿Que potser enguany no hem vist tota mena de botellots, *covid parties* i *raves* pandèmiques? El grafit que rebia els participants de la cèlebre *rave* de Llinars potser no es trobava tan lluny de l'esperit de les orgies descrites per Boccaccio: «En este momento, la *freeparty* es un símbolo de libertad y vida. El sistema no funciona. Hora de salir».

Cal tenir present que Žižek escrigué el seu assaig al principi de la pandèmia, en ple confinament, quan encara no s'havia fet gaire ressò de totes aquestes celebracions. I, per tant, crec que el seu lapsus posa de manifest que en l'imaginari europeu els conceptes de «festa» i «pandèmia» fins fa molt poc, i probablement tampoc ara, no s'associaven immediatament; en canvi, a Rússia, sí. Des que va començar l'expansió de la COVID-19, els mitjans de comunicació russos contínuament han utilitzat el terme *nup* ('festí') i *чума* ('pesta') per als seus titulars i articles. La raó és simple: l'obra literària russa més cèlebre sobre una pandèmia tracta d'un gran banquet orgiàstic, *Пир во время чумы* (*El festí en temps de pesta*, 1830), d'Aleksandr Puixkin, una brevíssima obra de teatre en vers que juntament amb tres obres dramàtiques més (*Mozart i Salieri*, *El convidat de pedra* i *El cavaller avar*) conforma el cicle que l'autor anomenà *Petites tragèdies*. De tots quatre drames, *El festí en temps de pesta* és l'única traducció. Puixkin traslladà un fragment de *The City of the Plague* (1816), de John Wilson, un text dramàtic sobre la gran plaga londinenca del 1665, inspirat principalment en *The Journal of the Plague Year* (1722), de Daniel Defoe. Curiosament, l'original de Wilson ha tingut poca transcendència en la història de la literatura anglesa, tant en la seva època com posteriorment (Алексеев, 1991: 343-346). En canvi, la centralitat de Puixkin i de la seva producció en el sistema literari rus han convertit aquesta traducció en una obra canònica, àmpliament coneguda, de la qual s'han fet representacions teatrals, versions cinematogràfiques i musicals. Constitueix, doncs, un bon exemple

per a la teoria dels polisistemes de canvi de centralitat d'una obra quan es tradueix a un altre sistema literari. Al mateix temps, també és un exemple perfecte per a les teories dels manipulistes, perquè malgrat ésser una traducció, els crítics han demostrat que està plena de variacions deliberades respecte el text anglès (les cançons de Mary i del cap de taula, certes elisions argumentals, una tendència a la simplificació lèxica i estilística) que la converteixen en una obra equivalent a qualsevol altra de les originals de l'escriptor (*Владимирский*, 1939: 325-326; *Загорский*, 1940: 168; *Благой*, 1941: 19-20; Terras, 1976; *Алексеев*, 1991: 417).

El festí en temps de pesta fou escrita la tardor del 1830, durant una de les primeres plagues de còlera que assolaren tot Europa i la resta de continents. La pandèmia, que s'havia estès des de Pèrsia, arribà a Rússia a principis d'estiu, quan Aleksandr Puixkin, que aleshores ja era un poeta de renom, intentava tirar endavant el seu casament amb Natàlia Gontxarova. A finals d'agost es dirigí a Bóldino, un llogarret propietat del seu pare de la regió de Nijni-Nóvgorod, per fer unes gestions administratives, havent retirat abans la seva promesa de casament per desavinences amb la mare de la noia. L'estada havia de ser breu i, per això, només s'endugué tres llibres per llegir; un d'ells era l'antologia *The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall: Complete in One Volume* (1829), on es reeditava *The City of the Plague*.

Els coneguts de Puixkin l'advertiren del perill que corria fent aquell viatge, però ell no feu cas dels consells:

Vaig emprendre el camí amb la indiferència pròpia de l'home que ha viscut entre asiàtics. Els asiàtics no tenen por de la pesta, es refien del destí i de certes precaucions que coneixen. En la meua imaginació el còlera tenia tant a veure amb la pesta com l'elefant amb el ditirambe.

Els amics que ja tenien la vida resolta (o tan poc resolta com sempre, cosa que ve a ser el mateix) em censuraven per aquesta actitud i em deien, greus, que la indiferència frívola no és del tot autèntic coratge.

Pel camí vaig trobar una armènia de Makàrev foragitada pel còlera. Pobra armènia! Corria com una lladre que ha estat enxampada i que ha llençat la meitat del botí sense haver tingut temps de comptar els guanys.

Tornar em semblava una covardia. Vaig continuar endavant com quan potser vosaltres heu anat a un duel: amb fastig i molta desgana. (Пушкин, 1978: VIII, 53)²

2 La traducció és meua (I.G.S.).

Tan bon punt arribà a Bóldino, s'imposaren les primeres restriccions i quarantenes. Inicialment, Puixkin no hi donà gran importància, ben al contrari; veié en aquell aïllament una oportunitat per a la creació, lluny dels afers quotidians que el distreien de l'escriptura. Tanmateix, quan una mica més tard s'assabentà que la malaltia havia arribat fins a Moscou i que la ciutat havia estat confinada, escrigué cartes plenes d'angoixa a la seva estimada, que romania a la capital. No pogué tornar-hi fins a finals de novembre.

Aquells tres mesos d'aïllament, en què es dedicà a fer llargues cavalcades per la zona i conèixer els habitants del poble, foren un dels períodes més fèrtils de la seva vida literària: posà punt i final a *Eugeni Oneguïn*, escrigué els *Relats de Belkin*, les *Petites tragèdies*, alguns contes d'inspiració popular, el poema narratiu *Una caseta a Kolomna* i una trentena de composicions líriques. No és estrany, doncs, que l'expressió «tardor de Bóldino» s'hagi convertit en un fraseologisme que fins avui s'usa per designar un període de gran productivitat creativa.

Malgrat, però, aquesta gran quantitat de textos, el tema de la pandèmia només es tracta de manera específica en les cartes i en *El festí en temps de pesta*. Això no vol dir que el còlera no preocupés el poeta. Conscient que l'oasi de Bóldino també podia veure's afectat per la malaltia, el 9 de setembre Puixkin escrivia al seu editor, Piotr Pletniov:

Ara els meus pensaments obscurs s'han aclarit una mica; soc al poble i descanso. A prop ronda el *cholera morbus*. Saps quina mena de bestiola és? Ja pots comptar que arribarà a Bóldino, ens mossegarà a tots, i que aniré a fer companyia a l'oncle Vassili i tu escriuràs la meva biografia. (Пушкин, 1978: x, 241)³

Amb el còlera al pensament, doncs, va fullejar l'antologia de poetes anglesos del 1829 i topà amb el text de Wilson. Ara bé, com han demostrat els estudiosos, només en llegí el principi i l'escena del banquet, ja que l'exemplar que utilitzà, que s'ha conservat fins avui dia, no té tallades les pàgines del segon i tercer acte (Долинин, 2007: 105). Després d'haver escrit les altres tres petites tragèdies, culminà el cicle traduint l'escena amb l'ajut d'un diccionari anglès-francès. Cal tenir en compte que Puixkin havia après l'anglès de manera autodidacta, sense tenir contacte amb la llengua parlada, com si fos el llatí, segons les seves pròpies paraules. Els seus contemporanis comenten que desconeixia

³ L'oncle Vassili morí just abans del viatge del poeta a Bóldino. La traducció del fragment és meua (I.G.S.).

totalment la pronúncia, cosa que li impedia percebre l'element musical de la poesia, però entenia molt bé els textos escrits i era capaç de traduir-los correctament (Долинин, 2007: 7-8).

Com l'original de Wilson, la versió de Puixkin presenta la conversa d'un grup de joves i prostitutes que banquetegen al carrer, intentant oblidar el final inevitable que els depara a tots la pesta. Comença l'acció amb un brindis que fa el cap de taula de la festa, Walsingham, per un d'ells, el més alegre de tota la colla, que ja «fa via pels camins | que duen a una estança freda i fonda, | si bé la seva llengua tan loquaç | no es va aturar al lllindar de la fossa» (Puixkin, 2002: 123).⁴ A continuació, una de les assistents, Mary, per indicació del cap de taula, canta una cançó popular que parla d'una pesta de temps passats; és ben rebuda pels assistents menys per Loiusa, que amb enveja pronuncia impropèris contra la cançó i la seva amiga, fins que perd el coneixement quan veu un carro ple de morts que passa pel costat del banquet. Per distreure els comensals d'aquella horrible visió, el cap de taula canta un himne a la pesta, compost per ell mateix, que constitueix el punt culminant de l'obra. Hi saluda la Pesta i celebra el regne de la Mort, contra el qual només es pot fer tiberis, ballar i beure, sabent que no se'n pot escapar. Aquesta mena de *carpe diem* és coronat per uns versos que han esdevingut molt cèlebres i que reivindiquen el plaer del risc:

Hi ha un goig salvatge en el combat
i el caire del penya-segat,
i en l'oceà que com la Pesta
ens nega amb un alè mortal,
i en els embats de la tempesta
i de l'Aràbia al vendaval.

Allò que destrueix atrau,
tot cor mortal se'n sent esclau
i en treu plaers inexplicables,
potser penyora de l'etern;
feliç qui en temps irraonables
coneix el tast d'aquest avern. (Puixkin, 2002: 129-130)

L'himne és interromput per l'entrada del Sacerdot, que increpa els comensals perquè abandonin aquell banquet infernal. Entre els presents, el Sacerdot reconeix Walsingham, que tres setmanes enrere plorava la mort de la seva

4 La traducció que utilitzo és la d'Helena Vidal i Arnau Pons.

mare. El jove menysprea els retrats del Sacerdot i es justifica tot dient que la festa el distreu de «la buidor mortal | que aquest horror em fa sentir quan entro a casa meva» i el reté per «la novetat del vici» (Puixkin, 2002: 131-132). Però quan sent pronunciar en boca del Sacerdot el nom de Matilde, la seva difunta estimada, Walsingham queda colpit i diu unes paraules plenes de desesperança que sorprenen els comensals. El Sacerdot marxa, mentre la gresca continua i Walsingham «queda abstret en profunda meditació» (Puixkin, 2002: 133).

Si es posa en relació *El festí en temps de pesta* amb la resta de *Petites tragèdies*, s'observa que el motiu del banquet funerari articula tot el cicle i converteix *El festí* en el seu centre. Les quatre obres tenen diversos punts en comú que permeten considerar-les un cicle únic: la forma dramàtica, la brevetat, les vicissituds fatídiques dels protagonistes. També totes quatre estan situades en algun moment del passat de l'Europa occidental: *El cavaller avar* a l'època medieval, *El convidat de pedra* a la Sevilla del segle XVII, *Mozart i Salieri* a la Viena del XVIII. Però, segons els estudiosos, un dels punts de contacte fonamental entre les quatre és el vincle entre festa i mort: el Baró d'*El cavaller avar* fa un festí simbòlic amb les seves riqueses poc abans de morir; Dom Joan mor durant el festí que se celebra a casa de Laura en *El convidat de pedra* i Mozart és enverinat per Salieri en un sopar (Долинин, 2007: 105). Iuri Lotman, tot recordant que en altres obres de Puixkin el banquet és símbol de concòrdia, germanor i amiat, considera que en les *Petites tragèdies*, en què vida i mort conflueixen en el festí, és un símbol de la subversió d'uns tabús i normes fonamentals que no s'haurien de transgredir en cap cas (Лотман, 1996: 124, 128). En canvi, Dolinin, tot i que parteix també de la premissa que el festí travessa tot el cicle de les tragèdies, s'oposa a aquesta idea de Lotman i remet a la tradició clàssica i renaixentista per demostrar que la mort ja ha estat present en els banquets des de temps antics. Així, recorda la imatge estoica de la vida com un banquet del qual s'ha de saber marxar sense por, les festes presidides per un esquelet que, segons Plutarc, organitzaven els egipcis per recordar als convidats que aviat moririen i al qual Montaigne fa referència a *Que philosopher c'est apprendre à mourir* (Долинин, 2007: 106-107). Dolinin considera que Puixkin coneixia les consideracions de Montaigne sobre el bon morir i que en *El festí en temps de pesta* el que fa és invertir la proposta de l'escriptor francès, ja que els participants al banquet el que volen és oblidar la mort dels seus ésser estimats i la seva pròpia (Долинин, 2007: 108).

La majoria d'interpretacions, però, que s'han fet al llarg del temps sobre el *El festí en temps de pesta* s'han centrat, sobretot, en l'himne, vist adés com un cant blasfem i derrotista, adés com una afirmació de coratge i llibertat

(Долинин, 2007: 112; Ефименко, 2014), visions que evocuen l'ambivalència de la pròpia orgia pandèmica, com he suggerit al principi d'aquest article quan comentava les paraules de Žižek. La crítica soviètica ha tendit a considerar-lo un clam de lluita i revolta contra els revessos del destí. Aquesta interpretació s'evidencia en la cèlebre trilogia cinematogràfica de Mikhaïl Schweitzer *Les petites tragèdies* (1979), construïda a partir de l'encreuament de les quatre obres dramàtiques i altres textos de Puixkin. El *Festí* i el seu himne clouen la tercera pel·lícula i, per tant, la trilogia, que d'aquesta manera culmina amb una mena d'apoteosi de vida, com veurem a continuació. Així, doncs, un cop el Sacerdot desapareix d'escena, Walsingham, en comptes de quedar-se sol, «abstret en profunda meditació», pensant en la seva estimada morta, anuncia que cantarà l'himne a la pesta. Quan la recitació de Walsingham comença, al seu voltant se senten els crits d'alegria dels comensals, brillen les espelmes i les torxes sobre la negror de la nit, el color que fins aleshores ha predominat en tots els plans de la pel·lícula. Les paraules de Walsingham sonen èbries i angui-xades fins que arriba al vers «Hi ha un goig salvatge en el combat...». Aleshores l'expressió de l'actor, que mira directament a la càmera, es torna ferma i heroica, alhora que comença a ressonar un toc de campanes; Mary, que durant tot el fragment tenia una expressió melancòlica i malaltissa, esbossa un somriure i s'atansa a Walsingham. Es va fent de dia. Ell crida solemne «No ens fa cap por l'inoportú | crit de la Mort que ens du a la llosa», culminant així el *tempo* ascendent i apoteòsic del fragment. En el darrer pla de la pel·lícula es veu la parella il·luminada per la llum del matí, amb el repic de les campanes, mentre fumegen els ciris sobre la taula de la festa, que ha quedat completament buida de comensals.

Els crítics han considerat que el discurs del Sacerdot, que apella a la contenció cristiana i la responsabilitat, és la rèplica a l'himne:

Folls pecadors! Orgia pecadora!
 Amb el festí i els càntics de disbauxa
 ompliu d'ultratge aquest silenci amarg
 que estén la mort arreu, per la contrada!
 Mentre en l'horror de tants enterraments
 i entre blancs rostres prego al cementiri,
 vosaltres amb els vostres crits de vici
 pertorbeu el silenci de les tombes
 i s'estremeix la pols sobre els cadàvers.
 Si no sabés que els precés de vells i dones
 han redimit la sepultura oberta,

em pensaria que dimonis ebris
 turmenten l'ànima d'un pecador
 i, tot rient, l'empenyen a l'abisme. (Puixkin, 2002: 130)

Així mateix, també han parat esment al contrast entre l'himne i la cançó de Mary, vista com una resposta estoica a la pandèmia i un convit a recordar aquells que ja no hi són, al mateix temps que ofereix una mirada nostàlgica vers el món arrasat per la pesta:

El nostre país gaudia,
 antany, de prosperitat;
 cada diumenge s'omplia
 l'església en pietat;
 a l'escola sorollosa
 hi cridaven els infants,
 a la terra esplendorosa
 lluien dalles i cants.

Avui l'església és tancada
 i l'escola sense nens,
 la collita abandonada;
 xiulen als boscos els vents;
 només, amb tristesa, s'alça
 tot el poble, com cremat;
 tot el silenci ho encalça,
 sols el fossar no ha callat. (Puixkin, 2002: 124-125)

D'alguna manera, l'himne i la cançó apunten actituds diferents davant de la pesta: un mira cap al futur; l'altra, cap al passat. L'himne de Walsingham planteja un desafiament a la mort en què s'entreu, latent, una projecció vers el futur: el risc d'atansar-se voluntàriament a l'abisme, de sentir que es pot caure o no en un moment o altre, enfoca l'individu cap al futur indefectiblement. I això pot crear la il·lusió de lluita, valentia i, finalment, de vida. La cançó de Mary, en canvi, és expressió de la malenconia, la resignació, d'una mirada que busca refugi en el passat, en el record, i que demana a aquells que sobrevisquin en el futur, que es projectin també cap al passat: «I quan s'acabi la plaga | vine a venenar ma pols» (Puixkin, 2002: 126). En realitat, l'himne no és més que una fugaç il·lusió de voluntat en una festa que va sent travessada pel record dels difunts: comença amb un brindis per un dels comensals que ja no hi és, continua amb la cançó de Mary i els records de la seva infantesa que ja no tornarà i

acaba amb Walsingham recordant la seva mare i la seva esposa difuntes. El banquet, doncs, contràriament al que pensen els seus comensals, és un funeral transvestit de festa, on, inexorablement i a contracor, hi batega el dol.

També es pot considerar que l'himne de Walsingham, la cançó de Mary i el discurs del Sacerdot són tres maneres diferents de consolar l'ànima i de negociar emocionalment la situació de pandèmia: acatar les normes hegemòniques de gestió (Sacerdot), revoltar-s'hi i intentar transgredir-les (himne) o, deixant-les de banda, sumir-se en el record trist pel que s'ha perdut (cançó). Però l'obra encara ens en proposa una altra quan Walsingham diu a Mary després de sentir la seva cançó:

Sembla també que antigament la pesta
va visitar les vostres verdes terres
i ressonaren planys ben tenebrosos
al llarg dels rierols i dels torrents
que corren ara alegres i pacífics
pel paradís salvatge on has nascut,
i l'any sinistre en què caigueren tantes
ànimes belles, nobles i valentes,
a penes si ha deixat un trist record
en una humil cançó de pastoreta,
plaent i lànguida... (Puixkin, 2002: 126)

Walsingham sembla que proposi ser conscient que altres pestes del passat finalitzaren i d'elles només en quedà literatura, sembla que inviti a mirar la plaga del passat, literaturitzada, per assumir la del present. Potser això és el que portà Puixkin a llegir Wilson i reescriure'l; potser això és el que ens porta a nosaltres a llegir *El festí en temps de pesta* i parlar-ne.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BOCCACCIO, Giovanni (2018). *Decameró*. Traducció de Maria Aurèlia Capmany. Lleida: Punctum.
- PUIXKIN, Aleksandr (2002). «*Mozart i Salieri*» i altres obres. Selecció, introducció i traducció d'Helena Vidal. Barcelona: Proa.
- TERRAS, Victor (1976). «Pushkin's *Feast during the Plague* and Its Original». A: Kodjak, A., Taranovsky, K. (eds.). *Alexander Pushkin: A symposium of 175 Anniversary of His birth*. Nova York: New York UP.

- Žižek, Slavoj (2020). *Pandèmia: La covid-19 trasbalsa el món*. Barcelona: Anagrama.
- Алексеев, М. П. (1991). «Джон Вильсон и его *Город Чумы*». *Английская литература. Очерки и исследования*, Ленинград: Наука, pàgs. 337-357.
- Благой, Д. Д. и В. Я. Кирпотин (1941). *Пушкин, родоначальник новой русской литературы*. Москва – Ленинград: Издательство Академии Наук СССР.
- Владимирский, Г. Д. (1939). «Пушкин-переводчик». А: *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. АН СССР. Москва – Ленинград: Изд-во АН СССР, pàgs. 300-330.
- Долинин, Л. (2007). *Пушкин и Англия*. Москва: Новое Литературное Обозрение.
- Ефименко, А. В. (2014). «*Пир во время чумы*» в интерпретационном поле пушкинистики конца XX в. (к вопросу об одной научной дискуссии). А: https://pgu.ru/upload/iblock/069/uch_2014_vi_26.pdf (Consulta: 8-01-2021).
- Загорский, М. (1940). *Пушкин и театр*. Москва – Ленинград: Искусство.
- Лотман, Ю. М. (1996). *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры.
- Пушкин, Александр (1978). *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Ленинград: Наука.
- Яковлев, Н. В. (1922). «Об источниках *Пира во время чумы*: (Материалы и наблюдения)». А: Яковлев, Н. В. (ред.). *Пушкинист*. Vol. 4. *Пушкинский сб. памяти С. А. Венгерова*. Москва – Петроград: ГИЗ, pàgs. 93-172.

Literatura, enfermedad y tiempo secuestrado: Thomas Mann y *La montaña mágica*

Marisa Siguan

En 1912, Thomas Mann visitó en los Alpes suizos a su esposa, Katja, que hacía una cura de reposo en el hotel Wald, en Davos, para recuperarse de una dolencia pulmonar. Esta visita al mundo de los sanatorios de alta montaña es el desencadenante biográfico de *La montaña mágica*. Mann tarda bastantes años en concluir la novela, empieza a redactarla en 1913 y no la finaliza hasta 1924. Los años transcurridos están marcados por la Primera Guerra Mundial, por su posicionamiento ante la situación histórica en las *Consideraciones de un apolítico* (1918), por la confrontación con su hermano Heinrich y por una evolución de las posturas reflejadas en las *Consideraciones*. Todo ello encuentra entrada en *La montaña mágica*. A lo largo del trabajo en la novela se desfigura también la idea inicial de Mann de escribir una historia breve como contrapunto humorístico a *Muerte en Venecia* (1911). La novela que resulta es una de las más fascinantes de su producción, y aunque el Premio Nobel se le concede a Mann en 1929 por *Los Buddenbrook*, queda enmarcado en la amplia recepción de *La montaña mágica*. En un principio, se interpretó la novela como una muestra de la decadencia del mundo anterior a la Gran Guerra, como un espejo del mundo destinado a desaparecer. A partir de la década de 1940 predominó la recepción, propiciada por el propio Mann, de la obra como una novela de formación. Él mismo propuso esta lectura en la conferencia que dio sobre ella a los estudiantes de Princeton en 1940 (Mann, 1995: 131-138), cuando la incluyó en la tradición de novelas iniciáticas protagonizadas por un héroe ingenuo, como puede ser Perceval. En años posteriores mencionaba el parentesco de su novela con el *Wilhelm Meister* de Goethe; interpretaba la historia de su protagonista como un camino de formación que le conduce desde la fascinación por la enfermedad y la muerte hacia la vida. Pero también esta lectura deja abiertos muchos interrogantes, que sin duda constituyen uno de los motivos de la fascinación que sigue causando la novela. El supuesto camino de formación de Castorp será el punto de partida de mi reflexión.

La montaña mágica se inicia con el viaje de su protagonista, Hans Castorp, desde Hamburgo, su ciudad natal, hasta Davos, en los Alpes suizos, para visitar a su primo, Joachim Ziemssen, convaleciente en un sanatorio para enfer-

mos de pulmón, específicamente para tuberculosos. Castorp planea una visita de tres semanas, pero se quedará siete años. Una primera pregunta que plantea la lectura de la novela es, por tanto: ¿qué es lo que le hechiza en la montaña, calificada desde su título como mágica, para permanecer en ella la cifra también mágica de siete años?

Para contestarla es preciso indagar en los tres ámbitos temáticos que marcan las experiencias de Hans Castorp:

- el tiempo o, mejor dicho, la abolición del tiempo convencional, del tiempo de los relojes, en la montaña, como una primera experiencia del protagonista;
- el contacto de Castorp con la enfermedad, el amor y la muerte;
- y finalmente los debates intelectuales de la cultura europea a lo largo de las dos primeras décadas del siglo xx, planteados a partir de las discusiones entre los dos supuestos mentores del protagonista: los personajes de Naphta y Settembrini.

La novela se inicia con el viaje que lleva al protagonista al sanatorio. Conduce la vida ordenada de un ingeniero de Hamburgo, recién licenciado y a punto de iniciar su actividad profesional, al desorden que supone el contacto con un mundo desconocido y marcado por la enfermedad y la muerte. Ya desde la primera página tenemos indicios suficientes como para considerar el viaje de Hans Castorp también como un viaje al Hades. Un viaje que lo ha de llevar de lo conocido a lo desconocido, del tiempo a la abolición del tiempo, del orden al desorden:

Sentirse transportado a regiones donde no había respirado jamás y donde, como ya sabía, reinaban condiciones de vida absolutamente inusuales, peculiarmente sobrias y frugales, comenzó a agitarle, produciendo en él cierta inquietud. La patria y el orden habían quedado no sólo muy lejos, sino que básicamente se encontraban a muchas toesas debajo de él, y el ascenso continuaba, agrandando el abismo cada vez más. En el aire, entre esas cosas y lo desconocido se preguntaba qué sería de él allá arriba. (Mann, 2005: 11)

Lo que deja atrás, abajo, es la tierra horizontal, el mundo del trabajo, de la planificación y la organización, de la técnica, de la política, del orden, también de las relaciones familiares ordenadas. La lectura de viaje que Hans Castorp se ha escogido pertenece al ámbito de este mundo: es un libro titulado *Ocean Steamships*. Pero ya apenas atiende a su lectura, y de hecho a lo largo de su estancia lo sustituirá por otros libros muy diferentes.

Emisarios de su viaje hacia el Hades, hacia los abismos de Eros y Thánatos, son los abismos montañosos que el tren va bordeando, los despeñaderos y grietas, las cuevas, las pequeñas estaciones que el tren abandona en sentido inverso de forma que el protagonista pierde completamente el sentido de la orientación. Esta desorientación se convierte en característica de su viaje. Las primeras palabras que esboza Castorp, las palabras con las que se nos presenta, son una muestra clara: «¡Pero si no he llegado aún!», responde a la exhortación a bajar del tren que le hace su primo. Pronuncia la frase en contra de toda evidencia, pues la sola presencia de Joachim debería convencerle de lo contrario.

La voz narrativa caracteriza, ya desde el principio y con superioridad irónica, al personaje como un joven sencillo, como un niño mimado: es el punto de partida perfecto para una novela iniciática. Y la novela empieza por acumular indicios del peligro que corre el orden habitual del mundo en el que se mueve el joven. Si los abismos y los lagos del ascenso a la montaña han dado lugar a referencias al Aqueronte o el Leteo, la bandera que ondea en el sanatorio-hotel ostenta el caduceo de Mercurio, y los dos médicos que lo regentan son apostillados de Minos y Radamante, los dos dioses infernales: la referencia al Hades nos abre la perspectiva sobre la novela y el viaje de su protagonista.

Hans Castorp llega, pues, desorientado a Davos. Sus primeras y desconcertadas impresiones sobre la diferencia entre «aquí arriba» y «allá abajo» remiten a la omnipresencia de la enfermedad y la muerte, y a una diferente concepción del tiempo. En la primera conversación que Castorp mantiene con su primo se hace referencia a que en invierno, desde el sanatorio situado a mayor altura, han de trasladar los cadáveres en trineo, porque los caminos están inutilizados por la nieve. Esta información provoca a Castorp una gran carcajada entre fascinada y nerviosa. También aparece desde las primeras palabras el tema del tiempo, un tiempo que allá arriba ya no es el de los relojes, el de la llanura.

—¡Oh, el tiempo! —exclamó Joachim y movió la cabeza de arriba abajo varias veces, sin preocuparse de la sincera indignación de su primo—. No puedes ni imaginar cómo abusan aquí del tiempo de los hombres. Tres meses son para ellos como un día. Ya lo verás. Ya te darás cuenta. —Y añadió—: Aquí le cambia a uno el concepto de las cosas. (Mann, 2005: 14)

Castorp queda sometido enseguida a extrañas percepciones del tiempo, y en los primeros capítulos las referencias a ello son constantes. De hecho, las reflexiones se las atribuye la voz narrativa, que marca una distancia irónica y presenta a Castorp como objeto de sensaciones o pensamientos. El tiempo

medible con los relojes, el tiempo de las horas, minutos, segundos, queda abolido en *La montaña mágica* en beneficio del tiempo como vivencia psicológica y subjetiva: esta será la primera experiencia de Castorp. La reflexión sobre el tiempo que plantea la novela es una reflexión sobre la interferencia entre los dos aspectos.

La experiencia del tiempo viene determinada por el ritmo de la vida absolutamente organizada en el sanatorio. La estancia de Castorp, como la de todos los enfermos, está marcada por la repetición de una cotidianeidad perfectamente compartimentada en actividades: las grandes comidas, las horas de cura de descanso, los paseos, las tomas de temperatura. De forma que la repetición constante de las mismas actividades, realizadas día tras día en los mismos espacios, produce una sensación de tiempo inmóvil. El apartado donde se narra el transcurso del día se titula «Sopa de eternidad». Comer cada día sopa a la misma hora produce en los enfermos la sensación de estar comiendo siempre la misma sopa. El tiempo se vuelve corto y volátil, no se percibe su paso, parece fijo, eterno. Una eternidad inmóvil, pero falsa, porque el tiempo en realidad, el tiempo medido por los relojes, sí transcurre. Los enfermos pasan el tiempo esperando el siguiente hito que compartimenta el día, y así lo malgastan, pues al esperar devoran cantidades ingentes de tiempo sin vivirlo conscientemente, destrozan el tiempo y el presente al considerarlos un impedimento para el siguiente hito, al negarles valor propio. De modo que consumen el tiempo con desmesura de la misma manera que consumen las desmesuradas cantidades de comida que les impone la dieta médica. Viven un tiempo fijo, una sopa de eternidad, que los lleva al aburrimiento. Así, el transcurrir temporal parece detenido, los personajes quedan hechizados en un mundo herméticamente cerrado, aparentemente sustraído al tiempo. Los únicos momentos en que los enfermos viven el tiempo desde la perspectiva de los relojes, con conciencia de su paso, son los de la medición de temperatura, fijados por el reglamento en siete minutos. Si se mira el reloj, pasan con una lentitud exasperante. A lo largo de la novela, Castorp dejará de interesarse por la medición del tiempo. No hace reparar su reloj cuando se le rompe, y deja de comprar calendarios. Con la «sopa de eternidad», Mann crea una metáfora muy plástica para expresar la experiencia de tiempo inmóvil en situaciones de confinamiento como las que hemos vivido a lo largo del año 2020.

Si partimos, además, de la idea de que una intensa conciencia de la vida va unida a un intenso sentido del tiempo y de su transcurrir, la falta de sentido del tiempo llevaría pareja una falta de conciencia de la vida, es decir, una inclinación a la decadencia, a la enfermedad y la muerte. Hacia el final de la novela, en el capítulo titulado «Anestesia de los sentidos», los enfermos se

dedican en sus horas libres a pasatiempos fútiles y absurdos que se ponen sucesivamente de moda para caer de inmediato en el olvido. De forma que en la percepción de Hans Castorp: «Todo cuanto veía era siniestro, maligno; y sabía muy bien lo que veía: era la vida sin tiempo, la vida sin preocupaciones y sin esperanzas, la vida como una especie de frívolo ajeteo sin rumbo, estancado... la vida muerta» (Mann, 2005: 816).

El hechizo de la montaña mágica sería entonces, abolido el tiempo como vivencia, la fascinación de la nada, de la muerte, omnipresente desde la enfermedad que comparten los habitantes del sanatorio y que los diferencia de los habitantes de la llanura. La propia enfermedad también propicia un cambio en la percepción del tiempo, en cuanto que supone dejar de lado el mundo de la actividad y del trabajo. Como escribe Virginia Woolf: «En cuanto necesitamos guardar cama, o si, hundidos profundamente entre almohadones en un sillón, levantamos los pies tan solo a unos centímetros del suelo para apoyarlos en otro, dejamos de ser soldados del ejército de los erguidos; nos convertimos en desertores» (2019: 36). En la enfermedad, la verticalidad de la acción se sustituye por la horizontalidad de la contemplación, el tiempo se ralentiza.

La tuberculosis, endémica hasta bien entrado el siglo xx, es una enfermedad rodeada de un aura muy específica. Por un lado, es una enfermedad considerada como engañosa: los enfermos tienen un aspecto rosado o incluso bronceado por el sol de la montaña, que no indica salud sino que oculta su falta, y por tanto en realidad remite a la enfermedad y la muerte, y su energía espasmódica resulta destructiva para sí mismos.¹ Por otro lado, la enfermedad intensifica su separación del mundo de los sanos, pues los obliga a viajar a lugares secos, a aislarse y vivir en un mundo propio, a un modo de exilio. Las teorías médicas de la época determinaron la existencia de reductos enteros de alta montaña dedicados a sanatorios para el tratamiento de la tuberculosis donde los enfermos que se lo pudieran permitir pasaban años enteros retirados del mundo. El sanatorio Berghof, donde se hospeda Castorp, reúne a personas de un gran número de países europeos, en él se hablan lenguas diversísimas, románicas, germánicas y eslavas, y de hecho es como una miniatura de la alta sociedad europea anterior a la Primera Guerra Mundial confinada en un reducto propio.

Otro aspecto significativo para la novela es que los conocimientos médicos de la época asociaban la tuberculosis con una sensualidad exacerbada. Se pensaba que la temperatura corporal permanentemente elevada aumentaba tanto

¹ Para su estudio sobre las metáforas de la enfermedad, Susan Sontag utiliza ampliamente las páginas de *La montaña mágica* (Sontag, 1996: 21 y ss.).

el apetito como la libido, que actuaba como un afrodisíaco. En este sentido, Mann puede asociar la experiencia de la enfermedad con el erotismo, con el amor, que constituye el segundo ámbito de experiencias de Castorp. Se concreta en la fascinación que ejerce sobre él Clavdia Chauchat. La imagen que mejor mostraría la relación entre los ámbitos de la enfermedad, la muerte y el erotismo sería la radiografía que intercambian los amantes antes de la partida de Clavdia. Castorp guardará la radiografía de ella, es decir, y literalmente, su esqueleto, como recuerdo omnipresente: lo coloca sobre su mesita de noche.

La conexión entre enfermedad y erotismo también viene dada en la novela desde la evolución de la propia enfermedad: la relación entre Castorp y Clavdia Chauchat avanza a golpe de termómetro. Las subidas de temperatura marcan mejoras en la relación entre ambos, el acercamiento de Castorp a ella. De hecho, la decisión de permanecer en la montaña mágica, es decir, de dejar curso a la enfermedad, la toma Castorp después de ver a Clavdia, después de que sus miradas se crucen.

La enfermedad aparece en la montaña mágica como algo complejo y contradictorio, ambivalente espiritual y moralmente. Por un lado, es una marca de distinción, tal como la percibe Castorp en un principio: un aspecto muy decadentista y nietzscheano. Thomas Mann no tematiza aquí la productividad cultural y artística de la enfermedad, pero sí lo hace en *Muerte en Venecia* y en *Doctor Faustus*. Sin embargo, la enfermedad es también una forma de desorden, que libera de las obligaciones y convenciones de la vida en la llanura y conlleva una licencia para el libertinaje erótico.

Clavdia aparece desde el principio como exponente de las características de la enfermedad. Es descuidada con las formas educadas de la «buena sociedad» de la llanura: aparece en la novela dando portazos, dejando que las puertas se cierren ruidosamente tras de ella. Este primer aspecto de su aparición irrita sobremanera al ordenado Hans Castorp, que sin embargo se dejará llevar por una inexplicable atracción.

En *La montaña mágica* la enfermedad es la verdad última, el verdadero estado real; la salud es una pura apariencia cultivada en la llanura, en la vida ordenada. Así la interpreta incluso psicoanalíticamente Krokovski, el morboso psicoanalista asociado con Minos, rey infernal. Lleva una bata negra y aparece y desaparece en las habitaciones de los enfermos como si viniera volando, como un mago, pues entra por los balcones corridos en vez de por la puerta. Para él, toda enfermedad sería amor reprimido, y reconducido más tarde. Mann desarrolla irónicamente esta teoría, aplicada en la época sobre la tuberculosis desde el psicoanálisis, a partir de las conferencias que imparte Krokovski cada dos semanas para fascinación de los enfermos.

La enfermedad refuerza también el concepto de placer corporal, es la forma lasciva y desmesurada de vida, percibe Castorp (Mann, 2005: 470), pues intensifica la vida mediante el placer erótico. De forma que la enfermedad como desorden vence sobre el espíritu y el refinamiento. Pues el desorden de la materia, de la vida, del que también forma parte la enfermedad, produce la embriaguez, el placer dionisiaco, erótico. Y es precisamente el desorden de la materia el que crea la vida orgánica. Con esto, la embriaguez tiene un valor ambivalente: es la máxima intensificación, por un lado, de la vida y la condición para que esta se multiplique, por otro, de la decadencia, de la enfermedad, de la muerte. En *La montaña mágica*, el impulso al amor y el impulso a la muerte quedan unidos como lo están en Nietzsche o en Wagner, en *Tristán e Isolda* por ejemplo. También la enfermedad tiene un doble sentido: es un principio de decadencia y a la vez de intensificación de la vida.

La atracción erótica de Castorp por Clavdia Chauchat viene unida a la fascinación por el estudio de lo orgánico y su descomposición, de la creación como íntimamente relacionada con la descomposición y la muerte. El protagonista, que ascendía a la montaña mágica acompañado de un libro sobre *Ocean Steamships* relacionado con la técnica y la vida en la llanura, sustituye muy pronto esta lectura por la de diversos tratados de anatomía. Y su declaración de amor a Clavdia, en el apartado titulado «Noche de Walpurgis», es prácticamente una exaltada recitación de anatomía femenina.

«Noche de Walpurgis», que da nombre a la fiesta que se celebra en el sanatorio con motivo del carnaval, finaliza el capítulo quinto, el que se iniciaba con «Sopa de eternidad». Está situada en la mitad geográfica del libro, y supone un punto álgido en la novela. Desde el inicio del apartado son constantes las citas casi literales de la noche de Walpurgis del *Fausto* de Goethe. Están puestas en boca de Settembrini, que intenta en vano alejar a Castorp de la fiesta de carnaval. Settembrini hace circular notas con citas del *Fausto*: «En la montaña reina esta noche la magia del desvarío | y si algún fuego fatuo se brinda a mostraros el camino | más vale que no confiéis demasiado en él...» (Mann, 2005: 417). Advierte también, como Mefisto a Fausto, del peligro que supone Lilith, en este caso, Clavdia Chauchat (Mann, 2005: 421). Sin embargo, esta noche su influencia es nula, su pupilo se le escapa.

El parlamento que finaliza el capítulo, la declaración de amor de Castorp a Clavdia, muestra claramente la relación entre enfermedad, amor y muerte, entre Eros y Thánatos. Castorp habla durante toda la escena en francés: es el idioma que escoge a lo largo del diálogo amoroso. Está en un estado de semi-ebriedad, de ensueño. Y habla en francés porque hablar en francés es, dice, como hablar en sueños, como hablar sin hablar.

La sopa de eternidad, podríamos decir, lleva a sucumbir al hechizo, a la experiencia de Eros y Thánatos, al sueño. Como escribe Paul Ricoeur, al tiempo fijo como eternidad le corresponde ahora la eternidad soñada (Ricoeur, 1987: 221). Estar sentado junto a Clavdia es para Castorp «comme un rêve singulièrement profond, car il faut dormir très profondément pour rêver comme cela... Je veux dire: c'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps, long, éternel, oui, être assis près de toi comme à present, voilà l'éternité» (Mann, 2005: 432).² En esta situación, en francés, declara su amor: «Je t'aime —balbució—, je t'ai aimée de tout temps, car tu es le Toi de ma vie, mon rêve, mon sort, mon envie, mon éternel désir...» (Mann, 2005: 439).³ Y en este sueño, hablando sin hablar, inmerso en la eternidad, se plantea la identidad entre cuerpo, amor y muerte: «Oh, l'amour, tu sais... Le corps, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un... Car le corps, c'est la maladie et la volupté et c'est lui que fait la mort; oui, ils sont charnels, tous deux, l'amour et la mort, et voilà leur terreur et leur grande magie!» (Mann, 2005: 439).⁴ También la muerte se muestra desde dos perspectivas, como algo ambivalente, en la novela: por una parte, aparece como algo venerable, máxima expresión de la forma y del orden: sería el caso del abuelo de Castorp, que parece mostrar por fin su forma originaria, su verdadera esencia, con la muerte. También sería el caso del interés de Castorp por las ceremonias funerarias, sus referencias a la indumentaria española del Barroco, como imagen de esta idea. Sin embargo, la muerte aparece también como no-forma (*Uniform*), como descomposición, como putrefacción de lo orgánico, como liberación del orden y, por tanto, igual que la enfermedad de la que es consecuencia, como liberadora de las exigencias del orden, la disciplina, el autocontrol, etc., hacia la voluptuosidad.

A esta polarización se le añaden matices diversos. La muerte como liberación de las exigencias de la vida remite al Romanticismo, pero también remite a Schopenhauer: en cuanto que muerte como liberación de las exigencias de la voluntad, como camino hacia la tranquilidad que se prefigura en el ejercicio estético, especialmente en la música. La muerte en *La montaña mágica* también tiene relación con el esteticismo del fin de siglo: la belleza es

2 «[...] como un sueño singularmente profundo, pues es preciso dormir profundamente para soñar de ese modo... Quiero decir: es un sueño bien conocido, soñado siempre, eterno, largo; sí, estar sentado cerca de ti, como ahora, eso es la eternidad». Traducción propia (M.S.).

3 «Te amo —balbució—, te he amado desde siempre, porque eres el Tú de mi vida, mi sueño, mi suerte, mi apetencia, mi eterno deseo...». Traducción propia (M.S.).

4 «Oh, el amor, ¿sabes...? El cuerpo, el amor, la muerte, esas tres cosas no hacen más que una. Pues el cuerpo es la enfermedad y la voluptuosidad, y es el que hace la muerte; sí, son carnales ambos, el amor y la muerte, ¡y ese es su terror y su enorme sortilegio!». Traducción propia (M.S.).

vista como alternativa a la vida, en última instancia como renuncia a la vida. De forma que la dedicación al arte, a la belleza, implicaría una obligada relación con la muerte. Para formularlo en los versos del poema «Tristan» (1825), de August von Platen, poeta muy apreciado por Thomas Mann: «Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, | Ist dem Tode schon anheimgegeben» (Platen, 1996: 280).⁵

Todavía queda un aspecto de la muerte por comentar. Se trata de la muerte como camino a la vida, y Castorp lo formulará así: «conduce al amor por la vida y por el hombre. Tuve esa revelación en mi terraza [...]. Hay dos caminos que llevan a la vida. Uno es el camino ordinario, directo y honorable. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial» (Mann, 2005: 776). Sin embargo, es un camino que queda prisionero de la muerte, o como mínimo sumido en una profunda simpatía por ella.

La montaña mágica se convierte durante la noche de Walpurgis en un monte de Venus, como el que acoge a Tannhäuser o al protagonista de *Das Marmorbild* (*La estatua de mármol*) de Joseph von Eichendorff. Pero, además, la atracción erótica hacia Clavdia Chauchat, la gata caliente, tiene un componente profundamente perturbador y ambivalente para Hans Castorp. Clavdia Chauchat le remite, desde el primer momento en que la ve, al recuerdo de un compañero suyo de colegio por el que siempre sintió una inexplicable atracción. Se llamaba Hippe. Los ojos de ambos se parecen, también sus pómulos. Castorp no mantuvo contacto con Hippe más que en una ocasión, cuando durante el recreo le pidió prestado un lápiz. Exactamente la misma escena se repetirá en la noche de Walpurgis con Clavdia: Castorp también le pedirá prestado un lápiz, y ella se lo cederá con las mismas palabras, con la misma recomendación de tratarlo con cuidado, que Hippe. Aparte del indudable simbolismo que pueda suponer el lápiz, el propio Castorp le dice a Clavdia que la ha amado siempre, que en ella ama a alguien que ya conoció mucho antes como una premonición. De forma que en el amor de Castorp por Clavdia se incluye un fuerte elemento homoerótico.

La sopa de eternidad, el hechizo del tiempo fijo, ha conducido a la eternidad soñada, al ceder al ámbito de fascinación de enfermedad, erotismo y muerte. Tras la noche de Walpurgis, Clavdia Chauchat se marcha del sanatorio. La segunda mitad de la novela es el tiempo de la espera de su vuelta y de las grandes discusiones entre los dos mentores de Castorp: Naphta y Settem-

⁵ «Quien ha contemplado con sus ojos la belleza | está ya entregado a la muerte». Traducción propia (M.S.).

brini, que protagonizan el tercer ámbito de vivencias de Castorp. Este sustituye ahora los libros de anatomía por libros de astronomía, por el interés por el universo. Su experiencia temporal adquiere ahora proporciones cósmicas: la eternidad soñada de la noche de Walpurgis deja paso a la eternidad contemplada de la fijeza del cielo (Ricoeur, 1987: 223). Castorp continúa en el sanatorio, lo hará incluso cuando ya no haga falta, se resistirá a los intentos de su tío por devolverlo a la llanura. Hechizado por la experiencia de la eternidad inmóvil, por la abolición del tiempo de los relojes, su aprendizaje del tiempo conlleva un des-aprendizaje de la vida. De forma que nos podemos preguntar si Castorp es un rehén del Dr. Behrens-Radamante, el dios del Hades que también es la montaña mágica, o un héroe del conocimiento del tiempo.

En las discusiones entre Naphta y Settembrini, en las que intentan cada uno atraer a Castorp a su terreno de pensamiento, se plantean los debates intelectuales de la cultura europea de las dos primeras décadas del siglo xx. Settembrini aparece desde el principio de la novela como una figura defensora del humanismo ilustrado y vitalista que intenta desprender a Castorp del hechizo que sobre él ejercen la enfermedad y la muerte. El personaje está dibujado con rasgos que asimilan sus características a las del dios Hermes. De hecho, muchas figuras de la novela reúnen rasgos herméticos, incluido el propio Castorp.

Settembrini defiende la tradición de pensamiento del humanismo y la Ilustración, del racionalismo, de la tradición literaria y el lenguaje surgido de ello, de la cultura de Occidente. Con ello defiende también la vida en la llanura, la salud y la vida. Desde la primera escena en que aparece, al inicio de la estancia de Castorp, intenta devolver al joven ingeniero a sus *Ocean Steamships*. Defiende la naturaleza, la moralidad y la virtud, la felicidad, la dignidad del ser humano, el progresismo, la democracia, el individuo, la civilización.

Naphta, un jesuita centroeuropeo, defiende una tradición más medievalizante y romántica, la mística, el Este, la montaña y sus abismos frente a la llanura, la enfermedad, la muerte y la ascesis, el espíritu, la religión, el sufrimiento, la tortura y la pena de muerte, el terror, una curiosa amalgama totalitaria de estado divino comunista, la revolución conservadora, el colectivo frente al individuo, el totalitarismo, y un principio de elegancia elitista frente a la barbarie generalizada. Su diagnóstico de época es extraordinariamente pesimista.

Si Settembrini intenta devolver a Castorp al mundo racional de la llanura, Naphta supone la tentación diabólica del hundimiento en lo negativo, en la sopa de eternidad, como en cierto modo también lo supone Clavdia. Castorp es el objeto por el que disputan los ideólogos, además de ser el joven que busca, que se inicia en la vida. «Placet experiri», dice de él Settembrini, que tam-

bién lo califica de «Sorgenkind des Lebens», criatura de pesares, de cuidado, de la vida, refiriéndose a su simpatía por la enfermedad y la muerte.

Castorp permanece entre ambos mentores, observando, excitando la discusión, pero también mediando en ella, experimentando y sin definirse: no resolverá las oposiciones entre los dos intelectuales, que no tienen solución armónica o integradora posible. Culminarán en el apartado de la «Gran confusión», en el duelo entre los dos, en el suicidio de Naphta: en la Primera Guerra Mundial, podríamos decir, el tiempo histórico que irrumpirá poco después para deshacer definitivamente el tiempo hechizado de la montaña mágica. En esta discusión entre contrarios, donde no se perfila una solución posible, nuestra simpatía se inclina más por Settembrini que por Naphta, aunque sea este quizá quien defina mejor la época. Sin embargo, ninguno de los dos consigue atraer a Castorp a su terreno intelectual, por mucho que la labor mentora de Settembrini esté presente con mayor insistencia desde el principio de la novela.

Como se ha apuntado con anterioridad, en el trazado de esta labor ha incluido Thomas Mann muchos elementos mitológicos. También Settembrini es una figura con rasgos de Hermes. Thomas Mann utilizó muy a menudo figuras de Hermes en sus novelas. Consideraba la mitología como un lenguaje metafórico para manifestar el retorno de lo siempre igual. Así, recurre a elementos mitológicos para mostrar aspectos del carácter de sus personajes; en cierto modo, en sus novelas la mitología ocupa el lugar de la psicología.

Hermes es un dios con muchísimos atributos, y en principio su función es la de mediador, la de mensajero. Los personajes alrededor de Castorp actúan con rasgos herméticos como mensajeros de terrenos intelectuales diferentes. Settembrini celebra el Hermes humanista; Naphta, el Hermes Psychopompos, el dios que acompaña a los muertos a su reino. También en Clavdia hay rasgos herméticos. Settembrini aparece a menudo en la posición clásica de Hermes, con los pies cruzados y apoyado en su bastón, levemente inclinado. Toma enseguida una función de guía respecto a Castorp, y se dirige a él con referencias mitológicas. Es él quien bautiza a los médicos del sanatorio como Minos y Radamante, y al notar la atracción que Clavdia Chauchat ejerce sobre Castorp califica a esta de Circe y pone en duda que Castorp sea suficientemente Ulises como para vencerla. En efecto, en el libro x de la *Odisea*, Hermes advierte a Ulises sobre Circe. Pero, y ahí está la diferencia con Settembrini, le aconseja visitarla y le da un antídoto para que pueda salir victorioso del encuentro. Settembrini no posee antídotos. Tampoco en la noche de Walpurgis, cuando sobrepone al de Hermes el papel de Mefisto, consigue mantener alejado a su pupilo de lo que él percibe como peligro.

Cuando Castorp se adentra en la nieve con sus recién adquiridos esquís en lo que será su aventura más peligrosa e iniciática, en el apartado «Nieve», Settembrini hace también referencia directa a su condición de Hermes, ahora en su versión latina, Mercurio, y a su impotencia a la hora de llevar a cabo con éxito su función: «Me gustaría poder acompañarle a la montaña, correr con usted con esquís alados, como Mercurio, pero no debo... bueno... “deber”... Lo haría si fuera cuestión de deber o no, el problema es que no “puedo” hacerlo, soy un caso perdido» (Mann, 2005: 610). Settembrini-Hermes-Mercurio está él mismo tocado por la enfermedad, su credo a favor de la vida lo tiene que defender en contra de su propio cuerpo. Su tarea pedagógico-humanista resulta, finalmente, impotente en relación con su pupilo... ¿Resulta también impotente respecto a la evolución de la historia que está a punto de desembocar en la Primera Guerra Mundial? Tan impotente como la suya será la actitud de Sere-nus Zeitblom, otro humanista de cultura clásica, profesor de latín y griego, frente a la vorágine en la que se debaten su amigo, Adrian Leverkühn – Doktor Faustus, y su país natal en la novela que Mann publica en 1947, *Doktor Faustus*.

El propio Castorp evidencia asimismo rasgos herméticos, y también rasgos del Mercurio latino, el dios de los negociantes. Si el sanatorio, marcado por el emblema de Mercurio, el bastón con la serpiente, se dedica a explotar económicamente a sus pacientes, el mercurio del termómetro es su instrumento. La fiebre que marca el mercurio significa la licencia para poder quedarse en la montaña mágica, es una fuente de prestigio social en su mundo, y, marcando la enfermedad, va unida al impulso erótico, al aumento de este impulso. La indiferencia de Clavdia respecto a Hans se produce en etapas en las que él no tiene fiebre; despechado, Castorp actúa en consecuencia: se va a dar un paseo, anda muy deprisa, acelera cuando ve a Clavdia, la adelanta «sobre zapatos alados» (como Mercurio) y en la siguiente toma de temperatura le ha subido la fiebre.

Castorp se mantiene como observador de las polémicas entre Naphta y Settembrini, sin acabar de tomar partido por ninguno de los dos personajes. Pero hay un momento, al final del capítulo sexto, en el apartado titulado «Nieve», en el que crece por encima de sus mentores, se libera de ellos para alcanzar un planteamiento propio. Encuentra esta perspectiva propia en el umbral entre vida y muerte, y sumido en el sueño: un sueño que podría ser fatal, pues se ha perdido en una tormenta de nieve, pero del que despertará para encontrar el camino al valle y regresar sin mayor daño al sanatorio.

El sueño se produce a lo largo de una escena sumida en la ambivalencia. La tormenta de nieve propicia la confusión entre lo orgánico y lo inorgánico: los copos de nieve son inorgánicos, pero parecen tener vida propia al caer revoloteando, y producen la impresión de estar simultáneamente muertos y vi-

vos. También el espacio y el tiempo se confunden en una eternidad silenciosa, en una infinitud apaciguadora y peligrosa: Castorp se pierde, anda en círculos, cuando piensa que ha pasado una eternidad solo ha pasado un cuarto de hora y vuelve a estar en el mismo sitio. La nieve tiene en este caso una función muy parecida a la del mar en *Muerte en Venecia*.

Castorp se adormece, agotado, perdido y reclinado sobre la pared de un cobertizo, y en su sueño se muestran dos partes muy heterogéneas. Se inicia con una primera escena idílica, de un clasicismo mediterráneo idealizado. Una maternidad ocupa el centro de esta primera escena, que corresponde de forma bastante exacta a la descripción de un cuadro del pintor modernista Ludwig von Hofmann que Thomas Mann tenía en su estudio. Le sucede una segunda escena en la que, al entrar en el templo que se divisa en un segundo plano de la primera escena, el joven protagonista del sueño es testigo de un sacrificio humano infantil llevado a cabo por unas horribles brujas que se dirigen al joven, con el que Castorp se identifica, en el dialecto de su tierra lanzándole insultos muy soeces.

En un estado de semivigilia formula entonces Castorp la frase que le coloca por encima de sus mentores y que Thomas Mann citaba como núcleo de su aprendizaje:

Quiero conservar en mi corazón la fidelidad a la muerte, pero quiero acordarme bien de que la fidelidad a la muerte y al pasado no es más que maldad, oscura lascivia y rechazo de lo humano cuando determina nuestro pensamiento y nuestra conducta. *En nombre de la bondad y del amor el hombre no debe dejar que la muerte reine sobre sus pensamientos.* Y pensando esto, yo, Hans Castorp, el hijo mimado de la vida, me despierto... (Mann, 2005: 641)

Cuando despierte, Castorp habrá olvidado completamente la frase. De forma que nos podemos preguntar qué tipo de aprendizaje es este, que se olvida al instante. Quizá solo sea un aprendizaje, o un mensaje, para el lector. En cualquier caso, a la eternidad soñada de la noche de Walpurgis corresponde ahora otro sueño que remite a la recompensa y al origen del coraje de vivir, y también a integrar la muerte en el concepto de vida.

A partir de ahora, Castorp no hará más visitas casi morbosas a moribundos. Asiste a la muerte de su primo y le cierra los ojos sin repugnancia ni fascinación, también se desinteresa por la medida del tiempo. Podríamos decir que la vida, poco a poco, va prevaleciendo sobre la fascinación por la enfermedad. Sin embargo, sucede muy poco a poco; de hecho, Castorp sigue hechizado por el sanatorio, no se plantea volver a la llanura.

Ahora aparece un tercer mentor para Castorp, un personaje que, enfermo también, está sin embargo bajo el signo de la vitalidad extrema, incluso de lo dionisiaco: Mynheer Peeperkorn, el nuevo acompañante de Clavdia Chauchat a su regreso al sanatorio. Es significativo que a su extrema vitalidad dionisiaca corresponda una aguda incapacidad de discurso hablado: deja las frases a la mitad, no las traba lógicamente. Con una consecuencia radical, el personaje, después de conocer la pasada relación entre Castorp y Clavdia, se suicida, para dejar lugar a Castorp, a quien trata de hijo, junto a Clavdia.

Tras el suicidio de Peeperkorn y la discusión definitiva y final entre Naphta y Settembrini, el tiempo histórico irrumpirá en la montaña. La Primera Guerra Mundial deshace definitivamente el hechizo del tiempo de la montaña mágica. Se cierra el sanatorio, y todos los enfermos han de regresar a sus países; Hans Castorp será llamado a filas.

La irrupción del tiempo histórico, el inicio de la Primera Guerra Mundial, deja abierta la pregunta de si el personaje habría podido realmente liberarse del hechizo de la montaña, del doctor Behrens-Radamante, de la sopa de eternidad. El proceso de aprendizaje ha quedado entre interrogantes, en cierta manera ha quedado parodiado. Porque si el proceso de aprendizaje ha de conducir al protagonista a la vida y a la sociedad, aquí sucede exactamente lo contrario. Es más: la historia devuelve al personaje a la llanura para enviarle a la guerra, probablemente a la muerte. En el supuesto de que Castorp hubiera aprendido algo, le faltaría la aplicación práctica, el convertirlo en acción. En este sentido, esta peculiar novela de formación mostraría el fracaso de toda una tradición de pensamiento.

La voz narrativa se acaba desentendiendo de la suerte del protagonista. Su supervivencia parece poco probable, pero: «Francamente, no nos importa demasiado dejar abierta esta pregunta» (Mann, 2005: 930). Sin embargo, la novela concluye con una nota de esperanza:

Las aventuras del cuerpo y del espíritu que te elevaron por encima de tu naturaleza simple permitieron que tu espíritu sobreviviese lo que no habrá de sobrevivir tu cuerpo. Hubo momentos en que la muerte y el desenfreno del cuerpo, entre presentimientos y reflexiones, hicieron brotar en ti un sueño de amor. ¿Será posible que, de esta bacanal de la muerte, que también de esta abominable fiebre sin medida que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo, surja alguna vez el amor? (Mann, 2005: 930)

Esta última pregunta tendrá que responderla quien lea la novela, y la historia no nos da demasiados elementos como para justificar una respuesta optimista. Sin embargo, quedan los momentos de sueño que ha gobernado Cas-

torp. Esto es lo único que le concede la irónica y distanciada voz narrativa, que para concluir su obra plantea una propuesta utópica por medio de una pregunta. El aprendizaje que propone Thomas Mann no conduce a una solución armonizadora de la existencia ni a un mensaje de síntesis, sino a una conciencia de la discordancia. Y también a una voz narrativa superior, irónica, para narrar esta discordancia: conduce a la palabra, y con ello, de nuevo, a la propia novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KOOPMANN, Helmut (ed.) (1995). *Thomas Mann Handbuch*. Ratisbona: Alfred Kröner.
- MANN, Thomas (2005). *La montaña mágica*. Trad. de Isabel García Adánez. Barcelona: Edhasa.
- MANN, Thomas (1995). «On myself». En: *Selbstkommentare. Der Zauberberg*. Fráncfort: Fischer.
- PLATEN, August von (1996). *Wer die Schönheit angeschaut mit Augen. Ein Lesebuch*. Ed. de Rüdiger Görner. Múnich: dtv Klassik.
- RIKOEUR, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Cristianidad.
- SONTAG, Susan (1996). *La enfermedad y sus metáforas*. Trad. de Mario Muchnik. Madrid: Taurus.
- WOOLF, Virginia (2019). *Estar enfermo*. Trad. de María Tena. Barcelona: Alba.

La pesta blanca i l'experiment d'Arthur Schnitzler

M. Loreto Vilar

Krankheit — entwürdigend und vereinsamend. Anfangs ein Fremdes, dann besitzergreifend — umschließend.

ARTHUR SCHNITZLER, 1911

Inspirat directament per *Incurable*, un dels *Contes de Meran* (1864), de Paul Heyse, el metge i escriptor vienès Arthur Schnitzler posa en pràctica al relat *Morir* (1894)¹ un experiment literari. Mostra com canvia l'ànima humana davant la perspectiva de la mort imminent tot atansant-se —sense pronunciar-ne el nom, talment com ho farà el comerciant Klöterjahn del molt més conegut *Tristany* (1903), de Thomas Mann— a la tuberculosi pulmonar, la tisi o pesta blanca, el «mal romàntic» que segueix omplint els teatres d'òpera de tot el món amb *La Traviata* (1853) verdiana, que beu de la font de *La dama de les camèlies* (1848), d'Alexandre Dumas, i amb *La Bohème* (1896) pucciniana inspirada en les *Escenes de la vida bohèmia* (1849), d'Henri Murger. En aquest capítol proposem una aproximació a l'exploració psicològica i literària que signa Schnitzler i veure com mescla en el tub d'assaig narratiu els elements *eros* i *thánatos* tot resseguint la degeneració d'una relació amorosa en lluita de poder i col·locant, per primera vegada, una figura masculina a les portes de la mort.

1. UNA CONSTRUCCIÓ ARQUITECTÒNICA

Canviant l'èmfasi que el títol inicial, *Mort prospera*,² posava en el fet de la cessació de la vida, pel definitiu *Morir*,³ Schnitzler trasllada el protagonisme al procés que conclou amb la mort, un tema que interessa a l'autor just en el

1 No tenim coneixement de cap versió catalana. La traducció dels fragments citats en aquest capítol és de l'autora, M.L.V., i la font, indicada amb el número de pàgina entre parèntesis, correspon a Schnitzler: *Sterben*, 2012.

2 «Naher Tod» en l'entrada del 4.2.1982 al seu diari (Schnitzler, 1987: 364).

3 «Sterben» en l'entrada del 25.9.1893 al seu diari (Schnitzler, 1995: 53).

moment de fer trenta anys.⁴ Sembla que fins i tot algun detall del relat s'emiralla en un episodi biogràfic amorós,⁵ a banda de la circumstància que, el 1886, Schnitzler havia sospitat que patia tuberculosi. A aquesta malaltia, que resta innominada en el text, però la progressió simptomatològica de la qual —pallidesa, cansament, febre, tos, dificultat respiratòria i hemoptisi— constitueix el rerefons temàtic, Schnitzler li basteix una peça de construcció perfectament equilibrada, arquitectònica. Així, en la seva edició historicocrítica més recent, de l'any 2012, *Morir* apareix estructurat en vint-i-cinc capítols marcats només amb una discreta línia de separació i que, al seu torn, permeten intuir cinc blocs o seccions més grans.

L'exposició, o introducció, presenta, en els dos capítols inicials, dos dies del mes de maig del 1890. A la primavera, l'estació de la vida per excel·lència, el jove burgès vienès Felix ha rebut el diagnòstic fatal de la malaltia que fa temps que el preocupa, i el comunica a la seva estimada Marie, no pas al parc barroc de l'Augarten on ella l'estava esperant, el parc més antic —i probablement també el més bonic— de Viena, sinó al Prater, el lloc de diversió i rauxa més prototípic de la ciutat. Marie, trasbalsada, jura que vol morir amb Felix, un jurament que ell no vol acceptar de cap manera. El segon bloc, a manera d'ascens, consta de set capítols, del tercer al novè, l'acció dels quals transcorre de maig a agost. Els amants fan una estada vora un llac muntanyenc no identificat i, en consonància amb aquell espai idíl·lic, viuen moments d'esperança i felicitat, però també s'inicia el seu distanciament.

El tercer segment, que ocupa dels capítols desè a dotzè, constitueix el clímax de la història. L'acció té lloc a finals d'agost i correspon a la breu estada de la parella a Salzburg just abans de l'empitjorament sobtat de Felix i el retorn a Viena. Mentre que els dos viatges anteriors, de la capital fins al llac i d'allà a Salzburg, no formen part del relat de la malaltia —en aquelles ocasions Felix viatja com a home «sa»—, els dos trajectes en tren que la parella fa de Salzburg a Viena i, setmanes més tard, d'allà a la ciutat balneària de Meran,

4 L'escriptura del relat ocupa Schnitzler des de febrer fins a juliol del 1892, el comença quan té vint-i-nou anys i l'acaba quan ja n'ha fet trenta. Cf. les entrades del seu diari del 4.2.1982 (Schnitzler, 1987: 364) i el 27.7.1892 (Schnitzler 1995: 381). En la lectura que Schnitzler fa del manuscrit als seus amics el 30.10.1892, el relat és molt ben rebut i ell mateix amb prou feines pot contenir les llàgrimes d'emoció (Schnitzler, 1987: 391). La publicació, el 1894, és molt ben acollida per la crítica (Hubmann, 2012: 7).

5 El protagonista, Felix, és un escriptor, com l'autor mateix, i la seva estimada, Marie, evoca l'actriu Marie Glümer (Marie Chlum), de la qual Schnitzler se separa després d'una relació de tres anys, quan ella deixa Viena per establir-se a Wiesbaden a finals d'agost del 1892.

a la part meridional del Tirol,⁶ s'integren en el text. D'aquesta manera s'anuncia, just a la meitat del relat, en el capítol tretzè, amb un viatge breu —que significativament ocupa les hores d'un capvespre—, l'entrada en la fase última de la malaltia i, més endavant, en el capítol vint-i-tresè, a través d'un passatge llarg i penós —que dura vint-i-quatre hores—, l'adveniment de l'agonia que precedeix la mort. En concordança amb això, a partir del trajecte de Salzburg a Viena, Felix ha de romandre enllitat, paral·lelament al detall que la veu narradora es refereix a ell cada vegada amb més insistència com al «malalt», sense esmentar el seu nom, un nom que, per la seva adscripció llatina, evoca una felicitat que s'ha acabat del tot. Ara bé, si el seu nom ha perdut el sentit, el de Marie tot just comença a prendre'n: a la capital austríaca, Marie, la vetlladora de Felix, certament pot identificar-se amb la verge Maria sofrent del Nou Testament.

El quart bloc, paral·lel al segon però en un sentit de descens, és el més llarg. Són nou capítols, del catorzè al vint-i-dosè, en els quals es refereixen les llargues setmanes des de començaments de setembre fins a començaments d'octubre a la llar de la parella a Viena. En correspondència amb el progressiu avanç de la malaltia de Felix, ha anat augmentant també la separació emocional dels dos amants: el temor de l'un a la mort creix paral·lelament a les ganes de viure de l'altra. La cinquena secció, que, com la primera, ocupa dos únics capítols, el vint-i-quatrè i el vint-i-cinquè, presenta el desenllaç. L'anunci inicial de la mort de Felix s'acompleix a finals d'octubre. El dia de l'arribada a Meran, el malalt escup una mica de sang, l'endemà mor tot sol. Marie ha aconseguit escapar del seu intent desesperat d'escanyar-la.

Corona aquest argument la instrumentalització dels eixos espacial i temporal. Els espais de la malaltia i la mort són els interiors, la cambra amb l'aire viciat i la poca llum de les espelmes. Els espais de la salut i la vida, en canvi, són els exteriors, tant la natura (el paisatge de muntanya, els parcs vienesos i salzburguesos, el jardí privat) com la ciutat, amb els seus carrers i els carruatges que hi circulen. Com a espais de trànsit i aïllats —«no-llocs» (Augé, 1992)— actuen els compartiments del tren i els cafès, particularment llurs terrasses. En una d'elles, al Prater vienès, Felix comunica a Marie el diagnòstic

6 En temps del relat de Schnitzler, Meran s'integrava a Àustria-Hongria. Allà s'instal·là Arthur Schnitzler el 1886 per tractar-se del que semblava tuberculosi i hi conegué Olga Waissnix, amb qui inicià una relació. Waissnix, que morí de la malaltia onze anys més tard, feu obsequi a Schnitzler d'un exemplar dels *Contes de Meran*, de Paul Heyse, l'esposa del qual havia mort a Meran el 1862. Franz Kafka fou, molt més endavant, quan treballava en *El procés*, un altre dels estadants de Meran, en el seu cas per tractar la tuberculosi laríngia.

que desencadena el jurament d'ella de morir plegats i que, en aquell instant, esgarrifa el malalt. En una altra, al costat del Kurpark (Kurgarten) de Salzburg, és Felix qui comença a desitjar el suïcidi conjunt, una idea que tot seguit decideix amagar a Marie, a qui ja no veu tan decidida. De la mateixa manera cal llegir el pas del temps a *Morir*, en sincronia amb l'evolució d'una malaltia que ja s'anuncia en la metàfora temporal de l'inici del relat («Queia la tarda», 57). La tuberculosi avança a continuació de maig fins a finals d'octubre, de la primavera a la tardor, del bon temps, la calor i la lluminositat, que hom tendeix a identificar amb la vida, al mal temps, el fred i la foscor, aparellades habitualment amb la mort. I en concordança es tracta el recompte d'aquest pas del temps. És detallat i minuciós en els dos dies que corresponen a l'anunci fatal i al desenllaç, però sembla oblidat quan, vora el llac, els amants volen veure una esperança de guariment. És un invariable fluir, amorf i desesperant, durant les setmanes de setembre i octubre a Viena.

2. INGREDIENTS EN EL TUB D'ASSAIG NARRATIU

La malaltia és, per tant, l'eix vertebrador de *Morir*, un relat que reflecteix el coneixement de mitjans dels anys noranta del segle XIX sobre la tuberculosi, un mal conegut però incurable.⁷ Amb tot, Schnitzler afegeix a la historicitat mèdica uns ingredients que són propis del camp psicològic⁸ —sobre la psico-

7 Per aquest motiu Schader (1987: 106) anomena *Morir* una versió literària del nihilisme terapèutic.

8 Seguint els passos del seu pare, un metge d'origen hongarès que, a mitjan segle XIX, arribà a dirigir la Policlínica General de Viena, Arthur Schnitzler estudià també medicina i es doctorà el 1885. Aviat s'interessà per la psicologia i la psiquiatria, i va arribar a treballar amb Theodor Meynert, professor de Sigmund Freud, però l'interès creixent de Schnitzler per la literatura el portà a limitar la seva activitat en l'àmbit de la medicina —per bé que mai arribà a tancar la seva consulta privada—. En aquest sentit, s'ha insistit molt especialment en el vincle entre els plantejaments freudians i l'obra literària de Schnitzler. En el tractament literari de la sexualitat, per exemple, l'obra de Schnitzler presenta un vessant psicològic ben marcat (*Anatol*, 1892; *Aventures amoroses*, 1894; *La ronda*, 1900; *La senyoreta Else*, 1924). Però el possible lligam es materialitza també en l'àmbit formal, en el primer monòleg interior de les lletres alemanyes, el relat *El tinent Gustl* (1900), en el qual l'autor reprèn la reflexió al voltant de la mort del relat *Morir* tot assaonant-la amb la paròdia de l'estament militar i la tematització de l'antisemitisme latent en la societat vienesa del canvi del segle XIX al XX (el tema central de la peça dramàtica *El professor Bernhardi*, 1912). Per la seva banda, Freud anomenà l'escriptor el seu doble literari en la carta que li adreçà el 14 de maig de 1922, adduint que en les seves obres s'arribava a conclusions molt properes a les pròpies: «Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewußten, von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, das Haften Ihrer Gedanken an der Polarität von Lieben und Sterben, das alles berührte mich mit einer unheimlichen Vertrautheit» (Freud, 1960: 249).

logia de la mort i de l'amor— i del poetològic —provant tècniques narratives que permeten l'exposició i la perspectivització del sentir més íntim de les seves figures (Blödorn, 2014: 175).

Com a estudi psicològic, el relat de Schnitzler sembla voler qüestionar l'individualisme que sorgeix de la creixent confiança en el progrés científic i tècnic a finals del segle XIX que tendeix a l'«oblit» de la mort. En aquest sentit, afirma Pfeiffer (1997: 148) que *Morir* és un revulsiu de la repressió natural de la consciència de la mort, un text despietat que ressegueix els paràmetres psicològics de la desil·lusió més gran. Per això és modern, perquè descobreix l'engany del sentit transcendental que tradicionalment s'ha atorgat a la mort. Al relat no hi ha, per exemple, cap esment del que pugui trobar-se després de la mort, que, sempre des de la perspectiva de Felix, solament significa deixar d'existir. Així, amb l'objectiu de presentar l'única veritat, la degradació i la soledat de l'ésser humà en l'hora suprema, Schnitzler repeteix a *Morir* els tòpics més coneguts: les convencions lingüístiques al voltant del tema de la malaltia i la mort, la negació valenta —inspirada per la tradició filosòfica i poètica— de la por davant la pròpia fi, el desig romàntic del suïcidi en parella i el recurs a l'evasió cap a regions aïllades i idíl·liques. Per finalment revelar la inutilitat de tot plegat: al capdavant, l'heroisme i l'autocontrol fracassen i només resta la por més descarada davant l'expiració. Fins a quin punt els valors i les normes dels vius poden deixar de comptar davant l'hora final, es palesa a *Morir* en l'extrem de voler assassinar Marie a què arriba Felix. Amb això el relat implica, certament, un gir en la tradició cultural occidental que ha pretès donar sentit a la mort (Blödorn, 2014: 175), que aquí és titllada de farsa —metatextualment: a través de les lectures crítiques que Felix fa dels filòsofs que parlen de la mort sense saber què és (cf. Perlmann, 1987: 109)—, obrint definitivament el pas a la modernitat.

A banda d'aquesta única incursió en l'esfera metatextual, Schnitzler empra a *Morir* tot un seguit de recursos estètics i formals que, si bé poden quedar enrere en comparació amb els d'obres com *La mort de Georg* (1900), de Richard Beer-Hofmann, permeten seguir amb ull clínic els diversos estadis de la confrontació de la psique humana amb la mort. Així, mescla tècniques narratives com el relat del narrador omniscient i la transcripció del diàleg dels personatges, amb l'estil indirecte lliure i el monòleg interior —aquí només apuntat— que descobreixen, sense mediació, el pensament més amagat dels personatges i els sentiments i desigs que no saben o no gosen expressar. Per això Baumer (1992: 53) considera que el relat és la primera contribució de Schnitzler a la novel·la psicoanalítica experimental, un gènere que ell inaugura.

Tanmateix, a *Morir* també s'exposa una estratègia narrativa propera al naturalisme, com conclou Zieger (2018: 91) tot coincidint amb Pietzcker (2007:

40) en destacar, a tall d'exemple, que el narrador de Schnitzler resta en tot moment neutral i fred, no emet judicis crítics ni té cap tabú. A més, Zieger (2017: 28; 2018: 92) addueix que la mort de Felix és un element naturalista «depurat», «polit» o «refinat» pel fet que, sense arribar a ser estilitzada o sublimada, sense ser «bella», tampoc no és esgarrifosa (cf. Pietzcker, 2007: 43-44). De fet, l'autor vienès s'allunya tant del final feliç —el guariment— que presenta Heyse a *Incurable*, com de les sublimacions de la malaltia i la mort a *La dama de les camèlies*, de Dumas, a *Tristany i Isolda* (1865), de Richard Wagner, i a *El neci i la mort* (1893), d'Hugo von Hofmannsthal.

No obstant això, per l'exposició que es presenta a *Morir* de l'egoisme vital dels dos protagonistes, Zieger considera el relat com a exemple paradigmàtic del «naturalisme clínic» (2018: 90). I és que Schnitzler fa una descripció extremament reduïda del context i, endemés, limita el personal al nombre mínim imprescindible —Felix, el malalt, Marie, la seva estimada, i Albert, el metge—, prescindint de qualsevol possible distorsionador. No hi ha esment d'amics ni de parents, tampoc no s'ofereixen detalls sobre la feina de Felix, un escriptor, ni sobre la seva relació de fa un any amb Marie, identificable amb la «noia dolça» de *La ronda* (1900), de la mateixa manera que Felix encarna el burgès acomodat —té minyona i no ha de preocupar-se pels diners—. Interessa, altrament, fer atenció a la nova dimensió que adquireix la relació entre aquestes dues figures prototípiques de la societat vienesa del canvi del segle XIX al XX i, molt especialment, al fet que Felix i Marie no siguin casats perquè d'aquesta manera, com observa Blödorn (2014: 174), els protagonistes no estan obligats a la «fidelitat» per cap norma social. Amb tot, Marie ha interioritzat el codi patriarcal vigent i veu com a obligació seva acompanyar el malalt en tot moment, un gest que ell també dona per fet. Com assenyala Perlmann (1987: 138-139), amb això Schnitzler mostra el poc valor que un senyor benestant atorga a una dona que depèn econòmicament d'ell un cop el desig sexual minva, per la malaltia, fins a desaparèixer, i descobreix igualment com el desig de possessió de l'home, alimentat pel jurament inicial d'ella d'una mort conjunta i perversit més endavant per l'enveja de la perspectiva de vida de la seva amant, el mena a l'extrem de voler assassinar-la. Paral·lelament a aquesta evolució, emperò, Marie també passa del desig d'una mort romàntica amb l'estimat, de voler renunciar a la seva vida per ell, a voler sacrificar únicament el temps que li resti a ell fins a la fi.

Així, a banda de les reminiscències naturalistes de *Morir*, i també de motius modernistes, com ara l'aïllament i l'atemporalitat vora el llac per recrear una suspensió de l'acció que és irreal —perquè la malaltia avança—, i impressionistes, com el motiu del viatge en tren per mostrar el pas «accelerat», en

impressions, de la realitat exterior —un senyal de la volatilitat del temps en correspondència amb les darreres fases de l'evolució del mal—, el motiu principal és romàntic. És la mort d'amor, que actua en el relat com a punt d'inflexió: primer la promet Marie amb passió, al final la reclama Felix amb violència. Al voltant d'aquest eix central, Schnitzler desplega altres motius que, com assenyala Pietzcker (2007: 38-41), contribueixen a bastir l'argumentació de *Morir*: la finestra, que denota el lligam de Marie amb la vida; el somriure, com a senyal de dedicació, alegria, sornegueria, superioritat o falsedat; la mà, un element físic per il·lustrar emocions com l'estimació o l'aversion; els mots «nena» o «nen» que es dediquen els amants en un sentit tendre al principi i acusador al final.

Seguim a continuació els canvis que, davant la mort imminent, tenen lloc en l'ànim d'un espècimen masculí jove, burgès i immers en una relació amorosa a la Viena de finals del segle XIX,⁹ segons l'exploració schnitzleriana: heroïcitat, cinisme, egoisme, ràbia i degradació moral.

3. ANUNCI I ASCENS

La comunicació del pronòstic fatal que ha rebut Felix va precedida de la descripció, a través dels ulls de Marie, de les evidències del trasbals que li ha causat aquest pronòstic: pallidesa, silenci, mirada absent, comportament estrany. I la primera reacció de la dona quan ell finalment li fa saber, amb paraules que li brollen «somortes i feixugues» (61), que li resta un any de vida, coincideix. Mentre Felix esclata llavors en plors, ella resta bocabadada, empal·lideix i emmudeix. S'agenolla davant del condemnat en una actitud que és talment de submissió i que el conforta fins al punt de calmar-lo completament, alhora que fa germinar el cinisme en la seva ànima. Que Marie, sense vessar ni una llàgrima, li assegurí que no vol viure sense ell, no satisfà Felix. Per això descriu un quadre que no és altra cosa que un retret mal encobert perquè ella ha de viure i ell no: d'aquí a un any, li diu, ell jaurà sota terra i ella començarà a recuperar el color. I ara sí que Marie plora, si bé no de desesper, com Felix, sinó d'amargura, en un primer senyal de l'esquerda afectiva que el diagnòstic mortal ha obert entre ells. Tanmateix, quan poc més tard Marie li jura que morirà amb ell, Felix respon: «No juris. Un dia m'hauràs de demanar que et deslliuri

⁹ En la carta del 10.12.1903 a Hofmannsthal, Schnitzler afirma que Felix li interessà més com a «cas» que no pas com a individu (cf. Hofmannsthal, 1964: 179).

del teu jurament» (65). I encara quan, l'endemà, Marie insisteix en el desig d'acompanyar el seu estimat en la mort i demana verí al metge amic Albert, Felix raona:

Mira, Miez, ara t'ho diré ben clar. Si tornes a dir aquesta bajanada una sola vegada més, només una, me n'aniré sense deixar el més petit rastre. No em tornaràs a veure mai més. No hi tinc cap dret a encadenar el teu destí al meu, ni tampoc en vull tenir la responsabilitat. (70)¹⁰

La reacció de Felix és, ben cert, heroica, i ho és, a més, per partida doble. Davant Marie («Si ens ho mirem amb filosofia, tampoc no és tan terrible. Tenim tant de temps encara per ser feliços, oi, Marie?», 64-65) i davant Albert («Ja ho veuràs, Albert, amic meu. Soc d'aquella classe d'homes que se'n van d'aquest món tot somrient», 69).

Nous senyals de la fissura emocional que es va obrint entre els amants es presenten en l'espai aïllat, gairebé estanc, que Schnitzler recrea tot seguit. En l'entorn idíl·lic vora un llac, Felix i Marie es miren com si s'haguessin barallat o com si entre ells hi hagués hagut algun malentès. A més, Felix segueix turmentant la dona, retraient-li —indirectament— una salut que ell li enveja («Ah, estimada senyoreta meva, i, doncs, jo m'he de morir i vostè ni tan sols es pot prendre la molèstia d'escoltar-me quan en parlo?», 75). Que el seu cinisme acaba motivant el desinterès de Marie es percep en detalls subtils; per exemple, en el fet que, quan Felix fa un segon intent de posar-se a escriure tot esperant la mateixa prohibició de treballar que Marie li havia fet dies enrere amb tendresa, ella el tracta —també de manera indirecta— talment com un nen malcriat: fa veure que no ho veu, deixant que ell mateix s'adoni que no pot reprendre la feina. I si el malalt comença tot seguit a dubtar de la seva estimada i a amagar-li, per exemple, la idea de fer un testament poètic, Marie comença a compadir-lo després d'una nit en què Felix fa un gemec esgarrifós. A l'apartament afectiu correspon, d'altra banda, l'inici de l'allunyament físic. Si Felix, una tarda, fa un passeig en solitari i s'adona que li agrada estar sol, Marie també passeja sola i ho fa amb gust, però de bon matí, com evocant la vida que té al davant. Més encara, la dona decideix negar-se, delicadament, a la impetuositat del desig sexual del seu estimat, una decisió que coincideix amb el desinterès que causa en ell l'avanç de la malaltia.

¹⁰ «Miez» és el nom carinyós amb què Felix anomena Marie.

A aquestes primeres mostres de trencament aviat se n'hi afegeixen d'altres. Marie comença a fer sortides matinals tota sola, navega pel llac i passeja pel bosc, un dia fins i tot intercanvia una salutació amb uns senyors, un fet que li desperta sentiments de culpa. Mentrestant, Felix, que per egoisme i per enveja no suporta veure-la contenta i plena de salut, li recorda que ja deu haver transcorregut una quarta part del seu termini i li reprotxa que hagi oblidat el jurament de morir plegats. Marie s'hi referma, però el laconisme amb què ho fa mostra, d'una banda, la seva sorpresa perquè ell mai no havia acceptat aquell jurament i, de l'altra, la prevenció que comença a sentir contra l'home. I si el pensament que el seu estimat se la vulgui endur amb ell contra voluntat en el moment de la mort nia en el cor de Marie, en el de Felix hi arrela la sospita que Marie l'abandoni just en aquella hora. Per això, per lligar la dona al seu destí fatal, Felix li etziba unes paraules extremament cruels que ell mateix reconeix més endavant com a «comèdia ridícula» (88):

Comença l'etapa més deplorable. Fins ara he estat un malalt interessant. Un xic pàllid, un xic de tos, un xic melancòlic. Això fins i tot pot agradar a una dona. Però el que ve ara, nineta, millor que t'ho estalviïs! [...] No vull que t'estiguis dia i nit asseguda vora el meu llit pensant: «Tant de bo ja s'hagués acabat, perquè en algun moment s'ha d'acabar». I que et sentis alliberada quan me'n vagi del teu costat. (86)

Com comenta la veu narradora, aquest episodi interposa «quelcom estrany» (87) entre Felix i Marie. És la falsedat, que substitueix l'estimació i fa que els amants supleixin l'absència de paraules per expressar els seus veritables sentiments amb les converses més engrescades sobre temes fútils. Endemés, Marie s'esforça a demostrar desinterès per qualsevol desconegut, perquè veu que Felix la controla de reüll, quelcom que a ella l'avergonyeix. La desconfiança ha irromput, doncs, en la seva relació i, mentre que Felix només vol demanar a Marie que mori amb ell però, tement una resposta negativa, no s'hi veu amb cor («a l'endemà, a l'endemà —potser», 89), en la ment d'ella el desig de viure va prenent forma i el sol pensament en la pregunta del malalt la fa estar amb ànsia:

Quan [Felix] li faci la pregunta, [Marie] tindrà el valor de dir-li: «Posem fi a aquest patiment! Morim plegats, ara mateix!». I mentre s'embriagava amb aquesta idea, se li apareixia aquella dona que acabava de veure —corrent pels camps, jugant amb el vent acaronador del matí, amb ganes de vida, d'alegria, aquella dona que era ella mateixa— miserable i roïna. (91)

L'únic acord dels amants en aquesta etapa és en el seu sentiment de rancúnia envers el professor Bernard,¹¹ el metge que donà el diagnòstic mortal a Felix i en el qual, per aquesta raó, volen veure un botxí. Així és que, en llegir la notícia del seu traspàs al diari, un sentiment de «venjança del destí» (92) amara les ànimes de Felix i Marie i els fa sentir-se alliberats. Tanmateix, i d'acord amb les convencions socials amb què ambdós combreguen, aquest sentir resta inexpressat —fins i tot entre ells mateixos.

El retorn de la parella a la societat té lloc en el context d'un festival de cant a Salzburg, una festa que, en una altra mostra de llur allunyament progressiu, plau a Marie i disgusta Felix. Els primers dies, l'home roman distant, sorrut i gelós, i retreu a Marie la seva vivacitat palesant sense cap mirament l'enveja que el consumeix. Es descobreix, a més a més, la superficialitat de la seva estimació envers la dona («Qualsevol altra probablement li hauria estat igual de bé», 98). Al seu torn, Marie ja no vol anar de bracet pel carrer i es plany obertament del maltractament emocional a què Felix la sotmet: «No m'ho mereixo, això, no» (95), li diu. I davant la sobtada vehemència sexual de l'home, la primera reacció de Marie és de rebuig, per bé que acaba cedint. Ben mirat, però, el «desig impetuós» (102) de Felix només és una nova reacció desesperada i egoista: l'home considera Marie «la seva esclava» (101). A més, com que troba que a ella «li agrada massa la vida» (101) i tem que al final es desdigni de la seva promesa, decideix endur-se-la amb ell a la força,¹² sense dir-li res, no fos cas que comencés a malfiar-se o àdhuc a tenir-li por. A partir d'aquesta decisió, amb la qual Felix trenca definitivament la confiança que governava la seva relació amb Marie, cessa la gelosia i, quan algun estrany es mira la dona amb admiració pel carrer, ell només somriu maliciosament tot gaudint del seu sentiment d'«orgullosa propietat» (102).

4. DESCENS I MORT

Quan Felix ha de romandre al llit a casa seva, a Viena, el corseca una por que solament confessa a Albert, a qui considera un igual. Amb Marie, en canvi, el malalt reprèn el turment emocional: «Tinc l'honor de presentar-te el meu llit de mort» (108), li clava. La fractura afectiva entre els amants és, doncs, cada

¹¹ El professor Bernard és una referència clara al metge francès Claude Bernard (1813-1878), el fundador de la psicologia experimental que inspirà Zola (Zieger, 2018: 92).

¹² Cf. l'entrada del 23.8.1892 al diari de Schnitzler (1987: 383), en la qual l'escriptor refereix el seu dolor per la separació de Marie Glümer i expressa el seu desig d'una mort en parella.

vegada més tangible, tot i que Marie no deixa de tenir cura de Felix amb zel i ell no vol estar un sol instant sense ella. Així, la vetlladora troba refugi vora la finestra de la cambra, on se sent lliure i pot gaudir de l'aire fresc que entra i l'acarona, tan diferent de l'aire viciat de l'interior. És en aquest punt que el pas del temps s'atura per a ella, els records que guarda en el seu cor dels mesos de felicitat amb Felix desapareixen i la perspectiva d'un futur conjunt s'esvaeix. Solament hi ha el present de la malaltia, i Marie pren consciència que és buit però tan pesant com l'aire de la cambra.¹³ Tancada allà, la dona sent llavors com «la seva compassió esdevé una sobreexcitació nerviosa i el seu dolor, una mescla de por i indiferència» (113-114).

Poc més endavant, cercant confort en la lectura de Schopenhauer, Nietzsche i Sòcrates, Felix descobreix astorat que tots fan comèdia quan parlen de la mort, com fa ell mateix per amagar la seva «por atroç, espantosa, una por que les persones sanes no es poden ni imaginar» (111) —per aquesta raó anuncia a Albert que tornarà a llegir literatura, on, almenys, hom sap que tot és ficció—. A més, el malalt comença a malfiar-se de Marie: i si ella també fa teatre quan es mostra com una veritable màrtir al seu costat? I si volgués abandonar-lo? Així, quan Albert li recomana a la dona que surti a fer un passeig, els sentiments de Felix van des del dolor fins a l'odi, tot passant per la ira envers l'amic perquè, en el fons de l'ànima del malalt, s'ha covat l'egoisme masculista més vil: «aquella dona estava obligada a patir amb ell, a morir amb ell. S'està arruïnant, doncs clar, naturalment. [...] Que potser l'Albert es pensa que aquella dona, que és la seva amant, té cap dret a fer plans més enllà de l'hora que per a ell sigui l'última? Que potser ella mateixa gosa—» (116). Rebel·lant-se inconscientment contra aquests pensaments inexpressats del seu amant, l'endemà Marie aprofita que ell dorm per sortir a fer una breu passejada, i és aleshores que li ve a la ment per primera vegada la qüestió de la reciprocitat. Estaria Felix disposat a morir amb ella com ella ho havia estat a morir amb ell? Hi estava ella, encara? I davant la certesa («No, sentia com si ell volgués arrossegar-la a la tomba per egoisme, per enveja, perquè ella, casualment, li pertanyia», 118), Marie reacciona amb l'aversion física: si fa temps que ja no tenen relacions sexuals, d'ara endavant només besarà Felix al front.

¹³ Cf. Pfeiffer (1997: 152): «Besonders auffällig ist die Abwesenheit von Erinnerungen und Träumen in der Erzählung: Die obsessive Orientierung an der bedrohlichen Zukunft korreliert mit der fehlenden erzählerischen Aneignung der Vergangenheit ebenso wie mit dem Mangel an erfüllter Gegenwartigkeit. Die erzählte Zeit, die einer unerbitlichen Chronologie folgt, ist irreversibel geworden: Die Wiedergewinnung der verlorenen Erinnerungen, die das Leben episch abrunden könnten, hat sich dem Horizont des Erzählens entzogen. Dem Verlust der Erinnerungen entspricht ein Utopieverlust: Beides führt zu einer Vernichtung der gestundeten Zeit».

L'escena següent, quan el malalt es desperta i veu que la dona no és a la cambra amb ell, avança el quadre de la mort. Felix, pres d'una desesperació incontenible provocada per la seva por a morir, i a fer-ho, a més, en soledat, s'alça del llit i s'atansa a la finestra, des d'on veu Marie que torna a casa. Va a esperar-la al passadís penombrós i, quan entra, se li abraona al damunt i l'arrossega amb força fins a la cambra, de manera que la dona pregunta: «Que t'has tornat boig?» (122). I és que Marie no pot compartir el pànic de Felix, que acaba plorant com un infant, mentre que a ella se li ha assecat la tendresa.

A aquesta primera violència física segueix, quan el malalt ja comença a desvariejar i necessita morfina, l'acusació als que tenen cura d'ell, Marie i Albert, de no oferir-li cap remei efectiu. Identificant ara la malaltia mortal amb la cambra («aquesta horrible cambra mortuòria», 126), Felix, exigeix que el deixin sortir-ne amb unes paraules que, inspirades per la febre, expressen alhora la interiorització del mite del sud guaridor i inspirador —allà, diu, escriurà una obra magistral— i el desig de tornar al passat, és a dir, de recuperar la salut: «Al sud a vegades s'hi obren els miracles. [...] Vull anar al sud, vull tornar a la primavera» (126). Encara durant el trasllat de Viena a Meran, la pertorbació i algunes lectures porten Felix a confiar que se li presenti en somnis un remei que aconseguixi curar-lo. Tanmateix, el que Marie veu, de nit, dins el compartiment fosc del tren, en la mirada perduda de Felix, és ràbia. I just en aquell moment, l'home l'agafa amb una força de la qual ella ja no el creia capaç i li recorda el seu jurament preguntant-li només si està preparada. Al nou atac físic, Marie reacciona amb espant però titllant Felix de «nen» (135), acusant-lo obertament d'infantilisme i veladament d'egoista per recórrer tot seguit —com mai no deixa de fer, ni tampoc Albert— a l'engany d'un imminent restabliment. El malalt, però, ja admet que va cap a la mort («Avui ho sé», 135, destacat en l'original). Així, ambdós revelen el que hi ha en el punt més profund de llurs ànimes. Marie sap del cert que no vol morir amb Felix. Ell, que mesos enrere no acceptava el desig de la dona de morir plegats, vol ara, arribat el moment, forçar-la-hi. Intuint això, Marie es proposa estar ben a l'aguait, mentre que Felix, que percep la por en la mirada sotjadora d'ella, entén de cop que ha d'anar a la mort tot sol: «No estàs preparada!» (136), lamenta. Davant d'aquestes paraules, ella només calla.

Quan la mort és imminent, la primera nit, a Meran, Felix amenaça Marie directament («quan me n'hagi d'anar, t'enduré amb mi», 140), atiant en ella una «por mortal» (140): potser vol enverinar-la?, té prou força per escanyar-la?, es pregunta la dona. I, tot i que separa la seva butaca del llit, no vol adormir-se, es malfia. Al capdavant acaba reconeixent el seu desig que tot s'acabi, un desig que s'amaga darrere la falsa compassió de la coneguda fórmula: «Si

almenys deixés de patir!» (143). La segona nit, Felix torna a emprar la violència. «T'enduré amb mi, no me'n vull anar tot sol. T'estimo i no et deixaré pas aquí!» (146), li diu a Marie agafant-li el cap amb les dues mans, prement-li amb força les temples i les galtes: «Junts! Junts! Tu ho volies! Jo també tinc por de morir tot sol. Vols fer-ho? Vols fer-ho?» (147). Davant l'atac físic definitiu, Marie, que amb prou feines aconsegueix desempallegar-se de les mans de Felix quan ja comencen a prémer-li el coll, respon el que ell més tem: «No, no [...]. No vull!» (147). I surt corrents cap al carrer.

El darrer pas duu Felix de la desesperació al somni, i de l'al·lucinació a la il·lusió. Així, primer crida que no vol morir tot sol, després s'atansa a la finestra de la cambra imaginant que fora ha arribat la primavera que el guarirà. Quan veu Marie i Albert al jardí, tot li comença a ballar i sent una música, un cant «tan bell, tan bell» (148). Després es fa la foscor absoluta. Poc més tard, la parella arriba a la cambra i troba el cos estirat al terra, amb una mà fortament agafada al respatller de la butaca que s'ha tombat i un discret rajolí de sang brollant-li de la boca cap a la barbata. El rostre pàl·lid de Felix dona joc a la lluna. És, com assenyala Pietzcker (2007: 43), una mort del penúltim canvi de segle, dionisiaca, però també una mort que, en paraules de Pfeiffer (1997: 152-153), aniquila el temps i la memòria i lleva el darrer sentit a la vida, talment com ho farà la literatura posterior a la Segona Guerra Mundial.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.
- BAUMER, Franz (1992). *Arthur Schnitzler*. Berlín: Colloquium.
- BLÖDORN, Andreas (2014). «Sterben (1894)». A: Jürgensen, Christoph; Lukas, Wolfgang; Scheffel, Michael (eds.). *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler/Springer, pàgs. 173-176.
- FREUD, Sigmund (1960). *Briefe 1873-1939*. Ernst i Lucie Freud (eds.). Frankfurt: Fischer.
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von (1964). *Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel*. Therese Nickl i Heinrich Schnitzler (eds.). Frankfurt: Fischer.
- HUBMANN, Gerhard (2012). «Vorbemerkung»; «Kommentar». A: Schnitzler, Arthur. *Sterben*. Historisch-kritische Ausgabe. Gerhard Hubmann (ed.). Berlín / Boston: De Gruyter, pàgs. 1-14 i 153-162.
- PERLMANN, Michaela L. (1987). *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler.
- PFEIFFER, Joachim (1997). *Tod und Erzählen: Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen: Niemeyer.

- PIETZKER, Carl (2007). «*Sterben. Eine nouvelle expérimentale*». A: Kim, Hee-Jun; Saße, Günter (eds.). *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam., pàgs. 31-45.
- SCHADER, Brigitta (1987). *Schwindsucht — Zur Darstellung einer tödlichen Krankheit in der deutschen Literatur vom poetischen Realismus bis zur Moderne*. Frankfurt: Peter Lang.
- SCHNITZLER, Arthur (2012). *Sterben*. Historisch-kritische Ausgabe. Gerhard Hubmann (ed.). Berlin / Boston: De Gruyter.
- SCHNITZLER, Arthur (1995). *Tagebuch 1893-1902*. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- SCHNITZLER, Arthur (1987). *Tagebuch 1879-1892*. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- ZIEGER, Karl (2018). «“Un naturalisme qui sent bon”? L’héritage naturaliste, una face cachée de l’oeuvre d’Arthur Schnitzler?». *Austriaca: Cahiers Universitaires d’Information sur l’Autriche*, núm. 86 (*Le naturalisme en Autriche*), pàgs. 89-98.
- ZIEGER, Karl (2017). «Arthur Schnitzler und der Naturalismus. Der naturalistische Einfluss auf seine frühen Dramen». A: Lukas, Wolfgang; Scheffel, Michael (eds.). *Textschicksale: Das Werk Arthur Schnitzlers im Kontext der Moderne*. Berlin / Boston: De Gruyter, pàgs. 27-40.

Isolation and Bodily Decay in Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*

Maria Fasanar Fernández

In order to control the spread of the coronavirus pandemic, many governments around the world introduced restrictions in March 2020 on what they described as non-essential activities, including cultural and artistic activities. Following vehement protests, many of these governments reversed their views and, declaring that art and culture were essential parts of human life, slowly eased the restrictions on these sectors. One of the reasons why the arts are significant is their capacity to help us become conscious of our existence. In the last year, we have become painfully aware of the fragility of our bodies, and the lack of social contact has made us feel lonely and detached from our peers. We have recalled popular artistic works that portray the despair, anxiety and strangeness of the human condition, such as Munch's *Skrik* (*The Scream*), Kafka's novels, Sartre's *La Nausée* (*Nausea*) and, of course, Camus' *La Peste* (*The Plague*). Despite their pessimism, these works are consequential because they help us become aware of what we *are*.

Samuel Beckett is renowned for evoking the senselessness of life in his works. His texts have been traditionally defined as the quintessential literature of the absurd, the purpose of which is to show that "literature is, like everything else, pointless" (Sutherland, 2013: 215). And yet, Beckett "never writes about nothing ... [we] value his plays because he masters a kernel of humanity that we recognize in ourselves" (Cohn, 2006: 523). None of the Irish writer's texts are about an epidemic, but they are concerned with realities that are affecting us in these extraordinary times, specifically loneliness and the acute awareness of our mortality. In *Krapp's Last Tape*, Beckett presents an old man, Krapp, who lives in isolation and who longs for the youth that is gone. His life is one of complete inaction where nothing ever happens, except for the deterioration of his body and mind. Although much has been written about this play, it is worthy of revisiting now as representative of what many people are currently experiencing, particularly the feelings of loneliness that come from enforced social distancing. As will be exposed in this essay, Krapp's long-term, progressive isolation affects his mental health and contributes to the decay of both his body and his mind.

In *Krapp's Last Tape* (henceforth, *KLT*), written in 1958, Beckett explores the loneliness of man and the deterioration of the body. In fact, “isolation of the self [is] an obsessive subject” in Beckett’s works, and narrators and characters are often “incurable soliloquists” (Kennedy, 1989: 1). *KLT* is no different. The protagonist, Krapp, is a sixty-nine-year-old man who records a tape every year on his birthday, registering the main events of the past twelve months, as well as his observations. Beckett placed Krapp in the future—recording tapes would not have been possible for his younger self, as the tape-recorder for home use that the old man owns was a new thing when the play was written, and Beckett himself had not even seen one before (Kennedy, 1989: 67). As is common in the author’s theatrical works, in *KLT* the set dressing is sparse, and the general look of the scenario is austere: there is only a small table, a chair, some boxes with reels of recorded tapes, keys, and an unknown number of bananas, and the stage is in darkness, except for one solitary white light bathing the table and the surrounding area. Krapp’s environment, devoid of material things, light and colour, immediately hints at the emptiness in his life.

Moreover, he seems to be the only character on stage, although this is debatable: in *KLT*, Beckett experimented for the first time with the dual monologue form, which implies that, even though the play is “essentially monological” (Lawley, 2004: 88), two voices are present; namely, Old Krapp’s and that of his thirty-nine-year-old self, Young Krapp, whom we hear through the tape-recorder. French actor Pierre Chabert, who played Krapp in the 1970s, observed the importance of the voices in the play: “the construction of the play is based upon a confrontation and an alternation between the two musically distinct voices of the young Krapp and the old Krapp” (as cited in Cohn, 2006: 520). Lawley argued that this was problematic, because “Far from revealing and confirming individual identity [it] tends to destabilize and disperse it” (Lawley, 2004: 88). Indeed, the remarkable physical and linguistic disparities between the voices seem to reveal entirely different individuals. On the one hand, Old Krapp’s voice is cracked, in opposition to his younger self’s “strong” and “rather pompous”¹ (57) one; on the other hand, the two Krapps also show different patterns of speech. As an instance of this, Mallafrè (2000: 154-155) observed the variation of register between the two Krapps when he translated the play into Catalan: he contrasted Young Krapp’s formal and

¹ All quotations from the play come from the 2006 Faber and Faber edition of Beckett’s *Collected Shorter Plays*. They are cited with page numbers in round brackets.

rhetorical use of language ("Memorable equinox", 57) with Old Krapp's vulgar expressions ("better than a kick in the crutch",² 62) and his use of profanity and interjections ("Pah!", 62). Similarly, Young Krapp talks about his digestive condition in a formal manner ("slight improvement in bowel condition", 57; "unattainable laxation", 58), and records a sexual encounter delicately and elegantly ("under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side", 60). Meanwhile, Old Krapp is far from using gentleness to refer to both an erotic moment ("Fanny came in a couple of times. Bony old ghost of a whore", 62) and his digestive issues ("this old muckball", 62). Maude referred to Krapp's coprolalia (pathological tendency to use obscene language) when she discussed symptoms of neurological disorders in Beckett's characters (Maude, 2015: 176). Whatever their origin might be, Krapp's swearing, cursing and groaning, together with his many facial expressions and gestures, show a humanity that Young Krapp does not have. The latter appears as just a self-important and rigid voice which sounds artificial as it comes from the tape-recorder.

It has been argued that there is a third voice, that of a woman with whom Young Krapp had an erotic encounter on a boat: "I noticed a scratch on her thigh and asked her how she came by it. '*Picking gooseberries*', she said" (61, my emphasis). Here, "a moment of erotic dialogue emerges in Krapp's otherwise self-imprisoned monologue" (Kennedy, 1989: 72), and although the words are uttered by Young Krapp, it is somehow also a direct speech from the woman. Furthermore, Young Krapp recalls an even younger Krapp, a man in his twenties, who, although voiceless, becomes, in a way, a fourth character. Finally, it is easy to consider the tape-recorder itself as another character, as it is the object through which Krapp can hear the other voices; it safeguards his memories, and Krapp interacts with it, manipulating and conversing with it. In his notes for the staging of the play Beckett wrote that, as a solitary man, Krapp has a tendency "to enjoy affective relationships with objects, in particular here with the tape-recorder" (Knowlson (ed.), 1993, cited in Cohn, 2006: 516), which he treats with tenderness or irritation. As Catanzaro stated, "Krapp transfers upon his objects feelings which originally applied to a beloved; thus he calls his tapes by name – 'rascal' and 'scoundrel'" (Catanzaro, 1989: 405). All these other alleged characters in *KLT* can hardly make up for Krapp's loneliness. Similarly, in our current situation of forced confinements and cur-

2 For Gordon, who explores Krapp as a writer—including the way he plays with words, alters their spelling and phonetics, and how he links writing, sex and food—here "Krapp paralogically equates 'crutch' with 'crotch'" (1990: 107).

fews, when it has been difficult to meet with family and friends, many have turned to technology, a poor substitute for human interaction, in search of comfort.

Besides the minimalist set up and the absence of other people's presence on stage, Krapp's neglected aspect also suggests the old man's loneliness, and creates a tragicomic effect. He is a "wearish old man" (55) whose clothes are too small, shabby and grimy; his hair is messy, and his face is unshaven. His nose is of purple colour, a consequence of alcoholism, which increases his clownish aspect. Elements of his ageing process are evident: he is very near-sighted and hard of hearing, his voice is cracked and he has fits of coughing, and his walk is strenuous. Krapp is constantly repeating movements, walking back and forth, taking objects out of his pockets and the table drawers, fumbling with them, looking at them attentively, and putting them back in said pockets and drawers. This anxious behaviour, common in elderly, infirm or isolated people, both has a comic effect and gives a perception of frailty. Later on, the second impression prevails when we realise that this "minimal action" constitutes all the old man does in his life, "the full round of Krapp's day" (Kennedy, 1989: 74).

One of the objects he takes out of a drawer is a banana, which has become a famous motif. Krapp is moving about the stage with the fruit and when he starts eating it, he stops moving and stares before him, fixed. He proceeds to eat the banana "meditatively" (56). Subsequently, he sits down at the table and again remains motionless for some time. Then the action starts again with him taking another banana out of the drawer, and he repeats, more or less, the same sequence, yet this time the process is interrupted when he has one of the banana's ends in his mouth, and is again staring before him. Suddenly, Krapp puts the fruit in his pocket, as he has recalled something important.³ He wants to listen to the tape he recorded on his thirty-ninth birthday. Now moving around the stage in a much more energetic manner, he walks towards the dark backstage, where he takes a few seconds to drink some alcoholic beverage. When the old man returns to the lit area of the stage, he has a ledger with him, which contains notes and references to the tapes he has been recording for many years (forty-five, according to Beckett's calculations, as cited in Cohn, 2006: 515), and which constitute most of Krapp's personal possessions.

³ This memory-triggering banana is an obvious allusion to Proust's muffin. For an in-depth discussion of Krapp's "parodic duplication of the essential Proustian incident" (51) with the banana, as well as the many footprints of *À la recherche du temps perdu* in *Krapp's Last Tape*, see Wilson (2017).

Old Krapp puts on the tape and we hear Young Krapp's voice describing his birthday in sombre words: calling it "the awful occasion" (57), he tells of how he has spent the day by himself, "as in recent years" (57). Now he is glad to be "back in [his] den, in [his] old rags" (57). Displaying again his affective relationships with objects, Young Krapp finds comfort and even companionship in his shabby clothes, as he does in the light over the table: "The new light above is a great improvement. With all this darkness round me I feel less alone. [Pause.] In a way. [Pause.] I love to get up and move about in it, then back here to ... [hesitates] ... me. [Pause.] Krapp" (57). During the day, Young Krapp has been "separating the grain from the husks" (57), reflecting upon "those things worth having ... when all [his] dust has settled" (57). Later on, from Old Krapp we learn that love, tenderness, intimacy, aspirations and resolutions, all that he had as a young man and is lost now, is what constitutes the "grain".

As he does on every birthday, Young Krapp reflects upon the year that has passed, which is testimony of his secluded life, as well as that of his mother: she has died in a hospital, seemingly alone, as she is a widow, and it is apparent that her son rarely, if ever, visited her. In fact, at the time of her death Young Krapp had been wishing that she was gone. This detachment evokes Mersault's coldness towards his mother in Camus' *L'Étranger* (*The Outsider*); however, Young Krapp actually experiences grief, but his emotion is "carried by concrete images ('moments') and not by any explicit expression of, for example, the son's feelings towards the mother" (Kennedy, 1989: 70). The first image is the lowering of the blinds in the mother's bedroom, signifying the darkness caused by her passing; the second "moment" comes immediately after this, with Young Krapp holding a black ball in his hand for a few moments, before giving it to a little dog. Of the black ball he says, "I shall feel it, in my hand, until my dying day" (60). In addition, there is an earlier visual reference to death, the sight of a nurse "with a big black hooded perambulator, most funereal thing" (59).⁴

Young Krapp concludes that the past year has generally been one of "gloom and indigence" (60) in the spiritual sense, with the exception of a vision, a crucial realisation that he needs to record before "the day when [his] work will be done" (60) and his memories, "warm or cold" (60), will have

4 Beckett's symbolic uses of black (death, future, failure, loss, old age, decrepitude, loneliness) and white (life, past, ambition, recovery, youth, health, love, purity), including the contrast between lights and shadows in the play have been remarked upon by several critics, such as Kennedy (1989), Gordon (1990), and Lawley (2004).

vanished from his mind, together with the “light of understanding” (60). Old Krapp interrupts the voice on several occasions by winding the tape forward, but we have time to hear Young Krapp uttering these words: “the dark that I have always struggled to keep under is in reality my most—” (60). Kennedy tried to guess the rest of the sentence: “‘My most’... What? Creative source, or something like that: the recognition that the dark (which includes despair and recurrent nihilism) yields a kind of light, the acute sense of impotence releases a kind of strength” (Kennedy, 1989: 14). Bored of his younger self’s intellectual discernment, Old Krapp is anxious to listen to the telling of an intimate moment Young Krapp shared with a woman: “my face in her breasts and my hand on her” (60). Even though this is a break-up scene, it tells of utter joy where there is no need for words or other people (“Never knew such silence. The earth might be inhabited”, 61). Old Krapp, who is listening with rapture, has played the tape only to get to this point, to what he truly cares about now, the shared sensual pleasure, the “grain”. Beckett juxtaposes Young Krapp’s moment of closeness with another human being to Old Krapp’s “affair” with a prostitute, Fanny, “whose name (slang for behind) reinforces his description of her as a mere piece of ass”⁵ (Dukore, 1972: 352). Old Krapp’s solitude is further stressed by the comparison between the loving quietness of the younger man’s erotic episode and the current silence around him.

After listening to the scene, a distressed Krapp fumbles again in his pockets and in the drawers peering at objects, including another banana. Afterwards, he stops and walks towards the back of the stage. Again, we hear some drinking sounds in the darkness, and then Krapp comes back into the light, “a little unsteadily” (61); he takes out a virgin reel from a drawer and starts recording. Initially, he laments the time wasted by his past self on the excessive recording of life, “his homework” (62), as he calls it. Yet immediately after, he wonders whether Young Krapp was right in avoiding “the seductions of a female” (Kiberd, 1996: 536), which could distract him from his task. Krapp has always longed for love, but has dismissed it in favour of a work that has taken him nowhere: he is a failed writer, whose last book (it is not clear if this is the only book he has ever published) has sold seventeen copies.

Krapp’s obsession with preserving his memories, be it on tape or on paper, is the result of his futile desire to stop “Time” and its consequences. As Lawley put it, the play is “concerned with the continuous construction of individual

⁵ “Fanny” is slang for a woman’s behind in American English; in British and Irish English slang, the term refers to her genitals.

identity in the face of an encroaching threat ... Time, impalpable yet ubiquitous, not ever-present only because it eats away at every presence" (Lawley, 2004: 94). Beckett himself wrote that "Time is the indubitable villain" in *KLT*, in a letter to Marc Wilkinson in June 1958 (as cited in Wilson, 2017: 46). The importance of "Time" is alluded to by "a heavy silver watch and chain" (55) Krapp wears, a discordant note amongst the old man's other possessions, much humbler.

The inevitable deterioration of his mind and body results in Krapp's desperation:⁶ he talks about "this old muckball" (62), referring to his physical, mental, and creative constipation, and he generally sees himself as what is signified by his own name, a man "reduced to excrement" (Dukore, 1972: 351). His walk is laborious; he has forgotten the black ball that, Young Krapp assured, would always be remembered, and he needs to look up in the dictionary the meaning of every day terms such as "viduity" (59); his speech is less coherent than that of his younger self. Although he still finds pleasure in the sound of certain words ("spooooo!", 56) he can hardly be a writer anymore. His poor health contrasts with that of Young Krapp's, which stresses the ageing of the body with the passing of "Time".

Krapp's failing faculties are not only a consequence of old age. His chronic despair, arising from the fact that "despite obvious intellectual and emotional potential, [Krapp] has never experienced more than a momentary sense of fulfilment or peace of mind" (Gordon, 1990: 97), may have easily affected his brain function. Furthermore, as Beckett wrote in a letter to director Alan Schneider, "Krapp has nothing to talk to but his dying self and nothing to talk to him but his dead one" (as cited in Harrington, 2009: 517). It is well known by scientists that lack of communication with others can have a direct impact on brain cells. It is not surprising that Krapp is losing his language skills, because he is not using them at all. He lives in almost complete silence, where there is "nothing to say, not a squeak" (62).

Krapp's seclusion from society has lasted many years, and as often happens in real life, the decline of his social relationships runs parallel with his physical and mental decay. When we learn about Younger Krapp, he is a man in his late twenties, in a romantic relationship with a woman, Bianca, which includes cohabitation; although this is an on and off affair, his sexual life is "engrossing" (58). He still has great dreams regarding his writing, and he has

6 Krapp's feelings of low self-worth reflect Beckett's depressive state at the time of composition of the play, which is reportedly his most autobiographical work (cf. Brown, 2009: 68).

the purpose of reducing his heavy drinking. However, his father has just died, and his chronic constipation is already present. His goal of attaining happiness starts to languish and, ironically, he “sneers at what he calls his youth and thanks to God that it’s over” (58). In the case of Young Krapp, he is “at the crest of the wave” (57) intellectually, but his digestion issues continue, and he is still drinking, as suggested by the fact that he spends his birthday at a wine house. His mother has recently died, and we learn that, at some point, his relationship with Bianca, “a hopeless business” (58), had ended. Finally, Old Krapp finds himself completely alone, except for his involvement with a prostitute, with whom, due to his problems with erections, he “couldn’t do much” (62). He hardly ever leaves his home: “crawled out once or twice, before the summer was cold. Sat shivering in the park, drowned in dreams and burning to be gone. Not a soul” (62). Regarding his digestion, all he can expect now is “the sour cud and the iron stool” (62). His brain, emptied of memories now only kept in a machine, is giving way, and after heavily drinking for decades, his liver might fail at any moment. All these, together with the many references to death the play is plagued with, particularly the title itself and the passing of Krapp’s father and mother around the time of the previous two birthdays that we hear about, strongly suggest that this could be Krapp’s last birthday.

While Young Krapp still dreams of Bianca’s “Incomparable!” (58) eyes, Old Krapp reads Theodor Fontane’s novel *Effi Briest* “with tears” (62): Effie⁷ is the name of a woman Krapp had an affair with, and now he wonders whether they could have been happy together (62). In his old age, Krapp is not interested in intellectual discernment anymore, and that is why at the end of the play he puts on Young Krapp’s tape again, in an attempt to relive a wonderful moment of intimacy on a boat.⁸ Young Krapp, though, brushes away that kind of experience: “Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn’t want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn’t want them back” (63). If there are still any hopes left for Old Krapp, the last stage direction devastates them: “KRAPP motionless staring before him. The tape runs on in silence” (63).

7 Krapp’s former lover’s name is spelled “Effie”, and Krapp thinks of her when he reads *Effi Briest*, because of the obvious similarity between the women’s names. Alluding to Krapp’s sexual desire, Gordon (1990: 107) argues: “Fanny’s name, in sound and spelling, rhymes with Effie—perhaps why he [Krapp] ‘misspells’ *Effie [Effi] Briest*, and the rhyme underscores the ‘F’ sound”.

8 Even though the woman in this scene is likely to be Bianca, it is not fully clear whether it is her, Effie or even some other woman. Dukore (1972: 353) indicates that it is Bianca, “Though glad his love affair with Bianca is over, middle-aged Krapp recalls with great pleasure [...] some moments of love in a rowboat”, while Kennedy (1989: 72) refers to the woman as “the ‘nameless’ girl”.

To conclude, Beckett's *KLT* poignantly illustrates how the normal decline of a man's body due to the passing of time is accelerated by his being alone, bereft of comfort from others or of meaningful communication. The play is a monologue where we hear two voices, Old Krapp's and Young Krapp's, whose disparities in tone, firmness and expression create the illusion of entirely different individuals. Arguably, there are other characters, although none of them are physically present on the stage, except for the tape-recorder, whom Krapp treats almost like a human being, in the absence of actual people. The impression of Krapp's isolation is increased by the austere setting, where there are only a handful of objects and light and colour are scarce, as well as by Krapp's shabby aspect, arduous walk, and his anxious, repetitive movements. Krapp is losing his language skills and his memories; he is indeed ageing, but he is also someone who never talks to anybody, which advances the deterioration of his brain. Krapp's isolation increases as the years go by: as far as we know, it starts as a young man, when his father has just passed and he is in a relationship with a woman; middle-aged Krapp has just lost his mother and has only some temporary romances; Old Krapp's sole connection with a woman is with a prostitute. He is not entirely hopeless, as he sometimes wonders "if a last effort mightn't—[Pause]" (63). Nonetheless, the abundance of allusions to death in the play, including in the title, shows that it is too late for Krapp, and that the tape he is recording will certainly be his last one. Only now that he is close to death, he has somewhat understood that he should not have renounced love, the "grain", in favour of creative endeavours that have amounted to nothing.

WORKS CITED

- BECKETT, Samuel (2006). "Krapp's Last Tape". In: *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber.
- BROWN, Verna (2009). "Separate Dynamisms: The Impasse in Communication in Three of Beckett's Plays". *English Academy Review*, Vol. 26, No. 1, pp. 62-71.
- CATANZARO, Mary F. (1989). "The Voice of Absent Love in *Krapp's Last Tape* and *Company*". *Modern Drama*, Vol. 32, No. 3, pp. 401-412.
- COHN, Ruby (2006). "A Krapp Chronology". *Modern Drama*, Vol. 49, No. 4, pp. 514-524.
- DUKORE, Bernard F. (1972). "*Krapp's Last Tape* as Tragicomedy". *Modern Drama*, Vol. 15, No. 4, pp. 351-354.
- GORDON, Lois (1990). "Krapp's Last Tape: A New Reading". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 4, No. 2, pp. 97-110.

- HARRINGTON, John P. (ed.) (2009). *Modern and Contemporary Irish Drama*. New York: W. W. Norton & Company.
- KENNEDY, Andrew K. (1989). *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KIBERD, Declan (1996). *Inventing Ireland: The Literature Of The Modern Nation*. London: Vintage.
- LAWLEY, Paul (2004). "Stages of Identity: From *Krapp's Last Tape* to *Play*". In: Pilling, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 88-105.
- MALLAFRÈ, Joaquim (2000). "Beckett on Stage: Catalan Translations". *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies*, No. 11, pp. 149-160.
- MAUDE, Ulrika (2015). "Beckett, Body and Mind". In: Hulle, D. (Ed.). *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 170-184.
- SUTHERLAND, John (2013). "Absurd Existences: Kafka, Camus, Beckett and Pinter". In: *A Little History of Literature*. New Haven and London: Yale University Press, pp. 214-220.
- WILSON, Sue (2017). "Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*: Remembering Kant, Forgetting Proust". *Modern Drama*, Vol. 60, No. 1, pp. 46-68.

Vivint «fora del temps, fora del món». Els efectes de l'aïllament a la *Novel·la d'escacs* de Stefan Zweig

Marc Arévalo Sánchez

1. AÏLLAMENT A DOS NIVELLS

Com s'observa en obres paradigmàtiques del gènere, l'aïllament constitueix un dels temes representatius de la *Novelle* o novel·lística breu. En el *Decameró* de Boccaccio, ciutadans de Florència s'aïllen per fugir de la pesta, mentre Goethe, en el seu recull *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, presenta també l'aïllament, però en aquest cas com a fugida de la revolució. En ambdós casos, que es tracta d'obres de format cíclic,¹ aquest aïllament es tematitza en el marc extradiegètic, creant una ocasió adient per a la narració de les històries que integren les respectives obres.

A l'última obra de Stefan Zweig, *Novel·la d'escacs* (1942), concebuda durant el seu exili al Brasil i considerada per molts el clímax de l'obra literària de l'autor, es narra la història dels passatgers d'un transatlàntic que, el 1939, es reuneixen al voltant del campió mundial d'escacs Mirko Czentovic per desafiar-lo a un duel. Com cal esperar, els dilettants són derrotats, però opten per jugar una segona partida, en la qual apareix un misteriós home, el Dr. B., que fins a aquell moment s'havia mantingut al marge, però que resulta tot un expert en el joc. Gràcies als seus consells, aconseguen un empat. Sorprès pel resultat, Czentovic convida el Dr. B. a una tercera partida, i ell, malgrat negar-s'hi inicialment, acaba acceptant. Quan sembla que el Dr. B. s'acosta a la victòria, Czentovic interromp la partida per no ser vençut i convida el dilettant a jugar-ne una quarta. Aquesta última tampoc no es conclou, ja que ara és el Dr. B. qui, després d'anunciar un inexistent escac al rei, decideix excusar-se i abandonar.

¹ Segons la teoria del gènere novel·lístic, les novel·les apareixen en molts casos en format cíclic. S'entén amb això que els relats formen part d'un conjunt de narracions, com és el cas de les *Novelas ejemplares* de Cervantes, o bé que l'acció principal es troba immersa dins d'una altra, de manera que es poden distingir una acció intradiegètica i una altra d'extradiegètica que funciona com a marc narratiu, com succeeix en el *Decameró* de Boccaccio.

A la *Novella d'escacs* s'exploren altres representacions del motiu de l'aïllament situant-lo a dos nivells narratius diferents. Estructurat també de forma cíclica,² el relat tracta el tema de l'aïllament tant en el marc extradiegètic com en el relat intradiegetic: l'isolament dels passatgers dins el transatlàntic³ afavoreix la narració de dos relats interns. En el primer relat s'expliquen els orígens de Czentovic, el campió mundial d'escacs, que, a diferència de la resta de jugadors professionals, és incapaç de jugar «a la cega» (Zweig, 1987: 12-13). El segon relat narra la colpidora història del Dr. B., en què es dona a conèixer el motiu pel qual domina a tan alt nivell el joc d'escacs. És precisament en aquest darrer, on el tema de l'aïllament es trasllada a l'acció intradiegètica i es converteix en el nucli de l'obra. El Dr. B., un advocat provinent d'una família benestant d'Àustria, és víctima d'un mètode de tortura poc convencional: és tancat a l'habitació d'un hotel sense cap mena de connexió amb el món exterior llevat dels interrogatoris als quals el sotmeten els agents de la Gestapo. El Dr. B. es veu immers en l'aïllament més absolut. Zweig, a través de la veu del seu personatge, defineix aquest estat com «viure fora del temps, fora del món» (Zweig, 1987: 53). La salvació arriba en forma de llibre. Durant un dels interrogatoris, el Dr. B. aprofita per robar a un dels agents un compendi de cent cinquanta partides dels grans mestres d'escacs, que intentarà recrear mentre està tancat a l'habitació. No obstant això, aquest passatemp es converteix en una obsessió que desencadena un trastorn mental sever.

En aquest capítol es pretén determinar quins efectes té l'experiència de l'aïllament en la caracterització del Dr. B. Per fer-ho, s'analitzaran les condicions del tancament parant especial atenció a les percepcions distorsionades de l'espai i del temps. D'altra banda, s'estudiarà el canvi radical de la funció del joc d'escacs, que actua a l'inici com a remei contra les possibles conseqüències psicològiques d'un isolament d'aquestes característiques i es converteix a la fi en el detonant del trastorn mental de la víctima. En darrer lloc, s'examinarà la recaiguda del Dr. B. durant l'enfrontament amb Czentovic.

2 Cal destacar aquí els treballs de Strigl (2014: 123; 2019: 29-31), en què analitza els aspectes estructurals del text per declarar la *Novella d'escacs* com a exemple paradigmàtic d'aquest gènere.

3 En aquest sentit, Renoldner considera el motiu del viatge transatlàntic com a símbol del destí incert i de la pèrdua de la pàtria amb l'exili: «Die Schiffsreise, Symbol und Synonym für das ungewisse Lebensgeschick, ist gleichzeitig auch ein Bild der Ort- und Heimatlosigkeit» (Renoldner, 2013: 130).

2. VIVINT EN «LA BUIDOR TOTAL»

A través de la història del Dr. B., Zweig fa la seva única referència directa als crims del nacionalsocialisme en la seva obra en prosa (*cf.* Renoldner, 2013: 131). El Dr. B. explica al narrador com va ser tancat en una habitació individual a l'Hotel Métropole de Viena per agents del règim nacionalsocialista per obtenir d'ell certa informació. Un aïllament que *a priori* sembla bastant «humà» i «refinat» (Zweig, 1987: 51) en comparació amb les circumstàncies dels camps de concentració nazis, però que acaba tenint conseqüències traumàtiques.

En un inici, el Dr. B. descriu l'habitació de manera positiva: «A primera vista, l'habitació que m'havien assignat no semblava gens incòmoda. Tenia una porta, un llit, una cadira, una bujola per rentar-se i una finestra de reixes» (Zweig, 1987: 51-52). No obstant això, l'habitació, malgrat la sensació inicial de comoditat que pot transmetre, està disposada de tal manera que es converteix en un instrument de tortura. Tot el que es troba dins de la cambra ha estat deslliurat de la seva funció principal: «Però la porta restava dia i nit tancada, la taula no em servia perquè no em permetien tenir llibres, ni diaris, ni paper ni llapis, i la finestra donava a una paret cega» (Zweig, 1987: 52). El Dr. B. és víctima de la inactivitat, la monotonia i la solitud més absolutes. El Dr. B. es troba immers en el «no-res, la buidor total, sense espai i sense temps» (*ibid.*). En això, precisament, consisteix el mètode de tortura al qual l'han sotmès:

No ens feien res, es limitaven a emplaçar-nos en el buit més absolut, i és ben sabut que res del món no pot oprimir tant el cor de l'home com el no-res. Recloent-nos a cada un de nosaltres en una vacuïtat total, en una cambra hermèticament aïllada del món exterior, substituïen la pressió exterior de les pallisses i el fred per una d'interior que finalment hauria de fer-nos esbatanar la boca. (Zweig, 1987: 51)

Fins i tot el fet de pensar li és negat: «[...] els pensaments, per molt eteris que semblin, requereixen un punt de suport, ja que altrament giren i giren a l'entorn d'ells mateixos, en una rotació sense sentit; tampoc ells no suporten el no-res» (Zweig, 1987: 53).

El canvi de percepció que experimenta el Dr. B. sobre l'habitació d'hotel en què es troba, que passa de ser en un principi còmoda i refinada a convertir-se en un no-res, es manifesta també lingüísticament, ja que l'habitació va canviant de denominació al llarg del relat. L'habitació d'hotel («Hotelzimmer»; Zweig, 2013: 39) es transforma en una cel·la («Zelle»; Zweig, 2013: 48), fent clara al·lusió a la seva funció de presó encoberta, fins a convertir-se en un

infern («Hölle»; Zweig, 2013: 49).⁴ Per emfasitzar la idea del no-res, Zweig recorre a la tècnica de la repetició. Segons Strigl (2019: 23-24), la descripció de la cambra es repeteix set vegades i la paraula «no-res» apareix en cinquanta-dues ocasions. Aquesta tècnica s'empra possiblement, com indica Strigl, per intensificar la incessant angoixa que experimenta el Dr. B., malgrat que també es pot interpretar com un mètode per expressar la monotonia i la inactivitat del no-res.

La vida a l'habitació o cel·la afecta, a més, la percepció de l'espai del Dr. B. Després de dues setmanes tancat sense res per fer ni res més per percebre que el que es troba entre les quatre parets en què viu, el Dr. B. és portat regularment a una altra sala on tenen lloc els interrogatoris dels agents de la Gestapo. En la seva descripció, s'observa com la seva cel·la ha esdevingut l'únic suport, l'única referència per a la percepció d'un espai desconegut:

[...] aquella habitació no era la meua, era una mica més gran i tenia dues finestres en lloc d'una, i no hi havia ni el llit ni el rentamans ni l'ampit de la finestra tenia aquella esquerra de sempre, que jo havia vist milions de vegades. La porta estava pintada d'una altra manera, hi havia una cadira de braços diferent al costat de la paret, i a l'esquerra un arxivador ple de documents i un penja-robes amb tres o quatre capots mullats [...]. (Zweig, 1987: 60-61)

A més de la percepció distorsionada de l'espai, l'aïllament també provoca canvis en la percepció del temps. A la seva habitació, el Dr. B. no té cap referència temporal. Els agents de la Gestapo li van treure el rellotge «perquè no pogués mesurar el temps» (Zweig, 1987: 52). A més, la paret cega situada just davant de l'única finestra de la seva habitació li impedeix saber fins i tot si és de dia o de nit. L'única mesura de temps de què disposa el Dr. B. són els interrogatoris als quals s'ha de sotmetre regularment. El primer té lloc, com ja s'ha indicat, dues setmanes després que el Dr. B. fos tancat a la cel·la. No obstant això, l'única referència temporal real que el Dr. B. és capaç de percebre arriba al cap de quatre mesos:

[...] si recordo tan bé la data és també per una raó determinada: en aquell rebedor on vaig haver de passar dues hores palplantat [...] hi havia un calendari i [...],

4 Aquesta darrera denominació és emprada només una vegada, just abans que el Dr. B. trobi el llibre d'escacs que es preveu com una salvació a la tortura que li representa el no-res de la seva habitació. Tot i això, el fet que la denominació «infern» (Lobo, en la seva traducció, prefereix l'expressió «cambra infernal»; Zweig, 1987: 64) es faci servir un sol cop es pot interpretar com una senyalització per part de Zweig del punt de màxima desesperació del Dr. B. De fet, amb la descoberta del llibre d'escacs, com es veurà més endavant, el no-res, tal com el concep la víctima, comença a desdibuixar-se.

frisós com estava per llegir res escrit, no parava de mirar-me aquelles xifres impreses, aquells breus mots: «27 juliol» (Zweig, 1987: 60).

L'espera absurda a què s'ha de sotmetre abans de cada interrogatori té un paper important en la percepció del temps i, posteriorment, en la degeneració de l'estat mental del Dr. B.: «quan ja havies esmolat l'enginy i enfortit la voluntat per resistir-lo, et feien esperar absurdament, una hora, dues, tres hores, absurdament abans de començar l'interrogatori, per cansar-te el cos i reblanir-te l'ànima» (Zweig, 1987: 59).⁵ Com indica Strigl (2019: 28), el Dr. B. no només viu «fora del temps» (Zweig, 1987: 53), sinó que també n'és el presoner.

En aquest punt, és important assenyalar la relació d'interdependència entre espai i temps en el relat del Dr. B. sobre el seu tancament. En primer lloc, l'espai està disposat de tal manera que evita rebre qualsevol marca del pas del temps: la porta tancada i la finestra enreixada amb la paret cega davant priven el Dr. B. de percebre el pas del temps. La disposició de l'espai és, per tant, sinònima d'atemporalitat. A més, aquest lligam entre ambdues dimensions resulta indissoluble per a la definició del no-res del qual és víctima el Dr. B. L'espai en què es troba, com bé indica la víctima, no és «[a] primera vista [...] gens incòmode». L'aspecte temporal, o més aviat l'absència de la percepció del temps, és el que fa de l'habitació un no-res que serveix al règim com a mètode de tortura. En aquest sentit, es pot considerar la relació entre espai i temps en el relat del Dr. B. com un binomi inseparable que encaixaria amb el concepte de «cronotopos», encunyat per Mikhaïl Bakhtin, que el defineix com «la conexió esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bakhtin, 1989: 237). La idea de «cronotopos» es basa, segons Bakhtin, en el «carácter indisoluble del espacio y el tiempo» (*ibid.*).⁶ En el relat de Zweig, espai i temps esdevenen una sola unitat de mesura, ja que la relació entre ambdós és indispensable per a la concepció del no-res com a mètode de tortura.

⁵ Cal destacar aquí el joc de paraules emprat per Zweig a l'original alemany per descriure aquesta «espera absurda». Zweig la descriu com un «sinnlos-sinnvoll warten» (Zweig, 2013: 45) (literalment: esperar amb i sense sentit). Zweig assenyala així la doble naturalesa d'aquesta espera, des de la perspectiva de la víctima i dels torturadors, respectivament: *a priori*, es tracta d'una espera sense cap raó; per altra banda, és extremament efectiva per als interessos dels torturadors, de la qual cosa el Dr. B. és del tot conscient.

⁶ Bakhtin explica: «En el cronotopo artístic literari tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo» (Bakhtin, 1989: 273-274).

3. EL REMEI ENVERINAT: EL JOC D'ESCACS

Davant el no-res, el Dr. B. es veu obligat a buscar «un punt de suport», una activitat que li permeti fer front a la situació. Després de diversos intents frustrats a través de la literatura i les matemàtiques, el punt de suport arriba de manera inesperada durant un dels interrogatoris: un llibre d'escacs amb la descripció detallada de cent cinquanta partides dels grans mestres que el Dr. B. roba d'amagat d'un abric que es troba penjat a la sala on espera absurdament abans dels interrogatoris.

En el moment que el llibre entra en el no-res en què es veu immers el Dr. B., la «buidor total» es comença a desdibuixar. Amb la voluntat de recrear les partides descrites al llibre, alguns dels «objectes muts» (Zweig, 1987: 52) que omplien l'habitació i altres elements que ni tan sols havien captat l'atenció del Dr. B. comencen a ser útils i a complir una funció per combatre la inactivitat dins del no-res.

[...] vaig començar a modelar les peces amb molla de pa que apartava de la meva racció. Així vaig obtenir els reis, les dames, els cavalls i les altres figures, encara que amb unes formes, com és natural, ridículament imperfectes. Després de grans esforços vaig poder emprendre la reconstrucció, damunt de la vànova quadrilada, de les posicions que em marcava el manual. (Zweig, 1987: 66-67)

El Dr. B. aprofita el que abans estava mancat de funció o bé ni tan sols mereixia la seva atenció. Fins i tot utilitza la pols de l'habitació per enfosquir la molla de pa i fer les peces negres (*cf.* Zweig, 1987: 67). L'espai deixa de ser percebut com un buit, com una vacuitat absoluta, i, per tant, la idea del no-res comença a desdibuixar-se. El fet que el no-res creat a l'habitació per torturar la víctima s'esvaeixi de tal manera amb l'entrada d'un sol element fa palesa la seva fragilitat.

Per altra banda, la dedicació als escacs comporta també la creació progressiva d'un segon espai, d'un «espai imaginari», com l'anomena Gerigk (2019: 50-51),⁷ en què el Dr. B. recrearà les partides representades al llibre mentalment:

⁷ Gerigk (2019: 49-54) distingeix tres espais diferents en els quals viu immers el Dr. B. durant l'aïllament i posteriorment en les partides que juga contra el campió Czentovic. Aquests són l'espai concret («konkreter Raum»), l'imaginari («imaginär») i l'estratègic («strategisch»). Segons Gerigk, l'espai estratègic fa de vincle entre els altres dos, ja que és l'espai en què es consideren i es valoren les múltiples combinacions possibles en una partida d'escacs, amb independència de si es juga mentalment o sobre l'escaquer.

Al cap de sis dies ja podia jugar aquella partida sencera sense equivocar-me; una setmana més tard ja no em calien les molles de pa per fixar les posicions de les peces sobre el tauler, i al cap de vuit dies més també vaig poder prescindir de la vànova. Els signes d'aquell llibre [...] es transformaven ara automàticament al meu cervell en les imatges plàstiques i visibles de les posicions que representaven. (Zweig, 1987: 67)

Entre l'espai físic i l'imaginari es manté, però, una relació de dependència. Aquest nou espai creat per la imaginació del Dr. B. requereix encara certes referències a la realitat per existir. El Dr. B. el crea, de fet, a partir de les fórmules del llibre que representen la posició i els moviments de cadascuna de les peces del joc: «en tenia prou de mirar-me les fórmules del llibre per plasmar en el meu cap la posició corresponent» (Zweig, 1987: 68).

L'entrada del llibre d'escacs també comporta un canvi en la percepció i la mesura del temps. Les partides d'escacs són ara les que organitzen i estructuren el temps transcorregut en aquest segon espai imaginari:

[...] a partir d'aquell moment vaig distribuir les hores del dia: dues partides al matí, dues més després de dinar i al vespre una breu revisió de les partides anteriors. Amb això havia omplert el meu dia, que ja no es dilatava com una massa de gelatina inconsistent; estava ocupat [...]. (Zweig, 1987: 68)

L'espai imaginari creat pel Dr. B., per tant, es regeix per unes concepcions de temps i espai marcades pel joc d'escacs, però encara amb certa relació amb la realitat, ja que, en el cas del temps, les hores del dia segueixen constituint la base per a l'organització de les partides que el Dr. B. vol recrear.

La creació d'aquest segon espai imaginari es pot interpretar com un segon aïllament. A banda de l'aïllament físic del qual és víctima, el Dr. B., a través dels escacs, s'aïlla mentalment del món exterior. Com bé indica Oltermann (2008: 175), el propi nom del joc en portuguès, llengua parlada en el país on es va exiliar Zweig, podria fer referència a aquesta funció: la paraula «xadrez» denomina el joc d'escacs, però també, en llenguatge col·loquial, la presó. Amb l'entrada del llibre d'escacs, el Dr. B. posa fi certament al no-res que el torturava, però, alhora, s'aboca ell mateix de manera progressiva a un doble aïllament, tant físic com mental. Com assenyala Ruth Klüger (2013: 203), el mètode guaridor que ajuda el Dr. B. a enfrontar-se al no-res conté també el verí que l'acaba condemnant.

El pas que converteix el joc d'escacs de remei en verí s'inicia en el moment que el Dr. B. substitueix la seva activitat reproductiva, recreant partides dels

grans mestres, per una activitat creativa, en la qual ell mateix n'inventa de noves. La relació de dependència entre els dos espais, físic i imaginari, s'esvaeix quan ja no són necessàries les fórmules del llibre perquè la partida es reproduïx en la ment del Dr. B. Això implica «jugar contra un mateix [...] una paradoxa tan gran en els escacs com voler saltar sobre la teva pròpia ombra» (Zweig, 1987: 72). El Dr. B. es veu obligat a desdoblarse en dos jugadors diferents, seguint la partida «amb dos cervells diferents» (Zweig, 1987: 74).⁸ A causa d'això, el Dr. B. es veu incapaç de controlar-se a si mateix; l'espai imaginari creat per jugar les partides d'escacs es veu conquerit pels dos cervells que s'enfronten i l'organització temporal que s'intentava imposar ell mateix marcant el nombre de partides diàries deixa de tenir efecte:

Al principi encara em parava a pensar tranquil·lament, meditava, feia pauses entre partida i partida per refer-me de l'esforç; però a poc a poc els meus nervis alterats varen refusar tota espera. [...] Només podia pensar en escacs, en jugades d'escacs, en problemes d'escacs. A vegades em desvetllava amb el front suat i m'adonava que segurament havia continuat jugant mentre dormia [...]. (Zweig, 1987: 76-77)

El resultat final d'aquest estat obsessiu és una «intoxicació per escacs» (Zweig, 1987: 79), com l'anomena el mateix Dr. B., o un «desequilibri nerviós agut» (Zweig, 1987: 83),⁹ segons el diagnòstic del metge que el tracta, després que, en una intensa discussió amb si mateix a causa d'una partida, s'abalancés rabiós contra el guardià que vigilava la seva cel·la, com si es tractés del seu contrincant. En el clímax del seu aïllament mental, el Dr. B. intenta fugir de la seva presó «llançant-[s]e contra la finestra ventant un cop contra els vidres» (Zweig, 1987: 84), un gest desesperat que Renoldner i Wolf (2018: 238) identifiquen com una intenció suïcida. No obstant això, cal destacar que l'intent de trencar el vidre per fugir de la cel·la es produeix en un moment en què el Dr. B. es troba del tot immers en l'espai imaginari on juga a escacs contra ell mateix,

8 El fenomen de la «fractura interior» (Zweig, 1987: 74) del Dr. B. —en l'original alemany «Selbzerteilung» (Zweig, 2013: 56)— presenta una gran complexitat que fa difícil el seu tractament en l'estudi present. Si en voleu una anàlisi més detallada, vegeu, entre d'altres, l'aportació de Görner (2012: 126), en què s'estableix una relació entre el desdoblament del jo que pateix el Dr. B. i la crisi del llenguatge (*Sprachsepsis*) de principis del segle xx.

9 En la literatura secundària hi ha diverses opinions sobre quina és en realitat la patologia que desenvolupa el Dr. B. De fet, Fricke (2013) aplica teories psicopatològiques i reconeix en el trastorn del Dr. B. conductes característiques d'un trauma. Per altra banda, Hanuschek (2019) identifica trets definitoris de la síndrome de Ganser.

aïllat completament de la realitat i sense ser-ne conscient. Prova d'això és el fet que, quan es desperta a l'hospital, el Dr. B. no recorda res d'aquell episodi. El gest d'abocar-se a la finestra es podria interpretar, per tant, com un intent de fugir de l'espai imaginari en què s'havia confinat des de feia setmanes i del qual era esclau. De fet, aquest és precisament el moment en el qual el Dr. B. s'allibera del doble aïllament del qual era víctima: abandona l'espai imaginari, però també l'habitació per ser traslladat a l'hospital.

4. LA RECAIGUDA

Malgrat trobar-se fora de l'habitació que li va causar aquest doble aïllament, el Dr. B. pateix una recaiguda durant l'última de les partides que juga contra el campió Mirko Czentovic a bord del transatlàntic, quan comença a perdre's de nou «in a game played in his head» (Oltermann, 2008: 175).

Abans d'enfrontar-se al campió, el Dr. B. ja presenta certa dificultat per prendre com a referència les posicions de les peces sobre el tauler: «per tal de tenir una visió general de la partida he hagut de tornar a corporeïtzar-les, primer, involuntàriament, a partir del meu univers de xifres abstractes, en aquelles peces reals que es bellugaven» (Zweig, 1987: 86). Segons Gerigk (2019: 53), té lloc aquí una «reconcretització» del joc («Rekonkretisierung»), un intent de retorn al joc físic i d'abandonament del joc mental que, com es veurà durant l'última partida contra Czentovic, li resulta impossible. De fet, en una primera partida que el campió abandona abans de ser vençut per un diletant, el Dr. B. comença a mostrar signes d'una possible recaiguda pel que fa a la percepció de l'espai:

[El Dr. B.] es va posar a caminar amunt i avall per la sala de fumadors [...]. [V]aig remarcar que els seus passos, tot i la vehemència amb què es movia, mesuraven sempre el mateix espai sobre el paviment; era com si ensopegués cada vegada amb una barrera invisible al mig del saló buit que l'obligués a virar en rodó. Vaig reconèixer esgarriat en aquell anar i venir els límits de la seva cel·la d'antany. (Zweig, 1987: 93-94)

Fricke (2013: 189) interpreta aquest episodi com un *flashback*, un signe característic d'un trauma, que transporta de nou el Dr. B. a la seva cel·la. La recaiguda del Dr. B. té lloc, per tant, de manera progressiva. La primera partida contra Czentovic el porta de nou a l'habitació de l'hotel, on el Dr. B. reviu les limitacions del seu aïllament físic. És a partir de la segona partida quan

es torna a produir el doble aïllament. Un dels detonants és el llarg temps que Czentovic es pren abans de decidir cada jugada i que, segons el narrador, es tracta d'una «lentitud [...] malèvolament calculada» (Zweig, 1987: 97). Czentovic és representat com el «Herr der Zeit» ('senyor del temps'), mentre que el Dr. B. n'és l'esclau (Strigl, 2019: 28). Les llargues esperes de Czentovic transporten el Dr. B. novament a la sala on esperava hores abans d'entrar a l'interrogatori. La segona partida contra el campió provoca que el Dr. B. experimenti de nou l'atemporalitat de la qual era víctima durant el seu tancament a l'Hotel Métropole. De fet, és precisament l'espera absurda a què Czentovic sotmet la partida la que provoca el retorn del Dr. B. a l'espai imaginari creat per ell mateix i, per tant, a l'aïllament mental:

El comportament del nostre amic [el Dr. B.] era cada cop més estrany. Semblava com si hagués oblidat completament la partida per dedicar-se a una altra cosa. Havia deixat de passejar amunt i avall i ara restava assegut, immòbil. Mormolava sense parar paraules inintel·ligibles, amb la mirada fixa i perduda en el buit, com de boig; o bé estava imaginant altres partides irrealment [...]. (Zweig, 1987: 99)

En un primer moment, el Dr. B. sembla capaç de submergir-se en el seu espai imaginari únicament durant les pauses que Czentovic es pren per meditar cada jugada, per després tornar a la realitat i seguir jugant el seu torn. No obstant això, els límits entre els dos espais que habita el Dr. B. acaben desdibuixant-se i provoquen que acabi jugant la partida contra ell mateix a la seva ment, i no pas contra Czentovic sobre el tauler. Segons Hanuschek (2019: 75), el Dr. B. no s'enfronta a Czentovic, sinó a ell mateix. Es pren la partida com un examen a si mateix, un «Selbstexperiment», com l'anomena Hanuschek (2019: 75), per comprovar fins a quin punt s'ha alliberat de la seva «intoxicació per escacs». Aquest canvi d'espai, temps i contrincant queda palès en les paraules del Dr. B. un cop anuncia un inexistent «escac al rei»: «Però és que al rei li toca ser a *f7*... No és allà on ha de ser, ni de lluny... Vostès han mogut malament! Tot està fora de lloc, en aquest escaquer... El peó hauria de ser a *g5* i no a *g4*... Això és d'una altra partida...» (Zweig, 1987: 101).

Amb aquestes paraules el Dr. B. confirma el seu aïllament de la realitat dins del seu espai imaginari on ha anat jugant diverses partides mentre Czentovic estudiava les jugades. Per al Dr. B., no és la posició de les peces sobre el tauler la que preval, sinó la que adopten en la seva ment. Atès que ell juga a una velocitat més alta en el seu espai imaginari, el Dr. B. possiblement hagi acabat ja la partida contra Czentovic en la seva ment, desdoblant-se de nou en dos cervells, el blanc i el negre, i hagi continuat en solitari amb noves partides.

Per això, probablement titlli la posició de les peces sobre l'escaquer com a pròpies «d'una altra partida».

En el cas del Dr. B., l'aïllament mental es presenta, per tant, no només com un símptoma del tancament físic, com confirma la seva experiència dins l'habitació de l'hotel, sinó també com a seqüela que l'amenaça fins i tot havent-se alliberat de l'empresonament.

5. CONCLUSIONS

La *Novel·la d'escacs* de Stefan Zweig representa, com apunta Renoldner (2013: 132), un testimoni del seu intent de superar el terror del nacionalsocialisme.¹⁰ En ella, Zweig explora les conseqüències de la tortura —en el cas del Dr. B., de l'aïllament més absolut—, i ens mostra la impossibilitat de sobreposar-s'hi.

Com s'ha assenyalat, les concepcions d'espai i temps durant l'aïllament del qual és víctima el Dr. B. presenten una relació d'interdependència per a la definició del no-res que es pretén crear amb aquest mètode de tortura. Aquesta relació indissoluble entre les dimensions espacials i temporals es pot interpretar com un «cronotopos», segons la definició de Bakhtin.

Tot i la seva funció inicial com a remei, el joc d'escacs presenta una naturalesa ambivalent, ja que acaba convertint-se en el verí que provoca exactament allò que es volia evitar. En un primer moment, permet al Dr. B. posar fi al no-res que el tortura, però alhora l'aboca progressivament a un segon aïllament, l'aïllament mental, mitjançant la creació d'un espai imaginari on es concentra en la seva activitat per combatre el no-res. Zweig presenta, per tant, un aïllament doble en una relació de causa-efecte. L'aïllament físic acaba conduït a un aïllament mental. La recaiguda a bord del transatlàntic mostra, a més, com l'aïllament segueix sent present en la vida del Dr. B., malgrat haver estat ja alliberat.

Es pot concloure, per tant, que Zweig presenta l'aïllament no només com a causa del trastorn mental del Dr. B., sinó també com a símptoma i seqüela. La triple representació d'aquest motiu mostra com el tancament físic provoca en la víctima un aïllament mental, al qual, com es constata en la seva recaiguda durant l'enfrontament amb Czentovic, viu en perill constant de tornar. Zweig presenta l'isolament com una experiència que canvia radicalment la vida de la víctima, del qual, malgrat els esforços, és incapaç de deslliurar-se.

¹⁰ Renoldner exposa: «die *Schachnovelle* [zeugt] [...] nicht nur von der Erfahrung einer existenziellen Krise, von größter Verzweiflung und Ohnmacht, sondern auch von der befreienden Utopie, von der Überwindung von Terror und Not» (2013: 132).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Literatura primària

- ZWEIG, Stefan (1987). *Novella d'escacs*. Traducció de Manuel Lobo. Barcelona: Quaderns Crema.
- ZWEIG, Stefan (2013). *Schachnovelle: Kommentierte Ausgabe*. Klemens Renoldner (ed.). Stuttgart: Reclam.

Literatura secundària

- BAKHTIN, Mikhaïl (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. Traducció d'Helena Kriúkova i Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- FRICKE, Hannes (2013). «“The liquidation of the particular”: On Anxiety, the Misuse of Trauma Theory, Bourgeois Coldness, the Absence of Selfreflection of Literary Theory, and “something uncomfortable and dangerous” in Connection with Stefan Zweig's *Schachnovelle*». *Journal of Literary Theory*, núm. 7 (1-2), pàgs. 167-198.
- GERIGK, Anja (2019). «“Architektur ohne Substanz”. Räumlichkeiten der Schachnovelle». A: Dirscherl, Margit; Schütz, Laura (dirs.). *Schachnovelle: Stefan Zweigs letztes Werk neu gelesen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pàgs. 47-59.
- GÖRNER, Rüdiger (2012). *Stefan Zweig: Formen einer Sprachkunst*. Viena: Sonderzahl.
- HANUSCHEK, Sven (2019). «“In dieser kalten Form des Wahnsinns”. Psychopathologische Aspekte in der Schachnovelle». A: Dirscherl, Margit; Schütz, Laura (dirs.). *Schachnovelle. Stefan Zweigs letztes Werk neu gelesen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pàgs. 73-81.
- KLÜGER, Rüth (2013). «Selbstverhängte Einzelhaft: Die Schachnovelle und ihre Vorgänger». A: Horch, Hans Otto; Neuburger, Karin; Mittelman, Hanni (dirs.). *Exilerfahrung und Konstruktionen von Identität 1933 bis 1945*. Berlín / Boston: De Gruyter, pàgs. 193-206.
- OLTERMANN, Philip (2008). «Endgames in a “Hypermodern” Age: Stefan Zweig's *Schachnovelle* Reconsidered». *KulturPoetik*, núm. 8 (2), pàgs. 170-186.
- RENOLDNER, Klemens; WOLF, Norbert Christian (2018). «*Schachnovelle* (1942)». A: Larcati, Arturo; Renoldner, Klemens; Wörgötter, Martina (dirs.). *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlín / Boston: De Gruyter, pàgs. 233-245.
- RENOLDNER, Klemens (2013). «Nachwort». A: Klemens Renoldner (ed.). *Stefan Zweig. Schachnovelle: Kommentierte Ausgabe*. Stuttgart: Reclam, pàgs. 126-166.
- STRIGL, Daniela (2014). «Schach und andere Leidenschaften oder Stefan Zweigs Liebe zur Niederlage». A: Renoldner, Klemens (dirs.). *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Viena: Brandstätter / Theatermuseum, pàgs. 123-135.
- STRIGL, Daniela (2019). «Warum die *Schachnovelle* so gut ist. Ästhetische Bemerkungen». A: Dirscherl, Margit; Schütz, Laura (dirs.). *Schachnovelle: Stefan Zweigs letztes Werk neu gelesen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pàgs. 21-31.

Cancer Performance: The Work of Brian Lobel

Verónica Rodríguez

BRYONY: (Voiceover) Hi it's Bryony Kimmings. Welcome to the theatre. A room full of people who have cancer, who have had cancer, who have lost people to cancer and who will get cancer in the future. I know, heavy right. Here's a question. Why don't we talk about illness and death more? You personally might, congratulations, but as a society we suck at it, and this has ramifications in how we medicate, treat and talk to people. How could you make a show about illness and death without risking no one coming? Well, the language surrounding cancer is weird. Fierce battles, Brave Warriors. Inspirational survivors. It all sounds like what you say to sick people if you are really uncomfortable with talking honestly about illness. So it would be best to make a show about cancer that DIDN'T do any of that. And so it wasn't boring or depressing... we would make it into a nutty weirdo of a musical. Music begins. (Kimmings and Lobel, 2016)

This is how the musical *A Pacifist's Guide to the War on Cancer* (2016), co-written by Brian Lobel and Bryony Kimmings and with music by Tom Parkinson, begins. This direct address from Kimmings transmits to the audience that they have been, are or will be affected by cancer at some point in their lives. Lobel himself, the performance maker this short essay focuses on, and who had cancer, calls those who have not been impacted by cancer yet, the “temporarily unaffected by cancer” (2019: 35). Determined to transform the perceptions and identities of those who have “no understanding or no contact outside their healthy world” (Lobel, 2019: 35) because “this has ramifications in how we medicate, treat and talk to people” (Kimmings and Lobel, 2016), the musical emphasises, from the beginning, that the kingdom of the sick, to echo Susan Sontag's seminal *Illness as Metaphor* (1978), is common to all.

The idea of having ‘no contact outside the healthy world’ has been completely reversed by the COVID-19 pandemic, which started reaching global proportions in 2020. With COVID-19, everyone has been strongly reminded of their vulnerability, which blurs the apparently distinct worlds of ‘the healthy’ and ‘the unhealthy’. As a body with a chronic illness myself, I think that gaining heightened awareness that the boundaries of anyone's body can be crossed and the ensuing challenge to the idea of the individual's body are a

positive outcome of the pandemic. To help maintain the lesson of this bodily reality or common vulnerability, “Bodily difference, illness and mortality must enter a part of the mainstream conversation” (Lobel, 2012: 17). Thinking more specifically about cancer, the pandemic has not taken cancer patients (or other people with illnesses) by surprise, at least in one important sense—ill people know well what it is to live without knowing (or knowing too much). What has had an enormous impact on cancer patients, to the extent that many of them have lost their lives, is that, while in most cases surgeries have continued to be performed, patients have been severely affected by one of the consequences of the pandemic, that is, poorer quality in medical attention to cancer patients and delays in cancer treatments. In some cases, contracting SARS-CoV-2 for cancer patients has also meant a worsening of their cancer. Crucially, we also know that the distribution of medical attention is not equal, which disproportionately affects marginalised groups. As Lobel himself has succinctly put it, “COVID-19 exaggerated what was already existing” (Lobel, 2020b).

SITUATING LOBEL’S CANCER WORK AND ILLNESS DISCOURSES

While Margaret Edson’s only play *Wit* (2005), which earned “a Pulitzer Prize for Drama, multiple Broadway runs, and a film adaptation with Emma Thompson” (Lobel, 2019: 25), continues to be the most critically acclaimed, well-known and staged cancer play in the English language in the 21st century, this essay will look at how Brain Lobel is rescripting the understanding of cancer narratives and discourse through his work. Taking *Wit* as the symbolic epitome of traditional cancer narratives, this essay will address the ways in which Lobel’s work disrupts some of the main features of conventional cancer narratives and discourses. Driven by the claim that “There have been amazing works on illness—cancer in particular—but not nearly enough” (Lobel, 2017: 169), this essay also recognises the scarcity of critical material on illness and cancer performance and addresses this gap in scholarship by looking at one of the most prominent cancer performance makers to date: Lobel.

As Lobel tells us, “I was treated for testicular cancer in the US, but moved to the UK in pursuit of universal health care and worked artistically with cancer as a subject in the UK where currently based” (2017: 169). Regarding politics, Lobel has stated that his work is small ‘p’ political, drawn to individual narrative, that the political “efficacy” is in platforming unheard voices

(see Lobel, 2020a), and that his “work is truthful and about bigger questions, cancer, death, et cetera” (Lobel, 2020b). Lobel’s work “takes many different forms—installation, stage shows, cabaret, interactive performance and publications” (Lobel, n.d., n.p.). He has created numerous “autoethnographic performance narratives” (Lobel, 2019: 51), often solo pieces, and now is more focused on creating socially-engaged performance.

One of his bio profiles reads:

Brian creates performances about bodies: politicized bodies, marginalized bodies, dancing and singing bodies, happy bodies, sick bodies and bodies that need a little extra love. After being sick as a young adult, he became fascinated with unique bodily experience and how it is conceived, discussed and witnessed by others, leading him directly into his current performance practice. (Lobel, n.d., n.p.)

His recently rewritten bio profile reads: “Brian Lobel is a performer, teacher [currently Professor of Theatre & Performance at Rose Bruford College, UK] and curator who is interested in creating work about bodies and how they are watched, policed, poked, prodded and loved by others” (Lobel, 2020b). He was co-founder with Tracy Gentles in 2015 of the Sick of the Fringe (a series of events which aimed at inspiring collaboration between the arts, health and medicine), writer of *Theatre & Cancer* (2019), and much more. “His work has been shown internationally in a range of contexts from Harvard Medical School, to Sydney Opera House, to the National Theatre (London) and Lagos Theatre Festival” (Lobel, 2020b).

Discourses around illness have commonly borrowed from disability discourses. The two most well-known models are the medical or charity model and the social or civil rights model (see Lobel, 2019: 29). In the former, “people with disabilities were seen variously as poor, destitute creatures in need of the help of the Church or as helpless victims of disease in need of correction offered by modern medical procedures” (Lobel, 2017: 172). However, in the social model, “Not plagued by God nor beset by disease, people with disabilities were seen as minority citizens deprived of their rights by a dominant able-ist society” (Lobel, 2017: 172-173). In other words, in the social model, disabled people are viewed “as *excluded* from the realm of the normal due to living in an inaccessible world” (Lobel, 2019: 29; emphasis original).

The medical model in relation to cancer could be summarised as “*cure, cure, cure, fundraise, fundraise, fundraise*” (Lobel, 2017: 169; emphasis original):

What nearly all of the current controversies and themes around cancer conversations share is the medical model of understanding illness and the need, above all else, to fix what is malignant (or broken) about the body and to get back to a normal understanding of the body that is stable, fixed and recognizable as healthy and high functioning. (Lobel, 2017: 172)

This predominance of the medical model is supported in the portrayal of people with cancer, as individuals whose problem can be fixed: “most media representations deal with cancer as a singular subject, which is medical, needing to be fixed and which warrants pre-praise” (Lobel, 2017: 175).

Although these models are useful, disability discourses have not embraced ill bodies: “as we have formed community around the social model, we inadvertently exclude those who could not exteriorize the enemy: those of us experiencing chronic pain, life-threatening illness, trauma, stamina-sucking fatigue, or severe emotional distress. These experiences were often silenced in service to the disability rights movement” (Sandahl, 2020: ix). Acknowledging disability discourses and recognising both overlaps and departures between disability discourses and burgeoning illness discourses, we owe it to sick bodies to expand these discourses so that they can encompass ‘everyone’ who would benefit from seeing themselves reflected in them, whatever their life and bodily situation.

CHANGING CANCER NARRATIVES AND DISCOURSE

Wit features a number of classic tropes in cancer literature/art, including a strict trajectory of diagnosis-treatment despair-comfort-happy-or-sad-ending (in her case, death); the revelation of a nude cancerous or post-death, cancer-free body; a diagnosis which leads to a break in reality [...]; and direct address to the audience. (Lobel, 2019: 25)

For cancer stories, as Jackie Stacey notes (see *Teratologies: A Cultural Study of Cancer* from 1997), “there are usually two distinct paths: the story can become a Survivor Story—brave, difficult, but ultimately inspiring—or a Bereavement Story—respectful, quiet, tragic” (Lobel, 2012a: 15). When Lobel did his first show, *BALL* (2003), he “knew exactly what a cancer narrative was meant to be and meant to include: its plot points, its emotional trajectory and its ending, which included some combination of diagnosis, chemotherapy, hair loss, sadness [...] survivorship or death” (Lobel, 2019: 50).

While, “*BALL* attempted to highlight the clichés of ‘the cancer story’ while engaging in every single one” (Lobel, 2012a: 15), the idea of alternative cancer stories becomes manifest in relation to *Other Funny Stories About Cancer* (2006): “Little is redemptive about the play—at least not in the traditional sense—and it contains stories about children masturbating, cancer patients smoking and the virginity of a dead friend” (Lobel, 2012a: 16). This has been a constant, even when working in collaborative projects such as *A Pacifist’s Guide to the War on Cancer*. Kimmings states:

We had a group of about 10 who helped us, all with different stories. One had cancer seven times; one had late-stage terminal ovarian cancer; one was a lad with lymphoma who was in denial and out raving all the time; one had bowel cancer and was pissed off with everyone saying breast cancer is sexy and bowel cancer is disgusting; one was living with long-term cancer. Basically, the kind of alternative cancer stories you don’t see in films like *Wit*, or whatever. (Cooke, 2016)

Lobel is not only concerned with presenting different stories but also engaging with various tropes and ideas as well as formal aspects. In contraposition to the narrative of survival/bereavement, “which sees ‘the patient’ as the only vulnerable presence” (Lobel, 2019: 9), Lobel has argued that much more attention needs to be paid to common vulnerability and the notion of connection when dealing with illness: “Shared vulnerability as affect reaffirms that cancer patients are not, in fact, disconnected from society (its humour, its problems, its inequalities)” (Lobel, 2019: 9). This idea of the importance of connection comes from the experiences that marked Lobel soon after his diagnosis and that often appear in his work: “As a young adult with cancer myself, although never with a terminal diagnosis, I experienced a strange relationship with the non-sick world” (Lobel, 2017: 170). Lobel’s shows are explicitly permeated by a sense of context, contested discourse and conversation.

For instance, the idea of the ‘Big C’ (cancer) has populated discourse on cancer for decades, that is, having cancer as taboo and an idea poorly discussed and hardly ever spoken about openly—there is also a four-season series called *The Big C* (2010, 2011, 2012, 2013) with Laura Linney, which opens with Cathy’s terminal diagnosis. Although Lobel discusses that the ‘Big C’ days are behind us, there is still a lot of work to be done:

[...] cancer still holds a very strange, uncomfortable position in public discussion: we can talk about it, but only using terms and tones of voice which are

strictly inspirational or purely mournful, brand-reaffirming and acceptable. Proper. Respectful. *A Pacifist's Guide to the War on Cancer* is our shout (we hope not into the void) that we need, as individuals and a society, to be better at talking about cancer, health, illness, disability, bodies, life and death. Hushed tones help no one, stilted conversation doesn't shrink tumours. (Lobel, 2016: 7)

Therefore, another particular intervention present in Lobel's work is the opening up of the possibilities regarding tone. Only with these kinds of changes will we be able to improve the quality and level of conversation about illness and death. This is the conversational tone that the documentary *The Little c* by Complicite (2018), created in the context of *A Pacifist's Guide to the War on Cancer's* premiere, promotes. Indeed, with his work, Lobel wants to "destigmatize cancer and bring it to the public realm for discussion" (Low, 2017: 168).

A common tonal characteristic of material on cancer is that "cancer patients will be applauded for anything they do, and be seen as heroic for the cancer they battle" (Lobel, 2017: 169). Indeed, a further feature Lobel critiques is the idea of cancer narratives being aspirational (and inspirational): "Aspirational narratives in which everyone grows because of cancer are made for non-cancer audiences" (Lobel, 2019: 24). Lobel states:

I did not want to be on the receiving end of people's kindness, nor did I want to be stared at continually out of worry, or because my illness inspired others to live more fully and love more deeply. I just wanted to be in space with other people in the most honest and non-predetermined manner that I could without, as I called it, pre-praise, or the *a priori* approval and exaltation of all actions of all cancer patients. (Lobel, 2017: 170)

Pointing out how the strict trajectory of cancer narratives is disrupted, Lobel's work proudly "bucks the trend of inspiring or cathartic narratives to one that is open, uncomfortable and unending" [*sic*] (Lobel, 2017: 179). Instead of a clear trajectory with a neat and "satisfying" ending, Lobel argues for the "lack of narrative closure" (Lobel, 2017: 179), despite "our potential discomfort" (Lobel, 2017: 179). This is very clear at the beginning of *BALL*: "Welcome. I'm sorry, I often forget that some people may not know that this is a story about cancer, or at least, sort of about cancer. But I don't die at the end, so this is probably less dramatic than you want it be—sorry to disappoint you" (Lobel, 2012a: 22). *BALL* playfully establishes the ending from the beginning, which feels liberating, because this is something that, as ill bodies,

we cannot do in the non-fictional world. Also, this intervention drains the drama out of the drama, which is exactly how some of us wish our families and friends perceived our bodies/situation/illness. Equally, engaging creatively with illness does not necessarily add drama to our lives; it may help us understand our bodies better and differently. For some of us, involving others in understanding, or understanding with, is vital. Art and creativity have a crucial role to play in that. Withdrawing from wanting to talk about illness and illness-related creative activity, and activity in general for that matter, may also be/become important for ill bodies. On a related note, Lobel himself reads sick artists' silences or "professional holes" in their careers as "active non-actions" (Lobel, 2010: 29).

Another common thread in cancer stories is the exploration of the self-improvement that comes as a result of experiencing illness, which Lobel also targets in his work. He says, in *BALL & Other Funny Stories about Cancer*, "which charts my experience of cancer from diagnosis to 'survival' (or completion of active treatment), I attempt to address the seemingly unrealistic standard of a cancer-as-opportunity-for-self-improvement narrative in the final monologue" (Lobel, 2019: 22). In particular, "*BALL* attempts to show that the 'gift' of cancer does not come equally to all people, nor does it always purify the soul and edify our morals in the same way" (Lobel, 2019: 22). However, Lobel has recognised that "cancer had a profound effect on my life and, despite my desired rejection of wisdom, taught me a ridiculous amount about the world, health, bodies, inequity, struggle, disability, perspective, time, sex, family, commitment, science and medicine" (2012b: 18).

Lobel thinks that

The [...] problematic aspect of this focus on positive change and redemptive narratives is that, statistically and medically, we know that cancer, despite having wildly increased rates of survival for many diagnoses, often harms families and relationships and leaves patients with emotional, physical, sexual, financial and spiritual crises. (Lobel, 2019: 23)

So his take on this is not that positive change and redemption are not necessary, but rather that the numerous and interlocking crises that cancer brings to people's lives and those around them should be much more prominent in cancer representation and discourse.

Lobel is also interested in using cancer as a "dramatic device", "a metaphor in a fictional world" (2019: 4). In Lobel's view, "Casual conversations [are] filled with words like 'fight' and 'win' and 'beat this' and seem [...] to include

[...] blanket encouragement” (Lobel, 2017: 170). He finds this “socially constructed lexicon of cancer empathy phraseology” (Lobel, 2017: 170) weird and lacking in honesty, as is made clear in the opening of *A Pacifist’s Guide to the War on Cancer*. Lobel repeatedly insists that war cancer metaphors do not represent his experience of cancer; that the language is strange and attempts to distance cancer patients from the world. Lobel wants to create a language, a new grammar for talking about cancer and to talk to people with cancer (instead of saying “you will be OK” to your friend with cancer, say, “can I come and clean up your kitchen on Saturday?”—hence “Guide” in the musical’s title). A way into this is talking about aspects of a cancer patient’s every day that are not usually part of the conversation: “unfixable or uncomfortable problems including sadness, diarrhoea, hairlessness and other biological and psychological effects of cancer treatment” (Lobel, 2017: 170) and talking to people with cancer as people with cancer not as cancer people.

Moreover, Lobel believes in the potential of “The live space of theatre and performance” (Lobel, 2017: 169) and speaks about the “refiguring” (Lobel, 2017: 171) power of performance in contrast to film and television—he mentions “*50/50*, *The Big C* and *The Fault in Our Stars*” (Lobel, 2017: 171). Lobel passionately believes in the space between performance and audience members as a territory for contestation and imagination. He is interested in “how contemporary artists are using the live space of theatre and performance to challenge, in the immediate, and ultimately reconcile these distinctions” (Lobel, 2017: 169): between healthy and non-healthy, marginal and non-marginal bodies, et cetera. He is interested in work that “brings audiences together with cancer patients” (Lobel, 2017: 169) and in working “towards a more honest, mutually vulnerable exchange between audience and performer” (Lobel, 2019: 9), because simply, with “work about illness—you can’t be passive” (Lobel, 2020a). He has also repeatedly stressed the notion of “commotion”, which he understands as “moving with people” (rather than alone). This notion is crucial in his understanding of performing in front of an audience.

To explore the potential of this space, “he combines intimate stories with grander public narratives (about illness, technology, nationalism, economy, sexuality and more) in an attempt to show that we are all in this together. The work playfully inspires audiences to consider the world around them with renewed vigour, generosity, reflection, and an insatiable desire to engage with others” (Lobel, n.d., n.p.). Indeed, “each project is keenly interested in how you (the audience) relate both to him and to others” (Lobel, n.d., n.p.). So, if you go to a Lobel show, do not expect to sit too comfortably in your seat: expect humour, exposure to vulnerability, difficulty, playfulness, a desire to

talk about illness in other and yet unknown ways, in sum, a show “blending provocative humour with insightful reflection” (Lobel, 2020b).

Within that space between audience members and ill bodies on stage or bodies representing ill bodies on stage, Lobel is interested in the exploration of the gaze in a very particular way. People with illnesses are looked at either because their illness is visible or because they have disclosed their illness to someone who then does not look at them in the same way. He has a particular motivation to address this type of looking: “Being on the other side of people’s often invasive gaze made me want to take control of such an exchange” (Lobel, 2012b: 14). Lobel is therefore keen on exploring the ill body staring back or the ill body simply staring and on the audience member knowing that the ill body is aware that it is being looked at. He also notes the use of these mechanisms in other artists: “both Notaro and Underwood-Lee are using the live body in the live theatrical space to reconfigure a passive gaze into a more strategic staring relationship: I see you, seeing me” (Lobel, 2017: 175).

To go back to the beginning of this essay, but in more detail, another angle Lobel is interested in exploring is *who* tells the cancer stories, paying particular attention to intersectionality and the representation of marginal identities. In *A Pacifist’s Guide to the War on Cancer*, Gia—interpreted by Naana Agyei-Ampadu, Gia is a character with cancer directly influenced by Gia Jones (real person with cancer and one of the musical’s collaborators), who appears in the show as a voiceover —says, “I’m intersectional as shit” (Kimmings and Lobel, 2016), for instance. Indeed, one of *A Pacifist’s Guide to the War on Cancer’s* concerns is the lack of “research into cancer in diverse population groups” (Low, 2017: 167). Lobel has the same perception about the lack of diverse cancer stories, and cancer stories told by people from diverse backgrounds. He tirelessly encourages people from all backgrounds to tell cancer stories and notably he would like to see more of these stories out there. Lobel is also very vocal about “the huge disparities in global cancer health outcomes based on class, race and gender” (Lobel, 2019: 63) and the fact that cancer is “a privileged disease”: ‘unlike people with mental health problems or physical or invisible disabilities, no one questioned my access needs when I had cancer and no one thought I was a scrounger or an inconvenience’ (Lobel, 2019: 67).

Lobel himself also recognises that “we need a lot of bad shows to get to the iconic shows” (Lobel, 2020a), but that should not be a problem: because there is much more and by many more people to be told; because we deserve so much better; because so much good can be done out of more telling, more listening and more understanding.

A NOTE ON ‘DIFFICULTNESS’, ‘(AB)NORMALITY’ AND ‘CHANGE’

Indeed,

Now is the time to embrace the difficult cancer stories, the complicated stories, the intersectional stories. It is time to promote, to nurture and to programme stories which move beyond ‘cancer sucks and we can all agree this is true’ to something more argumentative, more allied with other marginalized identities, more uncomfortable, more realistic. (Lobel, 2019: 63)

“We”, people who are and have been ill, know that illness is “a normal part of living” (Price Herndl, 2006: 239). It is useful to read this description of the discussed musical in such light: “a heart breaking celebration of ordinary life and death” (Kimmins). However, “we” also know that while “we” may be “back on track” (Lobel, 2012: 19), there is no return to normality “after” such transformative experiences. And ill bodies should resist normality precisely because “The power of normality is very strong” (Lobel, 2020b) in societies. Lobel continues:

[...] the goal of *fix* and *return to normal* is nearly impossible for all cancer patients—bodies are permanently altered, relationships are changed, sexual function is often affected, financial hardships occur, permanent scarring dominates, and many remain on long-term chemotherapy or immunotherapy treatments. (Lobel, 2017: 172)

Cancer itself suggests this ambivalence: although “Cancer is an abnormal and uncontrollable division of cells” (Lobel, 2019: 11), “cancer is a completely normal part of our existence—it grows from our cells and demonstrates cells that have fought against mortality” (Lobel, 2017: 172). There is transformation; there is possibility; there is change. Bodies are alteration orchestras and so should performance on cancer be.

DEDICATION

This is dedicated to all ill bodies; to the bodies who help and listen to ill bodies; to the bodies who take the time to help others perceive their bodies in a new light, and to the bodies that have helped me understand and love my body.

WORKS CITED

- COOKE, Rachel (2016). "How We Made a Musical About Cancer". 11 September 2016. *The Guardian* <https://www.theguardian.com/stage/2016/sep/11/musical-about-cancer-bryony-kimmings-judith-dimant-national-theatre> [Accessed: 23-3-2020].
- KIMMINGS, Bryony (n.d.). <http://www.bryonykimmings.com/pacifists-guide.html> [Accessed: 5-3-2020].
- KIMMINGS, Bryony; LOBEL, Brian (2016). *A Pacifist's Guide to the War on Cancer*. London: Oberon Books.
- LOBEL, Brian (2010). "Playing More Than the Cancer Card". *Performance Research*, Vol. 15, No 2, pp. 29-33.
- LOBEL, Brian (2012a). *BALL & Other Funny Stories about Cancer*. London: Oberon Books.
- LOBEL, Brian (2012b). "Introduction". In: *BALL & Other Funny Stories about Cancer*. London: Oberon Books, pp. 13-19.
- LOBEL, Brian (n.d.). "Forest Fringe: Brian Lobel". <https://forestfringe.co.uk/artist/brian-lobel/> [Accessed: 5-11-2020].
- LOBEL, Brian (2016). Programme, *A Pacifist's Guide to the War on Cancer*. National Theatre.
- LOBEL, Brian (2017). "Essay: Proud Disclosures and Awkward Receptions: Between Bodies with Cancer and Their Audiences". In: Baxter, Veronica; Low, Katharine E. (eds.). *Performing Health and Wellbeing*, pp. 168-180.
- LOBEL, Brian (2019). *Theatre & Cancer*. London: Red Globe Press.
- LOBEL, Brian (2020a). "Workshop and Q&A with Brian Lobel". Workshop Notes. University of Reading, Teams.
- LOBEL, Brian (2020b). "Brian Lobel: Performance, Politics and Public Health: Brian Lobel in conversation with Ella Parry-Davies". *Contemporary Theatre Review Interventions*. <https://www.contemporarytheatrereview.org/2020/brian-lobel-performance-politics-and-public-health/> [Accessed: 5-1-2021].
- LOW, KATHARINE E. (2017). "Cancer: Research from the UK, USA and Australia". In: Baxter, Veronica; Low, Katharine E. (eds.). *Performing Health and Wellbeing*, pp. 167-168.
- PRICE HERNDL, DIANE (2006). "Our Breasts, Our Selves: Identity, Community, and Ethics in Cancer Autobiographies Author(s)". *Signs*, Vol. 32, No. 1, pp. 221-245.
- SANDAHL, Carrie (2019). "Preface". *Theatre & Cancer*, pp. ix-x. London: Red Globe Press.

“No Barrier But Skin”: HIV, Spatialization, and Vulnerability in Danez Smith’s Poetry¹

Toni R. Juncosa

The worldwide spread of COVID-19 has given rise to numerous comparisons of the current situation with previous pandemics. Due in part to its chronological proximity to, or rather its persistence into, the twenty-first century, the HIV/AIDS crisis has been a recurrent reference among those thinking about coronavirus.² The differences and similarities are outside the scope of this paper, but among the former, the generalized lockdown of ninety countries in the spring of 2020 (Sandford, 2020) is undoubtedly one making people’s experience of COVID-19 unique. Yet, while there has been no such thing as a generalized, national-scale confinement for the HIV/AIDS epidemic, the feeling of loneliness resulting from the present confinement is reminiscent of the effects of the isolation that people living with HIV/AIDS experienced in the past and continue to experience in the present.

The aim of this paper is to reflect on the contemporary experience of HIV intersectionally among people in the Global North who can access treatment,³ focusing on social and sexual distancing before and after the diagnosis. To do so, I will carry out a comparative analysis of Danez Smith’s *[insert] boy* (2014) and *Don’t Call Us Dead* (2017), written respectively before and after the poet’s diagnosis. In light of Tim Dean’s notion of blood brotherhood (Dean, 2008)

1 The project that gave rise to these results received the support of a fellowship from “la Caixa” Foundation (ID 100010434). The fellowship code is “LCF/BQ/DR19/11740031”.

2 Of particular interest are Badiou (2020), Berardi (2020), Lancaster (2020), Preciado (2020), and Thrasher (2020).

3 Despite the availability of effective antiretroviral treatment (ART)—at least for those able to afford it—and despite the educational campaigns which insist that “undetectable equals untransmittable” (National Institute of Allergy and Infectious Diseases, 2019), stigma still limits the social lives of HIV+ people. Remarkably, as of 2020, thirty-seven states in the United States criminalize what they consider as potential “HIV exposure” (Center for Disease Control and Prevention, 2020). The sexual limitations for people with HIV, whether they are state- or self-imposed, entail a specific form of social distancing. But what does it mean for HIV-positive people to isolate, even if only sexually, after the “pharmaceutical threshold” of ART implementation in the mid-nineties (Pearl, 2013)? How are inter-relational barriers perceived in the “post-crisis” years (Kagan, 2018)? How are they expressed, and what are their effects? How is physical interaction reconceived after HIV in the twenty-first century? Do identitarian positions affect the potential for such reconceptualization?

and Roberto Esposito's immune tolerance (Esposito, 2011), I will examine the speaker's literary descriptions of their body in both volumes to consider any transformations and their significance. More specifically, my reading will analyze the contrast between Smith's spatial metaphors depicting the negative body and those used for the positive body.

Before its exposure to HIV, the Black, queer body is depicted in Smith's *[insert] boy* as made vulnerable by the manifold and increasingly institutionalized forms of anti-Black violence, which persist into the twenty-first century. A complex overlapping of ethnicity, class, and sexual orientation encapsulates the speaker's body and subjugates it to an intricate network of seemingly inescapable physical threats. For Smith, to be Black and queer in the United States is to be "set / course to casket from birth [...] obituary scribed on the backside of your birth certificate" (Smith, 2014: 19-20). The intersectional body is portrayed in the poet's *opera prima* in a permanent state of exposure.

It is through and within the body that the self is open to contact; no wonder, then, that the rough materiality of such a body plays a central role in Smith's work. As a point of convergence between the self and otherness, the speaker's body is frequently expressed as a physical space, an idea which materializes in a number of metaphors assimilating it to locations or buildings. For instance, in Smith's performance of an early version of "genesissy" at the Soap-Boxing Poetry Slam in 2013, the poet sings E. V. Banks and Sylvanna Bell's "I Am on the Battlefield for My Lord", but progressively omits certain words so that the main line, "I am on the battlefield for my Lord", becomes "I am—the battlefield—my Lord" (Smith, 2013). Smith's erasure of the spiritual classic positions the body at the center of interrelational experience to illustrate the self's continual, potentially excessive exposure. The body itself is the physical site where the I and others converge, where allegedly separate individuals gather and engage with each other. In this sense, Smith's lyric work explores an embodiment of space or, even better, a spatialization of the body.

Just as Louise Bourgeois' *Cells* series gave architectural shape to self-perception in the late eighties and early nineties, Smith's poetry carves out specific spaces which reify the poet's understanding of the body. While Bourgeois' installations tend toward privacy and introspective intimacy, Smith's verse creates open spatial figures which do at times become the site of violence but where communal shelter, gathering, and bonding can also occur. Despite the danger of inhabiting such an exposed body, Smith's spatialization insists on that body's power to host pleasurable encounters too. In the explicitly titled "poem where I be a house, hence, you live in me", the speaker's lover can

"press paw into my varnished bark / & all my doors surrender" (Smith, 2014: 81). As physical space, the body becomes a dwelling, a safe haven where the "you" is granted protection and safety inside the "I". Also exploring the intersubjective constitution of the self, now more explicitly through sexual intercourse, "the business of shadows" describes a scene where fellatio transforms the speaker's mouth into "a cave / a wet shelter, a soft temple" (55), and "craigslist hook-ups" similarly reconceives the mouth as god's "vestibule" (61). While also providing shelter, the figure of the temple or church implies a warmer, more spiritual welcome, a celebration of the hosted Other within the self, a communion. Be it as sacred or as domestic space, the lyric I's spatialization denotes a welcoming attitude and, necessarily, an embrace of the body's openness in its permanent exposure.

Yet, this combination of pleasure and willingness upon welcoming otherness into the open body is regrettably short-lived. Self-depictions in dimensional terms do persist in the poet's second collection, *Don't Call Us Dead*, but these evidence a shift in the speaker's disposition toward the body's perceived vulnerability in openness. In this collection, the body's exposure to sexual contact becomes a reason for fear, distrust, and other negative emotions which materialize in an evocation of protective architecture: castles, fortifications and walled towns, structures and sites which work as icons of defensiveness through self-enclosure. In "crown", the speaker cannot have sex because their blood is a "moat" within which a "castle" turns to "exquisite mush" (Smith, 2017: 57). As this fragment suggests, this change from an imagery of welcoming shelters to one of defensive fortifications takes place in parallel to the threat of HIV and its confirmation as a reality for the self. The comfort and bonding offered by affect and sexuality are thus suspended.

While the threat of HIV/AIDS does already haunt *[insert] boy* as a more than plausible fate, it is irrevocably materialized in *Don't Call Us Dead* as a positive diagnosis, and this has notable effects on the specifics of the subject's spatialization. In the fourth section of "seroconversion", "a / prince demands the gates opened, for a fair / princess has come to see him", once the gates are opened, "an endless flood of soldiers bum-rush / the town, turning everything to fire" (39). In these poems, the body can no longer afford self-exposure, as this has come to be associated with danger. The risk of contracting HIV turns the body into a potential site of sieging, which generates a need for protection from any possible "attack". Castles and fortifications can certainly offer space for protection, but the openness and exposure previously explored cannot be embraced anymore. As Charles Coulson notes, castles and fortifications symbolize privacy and shelter, but also "forcible resistance to an enemy" (Coul-

son, 2003: 2). Sex partners thus become potential enemies after the positive HIV diagnosis, and that which had freed the body from its distress is made inaccessible. If the bonding of sexuality and affection had previously allowed the embracing of the body's openness to others, that very openness now brings a threat of destruction, or a dismantling of the self as previously understood, and so forces a sudden retraction, from welcoming to rejecting exposure.⁴

Smith's symbolic usage of fortifying imagery to illustrate non-architectural bodies is far from new. As Roberto Esposito recounts, between the sixteenth and seventeenth centuries, "images of besieged cities, fortified castles, and territories surrounded by potential invaders [...] filled the pages of English, French, and Italian political treatises" (Esposito, 2011: 138). The upsurge in this particular strand of metaphorical imagery, Esposito argues, was a response to a recent shift in medical science, which debunked the prevailing idea that disease originated within the body. As he explains,

In conjunction with the increasingly catastrophic spread of major epidemics—especially syphilis and the plague—between 1536 and 1546, Girolamo Fracastoro published his two treatises *Syphilis sive Marbus Gallicus* and *De Contagione et Contagiosis Morbis*. For the first time, the traditional Galenic humoral theory was flanked and then opposed by the theory that disease is communicated through contamination caused by the body's intake of tiny infectious agents (*semina*) of an exogenous nature, and therefore by means of a mechanism structurally different from the endogenous processes involved with the putrefaction of bodies. (138)

As Esposito's first quote above shows, this new medical perspective expanded into political science, but it also had a remarkable impact on the way the self was represented and thus conceived in religion, law and biopolitics, bringing about within these areas the expression of a "need for immunitary barriers, protection and apparatuses aimed at reducing, if not eliminating, the porosity of external borders to contaminating toxic germs" (138). What is interesting for us about the persistence of such iconography in Smith's lyric

4 The avoidance of contact illustrated by Smith's medievalistic reconfiguring of the body is further enhanced through the spatial reconfiguration of the body into a jail. In "recklessly", the speaker moans: "the bloodprison leads to prison / jail doubles as quarantine / i got the cell count blues [...] inside a cell: a man / inside his cells: a man" (Smith, 2017: 41). The imagined impact of the virus on the immune system forces a shift in bodily perception expressed through images of self-imprisonment. The body is here reconstructed as inaccessible for others but also inescapable for the self. The presence of HIV deprives the speaker of their ability to be in touch, to connect, to bond. For a more in-depth analysis of HIV as imprisonment in *Don't Call Us Dead*, see Juncosa, 2019.

imagery is Esposito's consideration of these metaphors as examples of what he calls the "immunity paradigm". Under the immunity paradigm, each body—be it medical, political, legal, etc.—is conceived as necessarily self-contained, a hermetic unit ideally capable of standing alone and disconnected from what is perceived as the threat of Otherness. Susan Sontag's reflections on the effect of war language in medical and political discourse in *Illness as Metaphor* (1978) and *AIDS and Its Metaphors* (1989) illustrated the persistence of these ideas as the century approached its closure, and Smith's depictions of the body in *Don't Call Us Dead* do so in the present.

For Esposito, however, the twentieth century witnessed a conceptual veering away from the immunity paradigm toward an understanding of the body as inevitably exposed and inseparable from its openness, from its continuous interdependency. Esposito draws largely on Derrida's deconstructivist recovery of Plato's *pharmakon*—the idea that medicine is double-edged in its necessary inclusion in it of that which we aim to protect the body from—as well as on phenomenologists Nancy and Merleau-Ponty's description of intersubjectivity, and on Haraway's posthumanist de-centering of the singular organic body toward a pluralistic cyborg being. Turning away from early modern understandings of the body as an impenetrable, self-sufficient stronghold, Esposito joins these thinkers in what he calls "immune tolerance": a reconceptualization of interdependency and of physical openness and exposure not only as constitutive of human experience but also as potentially constructive. Interestingly, Esposito's notion of immune tolerance is also greatly influenced by HIV's blurring of the boundaries between the self and the non-self by making itself indistinguishable from the body's own immune system.

And still, Smith's usage of defensive spatial imagery is clearly not the best example of immune tolerance. Spatialization in *Don't Call Us Dead* insists on the body's need for reclusion and distancing in fear of exposure to HIV, expressed in terms assimilable to the immunity paradigm. The persistence of such metaphors should come as no surprise, insofar as every year over one million people continue to die from AIDS-related health complications worldwide, and even in the Global North not everyone has access to ART. Moreover, in the social imaginary, HIV is still closely associated to disease and to the ravage caused by AIDS, especially among people of color in the US, who continue to be disproportionately affected by the virus.⁵ What is interesting about Smith's usage of such imagery, though, is that, while it starts in

5 See "HIV and African American People" (Center for Disease Control and Prevention, 2021).

“bare”—the first poem to mention this issue in the collection—and continues to be deployed throughout the rest of the volume, the need to defend the self which is associated to these metaphors is actually refused in “bare” and only accepted after it. That is why this particular poem holds the key, I argue, to how the contemporary Black, queer body in *Don’t Call Us Dead* is conceived in relation to HIV. In the poem, spatialization expresses a body which knows itself vulnerable in front of the virus, but still chooses to accept exposure with its consequences:

for you i’d send my body to battle
my body, let my blood sing of tearing

itself apart, hollow cords
of white knights’ intravenous joust.

love, i want & barely know how
to do much else. don’t speak to me

about raids you could loose on me
the clan of rebel cells who thirst

to watch their home burn. love
let me burn if it means you

& i have one night with no barrier
but skin. [...]

(Smith, 2017: 37)

Showcasing a desire for threatening openness, the first six couplets in “bare” present a lyric I who covets intimacy yet struggles against the acceptance of inherent vulnerability in exposure to HIV. Clinging to a construction of individual integrity as needing preservation, the speaker subscribes not only to castle/fortification imagery, but also to the traditional use of war rhetoric to present the immune system as threatened by those “rebel cells” affected by HIV. Terms such as “battle”, “joust” and “raid” add to the fortifying imagery to indicate a self-image “dominated by a need for violent defense in the face of anything judged to be foreign” (Esposito, 2011: 23). Toward the end of the piece, however, such defensive, confrontational language dissolves, and resistance gives way to embrace:

[...] this isn't about danger
 but about faith, about being wasted
 on your name, if love is a room

 of broken glass, leave me to dance
 until my feet are memory.

 if love is a hole wide enough
 to be God's mouth, let me plunge

 into that holy dark & forget
 the color of light. love, stay

 in me until our bodies forget
 what divides us, until your hands

 are my hands & your blood
 is my blood & your name

 is my name & his & his

(37)

As the poem unfolds, its title is gradually revealed as short for “bareback”. The desire for a welcoming openness through sexuality reaches a climax when the body has “no barrier / but skin”. Often understood simply as unprotected anal penetration, “barebacking” is also defended by some as a gay subculture of men who eroticize the intimacy of intercourse without a condom. If the social imaginary around unprotected sex largely deems it irresponsible and dangerous, we could also argue with Tim Dean that “to simply pathologize bareback subculture as irresponsible, self-destructive, or crazy, would be to obscure its profound connections with the social reorganization of kinship” (Dean, 2008: 82). Immersed as many of us are in the safety of PrEP and ART availability, rather than disconnected cases of reckless behavior, “barebacking” is, for Dean, a unique alternative to the traditional establishment of bonds provided by lineage, marriage, and childbearing, as “a strategy for taking sexuality beyond dyadic relations into the social” (2009: 80). Although there is perceived danger in the inner “battle” of the body against HIV, in the blood “tearing / itself apart”, exposure to the virus can also be lived as a promise of ultimate communion.

The “danger” that HIV has impregnated openness with is outweighed by its parallel promise of bonding. As the speaker puts it, “this isn’t about danger / but about faith,” faith that sharing a moment of exposure might unite lover and speaker “until your hands / are my hands & your blood / is my blood & your name / is my name & his & his”. Architectural protectiveness momentarily surrenders before a reconfiguring of the body as connected, even as challenging the body’s singularity in favor of a pluralistic self. The expansive bonding through one’s name in the final line stands out from the regular pattern of couplets to suggest the openness of a promised “blood brotherhood” (Dean, 2008)—a sense of interembodied bonding which extends between not only two people but a whole network of intergenerational, transgeographic lovers. Drawing on Dean’s account of barebacking as a subcultural practice, “bare” can be read as an apology for barebacking that refuses to subscribe to individualistic perceptions of the self as immune and airtight, favoring “a discourse of kinship, based on the idea that the human immunodeficiency virus may be used to create blood ties, ostensibly permanent forms of bodily and communal affiliation” (Dean, 2008: 82). HIV thus manages, perhaps surprisingly, to expand the oppressive limits of the self from an isolated ‘I’ to a communal ‘we’. The disintegration of the speaker’s individuality is also a promise of generative affect. At least for a while.

In poems after “bare,” the speaker’s lovers become “almost brothers, almost blood [...] a kind of family” (Smith, 2017: 59), but these bonds no longer offer the romantic fraternity briefly glimpsed in the threshold poem. On the contrary, kinship is for the rest of the collection immersed in a sense of fatality which problematizes the utopian connectivity of serotransmission. In “litany with blood all over,” for instance, the danger dismissed in “bare” is recovered and the very promise of having the same name implies a dreadful fate: “i touched the boy & now i have his name / our bloodwedding—our bloodfuneral / i’m his new wife at dusk & by morning i’m his widow” (50). Despite the momentary faith favored in “bare”, thus, seropositive kinship appears in *Don’t Call Us Dead* as destined to disappear. The perceived threat to the self is such that even the symbolic pregnancy resulting from serotransmission is tainted with the carrying of stillborn babies: “my husband / he left me with child [...] my veins—rivers of my drowned children / my blood thick with blue daughters” (51). Ultimately, the blood brotherhood envisaged in “bare” turns the speaker in “crown” into nothing but a “proud papa of pity, forever uncle, father / figure figured out of legacy, doomed daddy” (58).

In this sense, “bare” questions the apparent universality of Esposito’s reflections on immune tolerance by projecting and then dismantling in the

same poem an orientation toward such self-conception. To make sense of such a failure of the ambitioned communal project, I want to suggest that the intersectional experience in which Smith's verse is rooted plays a key role in this impossibility. In his introduction to *Unlimited Intimacy*, Dean points out that the "abandonment of condoms" in barebacking "is motivated not only by a lust for enhanced physical sensation but also by a desire for certain emotional sensations, particularly the *symbolic significance attached to experiences of vulnerability or risk*" (Dean, 2009: 45; my emphasis). Whereas Dean's mention of the significance of vulnerability is highly relevant to our case, his use of the term is vague. Vulnerability arguably carries potential for universality, and contemporary thinkers have taken it as the notional cornerstone of an ethics of nonviolent conviviality.⁶ However, the experience of vulnerability around which Dean structures his text cannot be claimed by all, at least not with the same intensity, or as having the same effects.

In this regard, our understanding of the conceptual reversal around HIV in *Don't Call Us Dead* benefits from a distinction between ontological and political vulnerability. Françoise Collin formulates this division and expresses it with two different terms: alteration (altération) and alienation (aliénation). As Teresa Hoogeveen explains about Collin's differentiation, alteration is "the non-ideological form of difference at work within subjectivity", while alienation is "the political form of oppression that enforces difference through ideological and often metaphysically founded definitions of subjecthood" (Hoogeveen, forthcoming, n.p.). Alteration can thus be understood as an ontological form of vulnerability which "marks all subjectivity", not always coinciding with the specifically political vulnerability "relative to each subjectivity's material situation and discursive position" that characterizes alienation (3). As Judith Butler specifies, "we cannot conceive of vulnerability as a contingent circumstance" (Butler, 2014: 47), but we must not forget either that "women and minorities, including sexual minorities, are, as a community, subjected to violence, exposed to its possibility, if not its realization" (Butler, 2004: 20). We are all marked by alteration, we could say, but only minoritized subjectivities suffer from alienation.

Reading Smith's work in light of this clarification, the poet's account of vulnerability in the self-exposure of barebacking starting in "bare" would classify under an experience of alienation, thus problematizing the universality of

⁶ See, for instance, Ahmed's *The Cultural Politics of Emotion* (2004), Butler's *Prearious Life* (2004), Cavarero's *Inclinations* (2016), or Halberstam's *The Queer Art of Failure* (2011).

unprotected sex as an act of communal bonding as fantasized by Dean. For how to embrace alteration when already marked by alienation? The initial victimization of the subject in Smith's collection throws doubt on Dean's promise of kinship. Maintaining the idealized joy of barebacking beyond the momentary sexual encounter may even be possible from a position of vulnerability—after all, barebacking is almost exclusively a gay men's practice—yet it proves too dangerous for an oppressed body such as that of the Black, queer, and eventually HIV-positive speaker in *Don't Call Us Dead*. The intersectionality marking the subject position of Smith's speaker makes a much-coveted immune tolerance inaccessible. Rather than an example of the intersubjectivity eulogized by Esposito, therefore, Smith's lyric spatialization gives voice to Sara Ahmed and Jackie Stacey's notion of interembodiment as "a way of thinking through the nearness of other others, but a nearness which involves distanciation and difference" (Ahmed & Stacey, 2001: 7). Systemically oppressed bodies find themselves continually exposed to violence, yet it is also through exposure that comfort can be found. How to create an ethics of vulnerability, then? For Collin, there is only one way:

To fight alienation, to embrace alteration—that is the narrow pass drawn by that which today we can still call the subject, and which can only hold as long as these two movements are not confused, either by submitting to alienation or by escaping alteration. And no fight against alienation can go unhindered if it does not make room for alteration within itself. (Collin, 1992: 135)

Only from an acceptance of ontological vulnerability can political vulnerability be confronted, but this acceptance calls for those free from political vulnerability to join the struggle for the oppressed. As Smith's poetry showcases, not everyone has the privilege to embrace the promised kinship of blood brotherhood, even in its literary forms. The immune tolerance of the openness such kinship requires would involve the embracing of a vulnerability which could prove deadly if accepted from a position of intersectional oppression such as that of Smith's Black, queer speaker.

If human experience is marked by the fragility of our skin, we can no longer take refuge in the social privilege of certain bodies. Through the embrace of spatialized interembodiment depicted in Smith's verse, the body confirms an ineludible ambivalence: that it is both endangered and kept alive by its exposure, that it has no option but to inhabit the boundary, to stretch to the limit, to live with no barrier but skin.

WORKS CITED

- AHMED, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- AHMED, Sara; STACEY, Jackie (2001). *Thinking through the Skin*. New York: Routledge.
- BADIOU, Alain (2020). *Sur la situation épidémique*. Paris: Gallimard.
- BERARDI, Franco "Bifo" (2020). "Cronaca della psicodefazione". *Not*. 16 Mar. <https://not.neroeditions.com/cronaca-della-psicodefazione/>
- BUTLER, Judith (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.
- BUTLER, Judith (2014). "Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación". In: *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Begonya Saez Tajafuerce (ed.). Barcelona: Icaria.
- CAVARERO, Adriana (2016). *Inclinations: A Critique of Rectitude*. Amanda Minervini & Adam Sitze (trans.). Stanford: Stanford University Press.
- CENTERS FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION (2020). "HIV and STD Criminalization Laws". 21 Dec. <https://www.cdc.gov/hiv/policies/law/states/exposure.html>
- CENTERS FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION (2020) (2021). "HIV and African American People". 20 Jan. <https://www.cdc.gov/hiv/group/raciaethnic/africanamericans/index.html>
- COLLIN, Françoise (1992). "Praxis de la différence: Notes sur le tragique du sujet". *Les Cahiers du GRIF*, No. 46, pp. 125-141.
- COULSON, Charles (2003). *Castles in Medieval Society: Fortresses in England, France and Ireland in the Central Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- DEAN, Tim (2008). "Breeding Culture: Barebacking, Bugchasing, Giftgiving". *Massachusetts Review* 49: 1 and 2, pp. 80-94.
- DEAN, Tim (2009). *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- ESPOSITO, Roberto (2011). *Immunitas: The Protection and Negation of Life*. Zakiya Hanafi (trans.). Cambridge: Polity Press.
- HALBERSTAM, Jack (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- HOOGVEEN, Teresa (forthcoming). "Vulnerability: Without Sexed Ontological Categories. The *sujet interloqué* ". In: *Dictionnaire du Genre en Traduction/Dictionary of Gender in Translation*. Paris: Laboratoire d'Etudes de Genre et de Sexualité.
- JUNCOSA, Toni R. (2019). "'I Got the Cell Count Blues': Danez Smith, HIV, and the Legacy of the Black Arts Movement". *JAm It!* 2, pp. 43-61.
- KAGAN, Dion (2018). *Positive Images: Gay Men and HIV/AIDS in the Culture of "Post-Crisis"*. London: I. B. Tauris.
- LANCASTER, Roger (2020). "Love One Another or Die: Lessons for Coronavirus From the HIV/AIDS Crisis". *Common Dreams*. 24 Mar. <https://www.commondreams.org/views/2020/03/24/love-one-another-or-die-lessons-coronavirus-hivaids-crisis>

- NATIONAL INSTITUTE OF ALLERGY AND INFECTIOUS DISEASES (2019). "HIV Undetectable=Untransmittable (U=U), or Treatment as Prevention". 21 May. <https://www.niaid.nih.gov/diseases-conditions/treatment-prevention>
- PEARL, Monica B. (2013). *AIDS Literature and Gay Identity: The Literature of Loss*. New York: Routledge.
- PRECIADO, Paul B. (2020). "Aprendiendo del virus". *El País*. 28 Mar. https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html
- SANDFORD, Alasdair (2020). "Coronavirus: Half of Humanity Now on Lockdown as 90 countries Call for Confinement". *Euronews*. 3 Apr. <https://www.euronews.com/2020/04/02/coronavirus-in-europe-spain-s-death-toll-hits-10-000-after-record-950-new-deaths-in-24-hours>
- SMITH, Danez (2014). *[insert] boy*. Portland: Yes Yes Books.
- SMITH, Danez (2017). *Don't Call Us Dead*. London: Chatto & Windus.
- THRASHER, Steven W. (2020). "I Study Prisons and AIDS History. Here's Why Self-Isolation Really Scares Me". *Slate*. 20 Mar. <https://slate.com/news-and-politics/2020/03/social-distancing-coronavirus-aids-prisons.html>

Vivir con la enfermedad *Auschwitz* y morir de ella: Grete Weil y su escritura de la inmediatez

Rosa Pérez Zancas

1

En su novela *Generaciones*,¹ publicada en 1983, la autora judeoalemana Grete Weil (1906-1999) subraya: «Mi enfermedad se llama Auschwitz, y es incurable. Yo tengo Auschwitz como otros tienen tuberculosis o cáncer [...]. No puedo huir de mi enfermedad, sólo morir de ella» (Weil, 1989: 6-7). Con esta expresión remite a la imposibilidad de superar la herida de Auschwitz,² revelando con ello su dimensión y la constante presencia del pasado en el presente de aquellos que la sufren. En este sentido, se trata de una herida localizada en la memoria, que se abre con facilidad, y cuyo portador sufre su omnipresencia. Grete Weil, cuyo destino era ser asesinada en las cámaras de gas de Auschwitz, traslada así su experiencia individual al colectivo superviviente judío y apela a la responsabilidad moral y política del país responsable de aquellos crímenes. A través de su escritura desde la inmediatez de su presente, transmite cómo la enfermedad *Auschwitz* puede brotar ante cualquier detonante:

Mi herida, que sangra al roce y a veces también cuando no hay el menor roce, inesperada e imprevisible, bañándome en el Mediterráneo, hablando de otra cosa muy diferente, paseando por una ciudad, en un abrazo. La herida está ahí, pero a veces pasan semanas, meses y hasta años durante los cuales apenas la noto. (Weil, 1993: 41)

Aunque el paso del tiempo parezca facilitar su curación, los que la padecen no tienen escapatoria, pues su complejidad y la imposibilidad de enmarcarla científicamente como tal se resisten a cualquier intento de acercamiento para estudiarla y, consecuentemente, entenderla. Así es como la escritora, quien en

1 *Generationen*. Todas las traducciones de esta obra son propias (R. P. Z.). Utilizaremos el título en español *Generaciones*.

2 Se emplea el término «Auschwitz» como metáfora del genocidio de los judíos europeos cometido por los nazis.

1947, tras doce años en el exilio en Ámsterdam, retorna a Alemania,³ emplea la metáfora *Auschwitz* y manifiesta cómo su vida queda condicionada y anulada por su presencia, revelando una elipsis temporal hasta el presente:

Cuanto más se aleja Auschwitz, más se acerca, los años de por medio borrados. Auschwitz es realidad, todo lo otro un sueño. No en Mauthausen, el lugar en el que asesinaron a Waiki [su marido] y a mí con él, el horror se ha desplazado desde el destino propio al de muchos. Auschwitz es un código, no un lugar en el mapa. Mis nervios reaccionan ante cualquier tipo de violencia, personas, sus asesinos, una turba sádica de torturadores uniformados y funcionarios. (Weil, 1989: 6-7)

Resignada, Weil concluye que esta enfermedad no permite un diagnóstico médico, pues morirá «de un tumor, de un infarto, de cualquier enfermedad con nombre latino, bien distinguida y erudita en el certificado de defunción. ¿Qué debería hacer el oficial del registro civil, si en él constara *Morbus Auschwitz?*» (Weil, 1989: 140).

Ligado a su pretensión de crear en Alemania una visión conjunta del pasado, Weil desea escribir para dar testimonio, un impulso compartido con muchos supervivientes:⁴

Quiero escribir, escribir en alemán, en otra lengua es imposible para mí, y para ello necesito un entorno en el que las personas hablen alemán. Quiero volver a casa, aunque sé que todo lo que antes amaba ya no existe. Quiero volver a aquel lugar, de donde vengo. La nostalgia no ha disminuido, ha crecido en todos estos años. Quiero irme con Walter, si sigue vivo y si queremos, somos el uno para el otro como entonces. Lo tengo que intentar. (Weil, 1998: 236)⁵

3 La primera vez que vuelve a pisar territorio alemán después de la guerra, ahora ocupado por los aliados, es en septiembre de 1946, de forma clandestina y con la ayuda de dos «chicos holandeses» (Weil, 1998: 241-243). Weil llega a Fráncfort, una ciudad en ruinas, pero eso no la molesta, al contrario, siente que el entorno destrozado por la guerra refleja su propio interior (Weil, 1994: 138; 1998: 243). En 1947 consigue un visado para entrar en Alemania a través de la embajada estadounidense en Suiza gracias a un certificado médico falso. En Fráncfort se reencuentra con su amigo y futuro (segundo) marido Walter Jockisch (1907-1970), con quien vivirá, tras un primer matrimonio con Edgar Weil (1908-1941) y después de varias mudanzas, a partir de 1955. En 1974 Weil se muda a Grünwald, un pueblo al oeste de Múnich.

4 Uwe Meyer (1996: 49) constata: «Al hablar de Auschwitz como *Chiffre* [código], incluye tanto lo “innombrable” [Jean-Marie Kardinal Lustiger] como lo “indescifrable” [Primo Levi]».

5 Todas las traducciones de esta obra de Weil son propias (R. P. Z.).

Con sus novelas más íntimas, como *Mi hermana Antígona* (1980), *Generaciones* o *El precio de la novia*⁶ (1988), dirigidas a un público alemán, Grete Weil invita, por tanto, a repensar y cuestionar la relación con el pasado más oscuro de la historia de Alemania. Esta invitación aparece además en una época en la que el pueblo alemán comienza a interesarse por los crímenes cometidos durante el Tercer Reich, mientras despierta el deseo de aliviar aquella carga y responsabilidad histórica.⁷ En 1979, por ejemplo, Martin Walser, uno de los escritores alemanes de la posguerra más influyentes y críticos con Alemania y su intento de superar sus crímenes durante el Tercer Reich (*Vergangenheitsbewältigung*), comienza su discurso titulado «Auschwitz und kein Ende» ('Auschwitz sin fin') diciendo: «Desde Auschwitz aún no ha pasado ni un solo día», advirtiendo a los alemanes de la imposibilidad de pasar página. Y sigue: «Existe una cronología según la cual no se debe discutir si los crímenes prescriben o no. Es la cronología denominada historia y, según esta cronología, desde Auschwitz aún no ha pasado ningún día, Auschwitz se siente a través de cualquier encuentro con su realidad» (Walser, 1997: 228). Pero tal llamamiento fracasa cuando desde las instituciones públicas y políticas se intenta demostrar, unos años más tarde, que Alemania está preparada para pasar página. En este sentido, en 1986 se desencadena la conocida *Historikerstreit* ('disputa de los historiadores') por el intento de algunos historiadores alemanes de revisar el pasado alemán y relativizar los crímenes cometidos, minimizando su singularidad. Así, en *Generaciones*, una novela que trata del intento fracasado de tres mujeres de diferentes edades de compartir una casa en Múnich, Weil reclama, al igual que Walser, repensar la instrumentalización lingüística y algunos significados empleados en la Alemania de los años ochenta:

¿Quién ha inventado la palabra superación [*Bewältigung*] para algo que nunca, bajo ninguna circunstancia, es superable? Holocausto, la denominación insoportablemente errónea, la que nos obliga a pensar en una catástrofe natural, en un rayo que cae del cielo. No en algo madurado lentamente, implementado por

6 Todas las traducciones de esta obra, *Der Brautpreis*, son propias (R. P. Z.). Utilizaremos el título en español *El precio de la novia*.

7 El detonante fue el estreno en Alemania de la miniserie estadounidense *Holocaust*, en 1979. Por primera vez se mostró en las pantallas alemanas el sufrimiento de las víctimas del Tercer Reich, lo que provocó una ola de reacciones y discusiones por parte de la población. El impacto de la serie, fuertemente criticada por algunos, como Elie Wiesel (*vid.* Wiesel, 16/4/1978), coincidió con una época en la que, en el plano político-social, Alemania pretendía historizar su pasado (una figura importante para ello fue el canciller Helmut Kohl, quien habló en su visita a Israel en 1984 de la «gracia del nacimiento tardío», para subrayar su inocencia respecto a los crímenes cometidos por los nazis).

personas que durante siglos habían sido adiestradas en la obediencia, el orden, el guardar silencio. (Weil, 1989: 12)

Weil se sitúa, por tanto, en la línea de aquellos escritores alemanes que exigían a su país un posicionamiento comprometido con la memoria del pasado nacionalsocialista, mientras que la sociedad alemana y sus políticos aspiraban a pasar página.

Gracias a los estudios sociológicos sobre mujeres en el contexto del nuevo movimiento feminista a principios de la década de 1970, la creación de los primeros centros y grupos de *Gender Studies*, junto con la tardía revisión de la literatura testimonial sobre la Shoah y el exilio alemán escrita por mujeres, la obra de Weil, que apuesta por una memoria conjunta, comienza a ser objeto de investigación.

2

La obra de Grete Weil está construida en forma de díptico: la primera parte corresponde a los años del exilio y al lugar de la memoria, en su caso, Ámsterdam. Allí sobrevivió Weil los últimos dieciocho meses hasta el final de la guerra y creó sus primeros esbozos literarios. Escondida detrás de una biblioteca en casa de unos amigos en la zona del Prinsengracht, escribió la narración *El camino a la frontera*⁸ y la obra de teatro para títeres en verso *Leyenda de Navidad 1943*⁹ para la noche de Navidad de 1943 (las deportaciones de judíos habían finalizado el 29 de septiembre de ese mismo año, y poco después Holanda fue declarada *Judenrein* —‘limpia/libre de judíos’—), una obra que muestra claras analogías con la historia bíblica del nacimiento de Cristo en un entorno contemporáneo. Inmediatamente después de la guerra, en 1945, escribió la narración *Al final del mundo*,¹⁰ que no se publicaría hasta 1949 en Berlín Oriental. Grete Weil fue una de las primeras autoras a las que la editorial Volk und Welt, de la República Democrática Alemana (RDA), ofreció la oportunidad de publicar sus narraciones con un trasfondo testimonial del pasado ale-

8 *Der Weg zur Grenze*, inédita.

9 *Weihnachtslegende 1943*.

10 *Ans Ende der Welt*. No será hasta 1962, coincidiendo con los juicios de Auschwitz en Fráncfort, cuando la editorial Limes en Wiesbaden (RFA), en la que Weil trabajaba desde 1955 como traductora de literatura inglesa, se interesó por publicar su novela. La misma editorial publicó un año más tarde su novela *Tramhalte Beethovenstraat*.

mán más próximo, mientras que la República Federal de Alemania (RFA) guardaba silencio. No sería hasta unos años más tarde cuando la escritora llegó a entender que, en aquella época, el público de la RFA aún no estaba preparado para leer historias como las suyas.

En 1935 Weil huyó junto con el dramaturgo Edgar Weil —Waiki, en sus novelas—, con quien se había casado en 1932, de Alemania a Ámsterdam. Allí creían que estarían a salvo durante los años en los que los nacionalsocialistas estuvieran en el poder, pero la decisión resultó ser una trampa «ampliamente abierta y nosotros, ciegos y tontos, caemos en ella» (Weil, 1998: 132). Aunque, como dice en *Mi hermana Antígona*, «la emigración no es la caída de la propia clase en una más profunda, la emigración es caer en lo insondable» (Weil, 1993: 138), la pérdida irrecuperable del sentimiento de pertenencia a una cultura, su lengua y su lugar, que muchos judíos sintieron a la hora de exiliarse, apenas parece manifestarse en su obra. En su autobiografía, publicada en 1998, cuando tenía 92 años, Weil describe su sentimiento por su ciudad natal, Egern am Tegernsee, en estos términos:

Es un lugar en el que se está en casa, verdaderamente en casa, aun cuando sobre el cartel del nombre del pueblo cuelga un rótulo: «Los judíos entran en el pueblo bajo su propio riesgo». El cartel hace que sean más feas las personas, no el pueblo. El pueblo será más feo cuando llegue el turismo en masa. (Weil, 1998: 50)¹¹

Cuando, en 1941, su marido fue detenido y deportado a Mauthausen, donde poco después fue asesinado,¹² Weil encontró la fuerza necesaria para luchar contra el hundimiento y la autodestrucción trabajando para el Consejo Judío como fotógrafa. Una decisión con la que consiguió proteger también a su madre. El Consejo Judío estaba instalado en el Schouwburg, un teatro antiguo, donde, a partir de julio de 1942, se reunía a los judíos antes de ser

¹¹ Un sentimiento muy parecido al de Hilde Spiel, escritora, traductora, crítica literaria y periodista austriaca que huye en 1936 con su marido, Peter de Mendelssohn, de Viena a Londres. Cuando, en 1963, Spiel decide volver definitivamente a Viena y comienza a trabajar como corresponsal cultural para el periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, siente el amor por el entorno, la cultura, la lengua. En los austriacos sigue viendo la estrechez de mente y la presencia del pasado nacionalsocialista: «Me siento unida a esta ciudad, al paisaje, a la música, a la literatura, no siempre y a toda costa a las personas. Pero quién necesita personas, cuando percibe el olor de un “Salettl” [pabellón en el que se servía comida y bebida] de Heiligenstadt, el sonido de los violines de los “Philharmoniker”» (Spiel, 1981: 17-21. Traducción propia, R. P. Z.).

¹² Según la información oficial del campo de concentración de Mauthausen, Edgar Weil murió el 17 de septiembre de 1941. Grete Weil recibió la noticia a principios de octubre de 1941 (*Vid.* Exner, 1998: 44).

trasladados al campo de tránsito de Westerbork para ser deportados a los campos de exterminio de Sobibor o Auschwitz-Birkenau. Allí es donde se encuentran las dos familias de Ámsterdam en su narración *Al final del mundo* y se desarrolla su historia. Con *Tramhalte Beethovenstraat*, publicada en 1963, el testimonio se vuelve más explícito, aunque sigue enlazando historia y ficción.¹³ En ella, Weil crea un personaje, Andreas, un periodista alemán, que será testigo de los «vagones especiales» (*Sonderwagen*) cargados con familias judías holandesas que salían en 1942 de la parada de tranvía que da título a la novela. Un lugar desde donde ella misma vio partir a miles hacia el exterminio. A continuación, un breve extracto:

[...] cómo se va a concentrar [Andreas], si detrás de él hay alguien sentado en la butaca, si están pasando tranvías, si se está deportando a personas, lugar de destino Este, lugar de destino Fin del mundo. En el aire, el asesinato de millones, una bandada de saltamontes que devora los destinos, también los de aquellos que él pone por escrito, también los de aquellos que él se inventa. ¿Qué hace un autor sin destinos? De nuevo las dudas, la duda llueve del cielo, gotea de los árboles, empaña los ojos, descompone el pulmón, escupe la duda sangrienta —manchada de sangre, ¿ha asesinado él, asesinan los otros? ¿Es que ya no es capaz de diferenciar entre él y ellos? (Weil, 1995: 134)

Al igual que en sus obras anteriores, Weil escribía desde la distancia emocional escondida detrás de sus personajes, creando historias y figuras ficticias, pero siempre apelando a la conciencia alemana, mientras abría un espacio en el que resuena el resentimiento y el dolor, desde el que se cuestiona al mismo tiempo su propia posición como testigo, como veremos más adelante.

3

La otra cara del díptico literario de Grete Weil, el giro hacia un yo más íntimo y reflexivo, comienza con su novela *Mi hermana Antígona* en 1980, en la que describe un día en su vida como escritora mayor y su fracasado intento de escribir un libro sobre la figura mitológica de Antígona. En esta novela coinciden por primera vez narradora y autora. Weil elabora un acercamiento

¹³ Vid. Braese (13/7/2006), quien hace referencia a la novela *Tramhalte Beethovenstraat*, en la que el protagonista alemán no-judío Andreas enmudece como poeta al convertirse en testigo de las deportaciones de los judíos en Ámsterdam.

a sus experiencias más personales a través de una escritura de la introspección, creando un autocuestionamiento constante alrededor de unos puntos de reflexión desde el aquí y el ahora, como escritora, pero también como lectora:

Nerviosa, cojo el cuaderno de tapas negras que lleva el título de «Antígona», lo abro y leo las últimas páginas escritas. Todo está mal. Las arranco y las pongo junto al cuaderno para retocarlas. Con desaliento. Cansada otra vez, bostezo, me acuesto sobre el diván, me cubro hasta la barbilla con la colcha y pienso en mi princesa, que es mi juguete preferido desde hace muchísimo tiempo. No puedo recordar cuándo y dónde nos encontramos por primera vez. (Weil, 1993: 10-11)

En muchas ocasiones la misma narradora se convierte en lectora de su propio texto, tematizando el proceso de su redacción, reviviendo los momentos más difíciles en Ámsterdam y el remordimiento del superviviente: «Aquí sentada ante mi cuaderno de Antígona recuerdo la basura por la que caminé y el frío glacial sembrado de decisiones que, fueran cuales fuesen, me hacían siempre culpable» (Weil, 1993: 86).

Su compromiso con Antígona pasa por crear paralelismos («Yo era una princesa consentida y una persona perseguida, destinada a la exterminación, marcada con la estrella amarilla como los árboles marcados con un círculo blanco para ser talados») (Weil, 1989: 83), hasta admitir que Antígona es «una niña, que no se quiere dejar escribir por mí» (Weil, 1993: 17), reconociéndose en la figura de su hermana Ismene. Con ello Weil crea un espacio para la reescritura de su relación con el pasado, alzando su propio recuerdo hasta el nivel mitológico literario de una mártir que tuvo la valentía que Weil no tuvo: decir no a un tirano, «la única libertad indestructible» (Weil, 1993: 110), lo cual pagó con su vida. Este proceso creativo, como lectora del mito, proyectándolo hacia un pasado doloroso pero muy presente en su día a día, permite a Weil moverse entre el pasado y el presente, sin conseguir captar a Antígona en una forma literaria: «Escribo muchas horas concentrada, sin comer, sin beber, el cenicero se va llenando. Todos los problemas están resueltos, Antígona tiene el brillo que siempre deseé. Por la noche me levanto y quemo las hojas que escribí durante el día» (Weil, 1993: 148).

La disolución temporal que se manifiesta en la novela *Mi hermana Antígona*, al unirse pasado, presente y fragmentos de la figura mitológica, también es palpable en la novela *El precio de la novia*, publicada ocho años más tarde, en la que Weil difumina la distancia de unos tres mil años que existe entre su

testimonio («Yo, Grete, con los dos nombres alemanes, los dos nombres cristianos Margarete Elisabeth») (Weil, 1994: 7)¹⁴ y el de la figura bíblica de Michal, la primera mujer del rey David. Cada una se encuentra en un extremo de la historia judía: Michal, al principio, y Grete Weil, al final, como superviviente de la Shoah.

Lo esencial en esta segunda parte del díptico que conforma la obra de Weil es su intento de transmitir la impotencia ante la pérdida de un ser muy querido y el dolor desgarrador que provoca. Este momento ocupa un lugar central en el testimonio de Weil, es un eje sobre el que gira toda su vida posterior y que marca el comienzo de su enfermedad letal *Auschwitz*. Así, cuando su marido Edgar Weil no vuelve a casa aquella tarde del 11 de junio de 1941, ella sospecha que ha podido caer:

[...] en manos de la Gestapo. El dolor empieza a desgarrarme, el dolor que nunca me abandonará y con el que tengo que vivir y, como si hablara otra persona, digo en voz baja: «Querría que todo hubiese pasado ya» [...]. Estoy loca, le suplico con la mirada [a su madre], dame una antorcha para que pueda incendiar el mundo, todo el mundo, nadie debe sobrevivir. Quiero destruir, destruir, pero no me derumbo, no soy capaz de ello, aun en la locura conservo un resto de razón con el que camino a tientas de un punto de apoyo a otro. Deseo irrealizable de destruir el mundo; Antígona no deseaba nada irrealizable, pudo enterrar a Polinice. (Weil, 1993: 121)

Se puede observar que este fragmento plasma por qué Antígona (recordemos las palabras de Sófocles: «No nací para odiar, sino para amar») representa una figura opuesta a Weil y, en consecuencia, inalcanzable.

Es de remarcar, por otra parte, que Weil es una de las primeras autoras que cuestiona su propio testimonio al comprender la escritura como un proceso performativo, un detalle que en los años ochenta aportaba un giro al género de la literatura testimonial de la Shoah. La siguiente cita manifiesta la ambivalencia entre el recuerdo y el olvido junto con el intento de transmitir lo vivido por medio de la escritura. La fragilidad de la memoria y su inaccesibilidad se evidencian cuando la escritora no logra recordar cómo, cuándo y a través de quién supo que Adolf Hitler había sido nombrado canciller: «El acontecimiento que, para mí, cambió el mundo. Me proscribió, me deshumanizó, me robó mi identidad. El principio del hundimiento» (Weil, 1989:

¹⁴ *El precio de la novia*.

94). Dar testimonio sobre uno de los genocidios más grandes cometidos en el siglo xx y dudar al mismo tiempo de la veracidad de sus propias palabras va mucho más allá del propio acto de transformar lo vivido en literatura. La fragilidad de la memoria, que se agudiza con la distancia temporal, revela la trascendencia de la Shoah:

Una desconfianza profunda hacia mi testimonio. El sentido de mi vida después de la guerra, dar testimonio contra el enemigo, se ha puesto en cuestión [...]. Alguien que escribe necesita memoria. Es parte de sus herramientas, igual que la fantasía y el deseo de crear. Sin memoria no hay escritura. Tribunal Supremo, he escrito y sigo escribiendo. ¿La verdad? Eso espero. ¿Toda la verdad y nada más que la verdad? He de negar el juramento. (Weil, 1989: 95-96)

Como se observa en la cita anterior, hablar de *Auschwitz* es para Weil salvarlo de su textura abstracta, a menudo inalcanzable e impalpable. La discordancia aquí manifestada queda expuesta al mostrar su dilema como escritora y superviviente y al crear con ello espacios de reflexión y motivos para el debate, un debate que lamentablemente, quizá por la crítica excesivamente benevolente, nunca se produjo.

Mientras tanto, la herida de Weil se abre ante distintos momentos dolorosos del presente, como por ejemplo ante la desaparición de su perro, que no vuelve de su paseo diario. Entonces ella querría haber «encontrado su cadáver. Si por lo menos supiera que lo habían atropellado. Es insoportable la idea de que le dispararan. O lo mataran a golpes. O le echaran un trozo de carne envenenada. Mi complejo de asesinato. La herida» (Weil, 1993: 10). Esa pérdida reabre el dolor y los remordimientos que la siguen acosando cuarenta años después de Auschwitz:

Lamento, lamento profundamente vivir, no lo comprendo. He amado y coqueteado, he trabado amistades y las he saboreado, he escrito un par de libros, aunque no me los tomo tan en serio como quise tomármelos en otro tiempo, cuando aún creía que todos los supervivientes tenían que ser testigos. Pero desde que empecé, tras la desaparición del perro, a imaginarme todas las formas posibles de matanza, no dejo de preguntarme quién soy, si puedo soportar el asesinato de Waiki. (Weil, 1993: 29)

El presente es para la escritora la existencia por el recuerdo y, con ello, un proceso de des- y re-escribirse, anclado en un pasado que no puede «pasar»:

Sigo viviendo, me despierto por la mañana, me duermo por la noche. Todas las mañanas, todas las noches. Tantos años. Condenada a olvidar lentamente a Waiki [su marido]. Primero dejo de oír su voz, luego dejo de olerlo, después tengo que mirar una foto para saber qué aspecto tenía. Pero en la foto es joven, podría ser mi hijo y, poco a poco, mi nieto. Sueño que mi nieto era mi amante y lloro mientras duermo. Todo lo que aún existe de Waiki es mi herida, el dolor por el dolor desvanecido, mi realidad más profunda. (Weil, 1993: 133)

Con la llamada de su amiga Trudy vuelve a brotar la enfermedad. Cuando esta le comunica la noticia de que su hermana está muriendo y que deberá acudir a su funeral, Weil piensa:

No sé, no quiero saber, si había crematorios en Mauthausen. Si enterraban a los cadáveres en fosas comunes. Si le arrancaron el corazón del pecho y se lo dieron de comer a los perros. Eso me da igual. Un corazón, un músculo, que bombea sangre en el cuerpo, mientras la persona está viva. (Weil, 1993: 146)

En *Mi hermana Antígona*, Weil introduce una figura, Marlene, con la que cuestiona la preocupación sociopolítica por el grupo terrorista alemán Rote Armee Fraktion (RAF), humanizando a una de sus miembros más significativos (Gudrun Enßlin) y situándola junto a Antígona, «[m]oralistas eran ambas» (Weil, 1993: 134), en línea también con Sophie Scholl (Weil, 1993: 139). Con Marlene, de quien la protagonista sospecha que está en búsqueda y captura por pertenecer o simpatizar con la RAF, Weil cuestiona la democracia alemana en la cual antiguos nazis, como Hanns Martin Schleyer, vuelven a ocupar cargos importantes. Las observaciones de la autora sobre el llamado Otoño Alemán (*Deutscher Herbst*) conducen a una «actualización políticamente arriesgada de la propia experiencia como refugiada» para un público alemán en la década de 1980, tal y como comenta Carola Hilmes (2013: 585). Weil siente por Marlene una simpatía desconcertante —«Una fugitiva no cierra la puerta a otra fugitiva» (Weil, 1993: 102)—, mientras su propio impulso de tener que huir sigue vivo: «Huyo impulsada por una fuerza, mi cuerpo sigue viajando cuando hace rato que el coche ha ido a parar contra un árbol, una fuerza destructora que me obliga a correr hacia la muerte» (Weil, 1993: 101). La recepción prefirió ignorar este punto, en el que Weil sitúa a una terrorista alemana a la altura de personajes que pagaron con su vida la fidelidad a unos ideales.

Un detalle muy particular de la novela *Mi hermana Antígona* es la inclusión de la carta del soldado Friedrich Hellmund enviada a su familia, en la que

este da testimonio de los asesinatos cometidos por las SS y el Ejército alemán¹⁵ durante la disolución del «gueto» de Petrikau —denominación alemana para la ciudad polaca Piotrków— del 26 de julio de 1943. Weil únicamente lo introduce con las palabras:

Con cuidado me levanto del borde de la cama, cojo silenciosamente de la mesilla el manuscrito de Friedel [Friedrich Hellmund] sobre la liquidación del gueto, enciendo la lámpara de pie y me siento en el pequeño sillón de cuero. Leo una vez más el informe que casi me sé de memoria. Petrikau, 26.7.43. (Weil, 1993: 142)¹⁶

Con la carta, cedida por la familia del soldado, Weil consigue unir las dos perspectivas hacia los crímenes cometidos por los nazis: el testimonio del soldado alemán y el suyo como víctima judía y testigo.

Como ya se ha dicho, las reflexiones que Weil incorpora desde la inmediatez del presente de su escritura manifiestan una ampliación en la forma como se había discutido y se discutía el papel del testigo hasta los años noventa en Alemania. Con ellas la escritora transmite su perdurabilidad más allá de los crímenes sufridos. Aún a los 92 años apunta en su autobiografía: «Una vez escribí que soy un testigo del dolor. En ese instante [ante la confirmación del asesinato de su marido] se apodera de mí y nunca se pasará, en toda mi vida» (Weil, 1998: 158). Por ese dolor que siente, causante de su necesidad de escribir, no consigue conciliar Auschwitz con la satisfacción de su reconocimiento como escritora:

El éxito tardío me gratifica. El éxito tardío me duele. El precio ha sido demasiado alto. Soy testigo. Nada más. Como testigo he de declarar. El deseo, la necesidad me han dado la fuerza para aguantar. Durante muchos años nadie quería escucharlo. Eso ha cambiado. Se está alzando una ola de querer saber. La generación joven me asusta muy a menudo con su egoísmo, se ha vuelto curiosa hacia la vida de los otros. Yo ofrezco: mi historia. He perdido por asesinato a una persona amada, he visto pasar delante de mí a miles hacia la destrucción, me he hecho mayor. Eso es todo. Ni más ni menos. Puede que otros guarden silencio, yo tengo que hablar. No por los muertos, a mí me interesan los vivos. (Weil, 1989: 132)

¹⁵ Durante muchos años se silenció la implicación del Ejército alemán en los crímenes cometidos durante la Segunda Guerra Mundial, y se responsabilizó únicamente a las SS. No fue hasta 1995, con la exposición itinerante «Los crímenes del Ejército alemán» impulsada por el Instituto de Investigación Social de Hamburgo, cuando se destapó públicamente la colaboración de la *Wehrmacht* en tales crímenes contra la humanidad.

¹⁶ El testimonio de Friedrich Hellmund se encuentra en las páginas 142 a 168.

La discrepancia entre su posición como escritora y el motivo de su escritura, que surge del dolor por el pasado, manifiesta la fragmentariedad de la obra de Grete Weil. Con su yo más íntimo situado en la inmediatez de la experiencia de la transformación literaria, Weil describe su compleja relación con su proceso de escritura:

Escribo mucho, me retiro a mi habitación, avanzo bien. A veces me preguntan si estoy satisfecha. Imposible responder. Hay días en los que odio cada palabra escrita, cuando todo se desvanece, el hilo, aún existente en este momento, se rompe, y hay días en los que pienso: Esto está bien y aquello, y quizás sí se transformará en un conjunto. (Weil, 1989: 113)

Esto le permite marcar los momentos que demuestran la imposibilidad de superar *Auschwitz* en un entorno alemán: «Y Auschwitz es el infierno. Vivo entre asesinos, yo sé que es posible vivir entre asesinos» (Weil, 1989: 87).

4

Como ha podido verse, en sus obras autobiográficas Grete Weil escribe desde el presente más inmediato sobre un pasado que, a su parecer, «nunca ha sido del todo real» y que siente haber vivido «bajo muchos velos, amortiguados los sonidos, olores, las figuras difuminadas, lo monótono» (Weil, 1989: 120). El escribir desde la inmediatez conduce a otros temas de actualidad, como la soledad que acompaña a los supervivientes en la vejez (Braese, 2001: 519) o la posición claramente feminista de la narradora.

La precisión de Peter Szondi respecto a la sentencia de Adorno,¹⁷ en la que indica que «después de Auschwitz ningún poema es posible, excepto por Auschwitz» (Szondi, 1980: 102-103), hace referencia a la poesía de Paul Celan y Nelly Sachs e incluye una condición. Aunque *Auschwitz* no esté explícitamente tematizado en los textos, sigue estando presente, ya que su supresión no implica su exclusión. La obra de Grete Weil sirve como ejemplo, cuando en *Mi hermana Antígona* ve únicamente en el dolor de lo vivido el motor de su escritura: «Después de la guerra escribo por fin un par de libros. Tratan de guerra y de la

17 T. W. Adorno (1977: 30) advirtió contra una cierta estética después de Auschwitz con su exclamación categórica, escrita en 1949 y publicada en 1951 en *Kulturkritik und Gesellschaft*: «Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie y eso corroe el conocimiento de por qué se ha hecho hoy imposible escribir poemas». Traducción propia (R. P. Z.).

deportación. No puedo contar nada más. El eje de mi vida» (Weil, 1993: 71). De este modo Weil se ha convertido en una escritora judeoalemana, que escribe desde dentro de la sociedad alemana porque «sabe de Auschwitz» y cuya obra tardía refleja la resignación de una mujer mayor, que convive con su enfermedad letal, pero con la conciencia de que su dimensión se resiste a ser contada. Con ello la escritora subraya los límites de la veracidad de su testimonio y el carácter fragmentario de su aportación, buscando un luto conjunto, pues su testimonio solo constituye una parte de la memoria de Alemania.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Literatura de Grete Weil

- (1998). *Leb ich denn, wenn andere leben*. Zürich/Frauenfeld: Nagel & Kimche.
 (1995 [1963]). *Tramhalte Beethovenstraat*. Friburgo: Herder.
 (1994 [1988]). *Der Brautpreis*. Fráncfort: Fischer.
 (1993). *Mi hermana Antígona*. Trad. de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Seix Barral.
 (1989 [1983]). *Generationen*. Fráncfort: Fischer.
 (1949). *Ans Ende der Welt*. Berlín Oriental: Volk und Welt.

Literatura secundaria

- ADORNO, Theodor. L.W. (1977). «Kulturkritik und Gesellschaft». En: *Gesammelte Schriften, Band 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild*. Fráncfort: Suhrkamp.
 BRAESE, Stephan (13/7/2006). «Grete Weil. Unversöhnt zurückgekehrt». En: *Jüdische Allgemeine*, www.juedische-allgemeine.de/allgemein/unversoehnt-zurueckgekehrt/ (consulta: 20/1/2021).
 BRAESE, Stephan (2001). *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlín/Viena: Philo.
 EXNER, Lisbeth (1998). *Land meiner Mörder, Land meiner Sprache: Die Schriftstellerin Grete Weil*. Múnich: AI Verlag.
 HILMES, Carola (2013). «Grete Weil: Meine Schwester Antigone (1980)». En: Bannasch, Bettina; Rochus, Gerhild (eds.): *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlín/Boston: De Gruyter, págs. 585-592.
 LÜHE, Irmela von der (1997). «“Osten, das ist das Nichts”. Grete Weils Roman *Tramhalte Beethovenstraat* (1963)». En: Lühe, Irmela von der; Runge, Anita (eds.). *Wechsel der Orte: Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins*. Göttinga: Wallstein, págs. 322-333.

- MEYER, Uwe (1996). *Neinsagen, die einzige unzerstörbare Freiheit. Das Werk der Schriftstellerin Grete Weil*. Fráncfort et al.: Peter Lang.
- SPIEL, Hilde (1981). «Ich lebe gern in Österreich. Bekenntnis einer Heimgekehrten». En: Spiel, Hilde. *In meinem Garten schlendernd*. Múnich: Nymphenburger, págs. 17-21.
- SZONDI, Peter (1980). *Celan-Studien*. Fráncfort: Suhrkamp.
- WALSER, Martin (1997). «Auschwitz und kein Ende. Rede zur Eröffnung der Ausstellung "Überleben und Widerstehen". Zeichnungen von Häftlingen des Konzentrationslagers Auschwitz 1940-46». En: Walser, Martin. *Deutsche Sorgen*. Fráncfort: Suhrkamp, págs. 228-234.
- WIESEL, Elie (16/4/1978). «TV-View; Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction TV View The Trivializing of the Holocaust». *The New York Times*, 75.

To Mobilize Vulnerability in Times of Pandemic: The Skin and the Street as Liminal Spaces

Sara Baila Bigné

In her essay “Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics”, the queer theorist Judith Butler returned to one of the central axes of her political thought: the public and politic dimension of the body and its intrinsic vulnerability. Her purpose was, in her own words, to reflect on “the ways in which bodies come to perform resistance, through vulnerability, coalitions and the logics of the street as a site for public demonstrations” (2014: 98). During these times of pandemic, in which the sudden realization of our shared precarity paradoxically coexists with the prohibition of inhabiting the street communally,¹ the reading of Butler’s reflections acquires new meaning, becoming as pertinent as it is problematic. Here, the philosopher starts her argument from a conception of the street as a space for political action, where bodies gather to mobilize their vulnerability and to transform it into a constructive resistance. However, how can we now, without bodily mobilization, “express solidarity” (Butler, 2014: 108) as a community? How can we assert the political potential of our bodies and our shared spaces when we are not able to, respectively, perform with them and inhabit them? In the pages that follow, I would like to examine the possibility of “mobilizing vulnerability” (Butler, 2014: 108) in times of COVID-19: a historical moment that, I argue, has temporally resolved the two-sided nature of the skin and the street as liminal spaces by turning them into impassable frontiers. Nonetheless, after having considered the implications of these forced redefinitions from a phenomenological perspective, I would also like to turn my attention, following Butler’s ideas, to the irreplaceable political strength that our vulnerability—now emphasized by the pandemic—still entails, as well as to the forms of “creative resistance” (Foucault) through which the communitarian quality of our skins and our streets can be vindicated.

1 Many thinkers, such as S. Žižek and À. Lorena Fuster, have already analyzed this paradoxical circumstance in their latest publications. Butler herself wrote on 30 March 2020: “The imperative to isolate coincides with a new recognition of our global interdependence during the new time and space of pandemic” (“Capitalism has its limits”, published on versobooks.com).

In accordance with the phenomenological thought of Merleau-Ponty, in *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence* (2004), Judith Butler states that “the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence [...] The body has its invariably public dimension. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine” (2014: 26). As this quote puts forward, the skin can be understood, phenomenologically, as the border of the body, as a liminal space that, as such, entails a double interpretation: it is a meeting point, open to the world, and, at the same time, a protective layer that separates the I from others. As F. Berardi pointed out at the beginning of the pandemic,² we are suffering, for the first time, a global crisis whose origin is to be found in our own bodies and, therefore, whose prevention entails a systematic control of the “reachability” of our skin. We have now been taught to understand our dermis as the epicenter of our bodily vulnerability, and our touch as a forbidden resource that must be used only in privacy and with the correspondent permission. Spontaneity translates into violation: “il nostro prossimo è stato abolito”.³ Hence, the preventive measures against COVID-19, as with any other form of disciplinary power, penetrate “le grain même des individus, atteint leur corps, vient s’insérer dans leurs gestes, leurs attitudes” (Foucault, 1994: 741). The implications of such interiorization in our daily existence are radical. Provided that our body is, as Merleau-Ponty defended, “notre moyen générale d’avoir un monde” (1945: 171) and being conscious of our surroundings (1962: 82), the current restriction on mobility, in most cases, translates into the reduction of our perception to an everyday microcosmos. Under this state of confinement, our possibilities of being affected, of being shaped by the contact with others, diminish significantly. This isolation, in turn, makes our capacity for being politically interpellated infertile because, as Butler beautifully expresses:

Part of what a body is (and this is for the moment an ontological claim) is its dependency on other bodies and networks of support [...] the body, despite its clear boundaries, or perhaps precisely by virtue of those very boundaries, is defined by the relations that makes (sic) its own life and action possible. (2014: 103)

2 “For the first time the collapse did not come from financial or strictly economic factors: the crisis comes from the collapse of the body” (Berardi, “Chronicles of the Psycho-Deflation”, article appeared in neroeditions.com on 17 March 2020).

3 Agamben, “Contagio”, article appeared in Quodlibet.it on 11 March 2020.

Therefore, there is a direct relationship between bodily exposure, intersubjective relations, and political activity. Butler seems indeed to have this connection in mind when she states that “mobility is itself a right of the body, but it is also a precondition for the exercise of other rights, including the right of assembly itself” (2014: 108). As the philosopher remarks throughout her essay, the privileged site for the association and the political encounters that our bodies enable is the street.

The same ambivalence that characterizes the human skin can be found in the nature of the street, which could be conceptualized as the skin of the public sphere: a liminal surface for community gathering where our individualities meet and break down. The street is the living organ of democracy, not only because it is a “symbolic center of political action” (Butler, 2014: 101) but, most importantly, because it is where the community enjoys itself, walks, trades, eats, works and, for many, it is the only place they can inhabit. The street itself is democratic, while the abusive institutional forces that regulate its functions are not. However, for that part of the population not directly menaced by these political violences, the streets get under our skin, in the sense that, as L. McMahan expresses, the public spaces in which we “dwell familiarly” as an essential part of “our daily and nightly routines and rituals” (2014: 365), make us feel ontologically at home: a home that we share with our loved ones, but also with discrete acquaintances, everyday faces, and complete strangers. Our vulnerability is enlarged in the street, not only because of the dangers that it poses—its liminality, like that of the skin, provides room for the wound as well as for the caress—but also because it is a space we feel engaged with and a place where we engage. Then, when we consciously use this vulnerability to join that of others with a common cause in mind, when we “take to the streets”, they take on their political function. Nonetheless, the COVID-19 pandemic has made evident that the use that we make of this extended household is not for us to control. As Butler already warned, “the street is not just the basis or platform for a political demand, but an infrastructural good” that, as such, “cannot be taken for granted as a space of appearance” (2014: 101). In 2020, the pandemic globally spread—obviously leaving aside the enormous structural differences—the prohibition to mobilize bodily or politically that had affected Kenya and Pakistan back in 2014, when Butler wrote these sentences. The struggle to claim the pavement as a ground for politics (2014: 101) now became universal. This biopolitical recodification of our bodies and streets forces us to modify our civic and affective practices and, consequently, to ask ourselves: Can we reclaim the street as a space of demonstration when it is unlivable? Can we, nowadays, display the

potentiality of the body and the street as political tools? Can we re-territorialize them, share them, co-habit them, in times of pandemic? The latest socio-cultural and civic events open the door to possible answers.

When reflecting upon the restrictive barriers that limit the mobility of bodies in public, it seems necessary to recall Fanon's *Black Skin, White Masks* (1952), in which the author exposed, from a phenomenological point of view, how racism "interrupts the bodily schema" (Ahmed, 2006: 111) of the racialized person when he or she occupies the street. The conjunction between the skin and the public space, and the resulting "third-person consciousness" of one's own body (109) that has preoccupied antiracist thinking since Fanon, was once again brought to light in 2020 by the Black Lives Matter movement. When asked about this historical series of demonstrations in a videoconference held at the CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), the writer and activist Angela Davis remarkably highlighted that, in her opinion, the most outstanding aspect of the Black Lives Matter movement was not its sociopolitical importance as the most massive mobilization against racism and police brutality ever held in the history of the United States, but the extraordinary circumstances in which these protests came into being.⁴ The possibility of contagion, added to the disproportionate repression by state forces, multiplied the exposure of demonstrators to danger and, consequently, highlighted their vulnerability. While conquering the same public sphere that a systematically racist and structurally violent society has historically denied them, the participants were clearly enacting the same demand that they were making (2014: 102) and, therefore, were conducting a performative and embodied political act. Moreover, the symbolic power of their bodily vulnerability was here strengthened, if we consider, as Butler does, that "deliberately exposing the body to possible harm is part of the very meaning of political resistance" (2014: 101).

Even if the mobilizations took place mostly in the United States, the awareness, activism, and associations deriving from the Black Lives Matter movement expanded internationally thanks to social networks such as Instagram, which functioned during the worst months of the pandemic as a "symbolic center of political action" (Butler, 2014: 101), which is to say, as a platform for intersubjective reunion and political coalitions: a virtual street. Lockdown has emphasized, inevitably, the current escission between the em-

4 "Who could have imagined that the largest anti-racist demonstrations in the history of the country would occur under these conditions, when we knew that leaving home and gathering enlarged crowds was a peril?", ("Contra el racismo, una lucha constante", 26 October 2020).

bodied subject and the virtual one, which has become the only one capable of committing to a cause while remaining safe.⁵ But the matter is, were those Instagram activists as much a part of the movement as the demonstrators in the United States? Can these bodiless virtual associations form “a certain ideal of community or even a new politics” (Butler, 2014: 99)? In “Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics”, Butler partially anticipates these questions by declaring that “the street and the square are not the only platforms for political resistance” (2014: 106), and that virtuality, in particular, is not a disembodied sphere for political activity (2014: 117). However, the philosopher also insists here on the idea that the mobilization of vulnerability as a political tool cannot take place as “an individual strategy, but in concert” (2014: 116), because, as has already been mentioned, subjects and bodies are radically co-dependent and cannot be understood as “self-enclosed kinds of entities” (2014: 115). In this sense, social networks reveal themselves as an extraordinary channel for information exchange, dialogue promotion, and militance but, if we consider that the political potentiality of bodies relies on our capacity to expose them to danger and to renounce our self-preservation for the benefit of a greater materialistic and political assembly, there is no way for a website to replace the street where political significance is concerned. Social networks do not enable us to turn the liminality of the skin into an absolute openness to experience. Therefore, it could be concluded that, at least from a phenomenological perspective, the virtual subject cannot be equated to the demonstrator, as it cannot dismember itself voluntarily: by its position, it is already split from the community it may defend.

Foucault, theorist of the intertwining between subject and power par excellence, repeatedly stated, “rien n’est plus matériel, rien n’est plus physique, plus corporel que l’exercice du pouvoir” (1994: 756). If we take into consideration the French philosopher’s main lesson, we may conclude that if the body is the privileged target of the practices of biopower, it must also be the main instrument for resistance against its systemic monitorization and control. Consequently, and turning back to Butler’s thinking again, in order to reconquer the body and its requirements, the body should become “part of the action and aim of the political” (Butler, 2014: 116); it has to perform and

5 About the effect of the pandemic on the virtualisation of our experiences, Slavoj Žižek was one of the first thinkers in envisioning the possibility that, from now on, “maybe only virtual reality will be considered safe, and moving freely in an open space will be restricted to the islands owned by the ultrarich” (“Coronavirus is ‘Kill Bill’-esque blow to capitalism and could lead to reinvention of communism”, published in *Russia Today*, 27 February 2020).

enact, as in the Black Lives Matter movement, the same freedoms it is lacking and vindicating. In effect, Butler apparently agrees with this need for performativity when she claims that “demands made in the name of the body (its protection, shelter, nourishment, mobility, expression) sometimes must take place with and through the body” (2014: 102). By saying this, I am not proposing rebellion and exposure as the sole attitudes that can make a political difference in the current panorama. I am simply considering, from a phenomenological perspective or as a *momentum*, the on-going redefinition of our bodies and the space they can occupy, as well as the possibilities of claiming creatively and defending hopefully the political agency that our being-in-the-world still implies. Even if, as Butler notes, “bodily exposure is not always a political good or even the most successful strategy for an emancipatory movement” (100), the possibility of this mobilization of vulnerability is what has now been taken from us as a community and, therefore, the practice that we must turn our attention to: it is precisely when something stops being part of the habitual, that it becomes an object of perception (Ahmed, 2006: 131). Hence, if in the affective area COVID-19 has imposed new ways of approaching others, in politics it seems to have boosted a virtual form of activism that can be as effective as traditional demonstrations, but probably lacks their phenomenological, historical, and symbolic value.

In spite of that, social networks like Instagram did manage, during the toughest moments of the pandemic, to offer a space for alternative associations, communities, and artistic manifestations to flourish. Many of these initiatives focused on reclaiming the importance of the skin and the street as strategic spaces for building a sense of community. Viewed in this way, the virtual sphere constituted the support for what could be understood, in Foucauldian terms, as “acts of creative resistance”: ways of articulating freedom that “may serve as a ‘toolkit’ for action” against disciplinary power (Foucault, *ctd.* in Dalgliesh, 2009: 45). An instance of this “creative resistance” would be, for example, the project designed by the feminist platform “Ode an die Freude” (@odeandiefreude), which, from an Instagram account managed by a community of women around the world, proposed to run a feminist collective diary during lockdown (@odeandiefreude_diary), inviting all users to discuss their confinement and share their everyday thoughts, activities, recipes and so on. As part of this experience of shared vulnerability a second project appeared, “The Frame of Mine” (@theframeofmine), which, through a differential gesture, valorized public space precisely by displaying its current annulation. In this case, women from all around the world were asked to send a picture of the views from their windows, adding a description of their per-

sonal connection with the now uninhabitable exterior and with the reality of their homes. This artistic proposal, apparently an homage to the street, also constituted a common recognition of our shared *precariousness* and our distinct *precarity* (Butler, 2004: 147),⁶ as it displayed the individual frames and particular conditions of livelihood of each participant, and thus the intimate implications of the political measures against COVID-19. If this movement of “creative resistance” recalled bodies and streets precisely by highlighting their absence, others did so by fracturing and symbolically challenging the imposed restrictions of mobility. Such was the idea behind the dance project of the French choreographer Léo Walk (@leowalkinparis) who, through his dance company, La Marche Blue (@lamarchebleue)—a name that is reminiscent of one of the most well-known demonstrations: the historic Green March⁷—celebrated with dance the gathering of human bodies and their natural communion with the street. The message of fraternity spread by the art of La Marche Blue, which bases its choreographies on the immanent union of skins, forming structures through corporeal conjunctions and performing human vulnerability and interdependency, gained importance during the pandemic, as they challenged, through their exhibitions in public spaces, the dictate of social distancing. Moreover, the group’s rejection to share their performances on social networks transmitted yet another message: there is something irreplaceable about “bodies that come to be in spaces” (Butler, 2014: 99). Along the same lines, the choreographer of La Marche Bleue, Léo Walk, starred in an individual performance to celebrate the first day after the lifting of lockdown in France. The dancer was standing in the middle of a road, just on the dividing line between lanes. During the performance, he kept transgressing the line, rolling on the asphalt, dodging the passing vehicles, in such a way that every gesture was integrated in the same movement of freedom. This performance, with which Léo Walk appeared to be rejoicing in the mobilization of

6 After the publication of her essay *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, in 2004, Judith Butler has repeatedly strived to untangle the conceptual difference between the terms “precariousness” and “precarity”. According to the American critic, “precariousness” refers to the ontological vulnerability inherent to human life, therefore being a condition “coextensive with birth itself” (Butler, 2010: 14); while “precarity” would allude to the distinct level of exposure of a human being, determined by its material and social circumstances and, consequently, “indissociable from that dimension of politics that addresses the organization and protection of bodily needs” (Butler, 2012: 147).

7 The Green March was a popular mass demonstration, held in 1975 and organized by the Moroccan government, whose goal was to force Spain to return the Spanish Sahara to Morocco. In this popular march, which resulted in the Madrid accords and the subsequent liberation of the colonized territory, more than 300,000 civilians walked from Tarfaya, in southern Morocco, to the Western Sahara.

his inherent vulnerability, seemed to exemplify the fact that “sometimes to walk the street, to exercise that small freedom, poses a challenge to a certain regime, a minor performative disruption enacted by a kind of motion that is at once a movement in that double sense, bodily and political” (108). Here the dancer becomes a body reconquering space, proving that the skin and the street, now frontiers, will someday be traversed to become, once again, spaces for affective and political encounter.

WORKS CITED

- AGAMBEN, Giorgio. (11 March 2020). “Contagio”. *Quodlibet.it*. <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-contagio>
- AHMED, Sara (2006). *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*. London: Duke University Press.
- BERARDI, Franco “Bifo” (17 March 2020). “Chronicles of the Psycho-Deflation”. *Neroeditions.com*. <https://www.neroeditions.com/chronicles-of-the-psycho-deflation/>
- BUTLER, Judith (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- BUTLER, Judith (2010). *Frames of War. When Is Life Grievable?* New York: Verso.
- BUTLER, Judith (2012). “Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation”. *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 26, pp. 134-151.
- BUTLER, Judith (2014). “Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics”. In: Sabadell-Nieto, Joana; Segarra, Marta (eds.). *Differences in Common. Gender, vulnerability and community*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- BUTLER, Judith. (30 March 2020). “Capitalism has its limits”. Versobooks. <https://www.versobooks.com/blogs/4603-capitalism-has-its-limits>
- DALGLIESH, Bregham (2009). “Foucault and Creative Resistance in Organizations”. *Society and Business Review*, Vol. 4, No.1, pp. 45-57.
- FOUCAULT, Michael (1994). *Dits et écrits. Vol. II*. Defert, Daniel; Ewald, François; Lagrange, Jacques (eds.). Paris: Gallimard.
- MCMAHON, Laura (2014). “Home Invasions: Phenomenological and Psychoanalytic Reflections on Embodiment Relations, Vulnerability, and Breakdown”. *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 28, No. 3, pp. 358-369.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- ŽIŽEK, Slavoj (2020, Feb. 27). “Coronavirus is ‘Kill Bill’-esque Blow to Capitalism and Could Lead to Reinvention of Communism”. *Russia Today*. <https://www.rt.com/op-ed/481831-coronavirus-kill-bill-capitalism-communism/>

Les autores i els autors

Cristina Alsina Rísquez és professora agregada del Pla Serra Húnter de literatura dels Estats Units a la Universitat de Barcelona i investigadora d'ADHUC—Centre de Recerca Teoria, Gènere i Sexualitat. I de la càtedra UNESCO «Dones, desenvolupament i cultures». La seva àrea d'especialització principal és la literatura dels Estats Units del segle xx. Ha publicat nombrosos articles i capítols de llibre sobre la literatura de la Guerra del Vietnam (en particular, sobre la poesia del moviment antibel·licista, l'obra de Tim O'Brien i la influència del pensament polític de Henry David Thoreau en la contracultura dels Estats Units) i sobre Willa Cather (en particular, sobre l'articulació d'un espai i una temporalitat *queer*, la naturalesa dels espais domèstics i l'ús del sincretisme a la seva obra). Ha estat membre del projecte d'investigació, finançat pel Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO), «Casas inquietantes: viviendas, materialidad y subjetividad en la literatura estadounidense» (ref. FFI2017-82682-P). En l'actualitat codirigeix la revista *Lectora: Revista de Dones i Textualitat* i coordina el màster d'excel·lència Construcció i Representació d'Identitats Cultural» (CRIC).

Marc Arévalo Sánchez (Barcelona, 1995) es va graduar en Llengües i Literatures Modernes per la Universitat de Barcelona i va cursar el màster «Germanistik als Fremdsprachenphilologie» a la Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Des del 2019 és investigador predoctoral FPU del Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos de la Universitat de Barcelona i col·labora en el projecte de recerca «EX-PATRIA» (investigadora principal: Marisa Siguan Boehmer). Actualment treballa en la seva tesi doctoral, sobre la recepció del mite d'Antígona en les literatures de postguerra i exili a Espanya i Alemanya. La seva recerca se centra en la literatura alemanya dels segles XIX i XX, així com en les relacions literàries hispanogermàniques. Entre les seves publicacions més recents cal destacar l'article «Georg Büchners “Leonce und Lena” und “Woyzeck”. Zur Rolle des Grotesken bei der Schilderung gesellschaftlicher Verhältnisse» (*Anuari de Filologia: Literatures Contemporànies*, núm. 10, 2020, pàgs. 117-148).

Sara Baila Bigné (1997) va estudiar Llengües i Literatures Modernes a la Universitat de Barcelona. El 2020 va cursar el màster oficial de Construcció i Re-

presentació d'Identitats Culturals a la mateixa Universitat i el seu treball de final de màster, «Negative Empathy in Narrative: Humanizing Evil in *In Cold Blood* and *Les bienveillantes*», va ser publicat per la UB (<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/172140>). Els darrers mesos ha traduït el volum *Pandémik: Perspectivas posfundacionales sobre contagio, virus y confinamiento* (eds.: X. Basas i L. Llevadot) i actualment coedita el proper volum de *Transfer*, revista de traducció i interculturalitat.

Maria Fasanar Fernández és doctoranda a la Universitat de Barcelona. La seva tesi analitza com la grassofòbia (*gordofobia* en espanyol o *fatphobia* en anglès) i les pors relacionades amb els processos digestius i reproductius informen les relacions entre els personatges femenins de les novel·les de l'escriptora irlandesa Molly Keane. La literatura irlandesa sempre ha estat l'objecte d'interès principal d'aquesta investigadora, que va estudiar el sentit de la pèrdua als relats de Mary Lavin per al seu treball final de grau, i les representacions de Catalunya i les connexions entre aquest país i Irlanda a l'obra de Colm Tóibín, per a la seva dissertació final al «M. Phil. in Irish Writing» que va cursar al Trinity College Dublin. En aquest màster va poder profunditzar en el seu coneixement de Samuel Beckett, que inspirà un assaig inèdit sobre l'impacte del deteriorament corporal en el llenguatge de Krapp a *Krapp's Last Tape*.

Ivan Garcia Sala és eslavista i professor agregat de literatura russa de la Secció d'Estudis Eslaus de la Universitat de Barcelona. Com a investigador s'ha dedicat a la història de la traducció i recepció de la literatura russa i polonesa a Catalunya i Espanya. Ha tractat també la recepció literària des de l'òptica de la traducció indirecta i la censura franquista («La obra de Maksim Gorki vista por la censura franquista (1936-1978)», *Studi Ispanici* [Universitat di Pisa], núm. 47, 2017, pàgs. 267-297). Ha estudiat la recepció del teatre de Krystian Lupa a Catalunya i el lligam de Fabià Puigserver amb el teatre i la cultura poloneses («Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia», *Estudis Escènics* [Institut del Teatre], núm. 44, 2019, pàgs. 1-21). Ha traduït del rus *El evangelio abreviado* (KRK, 2007) i *Confesión* (KRK, 2008), de Lev Tolstoi, i *Martirologio: Diario* (Sígueme, 2014), d'Andrei Tarkovski; i del polonès *Estudio sobre Hamlet* (KRK, 2012), de Stanisław Wyspiański, i contes de Leszek Kołakowski.

Maja Haderlap (Eisenkappel-Vellach / Železna Kapla-Bela, 1961) escriu poesia, narrativa, peces radiofòniques i assaig en eslovè i en alemany, i és també traductora. Ha estat directora del teatre municipal de Klagenfurt, professora

de l'Institut de Literatura Comparada a la Universitat de Klagenfurt i editora de la revista literària dels eslovens de Caríntia *Mladje*. Entre les seves publicacions destaquen els volums de poesia *Žalik pesmi* (1983), *Bajalice* (1987), *Pesmi* (1989) i *langer transit* (2014), els assaigs *Med politiko in kulturo* (2001) i *Das Stadttheater Klagenfurt 1992 bis 2007* (2007), i la novel·la *Engel des Vergessens* (premi Ingeborg Bachmann 2011). Els darrers anys ha rebut el premi Max Frisch de la ciutat de Zuric (2018) i el Premi Austríac de les Arts de Literatura (2019). El 2012 la Universitat de Klagenfurt li conferí el títol de doctora honoris causa. Ha estat professora convidada de la càtedra de poètica «Literatura i religió» de la Universitat de Viena (2019). És membre de la Grazer Autorinnen Autorenversammlung, de l'Acadèmia Alemanya de la Llengua i la Poesia i de l'Acadèmia Eslovena de les Ciències i les Arts. (www.slolit.at/belletristik/autor/maja_haderlap)

Felicitas Hoppe (Hamelín, 1960) és una escriptora alemanya. Des del 1996 publica relats, novel·les i llibres infantils i juvenils, i també tradueix. Entre les seves obres destaquen: *Picknick der Friseur* (1996), *Pigafetta* (1999), *Johanna* (2006), *Hoppe* (2012) i *Prawda: Eine amerikanische Reise* (2018). El 2019 edità *Grimms Märchen für Heldinnen von heute und morgen*. Ha estat investida doctora honoris causa per la Leuphana Universität Lüneburg (2016) i ha rebut diversos guardons, entre els quals destaquen el premi Heimito von Doderer (2004), el Georg Büchner (2012), l'Erich Kästner (2015), el Großer Preis des Deutschen Literaturfonds (2020) i el Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor (2021). Ha estat professora convidada de diverses càtedres de poètica, entre d'altres, a les universitats d'Augsburg (2008), Gotinga (2009), Hamburg (2012), Fudan de Shanghai (2014) i Kassel (2019). És membre de l'Acadèmia Alemanya de la Llengua i la Poesia. (www.felicitas-hoppe.de/)

Toni R. Juncosa és traductor literari i investigador predoctoral d'ADHUC–Centre de Recerca Teoria, Gènere i Sexualitat, de la Universitat de Barcelona. La seva recerca s'interessa per qüestions d'identitat dins la literatura dels Estats Units, concretament per la poesia contemporània, la qual aborda des del prisma dels estudis *queer* i el pensament crític. La seva tesi doctoral planteja una fenomenologia interseccional del cos afroamericà en convivència amb el VIH al segle XXI a partir de l'anàlisi de l'obra poètica de Danez Smith. Juncosa col·labora freqüentment en diferents mitjans escrits i en congressos internacionals. Entre les seves publicacions recents destaquen: «“My Proof of Life”: HIV as Reification of Black Metaphysics in Danez Smith's *Homie*», *452°F* (en premsa); «CoronaVIHrus o l'impacte del discurs en temps de pandèmia», *La Direc-*

ta, el 23 d'abril de 2020, <https://directa.cat/coronavihrus-o-limpacte-del-discurs-en-temps-de-pandemia/>; «I got the cell count blues: Danez Smith, HIV, and the Legacy of the Black Arts Movement», *JAm It!*, núm. 2, desembre del 2019, *Rethinking 1968 and the Global Sixties*, pàgs. 43-61.

Meritxell Matas Revilla és investigadora predoctoral d'ADHUC–Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat, llicenciada en Periodisme (UAB, 2010), graduada en Estudis Anglesos (UB, 2015) i màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals (UB, 2018). La seva recerca se centra a analitzar la poesia catalana del segle XXI des d'una perspectiva de gènere. És secretària tècnica de la revista *Compàs d'Amalgama* i membre del consell de redacció d'*Haidé, Estudis Maragallians*. Publica regularment ressenyes de poesia a la revista *Caràcters* i també ha publicat: «Versos epidèrmics d'autores: una mirada a la poesia de la segona dècada del segle XXI», a *Reduccions* (2019); «El llenguatge ha posseït el cos»: cap a una antologia de les poetes catalanes del s. XXI», a *Lectora: Revista de Dones i Textualitat* (2019); «“Brutor de tenir pell”: sexualitat, desig i gènere en les poetes de l'última dècada», a *Catalan Review* (2020); «“Perdudes en la paradoxa d'un cos representat”: l'experiència de traduir a l'italià versos dissidents», a *Visat* (2021); «“Furtivament al marge”: corporalitat i abjecció a les poètiques catalanes de la segona dècada del segle XXI», al volum *Recerca en humanitats 2020* (URV, 2021), i una ressenya de *Maria Aurèlia Capmany: Escriptora i pensadora*, a *Caplletra* (2021).

Anna Montané Forasté és professora titular de la Secció d'Estudis Germànics del Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos de la UB. La seva recerca és en l'àmbit de la literatura moderna i contemporània d'expressió alemanya, amb un èmfasi especial en la literatura austríaca contemporània i les seves poètiques. És investigadora del projecte de recerca «Ex Patria: Itinerancias y utopías en las literatures alemana e hispánica» (MINECO; ref. PPN2017E; investigadora principal: Marisa Siguan). Algunes de les seves darreres publicacions són: «Mit Fotos aus der Kindheit. Zu Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* und Angela Krauß' *Eine Wiege*», a Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber (eds.), *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*, (Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim / Georg Olms, 2018, pàgs. 143-164); «Im Land der Leere. Spanische Lektüren Peter Handkes (Ein Bericht ohne Anspruch auf Vollständigkeit)», a Thorsten Carstensen (ed.), *Die tägliche Schrift: Peter Handke als Leser* (Bielefeld, Transcript, 2019, pàgs. 269-290); «El teatro en el Universo-Handke: una aproximación», *Las Puertas del Drama*, núm. 53, 2020. Darrerament ha traduït *La ladrona de fruta o Viaje de ida al interior del*

país, de Peter Handke (Madrid, Alianza, 2019), novel·la que també ha traslladat al català juntament amb Kàtia Pago Cabanes (Madrid, Alianza, 2020).

Carlos Olivares Calderón (Iquique, 1984) és artista i gestor cultural especialitzat en Llenguatges Artístics Combinats (UNA, Buenos Aires), i màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals (UB, Barcelona). És cofundador de l'Organización Social y Cultural Circuito Norte, a Tarapacá, Xile. Ha estat director i productor de diferents iniciatives i projectes relacionats amb les arts, l'educació i la comunitat. S'interessa per la recerca sociocultural que faci aportacions al desenvolupament del pensament crític, a la difusió de relats *expandits* respecte a la identitat, el territori, i a la *deconstrucció*, vinculant la teatralitat contemporània i altres realitats sociocomunitàries a les epistemologies crítiques actuals sobre la representació. Ha col·laborat i participat en diferents publicacions digitals i altres formats expositius relacionats amb l'art visual i la imbricació dels llenguatges artístics. Actualment prepara projectes que permetin vincular producció artística i processos de recerca, per tal de fomentar i difondre coneixements relacionals en diferents contextos, espais i nous públics.

Rosa Pérez Zancas és professora agregada de la Secció d'Estudis Germànics del Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos de la Universitat de Barcelona. És investigadora del grup d'investigació consolidat del Ministerio de Economía y Competitividad «EX PATRIA: itinerancias y utopías en las literaturas alemana e hispánica», i coordinadora de l'*Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies* (<http://revistes.ub.edu/index.php/AFLC>), de la Facultat de Filologia i Comunicació. Els seus camps d'investigació se centren en la literatura de l'Holocaust i de l'exili. Publicacions recents: «Viktor Ullmanns “Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung” (1944) als Form utopischen Widerstands», *The German Quarterly*, núm. 91.4, 2018, pàgs. 473-485; «Pikareske als Transgression in der Shoah-Literatur: Das Enigmatische in der Selbstwahrnehmung am Beispiel von Ruth Klügers Autobiographie “weiter leben. Eine Jugend”», a Elze, Jens, *Das Enigma des Pikaresken / The Enigma of the Picaresque* (Serie: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft) Universitätsverlag Winter, vol. 87, 2018, pàgs. 135-154; «Hybridität als Folge des Exils: transkulturelle Erfahrungen bei Hilde Spiel», a Carsten Gansel, Maldonado Alemán, Manuel (eds.), *Literarische Inszenierungen von Geschichte: Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989*, Metzler, 2018, pàgs. 261-270.

Verónica Rodríguez (<https://veronicarodriguezmorales.com/>) és Teaching Fellow in Theatre and Performance al Departament de Cinema, Teatre i Televisió de la Universitat de Reading. Ha impartit classes a la Universitat de Barcelona, la Canterbury Christ Church University, la Royal Holloway-Universitat de Londres i la Richmond University. Les seves àrees de recerca principals són el teatre britànic contemporani, les noves formes de teatre polític i el feminisme. La seva recerca més recent se centra en la intersecció entre la malaltia i el teatre. Ha presentat conferències i simposis sobre aquest tema (p. ex., a la University of Glasgow i al King's College de Londres) i ha estat professora convidada d'universitats com la Royal Central School of Speech and Drama, de Londres. Entre les seves publicacions més recents destaca la monografia *David Greig's Holed Theatre: Globalization, Ethics and the Spectator* (Palgrave Macmillan, 2019), amb prefaci de Dan Rebellato. El capítol «The Sick Body and Spectatorship: Thinking through Endometriosis» es publicarà en el *Routledge Companion to Audience and the Performing Arts*. Amb el grup de recerca Contemporary British Theatre Barcelona (CBTBarcelona) participa en el projecte «British Theatre in the Twenty-First Century: Crisis, Affect, Community», amb finançament del Ministerio de Economía y Competitividad i FEDER (Unió Europea) (*vid.* www.ub.edu/cbtbarcelona).

Raquel Santanera Vila neix el setembre preolímpic del 1991 a Manlleu (Osona). I creix a la Plana. Aquest indret li fa bé, però no li desaccentua les obsessions pels ovnis, el Triangle de les Bermudes i els llibres. Aquesta darrera fallera la porta anys més tard a Barcelona per estudiar el grau d'Estudis Literaris. No en té prou i continua amb el màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals. Les avantguardes, la teoria feminista i Amélie Notomb són les principals coordenades des d'on escriu *Teologia poètica d'un sol ús*, premi de poesia Martí Dot (Viena 2014). Amb aquest primer poemari inaugura el *babaisme*, un esforç per forjar una nova mitologia del jo poètic que continua en el segon poemari, *De robots i màquines o un nou tractat d'alquímia*, Premi Pollença de Poesia (2017), en què la maquinària se subordina a uns alquimistes amb bata blanca i en el qual les lectures d'Isaac Asimov, Donna Haraway, Rosi Braidotti o Palau i Fabre ressonen pertot. Properament sortirà a la llum el seu tercer poemari, *Reina de Rates: crònica d'una època*, Premi de Poesia Miquel Martí i Pol (Pagès, 2021). Actualment també és coordinadora i programadora de l'Horignal, mític obrador de recitacions i noves actituds literàries a Barcelona i del cicle de poesia a la comarca d'Osona «Els Vespres Malgastats».

Marisa Siguan és catedràtica de Literatura Alemanya Moderna a la Universitat de Barcelona i membre de l'Acadèmia Alemanya de la Llengua i la Poesia. Els seus àmbits de recerca i docència inclouen la literatura en llengua alemanya moderna i contemporània, les relacions literàries hispanoalemanyes en la modernitat, i l'escriptura literària que sorgeix en els límits del llenguatge, determinada per la memòria de la violència de la història del segle xx. El 2017 rebé el premi Jakob i Wilhelm Grimm, concedit pel Deutscher Akademischer Austauschdienst. Entre les seves publicacions hi ha: *Cuentos completos*, de Thomas Mann (recopilació i pròleg) (2010); *Historia de la literatura en lengua alemana: Desde sus orígenes hasta la actualidad* (amb Hans Gerd Rötzer) (2a ed. actualitzada 2018) *Schreiben an den Grenzen der Sprache: Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller, Aub* (2014), *Lager überleben, Lager erschreiben* (Munic, 2017); *Utopie im Exil* (amb Linda Maeding, eds.) (2017); *Ex-Patria: Pensamiento utópico en las literaturas del exilio y la diáspora* (amb Mònica Rius, eds.) (2018). (https://webgrec.ub.edu/webpages/personal/cat/001476_marisasiguan.ub.edu.html)

M. Loreto Vilar és professora titular de Filologia Alemanya al Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos de la Universitat de Barcelona. El seu àmbit de docència i recerca és la literatura alemanya moderna i contemporània, especialment la literatura de la República Democràtica Alemanya. Entre les seves darreres publicacions hi ha: «Er hat all die Jahre geschwiegen. Zwischen Tabu und Tabubruch in Memoiren von Gulag-Opfern aus der DDR», a Binder, Eva *et al.* (eds.), *Opfernarrative in transnationalen Kontexten*, Berlín, Walter de Gruyter, 2020, pàgs. 117-135; «Die Toten bleiben jung» (1949); «Die Entscheidung» (1959); «Das Vertrauen» (1968), a Hilmes, Carola; Nagelschmidt, Ilse (eds.), *Anna Seghers Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Berlín, Metzler, 2020, pàgs. 100-104, 121-126, 143-148; «El sueño de la razón produce monstruos», sobre las lecturas literarias de Christa Wolf, a Calvo Ruata, José Ignacio (coord.), *Goya en la literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales*. Saragossa, Institución Fernando el Católico, CSIC, 2019, pàgs. 173-185; «El Zweig de Fontcuberta. De la superació de la censura franquista al Premi Ciutat de Barcelona, i fins a la darrera tria», *Quaderns: Revista de Traducció*, núm. 26, 2019, pàgs. 109-121. (https://webgrec.ub.edu/webpages/personal/cat/000610_mlvililar.ub.edu.html)

Aquest volum proposa un doble acostament a obres que tracten la pandèmia com a motiu literari. A la primera part es donen a conèixer diverses peces poètiques actuals que reflexionen sobre el llenguatge, la malaltia i la pandèmia; el confinament, l'aïllament i els límits que no veiem; la por i les maneres de gestionar el que no hem previst, i, en darrer terme, sobre com continuar vivint. A la segona part, en canvi, es descriu i analitza un corpus literari d'obres modernes i contemporànies al voltant del sofriment físic i la degradació del cos, el turment de l'ànima i l'angoixa existencial, la vulnerabilitat i la pèrdua, i també el desgovern i l'ocultació, la desesperació i la ràbia. L'aprofundiment en el tema de la malaltia —física, psíquica, real o imaginada— permet així fixar els paràmetres de les «escriptures de pandèmia» i la inspiració creadora que irradia l'aïllament.

