

**DE AUTORES Y PERSONAJES  
DESQUICIADOS EN LA LITERATURA**

---

**José Alcántara Almánzar \***

**RESUMEN**

Algunos de los más conocidos enajenados de la literatura universal han sido creados por novelistas o dramaturgos en su sano juicio, dueños de un comportamiento personal aceptable, cuando no ejemplar, y que han gozado respeto entre sus coetáneos, pero que, debido a su oficio han sido capaces de sondear, con minuciosa precisión, los matices de la alienación mental, así como los rasgos que tipifican la locura.

A través de un recorrido por algunas obras célebres de Cervantes, Shakespeare, Molière, Poe, Dostoievski, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Jean Genet, Horacio Quiroga y Yukio Mishima, entre otros, desfilan en las páginas de este ensayo, evocados en sus rasgos esenciales, algunos paradigmas literarios de la locura.

Don Quijote, el Rey Lear, Raskilnikov, Septimus y Rhoda, Mis Emily, son analizados por el autor, quien establece un contrapunto entre locura y ficción.

**PALABRAS CLAVES**

Alienación mental, locura, conducta desviada, racionalidad, cordura.

**I**

En una primera impresión es probable que el título de este ensayo sugiera por lo menos tres interpretaciones. Una de ellas sería el sondeo de los laberintos de la psique, tomando ejemplos de la creación literaria universal. Otra podría ser el análisis de los

---

\* Ciencias Sociales, INTEC.

desajustes mentales de autores y personajes principales de algunas obras maestras. Una tercera consistiría en ofrecer elementos que permitan establecer conexiones entre la psiquiatría y la literatura.

A decir verdad, el mundo de los escritores es muy particular. Por lo general se les conoce como personas de una sensibilidad aguda, capaces, por su amor a las palabras y su dominio del idioma, de expresar las angustias, obsesiones y enigmas del ser humano. Los escritores de cualquier época, con sus dilemas existenciales y sus condicionamientos históricos, tal vez sean los más valiosos aliados con que cuentan los investigadores de la conducta para comprender la dinámica de la razón y el espíritu. No resulta, pues, difícil encontrar los nexos que vinculan a la ciencia psiquiátrica con la creación literaria. La primera es una rama de la medicina que se ocupa de estudiar los intrincados pasadizos de la mente y el alma, con el propósito de diagnosticar, tratar y cuidar del enfermo mental, mientras que la segunda se sumerge en la existencia para entregarnos una imagen totalizadora de la condición humana. La literatura no intenta probar nada ni cambiar la realidad, sino apenas ofrecer una mirada distinta sobre los seres y las cosas, poniendo así al desnudo los insondables misterios de la personalidad. La psiquiatría, en cambio, busca resultados concretos que giran siempre en torno a la salud mental del paciente.

Los escritores, sobre todo novelistas y dramaturgos, son buenos hacedores de personajes y, como tales, se supone que deben ser expertos en cuestiones del alma, los sentimientos y las emociones. Como individuos, los escritores pueden ser excéntricos o convencionales, humildes o vanidosos, sensatos o desquiciados, pero como narradores su trabajo es el de fabricar sueños, construir tipos, e individualizar a cada ser humano, que es siempre alguien único e irrepetible. Por eso es necesario establecer, de entrada, que parte de los más grandiosos enajenados de la literatura universal han sido creados por novelistas o dramaturgos en su sano juicio, dueños de un comportamiento personal aceptable, cuando no

ejemplar, y que han gozado de respeto entre sus coetáneos; pero que, debido a su oficio, han sido capaces de sondear, con minuciosa precisión, los matices de la alienación mental, así como los rasgos que tipifican la conducta anómala. En casos excepcionales, sobre todo en el siglo XIX, la creación literaria de personajes desviados se alimenta de la biografía de sus artífices, a veces con una similitud pasmosa, y esto, más que una coincidencia, es el resultado de un cambio de perspectiva, de un proceso de canibalización de la experiencia humana que incluye la vida de los propios creadores.

Para lograr un personaje conmovedor en su locura, es preciso descender a las oscuridades de la mente, a fin de captar allí la esencia de su drama interior, confundirse con él, padecer sus dolores, sufrir los rechazos de que es objeto, desgarrarse las vestiduras, o abandonarse a un estado de desolación miserable. Sin esa identificación total entre autor y personaje sería inconcebible la aparición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, primer gran personaje de dimensión universal que trascendió las fronteras de su patria de origen, aquella España entrañable de principios del siglo XVII, para proyectarse a toda la humanidad, convirtiéndose en una figura paradigmática de los nuevos tiempos. La novela, publicada en dos partes en un lapso de diez años, anuncia, en un tono de inagotable humor, el desplome del feudalismo decadente, para dar paso a un período de esplendor renacentista.

A diferencia de lo que logra en las páginas de *El Licenciado Vidriera*, una de sus novelas ejemplares en que el tema de la locura resulta un artificio de alcance limitado, Cervantes despliega en *El Quijote* todas las fuerzas de su genio creador para elaborar un personaje complejo, rotundo, de infinitas posibilidades interpretativas, que a pesar de su enajenación es capaz de pronunciar discursos llenos de lucidez y buen juicio. El autor estructuró un ideal tipo tomando como modelo a un enjuto caballero, desquiciado pero bueno, padre de acciones generosas y sabios consejos a los

habitantes de esos pueblos que iba recorriendo en compañía de su inseparable Sancho.

En *El Licenciado Vidriera*, el protagonista, Tomás Rodaja, ha perdido el juicio y se cree de vidrio, por lo que teme romperse al contacto con los demás. Se trata, obviamente, de un juguete cómico con intenciones satíricas. En cambio, la proyección de *El Quijote*, aparte de la colosal magnitud de la obra desde el punto de vista del idioma, es verdaderamente extraordinaria. Don Quijote es símbolo de una España múltiple en proceso de mutación. El aventurero personaje ha perdido el juicio de tanto leer novelas de caballería, pero conserva lo más noble de aquellos ideales caballerescos ya desaparecidos. Su defensa de la libertad y la justicia en medio del asombro general es una permanente lección de dignidad humana, que lo convierte en símbolo de valores eternos.

Cervantes conocía *El elogio de la locura*, obra clave del renacimiento europeo, publicada por Erasmo de Rotterdam un siglo antes de la aparición de *El Quijote*. Erasmo fue el primero en vislumbrar la importancia de la locura en la vida social y, lejos de aceptar las interpretaciones ortodoxas que la estereotipaban como posesión demoníaca, vicio o pecado, se dio cuenta de que la locura constituía un ingrediente esencial de la vida cotidiana, uno de los polos entre los cuales oscila el péndulo de la razón. De acuerdo con Carlos Fuentes, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, la novela picaresca y las ideas de Erasmo de Rotterdam constituyen los antecedentes más ilustres de *El Quijote*. “La relación, a mi parecer evidente, entre Cervantes y Erasmo --escribe Fuentes--, ha de buscarse, no en la muy explicable ausencia de toda mención del sabio de Rotterdam por el manco de Lepanto, sino en la presencia misma de tres grandes temas erasmistas en el centro nervioso del *Quijote*: la dualidad de la verdad, la ilusión de las apariencias y el elogio de la locura.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México. Editorial Joaquín Mortiz. 1976, pp. 66-67.

Cervantes es el fundador de la novela moderna. *El Quijote* no sólo modifica las tradiciones de lectura y escritura de la época, sino que plantea una crítica de la sociedad, al tiempo que hace una crítica de la novela misma. Don Quijote, como su autor, Cervantes, es un hombre entre dos mundos: el feudal y el burgués. La duda permanente y la creencia en que todas las cosas son posibles, motorizan la conducta alucinada. Al retornar a la cordura, don Quijote se enfrenta a una realidad muy diferente de la creada por las palabras del autor. La constatación de ese hecho produce un desgarramiento, una desilusión.

## II

Con tintes realmente trágicos que la alejan de la obra cervantina --donde la aventura nos contagia de una alegría regocijante \_\_, la locura se proyecta también en la obra de ese coloso del teatro que fue William Shakespeare. La atmósfera brumosa de Gran Bretaña asegura un ambiente de misterio y de premoniciones fatales. En las obras del genio de Stratford-upon-Avon, sobre todo aquella en que la codicia y el crimen son pivotes centrales de la acción --como ocurre en *Macbeth*--, la presencia de las brujas es particularmente significativa. Reunidas en coro, ellas proclaman al inicio de esta obra: “Lo hermoso es feo, y lo feo es hermoso. ¡Revoloteemos por entre la niebla y el aire impuro!” Las voces agoreras de las brujas presagian la tragedia que habrá de desatarse en el curso de los acontecimientos. Durante varios siglos fue considerada “bruja” toda mujer acusada de hechicería. La bruja era por lo general una vieja ignorante, de conducta extraña, a quien se le atribuían actos malignos en perjuicio de sus congéneres. La colectividad, poseída por la superstición y el miedo, se ensañaba contra ella, y muchas veces su destino fue la hoguera, donde expiaba delitos no cometidos.

En las tragedias de Shakespeare, la locura puede ser fingida, como la de Hamlet en la célebre obra homóloga; o real, como la

de Ofelia --la dulce amada del irresoluto Príncipe de Dinamarca \_\_, quien pierde la razón a causa de la pena por la ausencia de su prometido. Para Hamlet, la locura es un recurso de ocultamiento que le permite actuar con bastante libertad y enterarse de las motivaciones de sus adversarios. En Ofelia, la locura es el resultado del dolor, la soledad y el abandono. Pero es en *El Rey Lear* donde la pérdida de la razón adquiere proporciones desgarradoras. El Rey, enloquecido por la ingratitude de sus hijas, se siente completamente desvalido ante la fuerza de quienes lo han traicionado. Lear es la máxima representación del desvalimiento de un hombre ante la crueldad de sus súbditos.

### III

Los especialistas en el tema de la locura han señalado que en los siglos XVII y XVIII, la razón fue el fundamento de la reflexión filosófica y científica. Pascal, por ejemplo, decía que un hombre sin pensamiento era una especie de animal. Por su lado, Montaigne estableció los nexos entre razón e irracionalidad en la conducta humana. En tanto que Descartes, aunque admitía la imbricación entre ambas, se declaraba decidido partidario de la racionalidad.

El énfasis en la razón se acentuó en Francia durante los siglos XVII y XVIII, a partir del reinado absoluto de Luis XIV, por lo que toda conducta estrambótica o desviada fue excluida y juzgada como producto del error, o de trastornos de la voluntad. Se creía que las desviaciones podían ser enmendadas. De ese modo, las comedias de Moliere se fundan en la representación de lo anormal, es decir, lo irracional, compendiado en lo incongruente, lo escandaloso y lo absurdo. Las corrosivas sátiras del gran dramaturgo francés se dirigen por lo general a resaltar algún aspecto irracional del comportamiento, como la avaricia de Harpagón, la misantropía de Alceste, o la estupidez de Monsieur Jourdain. En estas obras (me refiero a *El avaro*, *El misántropo*, y *El burgués*

*ennoblecido*). los defectos personales de cada uno son llevados al extremo, para acentuar las consecuencias que provocan los desvíos del sentido común y la templanza. A veces, como en el caso del nuevo rico encarnado en Monsieur Jourdain, lo que se logra es una caricatura de la necesidad.

#### IV

Si el Siglo de las Luces significó el imperio de la racionalidad y la medida en todas las manifestaciones del arte, el romanticismo decimonónico representó la exaltación del yo individual y el desbordamiento de las pasiones. Los drásticos avances económicos provocados por la industrialización, así como los rápidos cambios que se producían en distintas esferas de la vida cotidiana en Europa, trajeron como consecuencia alteraciones significativas en todos los órdenes, que obligaron a reajustes en el proceso de adaptación social.

En el siglo XIX se verificó la aparición de una nueva mentalidad, una nueva forma de asumir la vida, caracterizada por el predominio de las emociones y los sentimientos sobre cualesquiera otros componentes de la personalidad. Los escritores románticos fueron los grandes descubridores de la subjetividad, pero fueron también los cultores de la tradición, la leyenda histórica, el folklore como manifestación de lo nacional y las creaciones fantásticas.

Edgar Allan Poe representa al escritor norteamericano que encarna con más intensidad las luces y sombras de la creación literaria de su país en la primera mitad del siglo XIX. Poseía un espíritu libre y extraño; había recibido una educación esmerada, pero su trayectoria de aventuras y excesos pronto terminó en los predios de la miseria. Casado desde muy joven con una prima suya, Poe, a partir de determinado momento, padeció numerosos ataques de hipocondría y severas crisis alcohólicas que provocaron su muerte prematura a la edad de 37 años.

El poeta Charles Baudelaire, en un ensayo que sirve de prólogo a las *Narraciones extraordinarias* de Poe, lo describe como un hombre de elevada distinción natural, muy apuesto, excéntrico, altivo, capaz de crear poemas y cuentos de extraña belleza. No hay en la obra de Poe cabida para el amor o la sensualidad. Sus personajes son individuos de facultades sobreagudizadas, capaces de descifrar los misterios más insondables, los crímenes más horrendos, siempre con la precisión de un científico, abriéndose paso, con un filoso escalpelo, en la maraña de datos contradictorios, hasta llegar al fondo mismo del asunto. Poe se aproxima a la materia descompuesta con una frialdad impresionante. Sus descensos a las tumbas donde aún palpita el corazón de un enterrado vivo, así como su contacto con la putrefacción de la carne y las infernales expresiones de esos seres de ultratumbra que pululan en sus historias, no son otra cosa que motivos, temas fantásticos con los que logró una belleza impoluta, en narraciones de una lógica incuestionable y a veces demoledora.

## V

Viajando a las antípodas de Baltimore, cuna de Poe, encontramos a Fedor Dostoievski, el escritor ruso del siglo XIX que con mayor profundidad penetró en la caracterización de la mente perturbada. Toda la vida del gran escritor moscovita estuvo signada por el infortunio y la calamidad, enriqueciendo de modo decisivo el arsenal de sus experiencias personales, que él supo aprovechar en beneficio de sus extensas novelas. Dostoievski pudo colocarse por encima de sus propias miserias para crear una obra admirable, de una penetración psicológica y un alcance filosófico pocas veces alcanzados en la narrativa universal.

Hijo de un médico autoritario y severo y de una mujer enfermiza, vivió una infancia difícil, en medio de la escasez y los exigentes requerimientos de su progenitor. Aunque había estudiado en la escuela de ingenieros militares de San Petersburgo, Dosto-

ievski no ejerció su profesión, entregándose de lleno a la literatura. En plena juventud se vio obligado a encarar una sentencia de muerte, a causa de su participación en actividades sediciosas de un grupo de socialistas utópicos. La pena le fue conmutada a última hora, pero fue enviado a prisión, donde pasó varios años que dejaron en él una huella indeleble.

En 1929, Sigmund Freud afirmó que el “punto crucial” en la vida de Dostoievski había sido la muerte de su padre, originándose entonces un tremendo trauma psíquico que desembocó en epilepsia. Sin embargo, como refiere Rafael Casinos Asens en el estudio preliminar a las *Obras completas* del gran escritor ruso, para Levinson el “punto crucial” hay que buscarlo en el momento en que, condenado a muerte, Dostoievski recobró inesperadamente la libertad, gracias al perdón del zar. Fue para él como un milagro que lo transformó por completo, y que sus años en presidio completaron.

Dostoievski construyó un mundo novelesco propio. Entre los temas que ocuparon su atención desde el principio se halla el de la dualidad del ser humano: el intelecto frente a la pasión, la racionalidad contra los sentimientos, el bien en lucha contra el mal. Sus novelas abordan la criminalidad y sus consecuencias, no tanto como aventura policíaca sino como reflexión sobre la condición humana. Las motivaciones del crimen llevaron a Dostoievski a plantearse agudos problemas sobre la ética del comportamiento individual y colectivo. El ser humano es un irracional que vuelca todas sus pasiones en la destrucción del mundo que le rodea.

En *Crimen y castigo*, una de sus obras cumbres, Dostoievski crea el personaje de Raskolnikov, quien no sólo decide matar a la vieja usurera para averiguar la verdadera potencialidad que como hombre posee, sino para demostrarse a sí mismo que está más allá del bien y el mal. Este tipo de comportamiento, que transgrede las normas de la sociedad, no para robar, torturar o degradar, sino más bien con intención de poner a prueba la capacidad que tiene el ser

humano para hacer uso de su libertad, abre una nueva dimensión a las motivaciones del crimen. Dostoievski tenía una visión pesimista del mundo y escribía siempre desde una perspectiva consecuente con esa forma de ver las cosas, pero sus personajes son rebeldes, anarquistas en potencia que se debaten entre la transgresión social y moral y la sumisión a las prescripciones divinas, a pesar del ateísmo del autor en sus años de juventud.

En *El idiota*, Dostoievski contrapuso la bondad del príncipe Mischkin a la brutalidad y el egoísmo de las gentes de San Petersburgo. Menos impactante como personaje que Raskolnikov, Mischkin, epiléptico como el autor, pierde la razón y, al idiotizarse, queda completamente indefenso frente a la vesania de los demás. Más fuertes que su elevación espiritual y su bondad cristiana son las maquinaciones del brutal Rodozhin, el asesino de la hermosa Natasya. Con esta novela, que ha sido considerada como una creación puramente lírica, Dostoievski demostró que su genialidad se proyectaba con audacia en las caracterizaciones poderosas --como ocurre con el Raskolnikov de *Crimen y castigo*--, y que la figura del príncipe Mischkin no era más que una proyección del novelista mismo, en la que puso "todas las ternuras de su corazón," con fines de exaltación mística.

## VI

Nuestro planeta ha experimentado una transformación en todos los órdenes durante el siglo XX. Los supuestos de la existencia han sido dislocados por avances tecnológicos sin precedentes, con su saldo de progreso material y deterioro del medio ambiente. Es el siglo de las vanguardias literarias y sus múltiples expresiones de diversidad y renovación formales: del hallazgo del subconsciente y la popularidad avasalladora del psicoanálisis freudiano; de la revolución surrealista, con todos sus estallidos verbales y plásticos. Pero ha sido también, tristemente, la centuria de la incertidumbre y los pánicos colectivos. Siglo infame, asolado por

la barbarie de las grandes guerras instrumentadas por las potencias industriales, y marcado por los fanatismos particulares de índole política, racial o religiosa. En fin, siglo de la persecución y la intolerancia, del genocidio de millones en nombre de la superioridad militar, política, o étnica, a pesar del perfeccionamiento tecnológico y el avance de las comunicaciones.

Entre los narradores fundamentales de principios de este siglo, la figura de Franz Kafka se levanta como una torre solitaria que quiere ocultarse, disimulando su grandeza inútilmente. Kafka recoge en su obra la crisis social y moral de su tiempo y se adelanta, con mirada premonitoria, a uno de los momentos más terribles de la historia contemporánea: la instauración del totalitarismo fascista en Europa. Su derrotismo frente al poder omnímodo --del padre, la familia, o el Estado-- prueba su obsesiva preocupación por las fuerzas externas que condicionan al ser humano.

Kakfa fue un hombre en extremo vulnerable al mundo exterior; un hombre inseguro que buscó en el amor, sin encontrarlo, un punto de apoyo, la confianza necesaria para sobrevivir. Kafka, según el incisivo ensayo de Elías Canetti,<sup>2</sup> era un hipocondríaco. Tenía un enorme complejo de flaco --y, por extensión, complejo de débil, vulnerable, solitario, pequeño--, que le acompañó hasta su muerte, acaecida a los 41 años de edad como consecuencia de la tuberculosis.

Pero no fue ese rechazo de sí mismo, debido a su delgadez, la causa de su perenne disgusto. Eran su fobia al ruido, su repugnancia al cigarrillo o la carne, su asco por la dentadura de oro de su novia Felice, su insomnio, su aversión al matrimonio, su condena de la violencia. Y, más que todas estas muestras de una constitución humana excepcionalmente sensible a todo cuanto le rodeaba, estaban su miedo, las humillaciones sufridas, su soledad.

---

<sup>2</sup> Elías Canetti, *El otro proceso de Kafka*. Barcelona. Muchnik Editores, 1976.

En varias obras de Kafka está presente la indefensión del ser humano ante instancias superiores. El individuo queda aplastado por el poder, sin ninguna posibilidad de recuperación. “En *La metamorfosis* --dice Canetti-- la humillación queda concentrada en el cuerpo que la padece: el objeto compacto de esa humillación está presente desde un principio: en lugar de un hijo que alimente y cuide a la familia aparece de pronto un insecto. Esta metamorfosis le expone inevitablemente a la humillación, pues una familia entera se ve desafiada a infligirla activamente.”<sup>3</sup>

Tanto en *El castillo* como en *El proceso*, ese hombre representado por la elocuente letra K., que haría pensar en el apellido del autor, es alguien desorientado, acosado, víctima de fuerzas poderosas en un mundo absurdo. Más de una vez se ha dicho que el orbe kafkiano es “un mundo de pesadilla, tan aterrador como los campos de exterminio de los nazis que siguieron unos cuantos años después de la muerte de Kafka y la publicación de sus novelas. Kafka nos ha dado una mimesis pavorosa de la turbación de un personaje enredado en la telaraña burocrática de estados policíacos en una época de asesinatos en masa y genocidios.”<sup>4</sup>

Quiere decir que toda la angustia de Kafka proviene de esa desgarradora lucidez frente al poder, entendido como realidad concreta y no como abstracción teórica. Poder versus sumisión, poder contra obediencia, poder frente a desvalimiento. Las situaciones fantásticas o absurdas que Kafka presenta en sus obras les confieren un carácter tremendamente simbólico. No por aparecer como un insecto, el destino de Gregorio Samsa resulta menos conmovedor, o quizás sería preferible decir que, precisamente, por convertirse en un horroroso insecto, su final transmite un mensaje de inevitable fatalidad: el castigo inmerecido a que está condenado el ser humano en la sociedad contemporánea.

---

<sup>3</sup> Elías Canetti, op. cit., p.41.

<sup>4</sup> León Surmelian, *Técnica de la ficción narrativa*. Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1976, p.191.

## VII

Situada en el extremo opuesto de Kafka --por su origen social, sus características personales y su obra--, Virginia Woolf constituye otro notable caso en la historia de la narrativa contemporánea en el que puede detectarse una estrecha correspondencia entre vida y obra. Nacida en el seno de una distinguida familia londinense, Virginia recibió una esmerada educación. Era hija de Sir Leslie Stephen, importante figura de las letras inglesas de aquella época, y su infancia y adolescencia transcurrieron en medio de un refinado ambiente intelectual. La casa de sus padres, frecuentada por escritores y artistas, se convirtió en centro informal donde circulaban las ideas que presidían el pensamiento inglés de fines del siglo XIX.

Al morir sus padres, Virginia inició un nuevo ciclo de vida y pasó de la aristocrática experiencia en la casa paterna a un estadio regido por el desafío a los convencionalismos epocales. Ahí empezó, por así decirlo, el drama íntimo de la escritora, a quien podemos definir como una rebelde impenitente que rechazó la hipocresía de su clase y trató de buscar la autenticidad en el arte.

Las hermanas Vanessa y Virginia Woolf convirtieron el hogar independiente que instalaron en una especie de fragua de intelectuales y artistas, mejor conocidos como la Generación de Bloomsbury. Fue un período importante en la vida de Virginia. Hacia 1912 casó con Leonard Woolf, año que marca los comienzos de su más fructífera etapa, a pesar de los altibajos de su salud mental. Una de sus biógrafas afirma que su estabilidad mental se vio amenazada por lo menos en cuatro oportunidades en los primeros quince años de principios de siglo. En 1910 pasó seis semanas en una clínica privada especializada en el tratamiento de pacientes con desórdenes nerviosos. Esta fue su primera estadía en un sanatorio. En 1915 tuvo una recaída que le hizo perder el autocontrol hasta caer en estado de coma.

Durante sus períodos de crisis nerviosa, Virginia dejaba de escribir. Se desconoce hasta qué punto sus trastornos eran provocados por una enfermedad orgánica, por los somníferos que tomaba, o por las presiones que le imponía su sociedad. Algunos de sus biógrafos, tratando de encontrar explicación al enigma de su vida, han detectado huellas de inestabilidad nerviosa en la familia de su padre.

“Los suicidas de sus novelas, Septimus y Rhoda (en *Las olas*) --escribe una biógrafa-- sufren un aislamiento mental. A través de estos personajes, Virginia Woolf refiere la experiencia más aterradora que ella misma conoció, que es perder comunicación con el mundo exterior a la mente propia. Septimus Warren Smith se siente como ‘un vestigio vagando por el lindero del mundo, aquel paria que volvía la mirada hacia las regiones habitadas, que estaba tendido como un marinero ahogado, en la orilla del mundo.’ Eso es lo que “depresión nerviosa” significaba para ella, no tanto un colapso, (...) sino un pensamiento tan rápido que el lenguaje, la vía principal de comunicación, se volvía incoherente. Aquí, si es que está en alguna parte, se halla el vínculo entre la locura y la creatividad de Virginia.”<sup>5</sup>

## VIII

Mientras la locura se presenta como una vía de escape para algunas mentes privilegiadas de la literatura universal, o de personajes atrapados por las circunstancias, el alcoholismo y la drogadicción constituyen paliativos ante situaciones difíciles, frustraciones personales e impotencia creativa. No debe hacerse, empero, una relación mecánica entre esterilidad creativa y adicción. William Faulkner, por ejemplo, uno de los grandes narradores norteamericanos de todos los tiempos, fue un alcohólico

---

<sup>5</sup> Lyndall Gordon, *Virginia Woolf. Vida de una escritora*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986, p.79.

inveterado, y pese a ello dejó una ilustre obra de vastas dimensiones.

Precisamente, su relato “Una rosa para Emily,” constituye una de las narraciones macabras más perfectas que se hayan escrito. La señorita Emily, una solterona del sur, se ha encerrado en su casa para no salir jamás. Pero el espantoso olor que se cuele por las rendijas de la vivienda escandalizan a sus desesperados vecinos y finalmente se descubre la verdad. Engañada por su pretendiente, quien faltó a su palabra de casarse con ella, debe pagar su tropelía con la vida. Emily lo envenena poco antes de que pueda abandonar el pueblo, lo acuesta en su inmaculada cama de novia y allí lo hace permanecer inmóvil, pudriéndose lentamente en medio del hedor que sale de la casa cerrada, donde ella ha decidido permanecer también, ajena a la vida que bulle en el exterior. El autor nos ofrece una espeluznante metáfora del orgullo sureño, el honor traicionado, la venganza certera frente al oprobio del abandono. La maestría de Faulkner ha consistido en escamotearnos hasta el final las razones que han inducido a Emily a cometer su crimen por amor y por despecho.

Entre los casos más insólitos de correspondencia entre vida y obra de un autor, sobresale el de Jean Genet, escritor francés cuyo desamparo desde que era un niño marcó su trayectoria, dejando en él una impronta de marginalidad, rebeldía e irreverencia. Fue mendigo y hábil ratero; practicó la prostitución desembozadamente, y expió sus delitos reiteradas veces, recorriendo como un impenitente, durante años, las cárceles de su país. Allí conoció el averno de la criminalidad y llegó a identificarse con el submundo del presidio. Por haberla vivido en carne propia, la marginación no fue para él un asunto de segunda mano, ni una referencia libresca, ni el producto de observaciones directas. Vivió la degradación humana, sacando, gracias a su talento excepcional, la riqueza lírica contenida en la abyección y el rechazo.

Después del monumental estudio de Jean-Paul Sartre sobre Genet, éste quedó consagrado como un autor esencial de nuestro tiempo, exponente de la vanguardia teatral de su país. Pero creo que el libro más sincero es el que contiene sus memorias, que debemos leer con atención para comprender la naturaleza de su mentalidad y sus acciones. Me refiero a su *Diario del ladrón*, en el que confiesa sin tapujos su homosexualidad y revela que ésta, el robo y la traición son los temas fundamentales de esas confesiones íntimas, que Genet va enhebrando como un acto de amor, ajeno por completo al aspaviento sensacionalista o la curiosidad morbosa. Es, por encima de cualquier otro rasgo, una metáfora sobre el lado oscuro de la existencia.

## IX

Antes de concluir, deseo referirme a un aspecto trágico entre los escritores de este siglo. No sería exagerado decir que el suicidio constituye un recurso de indefectible eficacia entre los escritores desde comienzos del siglo XX. Recordemos los tristes casos de Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni, o el doloroso final del notable cuentista uruguayo Horacio Quiroga, cuya existencia misma fue un rosario de fatales desenlaces: accidentes, muertes inesperadas y suicidios desgarradores. El suicidio se presenta como expresión de la derrota humana frente a la abrumadora realidad de la vida. En el famoso libro de Emile Durkheim sobre el tema, el ilustre sociólogo francés insiste en la relación entre el suicidio y la solidaridad humana. Así, el suicidio sería consecuencia directa de la ruptura del individuo con su grupo, o del reforzamiento de los lazos solidarios, o, en los tiempos que corren, de la situación anómica provocada por las crisis y la quiebra del orden social.

Es obvio que la explicación sociológica del gran maestro francés, indudablemente útil como tipología del fenómeno, resulta hoy insuficiente para aclarar todas las motivaciones personales del

suicida. Existen demasiadas presiones, angustias, frustraciones, tanto sociales como individuales, que hacen de cada caso un hecho único. Cuando uno lee la vida de Yukio Mishima, el extraordinario escritor japonés cuyo suicidio en público, en 1970, puso al desnudo agudos conflictos personales, entiende que la mentalidad del suicida no puede encasillarse en una clasificación simple. Mishima aparentemente cometió suicidio por honor, amargado por la decadencia de su país y la debilidad del imperio, pero la lectura de su vida personal, a pesar de su enorme popularidad y de los éxitos alcanzados, nos indica su fascinación por la muerte, su cuidadosa práctica del fortalecimiento espiritual para poner fin a sus días con dignidad y altura.

## X

Como habrá podido apreciar el lector, es muy estrecha la vinculación entre la vida y la obra de los escritores. Los creadores de belleza mediante las palabras, se alimentan de sus propias experiencias y de las ajenas para fabular sobre un mundo que, una vez configurado, ya no les pertenece, sino que adquiere autonomía propia para convertirse en un ente separado, a disposición de innumerables lectores que se identificarán con el escrito en la medida en que se sientan reflejados en una novela o en un drama.

La fascinación de los escritores por las manifestaciones insólitas o desviadas del comportamiento humano, desde Cervantes hasta nuestros días, no es más que una de las vías de aproximación a la existencia, quizás la más excitante de todas, por el inmenso arsenal de posibilidades que ofrece para comprender la vida. Llego así al final de este ensayo, con la secreta esperanza de haber dejado en el ánimo de los lectores una inquietud, una desazón, un deseo de recorrer solos, a partir de ahora, los hermosos laberintos de la creación literaria.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Canetti, Elías. *El otro proceso de Kafka*. Barcelona, Muchnik Editores, 1976
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, S.A., 14ta ed., 1965
- Dostoievski, Fiodor M., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, S.A., Tomo I (10ma ed., 1968, Tomo II (9na. Ed., 1966).
- Faulkner, William, *El campo, el pueblo, el yermo*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1ra ed., 1980
- Fuentes Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
- Genet, Jean, *Diario del ladrón*, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 2da ed., 1994.
- Gordon Lyndall, *Virginia Woolf. Vida de una escritora*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986.
- Hernando, Guillermo, *Los escritores suicidas. Un estudio comparativo con la población general*. Santo Domingo. Editora Taller, 1994.
- Kafka, Franz, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 4ta ed., 1969.  
*El castillo*, Buenos Aires, Emecé Editores, 12ma., impresión, 1972  
*El proceso*, Buenos Aires, Editorial Losada, 11ma. Ed., 1976
- Molière, Jean Baptiste Poquelin, *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, S.A., 4ta ed., 1961
- Nathan, John, *Mishima*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1995
- Poe, Edgar Allan, *Narraciones Completas*, Madrid, Aguilar, S.A., 2da ed., 1962
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 8va ed., 1965.
- Rotterdam, Erasmo de, *Elogio de la locura*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 3ra. Ed., 1963.

- Shakespeare, William, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, S.A., 13ra ed., 1965
- Surmelian, León, *Técnica de la ficción narrativa*, Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1976.
- Woolf, Virginia, *Las olas*, Barcelona, Editorial Lumen, 4ta ed., 1979.