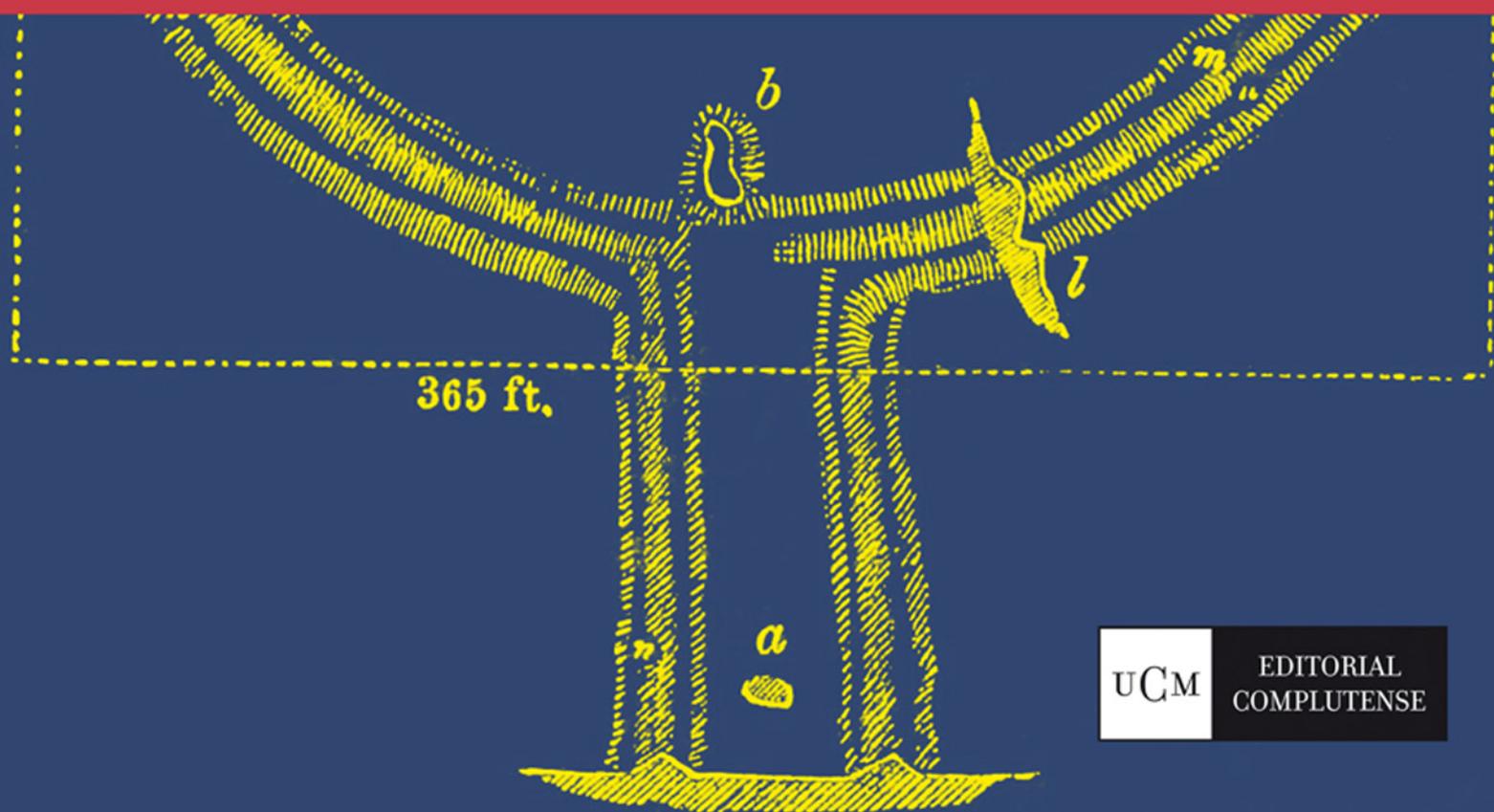


# Alquimia del dolor.

Estudios sobre medicina y literatura

Luis Montiel



UCM

EDITORIAL  
COMPLUTENSE

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© 2009 by Luis Montiel Llorente  
© 2009 by Editorial Complutense, S. A.  
Donoso Cortés, 63 – 4. planta (28015) Madrid  
Tels.: 91 394 64 60/1 Fax: 91 394 64 58  
e-mail: [ecsa@rect.ucm.es](mailto:ecsa@rect.ucm.es)  
[www.editorialcomplutense.com](http://www.editorialcomplutense.com)

Primera edición digital: septiembre 2009

ISBN: 978-84-7491-77-6

**ALQUIMIA DEL DOLOR**  
**ESTUDIOS SOBRE MEDICINA Y**  
**LITERATURA**

**Luis Montiel**



## INDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	5
<b>MEDICINA Y LITERATURA. UNA REFLEXIÓN PRELIMINAR</b> .....	7
<b>PARTE I: LA ENFERMEDAD. LA MUERTE. LA MEDICINA</b> .....	21
<b>1. Un laboratorio sobre la enfermedad humana</b> .....	23
1.1. Preludio nietzscheano a la lectura de <i>La montaña mágica</i> , de Thomas Mann...	23
1.2. El sentido de la enfermedad en <i>La montaña mágica</i> .....	26
1.3. Sutilezas clínicas en <i>La montaña mágica</i> .....	45
<b>2. Un laboratorio sobre el mal y la muerte</b> .....	64
2.1. La enfermedad, la culpa y el sufrimiento del inocente: <i>Doktor Faustus</i> , de Thomas Mann .....	64
2.2. Aspectos del morir en la obra de Thomas Mann .....	80
<b>3. La comunicación médica</b> .....	99
3.1. Palabra, palabrería y silencio. Axel Munthe y Jean Reverzy .....	99
3.2. “Esa vaina no se ensaya”. Lo incomunicable en <i>La enfermedad</i> , de Alberto Barrera Tyszka .....	118
3.3 La perversión de la palabra médica: <i>Knock</i> , de Jules Romains .....	134
<b>PARTE II: EL INCONSCIENTE Y LA LOCURA</b> .....	151
<b>1. El inconsciente en la literatura de ficción</b> .....	153
1.1. El inconsciente y la enfermedad mental en el romanticismo .....	153
1.2. <i>Aurora consurgens</i> . Las bodas químicas de Ernesto Sábato .....	179
1.3. El psicoanálisis en la obra de Thomas Mann .....	203
<b>2. Figuras de la perversión en <i>El Rey de los Alisos</i>, de Michel Tournier</b> .....	217
<b>PARTE III: LAS CIENCIAS DE LA VIDA EN EL ESPEJO DE LA LITERATURA</b> .....	275
<b>1. El cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A Hoffmann</b> .....	277
<b>2. El “mundo del ojo” en la obra de E.T.A Hoffmann</b> .....	304

<b>EPÍLOGO</b>	.....	333
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	.....	335
<b>FUENTES DE LAS IMÁGENES</b>	.....	345

## AGRADECIMIENTOS

Una obra que ha tenido un período de gestación tan largo como ésta complica enormemente la grata tarea de mostrar reconocimiento a cuantos han colaborado en su feliz término, y por otra parte despierta el temor de olvidar a alguna de esas personas. En un movimiento centrífugo debo comenzar por los más próximos: mi familia (Carmen y Helena), cuyo apoyo y comprensión han sido y son necesarios para disponer del tiempo y de las circunstancias más favorables; mis amigos y compañeros de profesión, con quienes he compartido comentarios sobre lo leído y en muchas ocasiones el trabajo en este campo (José Luis Peset, Ángel González de Pablo, Rafael Huertas, Gustavo Pis-Diez Pretti, José Martínez Pérez, Ana María Leyra, en un tiempo pasado Diego Gracia Guillén...); los compañeros que me “reclutaron” para la docencia en el ámbito del psicoanálisis (Eduardo Chamorro, Pedro Chacón, Gerardo Gutiérrez, José Gutiérrez Terrazas...); las personas que a lo largo de estos treinta años han trabajado en la biblioteca de la Facultad de Medicina de la UCM, cuyo apoyo amistoso no me ha faltado nunca; los alumnos de las sucesivas promociones de Medicina, Psicología y Filosofía, españoles y extranjeros, que han pasado por mis cursos y con su interlocución me han ayudado a afinar mi pensamiento; las personas e instituciones que no sólo me han autorizado, sino que además me han animado cariñosamente a reutilizar estos materiales para componer el presente libro; los maestros y amigos (Pedro Laín, Agustín Albarracín, Elvira Arquiola, Delfín García Guerra...) que ya no están pero que tanto han hecho por mí y por mis trabajos; y mi colega y amiga María Isabel Porras, quien, además de poder figurar de pleno derecho en algún otro apartado, añade a ello el mérito impagable de haber revisado con meticulosa precisión el manuscrito.



## MEDICINA Y LITERATURA. UNA REFLEXIÓN PRELIMINAR.

*Unas palabras sobre este libro.*

*Alchimie de la douleur* es el título de uno de los poemas de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire. Si lo he tomado en préstamo para titular este libro ha sido porque considero que una de las funciones de la literatura es ensayar esa transformación, que resulta fácil asimilar a la esperada del *opus chymicum*, del sufrimiento en algo elevado, humano en el mejor sentido del término.

Lejos de mí cualquier forma de idealización del sufrimiento y del dolor; me apresuro a advertirlo para evitar malentendidos. Médico de formación, aunque sin ejercicio profesional, jamás caeré en la apología de la enfermedad, la muerte o el sufrimiento físico o moral. Pero de ahí a negar la posibilidad de una “alquimia del dolor” media un abismo.

En el caso de Baudelaire, como en el de buen número de artistas, la creación constituye una cierta operación espagírica que aspira a convertir el metal vil del dolor en un oro particular, ese acerca del cual los alquimistas advertían: *aurum nostrum non est aurum vulgi*. Pero también para el receptor de la obra de arte tiene ésta, o puede tener, una función especial: la de ayudarle a entablar un diálogo muy especial con el sufrimiento propio y ajeno.

Como enseguida explicaré he tenido ocasión de poner a prueba esta suposición a lo largo de casi treinta años con sucesivas promociones de médicos, psicólogos –sobre todo de formación psicoanalítica- y licenciados en diferentes ciencias humanas, lo que no ha hecho sino confirmarme en mi creencia. Fruto de ese trabajo han sido algunos libros y numerosos artículos y conferencias que, por hallarse dispersos los primeros y a menudo inéditas las segundas, no siempre eran fácilmente accesibles para las personas

interesadas en la materia. Ello me ha movido a reunir algunos de esos trabajos en el presente volumen, que debe también servir a la fundamentación de un dominio de estudio que cada vez está más presente en la formación de los distintos profesionales que se ocupan de la salud. Me apresuro a señalar que esa diversa procedencia se verá reflejada en la diferente profundidad de los distintos análisis, así como en el aparato crítico y en la metodología empleada en cada caso. Pienso no obstante que incluso los textos más “especializados” no carecen de interés –más bien todo lo contrario- para la formación de quienes han de lidiar con el sufrimiento humano.

#### *La literatura en la formación del médico.*

El empleo de textos literarios en la formación del médico dista de ser un hecho reciente. La cita de Sydenham en la que el famoso médico inglés del siglo XVII recomendaba la lectura del *Quijote* a un interlocutor que le preguntaba por un buen libro de medicina corre el riesgo de convertirse en un tópico –si es que esto no ha ocurrido ya-, con todas las connotaciones negativas del término. Pero, dejando a un lado esta referencia, por lo general tomada fuera de contexto, el caso es que algunos médicos respetados y respetables han defendido la importancia de la literatura en la mencionada perspectiva. Entre nosotros puede citarse a Gregorio Marañón, quien dejó escrito en *La edad crítica* (1919):

Tal vez se nos reproche el excesivo uso que hacemos de los ejemplos literarios. Lo hacemos así por creerlos tan instructivos como las descripciones de los médicos. El artista recoge sus impresiones directamente de la realidad, sin los prejuicios científicos que restan valor humano a las observaciones médicas (...) Hoy podemos estudiar los sentimientos humanos en las comedias de Shakespeare mucho mejor que en el *Tratado de las pasiones* de Descartes<sup>1</sup>.

Aún más explícito a este respecto fue el médico, escritor y pintor alemán Carl Gustav Carus, amigo de Goethe y de Caspar David Friedrich, el pintor más

---

<sup>1</sup> Tomo esta cita de la “Presentación” que para la Sección de Humanidades Médicas de la revista *Jano. Medicina y humanidades* redactó Pedro Laín Entralgo (*Jano*, 643-H, 1985, pp. 55-56).

representativo del romanticismo. Este médico, que alcanzó enorme reconocimiento en su época y sigue siendo uno de los más respetados entre los historiadores, escribió en 1845:

El médico debe poseer ante todo un conocimiento del hombre, pero no solamente de orden fisiológico, anatómico y patológico. Debe conocerlo desde todas las dimensiones de su vida, en sus debilidades y en sus fuerzas, en su prudencia y en su locura. Sin ninguna duda podemos sacar más provecho, en este dominio, de los libros de los poetas, quienes, con una auténtica mirada de vidente, penetran en las profundidades de la naturaleza humana, que de los libros de antropología<sup>2</sup>.

Estos asertos, formulados mucho antes de que existiera la etiqueta de “humanidades médicas”, se han visto reforzados por el nacimiento de esta gavilla de disciplinas académicas –que incluye la rúbrica “medicina y literatura”- en los años setenta del pasado siglo. Hay que señalar, en honor a la verdad, que España no tardó en incorporarse a este nuevo campo de operaciones. Se daban sin duda, algunas circunstancias que propiciaron la pronta y fácil incorporación del área temática objeto de mi interés: además de Marañón, otros maestros más recientes habían utilizado, como él mismo, la literatura como fuente de su trabajo antropológico, filosófico e histórico enderezado a la mejora de la enseñanza y la práctica de la medicina. Pedro Laín Entralgo, Luis Sánchez Granjel y Agustín Albarracín Teulón figuran entre los pioneros, compartiendo además un rasgo: los tres eran –en el caso de Granjel aún puede, por fortuna, emplearse el presente de indicativo- profesores de Historia de la Medicina, docentes universitarios en Facultades destinadas a formar médicos. Algunos de sus discípulos, entre los que me cuento, dispusimos, pues, de notable ventaja a la hora de incorporarnos al despliegue de las humanidades médicas en el ámbito temático “medicina y literatura”. Es de justicia señalar que la revista *Jano. Medicina y humanidades* desempeñó un papel muy encomiable en la difusión de ésta y otras

---

<sup>2</sup> CARUS, C.G. (1845) *Historisches Taschenbuch*, p. 199. Cit. en GUSDORF, G. (1993) *Le romantisme*. Paris, Payot, 275.

materias humanístico-médicas entre 1985 y 1994. A lo largo de esa década tuve la fortuna de coordinar la sección “Medicina y literatura”, en la que se publicaron 66 trabajos<sup>3</sup>, la mayoría encuadrados en números monográficos que pretendían analizar con alguna profundidad temas considerados de especial interés. Creo poder decir sin sonrojo que ese legado documental, humilde sin duda, constituye un fondo que sería estúpido desdeñar en un momento en el que, por una parte, se proclama el interés, más aún, la necesidad de las humanidades médicas, y por otra se lamenta su escaso desarrollo e implantación en la cultura médica de nuestro país.

A este respecto debo advertir que la situación no es tan precaria como algunos piensan. Por más que su visibilidad mediática no sea la deseable, algunos nos esforzamos por hacer que el trabajo riguroso sobre textos literarios no esté ausente de la formación del médico, tanto a nivel de licenciatura –lo que, ciertamente, no resulta fácil, sin ser imposible- como al de doctorado, o postgrado, donde la capacidad de maniobra ha sido, hasta ahora, superior. Puedo decir que la docencia universitaria en el tema no ha estado ausente ni un solo año de los últimos veintiocho en la Facultad de Medicina de la Complutense –los primeros en colaboración con José Luis Peset-, y me consta que en otras universidades tiene también una presencia notable. La publicación de libros y artículos, que no se ha limitado a los citados de *Jano*<sup>4</sup>, ha pretendido durante este tiempo y pretende aún extender el conocimiento de esta materia y mostrar su interés para el médico, y en general para el personal sanitario. Constituye un motivo de alegría para quien esto escribe comprobar que en los últimos años han aparecido publicaciones al modo más clásico y otras electrónicas dedicadas al asunto que nos ocupa<sup>5</sup>. Añádase a

---

<sup>3</sup> Pueden consultarse sus títulos en *Jano*, XLIII, nº 1000, 1992, pp. 181-183.

<sup>4</sup> Véase la bibliografía.

<sup>5</sup> Sin pretender ser exhaustivo y limitándome a las publicaciones en español he aquí unas cuantas referencias de interés: BAÑOS, J.E. (2003) “El valor de la literatura en la formación de los estudiantes de medicina”. *Educación médica*, 6-2, 93-99. FERNANDEZ GUERRA, J. (2006) *Medicina y literatura: hacia una formación humanista*. Málaga, Grupo Editorial 33. BARBADO HERNÁNDEZ, F.J. (2007)

esto que, desde el curso 1992-93 he incorporado a mi docencia universitaria la enseñanza en el doctorado de la materia “Literatura y psicoanálisis”. Alguna parte de mi trabajo en este campo está presente en este libro, concretamente –pero no de manera exclusiva- en su segunda parte. Debo añadir, para quien tenga especial interés en el tema, que alguna de mis aportaciones más originales a este campo no figuran aquí por haber sido publicadas como libro, tal como podrá comprobar quien revise la bibliografía anexa.

### *¿De qué literatura hablamos?*

Evidentemente, no todo lo que se escribe en el ámbito de la ficción sirve para la formación del médico. Cabría discutir si el término “literatura” es el más apropiado para situar algunas de esas producciones en un marco conceptual adecuado. Aseguro que no pretendo ser elitista. Pero el caso es que, si aceptamos que bajo el paraguas de la literatura cabe todo lo que se escribe y se publica, resulta muy difícil entenderse<sup>6</sup>. Tampoco intento plantear aquí una definición de literatura que no dé lugar a tales malentendidos; pero sí puedo aspirar –y lo considero, además, mi obligación- a señalar qué tipo de obras sirven a esa formación integral y humana del médico y cuales no lo hacen, lo que probablemente sea lo más importante al menos desde un punto de vista propedéutico, de modo que comenzaré por aquí, con un aserto que puede parecer tajante: lo más peligroso para la formación humanística del médico es la llamada “novela histórica”.

Pues no: me ha quedado poco tajante. Digámoslo de otro modo: la novela histórica es la peste para el médico que desea adquirir una auténtica formación humanística: o

---

“Medicina y literatura en la formación del médico residente de medicina interna”. *Anales de Medicina Interna*, 24-4, 195-200. En la web puede consultarse: <http://www.fisterra.com/human/1libros/libros.asp>

<sup>6</sup> Debo señalar una excepción a la que no me referiré en este libro: algunas obras de ficción de escasa calidad, a menudo escritas por médicos, que pueden suministrar testimonios interesantísimos acerca de supuestos y actitudes ante la enfermedad y la medicina característicos de la época en que fueron escritas.

mejor, es la sífilis. Pues la peste provoca repugnancia y alejamiento, mientras que la sífilis, enfermedad secreta, se adorna con todas las galas del placer y de la seducción para reclutar a sus víctimas, y eso precisamente es lo que hace la novela histórica. Al menos esa especie de novela histórica que, como las buenas epidemias, parece haber estallado no hace mucho y se extiende con una pujanza extraordinaria. Cabe desear que, también como las buenas epidemias, retroceda y desaparezca cuando haya devastado a sus ingenuas víctimas.

Perdonen ustedes que no pueda ser políticamente correcto ni suficientemente compasivo hacia esas víctimas. Entiendo que la novela histórica puede resultar divertida para muchos; pero no estamos hablando de entretenimiento, sino más bien de todo lo contrario. Coincido con Lichtenberg en que “algunas personas leen para no pensar”<sup>7</sup>, propósito al que sirve esa literatura bastarda que cumple exactamente lo opuesto de lo que prometía no hace mucho en el anuncio de televisión que invitaba a comprar una serie “de quiosco” dedicada a esta temática: “todo el rigor de la historia y la calidad de la mejor literatura”. Sin meterme a crítico literario –cosa que podría perfectamente hacer dada mi veteranía como lector y como estudioso de obras literarias- puedo desde luego asegurar que con la historia, y en concreto con la de la medicina, estas producciones escritas hacen, literalmente, mangas y capirotos. A menudo sólo puede hacerse con ellas lo que mi compañero Juan Antonio Rodríguez Sánchez, profesor de la Universidad de Salamanca, propuso no hace mucho en un simposio sobre “Cine y medicina”: enseñar al alumno a descubrir las imprecisiones e incluso barbaridades que en tales películas y novelas introducen sus autores. Pero no es mi intención formar detectives, sino clínicos. Por eso mi primera operación sanitaria en este campo consiste en vacunar frente a esta insidiosa amenaza.

---

<sup>7</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1992) Ed. de J. Villoro, México, Fondo de Cultura Económica, p. 186.

En honor a la verdad hay que señalar que existen algunas excelentes novelas históricas. Tal es el caso de *Der Funke der Freiheit*, del escritor alemán Tillmann Röhrig, desafortunadamente no traducida al español, o de un clásico como el *Kaspar Hauser* de Jakob Wassermann, traducido aunque descatalogado; pero son las menos. Por otra parte, sólo el auge de este tipo de narrativa, unido al hecho de que, al menos en España, las Humanidades médicas se hayan desarrollado en el entorno académico de la Historia de la medicina, puede inducir a los ingenuos a creer que esa es la literatura en la que en primer término puede buscar la información que demanda. En modo alguno hay que renunciar al papel de la historia en la formación humanística del médico –no en vano es la Historia de la medicina la disciplina académica a la sombra de la cual han surgido entre nosotros las Humanidades médicas-, pero hay que tener muy claro qué se entiende por historia, lo mismo que ocurre con la literatura. Lo que sucede en la actualidad es historia del presente –Laín siempre nos recordaba que la historia llega hasta el día de hoy-, y mañana mismo formará parte de lo que más comúnmente se entiende por “historia”. Y la literatura que sirve al noble propósito de la formación humanística del médico debe ser tanto contemporánea como pretérita, pero en todo caso de calidad, lo que, en estas circunstancias, significa verídica e inteligente. No es casualidad que Marañón pusiera como ejemplo a Shakespeare, ni que Carus se remitiera a los artistas capaces de penetrar “en las profundidades de la naturaleza humana”; lo cual, a menudo, no es precisamente entretenido. Por cierto que la remisión a la obra de Shakespeare nos permite dar su auténtica dimensión al calificativo “histórico” aplicado a la novela: ¿quiere usted conocer los entresijos de la Inglaterra isabelina? Pues ahí tiene a Shakespeare y a unos cuantos de sus contemporáneos. ¿Quiere conocer lo que representó la peste para los londinenses en 1722? Pues ahí está el *Journal of the Plague Year* de Daniel Defoe. La mejor novela histórica escrita sobre el tema en el siglo

veintiuno tendría, necesariamente, que apoyarse sobre este texto y sobre los testimonios de los contemporáneos de la plaga –cosa que, entre paréntesis, hizo el propio Defoe, pues sólo contaba cinco años cuando la epidemia cayó sobre Londres-. Ciertamente es que la novela histórica, cuando es de calidad, abre la puerta de la historia a muchas personas que previamente no habrían tenido interés alguno en ella, aunque temo que sean pocas las que del relato de ficción den el salto al ensayo histórico; pero no lo es menos que constructos mediáticos como el último “megaseller” de Ken Follet, *Un mundo sin fin*, pueden arruinar de por vida la sensibilidad histórica del lector medio al mostrarle unos tipos humanos absolutamente inconcebibles en el período del que se ocupa el relato. No pretendo, insisto en ello, condenar un género literario cuyo objetivo es –o debe ser– divertir, ni mucho menos a quienes con él se divierten. Pero mi experiencia docente me ha mostrado hasta la saciedad que cualquier cautela es poca en este campo, y que a menudo lo primero que hay que hacer es quitarle al médico de la cabeza la idea de formarse mediante este tipo de lectura, y no digamos cuando plantea realizar algún trabajo, incluso una tesis doctoral, sobre semejantes materiales.

*¿Para qué “Medicina y literatura”?*

En todo caso, mi propósito al dedicarme al cultivo de esta rama de las Humanidades médicas no fue tanto aportar datos al estudio histórico de la medicina –objetivo al que, por otra parte, no renuncié en absoluto– como colaborar en la formación del médico práctico, y más exactamente del clínico. Entré en la Cátedra de Historia de la Medicina de la Complutense justo en el momento en que Pedro Laín se jubilaba, lo que, como es notorio, no representó en modo alguno su retirada del mundo intelectual, ni tan siquiera del académico, pues murió manteniendo la condición de Profesor Emérito. Lo hice reclutado por él y por su íntimo amigo y colaborador Agustín Albarracín para el

proyecto, tan querido por el maestro, de una Antropología médica, esto es, de una manera de concebir la medicina en la que las ciencias sociales y las humanidades desempeñaban un papel de primer orden. Mi tesis doctoral, titulada *Enfermedad y vida humana en la obra de Thomas Mann* (1980) estaba orientada en ese sentido y creo poder decir que constituyó la primera aportación explícita a tal proyecto, que a la sazón empezaba a abrirse a un horizonte algo diferente, que ya por entonces etiquetaba el término de “Humanidades médicas”, en el marco más concreto de las relaciones entre medicina y literatura. Desde entonces todos mis trabajos en este terreno, así como los que, en mi función de coordinador de dicha temática en la revista *Jano* a que antes he hecho mención, publicaron otros colegas, han tendido al objetivo señalado. Un objetivo que intentaré precisar en las líneas siguientes.

Sin entrar todavía en materia respecto de la sabiduría que puede hallarse en las obras literarias señalaré que hay dos cosas, sobre todo, que valoro en ellas, consideradas como instrumentos de formación. La primera es que constituyen una suerte de trabajo de campo con una ventaja extraordinaria sobre el que podría realizarse con los métodos canónicos de la antropología o la etnología.

En efecto: ¿qué es lo que especialmente la novela, en sentido amplio -incluyendo el cuento literario-, exhibe ante el lector? Experiencias humanas, a menudo con la radicalidad de la vivencia; y, en concreto, en el campo de la enfermedad, las actitudes del hombre ante la misma, sus miedos, su capacidad de simbolización, la contextualización de esa vivencia en el seno de una cultura -religión, creencias, valores- que puede revelarse como positiva y auxiliadora, o como potenciadora de esa morbosidad antes sólo biológica; las esperanzas que el paciente concibe ante la medicina y el médico, junto con los encuentros y desencuentros propios de esa relación altamente conflictiva, por delicada, que es la relación médico-paciente; la actitud ante la toma de conciencia -a menudo bajo forma de

abrupto descubrimiento- de la propia finitud; el enfrentamiento final, *de facto*, con la propia muerte. En la gran literatura el enfermo habla de sus miedos, de su dolor, de su impotencia, de su abandono, de su rencor, de su esperanza. Cualquiera que tenga alguna experiencia en el dolor humano sabe que lo que ese enfermo dice es verdadero, universalmente verdadero, aunque a la vez personal, íntimo, propio de quien de cierto modo ha vivido ante nosotros su existencia de ficción en el relato. Y aquí, precisamente, está lo mejor: el trabajo de campo sobre el enfermo literario es verdadero, pero no arrastra un precio en dolor, en iatrogenia espiritual causada a un enfermo de carne y hueso. Cada vez que un médico reflexiona sobre las páginas de *La montaña mágica*, de *El pabellón del cáncer*, de *Al amigo que no me salvó la vida*, de tantas obras que no van a comentarse aquí y de muchas otras que se comentarán, es como si se acercara, como un antropólogo o un sociólogo, con su magnetófono, a un enfermo que yace en una cama de hospital, y le preguntara acerca de su dolor, de su desarraigo, de su extrañamiento del mundo de los hombres. Pero quien le responde no puede ver acrecentado su sufrimiento con la intuición de sentirse cobaya, con el temor de ser sólo objeto de interés profesional para alguien que ha hecho de las humanidades su modo de vida.

La segunda de las ventajas metodológicas a las que me refería es la gran autonomía con que esta formación puede llevarse a cabo. En último término, no existe una sola "guía de lectura" para un libro que es, verdaderamente, una obra de arte; a veces ni siquiera es sensato pergeñar una guía semejante, dado el carácter abierto, como necesitado de resonancia, que posee toda gran creación del espíritu humano. Los libros están ahí -más o menos; quiero decir, con permiso de las a veces lamentables dinámicas del mercado editorial-, al alcance de cada uno. Pueden -y deben- leerse y rumiarse calladamente, en solitario, siguiendo unos ritmos que son peculiares de cada uno y que no se sabe bien de donde proceden, permitiendo que ejerzan su efecto de manera natural, si así puede decirse,

nada técnica. No existen, a mi modo de ver, maestros de la lectura, ni mucho menos "expertos", en el limitado sentido que hoy en día se da a este término. Hay, todo lo más, individuos "experimentados" que, si se aventuran a servir de guía a alguien, es porque antes han recorrido ese camino, aunque no ignoran que entonces estaba seco, y hoy tal vez llueva, ni que las habilidades e intereses del viajero pueden ser muy diferentes que las propias. En este sentido, mi situación actual es y debe ser la de aquél que dice a sus amigos: "voy a llevaros a un lugar que me gustó muchísimo", pero que no se plantea en modo alguno añadir, una vez llegados al destino: "esto hay que verlo así, y en aquello no es menester que detengáis vuestra atención". El arte, como muy bien supieron mis queridos pensadores y creadores del Romanticismo alemán, es un ámbito de libertad, y esa libertad es uno de los mayores valores de la formación que, a través del arte, puede obtenerse, así como el requisito indispensable para acceder a ella.

Por otra parte, ¿quién, en su sano juicio, necesitaría presuntos maestros cuando lo que se le ofrece es la interlocución con quienes lo son o lo han sido, a veces en el sentido más excelso de la palabra? Pues en efecto, la literatura, como ya supo Quevedo -"*vivo en conversación con los difuntos/ y escucho con los ojos a los muertos*"- nos regala esa milagrosa posibilidad. Los maestros son ellos, y así hay que leerlos: escuchándolos y conversando, por más que, en apariencia -¡sólo en apariencia!- ellos no puedan responder. Sólo así, además, el trabajo no termina nunca, pues queda abierto; el efecto de lo leído, de lo que una vez nos inquietó y nos hizo reflexionar, prosigue, silenciosamente, y sus frutos emergen cuando menos se piensa. Si alguno de los tecnócratas *à la mode* nos preguntara por el número de horas de trabajo que implica esta formación no tendríamos más remedio que abrumarle con una cifra incalculable, y para él increíble, pues difícilmente comprendería que las horas dedicadas a la lectura de las páginas de un libro constituyen solamente el punto de partida. Y sin embargo esta formación es perfectamente compatible

con cualquiera otra más técnica, pues, una vez concluida la lectura, se produce calladamente, de una manera sutilísima y continuada.

Sostengo, pues, la convicción de que la literatura permite, de forma privilegiada, el trabajo *personal* de todos y cada uno de los lectores. Así, mi propuesta de lectura no es, como en la totalidad de los casos posibles, sino una más, pues los textos literarios nunca son cerrados, no están escritos por expertos ni pertenecen a los expertos, por lo que dan opción a la original elaboración del lector. Espero de quienes se interesen por estas páginas -y se la propongo- una lectura así.

En esta perspectiva, el análisis de textos literarios desempeña, sin lugar a dudas, un papel en la formación del médico práctico; un papel para el cual no soy capaz de encontrar candidato más apropiado y que, en la mayor parte de los casos, permanece inédito en los *curricula* de las facultades de medicina. No caeré en el error en que han caído otros, reclamando para la disciplina objeto de mi mayor afecto monopolio alguno. Cualquier médico bien informado sabe que los temas de los que hablo son materia de estudio de la historia, la sociología y la antropología médicas, y puede comprender que la literatura, tal como la presento, constituye solamente, pero también nada menos que una fascinante vía de acceso hacia tan importantes campos de estudio, o mejor, hacia tan necesarios ejercicios de comprensión de lo que es un ser humano enfermo.

Por otra parte, tampoco cometeré el grosero error de considerar que la utilidad de una actividad humana acaba donde concluye su aplicabilidad inmediata a lo pragmático. La historia de la evolución de nuestra cultura está hecha de búsquedas de realidades que parecían no existir, y de las cuales los bosones y los fermiones no son sino el ejemplo más reciente. La capacidad de ir más allá de lo visible y tangible -o mejor, de lo ya visto y ya tocado- es lo que ha hecho del hombre lo que es. Por eso, a mi juicio, la distinción entre teoría y práctica sólo tiene una utilidad escolar, e incluso vale sólo para los más bajos

niveles de escolaridad. En esta perspectiva, resulta obvio que la utilidad del estudio de ese área mal determinada que llamamos "medicina y literatura" desborda ampliamente su aplicabilidad clínica. Aquí debo enlazar con lo que constituye el fundamento irrenunciable de mi quehacer: la Historia de la Medicina.

### *Medicina, literatura, historia, ética.*

En efecto: si, como espero haber mostrado -no diré demostrado-, el estudio de textos literarios puede servir para humanizar la práctica cotidiana de la medicina -tan sólo, desde luego, al médico que sienta la necesidad de humanizarla-, este trabajo, menos arduo que apasionante, es también beneficioso para la medicina en la medida en que constituye un importante auxiliar de la historia de la misma. Y la reflexión histórica es, a mi entender, una exigencia ética de primer orden<sup>8</sup>, en medicina como en el resto de las actividades humanas. Me explicaré.

Cuando la historia comenzó a adquirir un prestigio que devendría exagerado -en los comienzos del siglo diecinueve, y más en concreto en el romanticismo-, Schiller llegó a

---

<sup>8</sup> No puedo renunciar a incluir en este punto una extensa cita de Howard Brody que considero muy valiosa: "El interés en la investigación y la docencia en ética médica en las últimas dos décadas se ha visto propiciado en gran medida por la convicción de que la asistencia médica se ha ido concentrando en lo tecnológico, y de que si se prestara la adecuada atención a las dimensiones humana e interpersonal, se podría recuperar un nivel de asistencia y compasión que se supone (de manera correcta o incorrecta) que se alcanzó en el pasado. Este punto de vista, generalmente contemplado por los docentes en ética médica como legítimo, les ha puesto, sin embargo, en un aprieto. Está muy bien poner el acento sobre el elemento de la compasión y sobre la necesidad de humanizar a los futuros médicos, especialmente cuando se intenta convencer a un decano para que conceda horas de curriculum y dólares para un programa de ética médica. Pero, desgraciadamente, existen pocas pruebas de que la enseñanza de la ética, tal como se imparte en "respetables" círculos académicos, dé origen a un producto más humano y compasivo. Generalmente, no parece que, por ejemplo, los filósofos que estudian y enseñan ética sean más compasivos o bondadosos como grupo que sus colegas que enseñan lógica formal (...) Más bien parece que esta justificación para la enseñanza de la ética sirve al eticista para hacerse querer por el médico práctico, cuya presunta inhumanidad hacia sus pacientes concede al eticista su *raison d'être*. (...) El material de la parte central de este libro podría persuadir al lector de que la manera de lograr médicos más compasivos consiste en abolir todos los cursos de ética médica y sustituirlos por cursos de medicina y literatura (No quiere ir tan lejos, pero, el relato de la enfermedad por parte del paciente, la toma en consideración de lo que significa para él) tiene una profunda dimensión ética. Reconoce hasta qué punto la rutina de la historia clínica es empobrecedora cuando se la compara con la historia que el paciente hace de su propia enfermedad, y promueve el respeto a las personas al insistir en el hecho de que la manera "acientífica" en que el paciente organiza y da sentido a los hechos es tan digna de estudio como el diagnóstico médico". (Howard Brody (1987) *Stories of sickness*. New Haven & London, Yale Univ. Press, pp.182-184).

decir, en uno de sus poemas filosóficos, que "la historia del mundo es el Juicio Universal"<sup>9</sup>. No pretendo tanto; tras del anhelo romántico vino la construcción *de facto* del historicismo, de cuya desactivación se encargó entre nosotros, los historiadores de la medicina de habla hispana, Pedro Laín Entralgo en su auroral *Medicina e Historia*<sup>10</sup>. Después de ese ajuste de cuentas no queda ya en pie ninguna pretensión de Juicio Final en el pensamiento del historiador de la medicina. Pero al menos yo sí guardo una cierta idea de juicio, mucho menos ambiciosa, en relación con la reflexión histórica, en la medida en que se trata de una reflexión valorativa que es, en cuanto a sus contenidos, retrospectiva, y prospectiva en cuanto a su designio. Cuando trabajo como historiador de la medicina me veo a mi mismo como al hombre que, acabada la jornada, cumple la tarea, a medias pragmática y a medias moral, de revisar lo ya hecho; pragmática, porque pretende identificar los errores que pueden estorbar la tarea aún por acometer, y moral, porque implica siempre un ajuste de cuentas en orden a un mejoramiento interior que se anhela. Juicio personal, nada ampuloso; examen de conciencia para preparar el día venidero. Así, la del historiador -también la del historiador de la medicina- debe ser una que yo llamaría actitud permanente de atardecer. Ni pensar en el juicio universal; tan sólo el sol declina, pero para volver a nacer mañana, y es esa responsabilidad para con el día que vendrá lo que hace imprescindible, ética y prácticamente imprescindible, una humilde mirada rememorativa, un honesto examen de conciencia. Y porque es testimonio de la vida humana en sus mil facetas, la literatura convierte en carne y sangre grandes parcelas de la historia de la medicina, que resplandecen, ante los ojos devotos del que se siente responsable, bajo la luz del atardecer, en nombre de la mañana que ha de venir.

---

<sup>9</sup> Concretamente en el titulado "Resignación". Cfr. SCHILLER, F. (1991) *Poesía filosófica*. Madrid, Hiperión, pp. 157-158.

<sup>10</sup> Además del libro del maestro puede consultarse a este respecto: MONTIEL, L. (1992). "Tiempo e historia en la obra de Pedro Laín". En: MONTIEL, L.; ARQUIOLA, E.; JIMENEZ MORENO, L. (Comps.) *Filosofía y ciencia en la obra de Pedro Laín Entralgo*. Arbor, 562-563, pp. 235-243.

**PARTE I: LA ENFERMEDAD. LA MUERTE.  
LA MEDICINA.**



## **1. Un laboratorio sobre la enfermedad humana**

### **1.1. Preludio nietzscheano a la lectura de *La montaña mágica*, de Thomas Mann**

Nada más lejos de mis intenciones que intentar reducir la admirable obra de Thomas Mann a una mera ilustración de la filosofía de Nietzsche, el autor al que tanto amó, sabiendo, empero, mantener siempre su libertad de juicio frente a algunas de las tesis del “solitario de la Engadina”. Sin embargo, en la perspectiva de la relación entre medicina y literatura resulta inexcusable tomar dicha filosofía como una guía, pues la influencia del pensador sobre el artista es palmariamente clara. Conviene hacerlo, además, cuando, como en el presente caso, no se pretende desarrollar un trabajo exhaustivo ni abrumadoramente erudito sobre la obra del escritor alemán, con el fin de dejar sentado desde el principio lo que constituye el fondo de esta magna reflexión sobre la salud y la enfermedad en el más amplio sentido de ambos términos. Con tal motivo citaré a continuación tres textos de Nietzsche que muy bien podrían estar en la base del magno relato manniano.

El primero de ellos incluye nada menos que el título: *Der Zauberberg*. ¿Cómo? ¿Sería Nietzsche quien habría suministrado a Thomas Mann ese título atractivo, seductor y ya imperecedero? Pues, en efecto, cabe pensar que de algún modo lo hizo. Para explicarlo insistiré en señalar lo que es de sobra conocido, la admiración que el escritor sentía por la filosofía nietzscheana. En esa perspectiva, no es ni siquiera necesario invocar la posibilidad de un préstamo voluntariamente buscado; bastaría con una simple criptomnesia, de esas que todos experimentamos con alguna frecuencia: la “ocurrencia” que creemos tener y que, algún tiempo después, reconocemos no como tal ocurrencia, sino como recuerdo oculto –tal como señala la etimología del término-, quien sabe si reprimido.

Y, ¿dónde se encuentra esa “montaña mágica” nietzscheana? Si nos referimos a la obra, la respuesta es: en *El nacimiento de la tragedia*. Y si nos referimos al lugar geográfico, debería ser: en Grecia; pues se trata nada menos que del Olimpo.

Ahora la montaña mágica del Olimpo se abre y nos deja ver sus raíces. El griego conoció y experimentó las angustias y los horrores de la existencia: para poder vivir tuvo necesidad de la evocación protectora y deslumbrante del ensueño olímpico. Este enorme recelo frente a las potencias titánicas de la naturaleza; esta Moira tronando sin piedad por encima de todo conocimiento; este buitre del gran amigo de la humanidad, Prometeo; el espantoso destino del sabio Edipo; la maldición de la estirpe de los atridas, que constriñó a Orestes al asesinato de su madre; en una palabra, toda esta filosofía del dios de los bosques y los mitos que con ella se relacionan (...), todo esto fue continuamente batido en brecha por los griegos, o por lo menos velado y separado de su mirada, con ayuda de ese artístico “mundo intermediario” de los dioses olímpicos<sup>11</sup>.

De este modo, la imagen de la “montaña mágica” hace referencia al arte como salvador, como respuesta salutífera del espíritu humano frente a las fuerzas disgregadoras del destino; no olvidemos que el único destino inevitable y compartido es la aniquilación, la muerte. Un arte que se alza ante la muerte: no sería otra cosa la mitología olímpica, ni tampoco el resto de invenciones de la fantasía humana. Desde luego esto es algo que, como veremos, puede aplicarse a la novelística manniana, y muy especialmente a *La montaña mágica*.

Y, en breve síntesis, ¿qué es lo que describe la novela? Pues sencillamente la peripecia de un joven que, de manera inesperada, se encuentra en la situación, que aprovecha, de apartarse de la vida corriente para madurar una enfermedad, mucho más del alma que del cuerpo, en lo alto de las cumbres heladas de los Alpes. Y esto, ¿no despierta también ecos de algo conocido en el lector de la obra de Nietzsche? ¿No se pretendía experimentar con algo semejante en *Humano, demasiado humano*?

¿Cuál es la más sólida amarra? ¿Cuáles son los lazos casi imposibles de romper? Entre los seres humanos de una especie rara y exquisita, los deberes. [Pero, para estos individuos, puede a veces surgir] un deseo sedicioso, arbitrario, impetuoso como un volcán, de viajar, de expatriarse, de refrescarse, de despejarse, de

---

<sup>11</sup> NIETZSCHE, F. (1999) *Die Geburt der Tragödie*, en *Kritische Studienausgabe* (Hrsg. Von G. Colli & M. Montinari), Bd. 1. Berlin & New York, DTV & de Gruyter, pp. 35-36.

cubrirse de hielo (...) Es, a la vez, una enfermedad que puede destruir al hombre esta primera explosión de fuerza y de voluntad de autodeterminación, de planteamiento de unos valores propios (...) La soledad le tiene preso en su círculo, y en sus anillos, cada vez más amenazadora, más asfixiante (...) De este aislamiento enfermizo, del desierto de estos años de aprendizaje, queda aún mucho camino hasta esa inmensa seguridad y salud desbordante que no puede prescindir de la enfermedad misma, como medio y anzuelo del conocimiento; hasta esa libertad “madura” del espíritu, que es también dominio de sí mismo y disciplina del corazón, y que permite el acceso a modos de pensar múltiples y hasta opuestos (...); hasta esa superabundancia de fuerzas plásticas, medicatrices, regeneradoras y reconstituyentes, que es justamente el signo de la “gran salud”, esa superabundancia que da al espíritu libre el peligroso privilegio de poder vivir “a título de experiencia” y de exponerse a las aventuras: ¡el privilegio señorial del espíritu libre!. A partir de ese momento puede tener largos años de convalecencia, años llenos de dolor y de hechizo, dominados y frenados por una tenaz voluntad de “estar sano”, que muchas veces se viste y se disfraza de salud (...)

Hablando seriamente: es una “cura” a fondo contra todo pesimismo (el cáncer, como es sabido, de los viejos idealistas y héroes de la mentira) caer enfermo a la manera de estos espíritus libres, seguir enfermo un buen trecho y luego, lenta, muy lentamente, recuperar la salud (quiero decir “una mejor salud”). Hay una sabiduría en ello, una sabiduría de la vida que consiste en administrarse la salud, durante mucho tiempo, a pequeñas dosis<sup>12</sup>.

¿Quién se abstendría de comparar la aventura de Hans Castorp, el protagonista de *La montaña mágica*, con la de ese “espíritu libre” de la cita precedente? Pero, además, la semejanza no termina aquí, pues el experimento nietzscheano tiene por objeto la consecución de un bien singular cuyo nombre acabamos de escuchar por primera vez y cuyo concepto, ya parcialmente explicado en el texto precedente, termina de mostrársenos en *El gay saber –o La gaya ciencia*, dependiendo de los traductores-: la “gran salud” (*grosse Gesundheit*).

Nosotros, hombres nuevos, innominados, difíciles de comprender, precursores de un porvenir aún no demostrado, tenemos necesidad, para un fin nuevo, de un medio nuevo: de una nueva salud; una salud más vigorosa, más aguzada, más resistente, más intrépida y más alegre que todas las saludes que ha habido hasta el presente (...) Una salud que no solamente se posea, sino que sea preciso reconquistarla todos los días porque hay que sacrificarla todos los días<sup>13</sup>.

Con esta escueta carta de marear invito a los lectores a engolfarse en la obra de Thomas Mann, algunos de cuyos paisajes expondré a continuación.

<sup>12</sup> NIETZSCHE, F. (1999) *Menschliches, Allzumenschliches*, en ed. cit., Bd. 2, pp. 16-19.

<sup>13</sup> NIETZSCHE, F. (1999) *Die fröhliche Wissenschaft*, en ed. cit., Bd. 3, pp. 635-636.

## 1.2. El sentido de la enfermedad en *La montaña mágica* \*.

*Oportunidad de una reflexión sobre el sentido de la enfermedad.*

La primera pregunta que debería suscitar el título de este capítulo -al menos a juicio de quien lo ha escrito- es si, precisamente a causa del mismo, es decir, de la materia tratada, tanto él como los que le siguen tienen algún futuro. ¿Tiene futuro hablar del sentido de la enfermedad en una época que ha hecho del exorcismo de la enfermedad, el dolor, el sufrimiento y la limitación una divisa? ¿Puede tener algún interés un tema semejante, cuando desde las páginas de los periódicos, desde los altavoces de los aparatos de radio, desde las pantallas de los televisores, llueven sobre nosotros las noticias referentes a la cirugía teledirigida, los fármacos para vencer la depresión o la timidez, la clonación de embriones para disponer de bancos de órganos para transplantes o los experimentos realizados en el espacio, en condiciones de ingravidez, sobre medicamentos, hormonas y neurotransmisores? Y, dado que el autor de estas páginas ha cometido la imprudencia de comenzarlas con estas consideraciones, ¿puede el lector, además, sentirse "en buenas manos"? ¿No será ese individuo un retrógrado, uno de esos "apocalípticos" caracterizados por Umberto Eco en uno de sus textos teóricos<sup>14</sup>, anteriores a su empeño fabulador?

Cualquiera pensaría -y no en último lugar el autor de estas páginas- que un libro así empieza su andadura con mal pie. Y sin embargo, el autor tiene motivos para no ser pesimista, pues cree que, a la primera pregunta puede responderse afirmativamente: este libro tiene futuro, no por lo que él mismo es, sino por el tema que trata; más propiamente, el tema tiene futuro. Correctamente planteada, la pregunta debería ser más bien si tiene presente; si no habrá que aceptar, resignadamente que "no están los tiempos" para una

---

\* El origen de este texto se encuentra en una conferencia sobre "Medicina y literatura" que pronuncié, gracias a la amable invitación de José María Urkía, en la Academia de Medicina de Bilbao en 1995.

<sup>14</sup> ECO, U. (1995) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets.

metafísica de la enfermedad, aún a sabiendas de que volverán los tiempos en que una reflexión así sea necesaria.

¿Quién sabe? Tal vez sea solamente un error de perspectiva lo que incita a pensar que "no están los tiempos...". Si no el tiempo colectivo, histórico, que configura nuestro presente, puede que sí esté dispuesto, aunque al acecho, agazapado, el tiempo individual, ese que irrumpe, como una fiera, cuando uno de nosotros ve interrumpido el flujo de su tiempo socialmente condicionado por la enfermedad grave. ¡Cuán a menudo el que consigue salir ileso reconoce, después, que su enfermedad le ha impelido "a dedicar más tiempo a cosas verdaderamente importantes", aunque a veces esta frase se quede en piadosa e ingenua formulación de un deseo imposible de cumplir!

"Vendrá un tiempo...": tal es la creencia de este agorero. Vendrá, tal vez, de forma explícita y para todos; desde luego, de forma privada para cada uno, aún en el seno de este otro tiempo colectivo negador a la vez de la enfermedad y de su posible sentido. Y esa creencia justifica el empeño. En cuanto a la segunda pregunta, no soy yo quien debe responder a ella, entre otras cosas porque no es "en mis manos" donde, dentro de poco, va a encontrarse quien decida proseguir la lectura, sino en las de otro mucho más sabio, como el tiempo se ha encargado de demostrar; y esto es lo que puede ofrecer alguna garantía. De este otro, y de su obra extraordinaria, es de quien debemos ocuparnos ya, sin más preámbulos, si no son aquellos que sirven para poner de relieve el mérito de la misma. Lo que sigue es un testimonio personal enderezado a este objetivo.

En cualquier persona, por indeseable que sea, siempre es posible encontrar rasgos amables, aspectos positivos de la personalidad. A la postre todos somos resultado de una mezcla, en proporciones indeterminadas -y además variables- de lo bueno y lo malo. Pues bien: considero de justicia reconocer que mucho de lo que de estimable pueda encontrarse en mi persona lo debo al libro del que voy a ocuparme a continuación. Un libro con el que

me encontré a los dieciséis años, que me ha acompañado hasta hoy, y que me seguirá acompañando, estoy seguro de ello, hasta el final. En cierto sentido puedo decir que ha crecido y madurado conmigo; pues uno es, tal vez, el libro para su autor, pero nunca es uno solo para el lector. Al menos en este caso no es así. Esa primera, remota lectura mía de *La montaña mágica* a los dieciséis años, aun representando el extasiado descubrimiento que, en tal momento, constituyó para mí, es distinta de la siguiente, la de un estudiante de medicina que, sutilmente “envenenado” por Agustín Albarracín y Pedro Laín, acudía a la novela con otros ojos, más escudriñadores, sin saber que, por ese camino, terminarían por convertirse en los ojos de un historiador de la medicina. Y también esta lectura es diferente a la que, muy poco más tarde, y desde la perspectiva de la obra completa de Thomas Mann, realizaba el doctorando que ya había decidido seguir la huella de los mentados maestros. Y luego... ¿qué decir de todos esos repetidos retornos a ese hogar espiritual, motivados, a veces, por la impartición de cursos de doctorado, en otras ocasiones por conferencias en las que, requerido cordialmente por amigos, doy libre curso a la emoción del reencuentro? ¿Y de esos otros, inmotivados, o mejor, sin una causa exterior, por así decir...?

Existe un personaje secundario, escasamente relevante, en *La montaña mágica*, Otilie Kneifer, que asegura -en un sentido extremadamente negativo, que me guardo muy bien de compartir-, que el *Sanatorium International Berghof* es "su patria"<sup>15</sup>. Yo no me encuentro, desde luego, confinado en un sanatorio, y la lectura de esta obra maestra no me ha impedido leer otras obras excelsas -literarias o de otra índole- del pensamiento humano. Pero puedo decir que *La montaña mágica* constituye algo así como mi patria espiritual, mi patria chica, la primera. Me he educado con ella, y no es extraño: Thomas Mann sabía que era una obra educativa, y de este modo quiero presentarla hoy, aunque no ignoro que

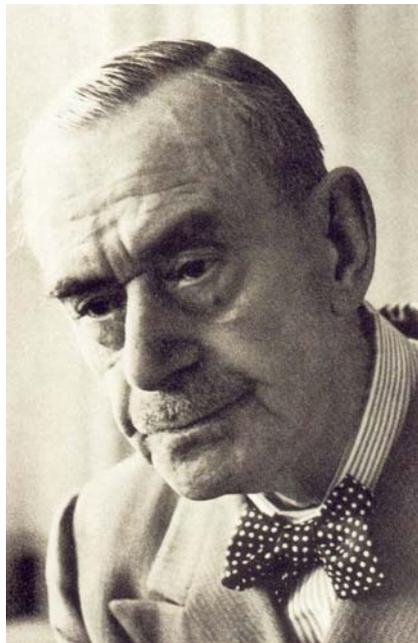
---

<sup>15</sup> MANN, Th. (1978) *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, p. 93.

muchos, los que han leído la novela, no necesitan que se les recuerde en qué medida su pretensión fundamental es educar para la vida.

En todo caso, no siempre se ha entendido así el mensaje de esta vasta indagación sobre el europeo del siglo veinte. Tan sólo un año después de su publicación, su autor tuvo que defenderse de algunas críticas, como la de un médico, un cierto doctor Schelenz, en las páginas de la *Münchener Medizinische Wochenschrift*. En todo caso, algún fragmento de esta apología sirve, mejor que mis palabras, para dar cuenta de las intenciones de Thomas Mann:

[Se trata de] un libro de despedida, y pedagógicamente autodisciplinario. Su deber es deber de vida, su deseo la salud, su meta el futuro. Por ello es un libro médico. Porque para este juego de ciencia humanística llamado medicina, por más profundamente que le pertenezca el estudio sobre la enfermedad y la muerte, la meta sigue siendo la salud y la humanidad, la recuperación, en su más pura forma, de la idea del hombre.<sup>16</sup>



1. Thomas Mann (1875-1955)

*La montaña mágica*, un libro médico. Pero, como el autor advierte, sólo en la medida en que la medicina misma no renuncie a su tarea antropológica: "la recuperación, en su más

---

<sup>16</sup> MANN, TH. (2001) "Del espíritu de la medicina". *Quirón*, 32-1, pp. 56.

pura forma, de la idea del hombre". En esta fórmula no debe verse nada abstracto, nada "metafísico"; pues, además, *La montaña mágica* es un documento de época. Aunque tampoco es sólo eso, o mejor, lo es de una manera extremadamente ambiciosa en lo intelectual. Esta novela es, de nuevo en palabras de su autor, "una *Zeitroman*"<sup>17</sup> en un sentido doble: por una parte, en sentido histórico, porque intenta bosquejar el retrato interior de una época, la de la Europa de preguerra; pero también porque el propio tiempo es su tema"<sup>18</sup>. Y en esta perspectiva, el retrato de época gana una profundidad que sólo puedo nombrar usando de nuevo un término que ya he repetido: una profundidad *antropológica*, que trasciende en buena medida los límites del tiempo y del espacio. También de esto es consciente el novelista cuando afirma en el prefacio:

Esta historia se remonta a un tiempo muy lejano; ya está, en cierto modo, cubierta de una preciosa herrumbre y es absolutamente necesario contarla bajo la forma de un pasado remotísimo (...) Es mucho más vieja que su edad, su antigüedad no puede medirse por días; ni el tiempo que pesa sobre ella, por revoluciones en torno del sol. En una palabra, no debe su grado de antigüedad al Tiempo (...) Podría ser que nuestra historia, desde otros puntos de vista y por su naturaleza íntima, tuviese más o menos algo de leyenda.<sup>19</sup>

*Una enfermedad de cuerpo y del alma, individual y colectiva.*

Y, sin embargo, nada menos aparentemente legendario que el inicio de la narración. Nadie pide a la musa que cante la cólera de Aquiles, sino que, casi notarialmente, se nos notifica:

Un sencillo joven viajaba, en pleno verano, desde Hamburgo, su ciudad natal, a Davos-Platz, en los Grisones. Iba a hacer una visita de tres semanas.<sup>20</sup>

Retengamos el primer calificativo *-einfacher*, sencillo- con que su autor nos lo presenta; pues en él radica el valor legendario, para nuestra cultura occidental, de la aventura

---

<sup>17</sup> Thomas Mann juega con el doble sentido del término: "novela de época"/ "novela del tiempo".

<sup>18</sup> MANN, TH. (1990) *Sobre mí mismo. La experiencia alemana*. Esplugues de Llobregat, Paradigma, pp. 75-76.

<sup>19</sup> MANN, TH. (1978) p. 5

<sup>20</sup> MANN, TH. (1978) p. 7.

espiritual que, en adelante, va a vivir. Este joven es uno como nosotros; como diría Conrad en *La línea de sombra*, uno de los nuestros. Recién licenciado en Ingeniería Naval, el fatigado Hans Castorp cambia de aires, aprovechando la ocasión para visitar a su primo Joachim Ziemssen, militar de carrera, recluido en un sanatorio de alta montaña para enfermos tuberculosos. Pero las circunstancias que encontrará allá arriba le llevarán a prolongar su estancia por espacio de siete años, hasta que el inicio de la Primera Guerra Mundial le arranque del círculo mágico que, hasta entonces, le ha retenido en la montaña. Durante este tiempo, cuyo carácter igualmente mágico se pone de relieve a través de la cifra "siete", Hans Castorp vivirá como un enfermo, *será, en cierto sentido*, un enfermo. Esa singular enfermedad y su proceso curativo es lo que Mann nos muestra a lo largo de los centenares de páginas que componen la narración.

Comencemos, como parece lógico, por reconocer la enfermedad que motivará tan prolongada reclusión. Al fin y al cabo, es lo que el propio novelista hace, aunque en una primera lectura uno no se dé cuenta de que es una enfermedad lo que se describe:

El hombre no vive únicamente su vida personal como individuo, sino que también, consciente o inconscientemente, participa de la de su época y de la de sus contemporáneos (...) El individuo puede idear toda clase de objetivos personales, de fines, de esperanzas, de perspectivas, de los cuales saca un impulso para los grandes esfuerzos de su actividad; pero cuando lo impersonal que le rodea, cuando la época misma, a pesar de su agitación, está falta de objetivos y de esperanzas, cuando a la pregunta planteada, consciente o inconscientemente, pero al fin planteada de alguna manera, acerca del sentido supremo, más allá de lo personal y de lo incondicionado, de todo esfuerzo y de toda actividad, responde un silencio vacío, este estado de cosas paralizará justamente los esfuerzos de un carácter recto, y esta influencia, más allá del alma y de la moral, se extenderá hasta la parte física y orgánica del individuo.<sup>21</sup>

Prescindamos esta vez de la última frase, de connotaciones psicósomáticas que, en todo caso, el mismo Mann se guarda de llevar al extremo, pues es lo cierto que en ningún momento parece claro que Hans Castorp sea un enfermo en el más clásico sentido del término. Bien es verdad que el médico jefe del sanatorio, el Consejero Áulico Behrens, le

---

<sup>21</sup> MANN, TH. (1978) pp. 36-37.

descubre unas antiguas lesiones tuberculosas, cuya reactivación en ningún caso llega a confirmarse, y le recomienda permanecer en la institución; pero no podemos olvidar que el éxito económico de la misma depende de la ocupación de sus habitaciones, y no parece que en ningún momento la de Hans Castorp sea requerida por un enfermo más grave. Creo, en suma, que la intención de Mann es llamar nuestra atención hacia esa otra enfermedad, insidiosa, del espíritu, que puede, quizá, alterar el equilibrio del cuerpo, pero que, desde luego, puede conducir a "un sencillo joven" a comportarse como un enfermo. Admitamos, en todo caso, que esto, que puede ser eminentemente negativo, no carece, empero, de lecturas positivas. Al aceptar "comportarse como un enfermo", como desde antes de examinarlo médicamente le propone el Dr. Behrens, Castorp se concede una droga preciosa, de la que la vida en el "país llano" es avara: el tiempo. Tiempo para observar y analizar a quienes con él conviven, tiempo para reflexionar, tiempo para dialogar o discutir con algunos compañeros especialmente importantes para él: su primo Joachim, el humanista italiano Lodovico Settembrini, más tarde el místico revolucionario Leon Naphta y esa especie de fuerza de la naturaleza -fuerza endeble, por otra parte- que es Mynheer Peeperkorn. Y desde luego -aunque en un sentido muy diferente-, la enferma rusa que le cautiva, Clawdia Chauchat. Muy pronto advertirá el ingeniero hasta qué punto estas circunstancias le ayudan a afinar, por así decir, sus instrumentos intelectuales, lo que comunica a su primo diciéndole que, desde su llegada al sanatorio, se siente más inteligente. La respuesta de su primo es la de un enfermo auténtico que, por otra parte, no consigue trascender los aspectos puramente biológicos de su enfermedad: "estamos aquí para mejorar, no para hacernos más inteligentes"<sup>22</sup>; pero Castorp no acepta esta visión, cuya unilateralidad es ya capaz de reconocer: ambas cosas, dice, no se excluyen, sino que se reclaman mutuamente. En cierto sentido, más allá de las apariencias y de las

---

<sup>22</sup> MANN, TH. (1978), p. 408.

convenciones sociales, Hans Castorp hace bien al quedarse en el sanatorio. Pasemos revista a su situación personal: posee una pequeña fortuna, heredada de sus padres, cuyas rentas bastan para cubrir su estancia en el Berghof; está soltero y, como suele decirse, sin compromiso; y, además, se encuentra, como hemos visto, en una especie de pequeño caos interior, trasunto del de su tiempo. Si la función de una institución médico-asistencial es la de reintegrar el orden perdido a causa de la enfermedad, ¿qué tiene de extraño que Hans Castorp, este enfermo particular, decida aprovechar las circunstancias que tal institución le brinda para buscar este orden perdido, aun cuando, en este caso, el desorden del que se trata no sea el de las funciones biológicas?

Legitimado por el respetable dictamen de la ciencia médica, nuestro amigo Castorp va a permanecer, pues, siete años en el sanatorio, dedicado a una cura que tiene todos los rasgos de una educación para la vida. Lo que la enseñanza media y superior, lo que las normas y valores sociales en curso no le han dado, tendrá que dárselo esta larga estancia. Tampoco es la medicina quien va a ofrecerle una pauta válida, pues la ciencia del Doctor Behrens está, por lo menos, tan desorientada como él. Es la enfermedad, el trato diario con otros enfermos, la presencia, entre telones, de la muerte; su vida, en suma, de pensionista de una institución asistencial, lo que va a proveerle de los medios para hacerse más sano. Sumariamente intentaré describir estos medios tal como, de mano maestra, los muestra Thomas Mann.

Lo primero que solicita la atención del neófito es, desde luego, la sociedad que le rodea. Una sociedad, no lo olvidemos, constituida por enfermos procedentes de diversas partes de Europa. Pronto podrá apreciar que, tal como ocurre en el caso de su primo, ninguno de ellos tiene la intención de aprovechar su estancia para -en frase de Hans que ya conocemos- "hacerse más inteligente". Esto, que resulta perfectamente comprensible en el caso de los más graves, no lo es tanto en los demás casos, pese a lo cual la mayor parte de

ellos no tiene otros intereses, según el veterano Settembrini, que "el *flirt* y la temperatura".<sup>23</sup> La mayoría ve su estancia en el sanatorio como una especie de vacaciones, y no sin razón: fuera de alguna revisión médica de tanto en tanto, la cura es fundamentalmente dietético-climática: seis copiosas -y gustosas- comidas al día, complementadas por algunas horas de reposo en espléndidas *chaises-longues* en la terraza, bajo las mantas de pelo de camello y, cuando hace falta, en el cálido interior de un saco de piel. Entre horas, paseos, conversación, música y juegos de salón. De la enfermedad, y de la eventualidad de la muerte, ni hablar: se considera de mal gusto y los administradores del sanatorio, conscientes de ello, toman las medidas necesarias para que nada recuerde a sus pensionistas estos aspectos oscuros de su situación. Así, por ejemplo, la retirada de los cadáveres se hace furtivamente, aprovechando las horas de las comidas. Joachim, al menos, se distingue de estos irresponsables en la medida en que, para él, la permanencia en el sanatorio es una especie de castigo, de condena, y toda su voluntad tiende hacia la vida activa tal como él la entiende, es decir, como servicio militar en la sociedad de los sanos, o como dicen "los de aquí arriba", en el país llano.

Poco es, pues, lo que de positivo puede aportar a nuestro compañero -yo no dudo en llamarle amigo- la sociedad del Berghof. En todo caso, será su reprobable ejemplo lo que, más o menos conscientemente, podrá valorar el aprendiz de hombre, aun cuando, como es frecuente, ello no le ponga al resguardo de incurrir en los mismos errores. Pero en más de una ocasión mostrará estar hecho de una pasta diferente. El ejemplo más claro lo suministra la iniciativa, que no dudo en calificar de revolucionaria, en la que embarca a su buen Joachim: las visitas a los enfermos desahuciados y moribundos, que tan frontalmente chocan con la sistemática ocultación de la muerte ajena en el sanatorio.

---

<sup>23</sup> MANN, TH. (1978) p. 211.

Aunque no desprovista de esteticismo, la suya es una actitud profundamente humana y humanista. Arranca, lo que el autor no pretende en modo alguno ocultar, de ciertas ideas "románticas" sobre la especial dignidad del ser humano enfermo y moribundo; pero, ¿es que lo aprendido no puede ser validado o contrastado por lo vivido, por lo experimentado? Pues, en efecto, eso es lo que ocurre en el caso de nuestro Hans Castorp. Mann muestra por qué variados caminos las visitas de los dos jóvenes aportan algún consuelo a esos marginados que son los enfermos terminales en el hedonista ambiente del Berghof, pero muestra también cómo las mismas constituyen un aprendizaje de cosas de las que nuestra sociedad ha decidido prescindir. Especialmente revelador, a este respecto, es el fragmento en que nos muestra a los primos conduciendo a la joven Karen Karstedt al pequeño cementerio donde son enterrados los muertos en el Berghof. La descripción de la visita es impresionante por su sobriedad: no hay escenas de histeria por parte de la desahuciada, ni tampoco heroísmos de cartón piedra o retóricaseudorromántica; sólo el silencio impresionado y reflexivo ante las lápidas que ilustran, con sus cifras, la brevedad de las vidas que allí acabaron, y la esperanza de consuelo, apenas sugerida por la visión de una estatua que adorna el cementerio, que no es la del transido del Barroco o la del esqueleto medieval, sino la de "un pequeño ángel o un muchachito de piedra con un gorrito de nieve algo ladeado sobre la cabeza y un dedo sobre los labios", que, para quienes le contemplan en silencio, "podía pasar por el genio del silencio, de un silencio que daba la impresión de ser el antípoda de la palabra y, por consiguiente, de un mutismo no desprovisto de sentido ni vacío de vida"<sup>24</sup>; una especie de Hypnos que restituye a la muerte su parentesco con el lecho en el que, al fin, se puede reposar, quien sabe si, incluso, con la cuna en la que el niño vuelve a la inconsciencia bajo la mirada de la madre.

---

<sup>24</sup> MANN, TH. (1978) p. 339.

*Una maestra de Alemania (la enfermedad).*

Este breve episodio viene a representar la quintaesencia del proceso educativo de Hans Castorp. En él, lo teorizado se confronta con la realidad; y, sin ser plenamente refutado, precisa ser interpretado de nuevo, desde una actitud que no es ya culturalista -incluso cultista- sino más comprometida, más íntima, más seria. ¡No es poco! Cuando, al dictado del escritor, presento a mis alumnos, sumariamente, al Castorp que llega al sanatorio lo describo como "un lechuguino". Mann no es tan brusco -no en vano es un soberano estilista- pero, tras enumerar los rasgos que permiten a cualquier lector llegar a esta conclusión -por ejemplo, sus manías sobre cómo debe presentarse la mantequilla para el desayuno y sobre la forma de planchar la ropa blanca-, reconoce:

Como se ve, procuramos consignar todo aquello que puede prevenir en contra suya, pero le juzgamos sin exageración y no le hacemos ni mejor ni peor de lo que era. Hans Castorp no era ni un genio ni un imbécil (...) Su cerebro respondía a las exigencias del Liceo, sección de ciencias, sin que tuviese necesidad de realizar un esfuerzo desmesurado.<sup>25</sup>

En consecuencia, todo lo que contribuya a hacerle un poco "mejor de lo que era" a su llegada al Berghof habrá cumplido un papel educativo. Pues bien: precisamente la magia de la montaña de la enfermedad va a revelarse en el hecho de convertir en positivos algunos de sus defectos. Ya hemos visto de qué modo ciertas ideas admitidas sin crítica como legado cultural pueden empezar a convertirse en carne y sangre. Por cierto que algo progresaremos, todavía, por este camino. Pero, por otra parte, no debemos olvidar que, también desde el comienzo, el autor no nos ahorra observaciones que hacen casi superflua la siguiente explícita información: "era por naturaleza muy aprensivo e inclinado a la hipocondría fantástica"<sup>26</sup>. Este carácter hipocondríaco, proclive a la autoobservación -en primer término, a la observación del propio cuerpo-, cuyo aspecto negativo se da por supuesto, puede, también, convertirse en un medio educativo superior; pues esa atención

---

<sup>25</sup> MANN, TH. (1978) p. 36.

<sup>26</sup> MANN, TH. (1978) p. 84.

puede llegar a convertirse en lo opuesto a esa ceguera y sordera frente al propio cuerpo enfermo -y, consecutivamente, a los aspectos desagradables de la realidad- que caracteriza a la inmensa mayoría de los huéspedes del Berghof. La hipocondría es hoy, para nosotros, una enfermedad; leve, si se quiere, pero enfermedad al fin y al cabo. Algo que, en nombre de un cierto ideal de salud, convendría eliminar. Sin embargo, es lo que, a la postre, condiciona la decisión del joven ingeniero de quedarse en el sanatorio; lo cual, como pretendo mostrar, termina constituyendo la más sabia de sus decisiones. Un par de pequeños sustos, "refrendados" por el dato objetivo de una temperatura de 37,6, bastan para convencerle de que debe atender las recomendaciones de los médicos, aunque sólo en apariencia se comportará como un paciente más. Ya hemos visto de qué modo reacciona a la conspiración de silencio que rodea a los moribundos; pero, además, su estancia en el sanatorio incorpora otro tipo de cura, que ya he mencionado: la reflexión, individual y silenciosa o compartida y dialogada, en busca de ese fundamento, de esa fuente de energía y de sentido para la vida que lo cotidiano no ha sabido enseñarle. Settembrini, el vocacional pedagogo italiano, desempeñará en esta tarea un papel insustituible. Así, por ejemplo, cuando en el curso de una de sus conversaciones surja la conocida asociación romántica entre enfermedad y espiritualización, cuyo más preclaro exponente es Novalis. Hans, posiblemente pretendiendo pasar por culto y sutil ante el sabio italiano, le participa su sorpresa ante la aparente contradicción que representa la asociación de estupidez y enfermedad en la persona de una de sus compañeras de mesa, Frau Stöhr, dado que, en su opinión -que, como acabo de señalar no es suya más que a título de préstamo-, "la enfermedad hace al ser humano fino, inteligente y personal". Settembrini piensa, por el contrario, que la enfermedad "significa, más bien, envilecimiento". Frau Stöhr, por no abandonar el ejemplo elegido por Castorp, es "enferma y tonta (...) porque es la miseria misma". Para él, al contrario de lo que sostiene Castorp, lo lamentable es la unión de genio

y enfermedad, en la medida en que ésta es capaz de aniquilar a aquél. "Un alma sin cuerpo- concluye- es tan inhumana y atroz como un cuerpo sin alma"<sup>27</sup>. Hay que reconocer al discípulo la capacidad de aceptar las lecciones, pues él mismo argumentará de este modo más tarde, ante el místico de la enfermedad León Naphta.

Otro tanto ocurrirá en lo referente a la muerte: la que he llamado "revolución" de Hans Castorp parte de la idea, sostenida por éste, de que "un moribundo es algo, en cierto modo, sagrado"<sup>28</sup>. A este respecto, Settembrini intentará igualmente atemperar el ardor romántico de su pupilo:

La única manera sana y noble (...) de considerar la muerte consiste en encontrarla y experimentarla como una parte, como un complemento, como una condición sagrada de la vida y no (...) en separarla de ella (...) La muerte es digna de respeto como la cuna de la vida, como el seno de la renovación. Pero opuesta a la vida y separada de ella se convierte en un fantasma, en una máscara o en una cosa peor todavía. La muerte tomada como una potencia espiritual independiente es enormemente licenciosa (...); sería sin duda el más espantoso extravío del espíritu humano querer simpatizar con ella.<sup>29</sup>

De todos modos, tampoco la posición de Settembrini es absolutamente válida. En la dimensión metafórica del relato, el italiano es un verdadero tuberculoso, un enfermo con mayúsculas; su situación empeorará lentamente, de manera que, aunque será capaz de liberarse del círculo mágico del Berghof, nunca podrá abandonar la montaña, en la que deberá morir, aunque emancipado en cierto sentido, probablemente en la pequeña habitación que alquila en el pueblo de Davos. Considerar, como hace el italiano, que la única lectura positiva de la muerte es valorarla como "seno de la renovación", es decir, consolarse de la pérdida de la vida personal en nombre de la pervivencia de la especie, peca de "ilustrado" tanto como la creencia de Castorp peca de "romántica". Vale como antídoto ante ese peligroso fantasma que el italiano percibe en la retórica de su joven

---

<sup>27</sup> MANN, TH. (1978) p. 106.

<sup>28</sup> MANN, TH. (1978) p. 60.

<sup>29</sup> MANN, TH. (1978) pp. 212-213.

amigo, pero no como vía para superar una concepción limitada, pues también la suya lo es, en el sentido que acabo de señalar.



## 2. Glaciar en los Alpes suizos

Será la vida, la vida misma, la confrontación con la realidad, lo que permitirá al joven tomar una posición auténtica, vivida, frente a estos valores, ideas y creencias, hasta entonces artificial y provisionalmente incorporados a su pensamiento. Para ello será preciso que él mismo se vea, por primera vez, en auténtico peligro de muerte; de una muerte que, además, se le presenta con un aspecto taimado y seductor. En determinado momento, Hans decide hacer algo diferente con su ocio y comienza a esquiar. Una de sus salidas le conduce lejos del sanatorio y, en el curso de la misma, le sorprende una tormenta de nieve. Hans está perdido en mitad de una naturaleza silenciosa y virginalmente blanca. Apenas consigue guarecerse tras una de las paredes de madera de un refugio cuya puerta

no consigue abrir. Mientras espera a que pare la ventisca, le sobreviene la idea de que puede morir por congelación y, como de costumbre, el recuerdo de lo aprendido sin vivirlo: los testimonios de exploradores y de aventureros según los cuales la muerte por congelación es especialmente benévola, ya que primero se sumerge uno en el sueño, y luego, sin sentirlo, en la nada. Para un "romántico" como Castorp, la tentación puede llegar a ser muy fuerte. De hecho, durante un breve lapso de tiempo queda dormido. Y sueña. Su sueño está cargado de simbolismo: una comunidad idílica, en un lugar que recuerda la costa griega, despliega ante él todos los tópicos de la armonía primordial de una Edad de Oro; pero, súbitamente, siente atraída su atención hacia un suceso que se desarrolla a su espalda: en el interior de un templo, unas repugnantes viejas devoran a un lactante. Hans despierta, sacudido por esta visión que, en esas circunstancias, se convierte para él en una clave:

He aprendido mucho, entre las gentes de aquí, sobre la sinrazón y la razón. Me he perdido con Naphta y Settembrini en las montañas más peligrosas. Sé todo acerca del hombre, he escrutado su carne y su sangre (...). Pero quien conoce el cuerpo y la vida conoce la muerte. Y eso no es todo, eso es a lo más un principio, si uno se coloca en el punto de vista pedagógico. Es preciso añadir el otro aspecto, el reverso. Pues, por interés que se experimente hacia la muerte y la enfermedad, no es más que una forma del interés que se experimenta por la vida (...) He aprendido mucho entre estas gentes de aquí arriba, he subido muy alto por encima del país llano (...) He soñado sobre el estado del hombre y su gentil comunidad, inteligente y respetuosa, detrás de la cual se desarrolla en el templo la espantosa escena sangrienta... ¡Qué cortesés y encantadores eran esos hombres del sol, teniendo en el fondo esa cosa atroz! (...) Quiero, con toda mi alma, quedarme con ellos y no con Naphta, como tampoco con Settembrini: los dos son unos charlatanes. El uno es sensual y perverso, y el otro no toca nunca más que el pequeño cuerno de la razón y se imagina que puede llevar a ella incluso a los locos.<sup>30</sup>

¿Qué es esto? Por primera vez contemplamos a Hans Castorp tomando posiciones respecto de los dos sabios, los dos maestros que se disputaban su espíritu; y, además, haciéndolo con una claridad en el juicio que hasta ahora no le conocíamos, y que le lleva más allá de la crítica de los pedagogos, hasta la crítica de sus propios apriorismos de antaño:

---

<sup>30</sup> MANN, TH. (1978) pp. 521-522.

Vida y muerte, enfermedad, salud, espíritu y naturaleza, ¿son contrarios? ¿Son problemas? No, no son problemas, y el problema de su nobleza no es un problema (...) El hombre es el señor de las contradicciones, éstas existen gracias a él y, por consiguiente, él es más noble que ellas. Más noble que la muerte, demasiado noble para ella, y esa es la libertad de su cerebro. Más noble que la vida, demasiado noble para ella, y esa es la piedad de su corazón (...) No quiero conceder a la muerte ningún poder sobre mis pensamientos, pues en eso consiste la bondad y el amor al prójimo, y en nada más (...) La muerte y el amor es una mala rima, un mal gusto, una falsedad. El amor hace frente a la muerte: él solo, no la virtud, es más fuerte que ella. El solo, no la virtud, inspira buenos pensamientos.<sup>31</sup>

Se acabaron, para Hans Castorp, la unilateralidad y el dogmatismo. Ni clásico, ni romántico; ni apolíneo, ni dionisiaco. Como él mismo acaba de decir, "eso no son problemas", pues la nobleza del hombre, su salvación y su salud, consiste en ser "señor de las contradicciones". Se acabó la simpatía por la muerte, sin ser sustituida por un vitalismo igualmente irracional:

Quiero conservar en mi corazón mi fe en la muerte, pero quiero acordarme claramente de que la fidelidad a la muerte y al pasado no es más que vicio, voluptuosidad sombría e inhumana, cuando dirige nuestros pensamientos y nuestra conducta. *El hombre no debe dejar que la muerte reine sobre sus pensamientos en nombre de la bondad y del amor.*<sup>32</sup>

Y Castorp, sacudiéndose de encima la nieve que ha caído sobre él durante el sueño del que podría no haber salido, se lanza en busca del sanatorio.

... *Pero no hay recetas milagrosas.*

Sin embargo, aún le quedan dificultades por superar. Aunque en su interior se haya establecido un orden nuevo, por desgracia no puede decirse lo mismo del exterior. Las circunstancias que, al comienzo, señalábamos como desencadenantes de su singular modo de ser enfermo -la falta de objetivos, la ausencia de fe en los valores de su cultura- se mantienen, y no sólo en su persona. ¿Puede Hans volver, sin más, al llano, para ser ingeniero, como desde el principio estaba previsto y, por así decir, como si no hubiera pasado nada? No parece ser esto lo que Mann piensa, y el destino del buen Joachim es

---

<sup>31</sup> MANN, TH. (1978) pp. 522-523.

<sup>32</sup> MANN, TH. (1978) p. 523.

prueba de ello. Rebelde a los dictados del doctor Behrens, volverá al llano para hacer lo previsto: ser militar. Y, al cabo de poco tiempo, tendrá que reintegrarse a la disciplina del Berghof, aunque esta vez tan deteriorado que no saldrá del sanatorio sino muerto. Europa, parece decir Mann en la perspectiva de la Primera Guerra Mundial, no puede salvarse simplemente repitiendo esquemas caducos. Minada por la tuberculosis, necesita curarse antes de volver a la vida activa.

Por otra parte, para salir de la montaña es preciso romper eso que, al dictado del autor, he llamado un círculo mágico. Introducir orden en el caos, formular como programa para la construcción de la propia vía el señorío sobre las contradicciones, la armonía entre los extremos -una armonía que no debe confundirse con mera tibieza- no basta para liberarse de los lazos que atan a los esclavos dichosos de la montaña mágica. Esos lazos son los de la pereza. Y Castorp no está libre de ellos, sobre todo porque, como recordé antes, uno de los personajes que forman parte de su círculo más íntimo es una mujer, cuyo atractivo se ve incrementado por los privilegios que suscita su condición de enferma, que no son otros que los que gozan el resto de los pacientes, y que pueden resumirse en una liberación de las obligaciones que pesan sobre el común de los mortales. "La enfermedad te da libertad"<sup>33</sup>, le dice en una ocasión Hans; una libertad que hace a Clawdia aún más atractiva, aunque de una manera peligrosa, pues, al referirse al desligamiento de todo tipo de compromisos y lealtades, tiene poca cosa que ver con ese "amor que hace frente a la muerte" que Hans ha soñado en la nieve y que equivale a militancia en pro de la vida, con el prójimo siempre en perspectiva. De hecho, tendrá que ser la rusa quien, en uso de esa misma libertad, abandone el sanatorio, para que Hans sienta cómo empiezan a desligarse los lazos que le atan a la mágica cumbre. Aunque todavía tardará bastante tiempo en romper los barrotes de su jaula de oro.

---

<sup>33</sup> MANN, TH. (1978) p. 629.

No nos engañemos, pues el mismo Mann nunca ha querido engañarnos. Lo que sin duda quiere decirnos es que no hay curaciones milagrosas; tampoco en el ámbito del espíritu. Un sencillo joven puede ver cómo se aclaran sus ideas, comprender que debe huir de las creencias fáciles, del dogmatismo unilateral y de la pereza intelectual, sin que eso motive el inmediato nacimiento de un superhombre. No; Hans Castorp sigue siendo uno como nosotros, uno de los nuestros. Ha madurado, pero su vida no se ha vuelto más sencilla por ello. Posiblemente sucede todo lo contrario, pues, cuando tantos son tuberculosos, cuando ninguno de los que le rodean es capaz de superar sus insuficiencias, hay que pensar que el señorío sobre las contradicciones no es una tarea fácil. Precisamente será la abrupta, monstruosa conclusión de tanto dogmatismo, de tanto fanatismo, lo que termine por arrancarle de las cadenas de la montaña mágica. Al encontrarse solo -muerto Joachim, desaparecida Clawdia, oculto él mismo de la mirada crítica de Settembrini- ese Castorp que ha aprendido que debe ser señor de su propia existencia y combatiente por la vida en contra de toda tendencia a la disolución, se ha embrutecido. Obeso, descuidando su aspecto, ve pasivamente cómo el tiempo se desliza sin ruido a través de su banal cotidianeidad. Pero, alrededor de él, se desata "la gran irritación"<sup>34</sup>, una crispación funesta de los ánimos cuyos protagonistas, los demás enfermos del sanatorio, los verdaderos tuberculosos, parecen anunciar lo que está a punto de sobrevenir a Europa entera. Feroces peleas en el comedor por motivos nimios, lances de honor basados por igual en asuntos de faldas y en exacerbados nacionalismos, el macabro duelo a pistola entre Settembrini y Naphta por cuestiones ideológicas, en cuyo fondo se dirime la tutela intelectual de Hans, constituyen otros tantos símbolos, o presagios, de la convulsión que va a sacudir al continente y, dada la participación de los Estados Unidos, al modo de vida occidental. Sólo

---

<sup>34</sup> MANN, TH. (1978) p. 721.

esta barbarie comenzará a despertar al estuporoso Castorp, hasta que, por fin, el inicio de la guerra le determine a abandonar el sanatorio para marchar al frente.

No deja de ser una tragedia que ése, el frente de batalla, sea el destino final de Hans Castorp; de aquél que, mal que bien, se ha convertido en el portador de la esperanza, el que ha soñado un sueño de armonía. La historia arrastra a un bando a quien ha descubierto que la militancia por la vida y por el amor consiste en la superación de las contradicciones, de manera que Europa, la madrastra, está a punto de destruir su propia esperanza, en la figura de los mejores de sus hijos. Thomas Mann no se siente con fuerzas, o mejor, con la soberbia necesaria, para dar recetas salvadoras. Cree saber lo que hay que hacer, pero no ignora que fuerzas muy superiores a las suyas -a las del artista, a las del pensador- mueven, al menos a corto plazo, los hilos de la historia. Occidente no puede librarse de lo que no se libró Hans Castorp: de vivir la enfermedad, si se quiere alcanzar una salud superior. Pero, ¿cómo se comportará Occidente? ¿Llegará, como nuestro compañero de tantas y tantas páginas, de tantos y tantos días, a través de vericuetos incontables y no exentos de dificultad, a salir de su montaña mágica, portando un conocimiento nuevo y mejor? ¿O se dejará caer lamentablemente, en medio de una inconsciencia voluptuosa y culpable, como todas esas sombras que acompañan al joven a lo largo de su viaje por los infiernos del siglo? "Inútil preguntar"<sup>35</sup>, como, en otro sentido, reconoce Mann en los últimos párrafos del relato, aquellos en los que, por última vez acompañamos a Hans Castorp, a través del bombardeo, hacia una posición enemiga cuya mera existencia parece no importarle en absoluto, pues avanza concentrado, canturreando el *Lindenbaum*, el emblemático *lied* (El tilo) de Schubert. Y ya sólo nos cabe despedirnos de él como lo hace su creador, atribulados, pero sin negarnos a la esperanza, con nuestra recién adquirida sabiduría de enfermos que no se resignan a dejar de luchar por la nueva salud:

¡Adiós, Hans Castorp, candoroso hijo mimado de la vida! Tu historia ha terminado. Hemos acabado de contarla. No ha sido breve ni larga; es una historia hermética. La hemos narrada por ella misma, no por amor a ti, pues tú eras sencillo. Pero, en suma, es tu historia. Puesto que la has vivido, debes sin duda tener la materia

---

<sup>35</sup> MANN, TH. (1978) p. 754.

necesaria, y no renegamos de la simpatía de pedagogo que durante esta historia hemos sentido hacia ti y que podría llevarnos a tocar delicadamente, con la punta del dedo, un ángulo de nuestros ojos, al pensamiento de que ya no te volveremos a oír ni a ver.

¡Adiós! ¡Vas a vivir ahora, o a caer! Tienes pocas probabilidades; esa danza terrible a la que te has visto arrastrado durará todavía algunos cortos años criminales, y no queremos apostar muy alto que puedas escaparte. Si hemos de ser francos, nos tiene sin cuidado dejar esta cuestión sin contestar. Las aventuras de la carne y del espíritu, que han elevado tu simplicidad, te han permitido vencer con el espíritu lo que no podrás sobrevivir con la carne (...) De esta fiesta mundial de la muerte, de esta mala fiebre que incendia en torno a ti el cielo de esta noche lluviosa, ¿se elevará el amor algún día?<sup>36</sup>

La pregunta es para nosotros. Mann es explícito: le tiene sin cuidado dejar sin respuesta la cuestión acerca de la eventual supervivencia de Hans Castorp. El ya ha hecho lo que podía hacer, y, porque lo ha hecho, ha logrado llegar con el espíritu más lejos de lo que le habría permitido la carne. Aquí está, de nuevo entre nosotros, tal vez a punto de morir una de sus miles de muertes. Que su existencia literaria no haya sido vana; que su muerte, así como la de otros, más carnales que él, mera criatura de ficción, no haya sido inútil, es una cuestión que hoy se ha desplazado a nuestro campo de responsabilidad. Y para nosotros no es baladí, pues de la respuesta que sepamos dar a esta cuestión depende, en último extremo, el que aún quepa, para nosotros, para nuestra cultura, alguna esperanza, o que debamos resignarnos a nuestra condición de enfermos incurables, tercios y voluptuosos.

### **1.3. Sutilezas clínicas en *La montaña mágica*.**\*

*Otra manera de poseer “ojo clínico”.*

Contra lo que pudiera pensarse, la figura de referencia en este capítulo no es el doctor Behrens, sino Hans Castorp<sup>37</sup>. Ciertamente Behrens es “el clínico” del relato,

---

<sup>36</sup> MANN, TH. (1978) p. 757.

\* Este texto es la versión española de la ponencia que presenté en las *Davoser Literaturtage* del año 2006, publicada luego en el volumen correspondiente de los *Thomas-Mann-Studien*: Luis Montiel: “Sie wären ein besserer Patient als der!” Thomas Mann und die klinische Medizin, en: “Was war das Leben? Man wusste es nicht!”. Thomas Mann und die Wissenschaften von Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2008, pp. 51-67.

pero no representa “la clínica médica” de la que pretendo hablar. Esa “clínica”, entendido el término del modo que más tarde explicaré, está representada mucho más en la figura del lego Castorp que en la del profesional Behrens. Lo cual nos obliga a establecer un primer postulado: no todos los médicos son buenos clínicos en el sentido más ambicioso del término. Y quizá también podría proponerse un segundo, que podría inquietar a algunos desde el punto de vista socioprofesional: algunos legos poseen excelentes dotes clínicas. Este planteamiento de la cuestión sugiere así mismo que esa clínica que reivindicó podría haber sido expulsada del reino de la medicina –al menos en el contexto histórico en el que se desarrolla *La montaña mágica*<sup>38</sup>- y, como las hadas del país gobernado por el príncipe Paphnutius en *Kleinzaches* de Hoffmann, haber tenido que refugiarse en un peculiar Ginnistan, encarnado, en este caso, en la figura del protagonista<sup>39</sup>.

¿Qué es lo que hace a Hans Castorp susceptible de llegar a ser un modelo para la clínica? “Ojo clínico” se denomina en español la capacidad de captar señales

---

<sup>37</sup> En cierto sentido podría sustituirse el nombre del protagonista de la novela por el de su creador. Jochen Eigler considera a Thomas Mann “[un] maestro de la observación clínica”, lo cual, a mi juicio, es especialmente acertado en el sentido que doy a esos términos en el presente escrito. Jochen Eigler: *Krankheit und Sterben. Aspekte der Medizin in Erzählungen, persönlichen Begegnungen und essayistischen Texten Thomas Manns*, in: *Liebe und Tod in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt/Main, Vittorio Klostermann, 2005, p. 102. En el mismo texto (pp. 98-99) Eigler cita el fragmento de *Herr und Hund* en el que Mann habla elogiosamente del veterinario que atiende a su perro Bauschan, donde señala “que le habría confiado sin vacilar mi persona y la de todos los míos”, sin duda con una cierta ironía respecto de los médicos que se ocupan del ser humano.

<sup>38</sup> Dietrich von Engelhardt ha señalado correctamente que “las figuras literarias de los médicos Behrens y Krokovski no son en modo alguno representativas de las ideas y los modelos del médico en esa época. En torno a 1900 se defendían otras muchas maneras de ser médico, que criticaban el modelo reduccionista científico-natural del siglo diecinueve y buscaban un vínculo con las ciencias del espíritu” Engelhardt, D.v.: *Tuberkulose und Kultur um 1900. Arzt, Patient und Sanatorium in Thomas Manns Zauberberg*, in *Auf dem Weg zum “Zauberberg”*. Die Davoser Literaturtage 1996, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt/Main, Vittorio Klostermann, 1997, p. 334). Pero los testimonios de autores como los citados por el historiador de la medicina de Lübeck representan precisamente un conato, aún incipiente y minoritario, de rebelión contra la situación heredada de las últimas décadas del siglo XIX, que desde luego queda perfectamente ilustrada por las figuras de ambos médicos. El hecho de que sus campos de trabajo –medicina “del cuerpo” y medicina “de la mente”- estén tan estrictamente delimitados es, también, un rasgo decimonónico que apenas puede considerarse superado en el siglo XX, ni en los años transcurridos del XXI.

<sup>39</sup> En este relato, que difícilmente puede ser conocido por los lectores españoles, dado que nunca ha sido traducido, las hadas, expulsadas por este príncipe en nombre de la Ilustración, deben refugiarse en un país mítico llamado Ginnistan.

imperceptibles para el común de los mortales que conducen al diagnóstico de una enfermedad... o de una situación que hace sufrir al paciente. Pocas personas consideran que se trate de un don, estimándose más bien como el resultado de la educación de la sensibilidad a través de la experiencia. En un momento histórico determinado –los dos últimos siglos- la capacidad nombrada “ojo clínico” se vio reducida a su aspecto más propiamente biológico, el que, por ejemplo, ejemplificaban los célebres *Blitzdiagnosen* –“diagnósticos relámpago”- de Skoda<sup>40</sup>. Y hasta cierto punto, aunque con alguna generosidad por nuestra parte<sup>41</sup>, podría reconocerse a Behrens una capacidad semejante. Pero su mirada no está igualmente educada en otros campos. Para ello le falta atención –una atención no selectiva- y también, aunque no carezca por completo de ella, compasión, en el sentido más propiamente etimológico del término. Bien es verdad –y quienes hemos ejercido la medicina lo sabemos- que a menudo la anestesia de la compasión resulta difícilmente evitable, y es mucho más inconsciente que consciente, cuando se trata de enfrentarse profesionalmente al sufrimiento de otro ser humano<sup>42</sup>.

El filósofo español José Ortega y Gasset convirtió en arquetipo de la persona con vocación filosófica a un personaje central en su obra: el espectador. Pues bien, Hans Castorp es, ante todo, un espectador, alguien que, podríamos decir que por vocación,

---

<sup>40</sup> Joseph Skoda (1805-1881), uno de los más cualificados representantes de la medicina vienesa de la primera mitad del siglo XIX, y así mismo una de las figuras más relevantes de la medicina anatomoclínica de la que más adelante me ocupo en el texto, era célebre por la extraordinaria celeridad y precisión de sus diagnósticos, que recibían de sus subordinados dicho calificativo. Tomo el dato de mi maestro Pedro Laín, de quien lo aprendí (cfr. Pedro Laín: Historia de la medicina moderna y contemporánea. Barcelona, Editorial Científico Médica, 1963, p. 443), no sin rendir tributo a la figura de referencia en el estudio de la llamada *Neue wiener Schule*, Erna Lesky.

<sup>41</sup> Pues siempre cabe la duda de que alguno de sus diagnósticos, empezando por el de Hans, no esté más bien al servicio de los intereses de la empresa propietaria del Berghof que del propio paciente, como sugiere Settembrini (pp. 90-91)

<sup>42</sup> En este sentido puede aplicarse al doctor Behrens la frase que Thomas Rütten dedica a toda la “institución y sus defensores, para quienes las defunciones dañan al negocio y su prestigio, por lo que no encuentran ocasión para el duelo, la rememoración y la elaboración autocrítica de las mismas”. Thomas Rütten: *Sterben und Tod im Werk Thomas Manns*, in: *Lebenszauber und Todesmusik*. Die davoser Literaturtage 2002, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt/Main, Vittorio Klostermann, S. 19. El aspecto más negativo de esta actitud ha sido señalado por Jochen Eigler: “El trato profesional con seres humanos enfermos exige una cierta medida de acostumbramiento –acostumbramiento necesario- que siempre corre el riesgo de convertirse en hábito, o de degenerar en mala costumbre” (p. 102).

está abierto a la contemplación de cuanto le rodea, o al menos de cuanto le rodea en unas circunstancias especiales, nuevas, inhabituales, que le producen asombro<sup>43</sup>. No es preciso insistir en algo que conoce todo lector de *La montaña mágica* y que comienza con la observación de la cojera del portero del *Berghof* nada más descender del tren. El proceso educativo de la mirada de Hans Castorp comienza en ese momento y, con altibajos, no se detiene al menos hasta la definitiva desaparición de Clawdia Chauchat, la enferma de la que se enamorará. Como espectador meramente curioso nos lo muestra Thomas Mann en el curso de su primer desayuno en común con los pacientes<sup>44</sup>, y también de este modo lo ve Settembrini cuando, al serle presentado y conocer su situación, le compara con “Odiseo –Ulises- en el reino de las sombras”<sup>45</sup>. El cruce entre la observación atenta, pero no participativa<sup>46</sup>, y la compasión no se produce hasta que comienza a verse a sí mismo como enfermo, con todos los matices que este término deba tener cuando se aplica a su persona. En parte por el interés pedagógico del tema, y en medida no menor por su capacidad de ilustrar mi pensamiento, procederé ahora a mostrar este recorrido ateniéndome a la más reciente teoría de la sociología de la medicina anglosajona<sup>47</sup>. No lo hago sin reticencias, pues éste es uno de los campos en que la capacidad de reduccionismo de esta técnica se pone de manifiesto de la manera más clara. Pero me interesa hacerlo por el hecho de que, como en otras ocasiones, ello me permite mostrar cómo los artistas son capaces de descubrir, en ocasiones con varias

---

<sup>43</sup> En este punto habría que remitirse también, y mucho más que a Ortega, a Platón, a través de su concepción del asombro como origen del filosofar.

<sup>44</sup> “Había experimentado un ligero temor de recibir impresiones terribles, pero se sentía defraudado; todo el mundo parecía lleno de actividad en aquella sala, no se tenía la sensación de hallarse en un lugar de sufrimiento” (p. 50).

<sup>45</sup> P. 83. Este es uno de los muchos guiños que el autor hace al lector dotado de cierta formación clásica. Precisamente porque pretende dar a entender que su propósito es escribir una historia que supere los límites cronológicos de la propia época y que arroje luz sobre aspectos esenciales de la existencia humana –al menos de la occidental- en su conjunto, en *La montaña mágica* menudean los datos que permiten establecer similitudes con grandes obras de nuestra cultura: la *Odisea*, en este caso, pero también la *Divina Comedia* de Dante y el *Fausto* de Goethe.

<sup>46</sup> Actitud que, en la perspectiva total de la novela, guarda en no pocos momentos un notable parentesco con la denominada de “atención flotante”, propia del psicoanalista en el ejercicio de su trabajo.

<sup>47</sup> Agradezco a mi amigo y colega José Martínez Pérez su ayuda en la recuperación de la bibliografía relativa a esta parte de mi trabajo.

décadas de antelación, lo que más tarde, basándose en rigurosos trabajos de campo, los científicos establecen como ley; y, como a menudo hago ver a mis alumnos, el artista lo consigue trabajando sobre enfermos y moribundos “de papel”, a los que no se puede hacer sufrir.

### *Cómo se llega a ser un buen paciente.*

Actualmente el camino del enfermo a través de su enfermedad está más o menos codificado, con todos los matices que un tema tan delicado exige, y que sobre todo parten del reconocimiento de que las respuestas del paciente siempre tienen un inalienable componente individual, personal. Pero lo cierto es que parece existir un patrón común<sup>48</sup>. Dicho camino comienza por la “experiencia de los síntomas” que hacen que el sujeto se sienta mal. Como este malestar aún no ha sido reconocido, ni por él ni por otros, como enfermedad, se denomina en inglés *illness* –término traducido al español como “*dolencia*”-, reservándose el término *disease* –“enfermedad” en español- para la situación legitimada por el diagnóstico de un profesional<sup>49</sup>. Nuestro Castorp experimenta desde muy temprano algunos síntomas que le hacen sentirse *ill*: sensaciones distérmicas, mal sabor del cigarro, palpitaciones, estupor, epistaxis... Ante ellas reacciona con una actitud de rechazo, que sin estar presente en todos los casos, no es infrecuente cuando se teme que la enfermedad pueda ser peligrosa, afectando la calidad de vida e incluso amenazando de muerte a quien la padece<sup>50</sup>: se esfuerza en fumar entero el cigarro que le sabe mal; se niega a comprar el saco de piel para la cura

---

<sup>48</sup> El modelo de comportamiento ante la enfermedad en la cultura occidental que seguiré está tomado de una obra clásica en este campo: Rodney M. Coe: Sociología de la Medicina, Madrid, Alianza, 1979, pp. 132-136 (ed. original, 1970). Reproduce el establecido por Edgard A. Suchmann: Stages of Illness and Medical Care, in: Journal of Health and Human Behaviour, 6, pp. 114-128, (1965). Dicho esquema se propone como especialmente adecuado para analizar el comportamiento del enfermo ante un proceso agudo, caso en el que se encuentra el protagonista al comienzo del relato.

<sup>49</sup> Para una distinción analítica entre *illness* y *disease* puede verse: Arthur Kleinmann: Patients and Healers in the Context of Culture, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 72-80.

<sup>50</sup> Coe, p.133.

climática pues, como dice de manera explícita, “Si lo adquiriese me haría el efecto de que me he instalado aquí definitivamente, que soy, en cierto modo, uno de los vuestros”<sup>51</sup>. Pero, a medida que aparecen nuevos síntomas menos susceptibles de ser ignorados –dolor de garganta- se ve impelido a adoptar una “conducta de búsqueda de ayuda” (*help seeking behavior*)<sup>52</sup>; y ésta, en nuestra sociedad, conduce a la legitimación de la condición de enfermo a través del diagnóstico<sup>53</sup>. También en este punto Hans Castorp se comporta como casi todo el mundo: acude primero al “sector popular”<sup>54</sup>, en este caso representado solamente por su primo Joachim, pues en el sanatorio no hay más familia ni vecinos en el sentido más común del término. Y luego se remonta a través de la que su primo denomina “vía jerárquica” hasta llegar al médico jefe, Behrens. Por el camino se produce otra circunstancia puesta recientemente de relieve y etiquetada por la investigación científica: la aparición del “modelo explicativo profesional”, su colisión con el propio del paciente -lo que se conoce como “conflicto de modelos explicativos”<sup>55</sup>- y el pacto final entre ambos. Éste es un pacto en extremo desigual pues, especialmente en el caso de Castorp, consiste en una pura labor de conquista del territorio por el paternal Behrens, portador de las luces de la ciencia y buen conocedor de la influenciabile personalidad del protagonista, a quien termina reclutando para sus ideas con una sutil adulación: “ya tuve inmediatamente la impresión de que usted era un enfermo superior, mucho más equipado para la enfermedad que ese general de brigada

---

<sup>51</sup> p. 100.

<sup>52</sup> De este modo se ha denominado por algunos autores el proceso que desemboca en la entrada del paciente en el medio sanitario. Hoyle Leigh & Morton F. Reiser: *The Patient. Biological, Psychological and Social Dimensions of Medical Practice*, New York, Plenum, 1985, p. 4. Para los interesados en este tema, la lectura de esta obra completa y actualiza la clásica de Coe ya citada.

<sup>53</sup> Este tema de la legitimación social mediante el diagnóstico de un experto fue planteado de manera clara por Talcott Parsons en su influyente obra sobre “El sistema social” (1951) y desde entonces forma parte del acervo de la sociología de la medicina. Aunque criticado por su etnocentrismo, muchos de sus postulados siguen siendo muy útiles cuando son aplicados a nuestro ámbito cultural.

<sup>54</sup> Kleinman, pp. 50-53, 68-69.

<sup>55</sup> Kleinman, pp. 104-115. De hecho, este conflicto se manifiesta sobre todo en la conversación con Adriática von Mylendonk, cuando Hans dice padecer “un resfriado” y la enfermera le responde: “Aquí no debemos hablar de “constipados”, honorable joven, son tonterías de allá abajo (...) Los catarros no provienen del frío, provienen de una infección que uno está dispuesto a sufrir (...) Todo lo demás es solamente charlatanería, tontería” (p. 170).

que quiere largarse cada vez que tiene unas décimas menos”<sup>56</sup>. Habría que preguntarse, como hizo Laín en uno de sus trabajos historicomédicos, qué significa ser buen paciente. En el caso que nos ocupa parece entenderse por tal al que se somete sin crítica alguna a la razón de la ciencia. Laín ha señalado que cabe esperar del buen paciente “obediencia razonable, por tanto, no sumisión absoluta. Obedeciendo al médico, el enfermo no debe perder su condición de hombre libre, de persona”<sup>57</sup>. Los temores del veterano y prudente Settembrini apuntan precisamente en esta dirección. Sin embargo, como sabe el buen lector de *Der Zauberberg*, también por caminos extraviados<sup>58</sup> es posible llegar a ser un buen paciente, “un paciente mejor”.

Por fin, Hans Castorp es diagnosticado, es decir, reconocido como enfermo por aquél en quien la sociedad ha delegado esta capacidad, el médico. Lo que siente, lo que padece, ha dejado ya de ser “dolencia” (*illness*) para convertirse en “enfermedad” (*disease*). El reconocimiento social de esta nueva situación tiene lugar incluso antes de llegar al diagnóstico definitivo, después de la primera toma de temperatura, en el comedor, cuando todos sus compañeros de mesa celebran con júbilo la noticia, más bien susceptible de despertar conmiseración, de que también él está enfermo y poco menos que le exigen que certifique su condición acudiendo al médico jefe<sup>59</sup>; y de inmediato el propio Hans adopta el llamado “rol de paciente dependiente”<sup>60</sup> al realizar la compra a la que antes se había negado (el saco de piel) y pronunciar sus votos, como dice, irónico

---

<sup>56</sup> P. 186.

<sup>57</sup> Pedro Laín: Qué es ser un buen enfermo, en: Ciencia, técnica y medicina. Madrid, Alianza Universidad, 1986, p. 262.

<sup>58</sup> “Hay dos caminos que conducen hacia la vida: uno es el ordinario, directo y honrado. El otro es peligroso, es el camino de la muerte. Y éste es el camino genial”, p. 598. Por cierto, no sé si alguien habrá señalado ya que esta frase parece calcada de uno de los “Proverbios del infierno” que forman parte de *El matrimonio del cielo y el infierno*, de William Blake: “El progreso hace caminos rectos, pero los caminos tortuosos sin progreso son los caminos del genio”. Ignoro si Mann conocía la obra de Blake en la época de *La montaña mágica*, pero está claro que la estimaba, y mucho, en la época de *Doktor Faustus*, pues una de las composiciones de Adrian Leverkühn está basada en algunos de sus poemas. Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Frankfurt/Main, Fischer, p. 223.

<sup>59</sup> p. 244. Con ello se consuma el proceso cultural de “etiquetado” (*labelling*). Kleinman, p. 77.

<sup>60</sup> Coe, p. 135

pero entristecido, Settembrini<sup>61</sup> cuando le encuentra guardando cama y comportándose en todo como uno de los de “*aquí arriba*”.



3. Antiguo sanatorio para enfermos tuberculosos *Schatzalp*, en Davos. Actualmente *Berghotel Schatzalp*, ha conservado su aspecto original.

Este breve recorrido por un camino estrictamente codificado, que visto así empobrece enormemente el mensaje que Mann nos envía a través de un par de cientos de páginas, pero que, por otra parte, nos permite comprobar cómo a menudo la ciencia no mejora al arte en su pretensión de conocer y describir la realidad, sino que viene a refrendarla, desemboca en un punto que sin duda tiene todas las connotaciones negativas que

---

<sup>61</sup> Es el propio Castorp quien, inducido por el lenguaje alegórico del italiano, reconoce: “Es cierto que yo no he estado nunca en un convento, pero me lo imagino así. Sé ya de memoria la “regla” y la observo exactamente”. El comentario de Settembrini a esta frase acentúa el carácter seudorreligioso y disciplinario de esa aceptación: “Se puede decir que ha terminado usted su noviciado, y ha pronunciado usted sus votos”. Pp. 197-198.

Settembrini intuye, y que en buena medida pueden resumirse en lo que la misma interpretación técnica denomina “ganancia secundaria por la enfermedad”<sup>62</sup>, de la que tantos ejemplos se dan en la novela<sup>63</sup>. Pero también puede tener consecuencias positivas: quien ya es uno más, quien ya ha dejado de ser mero espectador, ha empezado a con-vivir, a com-padecer.

*¿De qué clínica hablamos?*

La compasión, aunque sin duda era ya un rasgo de su carácter en etapas más tempranas, y aunque poco a poco se va poniendo de manifiesto en otros episodios, se hace presente de manera explícita, y con unas consecuencias inesperadas, precisamente en la confrontación de su punto de vista con otro, compartido por médicos y pacientes, que podríamos denominar “profesional”, en el sentido de “médico”. Y en este punto es donde yo veo de la manera más clara la separación, artificiosa pero real, entre lo que podemos llamar “medicina” en un sentido restringido a la técnica, y “clínica” en un sentido ampliado hacia lo antropológico. Me refiero al episodio de la muerte del paciente conocido como *Herrenreiter* -“jinete aficionado”- y la ulterior discusión acerca del gasto en oxígeno durante su agonía. Recordemos que Hans se siente “confundido e indignado”<sup>64</sup> al ver el poco interés que se concede a la figura del moribundo; y aunque en su actitud hay no poco de “romanticismo”, en el sentido menos digno del término, también está presente una compasión genuina, como demuestra su conducta ulterior, la revolución contra las convenciones y el buen gusto que, con la pasiva ayuda de Joachim, va a poner en marcha en el Berghof: las visitas a los enfermos desahuciados.

---

<sup>62</sup> Coe, p. 135

<sup>63</sup> Especialmente los suministra Settembrini en una de sus primeras conversaciones con Hans y Joachim, donde destaca la historia de la joven Otilie Kneifer, un verdadero caso de lo que hoy se denomina “hospitalismo”, la incapacidad de vivir fuera de la institución. P. 92.

<sup>64</sup> P. 294.

En este punto nuestro amigo Castorp –o más bien nuestro maestro Mann- se sitúa en medio del camino que, décadas después, seguirán otros investigadores, en este caso historiadores de las mentalidades. Me refiero concretamente a Philippe Ariès, autor de una obra celeberrima, a justo título, sobre la historia de la muerte en occidente. En 1975, en dicha obra Ariès utilizó un término sumamente expresivo para denominar la actitud ante la muerte del hombre occidental en el siglo XX: *la mort interdite*<sup>65</sup>, la muerte prohibida. En 1912 Thomas Mann, en las primeras páginas de su novela, hace saber al protagonista –y al lector- por boca de Joachim Ziemssen que los fallecimientos “se tratan con mucha discreción (...) Todo sucede con el mayor misterio cuando muere alguien, y esto se hace principalmente por consideración a los pensionistas (...) Traen el ataúd de madrugada, cuando todos están todavía durmiendo, y no vienen a buscar al interesado más que a determinadas horas, por ejemplo durante las comidas”<sup>66</sup>. A lo largo de la novela esta actitud se muestra como la única aceptable para los inquilinos del *Berghof*, y por eso la iniciativa de Castorp tiene, a mi parecer, un carácter reivindicativo, revolucionario, del que en modo alguno está ausente la compasión. Diría aún más: es revolucionaria porque procede de un principio –la compasión- que parece no estar en vigor en la sociedad salvo en el dominio de lo privado.

¿Qué tiene que ver esto, podría preguntarse cualquiera, con la clínica? La propia novela proporciona algunos indicios al respecto. Joachim considera que la pretensión de su primo “es contraria a los reglamentos de la casa (...) Pero excepcionalmente, y por una vez, Behrens te dará quizá la autorización”<sup>67</sup>. Esto último parece razonable, pues el Consejero es la máxima autoridad del sanatorio y lo delicado de la situación de dichos pacientes hace probablemente conveniente dicha consulta. Pero las relaciones entre los

---

<sup>65</sup> Ariès, Ph. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*. Paris, Seuil, 1975, p. 17.

<sup>66</sup> p. 58

<sup>67</sup> p. 298

moradores de ese lugar de placer, como en cierta ocasión lo denomina Settembrini<sup>68</sup>, son por lo general tan *ad libitum* como para pensar que los primos podrían poner en práctica su idea sin necesidad de acudir a Behrens como, según parece, ocurre al principio, pues se limitan a pedir a la hermana Alfreda Schildknecht las indicaciones necesarias para conocer qué pacientes se encuentran en situación que hoy denominaríamos terminal. Mas lo cierto es que Behrens, al tanto de la novedad, parece apreciar la idea, e incluso estar dispuesto a fomentarla: “Es un hermoso gesto por su parte. No, no; reconozcamos que esto manifiesta un rasgo muy hermoso de su carácter. ¿Quiere que le dé algunas pistas de vez en cuando? Tengo todo tipo de verderones, si es que le interesa”<sup>69</sup>. Da la impresión de que le parece valioso que otros se ocupen de esa parcela de la realidad médica –clínica- que él mismo tiene algo abandonada. Se comporta como si tuviera en mente la reflexión del padre de la medicina experimental, Claude Bernard, acerca de “eso que se llama la influencia de lo moral sobre lo físico”, que por cierto, a su juicio desbordaba los límites de esa forma de entender la medicina<sup>70</sup>.

Por este camino llegamos al tema que planteaba al principio: la distinción entre “medicina” y “clínica”, o si se prefiere, entre “medicina científica” y “medicina antropológica”, o incluso en el extremo, entre “patología” y “patoso fía” en el sentido de Víctor von Weizsäcker<sup>71</sup>. Adelanto que no pretendo propugnar algo tan ambicioso como esa patoso fía, sino reivindicar un estilo dentro de la medicina que conocemos que es deudor, desde el punto de vista filosófico, del pensamiento de Georges Canguilhem. Para ello debemos volver a esa pareja de complementarios sobre la que desde el

---

<sup>68</sup> p. 311.

<sup>69</sup> p. 429. Obsérvese cómo el médico elude referirse a la condición terminal de dichos pacientes denominándolos con el nombre de un pájaro, *Zeisig* –verderón- que él mismo tendría encerrados en su jaula.

<sup>70</sup> Claude Bernard: Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, Paris, Baillière et fils, 1865, p. 360.

<sup>71</sup> Viktor von Weizsäcker: Pathosophie, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.

principio he propuesto hacer girar esta reflexión: el médico Behrens y el espectador implicado y compasivo Castorp.

El doctor Behrens es un cualificado exponente de la medicina científica de su tiempo; pasará por alto su evidente papel de captador de clientes a sueldo de una empresa con afán de lucro. Es fama entre los pacientes del *Berghof* que es un *virtuoso* de la exploración sensorial: percusión y auscultación no parecen tener ningún secreto para él. Durante mucho tiempo, y aún hoy, se ha llamado a esto, de manera un tanto reduccionista, “clínica”; por ser un buen auscultador Behrens es automáticamente un buen clínico. Y, al menos en cierto sentido, hemos de admitir esta conclusión, pues desde el primer tercio del siglo XIX se ha aceptado denominar “clínica” a la medicina surgida en París en los años de la Revolución. Bichat, Corvisart, Bayle y Laënnec en la capital de Francia, Skoda y Rokitansky en la de Austria entronizaron la “*méthode clinique*” cuyos perfiles dibujó Wunderlich en su famosa obra *Wien und Paris*<sup>72</sup>, inaugurando así una nueva era de triunfos para la medicina. La “*méthode clinique*”, instrumento de lo que mi maestro Laín denominó “mentalidad anatomoclínica”, puso en el mundo aparatos como el estetoscopio, el laringoscopio y el oftalmoscopio –y ya en la frontera con el siglo XX los rayos Röntgen- y técnicas percutorias que dieron lugar a signos clínicos epónimos de sus descubridores: Traube, Skoda, Babinski, Broca... Este arsenal es el que Behrens maneja como un maestro y que, además, está acreditado por esa tradición casi sagrada. Para hacerse cargo del prestigio de dicho método basta con observar a Hans Castorp, escuchando, sumiso, la traducción en palabras que el médico hace de los sonidos captados por el estetoscopio o provocados por la percusión de su tórax. Pero la consagración de la exploración clínica que Behrens realiza sobre el cuerpo

---

<sup>72</sup> August Wunderlich. *Wien und Paris. Ein Beitrag zur Geschichte und Beurtheilung der gegenwärtigen Heilkunde in Deutschland und Frankreich.* Ebner und Seubert, Stuttgart, 1841.

de Hans tiene lugar en el gabinete de radiología. Y aquí es donde los caminos de ambos personajes, así como los significados del término “clínica”, se separan.

La observación radiológica nos es presentada, en el más puro estilo anatomoclínico, como el modo de llegar a un dictamen irrefutable sobre la salud de Hans Castorp. Ver directamente las lesiones sin la necesidad de realizar una traducción a la postre dudosa de los síntomas constituye el *desideratum* de una medicina como la entronizada en Viena y París (y en otros lugares, desde luego). El propio Hans, conquistado, como ya hemos visto, por el modelo explicativo profesional, lo explica así a su primo: “Por lo demás no se ha procedido todavía a la radioscopia y la radiografía, que permitirán solamente una conclusión objetiva”<sup>73</sup>.

Pero la forma de mirar de Behrens y la de Castorp en esta ocasión son absolutamente diferentes. Hans asiste a la radioscopia del tórax de Joachim con estos sentimientos: “el placer seductor de la indiscreción se mezclaba en su pecho con sentimientos de compasión y piedad”<sup>74</sup>.

Luego el médico, encantado con la equívoca condición de “buen enfermo” de Hans, le permite ver la osamenta de su propia mano. Y entonces el sencillo joven del inicio de la novela experimenta el inicio de una transformación, pues lo que para el médico es un simple acto técnico, para él se muestra como una revelación ascética; “por primera vez en su vida comprendió que había de morir”<sup>75</sup>. De esta sacudida espiritual da cuenta la frase que, involuntariamente deja salir de sus labios: “¡Dios mío, veo!”; como un nuevo Saulo en el camino hacia Damasco. El joven ansioso de conocimiento y con vocación de compasión ha experimentado lo que él mismo compara a una videncia: “había oído hablar de una mujer, de una parienta, (...) muerta desde hacía mucho tiempo, que poseía un don particular: las gentes que habían de morir se le aparecían de pronto bajo la forma

---

<sup>73</sup> P. 190.

<sup>74</sup> P. 308.

<sup>75</sup> P. 222

de esqueletos”<sup>76</sup>. El médico, en cambio, se ha limitado a reconocer mediante el sentido de la vista lo que esperaba encontrar en los órganos del cuerpo del paciente. La experiencia de Hans remite a lo personal, mientras que la mirada del médico sólo está dirigida a la materia. Ya antes, con ocasión de la exploración física a la que Behrens le somete para decretar su condición de enfermo, el joven había advertido que “le miró no a la cara, como miran los hombres, sino al cuerpo [y] le dio la vuelta como se da la vuelta a un cuerpo”<sup>77</sup>. Se trata de la mirada médica que Laín denominó puramente objetivante, que corre el riesgo de privar al individuo de su condición de sujeto para convertirlo en puro objeto, en “cosa”, y que resultó ser una de las características de ese estilo de la práctica médica llevado al extremo<sup>78</sup>. Una mirada necesaria para el ejercicio de la medicina científica, pero insuficiente para el cumplimiento de un acto médico verdaderamente humano. En esta divergencia entre las actitudes de ambos personajes se encuentra la clave para comprender los dos significados deseablemente complementarios, aunque a menudo sólo contrapuestos, del término “clínica”.

*Un paciente mejor y un mejor médico.*

El doctor Behrens es un exponente cualificado de la medicina científico-natural; una medicina basada en ciencias académica y socialmente consolidadas a través del método experimental, como la física y la química; una medicina fisiológica. Ya en el período fundacional de la medicina contemporánea en Alemania, que coincidió con el auge de la *Naturphilosophie* de Schelling, podemos contemplar la inicial divergencia entre dos modos de concebir la medicina: uno más fisiológico, representado por Ignaz Döllinger y por el propio Schelling, y otro más clínico, cuyo exponente más temprano sería

---

<sup>76</sup> P. 222

<sup>77</sup> P. 183

<sup>78</sup> Una vez más uno de los ejemplos elegidos para ejemplificar esta actitud es Skoda. Pedro Laín: La relación médico-enfermo. Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 210-211.

Röschlaub<sup>79</sup>. Pero, con todo, el estilo fisiológico de la *Naturphilosophie* sigue siendo más rico y complejo, más “clínico”, en el sentido que el término tiene en mi texto, que el ulteriormente desarrollado a partir de los trabajos de, por poner un ejemplo bien conocido, Justus von Liebig, acerca del cual escribió Justinus Kerner, cuando supo que había sido nombrado profesor de la universidad de Munich: “En la persona del Sr. von Liebig Munich ha ganado un gran químico, pero un ínfimo *Naturphilosoph*”<sup>80</sup>; y en el fondo, de lo que aquí se trata es de *Naturphilosophie*. *Naturphilosophie* es, por no citar sino el ejemplo más evidente, lo que Hans Castorp, el buen paciente, practica cuando reflexiona, tendido en su *chaise-longue* en la terraza del Berghof después de haber leído ávidamente libros de ciencia y de medicina. La pregunta que no se formulan esos tratados –“¿Qué era la vida?”- acude espontáneamente a su mente, del mismo modo que, de inmediato, acuden las respuestas; unas respuestas que harían las delicias de un Schelling, de un Kerner, de un Schubert, de tantos y tantos médicos románticos caídos luego en el olvido, cuando no en el más injusto menosprecio. Y esa pregunta y sus respuestas forman parte de su educación superior, que no sólo es ventajosa para él mismo, sino que repercute sobre quienes le rodean, sobre esos seres humanos cuya materialidad biológica se ve de nuevo impregnada de algo distinto, de ese “cosquilleo”<sup>81</sup>, de ese “arco iris sobre la cascada”<sup>82</sup>, que necesita para formarse de la materia del agua, pero que es algo diferente de ella; algo emergente, diría algún científico o algún filósofo de nuestra época; un regalo, siente Hans. Pero un regalo que compromete<sup>83</sup>. Y que aumenta la presencia de lo verdadero en el mundo.

---

<sup>79</sup> Nelly Tsouyopoulos: Andreas Röschlaub und die Romantische Medizin. Die philosophischen Grundlagen del modernen Medizin, Stuttgart/New York, Gustav Fischer, 1982, S. 168-173.

<sup>80</sup> Karl-Ludwig Hofmann; Christmut Praeger: Bilder aus Klecksen. Zu den Klecksographien von Justinus Kerner, in Andrea Berger-Fix (Hrsg.): Justinus Kerner. Nur wenn man von Geister spricht. Briefe und Klecksographien. Stuttgart, Edition Erdmann, 1986, pp. 133-134.

<sup>81</sup> p. 287.

<sup>82</sup> p. 278. Se refiere, como puede comprenderse, a eso que a falta de otro nombre denominamos “alma”.

<sup>83</sup> "La Astronomía, esa gran ciencia, nos ha enseñado a ver la Tierra en el gigantesco tumulto del cosmos como un pequeño astro totalmente periférico, incluso en el seno de su propia galaxia. Esto es

En efecto. Sin salir del campo de la ciencia médica podemos conceder que la orientación fisiológica, y más aún en nuestros días que en los de Behrens, enuncia una parte muy importante de la verdad del organismo y, en el caso de la enfermedad, también de la verdad de la misma. Pero no lo dice todo sobre ella. Y no me refiero, de momento, a la enfermedad vivida, encarnada en un ser humano singular, sino a la propia concepción científica de ella. En *Le normal et le pathologique* Canguilhem demostró que no podía equipararse sin más las nociones de “enfermedad” y “desorden”, como hace la medicina fisiológica, pues la enfermedad implica, en la práctica totalidad de los casos, un orden nuevo, diferente, establecido para mantener, aunque sea en condiciones más precarias, la vida<sup>84</sup>. Con ello sentenciaba a muerte el concepto de *normalidad* acuñado por la medicina fisiológica, proponiendo sustituirlo por el de *normatividad*<sup>85</sup>, que designa la capacidad del organismo para, sometido a diversas situaciones, algunas de ellas amenazadoras, establecer sus propias normas. Sostengo que ésta es una posición filosoficonatural, bastante intempestiva en los años en que salió a escena y quizá aún más hoy en día, sobre todo en el ámbito de la medicina académica, aunque quizá no tanto entre los buenos médicos prácticos y, desde luego, entre muchos investigadores en ciencias biológicas.

La renuncia a la *normalidad* y la aceptación de la *normatividad* suscitan de inmediato un cierto relativismo que no tiene, o al menos no debe tener nada de nihilista. A partir

---

indudablemente cierto desde el punto de vista científico. Sin embargo, dudo que en esta exactitud se agote la verdad. En lo más profundo de mi alma creo –y tengo esa creencia por algo natural en el ser humano– que esta Tierra tiene una significación central en el marco del Todo. En lo más profundo de mi alma alimento la suposición de que en cada “hágase” que hizo surgir el cosmos del seno de la nada, se hizo una excepción con el ser humano, y que con él se puso en marcha un gran ensayo que, en caso de malograrse por culpa del propio ser humano, representaría el fracaso de la creación, su refutación. Sea o no esto cierto, sería bueno que el ser humano se comportara como si así fuera”. Thomas Mann: *Lob der Vergänglichkeit*, in: *Meine Zeit. Essays 1945-1955*, hrsg. von Hermann Kurzke, Frankfurt/Main, Fischer Verlag, 1998, p. 221.

<sup>84</sup> Georges Canguilhem: *Le normal et le pathologique*, Paris, P.U.F., 1998, pp. 118-134. Acerca de la influencia de los estudios de Kurt Goldstein sobre este modo de entender la salud y la enfermedad véase Claude Debru: *Georges Canguilhem, science et non science*, Paris, Editions Rue d’Ulm, 2004, p. 49-63.

<sup>85</sup> Canguilhem, pp. 115 -116.

del momento en que eso ocurre no es tan sencillo imponer *normas* ni descartar como inadecuado lo *anormal*, pues todo lo que sucede en el seno de la vida pertenece a un orden, a menudo extraordinariamente sabio –pues se esfuerza en mantener la vida- aun cuando algunas de sus consecuencias puedan resultar indeseables. Así, del mismo modo que Hans Castorp se preguntaba: “¿qué era la vida?”, cabría ahora preguntarse, una vez más: ¿Qué es la enfermedad?

En todo caso, para lo que ahora nos interesa, en medicina quien suministra el conocimiento más perfecto no es el modelo teórico, por acertado que sea, sino la observación del caso individual: no la fisiología, sino la clínica. La medicina fisiológica enuncia verdades; la clínica describe la realidad. Por otra parte, como también ha demostrado Canguilhem, hemos llegado a tener una fisiología porque antes –y simultáneamente a su nacimiento y desarrollo- hubo una clínica<sup>86</sup>.

Señalado lo anterior podemos volver a la perspectiva antropológica. Si la vida del individuo singular es tan plástica, y si de la materia organizada procede esa aura, ese arco iris que, en el caso de cada ser humano, es su forma de exponerse a la luz del sol, de estar en la vida, de hacer cosas con la propia vida ¿verdaderamente la medicina se resume en mirar un cuerpo y manipularlo como se mira y se manipula una cosa?

Hans Castorp es un buen paciente, en el más noble sentido del término; y porque lo es se siente impelido a ayudar a Behrens allá donde observa que su tarea es insuficiente; o mejor, a ayudar a otros enfermos, y a ayudarse a sí mismo, allá donde no llega la medicina de Behrens. Al menos en lo que concierne al *Sanatorium International Berghof*, el hada de la clínica ha regresado de Ginnistan. Para que ese regreso haya podido producirse ha sido precisa la confrontación con la mortalidad propia y ajena a la

---

<sup>86</sup> Canguilhem, p. 64. La formulación más taxativa de esta tesis aparece cerca del final del *Essai* de 1943 que constituye la primera sección de la edición definitiva de la obra: “*En matière de pathologie, le premier mot, historiquement parlant, et le dernier mot, logiquement parlant, revient à la clinique*”. (p. 153).

que antes se ha hecho referencia; y esto es algo que también podemos entender mejor después de familiarizarnos con el pensamiento de Canguilhem.

En efecto: la vida entendida como desarrollo natural de una fisiología “normal” no suscita emoción ni reflexión alguna. Pero cuando uno mismo experimenta en sí la crisis de esa supuesta normalidad –es decir: cuando enferma-, la propia vida no pasa a ser simplemente percibida, sino que además desvela todo su contenido axiológico. La experiencia clínica de la enfermedad permite experimentar “la relación intrínseca de la vida con la muerte, o del ser vivo con el mortal”<sup>87</sup>; y esta experiencia trae consigo la noción del valor de la vida, que se percibe más agudamente sobre el fondo de lo que la amenaza: “Tanto en el furor de la culpabilidad como en el rumor del sufrimiento es donde la inocencia y la salud surgen como los términos de una regresión tan imposible como perseguida”<sup>88</sup>. Las “visiones” radiográficas, la inhumana tos del *Herrenreiter*, toda la suma de experiencias realizadas sobre los otros pacientes y sobre sí mismo, han capacitado a Hans Castorp para percibir la vida y la salud de este modo, es decir, a contracorriente: como un *desideratum*; como un paraíso perdido de cuya existencia éramos apenas conscientes antes de su pérdida<sup>89</sup>. Como acertadamente señala Canguilhem citando al médico francés René Leriche, “la salud es la vida en silencio de los órganos”<sup>90</sup>. Así pues, la salud se parece mucho a esa infancia inconsciente de sí misma, de la que no guardamos auténtica memoria, pues nuestro recuerdo está teñido de nostalgia, con la que en alguno de sus poemas soñó Hölderlin.

La segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX, del que procedemos, apostaron por una medicina científica, a cuyos logros no podemos ni queremos renunciar. La

---

<sup>87</sup> MACHEREY, P. De Canguilhem à Canguilhem en passant par Foucault. In: Georges Canguilhem, philosophe et historien des sciences. Colloque 1990, Paris, Albin Michel, pp. 286-294.

<sup>88</sup> Canguilhem, p. 180.

<sup>89</sup> Thomas Rütten ha señalado que “*La montaña mágica* es, entre otras cosas, desde el principio una novela de iniciación para la muerte” *Op. cit.*, p. 20.

<sup>90</sup> Canguilhem, p. 52.

literatura, muy especialmente la de Thomas Mann, no dejó durante todo este tiempo de recordarnos a todos en nombre del ser humano que la medicina no es sólo ciencia, sino también práctica, y que esa práctica, la medicina clínica, posee un extraordinario valor de verdad en el dominio de lo humano. Una época extremadamente dura –no olvidemos que *La montaña mágica* concluye con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, ni todo lo que ha venido después- pensó que podía sacrificar la clínica en beneficio de un conocimiento cierto acerca de la vida, la salud y la muerte. Hoy, gracias a los estudios de Canguilhem, sabemos que las cosas no son tan sencillas; que no hay una verdad “humana” y otra “científica”, al menos en el reino mestizo de la medicina, pues éste es el reino de lo superiormente problemático<sup>91</sup>. Por esta razón quisiera terminar mi exposición con una cita de *José y sus hermanos*. ¿Quién sabe si ese maestro de la ironía que fue Thomas Mann no pensó, al escribirla, que un día alguien se la aplicaría a él?

“La medicina y la escritura arrojan de manera ventajosa su luz una sobre la otra, y si caminan unidas todo va mejor. Un médico animado por la sabiduría del escritor sabrá consolar mejor a los que se retuercen entre dolores. Y un escritor que comprende la vida y el sufrimiento del cuerpo (...) llevará mucha ventaja al que nada sabe de ello. Imhôtep, el sabio, fue un médico y un escritor así. Un hombre divino. Se debería quemar incienso en memoria suya”<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Como el lector ha imaginado sin duda, utilizo este término, que coincide con el título de uno de los epígrafes de *La montaña mágica* (p. 917) con toda intención.

<sup>92</sup> Thomas Mann: *Joseph, der Ernährer*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, p. 979.

## 2. Un laboratorio sobre el mal y la muerte.

### 2.1. La enfermedad, la culpa y el sufrimiento del inocente: *Doktor Faustus*, de Thomas Mann.\*

En los capítulos precedentes he tratado de exponer la doctrina manniana sobre el valor de la enfermedad. Lo que *a priori* parecía ser sólo negativo adquiere, como hemos visto, en *La montaña mágica* un inesperado valor positivo. Pero, ¿es así en todos los casos? Ciertamente que la desgracia sobrevenida a un hombre puede, indirectamente, enriquecer su existencia. Pero en determinadas circunstancias la enfermedad puede representar algo rigurosamente inmoral, perverso. Este es el caso de Adrian Leverkühn, protagonista de *Doktor Faustus*, quien busca la enfermedad con el objeto de potenciar su creatividad artística. El problema biológico y moral de la enfermedad humana adquiere aquí probablemente su máxima altura. En el presente capítulo veremos como intenta Mann resolver este nuevo interrogante.

#### *Enfermedad burguesa, enfermedad romántica.*

Uno de los más prestigiosos historiadores de la medicina de este siglo, Henry Sigerist, caracterizó a la sífilis como enfermedad "moderna" en contraste con las más medievales de las enfermedades, la peste y la lepra<sup>93</sup>. Éstas, sobre todo la primera, aparecían como plagas que ponían en peligro a la colectividad, su causa era desconocida y, por lo común, eran asociadas a la idea del castigo divino. Ausencia del individuo y teocracia, dos de los rasgos más característicos de la vida en el medioevo, se daban la mano en la consideración de estas temibles enfermedades. Por el contrario, la sífilis, enfermedad desconocida hasta el Renacimiento, se contraía mediante un acto individual y libre, como es el ejercicio de la

---

\* Este capítulo es la reelaboración de dos artículos publicados previamente: MONTIEL, L. (1987). "Sammael (El ángel del veneno)" *Jano*, XXXII- 776, pp. 84-89 y MONTIEL, L. (1993). "Enfermedad y culpa. El sufrimiento del inocente en *Doktor Faustus*, de Thomas Mann". *Jano*, XLV-1054, pp. 71-76.

<sup>93</sup> SIGERIST, H. (1943), *Civilization and disease*. Ithaca, Cornell, p. 186.

sexualidad, y su contagio estaba, evidentemente, favorecido por las relaciones extramatrimoniales, es decir, ilegítimas desde el punto de vista religioso. Individualismo y secularización se encontraban al comienzo del proceso morboso.

Este carácter "moderno" de la enfermedad, que, ya en el Renacimiento, hacía experimentar hacia quienes la padecían un sentimiento ambiguo, mezcla de repulsión -por su aspecto físico, por su capacidad de contagio- y admiración -por la sospecha, a menudo fundada, de que se trataba de individuos con una activa vida amorosa-<sup>94</sup>, motivó pronto la atención de los escritores, aunque la edad de oro de la consideración literaria de la sífilis es, sin duda, la que corresponde a la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. En esta época, además de lo ya mencionado, se produce de forma explícita la asociación de la sífilis con la existencia artística. Hugo Wolff, Alfred de Musset, y tantos otros grandes nombres de la música, la literatura, las artes plásticas, se ven nimbados por la aureola de la enfermedad que se contrae a través del sexo y se manifiesta en el corazón, en las arterias, en el exquisito sistema nervioso central. Una obra médica, la famosísima de Lange-Eichbaum titulada *Genio, locura y gloria*, canonizará la asociación entre la enfermedad -sobre todo ciertas enfermedades, entre ellas la que nos ocupa- y el genio artístico. Una de las personalidades citadas en esta obra es Friedrich Nietzsche, cuya locura parece deberse, con amplio margen de probabilidad, a una parálisis general progresiva de etiología luética. Poco importa que, en este caso, la enfermedad no certifique la existencia de una vida amorosa particularmente animada, sino más bien el infortunio de quien gana en un sorteo de estas características la primera vez que participa en él. El siglo XIX, y sobre todo el XX, han dejado ya de percibir como un valor lo que en tiempos de Erasmo lo era plenamente: el carácter "galante" de la enfermedad. Lo que importa en esta época es el supuesto papel estimulante de la creatividad de esta dolencia de lenta evolución. Una

---

<sup>94</sup> PEREZ TAMAYO, R. (1985) *Enfermedades viejas y enfermedades nuevas*. Mexico-Madrid, Siglo XXI, p. 49.

interpretación, en suma, "romántica" en el peor sentido del término para una enfermedad característica del período burgués.

*Doktor Faustus*, la última gran novela de Thomas Mann, -con permiso de *El elegido* y de las incompletas *Confesiones del falsificador Felix Krull*- se ocupa, precisamente, de la relación entre la sífilis y la creatividad, y, paralelamente, entre enfermedad y pecado, aunque de modo radicalmente diferente del tradicional. Para empezar el escritor nos retrotrae a la infancia del personaje, pero también a lo que podríamos llamar la juventud de nuestra cultura.

### *"De occulta philosophia"*

No es anecdótico, ni mucho menos, que Adrian Leverkühn, el protagonista de *Doktor Faustus*, decida ser compositor. Pero tampoco es un hecho explicable por si mismo. Antes de llegar a la música Leverkühn pasa por la teología, y aún más temprano, entre las experiencias de su infancia el amigo y biógrafo Serenus Zeitblom destaca la especulación filosoficonatural a la que, en presencia de los niños Adrian y Serenus, se entrega con pasión el padre del futuro músico. Johnatan Leverkühn aparece retratado como un anacrónico estudioso de la naturaleza al modo renacentista, sensible sobre todo a la ley de la analogía, al lenguaje de las signaturas, a la búsqueda de una intencionalidad oculta, críptica, en lo natural, comparable a la de los cabalistas de toda época, pero que resulta sorprendente en un hombre de finales del siglo diecinueve. Para él los signos dibujados en la concha de algunos caracoles tienen que ser necesariamente los de un lenguaje cuya comprensión está vedada al estudioso. Le sorprende igualmente la profunda ambigüedad que por todas partes se descubre en la naturaleza; sin abandonar el mundo de los gasterópodos aprenden los niños que algunos caracoles de extrema belleza, pero también venenosos, habían sido utilizados en la Edad Media por

brujos y alquimistas, pero igualmente por la Iglesia en la confección de cálices y sagrarios. El padre de Adrian -advierte el biógrafo-"nos hacía notar que una fantástica ambigüedad y cierta mala fama eran inseparables de esta maravillosa sección del mundo vivo (...) Los contactos son aquí múltiples y complejos: veneno y hermosura, hermosura y magia, magia y liturgia"<sup>95</sup>.

Para los antiguos filósofos renacentistas de la naturaleza era ésta un libro en el que estaba escrita la obra de Dios, el libro que complementaba la Sagrada Escritura. Sus caracteres eran, a veces, difíciles de interpretar, pero Dios, su autor, habría querido que resultasen legibles, y así habría infundido en el espíritu humano el conocimiento de la ley de la semejanza, de la analogía. Pero el Maligno habría encontrado aquí un lugar adecuado para tender sus trampas: el investigador puede, tal vez, encontrar el *consensus*, la buena semejanza, establecida por Dios; pero puede también dejarse engañar por el *simulacrum*, la falsa semejanza con la que el Diablo aparta al estudioso del recto camino<sup>96</sup>. Porque existe este riesgo -confundir la semejanza con el *simulacrum*- es por lo que puede darse el talante fáustico, que consiste, fundamentalmente, en arriesgar la propia perdición en este apasionante desafío del conocimiento.

Al menos de esta manera está formulado el problema en el *Doktor Faustus* manniano. La educación recibida por Adrian de su padre le proporciona una vía hacia la comprensión de la realidad, así como un problema: el de la ambigüedad de lo visible, con su peligrosísimo correlato moral. Si se elige bien, se está del lado de Dios; si se yerra, del lado del Demonio. Y lo que, en adelante, preocupará ante todo a Adrian es el conocimiento del bien y del mal, de lo divino y lo demoníaco; por eso no es casual que escoja en primer lugar el estudio de la teología. El Diablo, con el que pactará mas tarde,

---

<sup>95</sup> MANN, TH. (1971) *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, p. 20.

<sup>96</sup> FOUCAULT, M. (1981) *Nietzsche, Freud, Marx*. Barcelona, Anagrama, p. 27.

se lo recuerda: "¿Pretenderás acaso negar que sólo has estudiado la más insigne de las artes y de las ciencias en calidad de especialista (...)? El objeto de tu interés era... yo<sup>97</sup>".

Si más tarde decide dedicarse a la composición musical, parece legítimo ver en ello el efecto de aquella primera decisión. La música, como puede verse en *La montaña mágica*, es -a juicio de algunos- "políticamente sospechosa" (tradúzcase "políticamente" por "filosófica" o "moralmente") en cuanto puede conducir al dominio del espíritu, pero también a la disolución, a la liberación de la responsabilidad<sup>98</sup>. Entre la documentación consultada por Mann durante la redacción de *Doktor Faustus* abunda la información sobre los autores que llegaron a sospechar profundamente del carácter demoníaco de la música<sup>99</sup>, precisamente por el hecho de ser, por antonomasia, el arte de lo ambiguo, de lo oscuro y equívocamente formulado. Asumir la enfermedad del cuerpo para adquirir una salud superior puede llegar a ser meritorio. Adrian añadirá a esto la transformación de la música en numerología -en un afán nada cordial de quitarle todo "calor de establo" -idea ésta que, como algunos elementos del sistema musical de Adrian, Mann toma prestados de Arnold Schönberg<sup>100</sup>-. Es, pues, un primer impulso de desciframiento de lo bueno y de lo malo lo que guía los pasos del protagonista; pero este impulso le lleva, también desde el principio, en busca del *simulacrum* y de su autor. Para ello concertará un pacto: fanático de la pureza -de una pureza inhumana, enemiga y despreciadora del contacto, del ya citado "calor de establo"- contraerá voluntaria y conscientemente la sífilis en un burdel, atentando contra sí mismo en una doble esfera, biológica y moral. Cuando el azar -el Diablo- le arrebatte los dos médicos que intentan curar su enfermedad en estado primario, perderá todo interés en seguir un tratamiento, y es así cómo, durante su estancia en Italia, se le presentará la ocasión esperada; oigamos de qué modo

---

<sup>97</sup> MANN, TH. (1971) p. 234.

<sup>98</sup> MANN, Th. (1978) pp. 120-121.

<sup>99</sup> MANN, TH. (1976) *Los orígenes del Doktor Faustus*. Madrid, Alianza, p. 132.

<sup>100</sup> TOLLINCHI, E. (1970). *Demonio, arte y conciencia. "Doktor Faustus", de Thomas Mann*. Montevideo, Arca, p. 54.

comienza su revelación: "Por fin, por fin... Estuvo conmigo [el Diablo] en esta sala, inesperadamente y después de tanto tiempo de esperarle"<sup>101</sup>.

*"Flagellum haereticorum"*

Llegamos, así, al punto central de la novela y de esta interpretación: al pacto suscrito entre Adrian y Sammael, el Ángel del Veneno. Lo más interesante, desde nuestro punto de vista, es el hecho de que sea la enfermedad -y la enfermedad somática, parasitaria- el medio a través del cuál puede establecerse la comunicación entre ambos personajes. Así, la enfermedad no solo desempeña el papel que ya reconocimos, el de pretexto para la autocondena moral del compositor, sino también el del recurso posibilitador de la comunión con las fuerzas del mal. Naturalmente, ambos aspectos están profundamente ligados; pero el segundo introduce un elemento nuevo en la peripecia narrativa, así como en el tradicional discurso acerca del mal. El acto inmoral, aislado -el pecado, en este caso de soberbia, que no de lujuria- coloca a Adrian en la esfera de lo demoníaco, pero, además, le abre la puerta a lo que podríamos llamar una vida demoníaca. La sífilis que voluntariamente ha contraído no es inocente, al parecer, en lo que atañe a la posibilidad de que Adrian pueda hablar con el Diablo; él mismo sospecha que padece una alucinación: "Es muy improbable que Uno venga a sentarse aquí (...) Mucho más probable es que me encuentre enfermo y que el delirio de la fiebre (...) me haga proyectar mis escalofríos sobre Vuestra persona y ver en ella la fuente de donde vienen."<sup>102</sup> Pero el demonio, corrigiendo su errónea interpretación le asegura: "No soy producto del foco pial de ahí arriba, sino que el foco te capacita -¿comprendes?- para percibirme y sin él, desde luego, no me verías."<sup>103</sup> Posibilitado de esta forma, el pacto se establece. Y este demonio, a diferencia del *daimon* socrático, propone a la otra parte

---

<sup>101</sup> MANN, TH. (1971) p. 223.

<sup>102</sup> MANN, TH. (1971) p. 225.

<sup>103</sup> MANN, TH. (1971) p. 235.

contratante no una inhibición, sino todo lo contrario, la afirmación creativa. También en este sentido Mann se muestra seguidor de Nietzsche, quien abominaba cualquier voz interior que mueva a la renuncia, "mientras que, por el contrario, en todos los hombres productivos el instinto es, precisamente, la fuerza afirmativa y creadora"<sup>104</sup>.

El Ángel del Veneno ofrece tiempo al compositor; pero, como advierte de inmediato, "gran tiempo, frenético, diabólico, con todos los goces y placeres imaginables, y también con sus miserias"<sup>105</sup>. Tiempo para componer la música que nunca ha sido compuesta, ni aun pensada. Y, de nuevo, el medio para que ello pueda ocurrir es la deletérea presencia, en el cerebro de Adrian, de "los diminutos huéspedes, llegados de las Antillas, portadores de un nuevo flagelo (...); de esa Venus de cera, la *Spirochaeta pallida*"<sup>106</sup>. La enfermedad es, según el Diablo, el medio para alcanzar la superior capacidad creativa pero, por otra parte, esto sólo será posible en sujetos predispuestos: al contrario de lo que piensan algunos médicos -que existirían determinados gérmenes patógenos con una especial querencia por "la esfera cerebral" -el Ángel del Veneno asegura que "es al contrario. Es el cerebro el que aspira a la visita (...) como si ya no pudiera esperar más. ¿Recuerdas? El filósofo. *De anima*: <<Las acciones de los agentes se producen en los pacientes predispuestos>>"<sup>107</sup>. Por boca de Satán Aristóteles aparece en la base de una teoría biográfica de la enfermedad -cosa en la que, con toda probabilidad, nunca pensó el estagirita-; teoría tanto más inquietante cuanto que ahora está en juego la esfera moral, presente ya en la narrativa manniana anterior, aunque no de forma tan comprometida. También es este diablo que juega limpiamente -y que no acepta los calificativos que se le aplican que dicen lo contrario- quien advierte a Adrian y al lector de esta presencia de lo moral: los diminutos portadores del flagelo -los

---

<sup>104</sup> NIETZSCHE, F. (1955) *Werke, Bd. I* (Hrsg. K. Schlechta), München, Hanser, p. 77, § 13.

<sup>105</sup> MANN, TH. (1971) p. 231

<sup>106</sup> MANN, TH. (1971) p. 232.

<sup>107</sup> MANN, TH. (1971) p. 234.

flagelados protozoos que, como un azote de Dios han llegado del otro lado del océano- hacen pensar "en la Edad Media y en el *Flagellum haereticorum fascinariorum*"<sup>108</sup>. La enfermedad, azote de los herejes y brujos, castigo del pecado, y sobre todo del pecado de soberbia: quien pretende apartarse de la recta lectura del Libro -el hereje- o de la recta interpretación de la naturaleza -el hechicero, el mántico- es castigado por estos diminutos flageladores, venidos así mismo de un mundo ignoto, recién descubierto por la fáustica curiosidad del hombre.

No es, insisto en ello, la lujuria, sino el afán de desvelar lo oculto, lo prohibido, lo que es castigado con la enfermedad. Pero, a la vez, sólo la enfermedad permite el desvelamiento. Nos encontramos, querámoslo o no, en el interior de un círculo mágico. Y esta circularidad quedará incólume en la obra de Thomas Mann. Ya en *La muerte en Venecia* el escritor parecía dispuesto a aceptar que arte -o conocimiento- y moral eran dos esferas difícilmente conciliables<sup>109</sup>. Pero, aunque sólo sea de forma problemática, Mann parece aspirar a conseguir una síntesis de ambas. En este sentido apunta la muy lúcida interpretación de F. Hoffmann<sup>110</sup>, para quien lo que aquí se dilucida es la posibilidad de alcanzar -igual que ya ocurrió en el dominio de la salud en *La montaña mágica*- una especie de "gran moral", de moralidad superior, que consiste en la asunción de la culpa, en la aceptación de lo perverso.

Como vimos en la novela de Davos, asumir la enfermedad del cuerpo para adquirir una salud superior puede llegar a ser meritorio. ¿Por que no habría de serlo la asunción de la exclusión moral, el alejamiento voluntario de los territorios de los hombres? Adrian Leverkühn se ha puesto en el mayor de los peligros, en la más solitaria de las soledades; ha arriesgado su propia perdición -el Demonio, que dice existir realmente, le

---

<sup>108</sup> MANN, TH. (1971) p. 232.

<sup>109</sup> MANN, TH. (1978) *Der Tod in Venedig*. En: *Erzählungen, II*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, pp. 397-398.

<sup>110</sup> HOFFMANN, F. (1972). "Krankheit und Krise als Lebenssteigerung. Zur Wertphilosophie des Lebensschädlichen bei Thomas Mann". *Stimmen der Zeit*, XCVII-4, pp. 248-265.

confirma en el momento del pacto la autenticidad de las penas del Infierno<sup>111</sup>-. Y del mismo modo que Nietzsche -de quien Mann toma tantos rasgos para su personaje- se sumerge en la locura al cabo del plazo concedido, adoptando esta locura el aspecto de reconocimiento de lo que ningún ser humano puede reconocer sin derrumbarse: que es el momento de cumplir su parte del pacto, que el Infierno le espera. ¿Es tan aventurado suponer que, en la dramática apuesta de Adrian ha habido esperanza, y más aún, "una esperanza más allá de toda esperanza"<sup>112</sup> como la que sin duda, necesita un mundo tan desgarrado como el nuestro?

Nos falta perspectiva, a nosotros como a Thomas Mann, para contestar a esta pregunta. Pero el sólo hecho de formularla dice mucho sobre nuestra época, y no era lícito eludirla por más tiempo.

#### *El sufrimiento del inocente.*

Con ser mucho lo ya señalado, el empeño reflexivo de Thomas Mann en su novela no acaba aquí. El análisis moral de una actitud ante la enfermedad como la imaginada para el caso de Adrian Leverkühn lleva a su autor aún más lejos, a preguntarse por el significado del sufrimiento de los inocentes. Este tema parecería poner de relieve, en primer término, lo que podría considerarse una recaída en esquemas interpretativos que se tienen por caducos: la simple mención de la inocencia evoca la arcaica relación establecida entre enfermedad y culpa, la equiparación de la dolencia con el castigo merecido; y, en consecuencia, en relación con la sífilis, la culpabilización del enfermo, que parecía transcendida por un pensamiento más libre, al menos en apariencia, que el de Thomas Mann. Pues, en efecto, Mann vuelve a cargar la enfermedad de contenido moral, aunque del modo que acabamos de ver. Pero es que no puede permitirse frivolidades esteticistas.

---

<sup>111</sup> MANN, TH. (1971) pp. 245-247.

<sup>112</sup> HOFFMANN, F. (1972) p. 264.

*Doktor Faustus* es una de las novelas más serias de la historia de la literatura universal. Escrita durante la segunda guerra mundial representa, en cierto sentido -aunque no sea ese su único objetivo- un durísimo juicio moral contra las actitudes intelectuales que propiciaron el nazismo. En el capítulo que sigue a los dos que pretendo analizar aquí, el narrador escribe, como contrapunto de lo que acaba de narrar -la muerte del inocente Echo, el sobrino de Adrian-, lo siguiente:

Mientras escribo, un general venido de allende los mares impone a los habitantes de Weimar la obligación de desfilar ante los hornos crematorios del vecino campo de concentración y declara -¿quién se atreverá a decir que injustamente?- que la responsabilidad de aquellos crímenes ahora descubiertos alcanza también a unos ciudadanos que se ocupaban de sus quehaceres bajo todas las apariencias de la honorabilidad y no trataban de averiguar nada a pesar de que el viento había de traer hasta sus narices el hedor de la carne humana quemada (...) Bien está que así sea, y yo me sumo a ellos en espíritu, desfilo con ellos en sus filas silenciosas y estremecidas<sup>113</sup>.

Solamente desde la consideración de esta circunstancia puede intentarse explicarse con algún rigor el episodio de la enfermedad y muerte del pequeño Nepomuk -Echo-, el sobrino del protagonista, el compositor Adrian Leverkühn, quien, como hemos visto, a través del voluntario contagio de la sífilis, interpretado por él mismo como un pacto con las fuerzas del mal, ha pretendido superar el estancamiento en que, a su juicio, se encontraba la creación musical en los primeros años del siglo veinte. El niño, de cinco años de edad, representa exactamente lo contrario de ese mundo que su tío ha buscado con tenebroso ahínco; las personas sencillas de su entorno tienden a compararlo con un ángel, y no del modo tópico con que este término suele utilizarse en estos casos. Serenus Zeitblom, el amigo y biógrafo de Leverkühn, que desde el comienzo del relato se nos presenta como un humanista clásico dotado de una personalidad amiga de la medida, de la moderación, incurre también -aunque con menor ingenuidad- en la metáfora seráfica: contemplando en una ocasión al niño mientras hojea un libro de estampas, piensa

---

<sup>113</sup> MANN, TH. (1971) p. 480.

... que tal debía ser, en lo alto, el gesto de los ángeles al volver las hojas de sus libros de cánticos<sup>114</sup>.

En otros momentos se referirá a Echo con un poco más de distanciamiento, abandonando el lenguaje de resonancias religiosas, pero sólo para caer en el más propio de la leyenda, también relacionado con lo sagrado, comparándolo a los elfos<sup>115</sup>, hombrecillos maravillosos a quienes el romanticismo alemán -especialmente Ludwig Tieck- exoneró de algunos rasgos negativos de que estaban dotados según la mitología céltica. En relación con la música, que tan importante papel desempeña en esta obra, Echo representa igualmente una inocencia perdida por los contemporáneos de Adrian; la inocencia del romanticismo que, en una época en que ya prácticamente había sido arrumbado por la historia, encontró un último reducto en la obra de Gustav Mahler. En efecto, los poemillas y oraciones que, en ocasiones, recita el niño están tomados, al pie de la letra o al menos en espíritu, del mundo lírico de *Des Knaben Wunderhorn*, la recopilación de canciones populares que, a comienzos del siglo diecinueve, realizaron Achim von Arnim y Clemens Brentano y que se convirtió en el libro de cabecera de los románticos del llamado "grupo de Heidelberg", y no sólo de ellos. Mahler acudió reiteradamente al *Wunderhorn* en busca de temas para sus *Lieder* y para los pasajes cantados de algunas de sus sinfonías. Uno de estos últimos, sobre todo -el cuarto movimiento de la cuarta sinfonía-, remite a ese mismo dominio en que Mann sitúa al sobrino de Adrian. En este movimiento, los Santos Inocentes -esto es, los niños muertos, asesinados- cantan alegres los ingenuos goces del Paraíso. No parece casual que -como el escritor advierte en una nota al final de su novela- el sistema musical que Mann atribuye a su Leverkühn guarde un estrecho parentesco con la música serial, dodecafónica, ideada por el discípulo predilecto de Mahler, Arnold Schönberg, quien, con ella, introdujo una radical innovación en la técnica de la composición, terminando muy lejos del punto en el que comenzó su maestro.

---

<sup>114</sup> MANN, TH. (1971) p. 463.

<sup>115</sup> MANN, TH. (1971) pp. 464, 466.

En el mundo de Adrian Leverkühn, penetrado por el pecado, acaba de introducirse la inocencia, el elemento angélico o élfico. Tal vez en el cielo la historia se hubiese desarrollado de otro modo; pero en la tierra de los hombres, sobre la que brotan, como hongos venenosos, los hornos crematorios, será "la pura y rara criatura"<sup>116</sup> quien resulte aniquilada.



4. Frido, nieto de Thomas Mann a quien el escritor tomó como modelo para el personaje de Echo en *Doctor Faustus*.

#### *La muerte del ángel.*

En otra famosísima novela, debida también a un premio Nobel de Literatura -me refiero a *La peste*, de Albert Camus-, se plantea también el tema del dolor del inocente como interrogante existencial de primer orden. En esta novela un sacerdote, el Padre Paneloux, recoge en un sermón la arcaica tesis según la cual la peste es el azote enviado por Dios para castigar a los hombres por sus pecados. La muerte del niño se convierte, para algunos de los protagonistas, en la clave para el cuestionamiento de la existencia de Dios, o al menos del Dios del sacerdote: un Dios que envía castigos, pero no distingue entre el

---

<sup>116</sup> MANN, TH. (1971) p. 472.

culpable y el inocente. Quizá sea porque, a la sazón, Mann no está especialmente preocupado por Dios, sino por el Diablo, por un Diablo que es parte del hombre mismo, por lo que la posición de Mann es, a mi juicio, más sutil que la de Camus y por eso es tan necesario prestar atención a la triste muerte de Nepomuk Schneidewein; de aquel niño que, durante sus últimos días sobre la tierra, sano todavía, aunque incubando tal vez el mal que acabará con él, rezaba una oración, orientada por el espíritu de los Lieder del *Wunderhorn*, en la que, inconscientemente, se pone de manifiesto la profunda complicación que, en el dominio moral, presenta un pecado como el de su tío Adrian:

Nadie debe pensar que a causa del pecado  
no sea posible hacer algo bueno.  
La buena acción nunca se pierde  
aunque su autor haya nacido para el infierno.  
¡Ojalá yo y los míos  
alcancemos la bienaventuranza!. Amen<sup>117</sup>.

El pecado de Adrian tiene que ver con la soberbia del intelecto. El carácter simbólico de la lúes cerebroespinal es puesto de relieve explícitamente por el narrador, al denominarla "metástasis en lo metafísico"<sup>118</sup>. No puede, pues, sorprender que la enfermedad que se lleva al niño tenga así mismo su sede en el sistema nervioso central. Se trata de una meningitis.

Además de esta connotación simbólica, la meningitis presenta otro rasgo que interesa tanto a Mann como a nosotros: el hecho de que conducirá al niño a la muerte a través de grandes sufrimientos, sufrimientos de los que no se verán excluidos los que le quieren. Ya durante la incubación, Zeitblom siente una aguda pena

... al ver cómo iba de una parte a otra, buscando consuelo cerca de las personas que le querían bien y cómo, después de abrazar a uno y a otro, volvía a apartarse sin haber encontrado el alivio que anhelaba<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> MANN, TH. (1971) p. 471.

<sup>118</sup> MANN, TH. (1971) p. 233.

<sup>119</sup> MANN, TH. (1971) p. 473.

Aún tendrán que sufrir mucho quienes quieren a Echo a causa de la impotencia de su amor frente al dolor y la muerte. En breve, la enfermedad se declara, y lo que tienen que contemplar son escenas más duras que la precedente:

El pequeño (...) se sostenía la cabeza entre las manos y profería agudos gritos de dolor que eran un verdadero martirio para cuantos habían de oírlos y se prolongaban a veces tanto como la respiración lo permitía. Extendía los brazos hacia los que le rodeaban y exclamaba: "¡Ayudad! ¡Ayudad! ¡Dolor a cabeza, dolor a cabeza!"<sup>120</sup>.

El sufrimiento del niño es, al menos en esta primera etapa de la enfermedad, evidente. También lo es, aunque de distinto género, el de los adultos que contemplan su tormento. Aquél cambiará de rostro; tal vez -¿quién sabe?- desaparecerá, o al menos no será vivido de forma plenamente humana cuando desaparezca la consciencia. Pero el dolor de los testigos, ese dolor que no es físico y que depende en medida suma de la conciencia, de la imaginación, de la compasión, se acrecentará a medida que, en el cuerpo del niño, se va produciendo esa lúgubre anestesia:

De vez en cuando ponía los ojos en blanco, apretaba sus brazos contra el cuerpo y el espasmo, espantoso a la vista, aunque quizá ya no doloroso, contraía los pequeños miembros<sup>121</sup>.

Pero no resulta menos atroz lo que el narrador describe acerca de la etapa inmediatamente anterior a ésta, cuando Echo, en sus intervalos de lucidez, atormentado por el dolor, exclama, juntando las manos: "¡Echo quiere ser bueno! ¡Echo quiere ser bueno!"<sup>122</sup>. El ángel, el elfo, pretende, según parece, aplacar a un poder superior que, a su juicio, le castiga infligiéndole el sufrimiento insoportable. El niño que nada sabe del pecado suplica que se le levante el castigo del dolor. Para mí, esta imagen es aún más atroz que la que Zeitblom acaba de describir, pues, como pronto explicará a éste su amigo Adrian, la enfermedad del niño se debe a su pacto con el diablo. En beneficio de la fuerza y de la originalidad del intelecto, Leverkühn ha sacrificado el amor, ha prometido al

---

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> MANN, TH. (1971) p. 478.

<sup>122</sup> MANN, TH. (1971) p. 475.

Diablo no amar a nadie; y ahora el Diablo le arranca a aquél por quien empezaba a sentir un amor auténtico, puro y desinteresado.

¿Qué es esto? ¿Se trata de una inesperada recaída del escritor, del moralista, en el mundo moral del Antiguo Testamento? ¿Sostiene Mann que los hijos pagan las culpas de los padres? En cierto sentido, sí. De hecho, lo que afirma es que, en la delicada economía de lo humano, los inocentes sufren por los culpables. La contemplación de la agonía del niño produce a Serenus la impresión de que se trata de una posesión diabólica<sup>123</sup>, y, desde luego, Adrian no cree otra cosa. Satán hace sufrir al inocente y, a través suyo, al culpable demasiado audaz para temer por sí mismo. Detrás de esta imagen hay toda una teoría antropológica de la culpa. La soberbia de Leverkühn no reposa en el pecado mismo, sino en la errónea presunción de que uno puede pecar sin que su decisión repercuta en los demás.

Un estudioso de la obra manniana, F. Hoffmann, escribe al respecto:

La disposición de Adrian hacia la enfermedad es pecaminosa, porque con ella no solamente se entrega a sí mismo como ofrenda, sino a la vez a la humanidad entera<sup>124</sup> (Hoffmann, 1972, p. 251).

Esto es lo que, muy a su pesar, aprenden Adrian Leverkühn y quienes le rodean; lo que, igualmente, aprenden quienes desfilan ante los hornos crematorios: que cuando un ser humano ejecuta una acción perversa toda la humanidad debe sufrir. Que cuando se desata el mal, el dolor y la muerte alcanzan también a los inocentes. No obstante, no debemos confundir a Adrian Leverkühn con los nazis; no debemos tomar el telón de fondo histórico con la peripecia personal. Cierto es que existe una estrecha relación entre ambas cosas, pero no es menos cierto que no son, sin más, equiparables. En la soberbia intelectual del compositor hay, también, un gran menosprecio de sí mismo. Para obtener lo que más valora, Leverkühn está dispuesto a entregar su alma, y esto es lo diabólico de tal soberbia, ese mecanismo de hipertrofia unilateral y reducción de las demás posibilidades de

---

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> HOFFMANN, F. (1972) p. 251.

existencia. Renuncia al amor, entendido como algo que le pertenece, que es suyo, cuya privación sólo recae sobre él mismo, porque, hasta ese momento, todo lo exterior le es ajeno. Pero todo cambia cuando alguien venido de fuera, y amado con todas las fuerzas, es quien tiene que sufrir. Echo no es un objeto -como, erróneamente, parece haber pensado, antes de conocerle, su tío-; no es una cosa cuya privación recaería solamente sobre el compositor: es un sujeto amado que sufre, y por ello el dolor de Leverkühn resulta insoportable. Y así, como en la leyenda de Tannhäuser, que ya antes Mann había tomado como modelo de una moralidad superior<sup>125</sup>, será el amor quien salve al pecador. Sin saberlo, sin contar con ello, Adrian Leverkühn rescatará su alma a través de la del niño. Prueba de ello son las palabras que dirige al Diablo durante la agonía de Echo:

Toma su cuerpo, sobre el cual impera tu ley. Pero su dulce alma tendrás que dejármela, quieras o no, y esa es tu impotencia, tu ridícula impotencia que habré de echarte en cara con sarcasmo por los siglos de los siglos. Podrán mediar eternidades entre su lugar y el mío, pero el suyo (y yo lo sabré) será aquél de donde tú fuiste expulsado (...) y esto será agua refrescante para mi boca, un hosanna cantado para tu escarnio y eterna maldición<sup>126</sup>.

En el Infierno tendrá Adrian la más pura experiencia de amor, una experiencia incomparable a las que ha tenido en vida: la gloria de Echo, la afirmación eterna de la inocencia y la pureza no motivarán en él, el réprobo, la envidia y el odio, sino que anularán los tormentos. Castigado en la tierra a través del amor y del dolor del inocente, el soberbio, el egoísta, es reconquistado para el amor precisamente gracias a tan atroz expediente. Así, el sufrimiento del niño no se utiliza para la refutación de un Dios del que poco o nada se habla en la novela, sino para la superación de un mal que está alojado en el interior de cada ser humano.

---

<sup>125</sup> MANN, TH. *Pariser Rechenschaft*. En: *Autobiographisches*. Frankfurt am Main, Fischer, p. 221

<sup>126</sup> MANN, TH. (1971) p. 476.

## 2.2. Aspectos del morir en la obra de Thomas Mann\*

En el curso de una emisión radiofónica que tuvo lugar en el año 1952, esto es, tres años antes de su muerte, Thomas Mann realizaba la siguiente declaración:

A la pregunta que me planteáis en relación con lo que yo creo, lo que sitúo en más alto lugar, os extrañaréis de oírme responder: es lo efímero. -¡Pero lo efímero es algo muy triste!-, objetaréis. No, os diría yo, es el alma del ser, es lo que confiere a toda vida un valor, una dignidad, un interés, porque es lo efímero lo que crea el tiempo, y el tiempo es, al menos en lo potencial, el don supremo, el más útil, emparentado por esencia e incluso idéntico a todo elemento creador y activo, a toda movilidad, a todo querer, a todo esfuerzo, a todo perfeccionamiento, a toda progresión hacia un plano más elevado y mejor<sup>127</sup>.

Esta profesión de fe antropológica, tan acorde con las doctrinas sostenidas por la filosofía contemporánea -en primer lugar por la de Heidegger, que considera que el destino del hombre es *sein zum Tode*, ser para la muerte- constituye, al menos en su forma más madura, un logro tardío del pensamiento del escritor. Esto es cierto incluso si reconocemos que su primera formulación aparece en una edad mucho más temprana, en torno a la cincuentena, cuando Mann redondea su obra maestra, *La montaña mágica* (1924), y precisamente, como veremos, en el seno de esta misma novela. Pues el escritor tendrá que recorrer, de la mano de sus personajes, un largo y peligroso camino para apropiarse realmente este conocimiento. En primer lugar le ha sido preciso no hurtar la mente al planteamiento de la finitud de la existencia humana, y en particular de su propia existencia:

He visto morir a mi padre, sé que moriré y este pensamiento me resulta familiar entre todos. Está en el segundo plano de lo que pienso y escribo<sup>128</sup>.

A continuación debe intentar comprender el alcance práctico de esta conciencia de la propia finitud; más exactamente debe establecer cuál es el valor del hecho tan paladinamente reconocido -la inevitabilidad de la muerte y la presencia de esta idea en

---

\* Publicado previamente en *Jano*, 651-H, (1985) pp. 37- 48.

<sup>127</sup> MANN, TH. (1975) "Elogio de lo efímero". En: *El artista y la sociedad*. Madrid, Guadarrama, p. 317.

<sup>128</sup> MANN, TH. (1975) "Fragmento sobre el sentimiento religioso". En: *El artista y la sociedad*. Madrid, Guadarrama, p. 207.

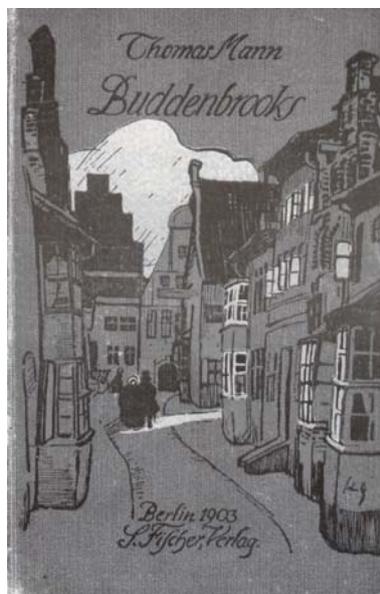
las entretelas de su espíritu. A ello le ayudara su capacidad de inventar existencias humanas, de crear "psicologías imaginarias", como decía Ortega, en las cuales, como en distintos sujetos de experimentación, tratará de comprobar el efecto de las diferentes actitudes que, según su experiencia, pueden adoptarse ante la idea de la muerte e incluso ante el momento biográfico -misterioso, intransferible- del morir de cada cual. A lo largo de toda su obra narrativa pasará revista a dichas actitudes, tratará de evaluar además lo que la cultura ha puesto en ellas, por encima de cuanto, en la respuesta del ser humano inerme ante su próximo fin, pueda haber de inalterable, de invariable. Por otra parte, el artista no va a limitarse a describir estas actitudes, sino que intentará además establecer, como ya lo hizo con la enfermedad, una interpretación simbólica de la muerte, desde la cual pueda tal vez arrojarse alguna luz sobre el talante existencial de los personajes por el creados; interpretación incuestionable desde el punto de vista estético, quizá no tanto desde el gnoseológico, pero que obliga al lector a reflexionar sobre la posibilidad de que tal interpretación pueda tener algo que ver con una verdad desconocida, aunque no por ello prescindible. En las siguientes páginas trataremos de conocer la evolución del pensamiento de Thomas Mann sobre la muerte a lo largo de su obra narrativa.

*La negación de la muerte, característica de la cultura burguesa.*

A partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, pero sobre todo a lo largo del veinte, se apodera de la cultura occidental un nuevo modo de considerar la humana mortalidad, que el historiador francés Philippe Ariès ha denominado "*la mort*

*inversée*<sup>129</sup>, la muerte invertida, consistiendo esta inversión en la ocultación de lo que, hasta entonces, era un hecho conocido por el moribundo y dado a conocer a la sociedad que le rodeaba. La sociedad burguesa del último siglo y medio se niega a pensar en la muerte del individuo, antes y después de que ésta suceda. Esta negación se da asimismo en cada persona; la *meditatio mortis*, ausente del ámbito de las preocupaciones cotidianas, no puede ya preparar al hombre para el momento ineludible y definitivo. El gran burgués que es Thomas Buddenbrook lo descubre con lúcida sorpresa cuando su existencia entra en declive:

Fue por aquellos tiempos en que Thomas Buddenbrook contaba cuarenta y ocho años, cuando empezó a sentir que sus días finalizaban y a enfrentarse con la idea de la próxima muerte (...) Y desde las primeras investigaciones obtuvo por resultado una tremenda falta de preparación, una falta de madurez de su espíritu para morir<sup>130</sup>.



5. Dibujo de la cubierta de una de las primeras ediciones de *Los Buddenbrook*, realizado por Alfred Kubin.

<sup>129</sup> ARIES, PH. (1977) *L'homme devant la mort*. Paris, Seuil, 553-595.

<sup>130</sup> MANN, TH. (1978 a) *Buddenbrooks*. Frankfurt am Main, Fischer taschenbuch, pp. 443-444.

No es, pues, nada sorprendente, que en estas circunstancias la muerte se convierta, para muchos, en algo radicalmente inaceptable, fuente de indecibles terrores, tanto más difíciles de sobrellevar por cuanto se dan, todos juntos en danza macabra, en los últimos momentos de la vida del que va a morir, cuando todo engaño se revela inoperante. Sin constituir el principal motivo de interés para Thomas Mann, no son pocos los ejemplos que de esta actitud nos ofrece en su obra. En su primera gran novela, *Los Buddenbrook* (1901), son la consulesa Buddenbrook y su hijo Christian los más claros exponentes del terror a la muerte. El caso de Christian es especial, pues en él sí se da la *meditatio mortis*; pero se da de manera enfermiza. Desde su infancia Christian manifiesta una conducta anormal que cristaliza, ya en la juventud, en una hipocondría desaforada. En adelante vivirá aquejado de inexplicables molestias y padeciendo terrores que los demás no pueden comprender:

No es un dolor, es un tormento, ¿sabes?, un tormento continuo, indefinible. El doctor Drogemüller, de Hamburgo, me ha dicho que en ese lado todos los nervios son demasiado cortos... ¡Date cuenta, en todo el lado izquierdo de mi cuerpo los nervios son demasiado cortos! Es tan extraño... A veces experimento la sensación de que en este lado se va a producir una especie de calambre o una parálisis, una parálisis para siempre... ¡No puedes imaginarte! Ni una noche puedo dormir normalmente. Me despierto sobresaltado porque mi corazón no late más, y siento un espanto terrible<sup>131</sup>.

Christian acabará sus días recluido en un sanatorio. Su madre, la consulesa Buddenbrook, descubrirá la amenaza de la muerte tan solo cuando fallezca su marido. Desde ese momento su religiosidad aumenta de manera ostensible, tal vez porque, en general, "las defunciones suelen despertar un estado de ánimo propenso a las ansias celestiales"<sup>132</sup>. Los rezos y cánticos a todas horas, las reuniones con otras damas igualmente devotas, las reiteradas visitas de diferentes pastores al bien provisto hogar de tan distinguida oveja, son objeto de la crítica de los hijos, que no acaban de entender el

---

<sup>131</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 275.

<sup>132</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 189.

cambio operado en su madre. En el fondo de esta nueva religiosidad se oculta, en opinión del autor, "un vago afán de conciliar el cielo con su fuerte vitalidad y conseguir de él la gracia de concederle una dulce muerte, no amargada por su tenaz apego a la vida"<sup>133</sup>.

Pero cuando la muerte se anuncie encontrará a su víctima -pues en este caso lo es- inerme ante ella, dado que no se ha preocupado tanto de obtener una concepción religiosa del tránsito cuanto de intentar establecer un pacto con un poder superior. Tampoco su privilegiada vida pasada puede venir en su ayuda:

Le faltaba aquel trabajo de zapa del sufrimiento que va minando lentamente, con el arma del dolor, nuestra vida misma, o al menos va borrando de nuestro espíritu las condiciones bajo las cuales la hemos recibido y despierta en nosotros el dulce anhelo de un fin, de una paz eterna."<sup>134</sup>

A partir del momento en que se declara su enfermedad mortal la consulesa pierde todo interés por cuantos le rodean y, mucho antes de alcanzar el límite establecido por los médicos, entra en agonía:

A medida que la enfermedad empeoraba iba agudizándose su cerebro, y todo su interés se concentraba en la dolencia, que observaba con terror y odio manifiesto<sup>135</sup>.

Más tarde, la terrible agonía clínica de la consulesa, que se asfixia a lo largo de interminables horas por causa del edema pulmonar, capaz de estremecer al lector más distante, adopta el aspecto de "una lucha con la vida por la muerte"<sup>136</sup>. La desdichada moribunda reclama incluso a los médicos alguna ayuda material para bien morir, para terminar con su fantasmagórico combate. Su muerte no es un dejar de existir, como veremos que ocurre en el caso de otros personajes de la narración, alguno de los cuales puede considerar la cesación de la existencia como un bien deseable. La consulesa

---

<sup>133</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 382.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 386.

Buddenbrook, representante de un modo de ser falso y caduco, es arrebatada por el reino de los muertos: “¡Sí! (...) ¡Ahora voy! En seguida...”, responde a unas voces que nadie mas que ella puede escuchar<sup>137</sup>. El más allá, la ultratumba, la reclaman. Parte de este mundo como presa del otro, arrebatada por el *Hinterwelt*, el trasmundo que se ha visto obligada a crear para negar la propia finitud, y en cuya tarea de creación ha dejado la vida.

Otro personaje manniano que, en la hora del tránsito, manifiesta su rechazo de la muerte es Lorenzo el Magnífico, protagonista de la única obra dramática de Mann, *Fiorenza* (1905). En su figura trata el escritor de representar la quiebra de los ideales renacentistas, que se muestran incapaces de conceder un sentido satisfactorio a la existencia humana. Ni la filosofía platónica ni la religión cristiana, dos caras de la misma moneda en la época y el ambiente del Magnífico, representan un consuelo para el hedonista señor de Florencia, postrado ahora en su lecho de muerte. A Marsilio Ficino, fundador de la Academia Platónica de Florencia, que intenta demostrar a Lorenzo la inmortalidad del alma apoyándose en la autoridad de sus filósofos, le responde éste: "El fuego del Purgatorio es más sencillo que Platón"<sup>138</sup>. Y, sin embargo, tampoco la religión parece servirle:

¿Que hay, por fin, de la inmortalidad del alma? (...) He amado tanto la vida que tenía a la misma muerte por su triunfo (...) Todo ha acabado, todo se hunde... la nada acaba de abrirse ante mí, la espantosa fosa de la podredumbre y de la nada<sup>139</sup>.

Y, en el fondo, no es el único en pensar de este modo. Ante el espanto de su señor, Luigi Pulci no puede evitar decir lo que piensa sobre todas las teorías filosóficas y religiosas, lo que, tal vez, piensan con él, en el fondo de sus corazones, todos esos fundadores del modo de vida burgués que rodean al Magnífico:

---

<sup>137</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 387.

<sup>138</sup> MANN, TH. (1978 b) *Fiorenza*. En: *Erzählungen, Bd. 2*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch p. 780.

<sup>139</sup> MANN, TH. (1978 b) p. 779.

¡No te mueras, Lauro (...) El cuerpo es lo esencial! No hay armonía de las esferas que pueda reemplazarlo<sup>140</sup>.

Otro ejemplo que podríamos citar en la misma línea es el de la gran duquesa de *Alteza Real* (1909). Al ir envejeciendo adopta esta mujer una actitud patológica, encerrándose en sus habitaciones, donde no permite que la luz sea medianamente intensa, y llegando a sufrir convulsiones si es vista por cualquiera que no pertenezca al círculo de sus íntimos<sup>141</sup>. Para el autor la razón del desquiciamiento de esta dama es el narcisismo en la más burda de sus acepciones:

Como su corazón había sido duro, como sólo de su belleza (...) se había ocupado, como su belleza había sido su alma y no había querido ni amado nada fuera de la exaltadora fuerza de su belleza (...) no sabía ahora qué hacer; sumamente empobrecida, no podía encontrar interiormente tránsito alguno a este nuevo estado<sup>142</sup>.

La negación de la caducidad, la incapacidad de aceptarla como un constituyente de la existencia, se revelan aquí de manera lamentable, pues ni siquiera se menciona la muerte en las frases citadas, aun cuando su presencia ominosa se transparenta de forma inequívoca.

Por fin, en *La montaña mágica* se describen igualmente varios casos de desesperada resistencia a aceptar la idea de la propia muerte, favorecidos por la actitud de ocultación de que hacen gala las autoridades del sanatorio al estipular que la administración del viático a los moribundos y el traslado de los cadáveres se realicen de noche o a las horas de las comidas, para que el resto de los pacientes tengan el menor conocimiento posible de estos desagradables acontecimientos<sup>143</sup>. Entre los casos a que acabo de referirme se encuentran el de la joven Hujus, que se esconde, gritando de pavor, bajo las mantas

---

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> MANN, TH. (1978 c) *Königliche Hoheit*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, pp. 94-95.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> MANN, TH. (1978 d) *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, p. 757.

cuando el sacerdote va a administrarle la extremaunción<sup>144</sup>, y el de un adulto de nombre desconocido que, al decir de Joachim, era

... uno de esos que para terminar provocan una escena espantosa y no quieren morir de ninguna manera. Entonces Behrens le llamo al orden: ¡No haga tantos dengues!, dijo, e inmediatamente el enfermo se calmó y murió completamente tranquilo<sup>145</sup>.

Todos los personajes hasta aquí descritos constituyen ejemplos de un modo de enfrentarse a la muerte que el hombre del siglo XX, y más si es médico, ha podido descubrir con frecuencia a su alrededor; pero no representan la única actitud posible. A juicio de Mann existen al menos otras dos que veremos a continuación.

#### *La entrega a la muerte, síntoma de la decadencia*

Como ocurre a los mejores de sus contemporáneos, Thomas Mann es consciente de que está viviendo la crisis de una cultura, de su cultura, y percibe con lucidez los síntomas de la decadencia. La enfermedad y la muerte van a ser los símbolos que Mann utilizará para describir esta descomposición. Por tanto, no puede sorprender al lector de esa crónica de la senescencia de una cultura que es *Los Buddenbrook* que, en esta novela, la quiebra biológica de los personajes, coincidente con la quiebra existencial, adquiera tintes más sombríos a medida que avanzamos a lo largo de su árbol genealógico. Tampoco es un azar que esta especie de ley tanatológica se aplique casi exclusivamente a aquellos personajes a quienes corresponde la tutela de la familia y de la empresa de cereales. Veamos cómo, con paso de lobo, el veneno de la disolución va introduciéndose en el tronco de la familia Buddenbrook.

El primer cabeza de familia que aparece en la novela es Johann Buddenbrook, padre de otro Johann, a la sazón cónsul de Lübeck, abuelo de Thomas, Christian, Tony y Klara, y bisabuelo de un tercer Johann, familiarmente apodado Hanno, último vástago

---

<sup>144</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 58-59.

<sup>145</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 60.

de la familia. Siendo aún joven pierde a su primera esposa, a la que amaba; a partir de este momento, su único móvil en la vida es el engrandecimiento de la empresa familiar, aun cuando se atenderá siempre a una norma que su hijo y su nieto no serán capaces de heredar: "Atiende con ánimo tus negocios durante el día, pero emprende solamente aquellos que no te priven del sueño de la noche"<sup>146</sup>. Casado en segundas nupcias con una mujer rica llevará una vida despreocupada hasta que su segunda esposa enferma de muerte. Sentado junto a la fiel compañera, que no amada, que le abandona, compara sus sensaciones con las que despertó en él la muerte de su primera esposa, y a la luz de su propia conducta frente a esta segunda pérdida descubre lo que ha sido su vida durante los cuarenta y seis años que han transcurrido desde aquel primer deceso:

Una existencia superficial y relumbrante que se alejaba insensiblemente, resonando en su oído atento con un eco lejano. A veces murmuraba para sí: ¡Curioso!... ¡Curioso!"<sup>147</sup>.

El ambiente que se respira en la casa no puede por menos de acentuar tal sensación de perplejidad:

No era cosa de estar mano sobre mano, pues las visitas eran frecuentes. Era preciso arreglar los dormitorios y preparar buenos almuerzos, a base de cangrejos y vino de Oporto, mientras en la cocina se asaba y se freía sin cesar<sup>148</sup>.

La vivencia de vacío existencial que tales sensaciones deben producir basta para comprender el final del anciano. La renuncia, la actitud desesperanzada se desvelan en la frase, pronunciada mitad en francés, mitad en alemán, con la que anuncia a su hijo su retirada de la vida activa: "*Jean... assez, ¿no?*"<sup>149</sup>. Con el pretexto de un resfriado se entregará a la muerte dos meses más tarde.

Su hijo Johann, que le sucede en la dirección del negocio y vive abrumado por la responsabilidad de mantener y aún acrecentar el patrimonio familiar, para lo que no

---

<sup>146</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 40.

<sup>147</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 49.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 50.

duda en imponer a sus hijos, más o menos con su consentimiento, matrimonios de conveniencia, morirá relativamente joven, en el curso de una tarde en la que los prolegómenos de un aguacero parecen ilustrar la situación de insoportable tensión en que el hasta entonces director de la razón social vive:

Bruscamente se produjo algo silencioso, terrible. El bochorno pareció aumentar, se notó un vertiginoso ascenso de la presión atmosférica que angustió el cerebro, oprimió el corazón y suprimió el aliento (...) Y esta opresión incomprensible, esta tensión, esta asfixia creciente del organismo, hubieran sido insoportables de haberse prolongado aún la más mínima parte de un instante, si al alcanzar su fuerza máxima no se hubiera producido una laxitud, una distensión, una especie de rompimiento nimio, liberador (...) si en aquel preciso momento (...) no se hubiera desplomado la lluvia, a cántaros, llenando las calles hasta inundar las aceras en espumoso torrente."<sup>150</sup>

En este momento, sus familiares descubren al cónsul Buddenbrook muerto sobre su mesa de trabajo, y es su primogénito Thomas quien debe hacerse cargo de la familia y de la empresa. Como su padre, se entregará en cuerpo y alma al trabajo aun cuando para ello tenga que negarse a sí mismo, tenga que olvidar todo proyecto existencial que no coincida con lo que ha aprendido a considerar su razón de ser en la vida. No obstante, con el tiempo llegará a cuestionar el valor de toda su actividad. Estados de debilidad, fatiga y depresión se suceden y, como vimos en una cita anterior, el pensamiento de la muerte se va abriendo paso en su cerebro. En ese momento recuerda una adquisición incidental sobre la que no había vuelto a detener su atención; se trata de un libro, un tratado de filosofía: *El mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer, en el que un capítulo se ocupa precisamente "de la muerte y su relación con la indestructibilidad de nuestro ser en sí". Tras su lectura Thomas se siente reconfortado, más aún, cambiado, capaz de aceptar gozosamente la muerte, pues esta se le aparece como

---

<sup>150</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 169.

... el penosísimo regreso de un camino errado, la rectificación de un grave error (...) la reparación de una lamentable desgracia."<sup>151</sup>

Así, aunque para muchos la muerte sea algo radicalmente inaceptable ¿cómo no había de entender Thomas Buddenbrook esta filosofía que parece escrita para él? ¿Quién sino él, el burgués ejemplar y consciente, puede darse cuenta de lo extraviado de su camino? ¿Y quién mejor que él puede descubrir la falacia de la individualidad, pues en la ciega aceptación de su ley ha vivido hasta ahora?

¿Fin y disolución? ¡Tres veces digno de piedad quien se atemorice ante cosa tan baladí! ¿Qué acabaría y qué se disolvería? Aquel cuerpo suyo, aquella su personalidad e individualidad, aquel obstáculo torpe, pertinaz, vicioso (...) ¡Acaso todo hombre no es un desacierto y un error?"<sup>152</sup>

La lectura de Schopenhauer se convierte en el detonante de la crisis del modo de vida burgués y, en el caso de Thomas Buddenbrook adopta el aspecto de una preparación para bien morir. A partir de este día en que el senador descubre la inconsistencia de su existencia, su vitalidad decae hasta el momento en que una odontalgia le obliga a abandonar una sesión del Parlamento. Ayudada tal vez por una inhábil extracción de la pieza dañada, la septicemia que arranca del foco dentario acaba rápidamente con la vida del senador, cuyo cadáver manchado por el barro y la nieve derretida es transportado a su casa por algunos viandantes. El comentario de su esposa pone de relieve lo que para Mann es fundamental en la muerte de su personaje, su aspecto "inconveniente", que acentúa el carácter crítico del óbito: "Ha sido un sarcasmo y una ignominia que esto haya llegado así"<sup>153</sup>. Y las reflexiones de sus conciudadanos no se quedan atrás:

De una muela. El senador Buddenbrook ha muerto de una muela (...) Pero, ¡diablos! de una muela no se muere nadie (...) ¿Oyóse nunca cosa semejante?"<sup>154</sup>

La intención moralizadora del autor es clara; dirigido por ella decide cargar las tintas en el caso de aquellos personajes que, pese a no ser capaces de responder de la forma

---

<sup>151</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 447.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 464.

<sup>154</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 469.

más conveniente a las instancias existenciales, pueden suscitar en el lector, al lado de una comprensible simpatía, la equivocada idea de que su creador aprueba plenamente la actitud que les caracteriza. Por la misma razón tiene que sucumbir Hanno Buddenbrook. La opción que representa -el arte- no está aún madura para Thomas Mann; por otra parte, también el arte interpretado en clave schopenhaueriana constituye un modo de aniquilación de la individualidad que tiene mucho que ver con la muerte. Desde este punto de vista resulta natural que el último Buddenbrook sea, desde su nacimiento, débil, enfermizo e inhábil para la vida, siendo sin duda el miedo a vivir, a llegar a adulto y tener que soportar pesadas responsabilidades como las de su padre lo que menos puede soportar. Esto resulta tan patente para el propio niño que se verá impelido a trazar bajo su nombre, en el libro genealógico de la familia, dos líneas horizontales, justificando ante su enojado padre su conducta con un triste "creí que no había continuación"<sup>155</sup>. En efecto, seguirá rápidamente a su progenitor a la tumba. La enfermedad que se lleva al muchacho recibe un nombre en la novela: tifus. Incluso es descrita por el autor con tal minuciosidad que es posible seguir, a lo largo de algunas páginas, las manifestaciones clínicas cuya evolución en "septenarios" sigue hoy considerándose característica de la fiebre tifoidea<sup>156</sup>. Sin embargo, pese a la erudición demostrada por Thomas Mann en dicha descripción, su pensamiento no es en modo alguno naturalista, pues se apresura a advertir que no es posible saber

...si la enfermedad que se denomina 'tifus' representa en aquel caso concreto el resultado de un accidente sin importancia fundamental; si es la desagradable consecuencia de una infección que tal vez hubiera podido evitarse y que se puede combatir con los recursos de la ciencia, o si constituye sencillamente una forma de la disolución, la vestidura misma de la muerte, que hubiera podido presentarse bajo otra máscara cualquiera y contra la cual no crece ninguna hierba<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 356.

<sup>156</sup> MANN, TH. (1978 a) pp. 511-512.

<sup>157</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 513.

Mann aventura la hipótesis de que incluso la muerte científicamente razonable, incluso la enfermedad producida por un agente patógeno que será aislado, identificado y estudiado en sus más nimios detalles no son, en último término, fruto de un infeliz azar, sino que tienen su razón más íntima en la propia biografía del paciente. Para una forma de disolución como la que padece Hanno no crece ninguna hierba. No hay otra posibilidad de salvación que la reconciliación del enfermo con la vida; pero:

...si tiembla de terror y repugnancia ante la voz de la vida que le llama, si ante estos recuerdos y estos sonidos alegres y retadores sacude la cabeza y extiende la mano con gesto de repulsión, lanzándose por el camino que le brinda la libertad... entonces no hay duda posible: morirá<sup>158</sup>.

De esta manera desaparece el último Buddenbrook; como él morirá, años más tarde, el protagonista de *La muerte en Venecia* (1912), Gustav von Aschenbach. Junto con otras figuras de menor calibre son éstos los personajes mannianos en quienes, de manera más patente, se ilustra la actitud de entrega a la muerte, a la aniquilación, por parte de aquellos que no consiguen encontrar una adecuada instalación en la existencia. Hasta aquí solo hemos visto formas fallidas de encarar la propia muerte, y de encarar la propia vida. Pero, por fortuna, la reflexión manniana no se detiene en el costado pesimista de la realidad humana y consigue alumbrar otro tipo de pensamientos y actitudes ante el hecho de morir.

*La reflexión sobre la muerte, ingrediente de una existencia más auténtica.*

Ya en las *Consideraciones de un apolítico* (1918) había afirmado:

No se requiere una imaginación poética para evaluar intuitivamente la elevación, la profundización y el ennoblecimiento espiritual e intelectual que produce en el hombre la vecindad diaria, experimentada durante años, de la muerte."<sup>159</sup>.

En *La montaña mágica* se producirán, desde luego, decesos que serán vividos por sus protagonistas de alguna de las dos maneras ya descritas, y con idéntico significado en

---

<sup>158</sup> MANN, TH. (1978 a) p. 514.

<sup>159</sup> MANN, TH. (1956) *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main, Fischer, p. 480.

cada caso. Pero existe además una meditación sobre la muerte rigurosamente nueva, una tanatofilosofía, si así puede decirse, que, a diferencia de la buscada en Schopenhauer por Thomas Buddenbrook, no aspira a la preparación para bien morir, sino a la capacitación para "bien vivir". En todo caso esta actitud es patrimonio tan sólo de unos pocos, y el presunto "ennoblecimiento espiritual" producido por la presencia de la muerte y la reflexión sobre la humana finitud no se manifestarán más que en una minoría de casos; en *La montaña mágica* el único beneficiario de esta reflexión será su protagonista Hans Castorp. El joven ingeniero se verá en la imposibilidad de negar la muerte, pues la vida en el sanatorio se lo impide. En cuanto a la actitud de entrega, a la nostalgia de la muerte -sea de cuño romántico o nihilista-, una serie de hechos a que ahora me referiré le impulsará a superarla, hasta llegar a hacer de la educación en la muerte uno de los principales fundamentos de su existencia. Para ello es preciso contar con una especial predisposición, con una sensibilidad nada común; predisposición y sensibilidad como las que condicionan la temprana pérdida de sus mayores, así como ciertas impresiones recibidas durante la infancia. Entre éstas merece consignarse el ritual a que el pequeño huérfano gusta someterse, de la mano de su abuelo y tutor. El niño, sobrecogido de religiosa emoción, guiado por la sugestiva sonoridad de las palabras del abuelo, contempla la bandeja bautismal en que están grabados los nombres de los sucesivos jefes de la familia Castorp, esa línea genealógica evocadora

...de tumba y de tiempos pasados que expresaba, sin embargo, una relación piadosamente mantenida con el presente, con su propia vida (...) Sensaciones devotas se mezclaban a las sílabas sordas, a los pensamientos de la muerte y de la historia, y todo eso parecía al muchacho una cosa bienhechora."<sup>160</sup>.

Junto al féretro de su abuelo, Hans Castorp experimenta una vez más esta devota sensación, complementada por la íntima aprobación que concede al aspecto del cadáver del anciano ataviado con el antiguo uniforme de senador de la ciudad hanseática; pero

---

<sup>160</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 26.

también descubre que bajo la apariencia de nobleza, de espiritualidad, que la inmovilidad pétrea del cadáver y la suntuosidad del decorado sugieren, se encuentra la incontestable realidad de la naturaleza material del morir, y que

... a causa de esa segunda naturaleza de la muerte se producía el hecho de que el abuelo difunto (...) no apareciese en modo alguno como el abuelo (...) El que se hallaba allí, o más exactamente, lo que se hallaba tendido allí no era, pues, el abuelo mismo, eran unos restos que Hans Castorp sabía perfectamente que no eran de cera, sino hechos de su propia materia (...) Era tan poco triste como todas las cosas que conciernen al cuerpo y que no atañen más que a él."<sup>161</sup>.

Ya en el sanatorio volverá a encontrar esta configuración jánica del morir. Acompañando al doctor Behrens se mostrará a sus ojos, durante una fracción de segundo, el rostro de un moribundo. Hans no puede conocer la escena que, momentos después, tras la puerta de la habitación, se desarrolla entre el médico y su paciente y, mediatizado por la romántica veneración por la muerte de la que ya ha empezado a dar pruebas, cree encontrar en el rostro del moribundo una expresión de dignidad que le impresiona profundamente. Pero cuando consiga entrar en las habitaciones de sus compañeros de confinamiento descubrirá que esta impresión de nobleza no suele verse confirmada. Incluso en su misma persona llega a reconocer este otro aspecto, nada espiritual ni digno, del morir. En la sala de radiología, Behrens le permite contemplar su propia mano bajo la acción de los rayos X.

Y Hans Castorp vio lo que debía haber esperado, pero que, en suma, no está hecho para ser visto por el hombre (...) Miró dentro de su propia tumba. Vio el futuro trabajo de la descomposición, lo vio prefigurado por la fuerza de la luz, vio la carne, en la que él vivía, descompuesta, aniquilada, disuelta en una niebla inexistente (...) y por primera vez en su vida comprendió que estaba destinado a morir<sup>162</sup>.

Semejante revelación ascética representa por sí sola un adecuado correctivo del sentimentalismo romántico que se hace de la muerte una idea sumamente parcial e infundada. De todos modos, dicha postura sentimental romántica es, a juicio del autor,

---

<sup>161</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 32.

<sup>162</sup> MANN, TH. (1978 d) pp. 232-233.

un buen punto de partida para la labor de esclarecimiento que su personaje se ve impelido a emprender. Solo un hombre que, como él, afirma que "un moribundo es, en cierto modo, sagrado"<sup>163</sup>, y que se siente en su elemento cuando la muerte está en juego<sup>164</sup>, y al que se brinda la oportunidad de preguntarse acerca del motivo real de esta creencia, puede llegar a establecer los límites entre lo que, en la meditación sobre la muerte, es sano y lo que es enfermizo. En este sentido, sólo positivamente hay que valorar su rebeldía contra los usos del sanatorio. Frente a la ya descrita ocultación de la muerte. Hans emprende, secundado por su primo Joachim, una especie de cruzada tanatológica, consistente en visitar a los enfermos desahuciados y moribundos con el fin de brindarles al menos algo de calor humano. Posición privilegiada en el seno de esta colectividad doliente es la que ocupa la joven Karen Karstedt, con la que Hans Castorp extremará su esfuerzo por hacer consciente y aceptable la proximidad de la muerte, llegando incluso a conducirla al cementerio cercano al sanatorio, cuyas tumbas están ocupadas en su mayoría por difuntos de edades igualmente juveniles. Sin que sepa explicar muy bien por qué considera necesario realizar esta excursión, Hans opina que

... se podía estimar que aquel paseo, desde el punto de vista moral, era más conveniente para ella que muchas otras distracciones."<sup>165</sup>.

Para Hans, la negación de la muerte ha dejado de constituir una posibilidad. Pero aún debe liberarse de un riesgo no menor al que él, en particular, es proclive: la nostalgia de la muerte, que puede conducir al abandono y a la entrega, a la deserción de las tareas que plantea la realización de la propia existencia, como muy bien sabe ver su primo:

Estar enfermo y morir no es, verdaderamente, una cosa seria; es más bien una cuestión de negligencia<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 60.

<sup>164</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 116.

<sup>165</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 338.

<sup>166</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 560.

Contra esta negligencia se alzarán en numerosas ocasiones la voz del pedagogo particular del joven Castorp, el progresista italiano Lodovico Settembrini. Tratará éste de comprender la simpatía del ingeniero hacia la muerte desde sus propios esquemas mentales, mucho más racionalistas, así como de canalizarla por donde él mismo cree que puede obrar de la mejor manera posible:

Usted quiere decir (...) que el contacto precoz y frecuente con la muerte inclina a un estado de espíritu que nos hace más delicados y más sensibles (...) al cinismo de la vida ordinaria (...) La única manera sana y noble (...) de considerar la muerte consiste en encontrarla y experimentarla como una parte, como un complemento, como una condición sagrada de la vida y no (...) en separarla de ella. La muerte es digna de respeto como la cuna de la vida, como el seno de la renovación. Pero opuesta a la vida y separada de ella se convierte en un fantasma, en una máscara o en una cosa peor todavía. La muerte tomada como una potencia espiritual independiente es enormemente licenciosa (...) Sería sin duda el más espantoso extravío del espíritu humano querer simpatizar con ella<sup>167</sup>.

El ansia de pervivencia que late en la definición de la muerte como "cuna de la vida" parece condenada al fracaso. A cambio, la descalificación moral de la *Todessehnsucht*, la nostalgia de la muerte, obrará un efecto benéfico -un efecto educativo- sobre el protagonista, que sabrá descubrir el error fundamental de la filosofía del oponente de Settembrini, el jesuita Naphta. Pese a su presunta religiosidad y a su devoción por cuanto ha ganado para la Edad Media el epíteto de oscurantista, Naphta es, a ojos de Castorp, un voluptuoso, pues al poner la muerte en oposición a la vida, como Hans tiende también a hacer, se desata y libera de la disciplina que impone el servicio a la vida. La muerte, entendida de esta manera, empieza a ser, para el ingeniero "liberación, pero no liberación de lo perverso, sino liberación perversa"<sup>168</sup>. La confirmación de que Hans ha alcanzado un nuevo conocimiento de la muerte que quizá le capacite para hacer más plena su existencia accede cuando, por primera vez, el joven se encuentra en peligro de muerte, de una muerte insidiosa como la que representa la congelación.

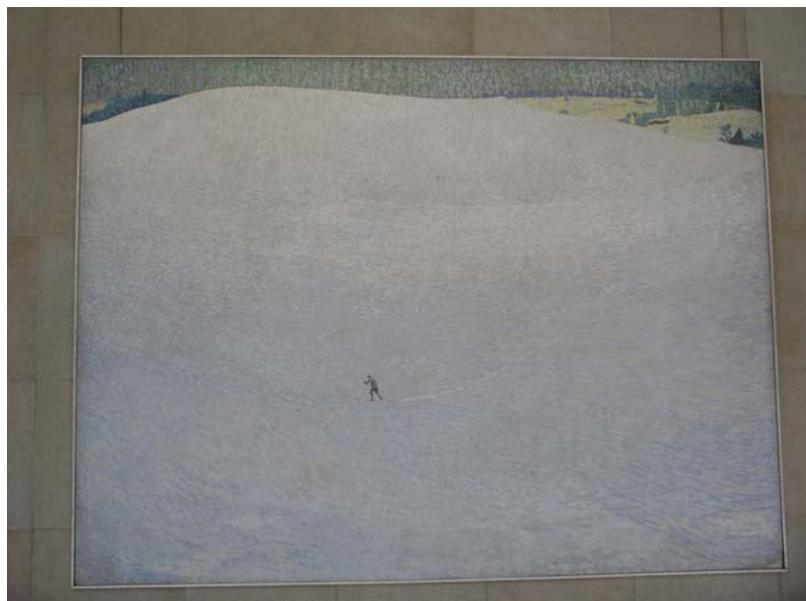
---

<sup>167</sup> MANN, TH. (1978 d) pp. 212-213.

<sup>168</sup> MANN, TH. (1978 d) pp. 433-434.

Perdido en la montaña, en medio de una fuerte nevada, Hans queda dormido y sueña. En su sueño experimenta la visión de la realidad bifronte de la vida: lo apolíneo, claro, ordenado, tras de lo cual se oculta lo dionisiaco con su estremecedora realidad. Sólo quien concilie en su espíritu el afán de orden, de permanencia, con la necesidad de periclitar, la lógica humana con aquello que se rige por leyes que la razón del hombre no alcanza, lo bueno y lo malo con lo que esta más allá del bien y del mal, puede salir indemne del combate con inmoderadas fuerzas cósmicas, que desconocen la piedad. El neófito, en esta ceremonia de iniciación, se muestra por fin a la altura de la visión que experimenta:

No se sueña únicamente con la propia alma; según me parece se sueña de un modo anónimo y colectivo, aunque con un estilo propio. La gran alma, de la que sólo eres una pequeña parte, sueña a través de ti, a tu manera, cosas que en secreto sueña siempre de nuevo: sobre su juventud, su esperanza, su felicidad, su paz (...) y su festín de sangre<sup>169</sup>.



6. Óleo de Cuno Amiet (*Musée d'Orsay*, París) que bien podría representar la escena de *La montaña mágica* en la que Hans Castorp se pierde en la montaña nevada.

---

<sup>169</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 521.

Hans Castorp se ha convertido en "señor de los opuestos"<sup>170</sup> y comprende que ésta es su más alta dignidad, su tarea esencial:

Quiero, con toda mi alma, quedarme con ellos -los personajes del ensueño- y no con Naphta, como tampoco con Settembrini; son dos charlatanes. Uno es sensual y perverso, y el otro solo toca el pequeño cuerno de la razón y se imagina que puede llevar a ella incluso a los locos."<sup>171</sup>.

Con todo, a Settembrini debe al menos el haberse apartado de la atención unilateral a la muerte, tan errónea como su sistemática negación. En su actual estado no corre ya el riesgo de dejarse ir, como antes que él han hecho tantos otros personajes mannianos quienes, desconocedores del camino para acceder a una existencia auténtica y plena, han abandonado, fatigados, el combate. Por ello será capaz de levantarse y encontrar el camino que ha de llevarle al sanatorio y, lo que es más importante, de encontrar el camino que puede conducirle a esa vida plena, de cuyo tejido de realidades y valores opuestos va a ser señor a partir de ahora. Desde su recién adquirida actitud ante la muerte, mucho más consciente y sabia que la que mantenía antaño y que las que hemos visto en el resto de los personajes, Hans Castorp podrá adoptar una actitud ante la existencia que le permitirá, a él solo entre todos, abandonar el sanatorio. Su concepción del tiempo como ingrediente de la humana existencia -como duración, como aquello que convierte la vida en proyecto y la llena de sentido- se corresponde, a partir de este acontecimiento, con la que hemos visto formulada por su autor al comienzo de este capítulo; una concepción que sólo desde la aceptación consciente y creativa de la propia finitud puede lograrse, pero cuya consecución se presenta a los ojos de su titular como un tesoro inmarcesible:

La muerte es el principio genial, la *res bina*, la *lapis philosophorum*, y es también el principio pedagógico, pues el amor de ese principio conduce al amor de la vida y del hombre (...) Hay dos caminos que llevan hacia la vida. Uno es el

---

<sup>170</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 523.

<sup>171</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 522.

camino ordinario, directo y honrado. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial<sup>172</sup>.

### **3. La comunicación médica.**

#### **3.1. Palabra, palabrería y silencio: Axel Munthe y Jean Reverzy\***

*Palabra y palabrería. Axel Munthe.*

Nacido en 1857, el sueco Axel Munthe estudió Medicina en el París de la década de los 70, lo que equivale a decir que lo hizo en uno de los santuarios de la ciencia de Hipócrates en aquel tiempo; el más reverenciado tal vez, con el permiso de Viena y sin que sus sacerdotes se librasen de mirar de reojo hacia algunas universidades alemanas, al menos en lo que a las ciencias básicas se refiere. Los nombres de algunos de sus maestros –Charcot, Potain, Péan...- brillan aún en las páginas de los tratados clásicos de Historia de la medicina, por más que algunos de ellos, retratados por la pluma de nuestro médico escritor, dejen mucho que desear en lo que atañe a su calidad humana. Sin embargo, París comenzaba ya a perder el cetro de la medicina, y ello por causa de lo que la había hecho grande en las décadas en torno a la mitad del siglo: la objetividad de la mirada clínica, convertida en criterio máximo de fiabilidad, palidecía ante la más descarnada y exacta del laboratorio, mundo en el que la Europa central llevaba la preeminencia, y vacilaba ante la llegada de visitantes inesperados procedentes, como tempranamente señaló Pedro Laín Entralgo, del mundo del oído mucho más que del de

---

<sup>172</sup> MANN, TH. (1978 d) p. 630.

\* La parte de este capítulo dedicada a Axel Munthe constituyó el inicio de una conferencia pronunciada en el marco de las “Jornadas...”, en las que participé invitado por el Prof. Diego Peral, de la Universidad de Extremadura. El texto basado en la novela *Place des Angoisses*, de Jean Reverzy, fue escrito y vertido al alemán a petición del Prof. Dietrich von Engelhardt, de la Universidad de Lübeck, para un volumen colectivo sobre “Medicina y literatura” que finalmente no llegó a publicarse.

la mirada<sup>173</sup>. ¿No fue precisamente en la clínica de Charcot donde Freud inició su camino hacia la psicología profunda?

Pues bien: precisamente en este entorno un joven exótico –sueco-, intelectualmente bien dotado y, a lo que se ve, consciente de su valía hasta parecer, en algún caso, un tanto pagado de sí mismo, inició su carrera como médico; una carrera que le llevaría al éxito económico y profesional, pero también a concebir la medicina de un modo especial, tanto que decidió escribir sobre ello para sorpresa de sus contemporáneos y gozo de quienes tenemos la suerte de poder contemplar aquella época desde una cómoda distancia. En el día de hoy la lectura de su obra más conocida, *La historia de San Michele*<sup>174</sup> (1929) me permite, y espero que nos permita a todos, echar un vistazo sobre una época de cambio a través de su mirada sensible, particularmente en lo que concierne a la palabra –la del médico y la del enfermo- en su relación con el sufrimiento y, en el caso más deseable, con la curación. Ocasión privilegiada, por otra parte, pues si nuestra ambición es asociar medicina y literatura la satisfaremos en este caso del modo más cabal, pues no en vano Munthe fue ambas cosas, médico y escritor.



#### 7. Axel Munthe (1857-1949)

---

<sup>173</sup> Tempranamente lo puso de relieve en su texto *La obra de Sigmundo Freud*, en: LAIN, P. (1943) *Estudios de Historia de la Medicina y Antropología Médica*. Madrid, Escorial, pp. 67-278.

<sup>174</sup> MUNTHE, A. (1981) *La historia de San Michele*. Barcelona, Editorial Juventud.

Vayamos, pues, a nuestro asunto. ¿De qué modo se ocupa Axel Munthe de la comunicación médica en su inclasificable obra? Para responder a esta pregunta lo primero que debo señalar es que, en su condición de médico de éxito, sus principales pacientes pertenecieron a las clases más acomodadas de la sociedad parisina e internacional de la época, pues también trabajó durante bastante tiempo en Roma. En ambas capitales llegó a atender a pacientes procedentes de América y, naturalmente, de su país natal. No debo pasar por alto lo que conocerá cualquier lector de su obra: que desde sus inicios no dejó de ocuparse de los más pobres, y que vivió catástrofes como una epidemia de cólera en Nápoles y el terremoto de Mesina, ocasiones en las que se desvivió por los más necesitados; pero sus principales testimonios sobre el tema que nos atañe proceden de esa clientela privilegiada cuya patología más habitual se encontrará precisamente en el mundo de las palabras. Prueba de ello es la primera noticia que tenemos acerca de su práctica profesional en su consulta de la *Avenue de Villiers*:

En la mayoría de estos casos mi diagnóstico era que [mis pacientes] comían con exceso; demasiados pasteles y dulces de día, y cenas hartas abundantes de noche. Probablemente fue el diagnóstico más exacto que hice en aquellos días, pero ningún éxito tuve. Nadie quería saberlo. No agradaba. El diagnóstico que gustaba a todos era el de apendicitis. En aquella época estaban de moda las apendicitis entre la gente de la mejor sociedad que buscaba una dolencia. Todas las damas nerviosas la tenían en el cerebro, ya que no en el abdomen, y se encontraban muy bien con ella, y lo mismo sus médicos<sup>175</sup>.

Pero esta situación será sólo transitoria, pues al poco tiempo llegará a París, procedente de los Estados Unidos, la noticia de que la apendicitis se cura extirpando quirúrgicamente el apéndice.

Muy pronto fue evidente que las apendicitis pasaban de moda y que era preciso descubrir una nueva enfermedad para satisfacer la demanda general. Entonces la Facultad se mostró a su altura y lanzó al mercado un nuevo mal, se acuñó una nueva palabra, una verdadera moneda de oro; la ¡COLITIS!<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> MUNTHE, A. (1981) pp. 32-33.

<sup>176</sup> *Ibid.*

Esta es, pues, la primera visión de la realidad médica parisina que nos suministra – casi diría “que nos administra”, como si se tratara de un jarabe de gusto dudoso- nuestro autor: la de una enfermedad de la que sólo existe el nombre. Pero no nos engañemos: Munthe sabe ver más allá de las apariencias y enseguida comprende que esta entidad nosológica inventada admite un contenido, aunque inesperado, pues no tiene nada que ver con el colon, sino con el malestar mucho más psíquico que somático que Freud reconocerá en el fondo de una plaga a la sazón propia de las clases populares: la histeria. Desde el punto de vista de la medicina anatomoclínica la “colitis” no es más que una palabra, y mendaz por añadidura, pues los mismos que la ponen en circulación saben mejor que nadie que no designa una inflamación del colon. Pero seguramente también ellos saben, en su fuero interno, que detrás de esa palabra se esconde algo para lo que aún no están preparados.

No es éste el caso de nuestro médico. No es por azar por lo que, después de revelarnos esta sensacional noticia –la creación de una nueva especie morbosa- nos cuenta de qué modo pasaba sus horas de ocio en un pequeño zoológico, la *Ménagerie Pezon*, poniendo a prueba su capacidad de relacionarse con las fieras, que admiraba a los propios cuidadores de éstas. Entre las anécdotas que refiere las más destacadas son el doloroso drenaje de un absceso –sin anestesia, naturalmente- en la pata de una leona y su acompañamiento, la mano en la mano, de la lenta agonía por tuberculosis de Jack, el gorila del Jardín Zoológico, con quien previamente había pasado muchas horas de silenciosa relación, siempre mediada tan sólo por el contacto manual. Estas experiencias, así como las realizadas con seres humanos, le llevaron a preguntarse acerca de este misterio de la comunicación por el tacto, más allá, o si se prefiere más acá de las palabras.

¿Por qué, después de haber perdido el uso de la palabra y con los ojos extraviados por el terror de la muerte [mis pacientes] quedaban tan pacíficos y

tranquilos si ponía en su frente la mano? ¿Por qué los locos del asilo de Santa Ana, espumeando de rabia y profiriendo gritos de animales salvajes, se volvían serenos y dóciles en cuanto les aflojaba la camisa de fuerza y tomaba en mi mano la suya?<sup>177</sup>

Más tarde referirá esta misma experiencia, aunque esta vez asociada a la palabra, con ocasión de sus reflexiones acerca del hipnotismo en el marco de los angustiosos lazaretos de campaña de la Primera Guerra Mundial. Su conclusión será que la palabra, como el contacto, es lenitiva sobre todo por la intención con la que es pronunciada, por lo que transmite al otro, al sufriente, al agonizante. No hace falta ser un gran científico – aprenderá- para acceder con la palabra, y con ese otro género de comunicación no verbal que representa el contacto, al interior del dolor ajeno. En este sentido es muy esclarecedora la comparación que puede establecerse entre lo que refiere acerca de Charcot y sus discípulos de la Salpêtrière y un desconocido, pero exitoso médico alemán. Del gran maestro de la neurología se atreve a decir algo que hoy resulta bien conocido ya apenas provoca escándalo, pero que en la época podía interpretarse como la venganza de un discípulo despechado:

Para mí, que durante años había empleado la mayor parte de mi tiempo libre en estudiar el hipnotismo, aquellas representaciones en el escenario de la *Salpêtrière* ante el público del *tout Paris* no eran más que una absurda farsa. Algunos de aquellos sujetos femeninos eran, sin duda, verdaderos sonámbulos que ejecutaban en estado de vela los diversos actos que les habían sugerido durante el sueño (...) Siempre estaban dispuestas a *piquer une attaque* de la clásica *grande hystérie* de Charcot con el subsiguiente *arc-en-ciel* o a exhibir sus tres famosas fases de hipnotismo: letargo, catalepsia y sonambulismo, inventadas todas por el Maestro y rara vez observadas fuera de la *Salpêtrière*.<sup>178</sup>

De este modo, Charcot y sus secuaces habrían producido el fenómeno contrario al suscitado por la *Faculté* en los inicios de la carrera profesional de Munthe. Mientras que el gremio médico había inventado una enfermedad inexistente, el ínclito Jean-Martin Charcot habría sido capaz de producir verdaderos enfermos mediante el uso de la palabra, de su palabra de sabio omnipotente:

---

<sup>177</sup> MUNTHE, A. (1981) pp. 44.

<sup>178</sup> MUNTHE, A. (1981) pp. 191-192.

Hipnotizadas a diestro y siniestro, docenas de veces al día, por los doctores y los estudiantes, muchas de aquellas desgraciadas muchachas pasaban el día en un estado de semiletargo, aturdidos sus cerebros por toda clase de absurdas sugerencias, semiconscientes y seguramente irresponsables de sus actos, destinadas, más tarde o más temprano, a terminar sus días en la *salle des agités*, si no en el manicomio<sup>179</sup>.

A cambio, la historia del médico alemán ofrece todo lo contrario. En determinado momento las autoridades deciden controlar, ante la sospecha de intrusismo profesional, a todos los extranjeros que ejercen la medicina en París, citándolos en comisaría para que acrediten su formación universitaria. También Munthe tiene que hacerlo, y el comisario aprovecha para pedirle su opinión sobre cierto alemán sospechoso de charlatanismo que, sin embargo, gozaba de un extraordinario éxito social y económico.

Observé –declara Munthe- que no había ninguna razón para que un charlatán no pudiera ser un buen médico; un título significaba poco para sus enfermos, si el podía aliviarlos: Un par de meses después, el mismo comisario me contó el fin de la historia. El doctor se presentó a última hora, solicitando una entrevista particular. Mostró el título de una notable universidad alemana y suplicó al comisario que le guardase el secreto, porque su enorme clientela la debía al hecho de ser considerado por todos como un charlatán. Dije al comisario que no tardaría en ser millonario aquél hombre si supiera de medicina la mitad de lo que sabía de psicología<sup>180</sup>.

Munthe, lo he señalado al comienzo, es testigo privilegiado y sensible de una época de cambio. La medicina que representa el deificado Charcot produce lo que hoy llamaríamos daños colaterales, y muy pronto otro de sus estudiantes –no diré discípulo en su caso, como no podemos decirlo en el de Munthe-, Sigmund Freud, arrojará su particular paletada de tierra sobre el féretro del maestro de la “mentalidad anatomoclínica” al señalar que no había podido llegar más lejos porque era “un visual”<sup>181</sup>; porque lo era, señalaría yo, en aras de la precisión, en un terreno en el que había que abrir plaza al oído, a la palabra. Concretamente, a las palabras del dolor y del

---

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> MUNTHE, A. (1981) p. 176.

<sup>181</sup> FREUD, S. (1925) *Charcot*, en *Obras completas* (ed. López Ballesteros). Madrid, Biblioteca Nueva, vol. X, p. 280.

sufrimiento. A su manera Munthe lo había hecho, aunque, al menos en su libro, parece prestar más atención a la palabra del médico como instrumento terapéutico. Pero no cabe duda que fue su capacidad de comprender, de escuchar con los oídos, los ojos y las manos, lo que le llevó a saber lo que supo y a transmitirnoslo. Otros médicos y escritores, a lo largo del siglo que ya pasó y en los comienzos de éste en el que vivimos, han sido testigos y transmisores de la moviediza historia de las palabras del dolor.

Buscamos ahora a uno de ellos, que compartió, como Munthe, esa doble condición en los años centrales del siglo veinte: Jean Reverzy.

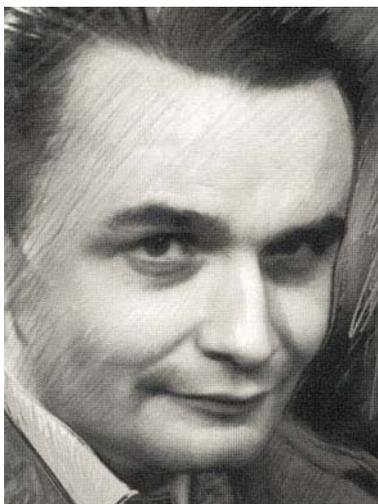
*Los misterios de la comunicación. Place des Angoisses, de Jean Reverzy.*

A diferencia de lo que ocurre a menudo, en el caso que nos ocupa la situación biográfica del autor es de suma importancia para la más completa valoración de su obra: el escritor Jean Reverzy fue, además, médico, y nunca dejó de serlo. Como señala uno de sus estudiosos, ni siquiera la consecución, en 1954, del Premio Renaudot, "que le garantizaba de golpe más de cien mil lectores, la celebridad, una vida pública"<sup>182</sup>, le apartó del ejercicio profesional como médico de cabecera en un barrio obrero de Lyon. Pero, a esta doble condición de médico y escritor, Reverzy añade, en la época en que redacta *Place des Angoisses*, la de enfermo crónico con pronóstico fatal, pues la enfermedad que padece, probablemente hemocromatosis, no tenía cura a la sazón. Médico, enfermo y escritor; pero no todos los médicos que enferman son capaces de escribir acerca de la enfermedad, el sufrimiento, la muerte y la comunicación entre los seres humanos con la enfermedad como telón de fondo del modo en que lo hace Reverzy. El dato mencionado sobre la devoción hacia su práctica profesional nos permite contemplar la imagen de un individuo singular, dotado de una seria preocupación por los demás, mantenedor de una actitud que se ha dado

---

<sup>182</sup> Recibió este premio por su primera novela, *Le passage*. Cfr. BUIN, Y. (1968). *Jean Reverzy (médecin et écrivain lyonnais) 1914-1959*. (Tesis doctoral en medicina). París, Facultad de Medicina, p. 2.

en llamar, tópicamente, "comprometida". Otros datos de su biografía permiten confirmar dicho compromiso: habiendo ganado plaza de interno en la red hospitalaria pública de Lyon, en 1940 se le fuerza a dimitir por su manifiesta disconformidad con el régimen colaboracionista de Vichy. De hecho, en 1942 entrará en la Resistencia; denunciado a la Gestapo será detenido en 1943, aunque tiene la suerte de quedar pronto en libertad por falta de pruebas. En todo caso este episodio le empuja a comprometerse de otro modo con la oposición clandestina: hasta el fin de la guerra, actuará como médico jefe del *maquis* del Allier (1219 compañía del FTP, Campamento Henri Barbusse). El resto de su vida, como queda dicho, trabajará como médico de barrio en Lyon, sin intentar reemprender su aventura de especialista hospitalario, ni siquiera cuando alcance la celebridad literaria gracias al mencionado premio. Sólo dos años después de la obtención del mismo publica Reverzy su segunda novela, de la que vamos a ocuparnos en adelante por las razones ya señaladas<sup>183</sup>.



8. Jean Reverzy (1914-1959)

---

<sup>183</sup> Estos datos proceden de la tesis doctoral citada en la nota precedente, así como de las “*Repères biographiques*” con que se cierra la edición de REVERZY, J. (2002) *Oeuvres complètes*. Paris, Flammarion, pp. 916-919.

### *La tecnificación del lenguaje médico.*

Uno de los aspectos más atractivos -y aleccionadores- de *Place des Angoisses* es, precisamente, la confrontación entre la comunicación que se suscita en el ambiente hospitalario y la que surge, cuando se tiene suficiente sensibilidad, en la consulta en casa del paciente. En el santuario de la ciencia médica todo está tecnificado, sometido a una estricta observancia de códigos estilísticos y márgenes temporales que ofenden la sensibilidad del joven interno en formación:

En tres horas lo aprendí todo sobre el diálogo sumario de la medicina hospitalaria y de la enfermedad popular: "¿Le duele la cabeza?... ¿Se siente cansado por las mañanas?... ¿Siente punzadas en el corazón?... ¿Se fatiga al caminar?... ¿Ve usted moscas volantes?...". El paciente sólo debe responder sí o no (...) La mano firme del médico apartaba la sábana; retumbaba una orden: "¡No se mueva! ¡Respire hondo! ¡No respire! ¡Vuélvase sobre el costado!"<sup>184</sup>.

El ejercicio del lenguaje que se propone al flamante médico está basado en el uso de la palabra que Laín ha denominado "cosificadora", que reduce al ser humano enfermo a objeto científico cognoscible por la vista y el tacto, desdeñando lo que de él pueda conocerse por el oído; una palabra que sólo pretende ser "inquisitiva, imperativa y descriptiva"<sup>185</sup>. A esta misma conclusión llega Reverzy cuando reflexiona sobre lo anterior:

Comprendí que esos seres numerados, inmóviles como el bloque de mineral detrás de la vitrina del museo, como el reptil sumergido en formol, como la mariposa atravesada sobre el cartón, se presentaban maravillosamente simplificados y preparados para las investigaciones de los sabios, quienes se preocupaban tan poco por la angustia de sus pacientes que incluso estos parecían, a su vez, no experimentar opresión alguna (...); no intentaban comprender: su enfermedad sería lo que quisieran los médicos<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> REVERZY, J. (2002) p. 195.

<sup>185</sup> LAIN, P. (1986). "La palabra y el silencio del médico". En: *Ciencia, técnica y medicina*. Madrid, Alianza Editorial, p. 238.

<sup>186</sup> REVERZY, J. (2002) p. 195

A lo largo de la novela abundan las referencias a esta palabra cosificadora y, en general, a la incapacidad de muchos médicos para establecer vínculos más comprometidos con sus pacientes; incapacidad que, a menudo, se trueca en voluntad deliberada de crear una distancia que se juzga necesaria para conservar la frialdad en la mirada, el hábil pulso, la desapasionada decisión que el acto médico requiere:

A los médicos no les gusta llamar a sus pacientes por su nombre, marca demasiado visible de un antiguo estado humano: prefieren al enfermo numerado, puro, sublimado y perfectamente sometido a la ciencia, de la cual ellos son presencia ubicua y misterio<sup>187</sup>.

No parece necesario recordar que, desde los tiempos en que Reverzy denuncia esta actitud, se ha intentado de buena fe corregirla, aunque a veces cayendo en el error de suponer que ese objetivo puede conseguirse mediante técnicas que pueden "aprenderse". Por otra parte, muchos médicos en ejercicio son conscientes de que la crítica de Reverzy sigue estando vigente en muchos ambientes. Por ambas razones, es de temer que aún hoy tenga valor uno de los juicios más dramáticos, el más triste quizá, de los que quedaron plasmados en esta novela de la comunicación médica; aquél en que su autor se refiere a unos "seres tan alejados como los médicos y los enfermos"<sup>188</sup> ¡Tan alejados...! Más que una denuncia hay que concebir esta declaración como la manifestación de una profunda tristeza, pues no olvidemos que es un médico quien la emite. Incluso más acá de lo radicalmente humano, en el ámbito de lo puramente profesional -si es que puede ser lícito proceder a esta antinatural separación-, esta lejanía se revela como eminentemente negativa, como condición determinante de un fracaso previsible, pues lo que, a la larga, instaura ese lenguaje codificado es la incomunicación. Frente a la palabra cosificadora y dictatorial el enfermo responde -observa el joven interno- con el silencio. Al fin y a la postre, silencio es lo que se le pide frente a las órdenes y manipulaciones del médico, y

---

<sup>187</sup> REVERZY, J. (2002) pp. 206-207.

<sup>188</sup> REVERZY, J. (2002) p. 228.

casi es silencio -al menos, máxima contención verbal- lo que se le exige en las respuestas a las preguntas de la anamnesis. Así, frente a la usura verbal del profesor de clínica, "ahorrativo de sus instantes como de sus gestos y sus palabras"<sup>189</sup>, que sólo concede cinco minutos, cronometrados por una enfermera, al interrogatorio y exploración de los pacientes ambulatorios, el enfermo, desde el mismo momento de su ingreso -nota Reverzy- se atrinchera en un mutismo defensivo que conduce, diabólicamente asociado al laconismo del clínico, a diálogos como éste, cruelmente descrito por el escritor:

- ¿Dónde le duele?
- Por todas partes.
- ¿Cuándo le duele?
- Todo el tiempo.
- ¿Desde cuándo?
- No me acuerdo<sup>190</sup>.

Sería, no obstante, un error suponer en Reverzy una actitud fácilmente crítica y descalificadora frente a unos colegas respecto de los cuales se considera de algún modo "superior". Nada más lejos de la realidad. Nuestro autor no es un *enfant terrible* de la medicina. No lo necesita -como ya hemos visto- cuando escribe su novela, ni parece que su temple moral sea conciliable con la posición de un puro censor. Al médico-enfermo-escritor Jean Reverzy le duele la incomunicación porque ha vivido -yo aún diría más: ha gozado- la experiencia contraria, que también, y especialmente, desea transmitir en su novela. Además, de ningún modo quiere ser injusto con esos colegas con los que en más de un aspecto se identifica. Reconoce, por una parte, que el propio lenguaje de la medicina tiende sus trampas a quienes lo utilizan, que habitualmente no son plenamente conscientes de las complejas implicaciones del mismo; por otra, advierte que la jerga profesional sirve oscuramente a otros fines que no son en sí ni buenos ni malos, sino simplemente humanos, demasiado humanos, y que tienen que ver con la especial dureza del ejercicio de la

---

<sup>189</sup> REVERZY, J. (2002) p. 207.

<sup>190</sup> *Ibid.*

medicina. Ambos aspectos son puestos de relieve, de mano maestra, en un fragmento en el que el escritor reflexiona sobre el "estilo" literario de los clínicos,

... ese estilo impersonal, propio de los doctores, tan particular como el de los militares y el de los eclesiásticos, infestado por el énfasis, las metáforas dudosas y los términos incongruentes, tales como oligofrenia, bradicardia, asistolia, polidipsia, y otros mil parecidos, revoltijo hirsuto de griego farfullado por bárbaros. Estilo que refleja, como su escritura ilegible y desmoronada, la inmensa fatiga de los médicos, cuyo espíritu sobrecargado, para aislar el hecho y describirlo, no tiene ya la fuerza de ir hasta el extremo de los recursos del lenguaje<sup>191</sup>.

"La inmensa fatiga de los médicos...". Algo así no se dice "desde la barrera", ni es propio de un esteticista insolidario. Lo dice quien sabe, quien comparte; quien, en todo caso, ha tomado la decisión de llegar, si no "hasta el extremo", si lo más lejos que le resulte posible. Y no olvidemos que, a su fatiga de médico, añade la de enfermo de hemocromatosis:

Apenas levantado, volví a experimentar la blanda constricción, esta presión en las muñecas, los hombros y las rodillas: mi fatiga se había despertado conmigo (...) ¡Extraña asociada a mi vida! El primer día en que su mano pesó sobre mi hombro, no sospechaba que me acompañaría tanto tiempo (...) Como dos moribundos que se apoyan mutuamente, nos arrastramos hasta el final de una calle pavimentada con guijarros...<sup>192</sup>.

### *Más allá del lenguaje.*

En su indagación sobre el lenguaje, sobre la comunicación, le ayudará tanto como el análisis crítico de la jerga profesional y el de su dosificación técnica la escucha del decir del lego, especialmente cuando éste, de manera totalmente impremeditada, consigue tender hacia el enfermo esos puentes que el médico establece con tanta dificultad, cuando no renuncia lisa y llanamente a esa tarea. Es lo que ocurre, por ejemplo, durante las horas de las visitas, cuando

---

<sup>191</sup> REVERZY, J. (2002) p. 210.

<sup>192</sup> REVERZY, J. (2002) p. 179.

... las salas muertas, donde resucitaba una vida insospechada para los médicos, se llenaban del zumbido de las palabras dulces, crasas, con las cuales el pueblo expresa su emoción y su ternura<sup>193</sup>.

Palabras que expresan sentimientos... En el marco de la relación entre el médico y su paciente hay un espacio del cual pueden estar ausentes los sentimientos, o mejor, en el que pueden ser puestos entre paréntesis en nombre de la voluntad de conocimiento científico de lo que sucede en el interior del cuerpo doliente; un espacio ocupado por lo que Laín ha denominado *morbus in verbo*, la enfermedad verbalizada, descrita. Pero también hay lugar para lo que este mismo autor ha nombrado *morbus ultra verbum* o *morbus in silentio*<sup>194</sup>; y ese silencio, que surge más allá de la palabra (*ultra verbum*) no equivale a incomunicación, sino que se abre a la posibilidad de otro género de comunicación, menos explícita pero tal vez más profunda, la "comunicación existencial" en el sentido que estos términos tienen en el pensamiento del médico y filósofo Karl Jaspers<sup>195</sup>. Ante la perplejidad que se experimenta frente al dolor y la muerte, la palabra, incluso la bienintencionada, resulta inoperante, y el silencio -un silencio expresivo, comunicativo- resulta ser la única vía para expresar la compasión, la comprensión, el deseo de auxiliar en lo posible, de acompañar al menos, a aquél que, a menudo, tampoco puede manifestar verbalmente su soledad, su sufrimiento. El médico Jean Reverzy, educado por experiencias como las ya descritas, se muestra especialmente sensible a este silencio expresivo; silencio que, en ocasiones, será administrado por él sabiamente, incluso técnicamente, con una aparente frialdad que no debe engañarnos, pues lo premeditado de alguno de estos silencios se justifica por la convicción de que tal actitud ayuda efectivamente al enfermo -y, en ocasiones, constituye la única posibilidad humana de ayuda-. La narración comienza, precisamente, con la descripción de una visita domiciliaria cuyo único objetivo es la cumplimentación, por parte

---

<sup>193</sup> REVERZY, J. (2002) p. 208.

<sup>194</sup> LAIN, P. (1986), p. 244.

<sup>195</sup> JASPERS, K. (1973). *Philosophie*. Berlin, Springer Verlag, pp. 126-129. Lo que define la "comunicación existencial" es "la voluntad existencial de apertura".

del médico, de un certificado de defunción. Pero, además de este acto legal, Reverzy se encamina a su tarea con la decisión de ejecutar uno de estos actos de comunicación en el silencio:

Me dirigía hacia un deber fácil; exigiría de mí pocas palabras, no habría vacilación ni duda: bajo el tejado, en una buhardilla, iba a recibir la tranquila hospitalidad de un muerto. Bastaría con algunas palabras escritas, con una mirada más pensativa que de costumbre y con un movimiento de la mano alzada, que luego dejaría caer, como para decir: "Callemos. El ruido ofende a los muertos. Incluso este gesto es inútil"<sup>196</sup>.

El médico de barrio, el antiguo interno de los hospitales universitarios, el médico del *maquis*, ha aprendido a creer

... en el valor de las palabras sencillas, mil veces repetidas, perfeccionadas por el uso, maquinales y sin embargo matizadas<sup>197</sup>.

No hacen falta grandes palabras para hacer sentir al otro la compañía, la hermandad. Las palabras sencillas -se nos dice- poseen valor, como lo posee ese otro lenguaje, emitido en silencio por el cuerpo, en presencia de otro cuerpo que ya no puede comunicarse: "Es vano -afirma Reverzy- arreglar a los muertos"<sup>198</sup>. Por eso no habla ante el cadáver. Sumido en el silencio respetuoso que debe a quien ya no puede hablar, y sabiendo que su viuda comprende, desea y aprueba ese otro lenguaje, realiza el gesto que previamente había proyectado, que sin duda ha ejecutado -con profunda seriedad, viviéndolo cada vez- en otras muchas ocasiones:

Sin decir nada, adelanté el brazo; mi mano subió hacia la luz; mis dedos, suspendidos, desplegados, después encogidos como para coger un objeto invisible y maleable y modelarlo, vacilaron, y mi gesto se desmoronó como una frágil estatuilla que se disloca, se abismó en las tinieblas, mientras que mi mano inerte volvía a caer a lo largo de mi cuerpo. La mujer, que me observaba, me expresó su conformidad con un movimiento de los párpados<sup>199</sup>.

Parece teatral, y quizá lo sea, pero al modo en que los griegos entendieron el teatro: como *kátharsis*, como purificación. La viuda, no hay que perderlo de vista, "expresó su

---

<sup>196</sup> REVERZY, J. (2002) p. 180.

<sup>197</sup> REVERZY, J. (2002) p. 181.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ibid.*

conformidad". Y Reverzy sabe bien por qué, como sabe que en su acción no hay nada tramposo:

El silencio, por otra parte, favorecía nuestro acuerdo (...) El lenguaje envuelve a los seres con una aureola falaz a través de la cual se miran sin reconocerse: las palabras son los testigos de su alejamiento y de su mudez. Ahora podíamos medir nuestra distancia y nuestra soledad. Un gesto cuya inutilidad quedaba expresada en su propio abandono bastaba para ello. Y yo había venido desde la otra punta de la ciudad, a la primera llamada, con la única intención de hacer ese gesto pesado y vano<sup>200</sup>.

Pero de poco serviría el arduo aprendizaje de Reverzy -y no sería mucho lo que podría enseñar a sus lectores, médicos o no- si solamente le permitiera salvar con gallardía situaciones como la descrita. La piedra de toque de la comunicación médica no puede ser el cadáver, ni siquiera su viuda. Sólo el enfermo puede revelar cuándo se ha logrado establecer la comunicación, y en qué medida puede ésta ser verbalizada. Del mismo modo que Reverzy nos muestra solamente uno de los difuntos con los que hubo de vérselas en su práctica profesional, sólo presta atención a uno de sus pacientes, paradigmático, al que nos presenta como el primero de su ejercicio profesional como médico de arrabal. La prolija narración de la primera visita a casa de este paciente, Dupupet, constituye una rareza frente a las descripciones habituales; pero es, precisamente, lo que la hace extraña, lo que mayor valor le confiere para los fines perseguidos, de consuno, por el autor y por quienes hemos aceptado seguirle en su pesquisa sobre la comunicación médica:

Todo el mundo habló al mismo tiempo. La mujer se mantenía de pie detrás de mí, y su voz, como un viento ligero, pasaba por encima de mi cabeza. Todas sus palabras, desde el instante en que ella había abierto la puerta, habrían podido transcribirse en una sola frase armoniosa, inmensa, prolongada sin cesar. Dupupet oscilaba, de derecha a izquierda, a cada penosa inspiración, y la dificultad de su respiración fragmentaba su discurso en frases entrecortadas. Su voz, amplificadas por la resonancia de un flaco tórax, recordaba la sonoridad del cuerno o de la trompeta: estallaba y luego, repentinamente, moría con un sordo fragor. Y mis palabras, de un timbre más agudo, intentaban insinuarse en los silencios de un segundo de los viejos que me contaban su pena. Creo que éramos felices y que una unión casi perfecta estaba en trance de realizarse: el hombre acostado, su

---

<sup>200</sup> *Ibid.*

compañera de pie, el médico sentado al borde de la cama, formaban un coro al unísono<sup>201</sup>.

Considerado superficialmente podría parecer que lo que aquí se describe obedece a un mero afán esteticista, al impuro deseo de sorprender con la finura de las metáforas a un lector ingenuo; esto sería, literalmente, obsceno, tratándose de lo que se trata: el sufrimiento de los seres humanos. De ser así, habría que aplicar al Reverzy escritor el duro juicio emitido por el también escritor Hermann Broch sobre quienes producen arte *kitsch*:

A una persona así no se la puede medir de acuerdo con el patrón de la estética, sino que hemos de entender (...) que se trata de una mala persona, éticamente degradada, un delincuente que pretende el mal sin escrúpulos. O, formulado en términos menos patéticos: una persona así es un cerdo<sup>202</sup>.

Pero, por fortuna, el tono general de la obra no permite sospechar algo semejante. No es la belleza de la frase, sino el conocimiento de una realidad sumamente compleja lo que Reverzy busca -y me atrevería a decir que encuentra- al percibir como algo íntimamente musical el coloquio en el que un médico pregunta, un paciente refiere -sin prestar demasiada atención, por otra parte, al interrogatorio conductor del médico- y su esposa, sorda al discurso de uno y otro, rememora dudosos antecedentes patológicos sin excesiva confianza en la atención de sus dos compañeros. No es, da entender el escritor, la información, sino la armonía lo que, en primera instancia, desean obtener Dupupet y su mujer de aquél de quien solicitan ayuda. Bien es verdad que, en el curso de su visita, el médico explorará al enfermo y anotará mentalmente aquellos datos anamnéticos, pescados en las turbulentas aguas del discurso coral, útiles para fundamentar su diagnóstico y la ulterior opción terapéutica. Pero sabrá responder, con inusual sensibilidad, a esa demanda de una comunicación más sutil, menos técnica, pero no por ello menos necesaria:

---

<sup>201</sup> REVERZY, J. (2002) pp. 234-235.

<sup>202</sup> BROCH, H. (1974). "Cosmogonía de la novela". En: *Poesía e investigación*. Barcelona, Barral Editores, p. 272.

El concierto continuaba; cada uno hablaba apasionada o pensativamente, según los instantes, sin interrumpirse nunca. La expresión de los rostros, las actitudes, los gestos de las manos separadas del cuerpo para concluir en movimientos de extensión o de flexión de los dedos (...), el resplandor de las miradas, añadían su significación propia, enriquecían los símbolos del lenguaje y a veces, con su sola existencia, iluminaban la noche de lo inexpresado<sup>203</sup>.

Reverzy quiere llegar más lejos, como médico, de lo que como médicos pretendían llegar sus maestros, y los más conformistas de sus colegas, en el camino de la comprensión; quiere saber, entender más que aquello que dice la respuesta dirigida por la pregunta, y más que aquello que revela el cuerpo sumiso a la mano inquisidora del clínico. Quiere saber lo que dicen las palabras libremente pronunciadas, transmisoras no sólo de datos, sino también de valoraciones y sentimientos, y lo que dice el cuerpo expresivo, el cuerpo que se comporta -si así puede decirse- como acento tónico de lo meramente verbal. Por eso actúa del modo que hemos visto, y las consecuencias de su acción resultan ser, a la postre, beneficiosas. Después de esa conversación que califica de "*huracán de palabras*", los tres personajes, como de común acuerdo, abandonan ese fondo musical que, a lo largo de esta primera etapa de la visita médica, ha suministrado su decir. La palabra, que ha dejado de ser "*cosificadora*", huelga al fin, habiendo experimentado quienes hablaban, al unísono, "*una misma necesidad de silencio*". El paciente y su esposa parecen compartir la convicción del narrador:

En nosotros, sin que ninguna palabra lo tradujera, la conversación proseguía<sup>204</sup>.

Por fin, el pacto queda ratificado, también esta vez con un gesto:

Habíamos hablado durante largo tiempo. Poco importa el sentido de nuestros discursos; aunque hubiésemos hablado cada uno una lengua diferente, nuestro acuerdo habría sido el mismo: más allá de nuestra consciencia, en esa región de los dolores y de las alegrías (...). Ahora nuestras manos unidas, mejor que las palabras incapaces, sellaban nuestro acuerdo<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> REVERZY, J. (2002) p. 236.

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> REVERZY, J. (2002) p. 237.

Una vez más debo insistir que no puede verse en lo anterior nada de vana retórica; Reverzy se esfuerza por transmitirnos una experiencia suya condicionante de su modo de proceder en el futuro; una experiencia que no ha terminado de producirse, pues esas manos unidas, que introducen el afecto en la relación, tienen aún cosas que decir:

Finalmente, nuestras manos se separaron. La mujer hurgó en un cajón del que sacó mi salario: tres billetes de veinte francos, que presentó desplegados y aplicados contra la palma de su mano al modo de un juego de cartas. Sin cogerlos, apliqué mi mano contra la suya. La señora Dupupet quería que tomara el dinero; y, en un primer momento, yo lo habría aceptado de buen grado, pero no pude llegar hasta el final del gesto esbozado. Nuestras manos, separadas por el espesor del papel suave como la seda, se aplicaron estrechamente una contra la otra. A través de sus gafas con montura de hierro la anciana me escrutaba; adivinaba por el fruncimiento de sus cejas que me veía mal, y yo mismo, a través de sus cristales empañados, no discernía de sus ojos más que una claridad un poco verdosa. Como callábamos, la comunicación más segura se establecía a través de los tres billetes, obstáculo que nos separaba. Sin embargo, los dedos de la anciana se crisparon introduciéndose entre los míos y arrugando el papel, como si hubiesen querido por última vez hacer que se adhiriera a mi mano; pero resistí. Entonces, la mano se retiró con su ofrenda. La anciana había cedido; volvió a dejar los billetes en el cajón<sup>206</sup>.

Tan extenso fragmento apenas necesita comentario, y no precisamente por sus dimensiones, sino por lo explícito del mismo. El médico siente que, en esta ocasión, se ha producido algo que es, a la vez, demasiado y demasiado poco para que pueda cobrar por ello. Desde el punto de vista de la medicina práctica, da la impresión de que los famosos tres billetes servirían para pagar su tiempo, único recurso de que ha hecho dispendio. No hay nada que objetar, pues todos los profesionales cobran por su tiempo; aunque, desde la perspectiva de su eficacia terapéutica, puede que a Reverzy le parezca, como acabo de señalar, demasiado poco. Pero, desde una perspectiva diferente, lo que ha ocurrido es demasiado como para echarlo a perder por sesenta francos antiguos: los billetes, entre las palmas de las manos de la anciana y del médico, son como el recuerdo de esa barrera que acaba de derribarse con el canto a tres. Las murallas de Jericó han caído al son de la

---

<sup>206</sup> REVERZY, J. (2002) pp. 237-238.

música. ¿Quién tasaría en sesenta francos el sentimiento que Reverzy intenta transmitirnos?

Naturalmente, esto no quiere decir que Reverzy no vaya a cobrar, en las demás ocasiones, sus honorarios; pero ésta es especial, como muestra su inclusión en la novela y la prolijidad con que es descrita. Hay que entender que, a partir de este momento, el médico se siente más legitimado para recibir algún dinero por lo que hace, pues ha aprendido a incorporar a su ayuda técnica esta otra, cuyo valor se le impone con la fuerza de un descubrimiento, de una revelación de extraordinaria importancia que desea hacernos llegar a todos, pero especialmente a quienes, como él, han elegido hacer su vida como médicos.

#### *Epílogo a modo de consigna.*

Poco más resta que decir sobre esta sensible apología de la comunicación humana en el ámbito de la práctica médica. De otros asuntos se ocupa, con no menor sinceridad, Jean Reverzy en la novela, pero desbordarían los márgenes de este trabajo, de modo que es necesario imponerse la disciplina del límite. En tanto que docente –de médicos, especialmente- sólo me queda suscribir sin restricciones una declaración del escritor cerca ya del final de su novela, y transmitirla a quienes hayan resuelto seguirme en este recorrido por su obra; suscribirla transcribiéndola, para que no se interpongan entre el médico escritor y el lector de estas líneas los comentarios del mensajero que he querido ser:

Mi visita a Dupupet sigue siendo para mí un tema de meditación, de estudio, de extrañeza y a veces de temor (...) Recordando todo esto, se me ocurre pensar que hay una ciencia aún por nacer que se preocupará de la aproximación de los seres vivos, de su contacto, de su retiro, de los movimientos de sus cuerpos y de sus miembros; ciencia que será la de la soledad del hombre y, en consecuencia, la del hombre mismo. Y (...) el pensamiento se contenta con esta observación, sin conclusión ni provecho para la inteligencia, de sonidos articulados, de signos escritos, de gestos, de descarga de miradas, gracias a los cuales parecen comunicarse las almas (...) Me había encontrado junto a un anciano dormido, lo había despertado; nuestras voces se habían elevado para proclamar nuestra alianza,

mientras que detrás de nosotros una anciana señalaba su presencia con una frase sin fin. Yo no quería comprender nada, pues nada humano se comprende, pero había encontrado mi lugar entre los seres humanos<sup>207</sup>.

### **3.2. “Esa vaina no se ensaya”. Lo incomunicable en *La enfermedad*, de Alberto Barrera Tyszka**

*La primera cuota de un pésame.*

Las cinco primeras páginas de la novela *La enfermedad* bastan para comprender que el lector se encuentra ante un escritor de esos que necesitamos para afrontar nuestra tarea: un observador sutil y sensible de las emociones humanas ante el desafío de la enfermedad y la muerte. Alguien que ha vivido –y, seguramente, leído– sabiendo reconocer las señales que permiten descifrar, o mejor comprender, el miedo, el desamparo y la demanda de ayuda del otro cuando este otro se enfrenta a algo que le supera de forma radical, pues le confronta con su propia finitud y seguidamente, además, con el sufrimiento. En esas cinco páginas un médico, Andrés Miranda, recibe de su colega jefe de radiología un sobre que contiene una sentencia: la de su padre; y de inmediato debe responder a una llamada telefónica de éste, inquieto por el resultado de la exploración. La descripción de ambos encuentros bastaría para justificar el premio literario concedido a la obra, pues constituye un ejemplo precioso de lo que, en esas circunstancias, puede suceder en el ánimo de unos seres humanos.

De entrada el protagonista desearía, aunque sabe que es imposible, no haber pronunciado la frase –“¿Ya están listos los resultados?”– con la que se inicia el relato; lo que nos muestra al menos dos cosas: que, como médico, no se hace ilusiones sobre lo que puede esperar de ellos, y como persona preferiría no saber. Su compañero le entrega

---

<sup>207</sup> REVERZY, J. (2002) pp. 238-239.

las radiografías sin comentarios, tan sólo con “una sonrisa de forzada solidaridad”<sup>208</sup> que él mismo conoce bien:

Ahora [su] ansiedad por fin tiene una primera forma: el rostro del jefe de radiología, esa mirada esquiva, esa expresión resignada. Andrés ha visto demasiadas veces esa mueca. Él mismo ha debido ajustársela sobre el rostro en más de una ocasión. Es la ilustración que acompaña a una mala noticia clínica, la primera cuota de un pésame<sup>209</sup>.

Y se pregunta: “¿Está preparado para esto? No lo sabe”.

No lo sabe, ni puede saberlo. Seguramente nadie está preparado, y a menudo el médico está menos preparado que otros<sup>210</sup>. Pero también hay médicos que son capaces de aprovechar su experiencia para reflexionar, para “prepararse”, o intentarlo al menos, ante lo que siempre hemos sabido y nunca hemos querido reconocer:

Probablemente todos nacemos con un miedo así. Se prepara, se educa, esperando el instante puntual en que debe aparecer. Es un presagio, una voz que todavía no sabe con claridad qué es lo que tiene que comunicarnos. Pero suena. Y es un sonido indescifrable, incomprensible, que gotea insistente, una llamada de alerta<sup>211</sup>.

Otro de sus compañeros, amigo, además, un cirujano, ha aprendido algo a este respecto que ha sabido transmitirle y que, en este momento, le viene a las mientes como un primer conato si no de consuelo, sí al menos de aceptación:

¿Por qué nos cuesta tanto aceptar que la vida es una casualidad? Esa es la pregunta que hace Miguel cuando están por comenzar cualquier intervención (...) A algunas enfermeras les disgusta esta manera de empezar. Tal vez perciben que no es un buen prólogo, que casi es una justificación previa por si algo sale mal. Andrés sabe que no es así, conoce bien a Miguel, desde que estudiaban en la universidad. Sabe que la pregunta no guarda ningún cinismo. Más bien le parece una expresión autocompasiva, una oración piadosa; una forma de reconocer los límites de la medicina ante el infinito poder de la naturaleza, que es lo mismo que reconocer los límites de la medicina ante el infinito poder de la enfermedad<sup>212</sup>.

---

<sup>208</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) *La enfermedad*. Barcelona, Anagrama, p. 11

<sup>209</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p.13

<sup>210</sup> Véase MONTIEL, L. (2007). “La novela de la eutanasia: *Les Thibault* (1922-1940), de Roger Martin du Gard”. En: MONTIEL, L.; GARCIA, M. (Eds.) (2007). *Pensar el final: La eutanasia. Éticas en conflicto*. Madrid, Editorial Complutense, 91-114.

<sup>211</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 13.

<sup>212</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 12.

No es sólo la vida del paciente la que es una casualidad; también lo es la del cirujano. Y la del padre del médico, y la de sus hijos, y la de todas las personas a quienes ama. Seguramente es la conciencia de ese azar lo que constituye el núcleo de ese vago sentimiento, presente en su ánimo desde hace un tiempo incalculable, al que Andrés Miranda acaba de dotar de una expresión, la del radiólogo que le ha hecho entrega de las radiografías de su padre. Y no es casual que en este momento recuerde esa especie de *memento mori* profesional de su amigo al modo en que lo hace, pues la conclusión de su reflexión apunta hacia algo que, desde hace tiempo, es mi caballo de batalla docente: los límites de la medicina.

Herederos del positivismo y coautores del espectacular ascenso de la medicina científica, los médicos literarios de Martin du Gard y Reverzy<sup>213</sup> podían sin duda estar deslumbrados por lo que su ciencia –pues la consideraban ciencia- permitía a la sazón y anunciaba, prometía incluso, para un futuro próximo. Aunque manteniendo, de labios para afuera, las reservas sobre las limitaciones de su quehacer, resulta evidente que su fe en la ciencia y en sus aplicaciones técnicas les permitía soñar con un señorío casi absoluto sobre la naturaleza. Muchos médicos no han cambiado de opinión, o bien pretenden compensar la brevedad de sus vidas llenándolas de éxito social y económico convirtiéndose en brujos de la nueva sociedad hedonista bajo la figura de especialistas de la reciente *anti-aging medicine* o de tantos otros productos de consumo nacidos, como lamentables excrecencias, del tronco del viejo arte hipocrático. Pero otros muchos saben, con la ayuda de sus enfermos, de los artistas y de los filósofos, que la idea prometeica de una *medicina triumphans* no es más que un sueño, o peor aún, un delirio. Cuanto más científica ha creído ser la medicina más fácilmente ha caído en la tentación de despegarse de la naturaleza –como, por otra parte, ocurre con todas las técnicas-: El

---

<sup>213</sup> Véase el capítulo precedente, así como el texto citado en la nota 38.

pecado original de la modernidad, al menos desde Bacon, ha consistido en pensar que podríamos “dominarla” para “liberarnos” de lo que experimentábamos como su tiranía. Pero éste es un postulado antropocéntrico, es decir, tremendamente limitado, útil desde luego para emanciparnos en lo posible de sus imposiciones más gravosas –en eso consisten la humanidad y la cultura-, pero no para desnaturalizarnos, en la más radical acepción de la palabra. El sueño cibernético, al que me referiré en otro lugar, ha sido hasta el presente la más clara expresión de esta voluntad desnaturalizadora. Y sin llegar a tanto, algunas propuestas de la medicina, entendidas erróneamente como promesas –y a veces como tales enunciadas por mercachifles sin escrúpulos- han podido confundir a los seres humanos respecto de esos límites de la medicina. Es lo que ocurre, como en el caso de tantas otras personas, con el padre del médico:

Nunca ha fumado, sólo bebe ocasionalmente, camina todas las mañanas en el parque Los Caobos, evita los aceites, come fruta y avena en las mañanas, cada noche mastica siete garbanzos crudos para conspirar en contra del colesterol. Entonces, ¿qué pasó?, parecía preguntarse en este instante<sup>214</sup>.

Pasó que en efecto hay un límite absoluto para la medicina, que –como se dice en el fragmento citado en penúltimo lugar- es la naturaleza misma. Y la región de la naturaleza que nos muestra ese límite se llama enfermedad, y no siempre la prevención y las “conductas saludables” bastan para evitarla, pues forma parte de la vida. Da la impresión de que la formación del médico, tiende a construir en la mente del estudiante la idea de que la enfermedad es algo *contra natura*. Aunque nadie declarararía sostener esta tesis, lo cierto es que tal idea se implanta subliminalmente en el ánimo del estudiante. Tal vez deba ser así desde un punto de vista práctico, pues el médico debe estar preparado, casi diría condicionado, para trabajar con denuedo en procura de la salud de cada uno de sus pacientes. Pero también debería saber con quién está lidiando y el sentido último de esta lid; merece la pena recordar aquí al protagonista de *La peste*,

---

<sup>214</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 18.

de Albert Camus, el doctor Rieux, reconociendo ante el lector la provisionalidad de toda “victoria” médica. Y el relato de Barrera arranca precisamente del descubrimiento de ese límite en un caso concreto, que, además, está emocionalmente “cargado”.

Lo que sigue a tal descubrimiento y tales reflexiones se dirime así mismo en lo concreto: durante la breve visita del doctor Miranda al radiólogo su padre ha telefoneado, inquieto, y vuelve a hacerlo ahora. Una vez más el escritor expone de mano maestra, explicándolos incluso, los resortes de la comunicación médica en este caso extremo. La primera frase del padre, enunciada en tono chancero, es explícita: “¿tan mal estoy que ya ni siquiera deseas hablar conmigo?”. Una pregunta que denota un saber, aprendido quizá a partir de las propias reacciones ante casos similares. Tal vez también el padre de Andrés Miranda ha reaccionado, más o menos conscientemente, de manera evasiva ante casos semejantes al que sospecha pueda ser el suyo, o ha visto cómo otros lo hacían. Ciertamente es que, ante un caso especialmente peligroso, la primera reacción es de alejamiento, no sólo físico sino también, en nuestros tiempos, telefónico<sup>215</sup>, como el señor Miranda parece temer. El caso es que la conversación entre padre e hijo, una conversación desprovista del valiosísimo lenguaje no verbal a consecuencia de la mediación técnica, de la distancia falsamente superada, o superada sólo a medias, por el teléfono, sigue los cauces comunes en este género de diálogo. El médico experimentado que es Andrés reconoce el miedo a la verdad en la pregunta de su padre:

Andrés también conoce esa forma de nerviosismo. Es todo un clásico. Muchos pacientes acuden a esa estrategia, se sitúan sobre una débil línea donde todo es medio en broma y medio en serio a la vez; intentan demostrar normalidad cuando en realidad están aterrados y no han dejado de pensar, ni un segundo, en el posible resultado de sus exámenes. Han pasado horas perseguidos por el temor a enfermedades mortales; han encontrado un dolor inédito en cada movimiento; han presentido manchas sospechosas donde antes sólo veían su piel... Pero entonces se acercan al médico tratando de fingir una peculiar naturalidad:

---

<sup>215</sup> Un ejemplo desgarrador de esto último puede encontrarse, referido al enfermo de sida en los primeros años de la epidemia, en FERNANDEZ, D. (1987) *La gloire du paria*. Paris, Grasset, pp. 132-135.

sonríen pero parece que estuvieran a punto de llorar. Dejan caer preguntas como la que acaba de hacer su padre<sup>216</sup>.

Es difícil responder a ese tipo de pregunta, como sabe cualquier clínico. Además de la natural repugnancia hacia la mentira, consideraciones de diversa índole hacen difícil el recurso a la falsedad absoluta. Incluso si alguien es capaz de mentir sin empacho –casos hay, y sin duda casi todos conocemos alguno- las formas actuales de la relación clínica hacen que este sea un mal expediente, sin ir más lejos desde el punto de vista puramente legal. Pero es evidente que decir la verdad descarnada constituye una crueldad innecesaria, especialmente cuando, como en este caso, se ha reconocido que el paciente no está en disposición de aceptarla sin sufrir daños muy graves en su equilibrio psíquico. Por eso Andrés responde de una forma que también “es todo un clásico”: “en principio todo está bien”; fórmula que su padre entiende también a la perfección:

-¿En principio? ¿Qué carajo quiere decir eso, Andrés?

-Tranquilo, viejo. Te estoy diciendo que estás bien.

-Me estás diciendo que *en principio* estoy bien. Es distinto<sup>217</sup>.

Finalmente, presionado de este modo, cae en la tentación de la mentira. Pero ya en este punto se trata de una tentación tolerable, si así puede decirse, pues, por más que acabe asegurando a su padre que “todo está bien, en serio”, y que responda a su pregunta: “Tú no me mentirías, ¿verdad?” con un angustiado “yo jamás te engañaría, papá”<sup>218</sup>, además de tratarse de una clásica *pia fraus* –lo que no siempre constituiría una disculpa desde el punto de vista moral- ya casi ni siquiera es una mentira, pues el médico avezado intuye que se trata de otra cosa: de un juego a dos, un sutil juego psicológico del que éste no es sino el primer movimiento, y que la ética del mismo dependerá de lo que haga a partir de este momento, pues el enfermo también sabe, o intuye, que el juego ha comenzado:

---

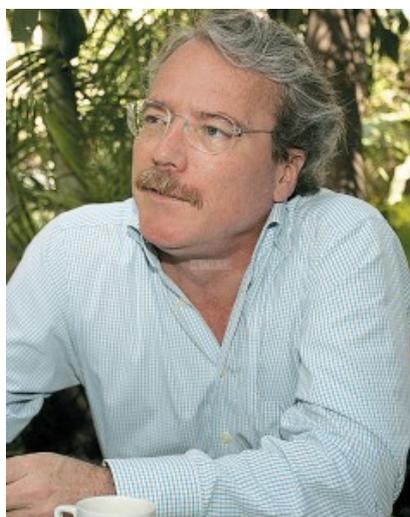
<sup>216</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 13-14.

<sup>217</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 14.

<sup>218</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 15

Por lo general los pacientes necesitan estrujar cada palabra; las exprimen buscando su significado más directo, limpiando cualquier matiz. Quieren despejar de dudas hasta los signos de puntuación. Un paciente siempre sospecha que no le están diciendo la verdad, o que al menos no le están diciendo *toda* la verdad, que hay algo que le ocultan. Por eso insisten, hurgan tan desesperadamente en cualquier lugar, incluso en el lenguaje<sup>219</sup>.

Sí: sin duda sólo a medias hay engaño. Además, en este caso la mentira no representa el cómodo expediente para volver la espalda, sino que pone en marcha un compromiso: Andrés ha mentido por lo que considera el bien de su padre, y en adelante tendrá que improvisar su estrategia siempre al servicio de ese bien. Ya antes de que el examen radiológico confirmara el diagnóstico fatal los primeros síntomas y la entrada en el mundo tecnificado de la medicina actual han despertado en él médico una empatía particular, pues por primera vez sigue el proceso como juez y parte. Y se ha visto sorprendido al pensar, después de muchos años, en eso que se llama “el espíritu” y parece tan ajeno a la medicina científica.



9. Alberto Barrera Tyszka (1960- )

---

<sup>219</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 14.

Este es un hallazgo particularmente importante. ¿Corresponde, por ventura, a la vieja tendencia hacia lo sobrenatural, lo trasmundano, que se despierta en la gente cuando ve próximo el fin? La respuesta, en este caso, ha de ser negativa, y por eso mismo más interesante para el objetivo de este libro, pues Andrés se sorprende al descubrirse pensando en el espíritu precisamente a causa del cuerpo: de ese cuerpo cuya materialidad, como vimos en Thomas Mann, se hipertrofia por obra de la enfermedad:

De pronto le pareció patético que el destino de un hombre de sesenta y nueve años pudiera resumirse tan sólo en cuatro tubos llenos de un líquido oscuro Orh positivo (...) Lo miró fijamente y no pudo evitarlo, tuvo una impresión espantosa. Ya no era su padre quien soportaba con obligada mansedumbre que lo pincharan, que lo tocaran, que le sacaran la sangre. Era un cuerpo. Otro. Un cuerpo más viejo y vulnerable donde se torcía inquieto, deseando protestar, el espíritu de su padre. Espíritu es una palabra rara. Hacía tiempo que Andrés no la usaba. Sintió que, por primera vez en años, volvía a pronunciar la palabra espíritu<sup>220</sup>.

Y, como en *La montaña mágica*, se plantea también la pregunta, seguramente eterna, sobre el valor de la enfermedad para el ser humano que la sufre. Recordando una frase de la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, obra que había tenido que leer en primer curso de la licenciatura, que asegura que “la enfermedad es la madre de la modestia”, la encuentra

... estúpida; escondía la pretensión de hacer de la enfermedad una virtud. Miró de nuevo a su padre. ¿Acaso no es más bien una humillación?<sup>221</sup>

La referencia a Susan Sontag que aparece pocas páginas más lejos nos da la clave pues, en el clásico de esta autora titulado *La enfermedad y sus metáforas* se plantea precisamente una crítica a las retóricas de la enfermedad que apenas consiguen otra cosa que culpabilizar al enfermo: la idea de que hay que luchar, que no hay que dejarse llevar, que debe mantenerse alto el estado de ánimo, que la enfermedad es una prueba que hay que superar y de la que se puede salir fortalecido –en suma: la mentalidad irreflexivamente idealista “a lo Hans Castorp”- a menudo no conduce más que a la

---

<sup>220</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 19.

<sup>221</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p.18.

culpabilización de la víctima, pues el resultado negativo de esos esfuerzos se interpreta como un fracaso o un abandono. Pero por eso mismo esta referencia nos introduce también en el mundo de los valores, y en la perplejidad que la aparición de éste suscita en el médico, entrenado casi exclusivamente para enfrentarse al de los hechos:

Susan Sontag afirmaba que existen dos reinos, dos ciudadanías: la salud y la enfermedad. A los seres humanos les toca pasar, con frecuencia, de una a otra. Andrés ha pensado, más de una vez, que en la mitad, en la frontera de esas dos geografías, están los médicos. Recibiendo pasaportes, haciendo preguntas, evaluando. Pueden desconfiar pero necesitan pruebas. Es un oficio que necesita evidencias. Un médico ve eritemas, hematomas, células, enzimas, variables proteicas; un médico lee síntomas, no atiende (...) pálpitos interiores, escurridizas visiones<sup>222</sup>.

Pero, afectado en lo más íntimo, Andrés Miranda no puede hurtar su atención a estos mensajes. En el caso de un enfermo al que no le une vínculo emotivo alguno es, quizá, fácil mantener la distancia, ocuparse casi exclusivamente de lo factual, de lo biológico. Pero cuando el compromiso afectivo entra en juego las cosas cambian de manera dramática. Ese enfermo ideal se queda en el hospital, o vuelve a su casa; pero el padre del doctor Miranda se queda de algún modo con él, incluso en sus momentos más íntimos. Tiene otros derechos, nada objetivos, por otra parte, y reclama otro tipo de atención, pues el médico es a la vez hijo. Y una de las atenciones que reclama es la verdad. ¿O tal vez no?

#### *La problemática verdad.*

En las páginas precedentes hemos podido observar un juego sutil de sobreentendidos entre padre e hijo. Se pregunta por la verdad, pero en el fondo parece demandarse más bien lo contrario. Basándose en su experiencia, esto es lo que Miguel, el cirujano amigo de Miranda quiere darle a entender mediante el relato de una historia por él vivida de la que me ocuparé en otro lugar; y con ello el autor parece sostener una tesis discrepante

---

<sup>222</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 24.

respecto de la teoría más en boga entre los teóricos contemporáneos. Cuando Miguel se disculpa por haber referido a su amigo la historia aquella en un momento tan inoportuno, éste le tranquiliza al respecto:

Yo sé por qué te acordaste de ese cuento, yo sí lo entiendo (...) En el fondo (...) tu memoria recordó que morir no es tan fácil como parece. Que, a veces, saber lo que ocurre, o lo que va a ocurrir, no nos ayuda. Eso fue todo, Miguel. La palabra muerte es un hechizo impredecible. Que mi viejo no sepa nada de la verdad. No le digas la verdad a tu padre: eso es lo que me contaste<sup>223</sup>.

Y esto, que últimamente no parece estar de moda, es lo contrario de lo que Andrés ha decidido hace ya tiempo: “la relación de transparencia entre el médico y el enfermo”<sup>224</sup>. Algo que, por otra parte, tienen innegables connotaciones positivas, que el mismo Andrés ha evaluado con cuidado, de manera responsable, mediante una deliberación racional irreprochable:

Siempre ha insistido en que lo mejor es hablarle con esa misma franqueza al paciente. Aún a riesgo de inocularle una angustia tan terrible como la misma enfermedad. Lo más probable es que él mismo lo sospeche, que ya el paciente lo intuya, que escuche en silencio los anuncios de su propio cuerpo, el sonido final de la enfermedad. Todos tenemos derecho a saber que nuestra vida ya tiene un tiempo marcado, una fecha; todos tenemos derecho a saber cómo y cuándo moriremos<sup>225</sup>.

Todo muy lógico, muy razonable, muy digno, muy ético. Y sin embargo la irracionalidad irrumpe de súbito en medio de toda esta claridad, pues es el propio Andrés quien, como un ser humano común, eleva su irreflexiva, casi supersticiosa protesta ante al cáncer de pulmón de su padre:

¡Y él nunca fumó, carajo! (...) ¡Ni un solo cigarro en toda su puta vida!<sup>226</sup>

Al fin y al cabo, no es mucho más que una superstición de raíz científica pensar que por no fumar va a librarse uno del cáncer de pulmón. Oficialmente la medicina sabe que el tabaco es un factor de riesgo pero, con esa voluntad o sin ella, el mensaje que el

---

<sup>223</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 38.

<sup>224</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 32.

<sup>225</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 33.

<sup>226</sup> *Ibid.*

público recibe del entorno sanitario es: “no fumes para no tener cáncer”. Y más allá de discusiones bizantinas, el hecho crudo que subyace a cualesquiera interpretaciones es que ante la muerte lo irracional sobreviene; que, como Miguel hace notar a su amigo, ese comentario irracional, pero que traduce la inevitable pregunta “¿por qué a mi?”, será también el de su padre, y en ese momento habrán desaparecido la racionalidad, la lógica y la claridad, pues el sentimiento la habrá inundado todo. En suma, como señala el cirujano, “¿qué sentido tiene que sepa la verdad?”<sup>227</sup>. O, si se prefiere, ¿qué sentido tiene que la sepa ahora, especialmente si, como el propio Andrés ha reconocido, el enfermo tiene un interlocutor privilegiado, que es su propio cuerpo? No creo que la tesis de Barrera sea que la *pia fraus*, si de verdad es *pia*, deba mantenerse en todos los casos hasta el final<sup>228</sup>; y desde luego para Andrés no representa el cómodo expediente para desentenderse de su padre pues, como la novela pone de manifiesto, el conocimiento que decide no compartir con él va asociado a un mayor compromiso afectivo. Además, una parte importante de ese compromiso está representada por la silenciosa deliberación del doctor Miranda, de Miranda hijo. Una deliberación profundamente axiológica, pero que me resisto a denominar ética, pues la pregunta fundamental para él no es “¿es justo que...? o ¿tiene derecho a...?”, sino:

¿Vale en realidad la pena que su padre sepa la verdad? ¿Qué ventaja le puede dar ese saber? ¿Qué puede hacer con esa información? ¿De qué le sirve conocer que su cuerpo lo está traicionando, que muy pronto morirá?<sup>229</sup>.

Estas preguntas no están formuladas desde el punto de vista del deber, sino desde una perspectiva pragmática en el más noble sentido del término: el que se pregunta por el interés del paciente no desde un paternalismo censurable, sino desde la empatía, o si se prefiere, la compasión, virtud que, desde determinados puntos de vista en exceso

---

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> Algo que, por ejemplo, sucede en la película *Goodbye Lenin* sin dejar un poso de desagrado ético en el espectador.

<sup>229</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 49.

tecnificados, ha acabado por parecer un vicio. En el fondo las preguntas que Andrés Miranda se formula respecto de su padre podría igualmente formularselas teniéndose a sí mismo como sujeto paciente<sup>230</sup>. A la serie anteriormente citada podría, sin violencia, añadirse como última pregunta: “¿Querría yo saber, en su situación...?”. Y esta pregunta no sería otra cosa que la adaptación al contexto de la famosa “regla de oro” que reza: “no quieras para otro lo que no querrías para ti”. En este punto la novela, como la vida – pero, ¿qué es la novela sino vida imaginada?- se ciñe a lo existencialmente valioso, que siempre está más acá de toda teoría, de toda técnica, de toda ciencia, por bienintencionadas que sean. En una situación como ésta uno se siente muy próximo a la célebre sentencia de Goethe en su *Fausto*:

Gris, querido amigo, es toda teoría  
Y verde el dorado árbol de la vida.

De hecho el protagonista acude a un libro en el que se informa acerca de algo que cada vez está más de moda: cómo dar malas noticias. Y lo que allí encuentra da fe a la vez de la seriedad del tratadista y de lo escabroso del tema:

La realidad es que no es fácil percatarse de qué enfermos tiene la capacidad de escuchar todo y quiénes no. Es intrincado determinar quiénes podrán beneficiarse sabiendo en cuánto tiempo perderán la vista, cuándo dejarán de caminar o cuando requerirán sondas para el funcionamiento de sus esfínteres” (...) Quizá Miguel tenía razón: no es posible adivinar la reacción de un ser humano al enterarse de la inminencia de su propia muerte<sup>231</sup>.

Como ya he advertido, y como puede verse en las citas precedentes, no se trata en modo alguno de escapar a la responsabilidad o de negar la realidad, pues Andrés no hace otra cosa que contender con ella. Incluso suspenderá su consulta para realizar un viaje con su padre en el curso del cual pueda, tal vez, encontrar la circunstancia adecuada para comunicarle lo que sabe. Pero ese momento no se presenta, y las forzadas

---

<sup>230</sup> Esto se comprueba en el párrafo siguiente. “Andrés puede evaluar el efecto de esa noticia sobre él mismo. Desde que vio la tomografía del cerebro de su padre, ¿cómo se siente?”. Y poco más lejos recuerda otra cita del médico y poeta William Carlos Williams: “Muchas veces hay que observar la mente del paciente tal y como ésta lo observa a uno, con desconfianza” (p. 55).

<sup>231</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) pp. 49-50.

vacaciones sólo le dan ocasión para comprobar de manera más aguda cómo sufre él, que sabe, y cuán tranquilo puede llegar a estar su padre, que sospecha pero niega, constituyendo la fe en que su hijo no lo engañará una parte muy importante de esa negación. No tener la absoluta certidumbre, la confirmación oficial, le permite ignorar, o si se prefiere, olvidar, confirmando con ello lo que aquel agudo psicólogo que fue Nietzsche escribió sobre la necesidad del olvido para poder seguir viviendo, prácticamente en cualquier circunstancia<sup>232</sup>. Barrera representa esta situación de manera casi pictórica cuando nos presenta a Javier Miranda durmiendo boca arriba y con los miembros extendidos, “como un niño que en una excursión familiar se ha quedado vencido sobre la yerba, sin ninguna preocupación, con la certeza de que nada lo amenaza”, mientras su hijo yace insomne “casi encogido sobre sí mismo”<sup>233</sup>.

Finalmente, ya en el viaje de retorno, casi como una claudicación, Andrés le revela la verdad. El enfermo experimenta una intensa conmoción y se indigna porque su hijo le ha estado ocultando la verdad. Pero no es fácil saber si, en el fondo, esto último es importante; si no se trata tan sólo del pretexto para liberar una tensión insoportable. Al llegar a casa su ira parece haberse esfumado, y no contesta –sin duda porque no conoce la respuesta- a la angustiada pregunta de su hijo: “¿Hubieras preferido no saber nada? (...) ¿Hubiera sido mejor que no te lo dijera?”<sup>234</sup>.

En efecto, el enfermo que sabe –que sabe que va a morir- no tiene respuestas, sólo preguntas: “¿Por qué a mí? ¿Por qué yo?”, que flotan sobre una continua “depresión que más que envolverlo, lo empapa”.

Está indignado con la vida, furioso, resentido; se siente impotente, le aterra saber que no tiene salidas (...) También ha cambiado su relación con su hijo. En

---

<sup>232</sup> Lo hizo en la segunda de sus Consideraciones intempestivas, titulada: “Sobre la utilidad y las desventajas de la Historia para la vida”. NIETZSCHE, F. (1999) *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, en *Kritische Studienausgabe* (Hrsg. Von G. Colli & M. Montinari), Bd. 1. Berlin & New York, DTV & de Gruyter pp. 250-251.

<sup>233</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 89

<sup>234</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 105.

realidad ha cambiado su relación con los otros, con todo el mundo (...) En el fondo también siente algo de pena, lamenta lo que ocurre, desearía ahorrarles a los demás este proceso inútil<sup>235</sup>.

Se trata de reacciones conocidas, que en buena medida ya han sido tipificadas en libros técnicos, pero que se experimentan de otra manera cuando se las contempla encarnadas, por más que sea, como señalé en la presentación, en personajes de papel; esa es la magia del verdadero arte<sup>236</sup>. Lo mismo ocurre con el descubrimiento “del cruel significado de la palabra destino. Es esto. Nada más. Una jeringa”, y con la vivencia de desposesión del propio cuerpo, secuestrado por la enfermedad<sup>237</sup>. Sólo gracias al embrujo de la literatura podemos pasar de la intelección “gris”, en el sentido de los versos de Goethe, a otro dominio, aquél en el que, por un momento, nos sentimos dentro de la piel del que sufre,

...de una piel que no gobierna, que ya no dialoga con él (...), que vive para sí misma, para su propia destrucción<sup>238</sup>.

Y, también por un momento, esa piel es la nuestra.

Tal vez por eso resulte más fácil comprender que el tan valorado conocimiento de la verdad ha hecho más complicada la comunicación:

Desde que la enfermedad se instaló entre ambos, la relación se les ha vuelto menos fluida, más áspera y difícil. Ahora son un trío. Siempre hay un peso invisible entre los dos. Son padre e hijo, y uno más, otro, una tercera fuerza innombrable, que jamás los deja a solas. Pasan mucho más tiempo juntos, pero esa cantidad de tiempo es diferente. Hablan cada vez menos. Los dos lo saben, lo sienten pero no saben cómo expresarlo, qué hacer. Quizás, incluso, ambos desearían apartarse, salir corriendo, no verse. Pero tampoco se atreven a hacerlo. No soportan que así sea su despedida,

---

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> Nada más interesante a este respecto que el notable hallazgo psicológico y literario del autor al presentarnos a Andrés citando un fragmento de una novela de Christa Wolf, para añadir a renglón seguido: “Andrés no debería leer estos libros, pero los busca, cada vez con más ahínco; tal vez intenta encontrar en esas páginas lo que no puede resolver en el hospital, ni en el apartamento, ni en el cine, ni en las comidas familiares de los domingos” (p. 117).

<sup>237</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006), pp. 106-107

<sup>238</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 106.

aunque no tienen otra opción. En más de un sentido se trata de un fatal lugar común: no tienen otro remedio<sup>239</sup>.

En efecto: no tienen otro remedio porque lo que ocurre remite a un fatal lugar común; al más común de todos los lugares. El destino de todos. La muerte nos iguala a todos. Pero, ¿nos iguala también el morir? ¿Es la incomunicación entre el que se va y el que se queda un fatal lugar común? Parece que lo sea, al menos en nuestra cultura; pero al menos en otros momentos ha habido lugar a actitudes diferentes. De creer al historiador Philippe Ariès la Edad Media cristiana afrontó de otro modo la inminencia de la muerte, del que da testimonio, por ejemplo, el relato de la vida de Guillermo el Mariscal, compuesto precisamente cuando el protagonista sintió que llegaba su hora<sup>240</sup>. Ciertamente nos interesa sobre todo lo que concierne a nuestros contemporáneos, pero el caso es que la supuesta fatalidad de ese lugar común de la comunicación está histórica y culturalmente condicionado<sup>241</sup>. Textos como los transcritos de Barrera nos permiten reconocer una característica de la muerte en nuestra sociedad, y en tal medida tienen un valor diagnóstico. En el ámbito de la medicina, del que procede el término diagnóstico, aquello que se diagnostica es, por esencia, malo; pero no tiene por qué ser inevitable. La incomunicación hace sufrir, es dolorosa. Surge, como surge el cáncer y luego sus metástasis. Pero si se combate contra esto último, aunque sólo sea con pretensiones paliativas, se puede y se debe combatir contra el silencio, igualmente hasta donde sea posible. La medicina parece haberse dado cuenta de ello y haberse hecho cargo a su manera: Javier Miranda acude, acompañado por su asistente, a un taller, evidentemente gobernado por la psicología conductista, sobre el tema “Aprender a morir”. En ningún

---

<sup>239</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 116. Más adelante dirá: “Por primera vez piensa que la enfermedad puede quitarle a él y a su padre algo que jamás pensó: la conversación, la posibilidad de hablar. La enfermedad también está destruyendo sus palabras (p. 138).

<sup>240</sup> DUBY, G. (1997) *Guillermo el Mariscal*. Madrid, Alianza.

<sup>241</sup> Véase, por ejemplo: CALAVIA, O. (2007) “Humana vida breve”, en: MONTIEL, L.; GARCIA, M. (Eds.) (2007). *Pensar el final: La eutanasia. Éticas en conflicto*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 45-61.

punto del relato se pone de manifiesto de forma tan aguda la discordancia entre el tratamiento técnico y las tentativas ingenuas, pero cordiales, de ayudar a una persona a afrontar su próxima muerte. Bajo la dirección del especialista en la materia, que hace gala de una jovialidad a prueba de bomba y de una “actitud positiva” que reclama a su vez a sus pacientes, éstos se ponen de pie, en círculo, dándose las manos y gritando en alta voz: “¡Vivo!”. Y luego:

Ahora repitan conmigo: Vivo. Y mi vida ha sido buena. Cuando pienso en mi vida, en lo que soy, sólo viene a mi mente una palabra: gracias. Sí. Gracias. Porque mi vida es un milagro. Porque mi vida es un don. Sí. Gracias. Gracias a la vida<sup>242</sup>.

La sensación que transmite todo el fragmento es ambigua. Barrera no cae en el fácil expediente de caricaturizar una práctica que sin duda parte de la mejor intención, pero no deja de apuntar los aspectos más grotescos de la situación reflejada, por ejemplo la despedida del terapeuta aplaudiendo a los moribundos por la admiración que le produce verlos allí repitiendo sus jaculatorias. No es extraño que Merny, la asistente de Javier Miranda, que se ha visto inesperadamente incorporada a la terapia, piense en “los evangélicos de su barrio. Ellos también gritan. Se agarran de las manos y gritan. Y cantan”<sup>243</sup>. Cuando abandonan el taller su patrón le pide su opinión sobre lo que acaban de vivir:

-¿Qué te pareció?

-Raro.

-¿Raro bueno o raro malo?

-No lo sé. Creo que sólo me pareció raro<sup>244</sup>.

Poco tiempo después el enfermo entra en agonía. En su lecho de muerte parece encontrar su propia respuesta a esa pregunta, cuando su hijo, el médico se lamenta de no haber sabido vivir esa etapa final de otra manera. “Esa vaina no se ensaya”, es la lacónica respuesta de Javier. Coincido plenamente con él, y por eso este libro nunca ha

---

<sup>242</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 141.

<sup>243</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 141.

<sup>244</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 145.

pretendido ser un manual de instrucciones. Pero también suscribo el saber implícito en su último ruego: “Háblame (...) Háblame ahora de nosotros (...) Quiero irme así (...) oyéndote hablar (...) No dejes que me muera en silencio”<sup>245</sup>.

### 3.3 La perversión de la palabra médica: *Knock*, de Jules Romains\*

*Alerta.*

Los felices veinte... Un tópico que, a setenta años vista, e incluso más temprano, resuena en los oídos de Occidente como el solapado anuncio de una danza macabra a la que casi todos habían de verse convocados en un plazo muy breve. La Primera Guerra Mundial, la Gran Guerra, recientemente concluida, había abierto una brecha en la cultura occidental por la que a ésta se le escapaba la vida sin que nadie, al parecer, se diese cuenta. Felices para algunos inconscientes, los años veinte preludiaban aquellos en que sería preciso, al menos en Alemania, acudir a la panadería en busca del pan cotidiano con una maleta llena de marcos que no valían ni el papel en que estaban impresos. Al son de los nuevos ritmos bailables, las ideologías crecían sin apenas esconderse, y el efecto alucinógeno de estas nuevas plantas se haría sentir muy pronto.

Pero todo esto es de sobra conocido para demorarse en una descripción reiterativa e inútil. Sin embargo, otras cosas que, igualmente, comenzaban a desarrollarse en estos años de ceguera, son menos conocidas, aunque de trascendencia no menor para el porvenir de nuestra cultura. En la estela de esa malhadada tradición occidental que hace de lo mejor la fuente de lo peor mediante una sutil perversión del pensamiento, los años veinte presenciaron, a juzgar por los testimonios de algunos observadores sutiles, la floración de

---

<sup>245</sup> BARRERA TYSZKA, A. (2006) p. 168.

\* Publicado previamente como: MONTIEL, L. (1998). "Educación sanitaria, medicalización, infiltración: el discurso preventivo en *Knock*, de Jules Romains". En: BALLESTER, R. (Ed.) *La medicina en España y en Francia y sus relaciones con la ciencia, la tradición y los saberes tradicionales (siglos XVIII a XX)*. Alicante, Univ. Miguel Hernández/ Instituto de Cultura Juan Gil Albert, pp. 221-238.

una de esas plantas deletéreas, cuya presencia sólo muy recientemente ha sido advertida con preocupación por un creciente, aunque todavía limitado número de personas. Esta nueva forma aberrante de una especie antes valiosa tiene que ver con un modo de entender la salud y la medicina de cuyo efecto negativo aún no podemos hacernos cargo plenamente; y el testimonio, casi diría el toque de alerta que, ya en los "felices veinte" lanzó a nuestra cultura uno de esos espíritus despiertos, incluye en su título la frase "el triunfo de la Medicina", frase que, a la luz de lo que se dirá, confirma la inconsciente resonancia con aquella otra, medieval, en la que más de un lector está pensando ya: el triunfo de la Muerte.

*Knock, ou Le triomphe de la Médecine*, es una bien conocida obra de teatro de Jules Romains<sup>246</sup> -tan conocida que he dudado mucho tiempo de la conveniencia de comentarla-, representada por primera vez el 15 de Diciembre de 1923 en la *Comédie des Champs Élysées* de París. De su autor pueden decirse muchas cosas, pero desde luego no que fuera un revolucionario, un inconformista enfrentado a su sociedad, y mucho menos un "terrorista intelectual". Alguien así difícilmente habría sido elegido miembro de la *Académie Française* y, de darse esa improbable circunstancia, tal vez habría renunciado a ingresar en la misma. Por el contrario, Jules Romains desempeñó hasta su muerte un papel representativo en las letras francesas y en la cultura oficial, lo que acrecienta el valor de ese testimonio sobre el desarrollo de ciertas estrategias médicas en el siglo veinte que representa su *Knock*.

#### *Plan de campaña.*

Ante todo hay que advertir que la sátira de Romains va dirigida contra la Medicina como profesión mucho más que contra la Medicina como ciencia, aunque, evidentemente,

---

<sup>246</sup> Debo señalar que, además, constituye el punto de partida de una obra muy digna de tenerse en cuenta sobre la medicalización de la sociedad contemporánea: BENSÁID, N. (1981) *La lumière médicale. Les illusions de la prévention*. Paris, Seuil.

ambos aspectos están estrechamente ligados; y, más exactamente, contra la profesión médica ejercida en un marco muy específico, el propio de la llamada "economía de mercado", por otra parte el que el autor tiene más cerca y que tan importante papel desempeña en el discurso teórico y práctico sobre el ejercicio de la medicina en las actuales democracias occidentales. Esto resulta explícito desde el comienzo de la obra, cuando nos enteramos de que su protagonista, Knock, ha comprado la plaza de médico del pueblo de Saint Maurice a su predecesor, el doctor Parpalaid, del mismo modo que hoy se compra, pongamos por caso, una licencia de conductor de taxis. Contando con este dinero, que Knock pagará a plazos, y con sus propios ahorros, Parpalaid ha podido adquirir una consulta en Lyon, viéndose obligado a renunciar a sus originales aspiraciones, puestas en París<sup>247</sup>. En estas primeras páginas el lenguaje está cargado de resonancias socioprofesionales y económicas; así, las personas a quienes los médicos deben atender son, en primer término, denominadas "clientes"<sup>248</sup>; Parpalaid va a dar el salto a Lyon porque -según su esposa- "se había jurado acabar su carrera en una gran ciudad", lo que el interesado confirma: "¡Lanzar mi canto de cisne sobre un vasto teatro!"<sup>249</sup>; y cuando intenta vender a su sucesor su destartado automóvil, lo hace apoyándose en la necesidad de un vehículo motorizado para el desempeño de lo que, pomposamente, llama "la profesión"<sup>250</sup>. Clientela, carrera, profesión, tres términos de una retórica bien conocida que el artista desenmascara desde las primeras líneas. De ellos, los dos últimos están explícitamente supeditados al criterio mercantil que refleja el primero al menos para el viejo médico rural, pero también, como pronto descubre el lector, para Knock. La distancia del pueblo a la estación de ferrocarril -once kilómetros- es, a juicio de Parpalaid, "excelente para la fidelidad de la clientela. Los enfermos no le juegan a uno la mala pasada

---

<sup>247</sup> ROMAINS, J. (1991) *Knock ou le triomphe de la médecine*. Paris, Gallimard, 18.

<sup>248</sup> ROMAINS, J. (1991) 14, 17, 19, 24, 26, 27, 30.

<sup>249</sup> ROMAINS, J. (1991) 18.

<sup>250</sup> ROMAINS, J. (1991) 15

de ir a consulta a la cabeza de partido"<sup>251</sup>. Pese a su comicidad, que depende sobre todo de la transparencia de sus intenciones, estas primeras declaraciones de Parpalaid son de una extrema crudeza, que no hace sino acentuarse cuando Knock asume la dirección de la conversación y, sin el menor eufemismo, revela a su tramposo antecesor sus ideas y proyectos. En primer lugar, el recién llegado se informa acerca de la patología más relevante en la zona. A este respecto, Parpalaid le habla de las afecciones reumáticas, aunque para añadir de inmediato que tales dolencias no conducen a nadie a la consulta<sup>252</sup>. La población, tal como su antiguo galeno la describe, mantiene hacia la enfermedad una actitud que podría calificarse de "*Ancien Régime*", resistiendo a pie firme las dolencias no muy graves y sucumbiendo a las extraordinarias sin apenas recurrir al médico. Requerido por Knock acerca de las fuentes de sus ingresos, Parpalaid reconoce que la mayor demanda sanitaria la produce la gripe; pero "no la gripe banal, que no les inquieta en modo alguno, y a la que incluso reciben de buen grado, pues pretenden que hace salir los humores viciados. No, pienso en las grandes epidemias mundiales de gripe"<sup>253</sup>. En este punto es donde se pone de relieve, por un lado, la trapacería de Parpalaid, y por otro una manera de tratar con la enfermedad que pronto será historia, por obra del triunfo de la Medicina. Su indagación, que podríamos calificar de diagnóstico de salud *avant la lettre*, se dirige luego hacia las condiciones económicas de sus futuros pacientes -tan saludables, según parece, como ellos mismos-, hacia su disponibilidad -muy elevada- de tiempo libre, su devoción -no muy ferviente- y sus preocupaciones por la política -nulas-; inquiere después a Parpalaid acerca de la creencia en el espiritismo y sobre la presencia en la zona de curanderos o taumaturgos; y, tranquilizado también a este respecto, sentencia: "entonces puede comenzar la era médica"<sup>254</sup>. En qué consiste esto, es algo que pronto se verá; pero

---

<sup>251</sup> ROMAINS, J. (1991) 14

<sup>252</sup> ROMAINS, J. (1991) 21

<sup>253</sup> ROMAINS, J. (1991) 23

<sup>254</sup> ROMAINS, J. (1991) 45

antes hay que dedicar, como lo hace el dramaturgo, alguna atención al profeta de esta nueva era.

### *El conquistador y su evangelio.*

Sin el menor empacho, Knock reconoce ante Parpalaid no ser médico y haber obtenido el doctorado de modo fraudulento. Que los detalles sean poco creíbles -aunque, ¿quién sabe?- no hace al caso. Lo verdaderamente importante es que este pícaro del siglo veinte va a dar con la gallina de los huevos de oro allá donde otros no habían sabido encontrarla: en la medicina; y es curioso que mencione, como otras áreas hacia las que tiende su interés, "la política, las finanzas y el sacerdocio"<sup>255</sup>; como veremos, hay algo de todo esto en su manera de entender la medicina. En cuanto a su tesis doctoral -"treinta y dos páginas *in octavo*"- tiene por tema "*Sobre los pretendidos estados de salud*", y por lema una frase que, descaradamente, Knock atribuye a Claude Bernard -dando por sentado la ignorancia de los miembros de su tribunal-, que dice así: "las personas sanas son enfermos que no lo saben"<sup>256</sup>, y que, más allá de la exigua tesis, constituye el lema de su reforma médica, la clave del "triunfo de la medicina".



10. Cartel anunciador de la representación de *Knock*.

---

<sup>255</sup> ROMAINS, J. (1991) 38

<sup>256</sup> ROMAINS, J. (1991) 31

En los últimos años se ha escrito mucho acerca de la "construcción social de la enfermedad"; algunos autores, como por ejemplo Michel Foucault, han hecho especial hincapié en el papel del médico en la "construcción" de algunas enfermedades, en particular las mentales; pero lo que Knock pretende es la construcción del reino de la enfermedad que, en su opinión, coincide con el reino de la medicina, o mejor, de los médicos. Ante Parpalaid se declara "partidario de la disminución de la mortalidad", lo que a juicio del veterano es una perogrullada, de modo que Knock debe explicarse más detalladamente: "Pienso que a pesar de todas las tentaciones contrarias, debemos trabajar en la conservación del enfermo"<sup>257</sup>. Esto es algo que dice haber aprendido dentro de la mejor tradición clínica francesa: mediante la observación. Falso médico a bordo de un mercante, ha conseguido que todos los miembros de la tripulación se comporten como enfermos, por turno, bien entendido. Esa experiencia es la que, sarcásticamente, compara con el prestigioso *méthode clinique*: "mis seis meses de prácticas a bordo me han servido para verificar mis concepciones. Más o menos así es como se procede en los hospitales"<sup>258</sup>. Sus textos, de los que también informa al pasmado Parpalaid, son "los prospectos (...) de las cajas de píldoras y de los frascos de jarabe que compraban mis padres" -es decir, prospectos de remedios producidos sin apenas control oficial, y sin otras pretensiones que las meramente propagandísticas, a finales del siglo diecinueve, pues Knock anda por la cuarentena-, en los cuales se manifiesta "el verdadero espíritu y el verdadero destino de la medicina, que la enseñanza de las facultades oculta bajo el fárrago científico"<sup>259</sup>. Con este aprendizaje desembarca Knock en el tranquilo pueblo de Saint Maurice, que pronto se verá sacudido por una virulenta epidemia de salud.

---

<sup>257</sup> ROMAINS, J. (1991) 36

<sup>258</sup> ROMAINS, J. (1991) 35

<sup>259</sup> ROMAINS, J. (1991) 33-34

*La "Quinta Columna".*

Los "métodos enteramente nuevos" que Knock reconoce querer emplear ante Parpalaid<sup>260</sup> nos resultan, hoy, extremadamente familiares, pero una vez más hay que reconocer el fino olfato demostrado por el creador del personaje Knock hace más de ochenta años. Lo que el ambicioso charlatán hace, en cuanto se asienta en su campo de operaciones, es utilizar sutilmente a los medios de comunicación, por más que este término resulte, en apariencia, demasiado ampuloso cuando se aplica a un sencillo pregonero de pueblo. Téngase en cuenta que, para una población de tres mil quinientos habitantes, un pregonero resulta, probablemente, más útil que un periódico, sobre todo si su ronda le lleva -como es el caso si se utiliza la tarifa más alta- a todos los lugares estratégicos de la villa. El uso que el mercachifle de la medicina -que se presenta a sí mismo como apóstol de la misma- hará de ese recurso amplificador es puramente propagandístico; el texto que confía al pregonero es, en su brevedad, una joya de la retórica profesional:

El doctor Knock, sucesor del doctor Parpalaid, presenta sus respetos a la población de la villa y del cantón de Saint Maurice, y tiene el honor de hacerle saber que, en un espíritu filantrópico, y para contener la progresión inquietante de las enfermedades de todas las especies que invaden desde hace algunos años nuestras regiones, antaño tan salubres, pasará todos los lunes por la mañana, de nueve y media a once y media, una consulta totalmente gratuita, reservada a los habitantes del cantón. Para los forasteros, la consulta mantendrá el precio ordinario de ocho francos<sup>261</sup>.

"Si los pacientes no van a la consulta, la consulta irá a los pacientes", parece pensar Knock, aunque a sabiendas de que éste es sólo un movimiento estratégico que puede reportarle excelentes beneficios. Sin rebozo alguno alardea de ese "espíritu filantrópico" ante su ingenuo interlocutor:

Comprenda usted, amigo mío, lo que deseo ante todo es que las personas se cuiden. Si quisiera ganar dinero me habría instalado en París o en New York<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> ROMAINS, J. (1991) 30

<sup>261</sup> ROMAINS, J. (1991) 58

<sup>262</sup> ROMAINS, J. (1991) 59

Además, en el breve pregón está escondido, como una bomba de relojería, el argumento que le permitirá cumplir con su objetivo, ya enunciado, de "conservar al enfermo". Ese argumento es el del peligro: "la progresión inquietante de las enfermedades de todas las especies..."; si los habitantes de Saint Maurice adoptan ante la enfermedad una actitud estoica y naturalista, lo primero que hay que hacer es obligarles a sentir miedo, crear para ellos una interpretación que, aparentemente basada en la ciencia natural, desvirtúa aquella vieja concepción naturalista desde la que vivían su vida y deja el paso libre a otra, técnica, según la cual la salud debe ser objeto de su preocupación, pero nunca asunto suyo, sino del especialista en la materia: el médico. Esta estrategia de terror se pone en práctica, en primer lugar, en la misma persona del pregonero, e inmediatamente después en la de quien, primero de manera involuntaria, va a continuar con la labor de extensión y amplificación de la retórica de poder diseñada por Knock: tras la propaganda a través de los medios de comunicación, llega el turno a la educación sanitaria.

Cuando el pregonero abandona la consulta de Knock, recibe éste al maestro, cuya "urgente" y "preciosa colaboración" solicita, para perplejidad de su interlocutor. La astucia del falso médico toca aquí sus cotas más altas, pues ni siquiera se presenta como innovador, dando por sentado que lo que reclama del maestro es viejo como el mundo y ha sido realizado también en la etapa de Parpalaid:

¿Cómo se repartían ustedes la enseñanza popular de la higiene, el trabajo de propaganda en las familias... ¡qué se yo! Las mil cosas que el médico y el maestro no pueden hacer más que en colaboración?<sup>263</sup>

Con el maestro, Knock administra sabiamente el halago y el terror:

Uno puede pasearse con una cara redonda, una lengua sonrosada, un excelente apetito, y esconder en todos los repliegues de su cuerpo trillones de bacilos de la máxima virulencia capaces de infectar un departamento. A partir de la teoría y de la experiencia, tengo derecho a sospechar del primero que venga que sea un

---

<sup>263</sup> ROMAINS, J. (1991) 68

portador de gérmenes. Usted, por ejemplo, nada absolutamente me demuestra que no sea usted uno de ellos<sup>264</sup>.

Desde este mismo momento, el maestro ha sido reclutado para la campaña por el triunfo de la medicina, aunque Knock tendrá el suficiente buen sentido para demostrarle, con la ayuda de repetidos análisis, que, a la postre, no es un portador de gérmenes peligroso para los demás y, sobre todo, para sí mismo. Ahora sólo hace falta proporcionarle una coartada moral para que cumpla con la misión que Knock va a encomendarle: "¡que [lo que usted les enseñe] les quite el sueño! Pues su error es dormir, en una seguridad engañosa de la que los despierta demasiado tarde el trueno de la enfermedad"<sup>265</sup>. Y esta pretensión es legítima, incluso sagrada, dado que se trata de "una desgraciada población abandonada a sí misma desde el punto de vista higiénico y profiláctico"<sup>266</sup>. En este aspecto "nada serio podrá hacerse" -asegura Knock- sin el maestro, teniendo en cuenta la "autoridad moral" que posee entre sus conciudadanos.

"Puedo cuidar -le dice- sin usted a mis enfermos. Pero la enfermedad, ¿quién me ayudará a combatirla, a desenmascararla? ¿Quién instruirá a estas pobres gentes acerca de los peligros que, a cada segundo, asedian a su organismo? ¿Quién les hará saber que no hace falta esperar a estar muerto para llamar al médico?"<sup>267</sup>

El último aliado que, en su primera mañana en Saint Maurice, reclutará Knock es el farmacéutico. En su caso empleará aquél, de forma casi exclusiva, una retórica profesional que se apoya en una de las informaciones suministradas de muy buen grado por el pregonero: al parecer, Parpalaid

... prescribía remedios de cuatro céntimos; a veces una simple tisana. Puede usted comprender -añade- que a unas personas que pagan ocho francos por una consulta no les gusta que les prescriba un remedio de cuatro céntimos<sup>268</sup>.

Knock comienza su asalto adulando al representante de una profesión que, a menudo, se ha enfrentado agriamente a la que él mismo representa: "para mí -asegura- el médico que

---

<sup>264</sup> ROMAINS, J. (1991) 73

<sup>265</sup> ROMAINS, J. (1991) 72

<sup>266</sup> ROMAINS, J. (1991) 70

<sup>267</sup> ROMAINS, J. (1991) 71

<sup>268</sup> ROMAINS, J. (1991) 55

no puede apoyarse en un farmacéutico de primer orden es como un general que va a la batalla sin artillería"<sup>269</sup>. Observe el lector que la metáfora militar, que yo mismo utilizo a lo largo de mi trabajo y que tan comprensible resulta a la luz del objetivo pretendido -el "triunfo de la medicina"- lo mismo puede aplicarse a la "lucha" contra la enfermedad que a la conquista de un mercado en el que ambas profesiones tienen mucho que ganar. Precisamente por este camino discurre la conversación entre Knock y Mousquet, el farmacéutico. Después de hacer reconocer a éste que, con Parpalaid, no ganaba mucho dinero, comenta:

Lo que usted me dice me afecta mucho más de lo que yo quisiera. Tenemos, mi querido señor Mousquet, dos de los más bellos oficios que se conoce. ¿No es una vergüenza hacer que decaigan poco a poco del alto grado de prosperidad y de poderío en que nuestros predecesores los habían situado? Me viene a los labios la palabra "sabotaje"<sup>270</sup>.

De inmediato, aunque, en apariencia, sin dar importancia al asunto, se pasa a la comparación del nivel de vida de la familia Mousquet con la del hojalatero, comparación que hace a Knock, en el sentido más propio -es decir, farisaico- del término, rasgarse las vestiduras. Es el momento de compartir su plan con Mousquet: "Planteo como principio que todos los habitantes del cantón son ipso facto nuestros clientes"<sup>271</sup>, y explica en qué se basa este principio:

“Caer enfermo”, vieja noción que no se sostiene ante los datos de la ciencia actual. La salud no es más que una palabra que podría, sin ningún inconveniente, borrarse de nuestro diccionario. Por mi parte, conozco solamente personas más o menos afectas de enfermedades más o menos numerosas de evolución más o menos rápida<sup>272</sup>.

Esta teoría, que ya hemos visto anunciada en la conversación con Parpalaid cuando Knock menciona su tesis doctoral, es, a juicio de quien la mantiene, "profundamente

---

<sup>269</sup> ROMAINS, J. (1991) 75

<sup>270</sup> ROMAINS, J. (1991) 78

<sup>271</sup> ROMAINS, J. (1991) 79

<sup>272</sup> ROMAINS, J. (1991) 80

moderna" y "emparentada muy de cerca con la admirable idea de la nación armada, que constituye la fuerza de nuestros Estados"<sup>273</sup>.

*La conquista de Saint Maurice.*

Las escenas cuarta, quinta y sexta del acto segundo, que suceden a la conversación entre Knock y Mousquet, muestran con tres ejemplos -la señora de negro, la señora de violeta y los dos chicos- la estrategia de terror empleada por Knock, que oscila entre la insinuación en los dos primeros casos y el amedrentamiento en los dos últimos, dependiendo de la actitud de los pacientes. También el tipo de asistencia propuesto es diferente en cada caso. Para la señora de violeta, terrateniente y muy pagada de sus nobles ancestros, "una vigilancia incesante del proceso de curación"<sup>274</sup>, en la línea de la *díaita* más exigente practicada por el arquiatra clásico. A la de negro, granjera, le prescribe "observación" antes de proceder a un largo y caro tratamiento, de manera que ella misma pueda decidir acerca de la conveniencia de seguirlo. Pero las condiciones bajo las que debe realizar esta observación dejan pocas dudas acerca de su resultado:

Nada de alimentación sólida durante una semana. Un vaso de agua de Vichy cada dos horas y, a lo sumo, medio bizcocho a la mañana y a la noche, mojado en un dedo de leche. Aunque preferiría que se pasara usted sin el bizcocho (...) Al acabar la semana (...) si sus fuerzas y su alegría han vuelto, es que el mal es menos serio de lo que se podría creer (...) Si, por el contrario, siente usted una debilidad general, pesadez de cabeza y cierta pereza a la hora de levantarse, no será lícito dudar más y comenzaremos el tratamiento<sup>275</sup>.

Evidentemente, tal como el autor ha puesto de relieve desde el comienzo, Knock es un facineroso. Las mañas de que se sirve para cumplir su propósito son a todas luces inmorales, y no sería razonable atribuir a todos los médicos semejante actitud. Sin embargo, la doctrina que propugna parece ser compartida, y cada vez de manera más

---

<sup>273</sup> ROMAINS, J. (1991) 81. Sobre la presencia de las metáforas militares en la medicina actual, v. SONTAG, S. (1989) *El SIDA y sus metáforas*. Barcelona, Muchnik, 15-17.

<sup>274</sup> ROMAINS, J. (1991) 100

<sup>275</sup> ROMAINS, J. (1991) 90

ferviente, por la Medicina toda. Cabría decir que se comparte el fin, aunque no -al menos no plenamente- los medios. A este respecto, el tercer y último acto resulta muy explícito. Ante la creciente demanda -pero no olvidemos que esta demanda ha sido artificialmente creada, de consuno, por el médico y por la propaganda- de atención médica, y más exactamente, de vigilancia, de prevención, el hotel de Saint Maurice aparece convertido en hospital, siendo, además, incapaz para alojar a todos los solicitantes; nuestro Knock, a los tres meses de establecerse, tiene lista de espera, lo cual, por mor de esas paradojas en las que es rico el espíritu humano, no motiva quejas, sino que acrecienta su prestigio. Como queda dicho, no es la tosca y trasnochada medicina curativa la que allí se practica, sino la preventiva; los pacientes que se alojan en el reformado centro, que parece seguir de manera peculiar el camino recorrido desde la Edad Media por sus precursores, son individuos perfectamente asintomáticos, quienes -en palabras de la administradora, Mme. Rémy-, "como no sospechaban nada habrían seguido bebiendo, comiendo y cometiendo otras cien imprudencias"<sup>276</sup>. Aquella actitud que al comienzo he denominado "*Ancien Régime*" ha dado paso, ahora, a otra más "moderna", como la señora Rémy explica a Parpalaid:

Hay quien se imagina que, en nuestra campiña, somos todavía salvajes, que no tenemos ninguna preocupación por nuestra persona, que esperamos a que llegue nuestra hora de reventar como animales y que los remedios, los regímenes, los aparatos y todos los progresos son para las grandes ciudades (...) A Dios gracias, las cosas han cambiado<sup>277</sup>.

La medicina ha triunfado. Los mismos que, no hace mucho, desconfiaban de su perezoso médico, se rinden ahora ante el frenético despliegue de energías del que no sólo mira por su salud, sino que les confiere una mayor dignidad, un más alto grado de civilización, un refinamiento cultural del que, hasta ahora, estaban privados. El entendimiento entre Knock y sus gozosas víctimas es, por tanto, máximo. La propia Mme.

---

<sup>276</sup> ROMAINS, J. (1991) 119. Esta frase parece dar la razón a Bensaïd cuando afirma que, ante el cúmulo de informaciones sobre los riesgos de ciertas conductas alimentarias, para muchas personas "comer es vivir peligrosamente. Cada comida es una aventura. Cada alimento, un enemigo en potencia". Bensaïd, N. (1981) 159.

<sup>277</sup> ROMAINS, J. (1991) 121

Rémy, con el fanatismo de los conversos, pone al estratega de la prevención al resguardo de cualquier acusación de charlatanismo:

Y que nadie insinúe que descubre enfermedades en personas que no las tienen. Yo misma me he hecho examinar quizá diez veces desde que él viene diariamente al hotel. En todas las ocasiones se ha prestado a ello con la misma paciencia, auscultándome de los pies a la cabeza, con todos sus instrumentos, y perdiendo un buen cuarto de hora. Me ha dicho siempre que no tenía nada (...) y ni hablar de hacerle aceptar un céntimo<sup>278</sup>.

Verdaderamente, sobran motivos para admirar la astucia de Knock; sobre todo cuando, a la vuelta de unas pocas páginas, el autor nos lo muestra explicando a Parpalaid, que le escucha con asombro y envidia, la organización de su empresa:

La consulta, en cuanto tal, no me interesa más que a medias. Es un arte un poco rudimentario, una especie de pesca con red. Pero, el tratamiento es como la piscicultura (...) Tengo cuatro escalones de tratamiento. El más modesto, para rentas de doce a veinte mil, no comprende más que una visita por semana, y alrededor de cincuenta francos de gastos farmacéuticos al mes. En la cúspide, el tratamiento de lujo, para rentas superiores a cincuenta mil francos, implica un mínimo de cuatro visitas por semana y de trescientos francos al mes de gastos diversos: rayos X, radioterapia, masajes diversos, análisis, medicación, etc...<sup>279</sup>.

No se piense, empero, que Knock describe su organización con la jerga propia de un truhán, no. Muy al contrario, lo hace -como viene procediendo desde el comienzo- en nombre de la ética: "No se puede imponer la carga de un enfermo permanente a una familia cuya renta no alcanza los doce mil francos. Sería abusivo"<sup>280</sup>. Por otra parte, luchar cerrilmente por exprimir al paciente individual no es algo que entre en los cálculos de Knock. Sin abandonar la retórica militar que infiltra toda la obra, el siguiente nivel que muestra a Parpalaid es, por así decir, el *Te Deum* de la medicalización: se trata de un mapa del cantón salpicado de puntos rojos.

Es -explica- el mapa de la penetración médica. Cada punto rojo indica el emplazamiento de un enfermo regular. Hace un mes habría visto usted aquí una enorme mancha gris, la mancha de Chabrières (...) Aquí se ha centrado

---

<sup>278</sup> ROMAINS, J. (1991) 122

<sup>279</sup> ROMAINS, J. (1991) 129-131

<sup>280</sup> ROMAINS, J. (1991) 131

principalmente mi esfuerzo durante las últimas semanas. Hoy no ha desaparecido aún, pero está salpicada. ¿Ve usted? Ya casi no se la distingue<sup>281</sup>.

Parpalaid aventura un último reparo: "en su método, el interés del enfermo, ¿no está un poco subordinado al interés del médico?". La respuesta de Knock es lapidaria: existe un interés superior, que lo justifica todo: el de "la medicina".

### *El triunfo de la medicina.*

"A partir de este momento -indica el autor- la iluminación de la escena adquiere poco a poco los caracteres de la Luz Médica, que, como se sabe, es más rica en rayos verdes y violetas que la Luz Terrestre"<sup>282</sup>. Knock se manifiesta como el creador de una nueva antropología, no una antropología médica, como, apresuradamente, se podría pensar, sino una antropología mórbida:

Usted me da un cantón poblado de algunos millares de individuos neutros, indeterminados. Mi papel consiste en determinarlos, en llevarlos a la existencia médica (...) Nada me irrita tanto como ese ser, ni carne ni pescado, al que usted llama un hombre en buen estado de salud<sup>283</sup>.

Y es ahora cuando, ante el espectador sensible, se manifiesta en toda su locura, en todo su espanto, el Triunfo de la Medicina, la fiesta de la victoria de esa muerte enmascarada cuya guadaña es el terror; en las palabras con que Knock consagra este triunfo se revela un asombroso parentesco entre su pensamiento y el de su predecesor, el marqués de Sade. Como éste, Knock odia y teme a la naturaleza, a la vida, y su miedo y su odio son tan grandes que le llevan a la más mortífera subversión<sup>284</sup>. Esto, que ya adelantaba al enunciar brevemente lo que he llamado su "antropología mórbida", se despliega, casi líricamente, a lo largo de uno de los escasos parlamentos de la obra. Llevando a Parpalaid hasta la ventana le muestra un paisaje que parece bello. Pero, a su juicio,

---

<sup>281</sup> ROMAINS, J. (1991) 132-133

<sup>282</sup> ROMAINS, J. (1991) 134-135

<sup>283</sup> ROMAINS, J. (1991) 135

<sup>284</sup> Esta interpretación de la actitud de Sade corresponde a CAMUS, A. (1965) *L'homme révolté*. En: *Essais*. Paris, Gallimard, 447-457

... lo que usted contempla es un paisaje rudo, apenas humano. Hoy yo se lo muestro todo impregnado de medicina, animado y recorrido por el fuego subterráneo de nuestro arte. La primera vez que me planté aquí, en la mañana del día de mi llegada, no estaba muy orgulloso; sentía que mi presencia aquí no pesaba demasiado. Este vasto terruño podía pasarse sin mí y sin mis semejantes. Pero ahora me encuentro tan cómodo aquí como el organista de los grandes órganos ante su teclado. En doscientas cincuenta de estas casas (...) hay doscientas cincuenta habitaciones en las que alguien confiesa la medicina, doscientas cincuenta camas en las que un cuerpo tendido atestigua que la vida tiene un sentido, y gracias a mí un sentido médico. Y por la noche es aún más bello, porque están las luces. Y casi todas las luces se deben a mí. Los no-enfermos duermen en las tinieblas. Han sido suprimidos (...) La noche me desembaraza de todo aquello que queda al margen de la medicina (...) El cantón cede su lugar a una especie de firmamento cuyo creador continuo soy yo<sup>285</sup>.

Podría, tal vez, descubrirse algún talante promete hico en estas líneas. Yo no soy capaz de hacerlo. Al contrario, el carácter profundamente sádico del discurso no hace, para mí, más que reafirmarse. Aparece la metáfora, tan vieja como la modernidad, de la naturaleza como máquina, por más que la máquina, en este caso, intente ser toscamente ennoblecida, disimulada, con los oropeles del arte: el órgano del que Knock es organista; y también el retorcido término "los no-enfermos" *-les non-malades-*, que, subversivamente, roba su clásica positividad a la salud para concedérsela a la enfermedad, arrastrando la relación entre lo normal y lo patológico -tal como fue establecida por Canguilhem<sup>286</sup>- del dominio epistemológico al axiológico.

Esto no es algo que a estas alturas deba extrañarnos. Sin que este proceso de interpretación de la salud desde lo negativo haya sido formulado en términos tan precisos como el correspondiente en los dominios de la Fisiología, los trabajos citados y otros más han ido mostrando los perfiles de dicho proceso. El mismo Canguilhem lo ha expresado con bastante claridad cuando escribe:

El cuerpo es un dato en la medida en que es un genotipo (...) El cuerpo es un producto en la medida en que su actividad de inserción en un medio característico, su modo de vida elegido o impuesto, deporte o trabajo, contribuye a configurar su fenotipo (...) Es aquí donde cierto discurso encuentra su justificación. Este discurso

---

<sup>285</sup> ROMAINS, J. (1991) 138-139

<sup>286</sup> CANGUILHEM, G. (1966) *Le normal et le pathologique*. Paris, P.U.F

es el de la Higiene, disciplina médica tradicional, hoy recuperada y travestida por una ambición socio-político-médica de regulación de la vida de los individuos.<sup>287</sup>

El triunfo de esta ambición, que no el de la medicina, es el que Jules Romains retrata en su *Knock*. Tiende a considerarse esta obra como una comedia, y verdaderamente motiva, en más de una ocasión, la risa del espectador o del lector. Pero no debe interpretarse equivocadamente este signo: también sonrían, y para siempre, las calaveras.

---

<sup>287</sup> CANGUILHEM, G. (1990) *La santé. Concept vulgaire et question philosophique*. Toulouse, Sables, 23-24.



**PARTE II: EL INCONSCIENTE Y LA  
LOCURA**



## 1. El inconsciente en la literatura de ficción.

### 1.1. El inconsciente y la enfermedad mental en el romanticismo\*

*Las cadenas de silencio.*

En el capítulo primero -"Que es una especie de introducción"- de *El hada de las migajas -La fée aux miettes*, (1832)- Charles Nodier nos presenta a su narrador-protagonista arrojando, lleno de tedio, "a veinticinco pasos" del sillón en que se encuentra sentado, una costosa edición elzeviriana de Tito Livio, tras de lo cual se entrega a una apología del pensamiento fantástico a costa del histórico, por pensar que

...la historia positiva es la expresión de una ciega parcialidad, la novela consagrada de un partido vencedor, una fábula clásica que ha llegado a resultar tan indiferente a todo el mundo que nadie se toma la molestia de contradecirla<sup>288</sup>.

A tanto llega su desconfianza hacia los historiadores que asegura preferir al suyo el discurso de los lunáticos, lo que motiva una sabrosa conversación con su valet de chambre. Dejo, por el momento, a un lado la pertinencia de estos ataques a la Historia para ocuparme de lo esencial de dicha conversación, que también es "una especie de introducción" a esta parte del estudio.

La palabra "lunático" despierta en el honrado mayordomo el arrobado recuerdo de la magnífica casa para orates que existe en Glasgow, su ciudad natal, de modo que, con ciento treinta años de antelación, Nodier procede en su relato fantástico del mismo modo que Michel Foucault en su célebre y controvertida *Historia de la locura en la época clásica* -obra que, en alguna medida, actuará como hilo conductor de este trabajo- al hacerse eco en primer lugar de la maciza presencia del espacio de la exclusión, del

---

\* Este capítulo es resultado de la reelaboración de tres publicaciones: MONTIEL, L. (1993). "Pazzia, moralità e creatività artistica. La riconquista dell'irrazionale nella letteratura". En: GALEAZZI, O. (Ed.) *Healing. Storia e strategie del guarire*. Firenze, Leo Olschki, pp. 43-63. MONTIEL, L. (1995). "El saber del solitario: el inconsciente en los Cuadernos de G.Ch. Lichtenberg". *Jano*, XLVIII-1115, pp. 35-38. MONTIEL, L. (1995). "Un cuento de hadas sobre la vida del inconsciente: *El caldero de oro*, de E.T.A. Hoffmann". *Jano*, XLVIII-1115, pp. 39-44.

<sup>288</sup> NODIER, CH. (1982) *La Fée aux Miettes*. Paris, Gallimard, p. 126.

encierro<sup>289</sup>. Preguntado por su señor sobre su propia opinión acerca de los lunáticos, el servidor, con "no sé que segunda intención socarrona y maliciosa" -no se olvide que, según Hegel, "no existe el gran hombre para su *valet de chambre*"<sup>290</sup> - responde, haciendo gala de lo que se ha dado en llamar buen sentido, que

... los lunáticos son personas a las que se llama de este modo (...) porque se ocupan tan poco de los asuntos de nuestro mundo como si descendieran de la luna, y que no hablan, por el contrario, más que de cosas que no han podido suceder en ninguna parte, si no es, tal vez, en la luna<sup>291</sup>.

Tal definición, eminentemente descalificadora, resulta empero preferible a la científica para el narrador, pues le permite restituir la locura a un dominio de verosimilitud que el discurso ortodoxo le niega. Haciendo profesión de fe en un evolucionismo cósmico, el narrador se muestra dispuesto a aceptar, al menos como punto de partida, la presunta ciudadanía lunar de los huéspedes del asilo, pues ello le permite reclamar una lógica peculiar, desconocida por el común de los mortales, para el pensamiento de aquellos:

Los lunáticos de los que hablas ocuparían, a mi entender, el grado más elevado de la escala que separa nuestro planeta de su satélite, y como, necesariamente, participan a través de este grado con las inteligencias de un mundo que nos es desconocido, es bastante natural que no los comprendamos, y es absurdo concluir de ello que sus ideas están carentes de sentido y de lucidez, pues pertenecen a un orden de sensaciones y de razonamientos que es totalmente inaccesible para nuestra educación y nuestras costumbres<sup>292</sup>.

¿De dónde surge esta nueva sensibilidad para el lenguaje de la locura? El autor no sabe formularlo claramente y, por ello, consciente de lo que sobre sus veleidades opinarán los sesudos varones de su tiempo, se adelanta a calificar de *sotisse* -simpleza- a su obra<sup>293</sup>; no obstante, ha realizado su elección: no está dispuesto a hacer tabla rasa del mensaje de la

---

<sup>289</sup> FOUCAULT, M. (1972) *Histoire de la folie à l'age classique*. Cfr. sobre todo el capítulo II de la Primera parte, titulado "Le grand renferment", pp. 56-91. La mención al asilo de Glasgow depende, al parecer, no tanto de las propias experiencias del escritor, que realiza un viaje a Escocia en 1821, cuanto de la irritación que le provocó un escrito laudatorio sobre los métodos terapéuticos empleados en el mismo, aparecido en la *Revue de Paris* en 1829, del que era autor el Duque de Lévis. BERTHIER, P. "Notice". En: NODIER, CH. (1982) pp. 333-334.

<sup>290</sup> A juicio de Ernesto Sabato, uno de los autores de que me ocuparé más tarde, esto no es un argumento contra los grandes hombres, sino contra los *valets de chambre*. No hay que decir que tal es también la opinión de Nodier. Cf. SABATO, E. (1970) *Heterodoxia*. En: *Ensayos*. Buenos Aires, Losada, p. 310.

<sup>291</sup> NODIER, CH. (1982) p. 127.

<sup>292</sup> NODIER, CH. (1982) p. 128.

<sup>293</sup> "Préface de *La Fée aux Miettes*". Ed cit, p. 350.

locura sólo porque sea críptico. Una ciencia nueva, distante de la Psiquiatría y de la Medicina, viene en su ayuda: se trata de la Etnología, cuyo papel revolucionario en la historia de las llamadas Ciencias Humanas ha sido igualmente puesto de relieve por Foucault<sup>294</sup>. Esta nueva ciencia irá poco a poco desalojando los valores de ese espacio cerrado y autosuficiente que es la propia conciencia de quien trama el discurso científico, y remitiéndolos a una exterioridad pluricéntrica y móvil. Hacia este ancho horizonte pretende el narrador atraer a su criado. Ya que éste último declara conocer la existencia de los esquimales, y en el supuesto, cartesianamente afirmado por el sirviente<sup>295</sup>, de que dichos sujetos son capaces de razonar, su señor le pregunta sobre qué temas hubiera hablado con ellos, a lo que el perplejo *famulus* responde que sobre ninguno, ya que entre los esquimales y él mismo "no existe nada de común". La conversación termina de tan gallardo modo como empezó:

- ¡Bueno ! Puesto que (...) crees que los esquimales piensan y razonan, aunque no les comprendas en absoluto, ¿qué me dices ahora de los lunáticos?
- Diría, señor (...) que la casa de lunáticos de Glasgow es ciertamente la más bella de Escocia, y por consiguiente del mundo entero<sup>296</sup>.

Si Charles Nodier es capaz de situarse en oposición a la consideración aún vigente de la locura, ello no se debe solamente a las experiencias suministradas por la etnología, conocidas ya del público culto desde al menos dos siglos antes. Es en otros dominios del quehacer humano donde hay que buscar la corriente subterránea que enlaza esta nueva actitud ante la locura con aquella otra, premoderna -y, más exactamente, medieval- para la que las manifestaciones de la locura estaban siempre cargadas de algún sentido. No es

---

<sup>294</sup> FOUCAULT, M. (1982) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, pp. 362-375.

<sup>295</sup> "Lo creo, como creo en este cepillo y en la levita del señor, que acabo de doblar sobre la mesa" (p. 129). De nuevo sorprende la coincidencia entre la crítica de Nodier y la de Foucault. Recordemos que la tesis de éste último es que el pensamiento cartesiano, y sobre todo su remisión a la materialidad de las cosas para probar la solidez del pensamiento, es lo que produce el desplazamiento de la locura a un dominio a la vez interior y exterior a la razón en el período moderno: Descartes sabe que sus sentidos pueden, a veces, engañarle; pero siempre quedará una última seguridad: "que yo estoy aquí, ante la chimenea, vestido con mi bata". DESCARTES, R. *Meditations, I. Oeuvres*, ed. Pléiade, p. 268, cit. por FOUCAULT, M. *Histoire de la folie...*, p. 56.

<sup>296</sup> NODIER, CH. (1982) p. 129.

extraño que sea en una obra literaria donde se reclama del modo que hemos visto esa voluntad de comprensión de la locura, pues el ámbito donde esta comprensión pervive, se insinúa y se revela, a veces de forma incendiaria, es precisamente el artístico. En este momento puedo retomar el tema que había quedado en suspenso, referente a la diatriba de Nodier contra la Historia; de que éste es, también, un tema "histórico" da cuenta la proximidad entre la fecha en que Nodier escribe su relato y aquella en que Nietzsche publica la segunda de sus *Consideraciones intempestivas*<sup>297</sup> -1844-, tan citada en los últimos tiempos por constituir el punto de inflexión en la reciente historia de la Historia. También aquí está muriendo el *Ancien Régime*; pero su agonía se dilata más allá del cadalso de Luis XVI. Nietzsche y Nodier empiezan a poder decir, aunque como intempestivos heraldos, lo que, con verbo menos articulado, grita el marqués de Sade desde detrás de los muros del asilo de Charenton. El *citoyen* Philippe Pinel acaba de realizar su gesto revolucionario quitando las cadenas a los alienados. Pero nada, o casi nada ha cambiado con ello: espesas paredes de fortaleza ahogan las blasfemias del *Divin Marquis*; más espesa aún, la decisión de toda una cultura de considerar sin sentido el discurso de la locura tiende cadenas de silencio en torno al alienado. Pero el *citoyen* Charles Nodier, con su visita literaria al asilo de Glasgow<sup>298</sup>, donde supuestamente escucha la fábula de un interno de la que surge el relato, pretende deshacer estas neblinosas cadenas.

Abandono en este punto a Nodier y a su "hada de las migajas" porque su propuesta revolucionaria acaba aquí para dejar lugar a un cuento fantástico, muy estimable sin duda, pero que nada tiene que ver con lo que propongo. Lo novedoso de la actitud del escritor francés se detiene en la propuesta de escuchar el discurso del loco con la

---

<sup>297</sup> Esta *Consideración* lleva por título: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Sobre la utilidad y las desventajas de la Historia para la vida)*.

<sup>298</sup> Anterior a esta visita literaria es la que realmente llevó a cabo, en 1807, al asilo de Santa Pelagia, donde tuvo ocasión de ver a Sade, o lo que quedaba de él. (Cf. de BEAUVOIR, S. *El marqués de Sade*. Trad. esp. Buenos Aires, Siglo veinte, 1974, pp. 11-12).

intención de aprender algo de él, lo que no es poco. Pero será preciso seguir avanzando por ese camino de manera cada vez más deliberada. Aunque también debe señalarse que si Nodier ha podido llegar hasta aquí es porque otros han iniciado una andadura que conduce hasta él y más lejos. Para que esta historia comenzase fue necesario que se intuyera la existencia de una parte de la vida psíquica que, hasta entonces, había sido desconocida o negada: la parte inconsciente. Es difícil señalar una primera piedra miliar en esta ruta, pero creo poder afirmar que uno de los adelantados en el descubrimiento de la vida psíquica inconsciente fue el autor del que paso a ocuparme.

*Un oscuro profesor en la Alemania de la Aufklärung.*

Su cuerpo está hecho de tal manera que hasta un mal dibujante lo dibujaría mejor a oscuras y, si estuviera en su poder modificarlo, daría menos relieve a alguna de sus partes. Con su salud, que dista mucho de ser óptima, este hombre diría que ha estado casi siempre contento; posee el don de aprovechar debidamente sus días de buena salud. Su imaginación, que es su más fiel compañera, jamás le abandona (...). No tiene más que unos pocos amigos; a decir verdad, su corazón está siempre abierto a uno solo, presente, y a varios ausentes (...). Y si tuviera la posibilidad de volver a elegir un alma y una vida, no sé si elegiría otras de poder recuperar una vez más las suyas (...). Su cuerpo y su indumentaria *raramente* han sido aptos, y sus convicciones *raramente*... suficientes para las reuniones sociales (...). Leer y escribir son para él ocupaciones tan necesarias como comer y beber, y espera que jamás le falten libros. En la muerte piensa a menudo y nunca con horror; le gustaría poder pensar en todo con tanta serenidad y espera que algún día su Creador le reclame dulcemente una vida de la que él nunca fue un propietario demasiado avaro, aunque tampoco dilapidador<sup>299</sup>.

Quien así escribe sobre sí mismo bajo el epígrafe "Semblanza de una persona a la que conozco" es Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), profesor de Física en la famosa universidad alemana de Göttingen y autor de unos cuadernos íntimos que sólo fueron publicados después de su muerte gracias al esfuerzo de dos de sus pocos, pero fieles amigos. En el desempeño de su profesión alcanzó gran nivel, reconocido mucho más fuera que dentro de las fronteras de su patria, especialmente en Inglaterra, llegando a ser miembro muy valorado de la *Royal Society*; pero su fama póstuma le viene de esos

---

<sup>299</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990) *Aforismos*. Barcelona, Edhasa, pp. 46-47.

cuadernos secretos en los que, a lo largo de centenares de aforismos, despliega su visión de la sociedad de su tiempo, de sí mismo y del ser humano *in genere*. Incluso muchas personas que no han leído ninguno de estos aforismos conocen su nombre a través de los juicios laudatorios que merecieron por parte de autores más famosos, como Nietzsche y Freud. Mucho y muy bueno es lo que el lector puede encontrar en estos cuadernos; desde nuestra perspectiva, nos interesa contemplar la rica intuición de un hombre de la Ilustración acerca de algo que iba a irrumpir en el panorama cultural de Europa coincidiendo con bastante aproximación con la fecha de su muerte: los aspectos inconscientes de la vida humana.



11. Caricatura de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799)

Hacen falta ciertas condiciones personales para que ese auroral descubrimiento pueda darse; quizá su desdichado aspecto físico -era jorobado-, así como sus relaciones con las mujeres que desempeñaron un papel en su vida, inaceptables para la rancia sociedad de la ciudad universitaria en la que pasó casi toda su vida, tuvieron que ver con esa aguzada capacidad para la introspección y la ironía que le permitió llegar más allá de la superficie sobre la que se detenía la mirada de la mayoría de sus contemporáneos: como muestra de

esta sensibilidad, añádase a la citada "Semblanza" lo que Lichtenberg, escritor, estampó en uno de sus cuadernos acerca de los libros:

Es difícil que exista en el mundo una mercancía más extraña que los *libros*. Impresos por gente que no los entiende; vendidos por gente que no los entiende; encuadernados, criticados y leídos por gente que no los entiende, y, lo que es peor, escritos por gente que no los entiende<sup>300</sup>.

No se vea en este último aserto una *boutade*. La elevada cantidad de aforismos en los que se reconoce la existencia de una vida inconsciente, y de su peso en la vida de la consciencia, basta para convencer al más incrédulo de que Lichtenberg no bromea cuando escribe lo que escribe sobre ese producto misterioso que es lo que, genéricamente, llama *libro*. Veamos una pequeña muestra de sus pensamientos sobre este dominio aún por descubrir.

*Entre las Luces y las sombras.*

Conviene recordar, para dar el debido relieve a lo que sigue, que Lichtenberg es un científico y, por más señas, un científico del Siglo de las Luces. No obstante, se libra de caer en un papanatismo de la Ilustración como el que profesaron muchos de sus contemporáneos:

Como símbolo de la Ilustración me gustaría proponer el conocido símbolo del fuego ( ). Da luz y calor, es imprescindible para el crecimiento y progreso de todo lo vivo, pero eso sí, tratado sin cautela también quema y destruye<sup>301</sup>.

Esta actitud cautelosa le pone al resguardo de la aceptación acrítica de lo que la ciencia de su tiempo le brinda; así, en lo que concierne a la fisiología de los procesos psíquicos, rechaza -sin necesidad de hacerlo explícitamente- el asociacionismo mecanicista que proponen los médicos:

En mi mente aún viven impresiones de causas desaparecidas hace tiempo (¡¡¡mi querida madre!!!)<sup>302</sup>.

---

<sup>300</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990) p. 255

<sup>301</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 234

Frente al modelo cartesiano del reflejo, Lichtenberg postula una idea dinámica y, por así decir, histórica de la vida psíquica; y no lo hace en nombre de teoría alguna, ni como científico, sino en tanto que hombre reflexivo y de mente abierta, que sabe reconocer lo que le muestra su propia experiencia:

Cuando, a veces, leo en uno de mis viejos cuadernos de notas alguna buena idea mía, me asombro al contemplar hasta qué punto ha podido llegar a resultarme extraña a mí y a mi sistema, y me alegro como si esa idea fuera de uno de mis *antepasados*<sup>303</sup>.

Pero todas estas experiencias realizadas en los niveles más lúcidos de la consciencia palidecen frente a las que sobrevienen durante el sueño. Hasta pocos días antes de su muerte Lichtenberg consignó en sus cuadernos algunos sueños que le habían resultado particularmente turbadores, más por lo incoherente de su contenido que por ser especialmente terribles o significativos. Esto le permite afirmaciones que, realizadas decenios más tarde por otros en tono similar, pasarán por revolucionarias, como ésta:

Si la gente estuviera dispuesta a contar sus sueños con sinceridad, estos, más que el rostro, permitirían descubrir cosas sobre su carácter<sup>304</sup>.

En otro lugar insistirá en esta importancia del estudio de los sueños, si bien, para no recaer en la onirocrítica clásica, tan impregnada de superstición pese a contar con algunas intuiciones valiosas, propone un método que recuerda al menos -pues no entra en detalles sobre la valoración de los datos- al propuesto para la medicina por Sydenham: el registro de un número elevado de ellos<sup>305</sup>; nada extraño en un físico que tanto respeto manifiesta por el empirismo de los filósofos y científicos ingleses. Pero, además, los sueños no se limitan a dar una imagen del carácter de la persona; no se agotan en esta función claramente pasiva, sino que desempeñan un papel activo que Lichtenberg sabe reconocer:

Los sueños nos enfrentan a menudo a situaciones y acontecimientos en los que, en estado de vigilia, difícilmente hubiéramos podido ser involucrados; o bien nos

---

<sup>302</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 156

<sup>303</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 246

<sup>304</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 136

<sup>305</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 21

hacen sentir inconvenientes que quizás hubiéramos despreciado por pequeños y remotos y en los cuales, precisamente por eso, nos hubiéramos visto implicados con el tiempo. De ahí que, a menudo, un sueño modifique nuestra decisión y afiance nuestro fundamento moral mejor que todas las doctrinas que llegan al corazón dando un rodeo<sup>306</sup>.

"... que llegan al corazón dando un rodeo". En esta frase hay encerrada una densa gota de sabiduría: lo que llega por la conciencia, la doctrina, no alcanza lo más íntimo sino dando un rodeo, tortuosamente, de forma poco natural; mientras que, a través del sueño, un saber recorre el camino real hacia el núcleo de uno mismo. Y a Lichtenberg no le cabe duda de que el sueño habla verídicamente:

Los sueños pueden ser útiles en la medida en que representan el resultado natural de todo nuestro ser, sin la coacción de una reflexión muchas veces artificial: Esta idea merece ser tomada muy en serio<sup>307</sup>.

#### *Por una ciencia del alma.*

Por debajo de la cautela del lenguaje, ¿cómo recuerda esta frase a la tantas veces repetida en nuestros días por Ernesto Sábato: "de un sueño puede decirse cualquier cosa, salvo que no es verdad!". Lichtenberg reconoce en su fuero interno esta radical veracidad del sueño aunque, con prudencia de profesor de Física germano, la anote de forma elíptica en uno de sus cuadernos. No será otro el proceder que siga cuando considere que éste y los demás descubrimientos introspectivos le obligan a postular un nuevo concepto: el de inconsciente. Lo hará sin darle nombre, ni éste en concreto, ni otro alguno. Lo hará como lo hace un físico; y, sin embargo, el lector medianamente avisado puede interpretar fácilmente la magnitud complementaria postulada por el sabio solitario:

Es un fallo absolutamente inevitable de todas las lenguas el que sólo expresen *genera* de conceptos y raras veces digan con la suficiente claridad lo que quieren decir (...). Los atributos que observamos en nuestra alma se hallan tan estrechamente imbricados que no sería fácil trazar una línea divisoria entre dos de ellos; no es éste el caso de las palabras con que los expresamos, y dos atributos afines y que se siguen uno al otro son expresados por signos que no nos revelan

---

<sup>306</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 29

<sup>307</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), pp. 208-209

ninguna afinidad. Se debería poder declinar filosóficamente las palabras, es decir, poder señalar su parentesco colateral mediante alteraciones. En el análisis se denomina  $x$  a un segmento cualquiera de una recta  $a$ , y al otro no  $y$ , como en la vida corriente, sino  $a-x$ . De ahí que el lenguaje matemático tenga tantas ventajas sobre el común<sup>308</sup>.

Lichtenberg habla todavía, por así decir, en negativo del inconsciente; pero es evidente que tal idea está presente en su pensamiento. Esto es lo que justifica que tan notable librepensador no se encuentre en absoluto incómodo frecuentando un territorio reservado en su tiempo a los moralistas -y descalificado, además, por los científicos- como es el del llamado "fuero interno":

El 4 de Julio de 1765, día en que un cielo despejado alternaba con nubes, estaba en mi cama leyendo un libro cuyas letras podía distinguir con toda claridad; de pronto, sin que yo sintiera nada, se me giró la mano que sostenía el libro, inesperadamente, y como debido al movimiento fui privado de un poco de luz, deduje que una gran nube debía de haber tapado el sol y todo me pareció oscuro, aunque la luz no hubiera sufrido merma alguna en la habitación. Así ocurre muchas veces con nuestras conclusiones: buscamos en la lejanía causas que suelen estar muy cerca, en nosotros mismos<sup>309</sup>.

Es esa misma libertad bien entendida la que le permite decir, con irónica nostalgia: "Por entonces, cuando el alma aún era inmortal"<sup>310</sup>; advierto, además, que esto no es una frase sacada de contexto: es un aforismo *íntegro*. Lichtenberg habla del alma, de un alma cercada por la ciencia -ya no es inmortal- pero cuyos poderes auténticos desbordan en mucho los ilusorios límites trazados por ésta. Reconoce que el hombre europeo necesita ampliar su horizonte en el conocimiento de sí mismo, sin que este reconocimiento le convierta en un místico; simplemente demanda una ampliación de las fronteras de la ciencia:

Del alma se ocupan los pastores y los filósofos, que a menudo se estropean el negocio unos a otros; del cuerpo se encargan, además del médico y del farmacéutico, los campesinos, molineros, panaderos, cerveceros, carniceros y destiladores; del "pellejo adoptado", un sinnúmero de tejedores, sastres, zapateros, sombrereros, curtidores, y, por último, de la vivienda, el caracol, el arquitecto, el

---

<sup>308</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), pp. 27-28

<sup>309</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), pp. 21-22

<sup>310</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 160

carpintero, el ebanista y el cerrajero; del alma sólo se ocupa, pues, el pastor. ¡Por cierto que aún hay que intercalar aquí a las ciencias!<sup>311</sup>

Una vez más descubrimos aquí al Lichtenberg ilustrado *que trasciende la Ilustración*. En esa vocación de ir más allá sin negar lo más valioso de lo actual se encuentran su mayor mérito y su limitación, vale decir su honestidad y su rigor intelectual, muy superiores a los de algunos autores más afortunados que él ante el juicio de la posteridad. Como advierte Béguin en su maravilloso ensayo sobre *El alma romántica y el sueño*, Lichtenberg no alcanzará a llevar a vía de hechos estas intuiciones, que tendrán que esperar hasta la eclosión del Romanticismo<sup>312</sup>; pero al menos puede afirmarse que nuestro autor es ya algo más que un sabio empelucado de la Ilustración, pues sabe que algo nuevo debe venir que no la niegue, pero que la supere y complemente. No renuncia a ninguna de las conquistas de las Luces: acabamos de recordar su demanda de una ciencia del alma; pero sabe que esta ciencia, este saber racional, no tiene por qué contraerse al modelo suministrado por las ciencias que estudian los objetos materiales y las leyes que regulan su movimiento en el cosmos:

Si un ángel nos hablara alguna vez de su filosofía, creo que muchas frases sonarían a dos por dos igual a trece<sup>313</sup>.

Esta apertura intelectual, que la Ilustración reclamaba, pero que rara vez se dio entre los dogmáticos de la Diosa Razón, será hasta el final uno de los rasgos más característicos de la actitud de Lichtenberg ante la vida y ante los poderes de la razón misma. En relación con el problema que nos ocupa, véase, al respecto, lo que dice en otros dos aforismos:

Estoy convencido de que si Dios crease algún día un hombre tal como se lo imaginan los *magistri* y profesores de filosofía, al hombre aquél habría que llevarlo al manicomio el primer día<sup>314</sup>.

Valdría la pena investigar si no resulta perjudicial pulir en exceso la educación de los niños. Aún no conocemos suficientemente al hombre como para eximir por completo al azar, si me es lícito hablar así, de la ejecución de esta tarea<sup>315</sup>.

---

<sup>311</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 241

<sup>312</sup> BEGUIN, A. (1954) *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, p. 33.

<sup>313</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 58

<sup>314</sup> LICHTENBERG, G. Ch. (1990), p. 142

"Si me es lícito hablar así...". He aquí la barrera social y cultural que Lichtenberg no puede superar. Aún no parece lícito hablar del azar, de lo imponderable, en la formación de una personalidad humana. Sólo desde esta perspectiva cabe valorar el mérito del solitario profesor de la Ilustrada Göttingen, sin que ello menoscabe el de otros, antes mencionados, como Freud o algunos románticos, que, encontrándose en situación más favorable, fueron capaces, además, de obtener realizaciones prácticas de envergadura en aquello que Lichtenberg tuvo que limitarse a vislumbrar. Pues, al menos, quedaban trazados los primeros, confusos planos de un continente que otros iban a investigar muy pronto. Acerquémonos a uno de ellos, y de los más conspicuos.

#### *Un artista en el reino de las salamandras.*

El artista al que me refiero tiene tanto que ver con lo que ha sido llamado, por Ellenberger, "el descubrimiento del inconsciente"<sup>316</sup>, como para que un autor del pasado siglo, Gaston Bachelard, haya podido acuñar en su apasionante *Psicoanálisis del fuego* el concepto de "Complejo de Hoffmann"<sup>317</sup>. De hecho, Hoffmann consiguió mucho más que popularizar las doctrinas sobre la vida inconsciente que médicos y filósofos -y, sobre todo, los médicos-filósofos- de su tiempo comenzaban a construir. Como auténtico artista, fue capaz de trascender la mera ilustración de la documentación que manejaba para construir algunos de sus relatos, dejando libre curso a su propio inconsciente; a lo que, con término más propio de su época, él mismo denominaba "fantasía". Precisamente en una recopilación titulada *Fantasías a la manera de Callot* (1814) es donde aparece el cuento objeto de este esbozo de análisis: "El caldero de oro"; dicho sea de paso, se trata precisamente del que permitió a Bachelard acuñar el término arriba citado, con el que pretende señalar la personalidad del artista atraído máximamente por el elemento ígneo, por el fuego fantástico, casi sin soporte material del ponche -del líquido que arde, del *aqua*

---

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> ELLENBERGER, H. (1976) *El descubrimiento del inconsciente*. Trad. esp., Madrid, Gredos.

<sup>317</sup> BACHELARD, G. (1949) *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 143.

*ardens-*, en el que viven las místicas salamandras. Dado que este relato se gesta en unas condiciones particulares, tal vez merezca la pena esbozar el panorama de esa gestación.

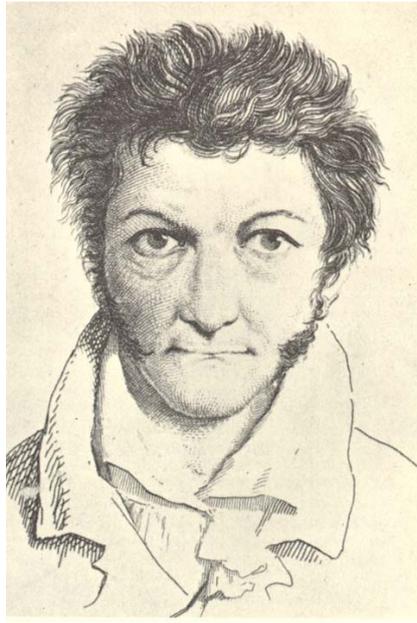
Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) vivió tempranamente la separación de sus padres, y también tempranamente (1801) quedó huérfano de madre. De su tutela se hicieron cargo, entonces, dos de sus tíos solteros: del varón, Wilhelm, correcto y frío, había recibido el tercer nombre; de la mujer, Sophie, aprendió el amor por la música. Su devoción por la de Mozart le llevó, en la edad adulta, a cambiar precisamente ese tercer nombre no muy apreciado por el de Amadeus. Durante casi toda su vida intentó ser músico, con éxito limitado, y podría decirse que sólo a regañadientes, o mejor, a modo de pasatiempo, se convirtió en escritor, alcanzando lo que no esperaba: una fama imperecedera. Con limitadas pretensiones escribió los relatos que componen el volumen de *Fantasías*, que fue editado por un curioso personaje del romanticismo alemán, el comerciante en vinos y editor aficionado C.F. Kunz, el mismo que, en esos años, se disponía a publicar la obra de un médico, Gotthilf Heinrich Schubert, formado en la *Naturphilosophie* de Schelling: *El simbolismo del sueño*<sup>318</sup>. Como se verá, esta circunstancia iba a resultar determinante para el surgimiento de "El caldero de oro".

Pero, además de esto, acababa de producirse un suceso que marcaría profundamente a Hoffmann: el hundimiento de sus amores platónicos con su discípula musical Julia Marc, que acababa de anunciar su próximo matrimonio de conveniencia con un comerciante. Según parece, Hoffmann fue protagonista de un escándalo mayúsculo que determinó su salida de la pequeña ciudad de Bamberg hacia Dresde, capital a la que llegó justo a tiempo para presenciar la carnicería de varios días de duración protagonizada por las tropas de Napoleón y los ejércitos coaligados en su contra. Incluso algunos de sus vecinos murieron

---

<sup>318</sup> Existe una edición española de esta obra: SCHUBERT, G.H. (1999). *El simbolismo del sueño*. Edición y estudio preliminar a cargo de L. Montiel. Barcelona, MRA.

a causa del fuego de artillería que durante varios días cayó sobre la ciudad<sup>319</sup>. Pues bien: con esos antecedentes, y en ese ambiente, concluyó el manuscrito de su fascinante "Caldero de oro", redactado a lo largo de doce "vigilias", las mismas en que se fragmenta el relato.



12. E.T.A. Hoffmann (1776-1822)

*Un relato de los tiempos más nuevos.*

Hoffmann era bien consciente del carácter romántico de su texto; no en vano lo subtitula "un cuento de los nuevos tiempos". Se ha producido, y el escritor es consciente de ello, un cambio en la situación cultural, ese al que no llegó Lichtenberg y del que Hoffmann es sensible protagonista. En esos "tiempos nuevos" ha comenzado a existir aquella ciencia del alma que Lichtenberg anhelaba, y Hoffmann se dirige a sus primeros cultivadores más que para aprender, para encontrar correspondencias con lo que él mismo siente latir en su

---

<sup>319</sup> Puede ampliarse esta información en: BRAVO VILLASANTE, C. (1973) *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Madrid, Nostromo.

interior; por eso, si bien lee obras de medicina dedicadas a las enfermedades mentales, y si, durante su estancia en Bamberg, frecuenta al doctor Adalbert Friedrich Marcus, director de los establecimientos sanitarios de Bamberg -entre ellos el asilo de alienados-, no se limitará al papel de mero traductor de lo leído u observado, sino que dará rienda suelta a su fantasía, estimulada por el beneplácito de la nueva medicina. No obstante, sería injusto pasar por alto el parentesco existente entre buena parte del aparato simbólico, e incluso el propio "mensaje", del relato hoffmanniano y la obra de G.H. Schubert. En las fechas en que dio por terminada la redacción del "Caldero" había leído, con apasionada adhesión, las *Opiniones acerca de los aspectos nocturnos de la ciencia natural* (1808) del citado médico-filósofo, e instaba a Kunz para que le enviara en cuanto estuviera lista la edición de su *Simbolismo del sueño*, que, a la postre, fue prácticamente contemporánea de la publicación de las *Fantasías*. Si nos decidiéramos por la metáfora biológica cabría hablar de dos gemelos bivitelinos, tan grandes son las semejanzas en lo esencial teniendo cada libro su aspecto propio. Precisamente cabe, por ello, considerarlos a ambos como un signo "de los nuevos tiempos". No puedo extenderme aquí en una descripción, por mínima que sea, de la obra del médico -consulte el lector interesado la bibliografía-, de modo que, tras esa breve nota, paso sin más a la exposición de la sabiduría sobre el inconsciente en el cuento de Hoffmann.

Para estructurar mi breve comentario adoptaré el esquema que, en la psicología junguiana, obedece al nombre de "proceso de individuación" por ser, a mi juicio, el que más cabalmente permite analizar este relato en la perspectiva elegida. El protagonista de la historia, el estudiante Anselmo, es presentado al comienzo como un individuo atolondrado y descontento consigo mismo; pero las aventuras que vivirá a lo largo de las sucesivas "vigilias" harán de él alguien a quien su propio creador envidia:

¡Ah, feliz tú, Anselmo, que te has librado de las cargas de la vida diaria (...)! ¡Pobre de mí! Muy pronto... en pocos minutos habré abandonado esta hermosa sala, que

dista mucho de ser un señorío de Atlántida, y me iré a mi pequeña buhardilla; las miserias de la vida cotidiana se adueñan de mis sentidos y mi mirada está velada por mil desgracias como por una densa niebla....<sup>320</sup>

¿Cuáles son las vivencias capaces de producir un cambio tan extraordinario? Ni que decir tiene que, al no tratarse de un relato de corte realista, estamos obligados a conceder a cada una de estas aventuras y a los personajes que en ellas intervienen un valor simbólico. De otro modo, ¿cómo podría nadie perder el tiempo con, por ejemplo, un archivero que dice ser una salamandra y que se convierte, a voluntad, en buitre, o con su hija, tan pronto muchacha como serpiente verde de ojos azules? Constituye, precisamente, una primera indicación acerca de las intenciones del narrador la dicotomía de los personajes: por una parte, la fauna alucinante que rodea al archivero Lindhorst y, por otra, la buena sociedad de Dresde, representada por la familia y amigos del vicerrector Paulmann y por este mismo, que intenta por todos los medios vaciar de pájaros la cabeza del estudiante; la sociedad burguesa y la comunidad fantástica.

#### *Desventuras y ventura final del estudiante Anselmo.*

El argumento de la narración es mucho más sencillo que su puesta en escena: los dos modos de vida a que acabo de hacer referencia se disputan al joven Anselmo, especialmente a través de dos personajes femeninos de signo contrapuesto: Verónica, la hija de Paulmann, y Serpentina, la de Lindhorst. La primera quiere hacer del joven un hombre de provecho, alguien socialmente bien valorado; a ser posible, incluso Consejero Áulico. Y, siempre dentro del orden burgués, vivir una existencia dependiente, como reflejada; ella, Verónica, será "la Señora Consejera", y sus fantasías al respecto son de todo punto diferentes a las del muchacho en quien ha puesto sus ojos:

"La señora Consejera es una mujer divina. ¡Qué maravillosamente le sienta la toca de encajes!". "La Consejera Privada X. envía un criado para preguntar si la señora Consejera de la Corte tendría a bien ir hoy a los Baños de Linke". "Con mis

---

<sup>320</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1986) *Fantasías a la manera de Callot*. Madrid, Anaya, p. 271.

mejores saludos, dígame que lo siento muchísimo, pero que hoy estoy invitada por la señora presidenta Z. a tomar el té"<sup>321</sup>.

Frente a estas perspectivas y demandas del mundo cotidiano y consciente, las fuerzas del inconsciente zarandearán a Anselmo de manera vertiginosa a través de alucinaciones y ensoñaciones surgidas, siempre, en medio de la vida real, como si así quisieran manifestar la existencia constante de un trasfondo que permanece oculto a los menos avisados. Lindhorst y sus hijas son personajes reales, conocidos por Paulmann y los suyos; pero sólo ante Anselmo manifiestan su condición de espíritus elementales, tan explícita en el caso del archivero, pues no se olvide que las salamandras son espíritus elementales del fuego que sólo se alimentan de aire, que representan, pues, de manera excelsa la condición "pneumática", espiritual, de esas fuerzas ocultas en el interior de cada uno. En cuanto al principio femenino que lucha por él, por permitirle alcanzar esa existencia de artista con la que, en el fondo de sí mismo, sueña, es la mujer-serpiente, siendo esta serpiente benéfica el principio del renacimiento -el ser vivo que cambia de piel para seguir viviendo-, así como el que sirve de puente entre el mundo de la luz y el de las tinieblas subterráneas. Para ganar a Serpentina, Anselmo deberá realizar una tarea incomprensible, pero que exige destreza, tenacidad y lealtad: un rito de iniciación que, en el caso que nos ocupa, consiste en transcribir unos textos escritos en un lenguaje desconocido, que se nos da a entender es el lenguaje adánico, el de la mítica Edad de Oro anterior a la Caída original. (A vuelapluma mencionaré que la tesis central del libro de Schubert sobre los sueños es que éstos constituyen la reminiscencia de aquel lenguaje). Por el amor de Serpentina -esto es, por la aceptación de la voz del inconsciente- Anselmo llegará a comprender, de hecho en una especie de sueño, estos signos, así como la historia que refieren, la de la caída del Espíritu y su hundimiento en la noche de la inconsciencia. Pero, además, tendrá que aprender a valorar este conocimiento recién adquirido viviendo los tormentos de la privación de ese

---

<sup>321</sup> HOFFMANN, E.T.A (1986), p. 218

mundo oculto, representado por su amada Serpentina. Infiel a la tarea, seducido por los cantos de sirena de Verónica -es decir, por la vida burguesa- se verá preso, como congelado, en el interior de un frasco de cristal, tal como, al comienzo, profetizó la bruja cuya magia, solicitada por Verónica, le mueve a traicionar su fe. En este punto del relato Hoffmann, haciendo gala de auténtica maestría estilística y psicológica, revela sus intenciones y pone de manifiesto su particular mundo de valores. Anselmo, preso en el cristal, interpela a otros estudiantes, candidatos antes que él a realizar la tarea propuesta por Lindhorst y, consecuentemente, al amor de Serpentina:

-¡Ay, señores míos, compañeros de desgracia! ¿Cómo pueden ustedes estar tan tranquilos, tan contentos, por lo que veo en sus alegres semblantes? También están ustedes encerrados en frascos de cristal y tampoco se pueden mover, ni siquiera pensar nada sensato sin que eso produzca un tintineo mortal y sin que todo gire bramando en su cabeza. Pero seguro que ustedes no creen en la salamandra y en la serpiente verde.

-Debe usted de estar desvariando, señor estudioso (...) Nunca nos habíamos encontrado mejor que ahora, pues los táleros que el loco archivero nos da por toda serie de confusas copias nos sientan muy bien (...) El estudiante está loco [dicen entre sí]. Se imagina sentado en un frasco de cristal, cuando en realidad se encuentra en el puente del Elba, mirando el agua<sup>322</sup>.

Pero Hoffmann no deja sufrir durante mucho tiempo a su criatura ni al lector. El mero hecho de que Anselmo vea su situación de modo diferente al de los otros indica que no está perdido para la causa. Al invocar a Serpentina, desencadena una simbólica teratomaquia en la que el buho de Lindhorst -esto es, un ave nocturna, un animal que pertenece al reino aéreo, neumático, que simboliza el espíritu que ve incluso en la noche- se enfrenta al brujo gato de la vieja que ha perseguido al estudiante a lo largo de todo el relato. La salamandra y los suyos vencen, y Anselmo se ve liberado y se une a Serpentina, a la que desde el comienzo ha reconocido como "la eterna amada de [su] alma"<sup>323</sup>. De este modo, mediante la unión con la mujer que mejor corresponde a su componente femenino inconsciente, el protagonista llega a ser quien debe y quiere ser; tal como lo expone

---

<sup>322</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1986) p. 257

<sup>323</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1986) p. 215

Lindhorst en la carta que, desde dentro del relato, dirige al narrador se trata de "el antes estudiante y ahora poeta Anselmo"<sup>324</sup>. No se vea en esta frase solamente una afirmación de la existencia del artista, pues, en el citado *Simbolismo del sueño* de Schubert se llama al inconsciente "el poeta escondido en nosotros". Anselmo ha despertado al poeta escondido en él, y de ese modo ha podido salir del frasco de cristal de una existencia inauténtica. El narrador se despide de él con nostalgia teñida de sana envidia, tal como hemos visto en una cita precedente, y la salamandra Lindhorst le consuela con palabras semejantes a las que el propio Hoffmann, en otro lugar, dirige al lector:

En ese reino que tan a menudo nos muestra, al menos en sueños, nuestro espíritu, intenta, amable lector, reconocer las figuras conocidas, tal como, a diario, se muestran en la vida corriente y caminan a tu alrededor. Entonces crearás que ese reino maravilloso está mucho más cerca de ti de lo que siempre habías creído; algo que en este momento te deseo cordialmente y que pretendo indicarte con la curiosa historia del estudiante Anselmo<sup>325</sup>.

No obstante, como ya señalé, de poco serviría este "descubrimiento del inconsciente" si no permitiera además avanzar en la comprensión de la enfermedad mental. En Francia Nodier dejaba hablar a los locos. En la misma época, en esa Alemania que ha visto surgir las obras de Lichtenberg y Hoffmann, un joven médico y escritor intentará con juvenil energía que la palabra del loco sirva para algo más que para alumbrar un cuento fantástico del estilo de *El hada de las migajas*.

#### *Más allá de la historia clínica.*

Existen algunas obras literarias sobre las que la medicina ha caído como un ave de presa, pensando encontrar en ellas materia para la demostración de su capacidad de esclarecer algunos de los misterios del ser humano. Entre ellas, las que tienen por objeto la enfermedad mental constituyen manjar de elección, de modo que, por poner uno de los ejemplos mejor caracterizados, nuestro Don Quijote carga ya sobre sus entecas espaldas

---

<sup>324</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1986) p. 267

<sup>325</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1986) p. 212

con varias decenas de diagnósticos retrospectivos que, por lo menos, tienen el mérito de mostrarnos la evolución de la nosología psiquiátrica de los dos últimos siglos, y, con ello, el de permitirnos esbozar un juicio acerca de la mutabilidad del discurso científico. Algo menos explorada que la de Cervantes, la narración de Georg Büchner (1813-1837) objeto de estas líneas no ha podido escapar, empero, a tal uso, y el dramaturgo Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) pasa por ser, para muchos, un esquizofrénico ejemplar. Por su parte, la breve narración que lleva por título el nombre del artista sería el mero relato patográfico de una esquizofrenia, redactado, por más señas, "de manera distante, fría y científica"<sup>326</sup>. Este diagnóstico es, a todas luces, discutible<sup>327</sup>; pero, aun aceptándolo, por más que no sea sino provisionalmente, debo decir que el presunto carácter "distante, frío y científico" del texto se me ha escapado absolutamente. Muy al contrario, lo que no sólo yo, sino otros muchos, percibimos en el texto de Büchner -quien, dicho sea de paso, era médico- es un interés muy superior al meramente científico, y una compasión apenas disimulada tras el estilo -a veces, pero no siempre, notarial- escogido para la exposición de la caída del poeta en la locura. Lo que un lector sin prejuicios puede descubrir hoy en el *Lenz* de Georg Büchner no es una patografía, una historia clínica, sino un intento transc científico de penetrar en las honduras de una existencia humana sometida a una creciente e irrefrenable desorganización espiritual; y, sobre ese fondo, una crítica a las teorías entonces vigentes sobre la locura "moral" y, en general, sobre los valores de la burguesía<sup>328</sup>. Y el hecho de abandonar toda ampulosidad, todo énfasis, todo recurso a lo lacrimógeno en las descripciones, debería ser visto, a mi entender, como un rasgo de pudor por parte del escritor que podría, y aun debería, servir de ejemplo en la actualidad.

---

<sup>326</sup> IRLE G. (1965) *Der psychiatrische Roman*. Stuttgart, Hippokrates Verlag, p. 75.

<sup>327</sup> SHARP F.M. (1981) "Büchner's *Lenz*: a futile madness". En: URBAN, B. & KUDSZUS, W. (Hrsg.) *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 256-279, p. 265

<sup>328</sup> REUCHLEIN G. (1986) *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München, Wilhelm Fink Verlag, pp. 397-403

Compasión, pero también respeto a un ser humano que sufre: eso es lo que muestran las pocas páginas que, hoy, deben ser consideradas, en justicia, como un verdadero monumento literario.

*Büchner y Lenz, dos desterrados.*

Rechazo, pues, formalmente, que *Lenz* sea, sin más, una historia clínica, y que deba leerse como una historia clínica. El médico Georg Büchner redactó una tesis doctoral sobre anatomía comparada (sobre el sistema nervioso del barbo), tesis laureada y que le valió el profesorado en la universidad de Zürich, de la que a la sazón era decano el gran Lorenz Oken, el fundador de la *Sociedad alemana de naturalistas y médicos*. Cabe sospechar que no sólo la calidad científica del trabajo, sino también su condición de disidente político<sup>329</sup>, compartida por el propio Oken<sup>330</sup>, pudo tener algo que ver en ese nombramiento que, en parte, era un acto de asilo. En todo caso, los nervios del barbo y los nervios craneales del ser humano, objeto de otro escrito breve, son los temas de Büchner cuando pretende ser científico. Pero Büchner es, en mayor medida y con mayor antelación que médico, escritor. Y cuando se ocupa de la locura lo hace desde la literatura, al margen e incluso en oposición a la ciencia; de forma aún más clara que su *Lenz* lo muestra el más famoso de sus dramas, *Woyzeck*, convertido en ópera por Alban Berg y llevado en fechas no muy lejanas al cine por Werner Herzog.

La vida del Lenz histórico dista de ser la más propicia para conservar la salud mental. Nace en Livonia, hijo de un pastor cuyos sermones, de corte veterotestamentario, culpabilizador, permiten imaginar cuál sería su actitud doméstica, y cómo debieron de ser las relaciones con su hijo, al que pretendía imponer el estudio de la teología. Cuando éste

---

<sup>329</sup> GUTIERREZ GIRARDOT, R. (1981) "Prólogo" a BÜCHNER, G. *Lenz*, Barcelona, Montesinos, 7-48, pp. 7-11; FORSSMANN, K; JANE, J. (1992) "Introducción" a BÜCHNER, G. *Obras completas*. Madrid, Trotta, 9-38, pp. 10-16.

<sup>330</sup> PFANNENSTIEL, M. & ZAUNICK, R. (1965). "Lorenz Oken und J.W. von Goethe". *Sudhoffs Archiv*, 33, 113-173. (pp. 143-163)

abandona el hogar para intentar vivir como desea, su suerte no mejora más que para empeorar; pues conocerá a Goethe, y le caerá en gracia... hasta caer en desgracia. No puedo extenderme en los motivos de este cambio de actitud -bien documentados, por otra parte, por Gutiérrez Girardot<sup>331</sup>-, cuyo efecto inmediato es la solicitud del poderoso "Júpiter de Weimar" de que Lenz sea declarado *persona non grata* y expulsado de su ciudad en 1776. Con estos antecedentes, por más que sumarísimamente presentados, resulta algo más comprensible que, en 1778, el artista sufra un primer ataque de su enfermedad mental en casa de Kaufmann, un poeta del *Sturm und Drang* que le ha acogido provisionalmente. Ante lo penoso del caso, sus amigos acuerdan enviarle junto al pastor Oberlin, en Waldersbach (Alsacia), por ser conocida la actividad de este párroco en el cuidado de enfermos mentales. De este período procede la información manejada por Büchner, pues el diario de Oberlin había llegado a manos de dos hermanos poetas, los Stöber, amigos suyos.



13. La parroquia de Oberlin en Waldersbach

---

<sup>331</sup> BÜCHNER, G. (1981) *Lenz*, Barcelona, Montesinos, pp. 24-25

*Natura sanat.*

No caeré en el error, que antes he censurado, de establecer diagnósticos; pero creo que en las páginas del *Lenz* de Büchner hay extraordinarias *explicaciones*, en ningún caso definitivas, sino más bien parciales, como atisbos -pero, eso sí: atisbos certeros- acerca del sufrimiento moral, de la alienación, de la desnaturalización y, a la postre, de la locura, así como acerca de las razones de la relativa eficacia de los cuidados de Oberlin. Y pienso, además, que esas intuiciones nos son útiles también a nosotros, los seres humanos de este tiempo aún más desnaturalizado y alienado en el que, por otra parte, el sufrimiento moral ni siquiera está de moda.

Esto es lo que descubre Lenz al llegar a su transitorio refugio:

En las cabañas había vida, se apretujaban en torno a Oberlin, que instruía, daba consejo, consolaba; por doquier miradas confiadas, oraciones. La gente contaba sueños, presentimientos<sup>332</sup>.

Todo esto se debe a la propia actitud ante la vida, y más concretamente, ante la naturaleza y ante la divinidad, de los moradores de la región y del propio Oberlin:

Esta fe, este eterno cielo en la vida, este estar en Dios; tan sólo ahora se le hizo patente la Sagrada Escritura. Cómo se acercaba a la gente la naturaleza, todo en misterios celestiales; pero no violenta, majestuosamente, sino aun familiar<sup>333</sup>.

El paraíso perdido al alcance de la mano; Dios en la Naturaleza; la Escritura hecha patente por primera vez en la corteza de los árboles, en las nubes, en los arroyos y en la ingenua confianza de los aldeanos, y no en la feroz teología del padre remoto. Precisamente es la figura de la madre la que, en la recreación de Büchner, regala al poeta esta Naturaleza reprimada -"le invadió un secreto sentimiento de Navidad, a veces creía que su madre debería adelantársele desde un árbol, grande, y decirle que ella le había

---

<sup>332</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 57.

<sup>333</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 59.

regalado todo esto"<sup>334</sup>-. Ahora puede y quiere predicar, y así se lo pide a Oberlin; y su sermón versa sobre el sufrimiento.

Dios en la naturaleza: el herido Lenz, el dos veces desterrado -repelido de su Livonia natal por su padre, arrojado de Weimar por Goethe- vuelve a sentirse en comunión con todo lo viviente, como esas "gentes de la montaña", esas muchachas que, según cuenta Oberlin, "sentían el metal y el agua debajo de la tierra"<sup>335</sup>. ¡Cómo no va a despertar esto su anhelo de unidad, de armonía! En esa sensibilidad perdida, Lenz descubre lo que le falta:

Debe ser un infinito sentimiento de deleite ser tocado así por la vida peculiar de cada forma; tener un alma para piedras, metales, agua y plantas; recibir como en sueño cada ser de la naturaleza como las flores reciben el aire con el crecimiento y decrecimiento de la luna<sup>336</sup>.

Y aunque la educación recibida le mueve a considerar que éste no debe ser un estado espiritual elevado, por ser aún demasiado elemental, reconoce ingenuamente que, en éste, "la tranquilidad debe ser mayor"<sup>337</sup>. No puede, pues, extrañarnos que cuando, algún tiempo después, su amigo Kaufmann le sugiera que vuelva a Livonia, con su padre, para reintegrarse a la vida activa, Lenz, excitado, le responda:

¿Irme de aquí, irme a casa? ¿Volverme loco allí? (...) ¡Déjame en paz! ¡Sólo un poco de paz, ahora que me va bien! ¿Irme de aquí? No lo entiendo, con sólo dos palabras se ha estropeado el mundo<sup>338</sup>.

Pero no es el mundo, sino su mundo el que se ha estropeado; aunque cabe preguntarse si ese deterioro del mundo de Lenz puede no afectar a quienes han aceptado otro mundo, el de la lucha competitiva lejos de la vida natural, para el que su padre le reclama y que, con palabras poéticamente cargadas de sentido, describe el desgarrado poeta:

Siempre ascender, luchar, y así eternamente arrojar todo lo que da el momento y sufrir siempre privaciones para gozar una vez; mientras a uno le saltan por el camino claras fuentes<sup>339</sup>.

---

<sup>334</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 60

<sup>335</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 63

<sup>336</sup> BÜCHNER, G. (1981) pp. 63-64

<sup>337</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 64

<sup>338</sup> BÜCHNER, G. (1981) pp. 69-70

<sup>339</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 70

*El sueño de los justos.*

No incurriré, empero, en el reduccionismo de postular que es solamente el modo de vida burgués capitalista el responsable de la locura de Lenz -lo que, por otra parte, parece ser la opinión más extendida<sup>340</sup>. Dejando al margen ignoradas razones biológicas, que en modo alguno pueden descartarse, y pretendiendo tan sólo extraer alguna enseñanza del dolorido discurso del poeta enfermo tal como lo recreó otro poeta perseguido, resulta inevitable desembocar donde el propio Lenz lo hace: en ese Dios que, mostrando su mejor rostro en la naturaleza en calma, exhibe su faz más enigmática precisamente en el alma del hombre, y su aspecto más tenebroso en esa locura que a él mismo le destruye:

Oberlin le habló de Dios. Lenz se apartó tranquilamente y lo miró con una expresión de infinita pena, y finalmente dijo: “pero yo, si fuera todopoderoso, vea usted, si yo fuera eso no podría soportar la pena, yo salvaría, salvaría, yo no quiero sino paz, paz, sólo un poco de paz, y poder dormir”<sup>341</sup>.

Sólo desde esta perspectiva podemos intentar comprender la más demencial de las acciones acometidas por Lenz durante su estancia en Waldersbach, el intento de resurrección de una niña muerta. Sin duda no se considera Dios; tan sólo está pidiendo al Gran Silencioso que hable, que se manifieste, que se permita un gesto de piedad en medio de un mundo en el que el sensible Lenz no ha encontrado más que dureza. Lenz parece estar preguntando a Dios, al Dios que ha decretado la muerte de una niña y el sufrimiento de sus padres, si va a tener paz, si va a poder dormir. Y Dios le responde con el silencio; seguramente está dormido.

La locura de Lenz, creo yo -y esto no es un diagnóstico- proviene del sueño no turbado de Dios. Un siglo más tarde, Nietzsche también se volverá loco tras anunciar que Dios ha muerto. No es extraño: el último garante de la realidad, según la cosmovisión occidental -cristiana- llevaba demasiado tiempo callado.

---

<sup>340</sup> SHARP, F.M. (1981) p. 279

<sup>341</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 89

En estas circunstancias, la relación de Lenz con Oberlin no puede mantenerse, o más bien, la capacidad terapéutica del pastor, que atribuye a problemas morales la enfermedad de su huésped, desaparece<sup>342</sup>. Además, Oberlin ve "confirmada" su hipótesis de que la locura de Lenz tiene un último fundamento moral, y se distancia de su paciente, que intenta -no es la primera vez- suicidarse. Sutilmente interpreta Georg Büchner el fundamento de esta violencia a la que se somete:

Los intentos de suicidio que hacía constantemente no eran del todo en serio, era menos el deseo de la muerte, para él no había paz y esperanza en la muerte; era más en los momentos de la tremenda angustia o de la paz sorda lindante con el no-ser, un intento de recuperarse por el dolor físico. Momentos en los que de ordinario su espíritu parecía cabalgar sobre alguna idea extravagante, eran los más felices. Había pues un poco de paz y su mirada confusa no era tan tremenda como la angustia sedienta de la salvación, el eterno tormento de la inquietud<sup>343</sup>.

Pero nada de esto puede salvarle. Sus delirios se hacen más frecuentes y terribles y debe ser recogido por sus amigos. Cuatro años más tarde aparecerá muerto -de frío, de inanición- en una calle de Moscú. Tal vez Büchner pensó más de una vez, mientras escribía su personal reconstrucción de estos dos meses de la vida de Lenz, que en aquella hora, una vez más, Dios estaba dormido. Y él, que dos años más tarde moriría también, debió de pensar que el mundo debía algo a Jakob Michael Reinhold Lenz, lo que siempre debe a quien muere sacrificado: el aprendizaje acerca de algunas parcelas oscuras de la realidad del hombre, de su sociedad, de su mundo. El crucificado Lenz proclama una verdad en la que podemos reconocernos y reconocer a nuestro tiempo, lo cual no es poco. Pero también, como otros antes y después de él, enuncia un mensaje, una consigna, nacida del más duro de los aprendizajes: el del exilio, el de la locura; y este mensaje es un mensaje de amor:

---

<sup>342</sup> KUBIK, S. (1991) *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*. Stuttgart, M. und P. Verlag.

pp. 127-129

<sup>343</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 90

Hay que amar a la humanidad para penetrar en la esencia peculiar de cada uno, nadie ha de ser demasiado humilde, demasiado feo, tan sólo entonces se los puede comprender<sup>344</sup>.

## 1.2. *Aurora consurgens*. Las bodas químicas de Ernesto Sábato.

*Del caos al cosmos. (Una necesidad antropológica).*

Ernesto Sábato nunca se ha recatado de afirmar que, de no haber escrito sus ficciones, habría muerto o se habría vuelto loco. En una cultura como la nuestra una afirmación así parece desaforada, bien porque permite suponer que quien la emite pretende tan sólo llamar la atención sobre sí mismo, darse cierta importancia más o menos trágica a costa de una exageración o de una mentira, bien porque, de aceptarse su veracidad, lo tajante de su enunciado resulta de mal gusto, incluso incomprensible para un estilo de vida con clara tendencia a favorecer un mediocre, ralo equilibrio. Sin embargo, una lectura de las novelas del escritor argentino *demuestra*, literalmente, la veracidad de aquel aserto. De no haber escrito, de no haber purgado su alma como lo ha hecho, Sábato se habría vuelto loco. Para comprenderlo basta con observar el despliegue de personajes que pueden identificarse, bien que en medida desigual, con otros tantos aspectos de la personalidad de su creador, y remitir, como inmediatamente haré, esta multiplicidad al dominio hermenéutico de una variante muy singular del psicoanálisis. Esta metodología exige siempre una legitimación; pero tal exigencia es aún mayor en el caso que nos ocupa, pues Ernesto Sábato se ha pronunciado en varias ocasiones -y con harta razón- en contra de una crítica psicoanalítica que pretenda "explicar" las razones inconscientes de la creación artística. Precisamente el texto sobre el que, de manera casi exclusiva, versará este conato de interpretación -el "Informe sobre ciegos" de *Sobre héroes y tumbas*-

---

<sup>344</sup> BÜCHNER, G. (1981) p. 67.

recoge una de las versiones más agresivas de la censura sabatiana al psicoanálisis de la obra de arte; no olvidemos que es Fernando Vidal Olmos quien la formula:

¡Cuántas estupideces cometemos con aire de riguroso razonamiento! Claro, razonamos bien, razonamos magníficamente sobre las premisas A, B y C. Sólo que no habíamos tenido en cuenta la premisa D. Y la E, y la F. Y todo el abecedario latino más el ruso. Mecanismo en virtud del cual esos astutos inquisidores del psicoanálisis se quedan muy tranquilos después de haber sacado conclusiones correctísimas de bases esqueléticas<sup>345</sup>.

Me apresuro a tranquilizar al lector y al artista cuya obra pretendo no tanto "explicar" cuanto asumir personalmente, mediante una auténtica experiencia intelectual activa, confiando además en que tal vez el despliegue de algunos temas de esa obra que, en su calidad de vivencias difícilmente comunicables, permanecen como guardados en cerrados capullos, pueda ser útil a otros. La vasta, ambiciosa y, a mi entender, nada dogmática construcción intelectual en que me apoyaré es la de Carl Gustav Jung, a la cual -siempre desde mi punto de vista- el título de "psicoanálisis" le viene notablemente estrecho. Quien conozca medianamente esta obra habrá comprendido ya que no voy, en modo alguno, a "explicar" la narrativa sabatiana, sino más bien a ponerla en relación con los más profundos movimientos espirituales de nuestra historia. Una vez hecha esta necesaria precisión vuelvo a donde dejé iniciada la tarea.

Los "dobles", o "presuntos dobles", o "dobles parciales" del escritor: el tema -no sin justificación- se ha convertido en un tópico de la crítica sabatiana. El más llamativo de estos personajes es, evidentemente, el llamado Sábado, o S., en *Abaddón el exterminador*. Este Sábado no es, plenamente, el hombre de carne y hueso que lleva su nombre, entre otras cosas porque nadie es capaz de conocerse a la perfección. Pero tampoco se trata de un Sábado espurio, de un mero recurso técnico, de una triquiñuela impúdica en busca de una originalidad cada vez más problemática. Algunos rasgos inequívocamente propios del escritor, retazos de su biografía, son pruebas más que

---

<sup>345</sup> SABATO, E. (1978 a) *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona, Seix Barral, 417.

suficientes de esa parcial identidad. Está claro que todos los escritores proyectan en sus criaturas algunos aspectos de su personalidad, muy a menudo sin saberlo ellos mismos. Nuestro autor ha recogido en más de un lugar la declaración, graciosa y profunda a la vez, de Flaubert: "*Madame Bovary c'est moi*"<sup>346</sup>. Otros, como Thomas Mann, se han visto obligados a salir al paso de la acusación contraria, a saber, que el escritor retrata en algunos de sus personajes a determinados contemporáneos suyos, remitiéndose a la porción de su propia personalidad que cada una de sus criaturas, aun las menos afines aparentemente a él, llevan consigo:

Todos los personajes, incluso si se oponen en el relato, son emanaciones del "yo" que escribe el poema (...) No preguntéis nunca: "¿Quién es éste?" Yo continúo pintando monigotes que (...) no representan a nadie sino a mí mismo<sup>347</sup>.

Por otra parte, tal vez resulte ocioso ocuparse en probar el carácter de *Doppelgänger* de algunos personajes sabatianos, cuando éste ya ha sido puesto de relieve por multitud de críticos, así como -lo que es más importante- sentido por los lectores más sensibles. Acéptese, como prueba más concreta, la ya mencionada existencia literaria de "Sábato-S.", así como la del R. que se menciona en *Sobre héroes y tumbas* y aún más prolijamente en *Abaddón*, cuya vinculación con el autor, de orden genealógico, viene ilustrada por la inicial que recibe como único nombre: R, la letra que precede a la S en el alfabeto, nombraría al sustrato inconsciente, o al menos a parte de él, del escritor; este personaje, más que ningún otro, se presenta como el *daimon* de Sábato, tal como creo haber probado en otro lugar<sup>348</sup>. También Bruno, Fernando -nacido en la misma fecha que su creador<sup>349</sup>- Martín y Alejandra deben considerarse "emanaciones del propio 'yo' que escribe el poema", si bien el propio Sábato ha puesto de relieve<sup>350</sup> hasta qué punto es

---

<sup>346</sup> SABATO, E. (1978 b) *Abaddón el exterminador*. Barcelona, Seix Barral, 122.

<sup>347</sup> MANN, Th. (1953) *Bilse und Ich*. En *Altes und Neues*. Frankfurt a. M., Fischer, 24 y 31.

<sup>348</sup> MONTIEL, L. (1989) *Con los ojos de Perséfone. Una lectura de Ernesto Sabato*. Madrid, ICI, 21-33, fundamentalmente en p. 27.

<sup>349</sup> SABATO, E. (1978 a), 305.

<sup>350</sup> Así lo afirmó expresamente en el curso de la primera de las mesas redondas recogidas en este volumen.

peligroso interpretar este parentesco de forma excesivamente simplificadora o unilateral. Todos estos personajes son en cierta medida Ernesto Sábato, y en cierta medida otros; a causa de lo primero no me parece ilícito presentar su existencia de ficción como un testimonio lúcido y peligroso de la fragmentación de la personalidad de su autor, una fragmentación que Jung interpreta así:

Una debilidad en el orden jerárquico del yo basta para poner en movimiento esas tendencias y deseos determinados instintivamente, y ocasionar así una disociación de la personalidad, o sea, una multiplicación de los centros de gravedad de la persona. (En la esquizofrenia se produce incluso una fragmentación múltiple de la personalidad)<sup>351</sup>.

Retengamos la frase previa al paréntesis en el citado texto de Jung -"una multiplicación de los centros de gravedad de la persona"- y cotejémosla con el relato que Fernando Vidal Olmos hace de un sueño experimentado reiteradamente en su juventud:

Veía un chico (y ese chico, hecho curioso, era yo mismo, y me veía y observaba como si fuera otro) que jugaba en silencio a un juego que yo no alcanzaba a entender (...) De pronto, mirándome gravemente, me decía: observo la sombra de esta pared en el sueño, y si esa sombra llega a moverse no sé lo que puede pasar. Había en sus palabras una sobria pero horrenda expectativa. Y entonces yo también empezaba a controlar la sombra con pavor. No se trataba, inútil decirlo, del trivial desplazamiento que la sombra pudiese tener por el simple movimiento del sol: era OTRA COSA<sup>352</sup>.

Más tarde, ya en edad adulta, Fernando comprenderá que el sueño era solamente la oscura precognición de una verdad terrible:

Cuando yo tenía menos de veinte años (...) tuve de pronto la revelación de que la realidad podía empezar a deformarse si no concentraba toda mi voluntad para mantenerla estable (...) Como si me viese obligado a anclar la realidad, pero como si el barco estuviese compuesto de muchos pedazos separables y fuese necesario primero atarlos a todos y luego largar una formidable ancla para que el todo no fuese a la deriva (...) La gente no comprendía lo que me pasaba, me veía concentrarme, con mi mirada fija y ajena, y creía que me estaba volviendo loco, sin comprender que era al revés, puesto que merced a aquel esfuerzo lograba mantener la realidad en su sitio y en su forma<sup>353</sup>.

---

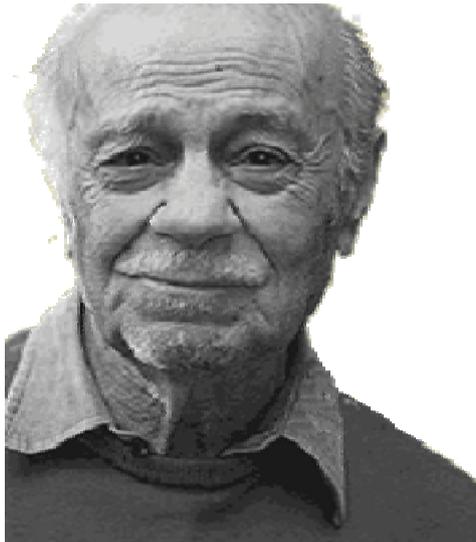
Por otra parte, ya en *Abaddón* censuró a quienes querían ver en Vidal Olmos a un segundo Sábato: "Vidal Olmos es un paranoico (...) No cometerá la ingenuidad de atribuirme a mí todo lo que ese hombre piensa y hace". SABATO, E. (1978 b), 70.

<sup>351</sup> JUNG, C.G. (1983) *La psicología de la transferencia*. Buenos Aires, Paidós, 35.

<sup>352</sup> SABATO, E. (1978 a), 305.

<sup>353</sup> SABATO, E. (1978 a), 306.

La inminencia de este peligro -la fragmentación de la realidad *en* la conciencia- es lo que Sábato intenta conjurar dando salida a todas esas tendencias, procedentes de diversos "centros de gravedad de la persona", y sometiéndolas al control, tan difícil de lograr, de la forma. La concentración de la voluntad de la que habla en el último fragmento equivale, en el dominio práctico, al sometimiento de lo informe a lo claramente formulado. Esto no impide, más aún, exige una insuperable apertura en el discurso literario. No se trata -lo diré una vez más- de acallar, de negar esas voces de oscura y múltiple procedencia, sino de liberarlas, reconociendo su insoslayable necesidad, y de incluirlas problemáticamente en un orden superior, más pleno y más auténtico, y, por eso mismo, más difícil de construir y mantener.



14. Ernesto Sábato (1911- )

*La agonía en la cruz. (Una longissima via).*

La tentativa hermenéutica que aquí se inicia viene, pues, determinada por el punto de partida elegido: una declaración del escritor sobre la razón última de su obra -una razón que bien podría llamarse, con Ortega, "vital"- que comienza a hacerse explícita a través

del relato de un sueño juvenil de una de sus criaturas, tal vez de la más importante desde una perspectiva antropológica. No considero necesario preguntar al autor acerca de la real procedencia de esa experiencia onírica<sup>354</sup>; lo importante, a mi juicio, es el hecho mismo de que el escritor remita a la vía regia para el acceso al inconsciente -el sueño- como tantas veces lo ha hecho en su obra ensayística y novelesca. En el fondo, es el artista, y no su hermeneuta, quien decide -obligado tal vez por una fuerza superior- cuál debe ser el campo de trabajo. Se siente no sólo forzado, sino también legitimado para ello por la convicción de que "sueña por la comunidad"<sup>355</sup>; por la esperanza de que el lector pueda beneficiarse de la dura experiencia sufrida por el poeta al compartir empáticamente algunos de sus aspectos fundamentales. Una lectura atenta de la obra de Sábato demuestra que, en su caso, el artista no ha soñado solamente los sueños de su comunidad, sino tal vez los de la humanidad entera. En adelante intentaré mostrar cómo la obra de ficción de Ernesto Sábato describe de forma original lo que C. G. Jung ha denominado "proceso de individuación", reconociéndolo como tarea esencial de cualquier ser humano, tarea de la que dependen su equilibrio y su salud, de la cual existen testimonios al menos tan extraños e inesperados como las páginas del "Informe sobre ciegos", fragmento en torno al cual gira el presente análisis. No creo inoportuno elegir esta pauta teniendo en cuenta la extraordinaria similitud existente entre la descripción literaria de esa vivencia desgarradora de Vidal Olmos y las que figuran en algunos textos del psicoanalista suizo. Veamos hasta dónde puede llevarse esta correspondencia.

---

<sup>354</sup>Sábato se ha pronunciado de forma muy clara acerca de este tipo de aproximaciones a su obra. En *Abaddón* habla de aquellos que se dirigen a él para preguntarle por alguno de sus personajes: "si había realmente vivido, y dónde, si en aquella casa, si en la otra, si en aquel Mirador. Iban al archivo de los diarios, querían saber, qué ansiedad tiene la gente de ese carnaval por el absoluto, qué insaciable sed. ¿Era verdadera aquella noticia? Como si lo más apócrifo no fuera lo que se acumula en los archivos. Pero no importaba: seguían las preguntas, si esos personajes vivieron y cómo, dónde. Sin comprender que nunca murieron, que desde sus reductos subterráneos lo acosan de nuevo, lo buscan y lo insultan". SABATO, E. (1978 b), 94.

<sup>355</sup> *Ibid.*, 166.

Partimos, pues, de una situación en la que el individuo se ve amenazado por el peligro de la escisión, hasta el extremo de que el concepto mismo de "individuo" -indiviso- parece quedar vacío de contenido, y no puede renunciar, salvo al precio de su salud espiritual, a la reconquista del equilibrio perdido, al proceso de individuación. En su intento de probar que ésta es una vivencia originaria Jung comparó los relatos -me resisto a llamarlos historias clínicas- de algunos de sus pacientes con los textos de alquimia medievales y renacentistas:

*Ars totum requirit hominem*, exclama un alquimista. Pues bien, es este *homo totus* el que se busca. Tanto los esfuerzos del médico como la búsqueda del paciente apuntan hacia ese hombre "total" oculto, no manifiesto todavía, que es al mismo tiempo el más grande y el futuro. Pero, por desgracia, el auténtico camino que lleva a la totalidad está integrado por rodeos y caminos equivocados condicionados por el destino. Es una *longissima via*, no un camino recto, sino una línea sinuosa que une posturas antagónicas entre sí (...) un sendero cuya sinuosidad laberíntica no carece de espanto<sup>356</sup>.

También de esto último ha tenido el artista una experiencia de primera mano:

Siempre el camino hacia lo más íntimo es un largo periplo que pasa por seres y universos<sup>357</sup>.

Lo dicho hasta aquí induciría tal vez a suponer, algo apresuradamente, que la situación descrita es una situación patológica: "escisión de la personalidad", "sinuosidad no carente de espanto"... Podría pensarse que sólo un enfermo, un desequilibrado -en el sentido más peyorativo de la palabra- se vería sometido a estas tensiones; y, sin embargo, para Jung la diferencia entre salud y enfermedad consiste, en este caso, tan sólo en una cuestión de grado, pues no acepta que pueda darse la tan buscada integridad o plenitud de la existencia sin una previa experiencia de la escisión:

Sin la experiencia de lo contradictorio no existe experiencia alguna de la totalidad, y por tanto, tampoco ningún acceso interior a las imágenes sagradas. Por este motivo, el cristianismo insiste con razón en la pecaminosidad y en el pecado

---

<sup>356</sup> JUNG, C.G. (1989) *Psicología y alquimia*. Barcelona, Plaza & Janés, 19.

<sup>357</sup> SABATO, E. (1978 a), 504.

original con la evidente intención de, al menos desde fuera, desgarrar en cada individuo el abismo de la contradictoriedad del mundo<sup>358</sup>.

Desde esta perspectiva no puede extrañar la continua queja de Sábato en el sentido de que nuestro mundo actual -me refiero al occidental, y sobre todo al más industrializado- está desacralizado. Esta desacralización coincide, pues, con la deshumanización reconocida a casi todos los niveles, y denota la existencia de una enfermedad no ya individual, sino de la cultura; la comodidad y el temor al enfrentamiento consigo mismo en busca de un equilibrio superior -en busca del Sí-mismo- habrían conducido a ello.

Lo que acabo de decir requiere una pequeña precisión terminológica: en la obra de Jung el Sí-mismo -*das Selbst*- designa

[el] fondo inconsciente cuyo constante exponente en la conciencia es el yo. El yo es al sí-mismo lo que el *patiens* es al *agens*, o lo que el objeto al sujeto, ya que las determinaciones que provienen del sí-mismo son más amplias que el yo y son por lo tanto superiores a él. Al igual que lo inconsciente, el sí-mismo es lo existente a priori, de lo cual surge el yo<sup>359</sup>.

A modo de vivencia, estos distintos niveles de la conciencia y del inconsciente son perfectamente descritos por Vidal Olmos en el "Informe":

Yo me llamo Fernando Vidal Olmos, y esas tres palabras son como un sello, como una garantía de que soy "algo", algo bien definido (...) Pero, ¿qué impide que en ese cuerpo tabulado en mi libreta de enrolamiento no pueda de pronto, en virtud de algún cataclismo, habitar el alma del portero o el espíritu de Sade? (...) ¿Existe algún hilo, infinitamente estirable pero milagrosamente unitario, que a través de esos cambios y catástrofes mantenga la identidad del yo?<sup>360</sup>.

Ya hemos visto de qué modo esta identidad se siente, desde muy temprano, amenazada. Un inconsciente tremendamente activo, invasivo incluso, irrumpe a través de los sueños solicitando la atención de la conciencia; y lo que este inconsciente muestra, lo que provoca la sensación de disolución del yo, se parece extraordinariamente a lo que Jung denominó "inconsciente colectivo":

---

<sup>358</sup> *Psicología y alquimia*, 35.

<sup>359</sup> JUNG, C.G. *Psicología y simbólica del arquetipo*. Trad. esp., Buenos Aires, Paidós, 1982, 96-98.

<sup>360</sup> SABATO, E. (1978 a), 308.

No sé lo que pasará en los otros. Sólo puedo decir que en mí esa identidad de pronto se pierde y que esa deformación del yo de pronto alcanza proporciones inmensas: grandes regiones de mi espíritu empiezan a hincharse (...) avanzan como silenciosos pseudopodios, ciegos y sigilosos, hacia otras regiones de la raza y finalmente hasta oscuras y antiguas regiones zoológicas<sup>361</sup>.

El psicoanalista suizo ha acuñado un nombre temible, pero también poético, para designar al inconsciente personal: *der Schatten*, la sombra; este inconsciente, que desde el mundo del sueño quiere ascender a la conciencia de Fernando -recordemos que, en su reiterativo sueño de juventud, era precisamente una sombra lo que motivaba su angustia- moviliza, siempre según Jung, los contenidos del inconsciente colectivo, el enfrentamiento con los cuales despierta en la conciencia -tanto más cuanto más racionalista sea ésta- el temor a enloquecer:

[En la confrontación con la sombra] existe un peligro no despreciable (...) es el hecho de que los contenidos del inconsciente personal (precisamente de la sombra) están correlacionados al principio de una forma indiferenciable con los contenidos arquetípicos del inconsciente colectivo y, al ir teniendo conciencia de la sombra, se arrastra de estos hacia arriba al mismo tiempo, por decirlo así<sup>362</sup>.

Nos encontramos, pues -todos: Sábado y nosotros- ante una tarea difícil y no exenta de riesgos. Si queremos acceder a un auténtico equilibrio, a una unidad auténtica, debemos primero reconocer que carecemos de ella, pasar la noche en Getsemaní y ser luego crucificados, suspendidos entre el cielo y la tierra, poseídos por la angustia y el dolor. Y no todos están dispuestos a pasar ese trance, como demuestra la historia de quien, *realmente*, lo sufrió en nombre de todos:

Aunque la comprensión de lo contradictorio es en realidad indispensable, en la práctica puede ser soportada, sin embargo, sólo por muy pocos: una situación tenida en cuenta por la experiencia de la confesión<sup>363</sup>.

El artista sueña por la comunidad, pero también sufre por la comunidad. Nietzsche lo sabía cuando, en su locura -resultado quizá de tanta lucidez- firmaba sus escritos con las palabras: "El crucificado". Hay muchos géneros de crucifixión, y tal vez no sea el peor el

---

<sup>361</sup> *Ibid.*

<sup>362</sup> JUNG, C.G. (1989) 51.

<sup>363</sup> *Ibid.*, 36.

que precisa de madera y clavos. Y quizá la salvación de quienes no están decididos a "soportar la comprensión de lo contradictorio", o más bien a soportar su vivencia, pase por el sacrificio de quien se confiesa en público, de quien describe -exhibicionismo, dirán algunos- sus tormentos y sus luchas en una obra literaria. Dudo que esta "salvación" llegue a ser total, pero ello no es, desde luego, demérito del artista. La propia historia del cristianismo demuestra hasta qué punto es útil para los otros la existencia de un Salvador: en un momento de gravísima crisis espiritual, algunas personas vivieron de forma agudísima esa tensión, esa falta de un fundamento inatacable, y se convirtieron en reformadores y profetas de un nuevo orden; así Jesús de Nazaret. Otros pensaron, entonces, que al haber "resuelto" aquél el conflicto que lo era de todos, ese conflicto ya no volvería a producirse:

El feliz mensaje anunciaba: ya ha pasado, ya no os pasará más mientras creáis en Jesús, el Hijo de Dios. Pero pudo, puede y podrá pasar a cada uno tan pronto desaparezca de él el dominante cristiano. Por tal motivo han existido siempre personas que, por debajo y por caminos secundarios, para su perdición o su salvación, no se han conformado con el dominante de la vida de la conciencia, sino que buscaron la experiencia primitiva de las raíces eternas. Y, obedeciendo a la fascinación del inconsciente inquieto, se lanzaron a aquel desierto, donde, como Jesús, se encontraron con el hijo de las tinieblas, el *antimimon pneuma*. Así, un alquimista (¡clérigo además!) ruega: *Horridas nostrae mentis purga tenebras, accende lumen sensibus!* Quizás hable aquí la experiencia del *nigredo*, el primer grado de la obra, que fue sentido como *melancholia* y responde psicológicamente al encuentro con la sombra<sup>364</sup>.

*Melancholia. (La creación caída).*

Misteriosamente resuenan en las últimas líneas del texto junguiano los ecos del poema con que comienza el "Informe sobre ciegos":

¡Oh, dioses de la noche!  
¡Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen,  
de la melancolía y del suicidio!<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>365</sup> SABATO, E. (1978 a), 287.

En el seno de la noche, una enumeración de transgresiones -incesto, crimen, suicidio- y, como un infiltrado en el ejército de los hechos, la melancolía, esa misma de la que habla Jung: un temperamento, un hábito, un modo de ser o, si se prefiere, un estado, tal vez transitorio, de la personalidad. La negrura de la noche es, más bien que macrocósmica, interior; se refiere al cielo que cada uno alberga dentro de sí, al zodíaco que debe acompañar su orden al orden de la naturaleza; y el "Informe sobre ciegos", como el *opus chymicum*, comienza bajo el dominio del humor melancólico, proclive a la abulia de la que se acusa Bruno Bassán<sup>366</sup>, pero también a la autoaniquilación activa, a la efracción y al suicidio que se mencionan en el poema. Melancolía: título de uno de los más grandes grabados de Durero, que revienta de simbolismo. ¿Qué tiene el humor melancólico para atraer de tal modo la atención del artista? ¿Es, acaso, este humor el propio de los creadores? Contemplemos el grabado del maestro de Nuremberg: una mujer de tez oscura -como el humor que representa, la bilis negra<sup>367</sup>-, con la mirada perdida y aspecto cansado -no encuentro palabra mejor para definir su aire que la arriba mencionada: abúlico- está sentada entre los instrumentos de la creación tecnológica, abandonados por el suelo, útiles solamente, al parecer, para el juego de un dioscecillo inconsciente. En el lienzo de muro que se mantiene en pie, el "cuadrado mágico", cuyas cifras, sumadas en cualquier sentido, dan siempre el mismo resultado -inanidad de cualquier esfuerzo- y que, como metáfora de lo idéntico, de lo repetitivo, sirvió a Thomas Mann como símbolo de lo inhumano, de lo demoníaco, en su *Doktor Faustus*. En el oscuro cielo un cometa, anunciador de desastres, y un gigantesco y doliente murciélago, como el que más tarde encontraremos en la obra de Sábato. Sorprendente gavilla de correspondencias: el

---

<sup>366</sup> SABATO, E. (1978 a), 130-131 y 522.

<sup>367</sup> Para los médicos hipocráticos el cuerpo de los animales, entre ellos el hombre, estaba constituido por la mezcla de cuatro "humores", sustancias fluidas imposibles de captar directamente por los sentidos; estas sustancias serían la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra. El predominio de cada una de ellas otorgaría a los diferentes individuos un determinado "temperamento", correspondiendo al melancólico un exceso del humos mencionado en último lugar. Cf. LAIN, P. (1970) *La medicina hipocrática*. Madrid, Revista de Occidente, 146-163.

murciélago, los abandonados instrumentos diseñados para la aplicación tecnológica de la racionalidad matemática, los signos en el cielo que, bajo diferente figura, contemplará en *Abaddón* Natalicio Barragán, y la melancolía misma, como eje en torno al cual todo gira y cobra sentido.



15. Melancolía (Albrecht Dürer)

La melancolía, que es también eje secreto de los versos que preceden al "Informe". Merece la pena detenerse un poco más en la consideración de esos tres versos. He hablado de efracción, de quebrantamiento -se entiende que del orden moral- a causa de la enumeración de esos actos que se oponen a las más antiguas leyes de nuestra cultura: crimen, suicidio, incesto; pero a la vez estos actos están secretamente vinculados entre sí por el mencionado deseo autoaniquilador: no olvidemos que, desde la primera página de la novela, sabemos que la relación incestuosa entre Fernando y Alejandra, su hija, desembocará en la muerte violenta de ambos, final que el propio Vidal Olmos reconocerá

como buscado, como inconscientemente preparado, a lo largo de años, por él mismo. Una unión *contra natura* que conduce a la muerte... ¿En qué región de nuestro propio inconsciente hemos oído contar una historia semejante?

Hablamos de la escisión del mundo, de la realidad, de la persona, y de la insoslayable necesidad de introducir una unidad, por precaria que sea, en esos dominios escindidos: unidad de cada uno consigo mismo y con el mundo. La propia naturaleza parece haber querido suministrar al hombre una metáfora pregnante de esa escisión: la diferenciación sexual, que, muy temprano, incitó a los hombres a representarse la soñada unión definitiva bajo la figura del andrógino, a suponer incluso que en una perdida Edad de Oro los seres humanos habrían tenido aquella forma<sup>368</sup>. Triste simulacro de esta unión ideal es el acto sexual; y no puede sorprender, a la luz de lo hasta ahora expuesto, que la metáfora más adecuada de la unión interior, de la unión en el seno de uno mismo, sea la cópula entre lo más próximo, pero, a la vez, diferente: la cópula incestuosa que, además, quebranta las leyes de una naturaleza que, no lo olvidemos, ya no es la original, la de la Edad de Oro, sino que ha acompañado al hombre en su caída.

Tropezamos aquí con uno de los temas más caros a Ernesto Sábato: la Gnosis. La idea de una Creación fallida, obra de un demiurgo malvado, que debe ser rescatada por el hombre a través del conocimiento, se menciona en más de un lugar, por ejemplo con ocasión del proyectado suicidio de Martín -"como si todo no hubiese sido más que una gigantesca fantasmagoría levantada por un hechicero irónico, y malvado"<sup>369</sup>; pero, sobre todo, aparece formulada por Vidal Olmos en el "Informe":

Según los gnósticos, el mundo sensible fue creado por un demonio llamado Jehová. Por largo tiempo la Suprema Deidad deja que obre libremente en el mundo, pero al fin envía a su hijo a que temporariamente habite en el cuerpo de Jesús, para de ese modo liberar al mundo de las falaces enseñanzas de Moisés<sup>370</sup>.

---

<sup>368</sup> Una concisa y documentada exposición de este tema figura en el capítulo titulado "El mito del andrógino" de: ELIADE, M. (1984) *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Guadarrama, 131- 136.

<sup>369</sup> SABATO, E. (1978 a), 536.

<sup>370</sup> SABATO, E. (1978 a), 300.

La opinión de Fernando a este respecto es en todo coincidente con la de los gnósticos. Con ese estilo pasmosamente racionalista con que, en ocasiones, traza sus planes de abordaje a lo más irracional, plantea una serie de hipótesis capaces de permitirle comprender una creación tan aberrante como la que le muestra, a la vuelta de cada esquina y de cada página de periódico, su aguzada sensibilidad:

1. Dios no existe.
2. Dios existe y es un canalla.
3. Dios existe, pero a veces duerme: sus pesadillas son nuestra existencia.
4. Dios existe, pero tiene accesos de locura: esos accesos son nuestra existencia.
5. Dios no es omnipresente, no puede estar en todas partes. A veces está ausente ¿en otros mundos? ¿En otras cosas?
6. Dios es un pobre diablo, con un problema demasiado complicado para sus fuerzas. Lucha con la materia como un artista con su obra. A veces, en algún momento, logra ser Goya, pero generalmente es un desastre.
7. Dios fue derrotado antes de la Historia por el Príncipe de las Tinieblas. Y derrotado, convertido en presunto diablo, es doblemente desprestigiado, puesto que se le atribuye este universo calamitoso (...) Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos<sup>371</sup>.

Quedémonos, de momento, con la idea de una creación caída junto con el hombre, con el sentimiento de una dolorosa dislocación que debe remediarse, sentimiento que produce la melancolía e incita, superando la abulia, a una búsqueda dramáticamente cargada de riesgos espirituales. Precisamente aquí encontramos una especie de nudo en el que vienen a trabarse tanto los temas como las corrientes culturales que, poco a poco, vemos perfilarse a lo largo de la interpretación. La ortodoxia religiosa nos ha contado hasta la saciedad la historia del salvador que redime al hombre de su caída, pero ha dejado en sombra durante dos milenios el destino del resto de la creación. De ello se ha ocupado la heterodoxia -no es casual que Sábato haya dado este título a un provocativo volumen de ensayos-, representada en este caso por el gnosticismo:

Y como al hijo superior le corresponde la misión de salvar al ser humano (el microcosmos), el hijo inferior tiene la significación de un *salvator macrocosmi*<sup>372</sup>.

---

<sup>371</sup> SABATO, E. (1978 a), 299-301.

<sup>372</sup> JUNG, C.G. (1989) 41.

Este "hijo inferior", el también llamado *filius philosophorum*, es el nombre dado por los alquimistas al resultado de la Obra, al producto de la transmutación, de manera que la tarea del alquimista tendría por objetivo primordial el rescate de la naturaleza, de la materia, del mundo, con lo que se completaría la obra del Hijo de Dios -y, dicho sea de paso, se cargaría de sentido una existencia terrenal que, de otro modo, no lo encontraría sino en el ejercicio sin límites de la vida contemplativa.

Este *filius philosophorum* presenta en los textos de alquimia una configuración andrógina, que para Jung tiene más de un significado: en primer lugar, apunta a la tan deseada unión de los contrarios; pero, además, en el dominio de la simbología inconsciente, introduce una corrección de la que el cristianismo ortodoxo estaba muy necesitado. Una religión que ha terminado siendo solamente luminosa, apolínea y masculina, recibe así el injerto de lo femenino y del inconsciente:

Así, el *filius philosophorum* no es, en modo alguno, un simple reflejo del Hijo de Dios en materia inapropiada, sino que (...) muestra los rasgos de la imagen materna primitiva. Ciertamente es marcadamente hermafrodita; pero tiene, sin embargo, nombre masculino y pone de manifiesto con ello la tendencia al compromiso con el reino subterráneo rechazado por el espíritu e identificado a secas con el mal: es inequívocamente una concesión a lo espiritual y lo masculino, aunque lleva en sí la gravedad de la tierra y lo fabuloso de los seres primitivos animales<sup>373</sup>.

No me parece exagerado equiparar a la incestuosa pareja Alejandra-Fernando con ese *filius philosophorum*; hijos del escritor, hechos de su carne, de su sangre y de sus fantasmas son al fin y al cabo. Otras tentativas de unión, al parecer más "naturales", están condenadas al fracaso en este dominio simbólico en el que nos movemos. El somero análisis de las relaciones sexuales entre los principales personajes sabatianos a que ahora procederé no agota, lo adelanto, la interpretación de tan importante tema, que puede desarrollarse de forma irreprochable también a otros niveles. Pero considero que

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, 42.

mi abordaje no es erróneo, y que arroja alguna luz sobre el asunto fundamental de este trabajo.

*Coincidentia oppositorum. (En busca del andrógino).*

Para Sábato la idea de hombre se realiza en dos objetivaciones bien diferentes: el varón y la mujer. En el reconocimiento de esta diferencia radica -al menos parcialmente- la conciencia de heterodoxia que motiva que el volumen de aforismos en que más prolijamente se trata este tema lleve, precisamente, esa palabra por título: *Heterodoxia*. No corren, ciertamente, los mejores tiempos para afirmar la incomparabilidad de las condiciones femenina y masculina, así como algunas otras cosas que pueden leerse en esa obra, pese a lo cual el libro comienza como sigue:

El candoroso siglo XIX no solo culminó en la idea de que el hombre que viajaba en ferrocarril era moralmente superior al hombre que andaba a caballo: culminó en la doctrina más inesperada de todos los tiempos, en la idea de la identidad de los sexos<sup>374</sup>.

La tesis de Sábato -que, por otra parte, no es solo suya- es la siguiente: en su toma de posición ante la realidad -en su modo de ser en el mundo- el varón tiende hacia, o adopta como valor a la abstracción, a lo racional, al paso que la mujer "se mueve mejor en el mundo de lo concreto, (...) de lo irracional, de lo intuitivo"<sup>375</sup>. Los criterios utilizados por el escritor para fundamentar su creencia en la diferencia entre los sexos se basan, pues, fundamentalmente en la opción adoptada por cada uno como vía para el conocimiento, opción que, por otra parte, está cargada de valor -de valor, diríamos hoy, "existencial"- puesto que está condicionada por la idea que se tiene del destino de uno mismo:

El hombre sólo tiene fe en lo racional y abstracto, y por eso se refugia en los grandes sistemas científicos y filosóficos; de manera que cuando ese sistema se viene abajo (...) se siente perdido, escéptico y suicida. La mujer confía en lo

---

<sup>374</sup> SABATO, E. (1970) *Heterodoxia*, en *Ensayos*. Buenos Aires, 1970, 277.

<sup>375</sup> *Ibid.*, 282.

irracional, en lo mágico, y por eso difícilmente pierde la fe, porque nunca el mundo puede revelársele más absurdo de lo que a primera vista intuye<sup>376</sup>.

No escapa, no obstante, al pensador el carácter en buena medida teórico o ideal de tal planteamiento:

Establecer las diferencias entre hombre y mujer no implica ignorar la bisexualidad de los seres humanos, la atávica y por lo tanto profunda amalgama de atributos masculinos y femeninos que coexisten en cada uno de nosotros. (...) Para poder hablar de bisexualidad es previo hablar de masculino y femenino, estableciendo los caracteres del Hombre y la Mujer arquetípicos; objetos, claro está, que sólo existen al estado de pureza en el universo platónico<sup>377</sup>.

Sobre este fundamento se levanta la imagen sabatiana del hombre *in genere*; una imagen que muestra dos modos polares de ser -el masculino y el femenino- que, como en el cosmos de Heráclito, tienden continuamente el uno hacia el otro sin poder consumir la unión. En su novelística se dan clarísimos ejemplos de esta dramática situación. Juan Pablo Castel, el protagonista de *El túnel*, busca afanosamente la comunión con María Iribarne, sin conseguirlo. La necesidad de esta comunión imposible es tan acuciante que conduce al pintor al asesinato y, por fin, al manicomio, pero también al reconocimiento de su auténtica enfermedad espiritual, de la auténtica menesterosidad de su persona:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían unido y que la hora del encuentro había llegado.

(...) Pero, ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? ¡Qué estúpida ilusión mía había sido todo esto! No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio (...) No, ni siquiera ese muro era siempre así: a veces volvía a ser de piedra negra y entonces yo no sabía qué pasaba del otro lado (...) y hasta pensaba (...) que *en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en el que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida*<sup>378</sup>.

Como antes señalé, la unión sexual es, en el dominio en que nos movemos, mero simulacro, insuficiente copia de esa otra unión -que no en vano he llamado "comunión"-

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, 283.

<sup>377</sup> *Ibid.*, 278-279.

<sup>378</sup> SABATO, E. (1978 c) *El túnel*. Barcelona, Seix Barral, 130-131.

que permitirá tal vez superar ese íntimo sentimiento de escisión que encontramos ya en el sueño juvenil de Fernando Vidal Olmos. La situación de Martín en *Sobre héroes y tumbas* es comparable en lo fundamental a la de Castel: cuando se une sexualmente con Alejandra experimenta una radical insatisfacción que hace irrelevante, que invalida incluso la mera satisfacción física:

Arrastrado por el cuerpo, en medio del tumulto y de la consternación de la carne, el alma de Martín trataba de hacerse oír por el otro que estaba del otro lado del abismo (...) Y Martín trataba de llegar, de sentir, de entender a Alejandra tocando su cara, acariciando su pelo, besando sus orejas, su cuello, sus pechos, su vientre, como un perro que busca un tesoro escondido (...) Y así como el perro, cuando siente de pronto más próximo el misterio buscado, empieza a cavar con febril y casi enloquecido fervor (...) así acometía (Martín) el cuerpo de Alejandra, trataba de penetrar en ella hasta el fondo del doloroso enigma (...) Y mientras Martín cavaba, Alejandra quizá luchaba desde su propia isla, gritando palabras cifradas que para él, Martín, eran ininteligibles y para ella, Alejandra, probablemente inútiles, y para ambos desesperantes<sup>379</sup>.

Corresponde, como queda dicho, a Fernando Vidal realizar la única cópula que conduce a la sabiduría: una cópula que es a la vez efracción y pesquisa, que conduce a lo más oscuro para introducir en su fondo la luz del conocimiento, y que se produce tanto en una dimensión real como en la simbólica. Su camino recuerda en todo al seguido por los alquimistas en su esfuerzo por encontrar lo que no en vano se llama *rebis* -"cosa doble"-:

Soy un investigador del Mal ¿y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura? (...) Así fui advirtiendo detrás de las apariencias el mundo abominable. Y así fui preparando mis sentidos, exacerbándolos por la pasión y la ansiedad, por la espera y el temor, para ver finalmente las grandes fuerzas de las tinieblas como los místicos alcanzan a ver al dios de la luz y de la bondad. Y yo, místico de la Basura y del Infierno, puedo y debo decir: ¡CREED EN MI!<sup>380</sup>

¡Cómo evoca este texto la impetración de aquel alquimista que pedía a Dios: *Horridas nostrae mentis purga tenebras!* (¡Expulsa de nuestra mente las horribles tinieblas!), si bien existe una diferencia fundamental entre éste y Fernando: el *Doppelgänger*<sup>381</sup> de

---

<sup>379</sup> SABATO, E. (1978 a), 204.

<sup>380</sup> SABATO, E. (1978 a), 340 y 431.

<sup>381</sup> Este término, que los escritores románticos hicieron célebre, suele traducirse por "el doble".

Sábato desea, precisamente, "ver las grandes fuerzas de las tinieblas". Solamente un personaje como este podía acometer una indagación en lo oscuro, en el mundo sin luz de los ciegos, identificado por Sábato en *Abaddón* con el mundo del sueño: "Al dormir cerramos los ojos y por lo tanto NOS CONVERTIMOS EN CIEGOS"<sup>382</sup>. El mundo del sueño, el reino del inconsciente... Un reino que, como su nombre indica, permanece desconocido para nuestra conciencia hasta que un evento inesperado solicita nuestra atención. Así ocurre también en el caso de Vidal Olmos:

¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato? (...) Tal vez (...) en épocas que ahora no recuerdo, en períodos remotísimos de mi primera infancia (...) Recuerdo perfectamente, en cambio, los comienzos de mi investigación sistemática (la otra, la inconsciente, acaso la más profunda, ¿cómo puedo saberlo?). Fue un día de verano de 1947, al pasar frente a la Plaza Mayo, por la calle San Martín, en la vereda de la Municipalidad. Yo venía distraído, cuando de pronto oí una campanilla, una campanilla como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenario<sup>383</sup>.

Más que de un sueño, el redactor del "Informe" parece referirse aquí a un letargo, pues la campanilla agitada por la ciega le abre precisamente las puertas del mundo onírico; observemos cómo empieza el "Informe": Vidal, de quien nada sabemos aún -al menos nada "autobiográfico"- avanza por calles conocidas en un momento determinado, tiempo y espacio que, como inmediatamente dirá, pertenecen a esa existencia letárgica y torpe, más ciega que la ceguera que está a punto de descubrir. Cuando, por fin -en el capítulo V del "Informe"- se decida a hablar de sí mismo, comenzará por el sueño citado al comienzo de este trabajo, convencido de que constituye su principal señal de identidad; y eso es una prueba de su nuevo estado de conciencia, del estado de vigilia frente a lo onírico, frente a lo inconsciente, al que le ha llevado la campanilla de la ciega. El sonido de la campanilla marca una frontera: cuando Fernando la oye, o más bien, cuando toda su atención se dirige al oculto mensaje, la ciega deja de agitarla

---

<sup>382</sup> SABATO, E. (1978 b), 166.

<sup>383</sup> SABATO, E. (1978 a), 29.

...como si sólo –sostiene- la hubiese agitado para mí, para despertarme de mi insensato sueño, para advertir que mi existencia anterior había pasado como una estúpida etapa preparatoria, y que ahora debía enfrentarme con la realidad<sup>384</sup>.

Esta pasmosa inversión en la relación sueño-realidad constituye el nervio de la tarea antropológica -y, a la vista de lo dicho, cosmológica- de Fernando Vidal Olmos quien, una vez inmerso en ella, no dejará de comprender que su pesquisa dista de ser inútil. En la primera parte de su viaje por el submundo -en el recorrido por las cloacas, esto es: en aquella parte en la que no puede asegurarse que lo que se describe es una experiencia onírica- el protagonista contempla la caudalosa corriente de basura que discurre bajo la urbe, y piensa:

...todo marchaba hacia la Nada del océano mediante conductos subterráneos y secretos, como si Aquellos de Arriba se quisiesen olvidar, como si intentaran hacerse los desentendidos sobre esta parte de su verdad. Y como si héroes al revés, como yo, estuvieran destinados al trabajo infernal y maldito de dar cuenta de esa realidad (...) Sí, de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales<sup>385</sup>.

Acabamos de tropezar con algunos de los temas que Jung ha señalado en su interpretación de la obra alquimista como proceso de individuación: en primer lugar, la metáfora de la ceguera, ubicua en la obra sabatiana. Vidal se introduce en el mundo de los ciegos para desvelarlo, como si respondiera a la consigna lanzada por Jung en su estudio del *Rosarium Philosophorum*:

No puede constituir por cierto un ideal valedero el que los hombres vivan continuamente en un estado infantil, ciegos con respecto a sí mismos<sup>386</sup>.

También Martín, en *Sobre héroes y tumbas*, asocia la ceguera a la puerilidad:

Ciegos, ciegos: la infancia, la noche, las tinieblas<sup>387</sup>.

---

<sup>384</sup> SABATO, E. (1978 a), 289.

<sup>385</sup> SABATO, E. (1978 a) 425.

<sup>386</sup> JUNG, C.G. (1983) 83.

<sup>387</sup> SABATO, E. (1978 a) 83.

Pero no es ésta la única coincidencia que se da entre el "Informe sobre ciegos" y los estudios junguianos: en el citado fragmento aparecen dos metáforas -la Nada del Océano y la idea de *nigredo*- características de las primeras etapas del proceso alquímico. Y el final del viaje de Fernando por el mundo subterráneo lo constituye una múltiple y monstruosa cópula con una divinidad que no es otra que Alejandra. Para consumar esta unión Fernando, sin perder su carácter humano -o más exactamente, sin perder la conciencia- adopta sucesivamente la forma de diversos animales, reales unos, procedentes los otros del bestiario onírico: centauro, unicornio, serpiente, pulpo, vampiro, sátiro, tarántula, salamandra...<sup>388</sup>. Más tarde, ya en *Abaddón el exterminador*, será el propio Sábato quien consume una unión sexual con "Soledad" -nombre a todas luces no elegido al azar-, desgarrando su "ojo sexual"<sup>389</sup>. La correspondencia existente entre lo descrito en ambas novelas y lo que Jung ha visto en el proceder de los autores alquimistas es, como trataré de mostrar, extraordinaria.

#### *Las bodas químicas. (Aurora consurgens).*

La serie de láminas del *Rosarium* estudiadas por Jung muestran, mediante metáforas en primer término sexuales, los pasos de esa aventura que puede conducir tanto a la locura como al conocimiento del sí-mismo. La primera de estas láminas presenta al rey y la reina, caracterizados cada uno de ellos por un símbolo astral: el sol y la luna, Apolo y Diana, hermanos -no lo olvidemos- en la mitología de la que se toma el símbolo. No puedo extenderme en detalle sobre la interpretación de *todo* lo que se manifiesta en la lámina, tal como hace Jung; baste, pues, con señalar que, ya en esta primera ilustración, se muestra de forma inequívoca la unión, pendiente de consumación, de los hermanos

---

<sup>388</sup> SABATO, E. (1978 a), 445-446.

<sup>389</sup> SABATO, E. (1978 b), 420.

estelares. Incestuosa unión, como la de Fernando y Alejandra, que explica así el psicoanalista suizo:

El incesto simboliza la unión con la esencia propia, la individuación o el devenir uno mismo<sup>390</sup>.

A través del incesto Fernando accede a los subterráneos de la podredumbre que conducen a la Nada del Océano. En la lámina quinta del *Rosarium* contemplamos la *coniunctio sive coitus* (unión o coito) del rey y la reina sumergidos bajo el mar, *coniunctio* que lleva, en la lámina séptima, a la *conceptio seu putrefactio* (concepción o putrefacción). Curiosa asociación, ésta de putrefacción y concepción: algo debe morir -Fernando acribillado por Alejandra, ella misma quemada en el interior del mirador- para que se produzca la concepción de algo nuevo. La "bodas químicas" son, a la postre, unas bodas de fuego de las que tal vez surgirá una criatura nueva. El alma "vieja", que el Yo aún no se había apropiado, abandona el cuerpo ya andrógino -figura octava- para regresar al fin en un nuevo nacimiento -*ortus*, figura décima - al cuerpo dúplice que la recibe, alzándose al fin como andrógino triunfante, como símbolo de la unión de los complementarios antaño opuestos<sup>391</sup>.

¿Es éste un final feliz? En absoluto: todo lo más se trata de un final justo. El ascenso a la conciencia de lo inconsciente, de lo pulsional, representado -y no por azar- mediante la metáfora de la *coniunctio*, la *putrefactio* y el *ortus*: unión sexual, muerte y renacimiento bajo una forma monstruosa -tómese el término en su sentido prístino- no representa el final de los conflictos, de las tensiones, sino, todo lo más, el problemático señorío sobre ellas. En la base de la figura décima aparecen dos pájaros; uno de ellos puede volar, no así el otro. El andrógino con que concluye la serie puede volar: pero las suyas son alas de

---

<sup>390</sup> JUNG, C.G. (1983) 82.

<sup>391</sup> La descripción completa del proceso a través de las láminas del *Rosarium Philosophorum* se extiende entre las páginas 66-190 de la edición citada de *La psicología de la transferencia*.

murciélago: como lo son las que crecen al propio Sábato después de su unión con Soledad:

Sin que atinara a nada (¿para qué gritar? ¿Para que la gente al llegar lo matara a palos, asqueada?) Sábato observó cómo sus pies se iban transformando en patas de murciélago (...) Su asco se hizo más intenso cuando se le formaron las alas (...) pero cuando el proceso alcanzó la cabeza (...) su horror alcanzó la máxima e indescriptible intensidad (...) El había pertenecido siempre a la clase de gente que siente invencible asco ante una rata. Es imaginable, pues, lo que podía sentir ante una rata de un metro veinte, con inmensas alas cartilagosas, con la repulsiva piel arrugada de esos monstruos. Y él *dentro!*<sup>392</sup>



16. El andrógino con alas de murciélago como símbolo de la Gran Obra

Aunque más auténtico, el estado alcanzado no es más cómodo, no se resuelve en un tímido pacto entre lo consciente conocido y lo inconsciente recién descubierto:

La nueva personalidad no es, de ningún modo, un tercero entre lo consciente y lo

<sup>392</sup> SABATO, E. (1978 b), 447-448.

inconsciente, sino que es estos dos juntos. Es trascendente a la conciencia, y por tanto ya no debe calificarse de yo sino de *sí-mismo*<sup>393</sup>.

El *si-mismo* es el andrógino con alas de murciélago, problemático ser constituido por la unión de una pluralidad aceptada, masculina y femenina, consciente e inconsciente, luminosa y oscura: la metáfora de la unión en la tensión como suma de la sabiduría sobre lo humano, de modo que el crucificado con el que nos encontrábamos al comienzo de nuestra pesquisa permanece, en cierto sentido, suspendido en su cruz; pero esta cruz ya no es sólo símbolo de muerte y de escisión:

Gracias al autosacrificio nos ganamos a nosotros mismos, ganamos el si-mismo, pues sólo poseemos lo que damos. Pero, ¿qué gana el si-mismo? Vemos que aparece, que se libera de la proyección inconsciente, que al aprehendernos entra en nosotros y pasa del confuso estado de inconsciencia al de conciencia y del estado potencial al actual. No sabemos qué es el si-mismo en estado inconsciente; sabemos, en cambio, que cuando pasa a la conciencia se ha vuelto *hombre, se ha vuelto nosotros mismos*<sup>394</sup>.

Existe un texto gnóstico que describe a la perfección esta unificación de los contrarios en la hora de la muerte del apóstol Pedro en la cruz. Jung interpreta el hecho de que esto suceda *precisamente* cuando Pedro va a morir como una prueba de profunda sabiduría. Si, en lugar de morir, el así iluminado se convirtiera, por obra de su transformación espiritual, en una especie de líder triunfante, no se habría podido esquivar el más grave peligro inherente a la consumación de este proceso de autodescubrimiento: lo que Jung llama la "inflación" de la conciencia, que desvirtuaría todo lo logrado con tanta dificultad<sup>395</sup>. El crucificado -creo entender- es verdaderamente un vencedor solamente mientras está muriendo en la cruz, mientras está viviendo, día tras día, la consumación de su encuentro con su si-mismo. Cuando Hölderlin habla del conocimiento que de los dioses tienen los hombres termina extrayendo una conclusión en todo afín con cuanto

---

<sup>393</sup> JUNG, C.G. (1983) 131.

<sup>394</sup> JUNG, C.G. (1982) 100.

<sup>395</sup> *Ibid.*, 119-120.

acabo de decir: "*Traum von ihnen ist drauf das Leben*: Después, la vida no es sino soñar con ellos"<sup>396</sup>.

Soñar...: ¿No despertamos, precisamente, de un sueño en este momento? Con Fernando Vidal Olmos, con Ernesto Sábato, con los alquimistas medievales y renacentistas hemos soñado un gran sueño, el sueño del individuo y de al menos buena parte de la humanidad. Despertados del letargo de la no conciencia por la urgente llamada de una campanilla, hemos soñado el sueño del inconsciente, hemos vivido una ceremonia de muerte y renacimiento, hemos presenciado, tal vez incluso compartido, unas *nuptiae chymicae*, en las que el uno escindido y amenazado por la locura se reencuentra consigo mismo en la figura teriomórfica que es símbolo de la unidad del Uno y el Todo, del hombre consigo mismo -consciente e inconsciente- y con el mundo, con la naturaleza entera. A través de sus personajes, Ernesto Sábato ha realizado la aforística sentencia de Jaspers: "Del seno de la noche vine a mí mismo"<sup>397</sup>. Nuestro viaje, ese que hemos emprendido de su mano, que se iniciaba bajo el dominio de la sombra, de las tinieblas, no termina tal vez en el "Gran Mediodía" soñado por Nietzsche, pero al menos desemboca -como supo el desconocido autor del tratado de alquimia que lleva ese nombre- en una aurora naciente, *Aurora consurgens*<sup>398</sup>.

### **1.3. El psicoanálisis en la obra de Thomas Mann\***

*Enfermedad y vida humana.*

Quienes conocen la obra del escritor de Lübeck, y desde luego quienes hayan leído el primer capítulo de este libro saben de la importancia que la enfermedad tiene en ella.

---

<sup>396</sup> El verso pertenece al poema titulado *Brot und Wein*, "Pan y vino".

<sup>397</sup> JASPERS, K. *Philosophie*. Berlín, 1973, vol. III, 105.

<sup>398</sup> Este es el título de un tratado de Alquimia escrito probablemente en el siglo XIV y atribuido hasta el pasado siglo a Santo Tomás de Aquino. Cf. JUNG, C.G. (1989) 332-333.

\* Publicado previamente como: MONTIEL, L. (2005) "Desmembramiento del alma, o sea, psicoanálisis. En el cincuentenario de la muerte de Thomas Mann". *Frenia*, V, pp. 133-143.

Su novela más conocida, *La montaña mágica* –con permiso de *La muerte en Venecia* desde el estreno de la película de Visconti- es una “novela de enfermos”, “sobre la tuberculosis”. Pero la enfermedad, física o espiritual, si tal distinción puede aún aceptarse, está por todas partes en su obra, e incluso la enfermedad propiamente dicha se muestra a menudo como el símbolo de un desorden moral de un individuo o de toda su cultura. Y además –y esto es lo que más me importa- no desempeña, aunque pueda parecerlo, el papel de protagonista. Pues en este caso, al contrario de lo que ocurre en el teatro, o en el cine, o en la literatura –pero, entonces, ¿cómo hay que llamar a lo que hace Thomas Mann?- el protagonista no es quien más trabaja, quien más veces aparece en escena, sino alguien que se mantiene entre telones, cuya existencia sólo se llega a sospechar con el paso del tiempo –a veces de mucho tiempo- y que tal vez, para el lector poco atento, llega a pasar inadvertido. Las palabras de la enfermedad y la muerte hablan, en la obra del maestro de Lübeck, de la salud y de la vida, el foco hacia el que convergen todos los rayos, todos los vectores: el lugar del auténtico protagonista del relato, de los relatos de Thomas Mann.

No es preciso salir de *La montaña mágica* para comprobarlo, aunque –insisto en ello- hace falta estar atento. A lo largo de doce años el escritor compone unas mil páginas, en el caso de las ediciones más comunes, en las que da la palabra a la enfermedad; pero en un momento de descubrimiento –para su protagonista Hans Castorp y para el lector- en medio de esta selva de palabras mórbidas brota este aserto inesperado:

“pues por más interés que se experimente hacia la muerte y la enfermedad, no es más que una forma del interés que se experimenta por la vida”<sup>399</sup>.

Seguramente éste es uno de los mayores hallazgos de nuestro autor: que la antítesis irreflexivamente aceptada entre salud y enfermedad está mal formulada sin remedio, de modo que no puede dar lugar a ningún razonamiento correcto, pues se parte de que la

---

<sup>399</sup> MANN, Th. (1978) *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, p. 497. Como el lector podrá ver más adelante no es por frivolidad por lo que cito directamente de la edición alemana.

salud es un dato y la enfermedad un accidente, siendo así que el de salud es un concepto vacío, al menos desde el punto de vista existencial. La salud del animal, o la del ser humano que no ha tenido experiencia alguna de enfermedad –algún que otro niño en edad temprana- tiene tanta presencia en su espíritu como en el de cualquiera la fuerza de gravedad, o aún menos. “Se está sano y se enferma”, aparte de tratarse de una frase sólo parcialmente correcta, no dice nada de la salud. Muy distinto es lo que ocurre con definiciones como “la salud es la ausencia de enfermedad” –con permiso de la Organización Mundial de la Salud- o la del cirujano francés René Leriche: “la salud es la vida en silencio de los órganos”<sup>400</sup>; vida en silencio: como en el animal. La salud sin experiencia de enfermedad, no es más que un hecho físico. Cabría decir –y lo digo- que sólo la salud así entendida debería ser objeto de médicos que concedieran un crédito exclusivo a lo material, supuesto que tales médicos existan. Pues en el momento en que aparece la enfermedad surge también una conciencia más aguda y sutil del cuerpo y de la vida, y ya no es posible, ni siquiera al materialista más empeinado, limitarse a “trabajar” sobre la pura biología.

Según parece, Paul Claudel llamó a los enfermos *los invitados a la atención*<sup>401</sup>; sin duda pensaba al respecto lo mismo que pienso yo ahora, entrenado por años de amorosa lectura de los textos mannikianos. Pero quien de este modo se ve invitado a la atención –y a menudo, más que invitado, forzado- tiene por objeto de su observación a sí mismo y, si a tanto llega, al género humano. Tal es el caso ejemplar de Hans Castorp, el protagonista de *La montaña mágica*, y por obra de la magia del escritor el de millones de lectores que se han visto invitados a la atención respecto de la figura de su personaje, de modo que muchos no hemos necesitado estar enfermos para poder aprovechar tan

---

<sup>400</sup> CANGUILHEM, G. (1990). *La santé. Concept vulgaire & question philosophique*. Toulouse, Sables, p. 10.

<sup>401</sup> GUSDORF, G. (1993) *Le romantisme, II*, Paris, Payot, p. 281

valiosa experiencia. Simplemente por esto la humanidad debería estarle agradecida en medida incomparable.

Partamos, pues, de este punto, sin perjuicio de tantos otros que podrían escogerse. La enfermedad es un acicate para la reflexión antropológica, moral y filosófica. No puedo dejar de recordar aquí el pensamiento de Novalis, uno de los autores predilectos de Mann, a este respecto<sup>402</sup>. Pero en algún caso –y el de Hans Castorp es uno de éstos- la enfermedad es también motivo de reflexión sobre lo social y lo histórico. Ciertamente es que tales reflexiones pertenecen, al menos al principio, al escritor; así, por ejemplo, cuando sostiene, casi al comienzo del relato:

El hombre no vive únicamente su vida personal como individuo, sino que también, consciente o inconscientemente, participa de la de su época y de la de sus contemporáneos (...) El individuo quisiera tener ante sus ojos toda clase de metas, objetivos, esperanzas, perspectivas, de los cuales pudiera extraer el impulso para realizar grandes esfuerzos y actividades. Pero cuando lo impersonal que le rodea, cuando la época misma, a pesar de su agitación, está en el fondo desprovista de esperanzas y de perspectivas, cuando se revela ocultamente desesperanzada, sin objetivos y desconcertada; cuando a la pregunta, planteada consciente o inconscientemente, pero planteada de algún modo, acerca de un último sentido, incondicionado, más allá de lo personal, de todo esfuerzo y de toda actividad, responde un silencio vacío, la actividad de un carácter recto quedará inevitablemente paralizada, y esta influencia, más allá del alma y de la moral, se extenderá hasta la parte física y orgánica del individuo<sup>403</sup>.

Pero muy pronto, aunque de manera aún balbuciente, pensamientos de este género comienzan a ser formulados por el protagonista:

¿Cómo no iba (...) a respetar el trabajo? Esto hubiera ido contra la naturaleza. Las circunstancias debían hacérselo aparecer como una cosa eminentemente respetable. En el fondo no había nada respetable fuera del trabajo; era el principio ante el cual uno se afirmaba o se mostraba insuficiente, era el absoluto de la época. Su respeto hacia el trabajo era de naturaleza religiosa y, hasta donde

---

<sup>402</sup> “Las enfermedades son ciertamente un objeto de *suma importancia* para la humanidad, porque son innumerables y porque todo hombre tiene que luchar tanto contra ellas. Nuestro conocimiento del arte de utilizarlas es aún muy imperfecto. Posiblemente constituyen el estímulo y el tema más interesante de nuestra reflexión y de nuestra actividad. No cabe duda de que aquí pueden recogerse infinitos frutos – especialmente, como presumo, en el campo intelectual- y en los de la moral, la religión, y Dios sabe en qué admirables campos (...) Las enfermedades distinguen al hombre de la planta y del animal (...) Cuanto más desamparado, tanto más sensible es para la moral y la religión”. NOVALIS. (1976). *La Enciclopedia*. Ed. de F. Montes. Madrid, Espiral, pp. 259-260.

<sup>403</sup> MANN, Th. (1978) pp. 37-38.

él podía percibir, indiscutible. Pero otra cuestión era si lo amaba; eso no podía conseguirlo, por profundo que fuese su respeto<sup>404</sup>.

*De mirandis morborum ac sanationum causis*<sup>405</sup>.

Como recordará quien haya leído la novela, o en su defecto el primer capítulo de esta obra, tales pensamientos surgen con motivo de sus breves vacaciones de fin de estudios, antes de incorporarse al trabajo de ingeniero naval en un astillero, aprovechadas para visitar a su primo enfermo de tuberculosis, recluido en un sanatorio de alta montaña en los Alpes suizos. Y añadiré que, con banales pretextos y la inestimable ayuda del médico jefe, interesado en llenar las habitaciones de su institución, el joven se quedará en el sanatorio durante siete años, supuestamente enfermo o, en el peor de los casos, enfermo leve. El lector se siente tentado a pensar que la causa de su enfermedad es su escasa convicción respecto de las virtudes del trabajo; y no es casual que así sea, porque el *deus ex machina* se ha manifestado como hemos visto desde el primer momento. La vagancia como patología: ¿es ésta la tesis de Mann? Volveremos sobre ello, pues es necesario conocer algunas otras cosas antes de pronunciarse. En todo caso, si nos remitimos a su declaración precedente tendríamos que postular el carácter epidémico de tal enfermedad –la pereza, el ánimo bohemio–, lo que no parece ser intención del escritor. Si Castorp es un síntoma de la época lo es al modo de todos los síntomas: como excepción a la norma. A cambio, la enfermedad elegida por Mann para emblematizar su análisis de la decadencia de una cultura dista de ser excepcional en el contexto histórico y, sin embargo, trasciende lo puramente coyuntural para convertirse en símbolo. En efecto, aunque todo lo que en la novela está dispuesto para crear un ambiente realista nos ofrece una imagen rotundamente material de la tuberculosis, la propia historia de

---

<sup>404</sup> MANN, Th. (1978) pp. 38-39.

<sup>405</sup> Sobre admirables causas de enfermedad y curación. El lector avezado de historia de la medicina habrá probablemente asociado esta frase con el título de la famosa obra “pre-anatomoclínica” de Antonio Benivieni. Tómese como un homenaje a la docencia de mis maestros Pedro Laín y Agustín Albarracín.

Hans Castorp, su aventura íntima, está al servicio de esa otra imagen, evanescente, dinámica, casi neumática, en un sentido a la vez amplio y rigurosamente etimológico del término. En otro lugar<sup>406</sup> he señalado que *La montaña mágica* es una novela que trata del elemento aire, el más inmaterial de todos. La enfermedad elegida por Thomas Mann, sin dejar de pagar su tributo al realismo, pues la tuberculosis era sin duda una plaga más o menos silenciosa a principios del siglo veinte, es también extraordinariamente simbólica. Para el tuberculoso de aquella época lo que estaba claro es que su enfermedad tenía que ver con la respiración, con el aire que circulaba por el interior de su cuerpo, y también con la corrupción que ponían de relieve los esputos y las hemoptisis. Aire corrupto, que quizá ya lo era en el comienzo, antes de pasar a través de los pulmones putrescentes, quizá incluso corresponsable de su putrefacción, como resultado de la contaminación de brumosas urbes industriales<sup>407</sup>, al que hay que oponer otro menos denso, aún más invisible, más sutil, y helado, siendo el frío uno de los atributos de la pureza. De aquí se sigue el prestigio de la cura climática; un prestigio, como puede verse, arraigado mucho más en lo simbólico, en lo cualitativo –sobre todo desde el punto de vista ideal- que en lo material. Pues bien: en ningún momento, a lo largo de los siete años –cifra mágica- que Hans pasa en el sanatorio, se nos aporta la menor prueba de que una corrupción semejante esté presente en su organismo.

Aceptemos, pues, provisionalmente, que Hans Castorp se queda en “la montaña mágica”, como ha quedado señalado, por pereza. Pero se trata de una pereza activa, si así puede decirse, pues desde el primer momento manifiesta una extraordinaria

---

<sup>406</sup> MONTIEL, L. (2001). “La poética del aire”. En: MONTIEL, L. (Coord.) *Arte y ciencia del aire*. Barcelona, MRA, pp. 11-33 (28-29).

<sup>407</sup> Al trazar conocimiento con Hans el médico jefe del sanatorio, Dr. Behrens, no deja de poner de relieve –aunque con matices- esta circunstancia: “Es, por otra parte, una institución a la que debemos mucho, esa querida Hamburgo. Gracias a su meteorología, tan alegremente húmeda, nos proporciona cada año un bonito contingente” (p. 51). Apenas hace falta señalar que la gran ciudad portuaria, en uno de cuyos astilleros debería estar trabajando Hans Castorp, no es el único lugar “alegremente húmedo” de la Alemania septentrional. Aunque la frase podría tener otro sentido si se considera que el mismo Behrens hablará de “lugares húmedos” cuando se refiera a lesiones tuberculosas activas en los pulmones de sus pacientes...

curiosidad dirigida hacia todo lo que le rodea, que comienza, desde luego, por lo puramente anecdótico. Aunque esto, ¿es realmente así? Si bien se mira, “lo anecdótico” de semejante ambiente resulta altamente provocativo, pues es la manifestación de que se puede vivir de otro modo; existen otras reglas que permiten hablar de la sociedad de los sanos como de un mundo diferente: “allá abajo”, como dicen, inadvertidamente, todos los pensionistas y como el propio Hans aprenderá a decir muy pronto, sin siquiera proponérselo. Así pues, no hay una manera única, dogmática, de vivir. Y ésta que acaba de descubrir tiene para él un interés especial: un interés filosófico; pues es motivo de *thaumazein*, de ese asombro que, como advirtió Platón, mueve a la pregunta y por ello está en el origen de la filosofía. La mera comprobación de que puede haber otra forma de vida, aunque morbosa y en ocasiones ridícula, si se quiere, deja en nada el calificativo de “absoluto” que acabamos de ver empleado por Thomas Mann al hablar del valor del trabajo entendido como rasgo altamente representativo de una cultura, y en este sentido, susceptible de ser proyectado sobre la cultura en su conjunto. ¿Realmente existen valores absolutos? O, si se prefiere, ¿son verdaderamente absolutos todos los valores que pasan por tales? Las nuevas experiencias de Castorp, incluso las más insulsas, son, pues, filosóficas en tanto que antidogmáticas.

En ese ambiente puede comenzar a enfrentarse, más temprano que tarde, con su homosexualidad latente, reflejo de la de su autor, hasta llegar a reconocerla como una de las causas de su presente situación. Entiéndaseme –entiéndasenos a Mann y a mí- bien: no se trata de sostener que la homosexualidad sea algo morboso, sino que las trabas puestas a su reconocimiento por los condicionamientos sociales y culturales terminan dejando su huella. En este sentido se pronuncia en una importante conversación con su amada inasible –por razones clarísimas no puede decirse en este caso “platónica”<sup>408</sup>–

---

<sup>408</sup> Pues lo carnal está continuamente presente en su enamoramiento, y además con una orientación peligrosamente mórbida.

Clawdia Chauchat, a la que no ha dejado de identificar en un nivel simbólico con un amor adolescente, su compañero de colegio Privislab Hippe<sup>409</sup>:

Yo ya te conocí, antiguamente, a ti y a tus ojos maravillosamente oblicuos, y a tu boca, y la voz con la que me hablas; una vez, cuando era colegial, te pedí tu lápiz para entablar contigo una relación social, pues te amaba irracionalmente, y es desde entonces, sin duda, es de mi antiguo amor por ti de donde me vienen estas marcas que Behrens ha encontrado en mi cuerpo y que indican que ya entonces estaba enfermo<sup>410</sup>.

Si puede decir algo así es, desde luego, y en primer término, porque su larga experiencia en la “montaña mágica” le ha puesto en disposición de hacerlo; pero uno de los instrumentos que este feérico entorno ha puesto a su disposición es el psicoanálisis, en el que Hans ha encontrado el lenguaje que le permite poder verbalizar de este modo su descubrimiento. Tiempo atrás, cuando aún no pensaba que podría quedarse en el sanatorio casi *sine die*, asistió por puro pasatiempo a una de las conferencias quincenales impartidas por el doctor Krokovski. Nada puede echarse en cara al joven desde el punto de vista de su intención, pues la presencia del psicoanalista en el sanatorio antituberculoso parece obedecer a un afán puramente propagandístico, y la inclusión en el programa de actividades del “tratamiento psíquico según los principios más modernos”<sup>411</sup> no obedece, en modo alguno, a la creencia por parte de la dirección de que el psiquismo tenga algo que ver con la tuberculosis. El propio Castorp aprende enseguida que las conferencias de Krokovski apenas tienen más valor que los conciertos, también quincenales, de la banda de música de Davos.

Pues bien: en una de estas conferencias, a la que asiste por pura casualidad, aunque en circunstancias que debemos considerar singularmente propicias, Hans escucha decir al médico que “el amor no admitido y rechazado” aparece más tarde “bajo la forma de

---

<sup>409</sup> Figura en la que es fácil reconocer al objeto de deseo del estudiante Thomas Mann, su condiscípulo Williram Timpe. Cfr. KURZKE, H. (2004) *Thomas Mann. La vida como obra de arte*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 46-47 .

<sup>410</sup> MANN, Th. (1978) p. 348.

<sup>411</sup> MANN, Th. (1978) p. 138.

la enfermedad”, idea de donde extrae la conclusión de que “toda enfermedad era amor metamorfoseado”<sup>412</sup>. Las circunstancias a las que me refiero son, por orden cronológico, la reminiscencia de la inclinación homosexual adolescente a la que acabo de hacer mención y la contemplación, de innegable signo erótico, de la figura de Clawdia Chauchat, cuyo rostro le recuerda al del amigo perdido y que desempeñará un papel insustituible en la evolución espiritual del protagonista.

De este modo, el “nuevo orden” establecido por la enfermedad, que Hans ha aceptado como jugando –pues aún se cree un mero visitante en esta montaña encantada- ha puesto en marcha un proceso de curación que bien podemos llamar psicoanalítico, aunque con algunas licencias. Por otra parte, también el representante de este nuevo pensamiento se toma alguna licencia que otra; sin ir más lejos, la abusiva generalización con la que, a modo de corolario, concluye su conferencia: “toda enfermedad [es] una metamorfosis del amor”<sup>413</sup>. ¿Pretende tal vez el escritor criticar irónicamente, a través de la estilizada figura de Krokovski el carácter dogmático de la teoría sexual de Freud?

#### *El desmembramiento del alma.*

Comencemos, para dar respuesta a la pregunta, por esa exagerada estilización del personaje. Mann nos lo presenta invariablemente vestido de negro, lo que resalta su “palidez casi fosforescente”<sup>414</sup>. Su gabinete de trabajo recibe en la novela los nombres de “caverna analítica” y “mazmorra analítica”<sup>415</sup>, y Joachim, sin duda haciéndose eco de la opinión de otros pacientes, traduce al alemán el sustantivo que nombra su quehacer – psicoanálisis- como *Seelenzergliederung*<sup>416</sup>, “análisis” –o descomposición, o anatomía, o disección- del alma. Reconociendo el innegable mérito que tiene la empresa de

---

<sup>412</sup> MANN, Th. (1978) pp. 135-136.

<sup>413</sup> MANN, Th. (1978) p. 136.

<sup>414</sup> MANN, Th. (1978) p. 20.

<sup>415</sup> MANN, Th. (1978) pp. 389 y 696.

<sup>416</sup> MANN, Th. (1978) p. 13.

traducir *Der Zauberberg* –mérito al que debo, sin ir más lejos, el don de haberla podido leer en mi adolescencia sin saber alemán- no puedo sentirme muy feliz con la traducción de este término a nuestra lengua. Tanto en la antigua –y por la razón citada muy querida- traducción de Mario Verdaguer como en la reciente de Isabel García Adánez se vierte como “disección psíquica”. No es mala elección, en cuanto parece sugerir una cierta dependencia, que se revela en la propia terminología, respecto de la medicina “materialista”, y que sin duda alude al problema de la legitimación del psicoanálisis. Por otra parte, no dudo que esta idea pudiera estar presente en el ánimo del escritor. Pero la palabreja manniana está cargada de otras resonancias –a las que, sin duda, sólo podría hacer justicia una muy prolija edición crítica, ilegible por el lector común- que son de interés en un contexto como el presente. En primer lugar, al traducir “análisis” –o *Analyse*, en el *terminus technicus* “*Psychoanalyse*”- por “*Zergliederung*” el lector cae en la cuenta que el análisis no es sin más un proceder inocuo, salvaguardado por todos los prestigios de la terminología científica y, en este caso, filosófica: el análisis implica una violencia, una destrucción, y en consecuencia puede ser cuando menos doloroso. La disección se practica sobre cadáveres; pero hay al menos dos modos de *Zergliederung*, de “desmembramiento” –que es lo que etimológicamente significa el vocablo- del cuerpo que pueden producirse *in vivo*: ese otro género anatómico denominado “vivisección”, y la tortura, eternamente asociados entre sí y con la investigación biológica desde que Goethe pronunció su muy citada frase contra determinada ciencia experimental, según la cual “la naturaleza calla en el potro del tormento”. En segundo lugar traducir *Seele* por cualquier vocablo que no sea “alma” resulta lamentablemente limitado, cuando no rigurosamente traidor –*traduttore, traditore*-. “Disección psíquica”, en la medida en que “psíquico” se ha convertido en un término técnico, sugiere imágenes mucho más soportables que “disección del alma”. Y por cierto que, en el caso

del psicoanálisis, la operación realizada sobre el alma se parece bien poco a una disección, dado que el alma no está muerta, sino más bien a una vivisección o a un desmembramiento como aquellos que se practicaban entre nosotros todavía en el siglo XVII<sup>417</sup>.

A lo largo de la novela las referencias a las personas, frecuentemente mujeres, que acuden a la consulta del psicoanalista están coloreadas con los tintes de lo secreto, de lo casi prohibido, tal vez en parte por esa connotación erótica tan temprana y taxativamente postulada, pero por lo mismo presentando un cierto carácter de efracción. El lector casi tiene la impresión de estar contemplando actitudes infantiles, y sin duda es intención del autor que así sea, lo cual no deja en muy buen lugar a algunos de los usuarios –empleo el término deliberadamente- del auroral psicoanálisis<sup>418</sup>. Si a esto se añade que la última “proeza” de Krokovski consiste en una sesión de espiritismo en la que se convoca a Joachim, el difunto primo de Hans Castorp, por cuya causa ascendió éste años atrás a la montaña mágica, parece que el psicoanálisis no sale muy bien parado.

Pero ante una obra de estas características el lector no puede quedarse en la superficie. En primer lugar, lo que en ese momento hace Krokovski no puede en modo alguno llamarse psicoanálisis, por más que quien lo haga se llame psicoanalista. Tiende a pensarse, y no sin razón, que en tal ocasión Thomas Mann tiene mucho más presente al “disidente” Carl Gustav Jung que al “padre fundador”. De hecho el propio Jung cita en su autobiografía una conversación con su maestro sostenida en los momentos previos a su definitiva ruptura, que no me resisto a transcribir:

Recuerdo todavía muy vivamente cómo me dijo Freud: “Mi querido Jung, prométame que nunca desechará la teoría sexual. ¡Es lo más importante de todo! Ve usted, debemos hacer de ello un dogma, un bastión inexpugnable”. Me dijo

---

<sup>417</sup> El lector puede, a título de ejemplo, repasar los detalles de la ejecución del regicida Damiens en FOUCAULT, M. (1978) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, pp. 11-13.

<sup>418</sup> Y no sólo del auroral, podríamos añadir: Woody Allen *dixit*.

eso apasionadamente y en un tono como si un padre dijera: “¡Prométeme, mi querido hijo, ¡que todos los domingos irás a misa!” Algo extrañado le pregunté: “Un bastión, ¿contra qué? A lo que respondió: “¡Contra la negra avalancha del...” Vaciló un instante, y añadió: “... del ocultismo!”<sup>419</sup>.

Pero aunque Jung empezó, si así puede decirse, por el ocultismo, ello fue por razones “técnicas”: ¿qué opción más sencilla podía presentársele para redactar una tesis doctoral “de las de entonces”, que intentar analizar a la luz de la psicología de comienzos del siglo veinte las vivencias mediumnísticas de una prima suya<sup>420</sup>? Por otra parte, aunque a lo largo de su vida no hizo ascos al estudio de cualquier manifestación de lo psíquico por dudosa que fuese su procedencia, no creo que hoy nadie en su sano juicio pueda calificar a Jung de ocultista, aunque reconozco que, por desgracia, hay unos cuantos entre sus seguidores. Por otra parte, el más reciente biógrafo de Thomas Mann, Hermann Kurzke, valora de manera bastante crítica la actitud del escritor hacia los “fenómenos ocultos”<sup>421</sup>, lo que parece indicar que habría que pensar tanto o más en el propio Thomas Mann que en su criatura a la hora de valorar este equívoco fragmento. Pero no hay por qué lamentarse de su existencia, pues, por la evocación de la figura de Jung –y en mi caso, del testimonio de éste que acabo de citar- nos sitúa ante dos de los riesgos, probablemente los más señalados, a que tiene que hacer frente el psicoanálisis. El primero, del que ya se ha hecho mención, la conversión de la teoría sexual en “dogma”; el segundo, la deriva de su discurso hacia los territorios de la creencia, hasta caer en la superstición. Dos riesgos que comparten un mismo criterio de medida: la racionalidad, y si se quiere, la racionalidad científica, al menos en un sentido lato. No seré yo –ni creo que Mann estuviera en esa tesitura- quien reclame al psicoanálisis una “cientificidad” semejante a la que puede exigirse a la astronomía. Pero sí hay que

---

<sup>419</sup> JUNG, C.G. (1986) *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Ed. por Aniela Jaffé. Barcelona, Seix Barral, p. 160.

<sup>420</sup> JUNG, C.G. (1999) “Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos”. En: *Obra Completa, I*, Madrid, Trotta, pp. 1-92.

<sup>421</sup> KURZKE, H. (2004), pp. 361-369.

esperar de él que vuelva resueltamente la espalda a todo lo que resulte dogmático y criptorreligioso. De hecho, probablemente lo único en lo que coinciden religión y superstición, y lo que atestigua su pertenencia a un mismo tronco, es la creencia en verdades absolutas, ahistóricas. De manera que en la cita de Jung, así como en la figura de Krokovski, ambas actitudes aparecen como las bandas extremas de un mismo espectro.

Sin embargo, la actitud final de Thomas Mann hacia el psicoanálisis dista de ser negativa. Simplemente le reconoce, como a todo lo que es importante en la vida, un carácter ambiguo: por un lado es “favorable a la acción y al progreso” y por otro está “emparentado a la tumba y a su sospechosa anatomía”<sup>422</sup>. Pero quizá precisamente por esto último sea por lo que puede resultar también lo primero. Más tarde, en su tetralogía de ambiente mítico *José y sus hermanos* Mann convertirá en *Leitmotiv* la idea de que es preciso morir para renacer a una nueva vida, lo cual, por otra parte, no debe resultar especialmente extraño para un alemán, incluso para un europeo ilustrado que conozca la frase de Goethe que reza: *Stirb und werde!* (¡Muere y transfórmate!). En otro lugar recogí, hace ya mucho tiempo<sup>423</sup>, la imagen que la noción de *Seelenzergliederung* me evocaba, la del desollamiento del sátiro Marsias por Apolo, o más exactamente el valor simbólico que se atribuyó a esta imagen en el neoplatonismo italiano renacentista: sólo a través de un sufrimiento extremo se puede aspirar a un auténtico cambio en la propia manera de vivir. La criatura mitad hombre, mitad bestia –el sátiro- debe ser despellejado vivo por el dios de la claridad para acceder a un estado superior; pero la obra del luminoso Apolo se parece mucho a un sacrificio dionisiaco...

---

<sup>422</sup> MANN, TH. (1978), 412.

<sup>423</sup> MONTIEL, L. (1981) “El psicoanálisis en *La montaña mágica*”. *Actas del XVII Congreso Internacional de Historia de la Medicina, I*, Barcelona, Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya i Balears, pp. 116-120 (117).

*El auténtico mundo mejor.*

No es casual que esa misma pareja, entronizada por Nietzsche en la historia de nuestra cultura, gobierne la escena simbólica central de *La montaña mágica*, el sueño de Hans Castorp perdido en la nieve, un sueño griego y nietzscheano en el que se le manifiestan las dos caras de la existencia, lo apolíneo y lo dionisiaco, que está a punto de costarle la vida, pues de continuar habría podido llevarle a la muerte por congelación. A cambio, lo que en esa situación extrema –pero vivida de forma no especialmente dramática- consigue el protagonista es llegar al descubrimiento fundamental de su existencia: que lo erróneo por antonomasia, lo hostil a la vida –sobre todo a la vida humana- es la unilateralidad, y que lo único que garantiza la salud, en el más ambicioso y bello sentido del término, es “el señorío sobre los antagonismos”<sup>424</sup>. En cierto sentido, Hans Castorp se cura de su enfermedad íntima. Sólo en cierto sentido, pues lo que su peripecia tiene de análisis de la cultura –que es mucho- no permite un *happy end* al modo de Hollywood; no en vano ha surgido la novela entre los desgarramientos de la primera guerra mundial. Pero al menos Hans es el único personaje que abandona voluntariamente la montaña mágica, y si lo hace es porque ese entorno hermético ya le ha dado todo lo que podía darle, donación emblemática en ese “señorío sobre los antagonismos”. Y ¿qué significa esto, sino una nueva integración de lo desmembrado? No una reintegración, no: una nueva integración. El “simple” (*einfacher*) Hans Castorp de la primera línea del relato<sup>425</sup> ha tenido que verse desmembrado en la ignorada multiplicidad de su alma para poder renacer de otra manera. *Stirb und werde*. Cuando, años más tarde, su creador se ocupe del psicoanálisis en otro contexto –una conferencia y un ensayo sobre Freud y su obra<sup>426</sup>- su preocupación principal será deslindar la

---

<sup>424</sup> MANN, Th. (1978) p. 522.

<sup>425</sup> “Un joven simple (o sencillito) viajaba en pleno verano...” Así comienza *La montaña mágica*.

<sup>426</sup> “Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte” –El lugar de Freud en la moderna historia del espíritu- (1929) y “Freud und die Zukunft” –Freud y el porvenir- (1936), en *Essays, III*, Hrsg. von

reivindicación freudiana de lo inconsciente y lo irracional de la que, a la sazón, realizan los nazis en ascenso. Para él, el criterio decisivo es que los agentes de la peste parda proclaman fanáticamente su adhesión al pasado, mientras que la rememoración psicoanalítica tiene una explícita vocación de futuro: “El principio revolucionario por antonomasia es la voluntad de futuro, lo que Novalis llamaba *el auténtico mundo mejor*. Es el principio que conduce a niveles superiores de desarrollo de la consciencia y del conocimiento. Es el impulso y la voluntad anticipados gracias a la adquisición de la conciencia de lo inconsciente, capaces de destruir los estados de conciencia inseguros y moralmente negativos”<sup>427</sup>. El auténtico mundo mejor; la única salud auténtica. En brevísimo esbozo, estos son algunos de los dones que he recibido, que la humanidad ha recibido de Thomas Mann. Por eso creo que mi agradecido recuerdo tiene algún sentido.

## 2. Figuras de la perversión en *El Rey de los Alisos* de Michel Tournier\*

*Corramos en ayuda de nuestro “dios” con todos nuestros “diablos”.*

F. Nietzsche. *Más allá del bien y del mal*.

*La enfermedad como metáfora del mal en la literatura.*

La asociación entre la enfermedad –lo malo en el dominio biológico, es decir, físico- y el mal moral, metafísico en la dimensión etimológica del término, y no sólo en ésta, es sin duda muy antigua; quizá no tanto como la humanidad –pues, ¿qué sabemos de la interpretación de la enfermedad humana en tiempos prehistóricos?- , pero sí tanto como su historia. En efecto, desde que empezamos a contar con documentos escritos, la

---

Hermann Kurzke, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1978, pp. 153-172 y 173-192.

<sup>427</sup> “Die Stellung Freuds...”, pp. 159-160.

\* Este trabajo, que ha permanecido inédito, es resultado de una estancia en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (París), propiciada por los profesores Jacqueline Carroy, Jean-Pierre Peter y Claude Debru, a quienes deseo testimoniar mi gratitud.

asociación entre mal físico y mal moral aparece, aunque con distinta intensidad según las culturas. En las semíticas tal vinculación constituye prácticamente un lugar común y, a lo largo de la historia de Occidente, esta tradición se mantiene de manera ininterrumpida, sostenida por las religiones monoteístas cuyo origen se remonta precisamente al viejo tronco semítico, a menudo en flagrante contradicción con otras interpretaciones que se dan en su seno<sup>428</sup>. Con el paso del tiempo, la enfermedad llega a convertirse en una de las metáforas del mal más conocidas y empleadas. Pero este uso metafórico, por lo general al servicio del adoctrinamiento religioso e ideológico, experimenta una transformación formidable a partir del siglo diecinueve, por obra especialmente del Romanticismo, si bien sus principales consecuencias se harán visibles en el siglo veinte.

No se trata de una ruptura en el sentido estricto del término, suponiendo que existan rupturas de esta índole en la historia de la cultura occidental. Pero sin duda hay un cambio de perspectiva que determina que la percepción de la enfermedad humana sea distinta y, más exactamente, nueva. Redactada en torno a 1647, la *Oración para pedir a Dios el buen uso de las enfermedades* de Blaise Pascal<sup>429</sup> se nos muestra como un conmovedor documento, literariamente hermoso, del uso de dicha asociación, cuya aplicación en este caso está al servicio de la tesis que mantiene que las enfermedades, en su condición de estímulo para la reflexión sobre la fragilidad de la vida y para el examen de conciencia, pueden ponerse al servicio del mejoramiento moral de quienes las padecen. El sufrimiento como condición del mérito, la noción de un camino que conduce *per aspera ad astra*, son los argumentos de ese “buen uso de las enfermedades” que Pascal solicita de su creador. En apariencia no es muy diferente lo

---

<sup>428</sup> Suele señalarse el episodio evangélico del ciego de nacimiento (Juan, 9-3) como punto de partida de una nueva consideración, no punitiva, de la enfermedad desde el punto de vista religioso, que debería ser la propia del cristianismo por venir del mismo Cristo.

<sup>429</sup> ALBARRACIN, A. (1971) “Oración de Blas Pascal para pedir a Dios el buen uso de las enfermedades”. Introducción y versión castellana. *Asclepio*, XXIII, 249-261.

que en uno de los fragmentos de su *Enciclopedia* postula Novalis en 1799-1800:

Las enfermedades son ciertamente *un objeto de suma importancia* para la humanidad, porque son innumerables y porque todo hombre tiene que luchar tanto contra ellas. Nuestro conocimiento del arte de utilizarlas es aún muy imperfecto. Posiblemente constituyen el estímulo y el tema más interesante de nuestra reflexión y de nuestra actividad. No cabe duda de que aquí pueden recogerse infinitos frutos –especialmente, como presumo, en el campo intelectual- y en los de la moral, la religión, y Dios sabe en qué admirables campos (...) Las enfermedades distinguen al hombre de la planta y del animal (...) Cuanto más desamparado, tanto más sensible es para la moral y la religión<sup>430</sup>.

También en este texto figura el nombre de Dios; también aquí se habla de religión. Y, sin embargo, el tono es muy diferente. La perspectiva escatológica, dominante en el escrito de Pascal, no gobierna la reflexión de Novalis, sin que por ello quepa poner en duda la presencia de tal dimensión en el quehacer intelectual de este romántico paradigmático. En este caso no es el más allá, sino lo terrenal, lo que, en la perspectiva de la enfermedad, gana peso, densidad, complejidad, realidad. El poeta que, en sus *Himnos a la noche*, celebraba con nostalgia prospectiva -si así puede decirse- la vida de ultratumba, da en esta ocasión la espalda a la tradición cristiana, que sin duda conoce y comparte, en nombre de la existencia concreta, empírica, terrenal y contingente del ser humano. En su texto el “arte de utilizar las enfermedades” no remite a un único “buen uso”, aquél que Pascal postulaba en el suyo. No es difícil descubrir en ese “arte” la idea de una pedagogía superior, capaz de ofrecernos descubrimientos insospechados acerca de nosotros mismos.

Desde el momento en que Novalis propuso este objetivo, diversos autores, tal vez sin conocer directamente el fragmento citado, pero en todo caso sensibles hijos de su tiempo, comenzaron a cultivar este arte nuevo. Con diferentes técnicas, pero con idéntico afán, no pocos escritores del período romántico cayeron a tambor batiente sobre este territorio descubierto por aquél que a sí mismo se dio el seudónimo de

---

<sup>430</sup> NOVALIS. (1976). *La Enciclopedia*. Ed. de F. Montes. Madrid, Espiral, 259-260.

“pionero”<sup>431</sup>. Pero habría que esperar casi un siglo hasta la aparición de un autor y de una obra en las que este arte nuevo, esta pedagogía superior, se convirtieran en instrumento fundamental, y a la vez en objetivo explícito, de la creación literaria. Ese autor, heredero por línea directa de la tradición romántica alemana, es Thomas Mann<sup>432</sup>.

Compare el lector con el texto de Novalis este otro, procedente del ensayo *Goethe y Tolstoi* redactado por Mann en 1921:

La enfermedad tiene doble rostro, una doble relación con lo humano y su dignidad por cuanto, por una acentuación especial de lo corpóreo (...) actúa de modo deshumanizador (...) y reduce al hombre a mera materia. De otra parte, es posible que la enfermedad sea considerada y sentida como algo altamente dignificador por el hombre, ya que si llegáramos al extremo de manifestar que la enfermedad es espíritu, o en lugar de esto –lo que parecería muy tendencioso– que el espíritu es enfermedad, veríamos que ambos conceptos están perfectamente entrelazados. El espíritu (...) es rebeldía emancipadora –dichas palabras tomadas en su acepción lógica y combativa– contra la naturaleza (...) El espíritu es lo que en más alto grado distingue al hombre, aquel ser enfrentado en medida suma a toda la naturaleza, por encima del resto del mundo orgánico. Y el *problema aristocrático* consiste en saber si no adquiere una mayor *condición de hombre* cuanto más desprendido esté de la naturaleza y, por tanto, cuanto más enfermo resulte<sup>433</sup>.

Me permito llamar la atención del lector sobre esa expresión que el escritor destaca tipográficamente: el “problema aristocrático”. Reconozco que el calificativo suena mal a oídos “democráticos” como los nuestros. Pero no debemos dejarnos engañar. El texto completo no permite sospechar que esté dirigido a alguna minoría selecta, refiriéndose en todo momento al ser humano –*Mensch*–, de modo que el sentido que debe darse al vocablo “aristocrático” en este caso es el puramente etimológico, viniendo así a significar “el problema de llegar a ser mejor –*aristós*–”. Que los mejores sean pocos por necesidad forzosa es algo que cabe discutir. En lo que concierne al citado texto, el hecho bruto de que todo ser humano sufre enfermedades convierte al “problema aristocrático” en la más democrática de las posibilidades existenciales. Y, por otra parte,

---

<sup>431</sup> Eso es lo que significa Novalis en latín medieval.

<sup>432</sup> Como los lectores de este libro han podido comprobar profusamente.

<sup>433</sup> MANN, Th. (1955) “Goethe und Tolstoi”. En: *Adel des Geistes*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 179.

cifra esa problemática aristocracia en unos valores que nada tienen que ver con la sangre o el poderío. En cierto sentido, recupera el sentido originario de la noción de aristocracia, pues la remite a la lucha, a la conquista; solo que en este caso el guerrero, el adversario y el campo de batalla es uno mismo. También hay que advertir que el propio Mann es muy consciente de que su planteamiento de semejante problema no está exento de riesgos, por lo que hay que ser extremadamente sutil y exigente en su formulación y resolución. En uno de sus ensayos sobre Schopenhauer, de 1938, escribe:

Los conceptos de salud y enfermedad deben aplicarse con mucha prudencia a lo humano-espiritual como juicios de valor, pues son sólo conceptos biológicos, y la naturaleza del hombre no se agota en lo biológico<sup>434</sup>.

Podría decirse que, sin ser sólo eso, la obra narrativa de Thomas Mann constituye un experimento exigente y riguroso enderezado a resolver, con toda la cautela posible –hablamos de 55 años de trabajo- el “problema aristocrático” enunciado del modo que hemos visto en *Goethe y Tolstoi*, que tan estrecho parentesco guarda con la citada hipótesis de Novalis. Y ese enorme esfuerzo se vio inevitablemente condicionado por las dramáticas circunstancias –dos guerras mundiales, el inicio de la guerra fría- que le tocó vivir. Así, su última gran creación, *Doktor Faustus* (1947) está marcada por el nazismo, interpretado como emergencia de los aspectos demoníacos de lo propiamente humano en la historia, emergencia que el escritor no da por cancelada a la vista de la evolución de la política de su país de adopción, Estados Unidos, al final de la guerra, a causa de la cual Mann renunciará también a su reciente nacionalidad norteamericana para morir apátrida en Suiza. Esta irrupción de lo demoníaco en la vida de los individuos y de las colectividades, este pacto fáustico con el diablo que Mann emblematiza con la sífilis del compositor protagonista de su novela, implica una tremenda radicalización del “problema aristocrático”, por obra de la cual la presencia

---

<sup>434</sup> MANN, Th. (1978) “Schopenhauer”. En: *Essays, Bd. 3 –Musik und Philosophie*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 231-232.

del mal y su simbolización mediante la enfermedad alcanzan unas dimensiones desconocidas hasta entonces y su tratamiento se vuelve especialmente peligroso.

En esta perspectiva, aunque me gustaría retomar el contacto con la obra de éste a quien considero uno de mis maestros, prefiero dedicar mi contribución al presente libro a la reflexión sobre otro autor que a menudo ha declarado su admiración por la obra del escritor alemán y que, en cierto sentido, al menos desde mi punto de vista, ha retomado el trabajo en el punto en que éste lo dejó. Me refiero a Michel Tournier. Y ya que el nazismo marcó un punto de inflexión en la historia de Occidente, la obra elegida para la tarea no puede ser otra que *El Rey de los Alisos* (*Le Roi des Aulnes*, 1970). Se trata, como enseguida veremos, de una obra extremadamente peligrosa, pues se ocupa de un asunto igualmente peligroso; y para ello, la enfermedad elegida por el escritor es humana en grado exquisito, hasta tal punto que ningún otro animal puede padecerla. Incluso su carácter de enfermedad es ambiguo, difícil de asir, pues pertenece al inestable terreno de la psicopatología. El protagonista de la novela, el “ogro” Abel Tiffauges es, desde este punto de vista, un “perverso”. La experiencia me ha mostrado que tanto la novela como mi interpretación de la misma, cuando he tenido ocasión de darla a conocer, provocan reacciones que cabría calificar de defensivas en lectores y oyentes a menudo curtidos en lides nada sencillas, lo que significa, a mi parecer, que en el fondo la “ficción” elaborada por Michel Tournier no es en absoluto “ficticia”, al menos en el nivel más profundo. Parece que nos concierne, ¡y cómo! ¿Y si, al menos en esta dimensión, la literatura no fuese “superflua” o, en el mejor de los casos, “un recurso complementario”?

*El trato con el mal y la buena conciencia.*

Aunque mi análisis de *Le Roi des Aulnes* deberá dejar zanjada cualquier polémica respecto de la posición de su autor ante el nazismo, creo que antes de proceder al mismo estoy obligado a dar al lector la información necesaria para que no tenga que esperar hasta el final, corriendo el riesgo de leer la novela, o de leer mis reflexiones sobre ella, condicionado por la impresión, que muchos han tenido, de que en ella se encuentra una cierta simpatía por dicha ideología. El hecho es que ha existido una polémica en torno al presunto embrujamiento de Michel Tournier por la parafernalia nazi, polémica que, afortunadamente, ha quedado zanjada por las declaraciones del escritor, pero que el lector –y aún más el lector no francés- no tiene por qué conocer en sus detalles. Creo, además, que es especialmente interesante, y hasta ventajoso a pesar de los riesgos, el que muchos lectores hayan visto en *Le Roi des Aulnes* justamente lo contrario de lo que hay. En primer lugar, porque esa es la mejor prueba de uno de los asertos favoritos de Tournier: que un libro no termina de configurarse hasta que alguien lo lee, y que, de este modo, el libro puede ser muchos libros a la vez<sup>435</sup>. Pero en este caso, dadas las intenciones del escritor –y las lecturas que muchos hemos realizado de la novela- no habrá más remedio que poner en la cuenta de ese creador que es el lector la interpretación filonazi del texto. Y en segundo término porque de otro modo no tendríamos un acceso tan privilegiado a la esfera del mal. Si Tournier hubiera escrito un catecismo no habría hecho más que sumar páginas a esa biblioteca escasamente útil en la que millares de lectores satisfechos encuentran día tras día la confortable confirmación de sus propias ideas y el freno más firme frente a cualquier voluntad de cambio. Si se trata de hablar del mal *en nosotros* necesariamente hemos de sentirnos perturbados, asaltados por dudas, incluso tenemos que rebelarnos en un primer

---

<sup>435</sup> TOURNIER, M. (1981). *Le vol du vampire. Notes de lecture*. Paris, Mercure de France, 12. (Cito por la edición de Folio, 1994).

momento contra lo que se nos dice. Sólo lo que conmueve íntimamente puede suscitar un cambio purificador –*katharsis*–, como bien sabían los creadores de la tragedia griega y explicitó Aristóteles<sup>436</sup>. Puede que uno de los problemas, quizá el principal, con que se encuentra el lector actual sea que no está acostumbrado a pensar en la novela como una forma de pensamiento filosófico. En general no se acude a la novela con la idea de tener que luchar con ella, como Jacob con el ángel, porque pueda irnos la vida en ello. La novela –y más en estos tiempos que corren– parece ser una forma de entretenimiento tan sólo un poco más exigente que la televisión. Y no es así, al menos con las obras que decididamente se sitúan en la gran tradición que empieza con el *Quijote*, que bien podía leerse como obra de entretenimiento en los corrales de las ventas de nuestro Siglo de Oro, pero que no ha dejado de ser objeto de otras lecturas, porque, como decía mi maestro Laín, “un clásico es aquél que no nos deja dormir”.



17. Michel Tournier (1924- )

En este sentido es un clásico Michel Tournier, y una obra clásica su *Roi des Aulnes*. Tengo amigos a los que ha quitado la tranquilidad e incluso les ha producido “dolor de estómago”, y el hecho de que yo mismo lleve varios años “empantanado” –como su protagonista Abel Tiffauges– en esta obra es, desde luego, la prueba de que no me deja

---

<sup>436</sup> En su *Poética*, VIII, 7, 1342 a.

dormir. Vistos de este modo, los trastornos que su lectura pueda producir no deben constituir un demérito. Dado que el fin de este capítulo es apartar los fantasmas que la narración de la aventura de Abel Tiffauges pueda convocar en el lector, comenzaré mi tarea refiriéndome a lo menos problemático: el esfuerzo de comprensión exigido por la obra a causa de su naturaleza filosófica, *sit venia verbo*.

En *Le vent paraquet* Michel Tournier sitúa la novela en el dominio del mito, comparando a éste último con una casa de varios pisos, de los que el más bajo sería el cuento infantil y el superior la metafísica. La novela se encontraría en un lugar intermedio<sup>437</sup>. El símil está, a mi juicio, muy logrado. En el edificio de la búsqueda de sentido cada cual puede morar en donde quiera o pueda, pero es obvio que ese edificio puede recorrerse. La novela –cierto tipo de novela- se encuentra a mitad de camino entre el mito apenas comprendido y la metafísica, y ésta sólo es una posición subordinada desde un punto de vista estático, el que considera los pisos como unidades aisladas, pero no desde el dinámico, en el que el piso intermedio puede servir para ascender desde el inferior hasta el superior *pero también para lo contrario*. La casa del pensamiento no debe ser un museo lleno de vitrinas polvorientas, sino una auténtica morada. Los logros del espíritu humano no deben quedar petrificados, fijados de una vez para siempre como en la escultura, el cuadro, la fotografía, sino mantenerse vivos. Se exige a los guardianes de los diccionarios de la lengua que los actualicen, que incorporen a su patrimonio los vocablos de la calle, que los mantengan *vivos*. ¡Y aún hay quien preferiría que la fisonomía interior de la casa del pensamiento no cambiase nunca!

Precisamente lo contrario es lo que aporta la escritura de Michel Tournier, una escritura que es a la vez “desmistificadora” y “remitificadora”<sup>438</sup>, en el sentido de que

---

<sup>437</sup> TOURNIER, M. (1977) *Le vent paraquet*. Paris, Gallimard, 183.

<sup>438</sup> KLETTKE, C. (1991). *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des Roi des*

los mitos que reescribe son así arrancados a construcciones culturales que prácticamente han “fijado” su significado y que amenazan con quitarles la vida<sup>439</sup>. Esta actitud exige, por parte del lector, la correspondiente de apertura: cuando se reconozca una imagen mítica –sea la del *Erlikönig*, el Rey de los Alisos goetheano, o la de San Cristóbal-, habrá que evitar aplicarle automáticamente el cliché historicocultural al uso. Para esta tarea de desmistificación y remitificación llevada a cabo desde el “piso” de la novela, Michel Tournier utiliza no sólo los materiales que encuentra en su medio ambiente inmediato, sino también algunos, y no pocos, tomados del piso superior. No es extraño que, en su última novela, *Eleazar ou la source et le buisson* (1996) se cite a sí mismo, irónicamente, bajo el seudónimo de Angelus Choiselus que, jugando con el topónimo del lugar donde habita –Choisel-, evoca en el lector avisado la figura del autor de uno de los libros religiosos más leídos en el Barroco alemán, e incluso fuera de Alemania, el *cherubinischer Wandersmann –El peregrino querubínico-*: Angelus Silesius. Algunos estudiosos de la obra de Tournier consideran –y yo sustento esa opinión- que uno de sus objetivos es remitificar la Biblia<sup>440</sup>, lo cual, por otra parte, sólo podría considerarse impío o blasfemo desde la actitud religiosa que hoy en día, aplicada generalmente a “los otros”, denominamos con desprecio “integrista”. Tournier se ha definido como creyente –aunque no, desde luego, como un creyente al uso<sup>441</sup>- y, especialmente, como alguien dotado de una especial sensibilidad para lo sagrado<sup>442</sup>, que es, por otra parte, lo que le confiere la autonomía de que hace gala en su trato con los textos sagrados de

---

Aulnes. Bonn, Romanistischer Verlag, p. 93

<sup>439</sup> *Ibid.*, 98.

<sup>440</sup> *Ibid.*, 50. Cfr. también MILNE, L. (1994) *L’Evangile selon Michel: la Trinité initiatique dans l’oeuvre de Tournier*. Amsterdam, Rodopi.

<sup>441</sup> J-M de Montrémy: “Michel Tournier: ‘Je me suis toujours voulu écrivain croyant’”. *La Croix*, 8, 1980, p. 8. Cit. en MILNE, L. (1994), 1.

<sup>442</sup> “Creo poseer el sentido de lo sagrado. Es más bien el sentido de lo profano lo que me falta. Vivo en lo absoluto, en un mundo totalmente vertical donde cada ser, como un árbol, se hunde en lo más profundo del barro y, en el mismo movimiento, se eleva hacia lo más puro del éter. Soy incapaz de desencarnar lo sagrado y de rechazarlo al dominio de lo abstracto”. (*Le Figaro Littéraire*, 19 de abril de 1978, cit. en KLETTKE, 1991, 51).

nuestra cultura y le permite poner en marcha su trabajo de “desmistificación y remitificación”.

Todo esto, que puede ayudar a una mejor comprensión de la obra incluso en lo referente a sus aspectos ideológico-políticos, se ve afortunadamente completado en este terreno por las declaraciones del autor, así como por las opiniones de algunos de los estudiosos de su obra que, de cerca o de lejos, han abordado esta materia. Personalmente, Tournier se vio obligado a intervenir en la polémica a causa de la acusación lanzada por el periodista austriaco Jean Améry contra *Le Roi des Aulnes* por considerar que constituía “una estetización de la barbarie”<sup>443</sup>, juicio éste que he escuchado ocasionalmente en mi propio entorno. Creo que merece la pena transcribir sin comentarios la respuesta del escritor:

Ciertamente, la barbarie que describo en *Le Roi des Aulnes* es estética, todo el costado wagneriano, el de fiesta, catedral de luz, gran parada... Pero eso no es culpa mía. Es que esta barbarie, en efecto, era estética. No soy yo quien la ha inventado. Traeré a colación una cita de Léon Blum: ‘el comunismo es una técnica, el socialismo es una moral y el fascismo una estética’. Ya sea el de Hitler o el de Mussolini, el fascismo es inseparable de un cierto fasto wagneriano con desfiles, música, monumentos que se parecen todos entre sí y fiestas nocturnas con antorchas, proyectores que se reúnen en bóveda. Y si se hace abstracción de este aspecto del nazismo se le desnaturaliza, se da de él una imagen imperfecta... Aquello era una fiesta nocturna, una fiesta asesina... Aquello no era ridículo, era terrible... Si se da una imagen total del nazismo, que es lo que yo he hecho en *Le Roi des Aulnes*, hay que describir su vitrina, con sus fiestas, sus fastos, toda esa seducción por la violencia y, al mismo tiempo, naturalmente, la trastienda con sus campos de concentración y su lado eminentemente asesino. Las dos cosas son inseparables<sup>444</sup>.

Otras críticas, menos agresivas y desafortunadas que la que acabo de citar, apuntan a la inanidad de la tarea realizada por el escritor. La más conocida a este respecto es la de Saul Friedländer, quien en su libro *Reflets du nazisme* sostiene que el protagonista, Abel Tiffauges, por el hecho de ser una figura arquetípica es irreal y sugiere la idea de que los

---

<sup>443</sup> AMERY, J. (1973) “Ästhetizismus der Barbarei. Üeber Tourniers Roman Der Erlkönig”. *Merkur*, 297.

<sup>444</sup> “Tournier face aux lycéens”. *Le Magazine Littéraire*, 226, enero 1986, 24. Cit. en BOULOUMIE, A. (1988). *Michel Tournier. Le roman mythologique. Suivi de questions à Michel Tournier*. Paris, Jose Corti, 105-106.

crímenes nazis son “expresión manifiesta de fuerzas ocultas”<sup>445</sup> de manera que “el crimen se vería llevado fuera del dominio de la humanidad”<sup>446</sup>. Antes de exponer la respuesta a esta crítica me interesa señalar que esa misma idea parece estar presente –y enfatizo ese “parece”- en un relato de Gustav Meyrink, autor al que conozco bien<sup>447</sup>, titulado “*Der Grillenspiel*” –“El juego de los grillos”- en el que se presenta el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial como resultado de la liberación maligna de fuerzas destructoras por parte de un Dugpa tibetano. En este caso, más aún que en la novela de Tournier, y sobre todo conociendo los antecedentes ocultistas de Meyrink, cabría aplicar al pie de la letra la sentencia de Friedländer. Y sin embargo, nada sería más erróneo, pues en el relato meyrinkiano el Dugpa realiza “el juego de los grillos” –la llamada a los grillos que duermen bajo tierra para que se masacren sobre un mapa de Europa- a petición de un científico europeo quien, por mas señas, le ha suministrado el campo de batalla –el mapa de Europa- por no llevar encima un simple pañuelo que el Dugpa le pedía para realizar su prodigio. En el relato de Meyrink no son, pues, “las fuerzas del mal” quienes actúan por su cuenta, como tampoco en la novela de Tournier, pues lo que éste pretende mostrar es “que el ogro es un personaje que existe cerca de nosotros, y quizá en nosotros”<sup>448</sup>.

Esta es una clave que no debemos perder de vista, como tampoco lo han hecho otros estudiosos del *Roi des Aulnes*. En nuestro caso, sería gravísimo que lo hiciéramos porque precisamente se trata de la idea dominante, del *Leitmotiv* del trabajo: que el ogro es casi siempre el más próximo, el mal amigo al que hemos de intentar descubrir primero como enemigo y luego tratar de integrar creativamente en nosotros. Pero no

---

<sup>445</sup> FRIEDLAENDER, S. (1982) *Reflets du nazisme*. Paris, Seuil, 103.

<sup>446</sup> *Ibid.*, 97-98.

<sup>447</sup> Cfr. MONTIEL, L. (1998). *La novela del inconsciente. El proceso de individuación en la narrativa de Gustav Meyrink*. Barcelona, MRA.

<sup>448</sup> BRAUDEAU, M. “L’ogre Tournier”. *L’Express*, 1403, 29 mayo-4 junio 1978, 149-150. Cit en BOULOUMIE, A. (1988), 113.

adelantemos acontecimientos. Como decía, otros han reconocido que en la novela se dirime precisamente el trato con el mal, pero sin que eso signifique que su autor tome el camino de la perdición<sup>449</sup>. Las figuras simbólicas más fuertes –no en vano están tomadas del acervo mítico- del relato, el Rey de los Alisos y san Cristóbal, han sido presentadas por su autor como contrafiguras, siendo la primera la “sombra” de la segunda<sup>450</sup>, mientras que otro personaje tomado de la realidad, el criminal Eugène Weidmann, cuyo rostro, en el patíbulo, parece idéntico al del protagonista, representa a su “hermano oscuro”<sup>451</sup>, y, en consecuencia, actúa como un espejo mágico en el que puede reconocer los rasgos más escondidos y rechazados de su personalidad. Así, Michel Tournier pone ante nuestros ojos a un auténtico asesino *que no es Abel Tiffauges*, pero que, en cierto sentido, podría llegar a ser él. Así, el hombre concreto Abel Tiffauges se mueve –y tiene que elegir- entre Weidmann (cazador, en alemán)/*Erlkönig* y San Cristóbal.

En sí misma, esta posición fluctuante es todo un hallazgo, que pone en cuestión la noción, a menudo mortalmente estática, de “yo” sobre la que reposa, confiada, buena parte de nuestra cultura, así como la de “individuo” –indiviso-, pues está claro que Tiffauges, como todos nosotros, está “diviso”, dividido, escindido, tironeado por las diferentes *personae* que viven en él. Testimonio de este hallazgo es su nombre de pila, Abel, que le remonta, y nos remonta con él, al origen mismo de la escisión, al conflicto

---

<sup>449</sup> Recientemente ha llegado a mi conocimiento, de forma casual –si es que la casualidad existe-, la existencia de un libro publicado en Alemania por la editorial Fischer en la que un judío polaco superviviente de Auschwitz narra su experiencia de cinco años en el campo de exterminio. El título de su obra constituye, a mi parecer, un homenaje a Michel Tournier: *Anus mundi*. ¿Por qué? Pues porque este es el nombre que, casi al final de la novela, da Abel Tiffauges precisamente a ese lugar monstruoso que acaba de descubrir a través del relato del pequeño Ephraïm. KIELAR, W. (1982). *Anus mundi. Fünf Jahre Auschwitz*. Fischer.

<sup>450</sup> TOURNIER, M. (1977) 122. Aunque Tournier no lo mencione expresamente, creo que puede interpretarse el término *sombra*, entrecomillado por el autor, en el sentido que posee en la psicología analítica de C.G. Jung, es decir, como la parte oscura del inconsciente personal de cada individuo, el conjunto de aquellos rasgos psíquicos que no deseamos reconocer como propios.

<sup>451</sup> SCHEINER, B. (1990). *Romantische Temen und Mythen im Frühwerk Michel Tourniers*. Peter Lang, Frankfurt a. M., 175. La noción de “hermano oscuro” procede, según advierte el autor, de Erich Neumann (1949) *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*.

asesino entre los hijos del hombre primordial, Adán, entendido, en la perspectiva mítica, no como un combate entre dos personas diferentes, sino como un combate interior, *bellum intestinum*<sup>452</sup>. De hecho, nuestro Abel ostenta algunos de los signos característicos de Caín. Como él, por ejemplo, es expulsado hacia el noreste, no por haber cometido un crimen, desde luego, pero sí a consecuencia de una falsa acusación que le conduce a las trincheras y de allí al cautiverio en Prusia Oriental. Y no pocas de sus acciones resultan en alguna medida cainitas. Volveré sobre este asunto en el análisis del texto. Conviene no olvidar que, desde la primera línea del relato, Abel Tiffauges nos es presentado como un ogro, y los ogros no pasan por ser buenas personas. Ya hemos visto de qué manera su autor ha dejado zanjada la cuestión relativa al carácter ogresco no sólo de su personaje, sino del ser humano en general. Pero, además, la contemplación de la realidad humana, tanto individual como colectiva-histórica, a través de una mirada ogresca reporta algunas ventajas que el propio Tournier ha desvelado a medias y que han sido sistemáticamente descritas por uno de los estudiosos de su obra<sup>453</sup>. Apoyándose en el comentario de Tournier a la novela de Günter Grass *El tambor de hojalata*<sup>454</sup> Vray compara la técnica de Tournier a la de Montesquieu en las *Lettres persannes*, donde el filósofo presenta a la sociedad francesa de su época vista por los ojos de un extranjero, de un hombre perteneciente a una cultura muy diferente, introduciendo de este modo unas dudas más que saludables en un territorio hasta entonces poblado por recias certidumbres. Recuerda, así mismo, que Paul Valéry, en el

---

<sup>452</sup> “Caín y Abel, hijos de Adán” se titula el último capítulo –y el título, por lo que sugiere, merecería por sí sólo todas las alabanzas a que el libro se hace acreedor– del estudio de FAUSKEVAG, S.E. (1993) *Allégorie et tradition. Etude sur la technique allégorique et la structure mythique dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*. Oslo, Solum Forlag-Paris, Didier Erudition. (Cfr. especialmente pp. 258-260).

<sup>453</sup> VRAY, J-B. (1986) “De l’usage des monstres et des pervers”. *Sud*, 16-61, nº especial dedicado a Michel Tournier, preparado por Ch. Baroche, 100-131.

<sup>454</sup> TOURNIER, M. (1981). “Günther Grass et son tambour de tôle”, en *Le vol du vampire. Notes de lecture: “Lo que Grass perdía escogiendo una especie de monstruo como testigo número uno de su relato lo ganaba, centuplicado, por otra parte. Y es que los monstruos tienen una utilidad preciosa tanto en las letras como en las ciencias; arrojan una luz nueva y penetrante sobre los otros, los llamados normales”* (Ed. cit., 335).

prólogo a una edición de la obra de Montesquieu, proponía esta técnica como un modelo para la novelística, del que podían esperarse los mejores hallazgos<sup>455</sup>. Pero estos hallazgos no son solamente literarios, al menos no para Michel Tournier, sino también filosóficos, como los que produjeron las famosas *Lettres* de Montesquieu, “y eso –como escribe Tournier entre signos de admiración- que el persa no llega a ser un monstruo”<sup>456</sup>. Aunque, según parece, también Valéry conocía el valor epistemológico de la mirada del extranjero, si no del monstruo, cuando escribía en su citado prólogo:

¿Cómo se puede ser persa? La respuesta es una nueva pregunta: ¿Cómo podemos ser lo que somos? Y apenas llega a nuestro espíritu, nos hace salir de nosotros mismos; y nos vemos, por el momento, en estado de imposibilidad<sup>457</sup>.

Según Vray, lo que caracteriza a los personajes de Tournier –si se quiere, a sus perversos- es “la lenta apropiación de su destino”<sup>458</sup>, rasgo éste que ha sido igualmente señalado al menos por otro autor que explicita aún más en qué consiste esta “lenta apropiación”:

Se trata de una toma de conciencia respecto de la complejidad de la realidad histórica en que vive, la del período 1938-1945 (...) Pero esta toma de conciencia está asociada a una búsqueda existencial de la naturaleza esencial, primordial, del ser humano<sup>459</sup>.

De todos modos, ¿no es así como se vive, o como debería vivirse? Si la novela pretende tener que ver con la realidad lo menos que puede hacer es reflejar las peripecias de sus personajes en las justas dimensiones de la vida, es decir, en la perspectiva de una duración salpicada de eventos que alteran o pueden alterar el curso del tiempo vivido. ¿Cuál es, entonces, la diferencia entre la toma de conciencia de los personajes de Tournier y la de otros “seres normales”, incluyendo la posibilidad de que en legiones de “seres normales” esa toma de conciencia parezca no llegar a producirse?

---

<sup>455</sup> VRAY, J-B. (1986), 125-131.

<sup>456</sup> TOURNIER, M. (1981), 336.

<sup>457</sup> Cit. en VRAY, J-B (1986), 129.

<sup>458</sup> *Ibid.*, 109.

<sup>459</sup> FAUSKEVAG, S.E. (1993), 7.

La diferencia radica en que en su condición de seres no conformes, los “perversos” de Tournier están convencidos de “tener razón en el fondo”<sup>460</sup>, en el sentido de estar convencidos de la relatividad del conocimiento común. “Todos saben más o menos claramente –prosigue la cita de Tournier- que la realidad no se distingue del sueño más que por una mayor lógica, y que si llego a dar a mi sueño una lógica superior a la de la realidad, sobrepasará la realidad, ocupará su lugar y la rechazará hacia el dominio de los sueños huecos”. Naturalmente en la frase anterior no hay que tomar al pie de la letra los términos “sueño” y “realidad”. Recuérdese lo que propone el título del artículo periodístico del que está tomada la frase precedente: “dar a mi sueño un rigor lógico”, es decir, tratar el contenido de la ficción de forma que llegue a ganar una coherencia que puede enviar lo que pasivamente se ha admitido como real “al dominio de los sueños huecos”. Sólo en la medida en que se esfuerzan por encontrar el sentido de lo que parece erróneo los personajes de Tournier pueden aspirar a “tener razón en el fondo”, lo que sin duda es más importante, aunque a veces sea también más incómodo, que tenerla superficialmente. Así, mientras que, por ejemplo, en la obra de Thomas Mann la muerte suele representar la sanción de una vida fallida, en la de Tournier impera “una lógica contra viento y marea que gana hasta en la muerte del héroe porque son muertes lógicas”<sup>461</sup>.

Así pues, los personajes “perversos” de Tournier tienen un destino y lo realizan, porque no hay nada más lógico que consumir el propio destino. O al menos eso parece. Pero la “realidad”, esa realidad que puede llegar a ser desplazada por el “sueño”, no siempre es lógica. Si la vida de los personajes de Tournier puede llegar a ser ejemplar, si puede aspirar a remitificar mitos desecados, es porque el destino de quien la vive no es

---

<sup>460</sup> TOURNIER, M. “Donner à mon rêve une rigueur logique” *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 juillet 1974, cit en VRAY, J-B. (1986), 107.

<sup>461</sup> “Ecrire. Entretien avec Michel Tournier”. N° especial de *La nouvelle critique*, n° 105, juin-juillet 1977, cit en VRAY, J-B. (1986), 107.

un destino común; y en la perspectiva de la Segunda Guerra Mundial probablemente es más meritorio que así sea. No olvidemos que Meyrink, en el relato citado antes, vio al “común de los mortales” como una horda de grillos que se despedazaban mutuamente en medio de un furor bestial. Los personajes de las novelas de Tournier comienzan a responder a su destino cuando descubren en qué consiste su perversión<sup>462</sup>, es decir, aquello que los hace singulares, que les obliga a singularizarse; y Abel Tiffauges, como veremos en el momento oportuno, es probablemente la figura en la que esto se manifiesta de la manera más explícita.

Hasta aquí he tratado de prevenir al lector de un abordaje a mi juicio erróneo de la novela *Le Roi des Aulnes*, abordaje más común de lo que parece y que, como hemos visto, en algún momento ha trascendido al dominio público. Pero, cumplida esta tarea, y como advertí al comienzo de esta apología, pienso que debe ser ahora el análisis riguroso del relato lo que justifique la altísima estima en que tengo a este *Erlkönig* del siglo veinte, especialmente en la perspectiva del presente trabajo: el trato con el mal.

*Portan a un niño: el ogro y el santo.*

“*Eres un ogro*”. Con estas palabras comienza una especie de diario con el que, a su vez, comienza la novela<sup>463</sup>. Un ser humano empieza a hablar de sí mismo, en primer término para sí mismo, y se presenta a través de una mirada ajena, pero próxima -la de la amante que acaba de abandonarle- como un ogro. Solamente al final de la segunda página parece caer en la cuenta de que esa no es la manera más común de presentarse y enuncia su nombre: “me llamo Abel Tiffauges”. De este modo reconoce la voluntad de escribir -de escribir ‘también’, habría que decir- para otros, a quienes notifica acto seguido: “y *no estoy loco*”, consciente de la rareza de lo que en esos “escritos

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, 110-114.

<sup>463</sup> Citaré por la edición de Folio de 1996. Para no abusar de las notas al pie, la página de esta edición de la que proceda cada referencia figurará al final de la misma en el texto.

siniestros<sup>464</sup> va a revelar. El nombre es un dato, interesante a lo sumo para ese otro sin rostro que lee. Para el protagonista, lo importante, por problemático, es la definición de su personalidad que a la vez se manifiesta y se oculta en ese término:

¿Un ogro? Es decir, un monstruo feérico<sup>465</sup>, que emerge de la noche de los tiempos? (...) Ante todo, ¿qué es un monstruo? (...) Monstruo viene de mostrar. El monstruo es lo que se muestra -señalando con el dedo, en las ferias, etc.-. Y cuanto más monstruoso es un ser, más debe ser exhibido (...) Para no ser un monstruo hay que ser semejante a los propios semejantes, ser conforme a la especie, ser a imagen de los padres (13-14).

Pronto sabremos que no hay nada en su físico que haga de Abel Tiffauges un monstruo en el sentido más común del término, y que la fundamental disimilitud con sus semejantes se encuentra más allá de la imagen, más allá de la estructura corporal. Sólo es un monstruo de barraca de feria en la medida en que podamos considerar la novela como una barraca de feria, como un lugar en el que se muestra lo singular, lo raro. “Estoy convencido -dice en esas primeras líneas- de que la masa de mis semejantes no me deja vivir más que en virtud de un malentendido, porque me ignora” (14). Lo temible, lo repulsivo en él, lo que le hace ser ogro, está oculto.

También en esas primeras líneas en las que “*me llamo Abel Tiffauges*” es apenas una forzada cortesía para con los desconocidos curiosos comienza a hacerse explícita una de las creencias que constituyen rasgos de esa identidad “monstruosa”, excepcional, aunque, como veremos, de una excepcionalidad sólo aparente:

---

<sup>464</sup> Este es el nombre que, por los motivos que enseguida se explicarán, le da su autor en la ficción, y también el de la primera parte de la novela: “*Escritos siniestros de Abel Tiffauges*”.

<sup>465</sup> Este término, que tal vez no resulte familiar a muchos lectores, es traducción del francés *féérique*, y significa (DRAE) “relativo a las hadas”. He preferido esta traducción a otras, como “mágico” o “fabuloso”, pues la intención del autor al presentar a su protagonista como un ogro no es otra que vincularlo al mundo de los cuentos de hadas. En nuestra tradición las fábulas suelen tener una *moraleja* que ni de lejos alcanza el objetivo *moral* a que aspira la novela de Tournier, y la noción de magia es mucho más amplia de lo que conviene a las pretensiones del autor. Al remitir al lector a los cuentos de hadas, por un lado, y por otro al poema de Goethe *Erlkönig –El Rey de los Alisos (o de los elfos)*, Cfr. TOURNIER, M., 1977, 115-116-, el escritor sitúa su narración en el mundo del *Märchen*, el cuento popular, folklórico, en el que aparecen hadas, duendes, ogros, etc., en el que lo arquetípico desempeña un papel fundamental. Cfr. WASSERZIEHR, G. *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas recopilados por J. y W. Grimm*. Madrid, Endymion, 1997.

Creo, sí, en mi naturaleza feérica, quiero decir en esa connivencia secreta que mezcla profundamente mi aventura personal con el curso de las cosas, y le permite inclinarse en su sentido. Creo también que he surgido de la noche de los tiempos (...) Yo estaba ya aquí hace mil años, hace cien mil años. Cuando la tierra no era todavía más que una bola de fuego girando en un cielo de helio, el alma que la hacía flamear, que la hacía girar, era la mía (13).

Originario, es decir, arquetípico: como las figuras de los cuentos de hadas. Al decir “*yo soy un ogro*”, aceptando sólo de mala gana, como por necesidad, que, además se llama Abel Tiffauges, el portador de ese nombre está declarando: “*yo soy un hombre*”. Como el relato mostrará con profusión, el “sujeto social”, la “razón social Abel Tiffauges” -si así puede decirse- no es más que la necesaria e incómoda carcasa que un ser humano debe aceptar para, desde ella, pensarse como ser humano; lo cual, por individualista que pueda parecer, es todo lo contrario, en la medida en que diluye la subjetividad en el fundamento que comparte con el resto de la humanidad, e incluso, en un momento de entusiasmo como el descrito, con el universo. Movimiento de vaivén, en todo caso, y no exento de riesgos, este que va del yo al todo pasando sin decirlo por el nosotros.

Desde estos primeros compases se nos presenta, pues, una historia individual que, sin dejar de serlo, se concibe a sí misma como colectiva, tanto en la dimensión del espacio como en la del tiempo, aspecto, como hemos visto, que el protagonista enfatiza. En tal medida hay que concebir no sólo como rasgo de identidad, sino también como guiño dirigido al lector, la declaración que, a continuación de las precedentes, anota Abel Tiffauges en sus “escritos siniestros”: “*Todo es signo. Pero se necesitan una luz o un grito desgarradores para atravesar nuestra miopía o nuestra sordera*” (15). Para Tiffauges lo sensible es, a la vez, simbólico, del mismo modo que para el lector “Tiffauges” debe ser un símbolo al que interrogar y en el que interrogarse. “*Madame Bovary c’est moi*”, decía Flaubert; “*Abel Tiffauges somos nosotros*”, insinúa, a mi entender, Michel Tournier.

Pronto sabemos que las circunstancias que han puesto en marcha la reflexión del protagonista representan una ruptura de su particular orden consuetudinario: acaba de ser abandonado por Rachel, su amante, y casi simultáneamente un accidente sufrido en

el taller mecánico que regenta ha imposibilitado temporalmente a nuestro ogro el uso de la mano derecha. Ocioso por necesidad y dolido por la pérdida, cuyas consecuencias puede ahora sentir más agudamente, decide escribir sus pensamientos con la mano sana, lo que desde un punto de vista meramente topográfico, si así puede decirse, hace “siniestros” esos escritos. Pero pronto percibe su autor que la dimensión del término es más profunda y radical:

Así, dispongo de dos escrituras: una diestra, amable, social, comercial, que refleja el personaje enmascarado que finjo ser a los ojos de la sociedad, y otra siniestra, deformada por todas las torpezas<sup>466</sup> del genio, llena de relámpagos y de gritos (49).

Las religiones, especialmente las orientales, pero no sólo éstas, conocen dos caminos a través de los cuales el creyente se dirige a lo sagrado: la “vía de la mano derecha” y la “de la mano izquierda”<sup>467</sup>. Esta antiquísima asociación de ideas, que fundamenta entre nosotros el doble sentido de la palabra “sinistro”, tiene, a no dudarlo, una connotación moral unívoca tan sólo para los espíritus simples, pues para el sujeto de la iniciación ambas posibilidades son válidas, y sólo el resultado final autoriza un juicio sancionador. “*Por sus frutos los conoceréis*”, parece que afirmaba Cristo (Mateo, 7-16), y no “*por sus métodos*”. Abel Tiffauges, en tanto que ogro, en tanto que ser humano que prefiere ocultarse, porque sabe que piensa y siente de manera diferente de la aprobada por la colectividad, pertenece a la vía de la mano izquierda aún antes de que el destino le lleve a emprender el camino por ella. Y lo característico de esta vía es el trato con el mal, o al

---

<sup>466</sup> *Gaucherries*. Tournier hace aquí un juego de palabras intraducible, basado en la etimología –*gauche*: izquierdo/ a- del vocablo.

<sup>467</sup> “La noción misma de “vía de la mano izquierda” procede de la India del siglo XII. Se refiere a un camino espiritual que debe conducir a la unión con lo sagrado mediante las prácticas más opuestas al ascetismo, por ejemplo la ingestión copiosa de alimentos y bebidas fuertes y la práctica del acto sexual (heterosexual) más allá de las fronteras del matrimonio y del incesto; en suma, mediante una vigorosa afirmación del cuerpo”. Cfr. CAMPBELL, J. *Las máscaras de Dios: Mitología oriental*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 399-404. Resulta muy interesante la traducción del término sánscrito empleado para nombrar dicha vía: *vamacari*, procedente de *vama*: “contrario, adverso, izquierda, malo, vil”, pero también: “hermoso, agradable”, y *cari*: “el que va, procede o anda por un camino”. Poco más lejos añade Campbell: “Los textos sagrados *vamacari* pertenecen a una clase de escritos sagrados denominados Tantra (“telar, tejido, vestidura, disciplina, libro de texto, vía correcta”) (p. 399, subrayado mío). Pero la “vía de la mano izquierda” pasó también a Occidente a través de la alquimia, cuyo objetivo habría sido “la aproximación al espíritu a través de la naturaleza”. CAMPBELL, J. *Las máscaras de Dios: Mitología creativa*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 301-317. El fragmento citado, en p. 304.

menos con aquello que los seres humanos más comunes y la ortodoxia religiosa consideran malo. Sin embargo, la mera fórmula utilizada para designar valorativamente esa parte de la realidad revela un conocimiento exacto, aunque quizá no del todo consciente, acerca de dónde se encuentra, de a quién pertenece ese territorio peligroso, pues izquierda o derecha la mano es de cada uno. Tanto los nazis como el protagonista van a recorrer esta vía, incluso juntos durante un largo trecho. Pero lo que cada miembro de esta desigual pareja busca es algo muy diferente. Incluso la capacidad para reconocer el camino elegido lo es. Abel sabe dónde se encuentra, no confunde su vía con la de los “otros”, los “normales”. Los nazis subvierten los valores: llaman “bueno” a lo que defienden y “malo”, o “degenerado”, o “subhumano”, a lo que se les opone; y no pretenden andar su camino poniéndose en peligro a sí mismos, sino aniquilar a quienes se atrevan a elegir otro.

Las circunstancias han situado a Abel Tiffauges en el comienzo del camino de su destino de ogro, de predador, de “hombre de presa”. Y esta noción nos remite –no es la primera vez, ni será la última- a Nietzsche, cuando sostenía:

Nos equivocaremos profundamente sobre la bestia de presa y sobre el hombre de presa (...) y también sobre la naturaleza mientras busquemos una disposición morbosa o un infierno innato en el fondo de todas estas manifestaciones monstruosas y tropicales, las más sanas de todas (...) El "hombre de los trópicos", ¿deberá ser desacreditado a todo precio, como si fuera una manifestación del hombre enfermo y en decadencia, o como si fuera su propio infierno y su propia tortura? ¿Por qué? ¿Acaso en provecho de las zonas templadas? ¿En provecho de los hombres moderados, de los "morales", de los mediocres? Esto puede servir al capítulo de "la moral como forma de cobardía"<sup>468</sup>.

Este fragmento, tan conforme en su tono con el carácter que Tournier da a su personaje, y como él tan ambiguo y peligroso, tan susceptible de desarrollarse en el sentido de lo mejor como de lo peor, sólo puede ser bien comprendido a la luz de otro texto de la misma obra que, bien mirado, podría considerarse el *Leitmotiv* tanto de la novela como del presente trabajo:

---

<sup>468</sup> NIETZSCHE, F. (1999). *Jenseits von Gut und Böse*. En: *Kritische Studienausgabe*, Hrsg. von G. COLLI und M. MONTINARI. München, Deutschen Taschenbuch Verlag – Berlin, De Gruyter, Bd. 5, 117

La creencia fundamental de los metafísicos es *la creencia en la contraposición de los valores* (...) Es lícito poner en duda, en primer término, que realmente exista esa contraposición.<sup>469</sup>.

Pues bien: una asociación fasta o nefasta de acontecimientos -por sus frutos los conoceremos- ha despertado lo siniestro dormido en Abel Tiffauges; y este despertar no es sólo el de unas capacidades desconocidas –“sin ejercicio previo, sin duda ni demora, mi mano izquierda traza firmemente caracteres acabados, de un grafismo extraño, extranjero, algo gesticulante, desprovisto de toda semejanza con mi escritura habitual” (16)-, sino también el de un recuerdo que le abre las puertas a una nueva existencia, esa que comienza con unos “escritos siniestros” “cuya única finalidad es aliviar mi corazón y promulgar la verdad” (*Ibid.*). Su escritura siniestra está, como desde el principio reconoce Tiffauges, “habitada por el espíritu de Nestor” (49), personaje cuya reminiscencia asalta con violencia al protagonista precisamente en la ocasión, que ahora rememora, en la que Rachel le llamó ogro:

Al pronunciar esta simple frase Rachel hizo surgir el fantasma de un niño monstruoso, de una asombrosa precocidad, de una puerilidad desconcertante, cuyo recuerdo toma posesión de mí con una imperiosa soberanía. Nestor. Siempre he presentado que volvería con fuerza a mi vida. En verdad, nunca se había apartado de ella (...) Mi nueva escritura siniestra y la marcha de Rachel me advierten de una próxima restauración de su poder (21).

En las frases anteriores encontramos importantes referencias, en ocasiones aparentemente contradictorias, acerca de la condición de este Nestor, por ejemplo “asombrosa precocidad” junto a “puerilidad desconcertante”, insuficientes para atribuirle, como hace Tiffauges, el calificativo de “monstruoso” pero que, sin duda, parecen tener que ver con él. En todo caso ese calificativo le convierte en congénere del mismo Abel, incluso en una especie de precursor o de maestro suyo, en la medida en que, en el mismo fragmento, éste dice sentir “una próxima restauración de su poder”. En ese mundo de la mano izquierda del que ambos son conspicuos representantes, si llegamos a considerar -lo que a mi entender es perfectamente lícito, como se verá- a

---

<sup>469</sup> *Ibid.*, 16.

Tiffauges como una figura de Cristo, Nestor vendría a ser un Juan el Bautista, pues es quien pone a Abel en el camino de su muerte y transfiguración no sin antes morir él mismo –“él debe crecer y yo menguar” (Juan, 3-30)<sup>470</sup>-.

Pero no es ésta la única semejanza que puede encontrarse entre Nestor y otras figuras del dominio sagrado. Su “puerilidad desconcertante” -desconcertante porque no se compadece, al menos en apariencia, con su “asombrosa precocidad”- parece remitirnos a la figura arquetípica del *puer aeternus*, ese complemento de lo “eterno femenino” enunciado en el *Fausto* de Goethe que surge con fuerza en la obra tardía de Jung y que tanto debe al investigador de las religiones Karl Kerényi<sup>471</sup>. Otro testimonio “siniestro” de Abel Tiffauges refuerza esta hipótesis:

Ser monstruoso, genial, feérico, ¿era un adulto enano, bloqueado en su desarrollo en la altura de un niño, o era por el contrario un bebé gigante, como sugería su silueta? Aquellas de sus declaraciones que mi memoria reconstituye (...) atestiguarían una pasmosa precocidad, si estuviera probado que Nestor tuviera la edad de sus discípulos. Pero nada es menos seguro, y no puede excluirse que fuera, por el contrario, un retrasado, alguien instalado en la infancia a perpetuidad, nacido en el colegio y condenado a quedarse en él. En medio de estas incertidumbres, se impone una palabra que no retendré en mi pluma: intemporal (33).

La intemporalidad es la característica por antonomasia de los arquetipos. Si en este punto pretendiera realizar una interpretación psicológica, cosa que no haré más que en esbozo, esa “restauración del poder” de Nestor sobre Abel debería ser vista, en la óptica junguiana, como la posesión por un arquetipo -un complejo, en el sentido que a ese término da el psiquiatra suizo-, y por tanto como algo al menos parcialmente negativo, en la medida en que “se apodera” del yo<sup>472</sup>, o de lo que Jung denominaba “el complejo del yo”<sup>473</sup>. Sin embargo, desde otro punto de vista esta “des-subjetivización” no es en sí

---

<sup>470</sup> El propio Nestor sugiere este parentesco: “Un día se marcharán todos [los alumnos de la escuela] pero tú permanecerás, incluso si yo he desaparecido (...) Finalmente llegarás a hacerme inútil, y estará bien que así sea” (54).

<sup>471</sup> Ambos, Jung y Kerényi, publicaron conjuntamente un libro sobre este tema en 1941: *Einführung in das Wesen der Mythologie: Gottkindmythos eleusinische Mysterien*. Amsterdam & Leipzig, Pantheon Akademische Verlagsanstalt.

<sup>472</sup> “Sobre la emoción que produce un complejo decimos: ‘¿qué es lo que le ha entrado hoy?’ o ‘tiene el diablo en el cuerpo’, etc.”. JUNG, C.G. *Allgemeines zur Komplextheorie*, en: *Gesammelte Werke*, 8. Olten und Freiburg i. B., Walter Verlag, 117.

<sup>473</sup> “[eso] a lo que llamamos yo (...) tiene su propia voluntad (..) y es también un conglomerado de contenidos a alta presión, de modo que, por principio, no podemos encontrar ninguna diferencia entre el

mala, pudiendo, por el contrario, ser el fundamento de una instalación más cabal, más verídica, en la condición radical de *fronterizo* del ser humano<sup>474</sup>. De este modo, cierta patología mental -casi nadie considera de otro modo la irrupción de un complejo- tendría también su lugar, cumpliría una función en la vía de la mano izquierda. Que Abel Tiffauges ha entrado en el mundo arquetípico -que, desde la perspectiva del lector, él mismo es una figura arquetipal- es algo que queda claro desde las primeras líneas, como ya señalé, y que le constituye como sujeto que trasciende lo meramente individual.

Pero no para aquí la polisemia del personaje de Nestor. Su propio nombre puede ser objeto de interpretación. En un brillante trabajo -en algunos puntos más brillante que convincente-, Thierry Miguet hace observar que Nestor *es* -yo habría dicho: “podría ser”- anagrama de *étrons*<sup>475</sup>. Desde luego, la relación de esta figura con lo excrementicio es clarísima, aunque no creo que baste para justificar esa inferencia. Por el contrario, a cualquier lector familiarizado, por más que sea superficialmente, con el legado clásico, el nombre de Nestor le evoca más bien el *epos* homérico. Nestor es el más veterano y sabio de los héroes griegos que participaron en la campaña de Troya; es el consejero, casi oracular, al que debe remitirse el neófito Telémaco en busca de su padre perdido. Para un escritor como Michel Tournier esta conexión onomástica no ha podido quedar en la oscuridad. El siglo veinte, uno de cuyos testimonios literarios más universalmente reconocidos es una recreación de la *Odisea -Ulises*, de James Joyce<sup>476</sup>- ha obligado a los escritores más sensibles a volver a las raíces de nuestra cultura en

---

*complejo del yo y cualquier otro complejo*”. JUNG, C.G. *Über Grundlagen der Analytischen Psychologie*, en: *Gesammelte Werke*, 18/1, 89.

<sup>474</sup> TRIAS, E. (1999) *La razón fronteriza*. Barcelona, Destino, 150-151. Volveré sobre este tema en el momento oportuno.

<sup>475</sup> Según el *Grand Dictionnaire Français-Espagnol Larousse*, la traducción de *étron* sería “mojón, zurullo”. MIGUET, TH. (1991). “L’argument ontologique comme monstres”. En BOULOUMIE, A.; de GANDILLAC, M. (Dir.) *Images et signes de Michel Tournier. Actes du Colloque International de Cerisy-la-Salle. Août 1990*. Paris, Gallimard, pp. 164-187, cit en p. 180.

<sup>476</sup> El cuarto tomo de la admirable obra de Joseph Campbell *Las máscaras de Dios*, titulado *Mitología creativa*, dedicado al siglo veinte, está cruzado de principio a fin por una especie de “hilo rojo”, en el sentido que Ortega popularizó entre nosotros, que no es otro que la reflexión en paralelo sobre *Ulises y La montaña mágica*.

busca de mensajes cuyo sentido hay que reconquistar, pues se presume su validez en el dominio de lo radical, de lo sagrado, en un momento de babélica confusión.

A la vista de todo lo anterior, y sin perjuicio para su papel de personaje fundamental de la novela, me atrevería a proponer que, en lo que sigue, hablemos del “principio Nestor”, un principio pedagógico, y aún más, iniciático<sup>477</sup>, que despliega su actividad en la vida adulta de Abel Tiffauges a raíz de la redacción de sus “escritos siniestros”, y lo hace a dos niveles: en uno de ellos propicia la interpretación retrospectiva de la infancia de Abel, de esos años a medias formativos, a medias deformantes –pero, ¿no es ésta otra especie de formación?- transcurridos en el colegio St. Christophe; en el otro, la introspección del adulto que ha llegado a ser, que se reconoce como ogro, como monstruo, en el sentido ya explicitado. Ya al comienzo Tiffauges ha admitido, como clave de la tarea que acaba de asumir, que “todo es signo”, y muy pronto advierte que debe esta clave a Nestor: “*su cara oculta, que sólo yo llegué a sospechar, eran los signos, el desciframiento de los signos*”. (36).

Verdaderamente este singular texto autobiográfico atestigua la influencia formativa del “principio Nestor”. Hasta que decide intervenir en la vida del escolar Abel Tiffauges, éste no es más que un crío desmedrado, solitario y objeto de burlas y sevicias por parte de los más fuertes. Ciertamente es, empero, que esa inicial condición le predispone a convertirse en objeto de la atención de Nestor, el admirado y respetado hijo del portero del colegio, que impone su inexplicable -mágico- señorío natural incluso a los profesores. Este es otro aspecto que ya hemos encontrado en el marco del trato con el mal: parece necesario que se den ciertas condiciones previas, que, en el caso de Abel, consisten en una cierta propensión hacia lo prohibido, lo inaceptable socialmente. Así, por ejemplo, los rasgos homosexuales que presenta en esa etapa escolar, representados

---

<sup>477</sup> Aunque en un sentido laico, cismundano, si así puede decirse, las excelentes páginas de Michel Tournier en *Le Vent Paraquet* sobre la iniciación son de obligada lectura. En apretada síntesis, el escritor lamenta en ellas la pérdida del componente “iniciático” para la vida en sociedad -en el más ambicioso y humano sentido del término- que la formación clásica tenía, en beneficio del “informativo” característico de la enseñanza típicamente burguesa, dispensadora de un saber útil y rentable que sólo aspira a que el estudiante “haga fortuna, y haga también la de sus prójimos”. TOURNIER, M. (1977), 57-59 y 63. La cita procede de esta última.

por el ambiguo tatuaje que imprime sobre el muslo de su compañero Pelsenaire<sup>478</sup>, y otros más propiamente ogrescos, o perversos -como Tournier se complace en señalar en *Le Vent Paraclet*<sup>479</sup>-, como el placer que le produce el sabor de la sangre de la herida embarrada de este compañero cuando le obliga a limpiársela con la lengua<sup>480</sup>; cosas todas ellas que no sólo hay que mantener ocultas frente a la sociedad, sino que incluso están ocultas para la consciencia del propio individuo, reprimidas. Pero no sólo lo malo gusta de ocultarse. La naturaleza, al decir de Heráclito<sup>481</sup>, sigue esa misma tendencia. Y, como en parte acabamos de ver, y en parte veremos muy pronto, la naturaleza silenciosa -o silenciada- se dispone a levantar algunos de sus velos para el neófito. También lo sagrado gusta de ocultarse, aunque en este caso, a través de la figura de Nestor, asoma también algunas figuras de su rostro multiforme: aunque su padre sea el portero, él es en alguna medida -para lo esencial- el guardián de las llaves. Cuando la noche cae sobre el colegio y el sueño se enseñorea de los demás, Nestor se apodera del llavero y conduce a Abel a través de oscuros pasillos hacia los lugares de la iniciación: la despensa, el retrete, el dormitorio común donde los durmientes son objeto de contemplación

---

<sup>478</sup> Un corazón con la leyenda “A.T. pour la vie”, supuestamente “à toi pour la vie” –tuyo para siempre-, y presuntamente dirigido a una mujer inexistente, que despierta en el tatuado la sospecha de un escabroso juego entre “à toi” y “Abel Tiffauges” (25).

<sup>479</sup> “Abel Tiffauges (...) se presenta de entrada como una encrucijada de perversiones, pero de perversiones solamente esbozadas, ágiles e inventivas (...) Cuando Freud define al niño como un “perverso polimorfo” aproxima, sin duda conscientemente, dos términos contradictorios, siendo la perversión por naturaleza “unimorfa”. No es éste el caso de Abel Tiffauges, quien (...) se revela como un hormigueo de perversiones larvadas: vampirismo (el episodio de la rodilla herida de Pelsenaire), antropofagia (su interpretación de la eucaristía), coprofilia (passim), fetichismo (su gusto por los zapatos), pedofilia (passim), necrofilia (episodio de Arnim), bestialismo (su caballo Barba Azul), etc. Pero precisamente esta pluralidad asegura una cierta inocencia a Abel Tiffauges, pues el verdadero perverso encuentra su culpabilidad y su castigo en la pobreza del único gesto estereotipado que se obliga a realizar”. TOURNIER, M. (1977), 118-119.

<sup>480</sup> Pp. 28-29. A esto se añade la “perversión”, en el sentido psicoanalítico del término, consistente en la humillación voluntaria que, en las páginas anteriores, se ha visto ilustrada por la sumisión abyecta que Pelsenaire le impone a raíz de su descubrimiento de la atracción que por él siente Tiffauges.

<sup>481</sup> *Physis kriptesthai philei* ( fragm. 123), lo que habitualmente se ha traducido como “la naturaleza gusta de ocultarse”, si bien esta traducción ha sido contestada por algunos autores. Heidegger, en particular, considera que en dicha frase *physis* y *kriptesthai* “no están separados uno del otro, sino que se inclinan el uno al otro. Son lo Mismo. Sólo en esta inclinación regala el uno al otro su esencia propia. Esta donación graciable, que es mutua en sí misma, es la esencia del *philein* y de la *philia*”. HEIDEGGER, M. (1994). “Aletheia”, en: *Conferencias y artículos*. Trad. esp., Barcelona, Ed. del Serbal, 237. Observe el lector que Heidegger atribuye a este juego sagrado de ocultarse-mostrarse en que, a su parecer, se constituye la naturaleza, la condición esencial de la *philia* (la amistad, la mutua donación).

reflexiva. Antes incluso de que esto ocurra Nestor se anuncia como psicopompo prestando a Abel su bicicleta para una excursión colectiva al campo (45). Con este gesto le hace objeto de una peculiar distinción -de una elección-, y al tiempo sugiere su propia condición hermética: el dios de los talones alados otorga al *mystes*<sup>482</sup> la virtualidad de despegar del suelo, de viajar más lejos y más rápido. Neumático -en el sentido etimológico del término- en esta faceta de su actividad, su actividad en las calderas del colegio le señala como un poder ctónico. Maneja el fuego subterráneo -comparte rasgos con Hefesto y con Hades- y hace que sirva a su proyecto iniciático. De este modo, el “principio Nestor” se manifiesta como extremadamente complejo, ambiguo. Pertenece tanto al mundo superior como al inferior, a la luz como a las tinieblas<sup>483</sup>. Y aunque sea este último aspecto el que resulte más claramente perceptible en la vía de la mano izquierda, es importante tener presente que Tournier, desde tan temprano, deja en el camino señales indicativas de la presencia del primero.

Con todo, el escritor tiene el mayor interés en no despegar de lo natural, de lo terrenal. Aunque Nestor represente todo esto, ninguno de esos nombres sagrados le es atribuido en el relato, y sí otro, que no pertenece al mundo de arriba ni al de abajo, sino que tiene su reino en la naturaleza salvaje:

Nestor comía deprisa, con seriedad, laboriosamente (...) Había en él algo de Sileno, con sus carrilleras, su vientre redondo y su ancha grupa. La trilogía ingestión-digestión- defecación marcaba el ritmo de su vida, y esas tres operaciones estaban rodeadas del respeto general. Pero ésta no era más que la cara manifiesta de Nestor. Su cara oculta, que sólo yo llegué a sospechar, eran los signos, el *desciframiento de los signos* (36).

---

<sup>482</sup> Este es el nombre que, genéricamente, se daba al neófito que iba a ser iniciado en los rituales místicos.

<sup>483</sup> Era razonable esperar algo así en la medida en que nos encontramos en la tradición de la “mano izquierda”. Quien esté familiarizado con ella no puede desconocer el aforismo de ese monumento hermético que es la *Tabula smaragdina* que reza “*como arriba, así es abajo*”. Pero también en el origen del pensamiento occidental, en ese Heráclito al que hace poco citaba, se lee: “*el camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo*” (fr. 60).

La referencia a Sileno indica que la iniciación de Abel Tiffauges bajo la influencia del “principio Nestor” va a ser esencialmente dionisiaca<sup>484</sup>. Aunque en el mundo antiguo el poder de Dioniso se ejemplificaba preponderantemente a través de lo orgiástico, cuyas máximas expresiones eran la embriaguez sagrada y el ejercicio de la sexualidad, sabemos, gracias a los trabajos de Karl Kerényi, que Dioniso era ante todo una manifestación de la vitalidad de la tierra, y que fue la hiedra antes que la vid el símbolo de su divinidad<sup>485</sup>. Lo que, en el decir de Tournier, suscita el “respeto general” del Colegio de St. Christophe, es la revelación de lo vegetativo a través de la figura de Nestor. No es, pues, extraño, que uno de los primeros descubrimientos que Abel realiza bajo la influencia de este principio pedagógico sea “el yo viscoso”:

Un yo torpe, rencoroso, humoral, siempre bañado en lágrimas y en semen, pesadamente atado a sus hábitos, a su pasado (...) Llevo en el fondo de mí, como una herida, a este ser ingenuo y tierno, un poco sordo, un poco miope, tan fácil de embaucar, tan lento en recuperarse frente a la desgracia. Es él, sin duda, quien me hace seguir la pista, a través de los pasillos helados de Saint Christophe, de un pequeño fantasma inconsolable, aplastado por la hostilidad de todos y aún más por la amistad de uno solo. Como si pudiera, veinte años más tarde, cargar sobre mis hombros de hombre su desgracia y hacerle reír, reír!<sup>486</sup> (37).

---

<sup>484</sup> Recuerde el lector el importante papel que Sileno desempeña en la filosofía dionisiaca de Nietzsche; al comienzo de *El origen de la tragedia* -es decir, al comienzo del comienzo- y como clave de toda su teoría, escribe Nietzsche: "Según una antigua leyenda, el rey Midas persiguió durante largo tiempo, a través de los bosques, al sabio Sileno, compañero de Dioniso, sin poder capturarlo. Cuando al fin cayó en sus manos, el rey le preguntó que cosa debía el hombre tener por mejor y por más deseable. Tozudo e inmóvil calló el démon, hasta que, obligado por el rey, entre risas estridentes prorrumpió en estas palabras: 'Raza efímera y miserable, hija del azar y de la pena, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo mejor para tí es completamente inalcanzable: no haber nacido, no ser, ser nada. Lo segundo es... morir pronto". NIETZSCHE, F. (1999). *Die Geburt der Tragödie*. Ed. cit., Bd. I, 35. Esta "sabiduría de Sileno" (p. 36) es la que luego denominará "dionisiaca" o "trágica", más profunda y verídica que su opuesta, la apolínea,alzada por el ser humano como una bella ficción para hacer soportable la existencia.

<sup>485</sup> KERENYI, K. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona, Herder, 1998, pp.56-58.

<sup>486</sup> Se ha señalado, a mi juicio muy acertadamente, que esta forma de valorar la risa es deudora de la filosofía de Nietzsche y, en consecuencia, tiene un valor profundamente filosófico. Cfr. SALKIN-SBIROLI, L. "Par delà Nietzsche. L'amor fati". En: BOULOUMIE, A.; de GANDILLAC, M. (Dirs.) (1991), 147-163, especialmente en pp. 155-157. En su trabajo publicado en esta misma obra, al que ya me he referido en otro lugar, Th. Miguet da a la risa un significado análogo aunque, en el marco de su argumentación, establece la comparación con San Anselmo, en relación con su conocido argumento ontológico en favor de la existencia de Dios (p. 176).

De nuevo las metáforas de lo vegetativo, entre las que deseo sobre todo resaltar el término “humoral”, de raigambre naturalista, hipocrática, como ese otro, “hábito” -*héxis*- que, para Galeno, era consecuencia, precisamente, de la mezcla de los humores que constituyen el cuerpo humano<sup>487</sup>.



18. Grupo escultórico que representa a Sileno con su corte en el *Jardin du Luxembourg* (París)

A poco de iniciarse la formación de Abel por el “principio Nestor” se produce un acontecimiento que sorprende gratamente al protagonista y que atribuye sin dudarlo a

---

<sup>487</sup> En la medicina hipocrática los humores eran sustancias fluidas sutilísimas, imperceptibles por los sentidos, resultado de la mezcla de los cuatro elementos -aire, fuego, agua, tierra- de que se compone la materia. También los humores eran cuatro: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra; y de su mezcla procedían las distintas estructuras del cuerpo. Ya en los textos hipocráticos el hábito -*héxis*-, entendido en buena medida como “hábito constitucional”, era resultado de la *krasis* o mezcla de los humores -de donde procede el término *idiosincrasia*-. Pero el condicionamiento somático de los llamados “hábitos” o “costumbres”, en sentido moral y psicológico, alcanza su máxima expresión en Galeno, particularmente en un escrito de título explícito: *Quod animi mores corporis temperamenta sequantur -De cómo las costumbres del ánimo se siguen de los temperamentos del cuerpo-*. Cfr. LAIN, P. (1970) *La medicina hipocrática*. Madrid, Revista de Occidente, y GARCIA BALLESTER, L. (1972) *Alma y enfermedad en la obra de Galeno*. Valencia-Granada, Cuadernos Hispánicos de Historia y de Filosofía de la Ciencia, XII.

este patrocinio: se le encomienda la lectura en voz alta de un texto edificante durante la comida, práctica habitual que, hasta entonces, nunca le había caído en suerte. Y el texto que debe narrar a sus compañeros es la historia del santo patrón del colegio, San Cristóbal, según la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine. De este modo conoce Abel la historia del gigante que, en tiempos remotos, buscando un señor a quien servir pasó por la corte del rey y por la del Diablo para, después de un período de *anachoresis* -es decir, de separación del mundo- durante el cual se dedicó a pasar viajeros, sobre sus hombros, de un lado al otro de un río, tuvo que llevar a un niño cuyo peso abrumador estuvo a punto de ahogarle, y que le reveló su identidad divina, único señor al que su enorme fuerza podía sin sonrojo someterse. El niño-dios manifestó su aceptación haciendo florecer la seca pértiga en la que el gigante se apoyaba para realizar su trabajo (60-63). Horas más tarde Abel observa a Nestor en la sala de estudio dibujar un San Cristóbal, con los rasgos del propio Nestor, llevando sobre sus hombros el colegio, por cuyas ventanas se asoman los alumnos. Mientras Abel contempla la escena, sin ser capaz de descubrir su sentido, Nestor pronuncia una frase oracular, no menos incomprensible para Abel que el dibujo, que enuncia la cuestión fundamental para Nestor-Juan Bautista, la cual, sin llegar a ser resuelta en la corta vida de éste, pasará a ese sucesor cuyo camino está abriendo:

En busca del señor absoluto Cristóbal lo encontró en la persona de un chico. Pero lo que importaría saber es la exacta relación que existe entre el peso del chico sobre sus hombros y la floración de la pértiga (63).

¿Cuán grande debe ser el peso para que se produzca el milagro? ¿Dónde y cuándo aparecerá el niño de peso abrumador, y cómo reconocerlo, para que la ocasión no se pierda? Sólo al final del relato tendrán respuesta estas preguntas para Abel Tiffauges. De momento, él ni siquiera sabe que son preguntas que le conciernen. A lo sumo sabe que interesan a su amigo, que muy pronto tendrá ocasión de ensayar una experiencia fórica<sup>488</sup>, durante un recreo, sirviendo de montura a Abel en un juego de combate

---

<sup>488</sup> El concepto de *foria*, acuñado por Michel Tournier precisamente en esta obra a partir del verbo griego *forein* (del que procede el latino *fero*), será objeto de tratamiento detallado más adelante. De momento baste con saber que hace referencia al hecho de *portar* o *llevar* a alguien alzándolo del suelo.

ecuestre. Cuando, después de vencer a sus adversarios, deposita a éste en el suelo, Nestor comenta, emocionado: “no sabía que llevar a un niño fuera una cosa tan hermosa” (68).

Para nuestra sorpresa –pero, ¡cuánta sabiduría hay en ello!- la siguiente etapa en el camino en pos del esclarecimiento del simbolismo de San Cristóbal atraviesa un territorio temible, moralmente negativo: el de la *perversión*, noción ésta que no escapa a Nestor, que utiliza, como veremos, el término cuando, llevando de la mano a Abel, se adentra en este oscuro paisaje. Se trata de la historia del Barón des Adrets, una historia inventada, como el propio Abel llega a sospechar, aunque basada en un personaje real. Según Nestor, habiendo descubierto el barón que la caída accidental de uno de sus hombres por un precipicio le despertaba una voluptuosidad desconocida, aprovechó las guerras de religión para apresar y ejecutar católicos y protestantes obligándoles a danzar con los ojos vendados en lo alto de una torre. La macabra historia sirve de ilustración a la idea con la que Nestor concluye su relato:

Sin duda no hay nada más emocionante en la vida de un hombre que el descubrimiento fortuito de la perversión a la que está inclinado (71).

He aquí el mal. Pretender convertirse en San Cristóbal es muy bonito, está muy bien, merecería, a no dudarlo, el cariñoso aplauso de los curas de St. Christophe y de la sociedad bienpensante para la que Abel Tiffauges es un monstruo. Pero quien se está tomando en serio el empeño; quien ha formulado agudamente los términos del problema, sabe que para ello hay que contar con la realidad, con la parte negativa de cada uno, que no se deja amordazar y que debe ser reconocida. Según Nestor, “Adrets había descubierto la *euphoria cadente*” (*Ibid.*), es decir, lo contrario de lo que representa Cristóbal y de lo que él mismo ha experimentado llevando a Tiffauges sobre sus hombros; una potencialidad que, sin duda, reconoce en sí mismo. Y su descubrimiento es, a la par que “emocionante”, necesario si se pretende controlar esta potencialidad.

En la historia del barón podríamos ver, quizá, el paso del arquetipo “Cristóbal” por la servidumbre del diablo. En un sermón que, días después, escuchan los alumnos en la capilla, se asiste a la puesta en escena de otra encarnación del mismo arquetipo, en este

caso positiva y con fines edificantes. Se trata de la historia, procedente de los *Essais* de Montaigne, del conquistador portugués Alfonso de Albuquerque, quien, en trance de naufragio, al recordar que San Cristóbal era el patrón de los viajeros y navegantes, subió sobre sus hombros a un niño para, de este modo,

ponerse bajo la protección del niño al que protegía, salvarse salvando, asumir un peso, cargar sus hombros, pero con un peso de luz, con una carga de inocencia (77).

Y después del ejemplo, la enseñanza:

Ya que todos estáis aquí bajo el signo de Cristóbal, es preciso que en adelante y durante toda vuestra vida sepáis atravesar el mal abrigándoos bajo una capa de inocencia. Ya os llaméis Pierre, Paul o Jacques, recordad siempre que os llamáis también Portenfant (Portaniño). Pierre Portenfant, Paul Portenfant, Jacques Portenfant. Y así, lastrados con esta carga sagrada, atravesaréis los ríos y las tempestades, así como las llamas del pecado (78).

¡Excelente! Pero teatral, es decir, falso en el fondo. Así lo percibe Nestor, cuyo olfato detecta no la improvisación, sino la elaboración de un discurso edificante que ha sido previamente “*escrito en negro sobre blanco y aprendido de memoria*” (*Ibid.*). Un bello ejercicio retórico, incontestable quizá en su contenido, pero falto de alma. Los curas de Saint Christophe no son *Portenfants*, sino más bien carceleros de niños, y la idea que, en sus escritos siniestros, Abel se hace de las iglesias cristianas no es mucho mejor. Pero el mensaje es válido, como tantos otros mensajes emitidos por locutores inconscientes de lo que dicen, de lo que transmiten. Simplemente hay que traerlo del dominio abstracto al concreto, del mundo de los ideales al mundo real, hacerlo carne y sangre y, con ello, hacer que participe también de lo negativo: pasarlo por un sacramento fecal. Semejante consagración tiene lugar una noche en la que Nestor, sentado en el “trono”, explica a su discípulo su particular filosofía excrementicia, invitándole a participar en el sacramento limpiándole el ano después de su defecación misteriosa con el papel sobre el que está escrito el texto de dicho sermón.

He aquí pues, enunciado, o si se prefiere, anunciado en toda su complejidad el destino que Abel Tiffauges elige para sí mismo, el modelo mítico que desea seguir. En el curso de la redacción de esta primera etapa de “escritos siniestros” –los continuará más tarde,

en circunstancias bien diferentes- el protagonista comienza su búsqueda del niño mediante ensayos diversos, por lo general improvisados al comienzo, aunque su sentido va revelándose paulatinamente. Así ocurre con la fotografía y con la grabación de los gritos y las voces indistinguibles que se entrecruzan en el patio de un colegio durante el recreo, actividades éstas cuyos resultados tendrán a corto plazo consecuencias desagradables para su autor; pues cuando Abel sea acusado falsamente de violación por una niña, las fotos infantiles –completamente inocentes en cuanto a las imágenes que recogen<sup>489</sup>- y las incomprensibles grabaciones encontradas por los agentes de policía en su piso servirán a éstos y al juez para diseñar la execrable figura de un perverso pedófilo. El inicio de la Segunda Guerra Mundial le libra de la cárcel o del cadalso, pues es movilizado. Prisionero de los alemanes, Abel inicia una peregrinación hacia el nordeste, hacia Prusia Oriental, donde se cumplirá su destino.

Antes de embarcarnos en esta etapa de su aventura resulta imprescindible dedicar un momento a uno de los descubrimientos fundamentales realizados por Abel en sus escritos, resultado de su confrontación, cada vez más radical, con esa sociedad que terminará persiguiéndole: la “inversión maligna”. Me permito llamar la atención del lector hacia la afinidad existente entre esta “inversión”, referida exclusivamente al dominio axiológico, y la *Umwertung* nietzscheana, así como con otra idea del filósofo alemán, la de la *Entlarvungspsychologie*<sup>490</sup>. Pues lo que nuestro ogro desenmascara es la perversión -la inversión malintencionada, maligna- de valores humanos con fines de dominio, tal como Nietzsche puso de relieve en la práctica totalidad de su obra; y el hecho de que no lo haga “filosóficamente”, sino “ogrescamente” acentúa el efecto de su denuncia. El agente de la inversión maligna es, directamente, Satán, pero los ejecutores

---

<sup>489</sup> ¡Pero no en cuanto a su sentido profundo! En este caso, las autoridades se comportan de manera injusta *porque no saben lo que sí conoce el lector*: el significado que Abel da a la fotografía de niños: “Tomé una ráfaga de fotos con la alegría fuerte y culpable del cazador que dispararía sobre los animales de un zoológico encerrados en sus jaulas (...) Encerrar niños en una jaula [ahora se trata de la cámara fotográfica]...Mi alma de ogro disfrutaría con ello. Pero hay algo que va más allá del simple juego de palabras. Toda reja es reja de desciframiento, basta con saber aplicarla” (131).

<sup>490</sup> Los términos alemanes significan, respectivamente, “transvaloración” –se ha traducido también por “inversión” o “transmutación de los valores”- y “psicología desenmascaradora” o “del desenmascaramiento”.

de sus designios son los hombres. Satán, el mal. Pues bien: ¿en qué hechos humanos descubre Tiffauges la inversión maligna, la presencia del mal *enmascarado*, que intenta hacerse pasar por su contrario? Pues, por ejemplo –más bien como ejemplo máximo- en el patriotismo:

Su dominación [la de Satán] sobre las ciudades se manifiesta, entre otros signos, por las innumerables avenidas, calles y plazas consagradas a militares de carrera, es decir asesinos profesionales, desde luego muertos todos en sus camas, porque no hay nada satánico sin un toque grotesco que es como la rúbrica del Príncipe de las Tinieblas (...) La guerra, mal absoluto, es fatalmente el objeto de un culto satánico. Es la misa negra celebrada a la luz del día por Mammón, y los ídolos embadurnados de sangre ante los cuales se obliga a arrodillarse a las masas engañadas se llaman: Patria, Sacrificio, Heroísmo, Honor (107).

Esta declaración tiene una importancia extraordinaria si se considera que el marco histórico de la novela de Tournier es la Segunda Guerra Mundial. Ya en los “escritos siniestros” se escucha, de tanto en tanto, la voz profética del ogro anunciando la catástrofe que se avecina, y las otras cinco partes del relato se desarrollan en plena conflagración. Los “normales” están a punto de participar en esa misa negra que sólo repugnancia produce a nuestro monstruo. Esto no significa que aquellos sean malos y este bueno, sin más. La monstruosidad hitleriana, que deja en mantillas la ingenua monstruosidad de Abel Tiffauges, hizo inevitable la guerra. Pero la guerra en sí fue una desgracia, una miseria, y el indudable bien que de ella salió fue un bien precario, miserable, negativo, si así puede decirse. Fue bueno hacer desaparecer el nazismo, y no me resigno, ni creo que nadie lo haga, a aceptar que las decenas de miles de muertos de aquella guerra hayan sido absolutamente vanas. Pero la hueca retórica patriótica; la arrogancia en la victoria -que podría traducirse en la sentencia: “como aquello era el mal, lo que yo represento es el bien”-, que tan negativas consecuencias tuvo en el mundo occidental como, especialmente, en el mundo comunista; el paulatino descubrimiento de las connivencias ocultas, y no tan ocultas, entre algunos sectores de la sociedad “democrática” y el nazismo, son cosas que no pueden ser calificadas de buenas ni por el más tolerante de los evaluadores.

Examen de conciencia necesario para no incurrir en medias verdades, o en mentiras absolutas, herramientas ambas del señor Satán. Desde esta perspectiva censura Tournier,

a través de su personaje, la actitud observada durante la Primera Guerra Mundial por escritores como Maurice Barrès y Charles Péguy,

... que pusieron todo su talento y toda su influencia a favor de la histeria colectiva de 1914 y que merecen ser elevados a la dignidad de *Grandes Descuartizadores de la Juventud*, junto a muchos otros, desde luego (107).

Grandes descuartizadores de la juventud, es decir, ogros. Ogros que ni siquiera devoran los cuerpos que descuartizan y que, sin embargo, son honrados por la sociedad de los “normales”, de esos que odian y desprecian al “pedófilo” Abel, que sólo cautiva y consume imágenes. ¿Quién es más terrible? ¿Quién más inhumano? Vivimos -afirma Tiffauges- bajo una inversión maligna de los valores, bajo el escamoteo demoníaco de lo que es verdaderamente valioso y su sustitución por un sucedáneo nocivo. Hay que repetir que esta es una tesis ya conocida, la de Nietzsche, pero del hecho de que deba repetirse debemos inferir que poco se ha trabajado por cambiar las cosas. Si todo sigue igual en lo concreto -apología de la guerra santa al modo que podríamos llamar cristiano, occidental- es porque nadie se ha tomado en serio la *Umwertung* reclamada por el filósofo. Nuestra ética, nuestra teoría de los valores, reposa aún sobre los viejos fundamentos, es decir, sobre la inversión maligna:

Una de las inversiones malignas más clásicas y más mortíferas ha dado nacimiento a la idea de *pureza*.

La pureza es la inversión maligna de la inocencia. La inocencia es amor del ser, aceptación sonriente de los alimentos celestes y terrenales, ignorancia de la alternativa infernal pureza-impureza. De esta santidad espontánea y como nativa, Satán ha hecho un remedo que se le parece y que es todo lo contrario: la pureza. La pureza es horror de la vida, odio del hombre, pasión mórbida por la nada. Un cuerpo químicamente *puro* ha sufrido un tratamiento bárbaro para llegar a ese estado absolutamente contranatural. El hombre cabalgado por el demonio de la pureza siembra la ruina y la muerte a su alrededor. Purificación religiosa, depuración política, salvaguarda de la pureza de la raza, muchas son las variaciones sobre este tema atroz, pero todas desembocan con monotonía en crímenes sin número cuyo instrumento privilegiado es el fuego, símbolo de la pureza y símbolo del infierno (107-108).

Con estos pertrechos un ogro que, hasta el momento, sólo ha esbozado en soledad algunos comportamientos “ogrescos”, parte para la guerra, donde podrá dar libre curso a todas las potencialidades que aún duermen en su interior. Hecho prisionero por los alemanes es conducido a Prusia Oriental donde, después de una apasionante serie de

peripecias que no puedo referir pormenorizadamente, termina su viaje en la fortaleza de Kaltenborn, antigua sede de los Caballeros de la Espada convertida a la sazón en Napola –*Nationalpolitische Erziehungsanstalt* (Institución educativa político-nacional)- en la que se forma a niños y adolescentes jóvenes para ingresar en las *Waffen-SS*.

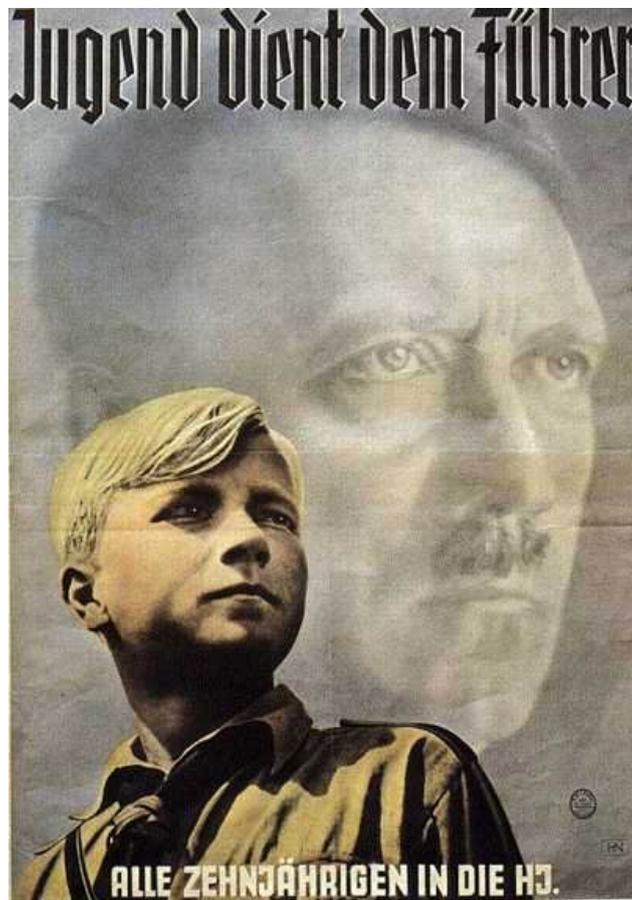
### *El Rey de los Alisos.*

La muerte está presente en esta etapa desde su inicio, aunque el autor solamente lo insinúa a través del adjetivo “macabro” aplicado a los uniformes de los S.S. Abel se ha desplazado a Kaltenborn con la intención de estar rodeado de los *Jungmannen* y, de entrada, estos brillan por su ausencia, en el sentido más literal de la frase:

Los sentía indiscutiblemente en la calidad de la atmósfera de la ciudadela que parecía condensarse aquí y allá bajo la forma de un par de guantes de boxeo abandonados sobre una silla, de una gorra de policía colgada de un poste, de un balón de cuero olvidado en una cuneta o de un montón de chándales rojos tirados en desorden sobre el césped verdeante (323).

Y siente que lo que le separa de ellos son los adultos, los S.S., los miembros del “Cuerpo Negro” –*Schwarze Korps*-, cuyas insignias debe aprender de inmediato para dirigirse a cada uno según su grado, reconociendo de un vistazo “los signos ínfimos que permitían distinguirlo sobre los uniformes idénticamente macabros” (*Ibid.*). Cuerpo Negro, uniformes idénticamente macabros... Para un lector de signos, el nuevo ambiente se presenta notablemente cargado, si bien en este caso es el autor, y no Abel, quien parece reparar en ellos. El protagonista sólo parece haber entendido, por ahora, que el ejército uniformado de negro le separa de los niños; es decir: aunque al servicio, desde este mismo momento, de la Napola de Kaltenborn, él se siente diferente de los otros adultos, a los que percibe como un obstáculo. Si Tournier nos presenta a los soldados como personajes que pertenecen a un mundo macabro, a un ejército macabro, casi de inmediato nos muestra a Abel en su nuevo trabajo, llevando en su carro provisiones para los niños, como “*pater nutritor*” -¡es la primera vez que se siente padre!- y asegura que

“sentía este papel de proveedor de alimentos (...) como una muy sabrosa inversión de su vocación ogresca” (325). A diferencia de los S.S., quienes, en lo que a él respecta, tienen secuestrados a los niños<sup>491</sup>, como hundidos en un reino oscuro y oculto, tal vez ese reino de la muerte a que hace referencia el calificativo “macabro”, él les trae la vida. Y lo siente como una foria “de un género nuevo, derivado e indirecto, es cierto” –pues lo único que levanta del suelo son sacos de comida, pero éstos ‘levantan’, a su vez, a los niños- “aunque nada despreciable en espera de algo mejor” (325).



19. Cartel de la *Hitlerjugend* en el que se lee: “La juventud sirve al *Führer*. A partir de los diez años todos a la *HJ*”

---

<sup>491</sup> Pocas líneas más lejos Tournier desliza la idea de secuestro bajo los tonos demagógicos del propio Hitler, citando textualmente un fragmento de su discurso del *Reichsparteitag* de 1935: “A partir de ahora, el joven alemán se educará progresivamente de escuela en escuela. Se le cogerá de la mano desde la infancia para no abandonarle hasta la edad de la jubilación. Nadie podrá decir que ha habido un período de su vida en el que se le haya dejado solo” (326).

El aprendizaje de Tiffauges en su nuevo destino le permite profundizar en el costado tanático de esa forma de existencia. Pronto aprende que la selección de candidatos para la Napola se apoya fundamentalmente en un rasgo de carácter:

Era preciso que el niño fuese ante todo un lanzado, o en otros términos, que manifestara un instinto de conservación tan atrofiado como fuera posible (327).

Las pruebas a las que se les somete, y que luego forman parte de su entrenamiento, son calificadas de “suicidas”; y el resultado de este proceso es la formación de “niños-fieras” (328). En resumen, muerte y deshumanización. No podemos olvidar, lo señalo una vez más, que ya no nos encontramos en el dominio de los “escritos siniestros”, aunque por poco tiempo. Abel Tiffauges no habla, de momento, en primera persona, y aunque el autor nos hace ver por sus ojos, no es menos cierto que las consecuencias que nos fuerza a extraer de estas primeras observaciones no resultan tan obvias para el protagonista. El mismo se encuentra turbado, rechazado a medias y a medias atraído por este ambiente mágico que no es el suyo, en el que se siente ajeno, como un intruso, excluido de lo fundamental, que no comparte. La máquina aparentemente perfecta no trabaja para sus fines, sino para los del Ogro de Rastenburg<sup>492</sup>; “pero él sabía que ninguna organización está a salvo de un grano de arena, y que por lo demás el destino trabajaba para él” (330).

Y el destino va a comenzar a revelársele precisamente a través de un inesperado rechinamiento de la máquina que, por otra parte, parece ser el motivo de la reanudación de sus “escritos siniestros”. La casualidad le hace encontrarse con uno de sus

---

<sup>492</sup> A través de su personaje, Tournier da este apelativo a Hitler con ocasión del descubrimiento que aquél realiza casualmente en el ayuntamiento de un pueblo: el “reclutamiento” de niños y niñas para ser enviados, respectivamente, a la *Hitlerjugend* y a la *Bund deutscher Mädel*. Cada año, en la fecha del cumpleaños del *Führer*, se le hacía “esta donación exhaustiva, quinientas mil niñas y quinientos mil niños de diez años, en hábito sacrificial, es decir, completamente desnudos, con los que amasaba su carne de cañón” (317). Rastenburg es el nombre del lugar en el que se encontraba la *Wolfschanze* -¡nombre igualmente significativo: la guarida del lobo!-, el cuartel general de Hitler en Prusia Oriental.

compañeros del campo de concentración, “Victor el loco”, convertido en alcalde de una localidad próxima a la Napola. Las circunstancias extraordinarias propiciadas por la guerra han promovido este no menos extraordinario ascenso de un prisionero de guerra a la máxima autoridad civil de una villa, y ello dentro de una lógica aplastante que Tournier no deja de poner de relieve. Para Tiffauges este hecho es la prueba evidente de que algo empieza a marchar mal en el interior de la máquina formidable, y aumenta su lucidez respecto del embrujo destructivo en que vive el pueblo alemán. Su descripción de un desfile que presencia no ofrece dudas: los soldados “de uniforme, es decir, uniformizados, homogeneizados” avanzan “al paso, es decir, al mismo paso, como un ciempiés gigante que desenrolla sus anillos feldgrau<sup>493</sup> sobre la calzada”; como “un solo gran ser sonámbulo e irresistible, la Wehrmacht”; “como un banco de sardinas en el estómago de la ballena, ya aglutinados, enviscados, en vía de disolución”. Por su parte los civiles presencian el desfile, contemplan, arrobados, los estandartes con la svástica y escuchan la música y los cantos, “todo este ritual de embrujamiento [que] actúa profundamente sobre su sistema nervioso y paraliza su libre arbitrio”; y así se hace presente a Tiffauges uno de sus viejos enemigos:

Una dulzura mortal les agarra las tripas, humedece su mirada, los inmoviliza por una fascinación exquisita y venenosa que se llama patriotismo (338-339).

Apenas hace falta señalar los vocablos presentes en la cita que evocan, explícitamente, la muerte; quizá convenga, en todo caso, advertir que, fuera de los fragmentos citados, aparecen con idéntica reiteración. Y Tiffauges siente que él mismo no está inmunizado frente a ese peligro:

¿No soy yo –se pregunta- al fin y al cabo otro Victor, y no es mi única esperanza que los golpes del destino pongan a Kaltenborn al nivel y a merced de la locura que me es propia? (343).

---

<sup>493</sup> Gris de campaña, o gris militar; dejando a un lado el color equivaldría, para el lector español, a “caqui”.

Tiffauges no es un testigo omnisciente ni, lo que es más importante, inocente. Al menos no es esto último en el sentido más teórico, ideal, del término; pues mi intención, como la de su creador, es mostrar que posee una inocencia real, humana, inestable hasta desaparecer a veces, pero que siempre sabe encontrar el camino hacia la superficie, y que se pone a prueba en el trato con el mal. Desde luego, pese a su vinculación con los nazis, él se siente no sólo ajeno, sino enfrentado a ellos<sup>494</sup>. Siguen siendo quienes le separan de la realización de sus deseos –tener a todos los niños para él solo- y además representan una actitud ante la vida que, como hemos visto, no comparte. Pero ese deseo, esa obsesión, esa que él mismo acaba de llamar locura, tiene su escenario en la misma danza de la muerte. Poco más lejos, en otro de sus “escritos siniestros”, se interroga por su actitud actual, menos rebelde y susceptible que cuando se encontraba en Francia; y podemos añadir, en tiempos de paz. Su respuesta es clara: mientras que allá –y entonces- sólo encontraba “un desierto inexpresivo” en el seno del cual brotaban, de tanto en tanto, “manifestaciones blasfemas elementales”, aquí –y ahora- se encuentra

constantemente confrontado a una realidad significativa casi siempre clara y distinta, o que, si resulta difícil de leer, es porque gana en profundidad y riqueza lo que pierde en evidencia (348).

Pero este conocimiento tiene un precio, o mejor, sólo se ofrece a través de un recorrido peligroso, pues ha surgido en medio del mal, y Tiffauges es lo suficientemente lúcido como para reconocerlo, y lo suficientemente *lanzado* –recuerde el lector cómo se ha aplicado este calificativo a los *Jungmannen*- para afrontarlo. Me viene a la memoria –y no por casualidad, como se verá- que en algunas historias del ciclo artúrico, que han sido interpretadas desde la múltiple perspectiva de la historia de las mentalidades, la de las religiones y la psicología analítica, la iniciación del héroe le conduce precisamente a

---

<sup>494</sup> “Tiffauges asistía, de semana en semana, a la degradación del país, minado por una guerra desastrosa (...) Sin embargo, la campaña mazúrica nunca había estado tan radiante como en este final de verano (...) Esta gloria no estaba en contradicción con la atmósfera envenenada que había encontrado en Lötzen. Le parecía lógico, ahora que se preparaba la ruina de Alemania, que la naturaleza le preparase una apoteosis de vencedor” (343-345).

través de diferentes “pasos peligrosos”, que en alguna ocasión vienen representados por el cruce de un río sobre el filo de una espada<sup>495</sup>. No me parece muy distinta la situación del héroe de Tournier que, llevado por el tiempo, se adentra cada vez más en el territorio de la muerte.

Hay que decir que, a medida que avanza por este camino, su lucidez aumenta, lo que no se traduce en una actitud de repulsa, de rebelión. Quizá, en parte, porque nada cambiaría, excepto su posición de prisionero privilegiado; quizá también –y tal vez en mayor proporción- porque, como hemos visto, espera. Espera, desde luego, el cumplimiento de sus deseos, pero también espera comprender; que cuanto ocurre, y no en último lugar su vida, revele su oculto sentido. En esta etapa de su viaje iniciático el héroe ha sido llevado al reino de los muertos; lentamente va cobrando conciencia de ello y, como ocurre en la mayoría de relatos de esta índole, no puede más que observar el despliegue de un poder que le sobrepasa, que en cierto sentido parece sobrehumano, pero que sólo lo es en parte, pues su carácter avasallador depende, en este caso, de la fuerza de lo colectivo, que deja de ser humano en la medida en que aniquila al individuo (*cf. supra*), así como del carácter ilusoriamente inhumano de la muerte. Y subrayo “ilusorio”, porque lo que confiere un poder paralizador al reino de los muertos es que se trate de muertos humanos que intervienen en las vidas de los aún vivientes. Lo negativo intenta imponerse a lo positivo, lo malo a lo bueno, la muerte a la vida, y ello produce pavor. O fascinación. Tiffauges comprende, pero no sabe qué hacer, ni tan siquiera si debe hacer algo al respecto. Los demás, a cambio, están ciegos, o bien han hecho ya su elección y están con los muertos. Nada más explícito que la descripción de la celebración del aniversario de la muerte del primer joven nazi, Herbert Norkus, a manos

---

<sup>495</sup> Cfr. ZIMMER, H. (1999). *El rey y el cadáver. Cuentos, mitos y leyendas sobre la recuperación de la identidad humana*. Compilado Por J. Campbell. Barcelona, Paidós, 175-176, 181-182. Aquí se refiere cómo Lancelot, en el relato *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, después de atravesar el puente llega al castillo del “Rey Muerte”.

de los socialistas (355-357), con las letanías pronunciadas por los *Jungmannen* salpicadas por las palabras “muerte”, “muertos”, “cadáver”, “sarcófago” y “sacrificio”.

Tiffauges comprende

... que el hitlerismo es refractario a toda idea de progreso, de creación, de descubrimiento y de invención de un porvenir virgen. Su virtud no es la ruptura, sino la restauración: culto de la raza, de los ancestros, de la sangre, de los muertos, de la tierra... (355).

Y desde esta perspectiva no puede contemplar a los *Jungmannen* como “una infancia alemana rebosante de vigor y de apetito de conquista, sino prometida desde el principio a una matanza de los inocentes” (356). De unos inocentes a los que se ha pervertido, a los que se entrena para borrar de sus almas cualquier resto de inocencia, niños-fieras, sin duda, pero convertidos en esa quimera por obra de los adultos, y que además irán al sacrificio si no sin inocencia, al menos con la inocencia mancillada.

Abel Tiffauges profetiza una vez más; anuncia la matanza de los inocentes. Pero, ¿es cierto que profetiza? ¿O simplemente constata? En este lugar en el que se ha entronizado a la muerte, en el que constantemente se evoca a los muertos –primero a Herbert Norkus, luego al “primer soldado [caído] del Reich, Albert Leo Schlageter<sup>496</sup>” (371-374), ¿cabe imaginar un destino que no sea la masacre? Los modelos propuestos a los *Jungmannen* ya no están entre los vivos. ¿O sí?

Sí, lo están. Hay que responder afirmativamente. Pero a la manera de los fantasmas, o como se dice en francés, con término mucho más ajustado a la realidad que contempla y describe con su “ojo profundo”<sup>497</sup> Abel Tiffauges, a la manera de los *revenants*: los que retornan. En la evocación del joven Norkus los *Jungmannen* dicen:

---

<sup>496</sup> En este punto, como en tantos otros, los nazis rescribieron la historia. Schlageter murió ejecutado por las tropas francesas que ocuparon el Ruhr en 1923 ante el retraso en el pago de las indemnizaciones de guerra impuestas a Alemania en el Tratado de Versalles. Se produjeron algunas agresiones, terroristas según unos, de guerrilla en la opinión de los otros, a causa de una de las cuales Schlageter fue fusilado. Pero eso ocurrió en 1923, es decir, mucho antes de que existiera “el Reich”. Cfr. BURLEIGH, M. (2002). *El tercer Reich*. Madrid, Taurus, 84.

<sup>497</sup> Aunque el apellido del protagonista remite de forma explícita a uno de sus antepasados históricos, el “ogro” Gilles de Rais, propietario del castillo que lleva ese nombre en la Vendée, y al que Tournier

No velamos en torno a un frío sarcófago. Nos apretamos en torno a un camarada sacrificado (...) Vasto es el mundo que abarca a los vivos y a los muertos (354).

Y en la de Schlageter:

Somos solidarios de esa muerte. Su voluntad es la nuestra, y nuestro es su destino. Aunque lo hayamos perdido, él sigue siendo inmortal para la patria, y desde el fondo de su tumba su voz dice: “¡Soy!” (372).

Los muertos cohabitan con los vivos, incluso son para ellos una fuente de fuerza, aunque esa fuerza empuje certeramente a estos últimos hacia el reino de los primeros. Ahora acaba de completarse el escenario en el que se representará el último acto de la iniciación de Abel Tiffauges. Un escenario en el que se mueven con fantasmal familiaridad los vivos prometidos a la muerte y los muertos que retornan; los dominios del recién nacido Ogro de Kaltenborn, el reino mágico y mortal del Rey de los Alisos, la fortaleza de la Mesnada de Hellequin, el bosque de la Caza Salvaje.

Los últimos nombres propios introducen un nuevo referente mítico<sup>498</sup>, ausente al menos de manera explícita en el relato pero estrechamente relacionado con la figura del Rey de los Alisos, el *Erlkönig* del poema de Goethe. Esta entidad, como ya ha quedado señalado, está vinculada al reino de los muertos, es, seguramente, el propio rey de los muertos. Y, en la medida en que hace oír su voz al niño en el poema, es un *revenant*. Y sucede que en la Edad Media, particularmente en Francia, pero también en Gran Bretaña y en el sur de Alemania, durante más de un siglo se extendió la leyenda del ejército de los muertos<sup>499</sup>, *exercitus mortuorum* en los textos de los eclesiásticos que nos la han transmitido, pero cuyo nombre popular era “*la mesnie Hellequin*” –la mesnada de Hellequin-, si bien este nombre a veces se escribe de manera algo diferente,

---

dedicó su novela *Gilles et Jeanne* (1983), uno de los personajes alemanes de *Le Roi des Aulnes* lo traduce así haciendo un juego de palabras. Tiffauges, *Tief Auge* (ojo profundo).

<sup>498</sup> Debo gratitud por esta referencia, de valor, como se verá, extraordinario para mi trabajo, a Mme. Françoise Davoine, que me puso en la pista del libro de J-C. Schmitt que, a partir de ahora, tendré que citar profusamente. Agradezco igualmente a Mme. Pouchelle su ayuda en la búsqueda del libro.

<sup>499</sup> SCHMITT, J-C. *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris, Gallimard, 1994. El capítulo V está dedicado en exclusiva a la leyenda de la “*Mesnie Hellequin*”, aunque en otros lugares de la obra se encuentra también información de gran interés sobre la misma.

especialmente cuando es latinizado, como por ejemplo Herlechini, Herlequini, Allequini, Herletingi, Herlevini o Karlequini. Dejando a un lado este último nombre, que hace referencia, por razones de interés político, a Carlos Quinto de Francia<sup>500</sup>, los demás parecen tener una resonancia mucho más amplia. Hacia delante, Schmitt los vincula al de Arlequín<sup>501</sup>, que sería la figura residual, desprovista de todo prestigio infernal, del señor de la milicia de los muertos después que su papel ejemplificador dejara de existir, a finales del siglo XII, a causa de la invención del Purgatorio. Si existe un lugar ultraterreno donde se purgan las culpas, ya no tiene objeto que los pecadores se paseen por la tierra revestidos de los instrumentos de su castigo<sup>502</sup>. Pero tal vez no sea esa la única transformación que sufren el personaje y su nombre con el paso del tiempo; pues muchas de las formas que adopta el nombre se asemejan notablemente a *Erlkönig*, semejanza ésta que no parece haber sido detectada por Schmitt<sup>503</sup> y que me cumple reconocer que me fue señalada por la dama a la que debo igualmente la valiosísima referencia de este autor.

Para intentar establecer con un grado de probabilidad razonable tal conexión posiblemente sea lo mejor remontarse a la historia del nombre medieval, tarea ésta realizada magníficamente por Schmitt. Parece indiscutible el origen germánico del nombre, que se remontaría a antiguas asociaciones juveniles de guerreros, y que provendría de los vocablos *Heer* (ejército) y *thing* (asamblea de hombres libres, que son

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, 137.

<sup>501</sup> *Ibid.*, 194. Entre el Hellequin de los siglos XI y XII y el Arlequín de la *Commedia dell'arte* se sitúa el “*roi Hellekin*” cuyo emisario aparece en una obra del siglo XIII entre un sonido de campanillas (*Ibid.*) y, a comienzos del siglo XIV, la mesnada presidida por su rey en el *Roman de Fauvel*, donde desempeña un papel puramente satírico, desprovisto de todo carácter macabro (*Ibid.*, 191-193)

<sup>502</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>503</sup> Tampoco ha advertido esta semejanza otro autor que ha estudiado la materia, y que aporta, además, un dato interesante respecto del grado en que el conocimiento de la *mesnie* era del dominio público. Según parece, en las prédicas de los clérigos se utilizó como nombre común para designar en general a los malos cristianos, a los pecadores, modificándolo según los lugares: “*halegrin, crenequin, hennequin, hanequin*”. LECOUTEUX, C. *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit*. Paris, Imago, 1999, 156.

los únicos que pueden portar espada)<sup>504</sup>. No es fácil saber qué antigüedad puedan tener tanto el nombre como, si la hipótesis es cierta, la realidad que designa, pero ya Tácito se refiere en su *Germania* a unos *Harii* que combaten de noche y que hacen pensar en un ejército de espectros<sup>505</sup>. No parece que Michel Tournier conozca esta leyenda ni sus orígenes, pues según su manera de proceder la habría mencionado sin duda en sus escritos teóricos, especialmente en el capítulo de *Le vent Paraclet* correspondiente a *Le Roi des Aulnes*, y seguramente también en la novela, como hace con el resto del material mítico y legendario que maneja; y esto me parece especialmente interesante en cuanto muestra el deslizamiento en el interior del relato de vestigios del pasado que escapan a la voluntad del creador y que sin duda están en la base de otras figuras míticas a las que él mismo acude, como el *Rey de los Alisos* de Goethe<sup>506</sup>. Esta emergencia inesperada amplifica las resonancias míticas de la novela, pues, ¿qué otra cosa que un ejército de jóvenes es lo que se está formando en Kaltenborn? Y en cuanto a la segunda parte del nombre, la que hace referencia al derecho a portar espada, no podemos olvidar que, al final de la formación de los *Jungmannen*, en un acto solemne en la sala de los caballeros del castillo, su comandante les impone la *Seitengewehr*, el arma que se lleva al costado y que, en este caso, heredera de la espada de los caballeros epónimos –los Caballeros de la Espada- que conquistaron Prusia Oriental en la Edad Media, es el machete nazi con la inscripción *Blut und Ehre* –sangre y honor- (415). Así, el ejército de jóvenes y la mesnada de los muertos se confunden en el relato, como, cada vez con más claridad, advierte Tiffauges. Con ocasión de la Fiesta del Solsticio, en la que los

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, 122.

<sup>505</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>506</sup> Por cierto: en relación con el poema de Goethe del que procede el título de la novela, la pesquisa sobre la *mesnie* nos reserva una última sorpresa. Como ya señalé, la horda fantasmal también se presenta en Gran Bretaña, pero allí, en contacto con el folclore local, de origen céltico, el señor del ejército es “el rey de los bretones más antiguos, el rey Herla”<sup>506</sup>, *king Herla*... ¿*Erlkönig*? Recientemente he encontrado en un *Online Etymology Dictionary*, bajo “Harlequin”, la formulación explícita de esta asociación: “Herla cyning, King Herla, figura mítica a veces identificada como Wotan; también posiblemente con el *Erlkönig* alemán, el “Rey de los elfos” del poema de Goethe”.

muchachos prometen el futuro sacrificio de sus vidas por la patria, escribe en sus textos siniestros:

Esta vez no es necesaria ninguna retícula de desciframiento. Esta ceremonia que mezcla tan obstinadamente el porvenir y la muerte (...) es la invocación diabólica de la matanza de los inocentes a la que nos dirigimos cantando (380).

Una vez más la imagen de la matanza de los inocentes, escena futura que Abel contempla con abatimiento, pero con la que se muestra solidario: “nos dirigimos”, escribe.

Está bien que así sea. No tiene ningún poder para impedirlo, y no va a permitir que sus niños vayan solos. También él forma parte del ejército de los muertos, de la *mesnie*. Aún más: ¿no ha experimentado la sensación de un cierto parentesco con el cadáver de un antiguo germano descubierto, momificado, en una turbera, es decir, con uno que ha vuelto –*revenant*– para recibir del profesor que lo estudia el nombre de *Erlkönig* (250-253), Rey de los Alisos, o de los Elfos, o de los muertos<sup>507</sup>? Pero, ¡atención! Como ya señalé, la invención del purgatorio hace ineficaz como modelo de penitencia al ejército de Hellequin. La nueva situación conducirá, por una parte, a la degradación del rey y de su cohorte hacia la figura de Arlequín, pero las leyendas no mueren cuando lo deciden los sabios. Inútil en principio para la Iglesia, la imagen de la *mesnie* no se borra tan fácilmente de la fantasía popular, de manera que tiene que ser reinterpretada. Y lo será en el sentido de la “diabolización”<sup>508</sup>. Para los clérigos anteriores a esa innovación

---

<sup>507</sup> En la Edad Media los elfos y los enanos podían representar a los muertos. *Cfr. ibid.*, 135, así como LECOUTEUX, C. *Les nains et les elfes au Moyen Age*. Paris, Imago, 1997. Este autor, analizando los nombres dados a los enanos en los *Edda* recoge la siguiente nómina, altamente significativa: “Negro, Difunto, Tórpido, Muerto, Cadáver, El-que-entra-en-la tumba, Preparado-para-la-inhumación, Frío, Enterrado-bajo-el-cairn, Noche-sin-luna, Luna-nueva” (105). Su relación con la muerte parece evidente. No así la de los elfos; en un principio se tuvo a los elfos por los espíritus de los muertos que habían tenido una vida meritoria, de modo que, si intervenían en las vidas de los hombres, era siempre para hacer el bien, de forma que eran vistos como una especie de genios tutelares del terruño (128-129). Pero la influyente obra de Snorri Sturluson, que introduce la idea de “elfos negros” y “elfos oscuros” al lado de los “elfos de la luz”, confundiéndolos, a la vez, con los enanos, da pie a una inversión que ya no se detendrá (129). Recuérdese en este contexto lo referido por Tournier en *Le vent paraquet* sobre el cambio de significado del título de la leyenda en el poema de Goethe.

<sup>508</sup> *Ibid.*, 138, 141, 142.

teológica cargada de consecuencias, los miembros de la *mesnie* eran muertos, pecadores sin duda y en muchos casos condenados al infierno, aunque en otros podían salvarse penando sobre la tierra en esa forma de vida larvaria y, sobre todo, con la ayuda de los vivos que ocasionalmente recibían sus mensajes, para que pudiesen tal vez enmendar los yerros que en vida cometieron aquellos o realizar obras santas en su nombre. Pero a partir de ese cambio pertenecen solamente a Satanás, de manera que “al encierro individual de las almas en pena en el purgatorio se opone el ejército furioso e irreductible de los malos espíritus”<sup>509</sup>.

Las circunstancias harán el resto para que Abel Tiffauges se convierta de hecho en el jefe de la *mesnie Hellequin*, es decir, en Hellequin-Erlkönig<sup>510</sup>. Los sucesivos descalabros bélicos en el Este hacen que la práctica totalidad de los S.S. sean enviados al frente, y con ellos los *Jungmannen* de mayor edad; pero, antes incluso de que eso suceda, antes de quedarse al frente de su ejército de muertos, en su papel de jefe de la tropa, Abel ha comenzado ya la Caza Salvaje.

La Caza Salvaje –*chasse sauvage*– es la manifestación alternativa del mismo fenómeno representado por la *mesnie Hellequin*–, aunque en este caso el simbolismo es diferente. En lugar de un ejército de muertos, lo que se percibe es el fragor de una demoníaca cacería nocturna en lo profundo del bosque. A veces incluso se llega a ver a los oscuros cazadores, montados sobre caballos o machos cabríos, y a su jauría de perros feroces<sup>511</sup>. Bajo esta figura, aunque en solitario, cabalga Abel Tiffauges a través de los bosques de abedules de Mazuria en su negro, inmenso y tosco caballo de nombre

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>510</sup> Otro rasgo compartido por el Rey de los Alisos –en este caso, especialmente el de Tournier– y el rey de los muertos es su relación con el agua: “Los galeses afirman haber visto [al ejército del rey Herla] precipitarse en el Wye, el río que marca la frontera con Inglaterra. También a los ríos se confiaba el cuidado de llevarse lejos el cuerpo de los suicidas, privados de sepultura cristiana, y un río es lo que marca, para un fantasma de Yorkshire, un límite infranqueable. A veces el río parece ser una frontera entre el país de los vivos y el de los muertos, a veces parece conducir hasta los muertos o pertenecerles”. SCHMITT, J-C. *Op. cit.*, 211. El germano cuyo cadáver momificado se encuentra en la turbera murió en ella ahogado cuando era todavía una ciénaga.

<sup>511</sup> *Ibid.*, 132.

ogresco –Barba Azul-, escoltado por una jauría de dobermans, cubierto por un capote con capucha, siendo la capucha el tocado emblemático de los muertos<sup>512</sup>. Así caza Abel Tiffauges, el nuevo Rey de los Alisos, y la suya es verdaderamente una Caza salvaje: va en busca de niños para la Napola. Acaba de nacer el Ogro de Kaltenborn.

En efecto, ante el aumento de la demanda de carne de cañón, el responsable de la Napola envía a Tiffauges a recorrer la región en busca de niños dejando a un lado los escrúpulos precedentes relativos a la pureza de la raza. La resistencia de las familias es grande, y crece a medida que pasan los días. Pronto aparece un pasquín multicopiado en el que se advierte a los lugareños del peligro que representa el desconocido al que da por primera vez ese nombre, “el Ogro de Kaltenborn”, e incluso en una de sus salidas Abel es objeto de un atentado: alguien le dispara en el bosque. Su reacción es claramente ilustrativa de cuál es su vinculación con la muerte: decide no lanzar sus perros ni lanzarse él mismo contra el agresor por dos razones; la primera es que de ese modo “*se exponía a una segunda bala, disparada esta vez desde más cerca*” –es decir: no quiere morir- y la segunda, formulada como pregunta, es “*qué haría si se encontrara cara a cara con el culpable*” –es decir: no quiere matar- (393). Y es que, aunque se sepa prometido como sus pupilos a la muerte, su voluntad no es la de entregarse a ella. Cuando se descubren sus dotes para reclutar niños éstas no resultan estar basadas en la violencia, sino en la capacidad de convencerles de las ventajas de la vida en la Napola:

Les habló de Kaltenborn, de la ciudadela con sus salas de gimnasia, sus campos de tiro, sus caballos, sus barcos, sus armas, de la vida exaltante que llevaban allí

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, 142. En p. 232 añade otros datos de no menor importancia en nuestra perspectiva por remitirse explícitamente al “folclore germánico”: “la Tarnkappe (o Tarnhutt o Hüttlin: la capucha) da una fuerza sobrehumana a quien la lleva, le permite desplazarse inmediatamente donde quiere e incluso hacerse invisible. Se la llama también Hellekeppelin: es explícitamente el tocado de Hellequin, el rey de los muertos. De manera aún más general, el tocado es el signo de un tránsito singular entre aquí y el más allá: en el nacimiento, caracterizando a los niños que nacen con el “capuchón de la suerte”, e inversamente, después de la muerte, a los difuntos que vuelven a visitar a los vivos”. A la vista de lo anterior me atrevería yo a aventurar otra hipótesis sobre el origen del nombre Hellequin: *Hölle* es el nombre que, en alemán, se da hoy al infierno, aunque previamente el término designaba genéricamente el reino de los muertos.

los Jungmannen, y les invitó a cenar y a pasar la noche con centenares de camaradas de su edad (375).

Esto no significa que su actitud sea encomiable, ni siquiera inocente. El hecho de que dé por muerta a la Alemania nazi, de que no tenga el menor interés en retrasar su caída, no puede enmascarar otro hecho: el de que quiere a esos niños para él. La vecindad de la muerte ha dado alas a su apetito ogresco, aunque siendo, como es, un ogro “sediento de ternura” (178) y habiendo descubierto no hace tanto su vocación de *pater nutritor* (*cf. supra*), sus motivos no son sólo egoístas y sin duda cree que ofrece a los niños, al menos hasta que llegue el fin, algo mejor de lo que tienen. Mas, con todo, no deja de ser el Ogro de Kaltenborn, el Rey de los Alisos que roba los niños a sus padres para llevarlos no a su palacio –o sí, en cierto modo- sino a su ejército de muertos. Y sus cabalgadas recuerdan cada vez más a la antigua caza salvaje de los fantasmas, pues a medida que los niños desaparecen, ocultos por sus familias, sus perros, duramente entrenados por él, se ocupan de sacarlos de sus escondrijos, hasta el día en que la captura de una de sus víctimas más preciadas, Lothar Wüstenroth, el hijo de unos carboneros, se produce bajo la forma de una auténtica montería. Tiffauges, de pie sobre Barba Azul, le arranca de la copa del árbol donde se ha refugiado de la furiosa jauría que le persigue, y aunque el niño patalea y le muerde la mano él no siente más que un júbilo intenso, y es en ese momento cuando se identifica explícitamente, en un “escrito siniestro”, con el Rey de los Alisos de la balada de Goethe (401), es decir, con el raptor.

Esta transmutación del “ogro sediento de ternura” en ogro raptor, si se quiere ogro en el sentido lato del término, traduce el completo –aunque provisional- ascenso al poder de la muerte en el mundo moral de Abel Tiffauges, el punto de mayor tensión de su aventura espiritual, donde la identificación mítica se ha llevado más lejos en relación con el mal. Protagonista de la caza salvaje, rey del ejército de los muertos, Abel se adentra cada vez más en el reino de lo informe. Esta ubicuidad de lo informe es lo que,

en su caso, ejerce el papel hipnótico que, en el caso de la masa, ejerce el aparato estético encaminado a suscitar el patriotismo irreflexivo, acrítico, homicida y suicida. En ella se diluye lo individual de la misma manera que lo hacía en el desfile presenciado por Abel al comienzo de su estancia en la Napola, o quizá de manera aún más segura. Cuando reflexiona acerca de los motivos de su atracción por los gemelos, al contemplar a Haro y Haïo, sus preferidos junto con Lothar, se dice que se debe

...a una aplicación privilegiada de la regla en virtud de la cual los cerca de cuatrocientos hombrecitos de Kaltenborn forman en conjunto una masa colegial de una densidad incomparablemente superior a la que resulta de la simple suma de sus personalidades. Justamente sus personalidades múltiples y contradictorias se anulan en gran medida, y no queda más que la muchedumbre desnuda y maciza. La personalidad, que es espíritu, penetra la carne (...) Si se disipa, el lingote carnal reencuentra su pureza nativa y su peso bruto (383).

Durante sus últimos días en Kaltenborn Abel Tiffauges se parece cada vez más a los personajes sadianos de las *120 journées*. Atento tan sólo a procurarse el placer que le produce la proximidad de los niños, incurre en nuevas “perversiones”: hacerse pisotear por ellos en las duchas colectivas, oculto por el vapor del agua, o intentar que una campesina le confeccione un colchón con los cabellos de sus pupilos. Pero se separa de sus precursores literarios por el hecho de que, en ningún caso, sus juegos implican sevicias contra los pequeños. En esta perspectiva resulta muy interesante la reflexión que, al respecto, anota en los “escritos siniestros” que ha retomado en esta etapa:

¿Qué hacer con estos cien niños encerrados por mí en el vaso cerrado de Kaltenborn? Ahora sé por qué el poder absoluto del tirano acaba por volverle absolutamente loco. Es porque no sabe qué hacer de él. Nada más cruel que este desequilibrio entre un poder hacer infinito y un saber hacer limitado. A menos que el destino haga estallar los límites de una imaginación indigente y viole una voluntad vacilante (462-463).

Pongamos a cuenta del destino, si se quiere –pero el destino siempre es el destino de alguien- el hecho que determinará la definitiva elección de Abel, su renuncia a la omnipotencia a favor del sacrificio: el encuentro con el pequeño judío Ephraïm, medio muerto de agotamiento en el curso de la desbandada de guardianes y cautivos de

Auschwitz ante la inminente llegada del Ejército Rojo. Mientras que sus *Jungmannen* culminan su entrega a la muerte haciéndose exterminar, a veces de manera brutal –Haïo, Haro y Lothar, los favoritos del Ogro de Kaltenborn, son empalados en las espadas de piedra que decoran la terraza- al negarse a la rendición, él se dirige, con Ephraïm sobre sus hombros, como nuevo San Cristóbal, o como Abel *portenfant* (cf. *supra*) hacia los pantanos en los que le espera la muerte, anunciada tiempo atrás en la figura del guerrero germano –el *Erlkönig*, como lo nombra el profesor de Königsberg- momificado en el fondo de la turbera.



20. San Cristóbal (José de Ribera)

*Portenfant, Cristóforo.*

Mientras se hunde en el lodo, Abel Tiffauges sabe “*que todo está bien así*”; y al levantar “*por última vez*” la cabeza hacia Ephraïm, sólo alcanza a ver “*una estrella de oro de seis puntas girando lentamente en el cielo negro*” (496). El perverso que arrebatava niños a sus padres muere intentando arrebatar un niño a la muerte. El antiguo

*Erlkönig* es ahora la cabalgadura –Behemot, Caballo de Israel, le llama Ephraïm (494)- a cuyos lomos cabalga un niño sin padre perseguido por... el *Erlkönig*; y en medio de este aparente trueque de roles el destino inevitable será el mismo: el reino subterráneo y acuático de esa misma figura, el *Erlkönig* con el que, de nuevo -pero al modo del antiguo germano: como víctima de un sacrificio- se identificará Abel. En este punto alcanza su culmen el genio de Tournier en su particular trato literario con el mal, pues no permite –no *se* permite- ninguna distinción medianamente clara entre lo “bueno” y lo “malo”. Es la misma figura –el Rey de los Alisos- quien circula entre la procura de la vida y la de la muerte, y sólo en el umbral de la muerte el personaje que la encarna deviene “astróforo”<sup>513</sup>. Aquí está en juego, sin duda, una noción del bien y del mal que no es la más común, y que tal vez pueda entenderse mejor por comparación.

El personaje ficticio de Abel Tiffauges se alza, a mi parecer, como contrapartida del personaje real de Adolf Eichmann, tal como fue retratado por Hanna Arendt, y de tantos miles de otros que, como éste, encarnaron lo que la autora judía alemana describió como “banalidad del mal”: gente normal, honrados servidores del Estado que hacían lo que se les ordenaba, a gusto o a disgusto, pero sabedores de que no se apartaban ni un ápice de lo que en aquel momento era la norma<sup>514</sup>. Lo que, para su desgracia y la de sus víctimas,

---

<sup>513</sup> Título de la sexta y última parte de la novela y emblema del destino perseguido por su protagonista.

<sup>514</sup> “Seis psiquiatras habían certificado que Eichmann era un hombre ‘normal’. ‘Más normal que yo, tras pasar por el trance de examinarle’, se dijo que había exclamado uno de ellos. Y otro consideró que los rasgos de Eichmann, su actitud hacia su esposa, hijos, padre y madre, hermanos, hermanas y amigos, era ‘no sólo normal, sino ejemplar’. ARENDT, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. esp., Barcelona, Lumen, 46. En las páginas siguientes la autora esboza una biografía del personaje que refrenda esta impresión. La “normalidad” de las personas y procesos sociales que pusieron en marcha el Holocausto constituye el núcleo, vale decir la tesis, del influyente estudio de Zygmunt BAUMAN (1997) *Modernidad y Holocausto*. Trad. esp., Madrid, Sequitur. Citaré a continuación algunos de sus fragmentos más explícitos: “Suponer que los autores del Holocausto fueron una herida o una enfermedad de nuestra civilización y no uno de sus productos, genuino aunque terrorífico, trae consigo no sólo el consuelo moral de la autoexculpación sino también la amenaza del desarme moral y político (...) El Holocausto fue el resultado del encuentro único de factores que, por sí mismos, eran corrientes y vulgares. Y que dicho encuentro resultó posible en gran medida por la emancipación del Estado político –de su monopolio de la violencia y de sus audaces ambiciones de ingeniería social- del control social, como consecuencia del progresivo dismantelamiento de las fuentes de poder y de las instituciones no políticas de auto-regulación social” (XVII- XVII). “Lo cierto es que todos los ‘ingredientes’ del Holocausto, todas las cosas que hicieron que fuera posible, fueron normales

sucedía en aquel momento es que era lo “normal” lo que se había pervertido; y sólo alguien acostumbrado por naturaleza –si así puede decirse- a cuestionar las normas podía tener entonces la necesaria autonomía para, labrándose su propio destino, es decir, tomándose todas las libertades, incluso las más peligrosas, salirse del redil del mal. No es casual que sea un noble prusiano de vieja estirpe, el conde von Kaltenborn, general de la *Wehrmacht* implicado en el intento de asesinato de Hitler en Julio de 1944, quien con extraordinaria lucidez explique a Abel Tiffauges la gran, la auténtica perversión de los tiempos:

La verdad es que, desde sus orígenes, el Tercer Reich es el producto de sus propios símbolos, que son quienes conducen soberanamente el juego (...) En todo lo que, en adelante, concierne a Alemania, el hombre es accesorio. Lo que únicamente cuenta (...) es una bandera, la bandera con la cruz gamada de los conspiradores caída en medio de dieciséis cadáveres en un charco de sangre que la mancha y la consagra. En adelante esta bandera de sangre –die Blutfahne- va a ser la reliquia más sagrada del partido nazi <sup>515</sup> (407-408).

Pero, como le explica en la misma ocasión,

... quien peca por los símbolos será castigado por ellos (...) El símbolo escarnecido se convierte en diablo. Centro de luz y de concordia, se transforma en potencia de tinieblas y de desgarramiento (...) Cuando el símbolo devora la cosa simbolizada (...) el fin de los tiempos está próximo. Porque entonces, no estando ya el símbolo lastrado por nada, se hace dueño del cielo. Prolifera, lo invade todo, se fractura en mil significaciones que no significan nada (...) Esos símbolos son diablos. Y de su saturación nace el fin del mundo (404-405).

Esta tesis es prácticamente idéntica a la del filósofo español Eugenio Trías, que ha hecho de la contraposición símbolo/ diablo uno de los puntos fuertes de su teoría sobre el sentimiento religioso –y sobre la historia- en su obra titulada *La edad del espíritu*

---

(...) en el sentido de que se acomodaban por completo a todo lo que sabemos de nuestra civilización, del espíritu que la guía, de sus órdenes de prioridad, de su visión inmanente del mundo y de las formas adecuadas de lograr la felicidad humana junto con una sociedad perfecta” (10-11). “El Holocausto no resultó de un escape irracional de aquellos residuos todavía no erradicados de la barbarie premoderna. Fue un inquilino legítimo de la casa de la modernidad, un inquilino que no se habría sentido cómodo en ningún otro edificio” (23).

<sup>515</sup> Se refiere a un episodio de los comienzos del nazismo, que sucintamente relata. El 9 de noviembre de 1923 un grupo de miembros del partido, portando armas y encabezado por Hitler, intentó sin éxito hacer caer el gobierno legítimo de Baviera. En la plaza del Odeón, en Munich, se produjo un tiroteo que causó dieciséis muertos entre los golpistas. A consecuencia de lo anterior Hitler pasó poco más de un año en la cárcel, de donde salió fortalecido y con el manuscrito de *Mein Kampf*.

(1994). Concisamente expresado, lo que Trías sostiene es la condición etimológicamente simbólica del pensamiento religioso, un pensamiento que intenta fundar un *kosmos* mediante la conjunción de lo que simboliza y lo simbolizado, ya que *symballein*, el verbo del que proviene el vocablo “símbolo”, se traduce por lanzar a la vez, o lanzar conjuntamente, con el sentido de hacer coincidir las dos mitades de una moneda con una intención de reconocimiento. Frente a esta función *sym-bálica* puede encontrarse la *dia-bálica* (diabólica), que promueve la escisión y el *chaos*, donde se pierde aquella ligazón significante y salvadora<sup>516</sup>. Siempre según el filósofo español, la historia de la cultura ha asistido a diferentes eventos *diabólicos* que han conducido a sucesivas etapas en esa “edad del espíritu”; es fácil reconocer en el surgimiento del nazismo el más reciente de estos eventos, como hace en presencia de Abel Tiffauges el general Conde von Kaltenborn<sup>517</sup>.

Porque de esto se trata, de una diabólica ruptura del orden simbólico, es por lo que la salvación, por pequeña y problemática que sea, sólo puede venir de alguien obsesionado por el desciframiento de los signos<sup>518</sup>, como es Abel Tiffauges, especialmente si, a la vez, se sitúa –y es situado– al margen del orden constituido. Tiffauges carece de toda certidumbre que no sea la de que tiene un destino, certidumbre que le impele a buscar cada vez más lejos, atravesando la guerra dotado de una invulnerabilidad moral que le asemeja a su precursor mítico, el invisible Rey de los Alisos del poema de Goethe. Y

---

<sup>516</sup> Cfr. TRIAS, E. (1994) *La edad del espíritu*. Barcelona, Destino, 98-101.

<sup>517</sup> Aquí se da una circunstancia sumamente turbadora, lo que por otra parte apenas puede sorprendernos en el contexto en que nos encontramos. En 1922 un aristócrata conservador y racista, Arthur Moeller van den Bruck publicó una obra titulada *El tercer Reich*, fuente de inspiración para el nazismo que comenzaba a despuntar. Pues bien: resulta que este título “evocaba el imperio de los mil años antes del juicio final descrito por el místico medieval Joaquin de Fiore”. BURLEIGH, M. (2002), 105. Pues bien: esta misma idea está en la base de la obra de Trías a la que acabo de referirme, si bien lo que el filósofo español toma del místico italiano es la noción de que este “imperio” es, o debe ser, “la edad del espíritu”, título de su obra. ¿Cabe aportar un ejemplo más claro sobre la ambivalencia de la condición humana?

<sup>518</sup> TOURNIER, M. (1970), *passim*. Más concretamente, cfr. 15: “Todo es signo. Pero hacen falta una luz o un grito desgarradores para atravesar nuestra miopía y nuestra sordera”; 36: “Su cara oculta [de Nestor] eran los signos, el desciframiento de los signos (...). Mi única ambición es ponerme yo mismo sobre esta pista”; 226: “Un país en blanco y negro, pensó Tiffauges [de la nevada Prusia Oriental]. Poco gris, pocos colores, una página blanca cubierta de signos negros”; y, desde luego, la citada perorata del Conde von Kaltenborn.

esto no significa que sea “una buena persona”, como, en su propia opinión, podían serlo muchos de quienes se sometieron banalmente al nazismo, sino todo lo contrario: alguien que continuamente bordea el peligro exterior e interior en busca de lo que realmente justifique una vida humana. El mensaje que transmite la figura de Abel Tiffauges es que, en tiempos diabólicos –y quizá en cualesquiera circunstancias- no son las “buenas personas”, sino quienes se atreven a confrontarse con “lo perverso”, quienes pueden obrar a favor de la vida y del bien. Pero, ¿en qué se traduce, en términos concretos, el precedente enunciado teórico? Para responder a esta pregunta debemos volver atrás, a un episodio que parece estar tan sólo al servicio de la peripecia narrativa. Me refiero al momento en el que Abel, al comienzo de su cautiverio, es descubierto por el guardabosque de la reserva de Rominten en una cabaña e, interpelado por éste acerca de su presencia allí, le responde que “da de comer a los alces”. Esto es lo que el *Oberforstmeister* le explica entonces:

Por lo que dice, conoce usted al *Unhold* [ogro, diablo] (...) Ese es el nombre de un alce ciego que teme sin duda la sociedad de sus semejantes, donde pronto lo cornearían los otros machos. Todo el mundo le conoce en los bosques donde pasa el invierno, pues se acerca a mendigar comida a los caminantes. Desgraciadamente, en cuanto se anuncia la primavera, emigra algunos kilómetros hacia el sur, y se expone así a los riesgos de una región en la que no es todavía conocido. Un día u otro me lo matarán (245).

Se ha señalado acertadamente<sup>519</sup> que el *Unhold* es una de las muchas metáforas de la figura de Abel Tiffauges, el protagonista de *Le Roi des Aulnes*, existentes en la propia novela, y lo anteriormente dicho suministra una prueba de esta semejanza. Otra, aún más interesante por sus consecuencias, se encuentra en la frase final del guardabosque: si abandona los bosques de invierno, es fácil que sea muerto por quienes aún no le conocen, pues la buena gente teme a los ogros. Sólo quienes, desde hace tiempo, están

---

<sup>519</sup> FAUSKEVAG, S.E. (1993), 141.

familiarizados con el Ogro, con el *Unhold*, saben que es un gigante poco agraciado, pero benévolo, una fuerza de la naturaleza de quien se puede ser amigo.

“*Un élan aveugle*”, dice, en el original francés, el guardabosque; y resulta una peculiar fortuna que este *Oberforstmeister* prusiano se exprese en francés, pues “*un élan aveugle*” significa, desde luego, “un alce ciego”, pero también “un impulso ciego”. Y esta polisemia del término francés nos remite a lo que hemos visto en español, y a la noción de *Trieb* en alemán. En lenguaje psicoanalítico, que utilizaré con reservas, esto podría traducirse diciendo: el *Unhold*, el ogro, es la pulsión. Los escasos moradores del bosque nevado le conocen bien; forma parte de su vida. Pero en las luminosas tierras de la primavera corre el riesgo de ser abatido.

Tournier se identifica con sus criaturas; reflexionando sobre ellas, creándolas, se crea a sí mismo y sobre sí mismo reflexiona:

Esta nebulosa en la que se buscan mutuamente mil y mil perversiones posibles no es solamente el alma de Abel Tiffauges, sino también la imagen de la de su creador, y hasta de todo novelista, pienso yo. No hay nada comparable, en efecto, para poder dar a luz un personaje y su universo, a esta agilidad polimorfa y exploratoria propia de la sexualidad infantil<sup>520</sup>.

Pero, en cierto sentido, Michel Tournier se traiciona a sí mismo al introducir el término “sexualidad” en la frase anterior, pues, a la vista del conjunto de la obra, o por mejor decir, de ambas obras –*Le Roi des Aulnes* y *Le vent paraquet*–, no es sólo ni en primer término la sexualidad lo que está en la base de esa “polimorfa perversidad infantil” que reivindica para su criatura y para sí mismo. La infancia, en la novela y en el ensayo, representa para Tournier un dominio sagrado y, por más señas, un dominio perdido, sacrificado, traicionado. La “pedofilia” del “ogro sediento de ternura” es síntoma de una carencia radical; y el destino del protagonista consiste en remediar esa carencia, para sí mismo y en nombre de todos. Lo que la infancia significa es lo que

---

<sup>520</sup> TOURNIER, M. (1977), 119.

permitirá resignificar un símbolo perdido que parcialmente había comenzado a reinterpretarse en el siglo veinte, ese siglo que fracasó en el empeño y que vivió la más cruel experiencia dia-bólica conocida. Al comienzo de la novela escribe Abel Tiffauges en sus “escritos siniestros”:

Cuando se lee al comienzo del Génesis (...) *Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, macho y hembra los creó* (...) ese paso repentino del singular al plural es ininteligible (...) Todo se aclara si se mantiene el singular en la frase que cito. *Dios creó al hombre a su imagen, es decir macho y hembra a la vez* (30-31)<sup>521</sup>.

Hasta aquí no hay nada que no nos resulte familiar: se trata de la figura del andrógino, cara a los gnósticos y alquimistas y reconquistada para nuestra cultura por C.G. Jung. Pero Tournier no se detiene aquí:

No se puede escapar a la fascinación más o menos consciente por el Adán arcaico, cargado con todos sus pertrechos reproductivos, viviente acostado, incapaz tal vez de caminar, de trabajar sin duda, presa de forma perpetua de transportes amorosos de una perfección inaudita, poseedor-poseído al mismo tiempo, salvo sin duda -¿y quién sabe?- durante los períodos en que se encontrara preñado de sus propias obras (...) Si existe en el Génesis una caída del hombre, no se encuentra en el episodio de la manzana (...) sino en esta dislocación que rompió en tres al Adán original (...) creando de un golpe a estos tres desgraciados [el varón, la mujer y el niño] (31-32).

“*Remontar la pendiente, restaurar el Adán original*” (*Ibid.*): tal es el anhelo de Abel Tiffauges desde estos primeros compases. Y con ello está tomando como propia una “historia evolutiva del espíritu”, y de sus edades, perfectamente compatible con la ya mencionada de Eugenio Trías: aquella que Nietzsche enunció al comienzo de su *Zarathustra* bajo el enunciado de “las tres metamorfosis”, a través de las cuales el espíritu, que comienza siendo camello, se transforma en león y por fin... en niño.

---

<sup>521</sup> La incongruencia señalada por Tiffauges –es decir, por Tournier– había sido ya detectada por el filósofo alemán Franz von Baader, y resuelta del mismo modo. Cfr. LIBIS, J. (2001) *El mito del andrógino*. Trad. esp., Madrid, Siruela, 84. Tournier, apasionado conocedor de la cultura alemana, y en concreto del Romanticismo, podría haber tenido noticia de este hecho directamente o, lo que es aún más fácil, a través de la obra de un autor francés de la que Libis toma esta información: SUSINI, E. (1942) *Franz von Baader et le romantisme mystique*, Paris, Vrin, vol. II, 336.

Durante el *diabólico* período nazi varones, mujeres y niños concretos se pusieron al servicio de la destrucción, de los símbolos perversos, considerándose y siendo considerados por la mayoría como gente normal. No es, pues, la niñez empírica lo que Tournier pretende rescatar a través de su perverso Abel Tiffauges<sup>522</sup>, sino todo eso que ha sido rechazado por los “normales” –por definición adultos y maduros- hacia los dominios de lo incorrecto, de lo inútil, de lo no valioso, de lo negativo, incluso de lo perverso. Desde este perverso punto de vista, el ogro de Tournier podría haber citado, sin enmienda alguna en este caso, en sus escritos siniestros esta otra frase bíblica: “*si no os hacéis como niños no entraréis en el reino de los cielos*”.

---

<sup>522</sup> Recuerde el lector que Abel define a sus queridos pupilos de Kaltenborn como *enfants-fauves* (niños-fieras).

**PARTE III: LAS CIENCIAS DE LA VIDA EN  
EL ESPEJO DE LA LITERATURA**



## 1. El cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffmann\*

*Una episteme bajo sospecha.*

La idea de emprender este estudio me sobrevino en el curso de la relectura del excelente estudio de Rafael Mandressi sobre la mirada anatómica<sup>523</sup>: una mirada configuradora, según este autor, de una auténtica “civilización de la anatomía” que se extendería entre 1270 y los comienzos del siglo XIX<sup>524</sup>. Como podrá comprobarse de inmediato, el texto del historiador de la medicina uruguayo afincado en París constituye el estímulo fundamental de mi propia reflexión, que se desarrollará en un campo diferente, y que tiene el propósito de estudiar una alternativa a esa mirada. Mas lo cierto es que en el curso de dicha reflexión mis objetivos se han ido ampliando, a causa precisamente de lo que me parecía ir comprendiendo a medida que me adentraba en el tema. Así, la crítica de la que surge dicha alternativa ha resultado ser, en la perspectiva de un lector del siglo veintiuno, una enmienda apenas consciente a la totalidad de un proyecto moderno que sólo recientemente ha sido descubierto, señalado y nombrado con el término de biopolítica<sup>525</sup>.

No es casual que mi trabajo tenga por tema algo que ocurrió precisamente a comienzos del siglo XIX, período en el que, como hemos visto, sitúa Mandressi el eclipse de la mirada anatómica. En el marco del romanticismo literario, pero también en el del romanticismo médico, un escritor alemán, seguramente sin proponerse tan ambicioso objetivo, planteó una de las críticas más radicales a esa *episteme*<sup>526</sup> basada en

---

\* Publicado previamente como MONTIEL, L. (2008) “Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffmann”. *Asclepio*, LX- 1, 151-176.

<sup>523</sup> MANDRESSI, R. (2003), *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil.

<sup>524</sup> MANDRESSI, R. (2003), p. 18.

<sup>525</sup> FOUCAULT, M. (1984), *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, pp. 168-176.

<sup>526</sup> Empleo este término en el sentido que le dio Michel Foucault, especialmente en el prefacio a *Las palabras y las cosas* (México, Siglo XXI, 1982, p. 7): ese “*a priori* histórico [gracias al cual] han podido

la preeminencia del sentido de la vista utilizado según unas reglas particulares que permiten adjetivar de “anatómica” esa forma de mirar. El escritor no es otro que Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Nadie debe llamarse a engaño por el hecho de que me permita plantear este enfrentamiento sin, aparentemente, respetar unas reglas, en particular la que exigiría que ambas perspectivas desarrollen sus argumentos sobre el mismo terreno. De entrada podría pensarse que no ha lugar a presentar objeciones a un discurso científico desde un campo ajeno, como es la creación artística. Y sin embargo el análisis de Mandressi justifica, si es que no exige, este género de confrontación, pues lo que sostiene es que la mirada del anatomista y los correspondientes procederes disectivos que fueron responsables de la construcción –y en este caso el vocablo resulta absolutamente pertinente- de una determinada imagen del cuerpo<sup>527</sup> -aquella, precisamente, a la que de un modo u otro se opuso el romanticismo, y de forma muy concreta el “fantaseador escéptico”<sup>528</sup> objeto de mi estudio- no fueron en modo alguno ajenos al trabajo de los artistas contemporáneos.

Para poder cumplir mi propósito de manera satisfactoria plantearé la exposición de la crítica hoffmaniana en dos etapas. Me ocuparé en primer lugar del tema del cuerpo representado como máquina, y después del de la mirada dirigida a la naturaleza del cuerpo y a la naturaleza en su conjunto, y también de la mirada misma.

---

aparecer las ideas, constituirse las ciencias, reflexionarse las experiencias en las filosofías, formarse las racionalidades (...); el campo epistemológico (...) en el que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad”.

<sup>527</sup> Al final de su extenso recorrido por la anatomía medieval y moderna concluye: “No es cuestión únicamente de medicina. Ni tampoco de ciencia (...) La anatomía fue un vehículo de meditación moral y de investigación espiritual, un espectáculo social, una fiesta que reunía multitudes. Fue la manera de significar la condición humana y el esplendor de la Creación. Fue también un concepto clave para pensar y decir el análisis. Fue el objeto y el pretexto de una cultura visual marcada al mismo tiempo por la sensualidad y lo macabro, por la crueldad y lo barroco. En el curso de los tres siglos durante los que sopló en Europa “un viento irresistible de embriaguez anatómica” lo que se produjo fue una irrigación de lo imaginario, la instauración de una sensibilidad”. MANDRESSI, R. (2003), p. 270. El texto entrecorillado en el interior de la cita pertenece a CAMPORESI, P. (1989), *L'officine des sens : une anthropologie baroque*, Paris, Hachette, p. 121.

<sup>528</sup> Así le califica Rüdiger Safranski en la biografía que le dedica: SAFRANSKI, R. (1984), *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantast*, München/ Wien, Hanser.

*Del cuerpo de la disección al cuerpo del autómeta.*

Repasemos brevemente, tomando como guía el texto de Mandressi, el camino que conduce hasta el autómeta humano; un camino que atraviesa la modernidad de un extremo a otro<sup>529</sup>. Se inicia en Vesalio –quien, por otra parte, cuenta con predecesores reconocidos; remito al lector al texto citado o a los buenos tratados de historia de la medicina- y desemboca en la obra de los constructores de máquinas que pretenden copiar a la naturaleza animada, como el célebre Vaucanson.

Lo que en Vesalio es moderno –como ha señalado, por ejemplo, Laín- ha dejado de ser galénico: la anatomía, y más en concreto la osteomuscular. Pero la fisiología, e incluso la anatomía de las partes más explícitamente “fisiológicas” –las vísceras- es bastante menos moderna, e incluso no ha dejado de ser galénica: basta con recordar el orden expositivo de la anatomía de las cavidades en la *Fabrica*<sup>530</sup>. Creo que hay más de una razón para explicar esta discrepancia entre las dos anatomías vesalianas; pero en apoyo de mi defensa, antes esbozada, del análisis del tema con ayuda de fuentes artísticas, me interesa enfatizar una de las menos conocidas, señalada por Mandressi: en el Renacimiento, el trabajo teórico de los artistas relativo a la representación del cuerpo humano precede al de los anatomistas<sup>531</sup>. Como los médicos –pero teorizando antes que ellos- los artistas se interesan enormemente por la “estructura” del cuerpo, ocupándose bastante poco del conocimiento de las vísceras. El gran teórico Leone Battista Alberti hace de los huesos “el principio generador de la forma”, y sus colegas van a esforzarse sobre todo por conocer el aspecto de huesos y músculos como fundamento de su

---

<sup>529</sup> El lector informado puede objetar que este camino ya era conocido, a lo que hay que responder que en la exposición del autor uruguayo se ponen de manifiesto aspectos menos conocidos y puntos de vista novedosos que son, precisamente, los que de manera más decisiva han estimulado mi propia reflexión.

<sup>530</sup> LAIN, P. (1963), *Historia de la medicina moderna y contemporánea*, Barcelona, Editorial Científico-Médica, pp. 56-58.

<sup>531</sup> MANDRESSI, R. (2003), p. 132.

trabajo<sup>532</sup>. No se trata aquí de establecer prioridad alguna, sino más bien de todo lo contrario: de mostrar cómo, en un momento determinado, está surgiendo un nuevo modo de contemplar la realidad que no es patrimonio de una actividad concreta. Para reforzar esta tesis Mandressi advierte que el modelo arquitectónico de la anatomía vesaliana no es absolutamente innovador ni antigalénico, pues la manera de describir el esqueleto como andamiaje es directamente dependiente de la que Galeno pone en práctica en *De anatomicis administrationibus*, donde se refiere a los huesos comparándolos a los palos de una tienda de campaña<sup>533</sup>. Pero Galeno, en el caso citado, termina dando, como es sabido, prioridad a la orientación dinámica, fisiológica, y sustentando su “tienda de campaña” sobre una estequiología fluidista, mientras que Vesalio volverá de algún modo la espalda a la fisiología, dejándosela a otros, y hará sentir a sus seguidores la necesidad de la instauración de una estequiología solidista, la fibrilar<sup>534</sup>. Vesalio se queda con lo que puede ver, entronizando esa “mirada anatómica” que interesa a Mandressi. Aunque tal vez podría decirse que la noción de “mirada anatómica” es una tautología, pues ninguna otra de las disciplinas médicas<sup>535</sup> o biológicas reposa *de facto* en la mirada. Galeno, por ejemplo, no tiene una “mirada fisiológica”, sino más bien una “razón fisiológica”<sup>536</sup>, pues los ojos no tienen acceso, y

---

<sup>532</sup> Alberti publicó su *De pictura* en 1435 y Leonardo realizó disecciones, en solitario o con la ayuda del anatomista Marcantonio della Torre entre 1487 y 1515. La primera representación pictórica de una lección de anatomía, realizada por Donatello, se encuentra en la iglesia de san Antonio en Padua. Más tarde los tratados anatómicos copiarán ese modelo. Algo similar sucede en el caso de la portada de la *Fabrica*: el cadáver ante el que se encuentra Vesalio está en la posición del “Cristo muerto” de Mantegna, aunque cabe pensar que el pintor pudo a su vez tomar la imagen del natural, de una disección, lo que representaría, a juicio de Mandressi, un “efecto de retorno, imagen que parte de la anatomía para regresar a ella después de haberse formalizado en otra parte”. MANDRESSI, R. (2003), pp. 98-101, 107, 128-129.

<sup>533</sup> MANDRESSI, R. (2003), pp. 126-127.

<sup>534</sup> En 1611 Thomas Bartholin sostendrá que sólo puede llamarse “parte a aquello que participa en la forma & en la vida del todo, a saber la que es sólida, como pretenden los anatomistas”. MANDRESSI, R. (2003), p. 164.

<sup>535</sup> Excepción hecha, claro está, de la cirugía; pero ésta es fundamentalmente una disciplina práctica, y su relación con la anatomía como base teórica la convierte en una especie de emanación de ésta.

<sup>536</sup> Acerca del papel central de la razón en la medicina griega véase LAIN, P. (1987), *La medicina hipocrática*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 56-57, 70-71. Y para el caso concreto de Galeno, GARCIA BALLESTER, L. (1972), *Galeno en la sociedad y en la ciencia de su tiempo*, Madrid, Guadarrama, pp. 53-57.

apenas lo tendrán más tarde, al mundo de la fisiología. Por el contrario, aunque parezca evidente que la anatomía es una disciplina tan caracterizada por su método como para que pueda adoptar como nombre el de la técnica disectiva, no lo es menos el que tanto o más que de la mano armada depende del sentido de la vista. No es, pues, casual que me haya visto obligado a ocuparme sucesivamente de la estructura y de la visión al plantearme como problema la imagen del cuerpo.

Pero esta “estructura” que de forma tan fundamental concierne por igual a los artistas plásticos<sup>537</sup> y a los anatomistas será representada de modo diverso a lo largo del período moderno. La arquitectónica vesaliana, que tomaba como modelo los edificios urbanos, cede su lugar en la obra de Jakob Benignus Winslow (1669-1760) a una imagen diferente: la del ingenio mecánico. Para el anatomista danés afincado en París el esqueleto óseo, el punto de partida de la nueva anatomía, no es ya semejante al andamiaje de algún edificio, sino el complejo armazón de cualquier “máquina móvil” como una carroza o un velero<sup>538</sup>. Es natural que así sea; el cadáver de Vesalio tenía que ser animado de un modo u otro para que la anatomía tuviese algún sentido en la construcción de la nueva medicina. En el fondo Winslow procede del mismo modo que Leonardo trescientos años antes<sup>539</sup>, intentando concebir y representar el movimiento de las partes para restituir una de las propiedades más aparentes de la vida a la estructura inmóvil. De ese modo la fisiología se convierte en *ancilla anatomiae*, al menos desde el punto de vista metodológico, de lo que es buena prueba su concepción como *anatomia animata* en la obra del creador de la fisiología barroca, Albrecht von Haller (1708-1777); pero la anatomía, para poder conservar su papel rector, debe dotarse de los

---

<sup>537</sup> No sólo a los pintores; también los escultores están interesados por la disección (Lorenzo Ghiberti, 1447-1455) o la practican (Miguel Angel). Cfr. MANDRESSI, R. (2003), pp. 100, 103-105

<sup>538</sup> MANDRESSI, R. (2003), pp. 139-140.

<sup>539</sup> MANDRESSI, R. (2003), pp. 105-106. En este período auroral de la mirada anatómica el anatomista médico aún no ha perdido de vista la perspectiva de la vida, como revelan las ilustraciones anatómicas de la obra de Berengario (c. 1479-1540), que muestran al cadáver en un marco natural y en actitudes propias de la vida. MANDRESSI, R. (2003), p. 97.

medios necesarios para explicar el movimiento. Para ello es fundamental desplazar el protagonismo del todo a las *partes*, y hacer derivar la idea de estructura de la noción de *articulación*, de “montaje”<sup>540</sup>.

El camino recorrido por la anatomía en estos siglos ha sido transitado también por los filósofos. En 1662 ha visto la luz el *Traité de l’homme* de Descartes y a finales del siglo XVII “la noción de organismo-máquina fascina. Está de moda”<sup>541</sup>. En 1747 La Mettrie publica *L’homme machine*, monumento ideológico de un “Siglo de las Luces (...) resueltamente mecanicista de obediencia fibrilar”<sup>542</sup>. Es el siglo de Jacques de Vaucanson (1709-1782) y de Wolfgang von Kempelen (1734-1804), famosos constructores de autómatas que asombrarán a la sociedad de su tiempo y a la inmediata posteridad, cuyas producciones llegarán a ser el motivo inspirador de los relatos de Hoffman de los que se ocupa este trabajo. Vaucanson es sin duda el iniciador de esta moda que es a la vez un signo de los tiempos. Sus primeras máquinas animadas, un pastor y un flautista, asombran por su capacidad de producir música mecánicamente, llegando incluso a interpretar varias melodías diferentes. Pero su creación fundamental es un pato mecánico capaz de emitir sonidos, mover las alas, ingerir alimentos... y defecar. Esta proeza tiene un significado extraordinario, pues por una parte parece dar la razón a la imperante medicina mecánica, o iatromecánica, al confirmar que la digestión es un proceso mecánico<sup>543</sup> –pues puede ser realizada por una máquina- y por otra sugiere la posibilidad de crear máquinas que reproduzcan de manera perfecta las

---

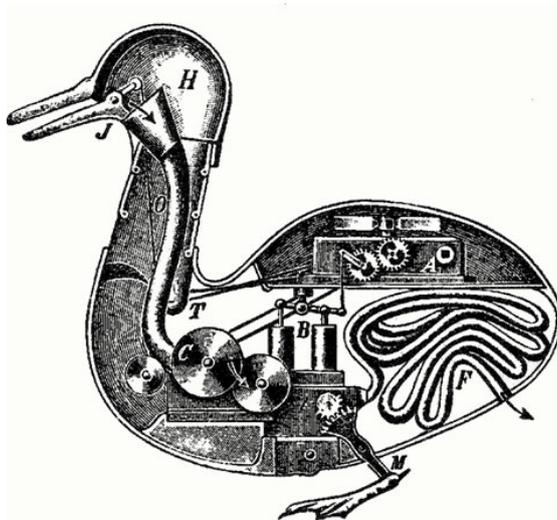
<sup>540</sup> MANDRESSI, R. (2003), p. 140.

<sup>541</sup> MANDRESSI, R. (2003), p. 209.

<sup>542</sup> MANDRESSI, R (2003), pp. 210, 154. Incluso un artista visionario como William Blake, que en tantos aspectos parece avanzar la revolución romántica, permaneció sometido a esa “obediencia fibrilar”, como acaba de demostrar un estudio reciente: ISHIZUKA, H. (2006), Enlightening the Fibre-woven Body: William Blake and the Eighteenth-Century Fibre Medicine. *Literature and Medicine*, 25-1, pp. 72-92.

<sup>543</sup> Desafortunadamente para los doctrinarios de la iatromecánica Vaucanson había hecho trampas en este punto, como demostró el ilustrado alemán Christian Friedrich Nicolai, al descubrir que el constructor del fabuloso ingenio había introducido en su interior, junto al ano mecánico, una masa pastosa semejante a lo que cabía esperar de una digestión natural. STAFFORD, B. M. (1999), *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of the Visual Education*, Cambridge, MIT Press, p. 194.

creaciones de la naturaleza. Estimuladas por este logro, las academias de medicina establecerán premios para quien consiga construir un autómeta capaz de hablar, pues, a partir de la filosofía cartesiana, se considera que el habla es lo que diferencia al ser humano de los animales, concebidos explícitamente como máquinas semovientes<sup>544</sup>. El propio Vaucanson lo intentará, aunque terminará abandonando sus ensayos<sup>545</sup>.



21. Representación gráfica del mecanismo del pato de Vaucanson

Más éxito tendrá en este campo el austríaco Wolfgang von Kempelen, quien conseguirá construir una máquina parlante (no integrada, en cualquier caso, en un autómeta humano completo), capaz de pronunciar algunas palabras con voz semejante a la de un niño. Los ensayos realizados por su creador a lo largo de toda su vida no desembocaron en mejoras sustanciales, quedando su aparato como una mera pieza de exhibición<sup>546</sup>. Pero el interés de las instituciones científicas en estos ensayos es genuino y constituye una prueba palpable de la concepción mecanicista de la vida imperante en

<sup>544</sup> SAUER, L (1983), *Marionetten, Maschinen, Automaten: Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*, Bonn, Bouvier, pp. 26-27.

<sup>545</sup> MANDRESSI, R. (2003), pp. 213-215.

<sup>546</sup> STROUHAL, E. (2002) Eine flexible Geschichte. Kempelens Türke: eine Schach-Metaphern-Maschine aus dem Spätbarock. *KARL. Das Kulturelle Schachmagazin*, 4, pp. 14-19. Cito a partir de la edición electrónica de la revista: [www.karlonline.org/402\\_5.htm](http://www.karlonline.org/402_5.htm), (consultada el 15-11-2006), p. 2.

este período histórico. Y en la perspectiva del proceso histórico vivido por la anatomía –y de mano de ésta, también por la antropología filosófica- lo que representan máquinas como el pato de Vaucanson o el turco de von Kempelen –de la que me ocuparé en breve- es una nueva idea de la vida: “la maquinaria del autómatas, en lugar de copiar al viviente, lo *realiza*”<sup>547</sup>.

*Un escritor que no pensaba escribir, o los tortuosos caminos del genio.*

Esta es la situación que encuentran quienes escriben a finales del siglo XVIII y quienes, nacidos en esos años, lo harán en las primeras décadas del siguiente. No resulta nada extraño que una de las obras literarias emblemáticas de este período sea *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Wollstonecraft Shelley (1818). Al fin y al cabo el protagonista del relato no hace más que tomar la ciencia de su época en el nivel en que la encuentra, y este nivel presenta, como hemos visto, entre otros rasgos característicos la representación de la figura humana como agregado de partes, de piezas anatómicas susceptibles de ser animadas. Pero, como es sabido, en *Frankenstein* se plantea una crítica radical a una ciencia así entendida, o al menos a sus eventuales consecuencias<sup>548</sup>. No en vano nos encontramos ya en el Romanticismo, una de cuyas señas de identidad es el rechazo de una buena parte de la herencia de la Ilustración<sup>549</sup>. Y en el campo objeto de nuestro interés la novela de Mary Shelley representa sin duda el ejemplo más emblemático, pero no el único, ni desde luego el más complejo. Este papel

---

<sup>547</sup> MANDRESSI, R. (2003), p. 215.

<sup>548</sup> La novela sería “una parábola de la crueldad y de lo inútil”. MANDRESSI, R. (2003), pp. 215-216. Cfr. también el excelente estudio de VEGA RODRÍGUEZ, P. (2002), *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid, Tecnos/Alianza.

<sup>549</sup> Con excesivo desparpajo tiende a atribuirse al romanticismo “el rechazo de la Ilustración”, sin matices; pero nada es más inexacto que esto. El Romanticismo representa, en algunos asuntos esenciales, el desarrollo de los ideales ilustrados, incluso la fidelidad a los mismos cuando la propia clase social que los promulgó comienza a volverles la espalda, como con gran sensibilidad ha señalado Christa Wolf en su ensayo de 1979 “La sombra de un sueño. Karoline von Günderrode: un esbozo”, incluido en la edición española de su novela *En ningún lugar. En parte alguna*, Barcelona, Seix Barral, 1992, pp. 10-11. Sobre el verdadero objetivo de la crítica romántica a la Ilustración véase BERLIN, I (2000), *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, pp. 43-71.

estaba reservado para Hoffmann, por más que a menudo sus relatos hayan sido considerados literatura menor, “cuentos”.

La investigación literaria más reciente ha mostrado que, sensibles al tono fundamental de la época, los escritores del cambio de siglo manifestaron un notable interés por la imagen humana artificial<sup>550</sup>: sin salir del ámbito alemán el teatro de marionetas (Kleist, “Bonaventura”<sup>551</sup>, el propio Hoffmann) y los autómatas (Jean Paul, de nuevo Hoffmann) se convierten en motivo literario harto frecuente<sup>552</sup>. Pero ninguno de ellos consiguió sacar tanto partido a esta materia como nuestro autor, pues no se limitó a la crítica descalificadora, esforzándose por extraer de la inquietante figura del hombre artificial enseñanzas más difíciles de asimilar que las que podrían nacer de una visión del problema en blanco y negro. Las siguientes páginas tienen por objeto poner de relieve estos singulares descubrimientos del escritor.

Antes de comenzar el análisis de la obra permítaseme situar, por más que sea sumarisimamente, a su autor<sup>553</sup>. En primer lugar conviene destacar la singularidad de su condición de escritor. Podría decirse que nunca vivió de lo que escribía, aunque a veces sus textos le sirvieron para no morir de hambre. Hoffmann pertenece a esa categoría de escritores, sólo relativamente frecuente en los dos últimos siglos, que escribe cuando termina el horario del trabajo que le da de comer. Fue jurista, y podría decirse que los

---

<sup>550</sup> Según uno de ellos el motivo principal de este interés –que, como veremos, sólo parcialmente puede aplicarse a Hoffmann– se encuentra en “la industrialización rápidamente desarrollada del siglo diecinueve y en el progreso técnico”. DRUX, R. (1986), *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E.T.A. Hoffmann bis Georg Büchner*. München, p. 67.

<sup>551</sup> Me refiero al texto publicado en 1805 con el título *Nachtwachen* bajo el seudónimo de Bonaventura. Estudios recientes han conducido a la identificación de su autor, August Klingemann. Cfr. GÜNZEL, K. (1995), *Die deutschen Romantiker*, Zürich, Artemis&Winkler, pp. 166-167.

<sup>552</sup> GENDOLLA, P. (1992), *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l’Isle Adam und Hans Bellmer*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, pp. 63-64.

<sup>553</sup> En español existe una breve, pero bien documentada biografía de Hoffmann: BRAVO-VILLASANTE, C. (1973), *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Madrid, Nostromo. Merece destacarse el estudio introductorio de Ana Pérez a la edición española de las *Opiniones del gato Murr*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 9-121, que incluye una selecta bibliografía. En alemán resulta interesante, como casi todas las de su autor, la de SAFRANSKI, R. (1984), aunque conviene completarla con la lectura de algunas obras más académicas.

períodos de su vida en los que no precisó de un editor generoso, o de la magnanimidad de sus amigos, para sobrevivir, lo consiguió gracias a sus empleos como funcionario al servicio del Estado. Tampoco la creación literaria fue, al menos durante bastante tiempo, el objeto de sus anhelos. Siempre quiso ser músico –y de hecho lo fue, aunque con éxito insuficiente-; ensayó sus capacidades como director teatral en Bamberg y en Dresde, y en una anotación en su diario, datada el 16 de octubre de 1803, puede leerse esta pregunta: “¿habré nacido para pintor o para músico?”<sup>554</sup>, pues realmente era un caricaturista extraordinario. Y sin embargo fue la creación literaria quien ha hecho que su figura llegue hasta nosotros cargada de un prestigio que no cesa de crecer a medida que la crítica desvela la profundidad de sus aparentemente sencillos escritos.

Por otra parte, su fama literaria, ni temprana ni excesivamente tardía, pues podría decirse que comenzó con su etapa berlinesa, a partir de 1814, reposaba, como la de su admirado Cervantes, mucho más sobre la admiración popular que sobre la de las élites culturales. Así, mientras que un viajero sueco recogía en su diario de viaje por Alemania que un mozo del hotel en que se alojaba canturreaba fragmentos de la ópera *Ondina*, compuesta por Hoffmann sobre un relato de su amigo La Motte-Fouqué, y que las clases populares adoraban sus relatos<sup>555</sup>, sabemos a partir de otras fuentes que en un círculo tan exquisito como el que se reunía en torno a Carl August Varnhagen von Ense y su esposa Rahel se le despreciaba olímpicamente en nombre del respeto hacia la obra de Goethe, que tan explícitamente se había pronunciado contra todo lo “romántico”<sup>556</sup>. No puede pasarse por alto que el auténtico fastigio de la fama de Hoffmann no se produciría sino en pleno auge de la cultura burguesa y fuera de su patria, en la Francia

---

<sup>554</sup> Cit. En BRAVO-VILLASANTE, C. (1973), p. 31.

<sup>555</sup> WAWRZYN, L. (1990), *Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, pp. 9-10.

<sup>556</sup> OPPELN-BRONIKOWSKI, F. (1928), *David Ferdinand Koreff. Serapionsbruder, Magnetiseur, Geheimrat und Dichter. Der Lebensroman eines Vergessenen. Aus Urkunden zusammengestellt und eingeleitet von...*, Berlin-Leipzig, Paetel, p. 105.

que, por los buenos oficios de su amigo el médico y magnetizador Koreff, fue escenario de la primera edición de sus obras completas traducidas por Loève-Weimars<sup>557</sup>.

Con estos datos se tiene la impresión de que para el protagonista de una biografía así la elección de la literatura es a lo sumo un mal menor. A esto es a lo que me refería en la segunda parte del título de este apartado, que, por cierto, está tomada en préstamo de los “Proverbios del Infierno” (1790-92) de William Blake<sup>558</sup>. Por otra parte, creo que para quien ha tenido variadas experiencias como lector esto constituye a veces una garantía, pues muy a menudo los más brillantes atisbos sobre el presente aparecen de forma inconsciente e impremeditada, y eso es lo que hace fascinante una obra como la de Hoffmann que, aunque de forma involuntaria, se ve libre del *ennui de tout dire*, o de *tout expliquer*.

Dicho esto, conviene pasar ya al centro de la cuestión, es decir, al análisis de los textos más interesantes en la perspectiva de los objetivos, apenas pergeñados, de este trabajo. Me ocuparé en primer lugar del que lleva por título *Die Automate, Los autómatas*, publicado en 1814.

#### *Lo que oculta el autómata.*

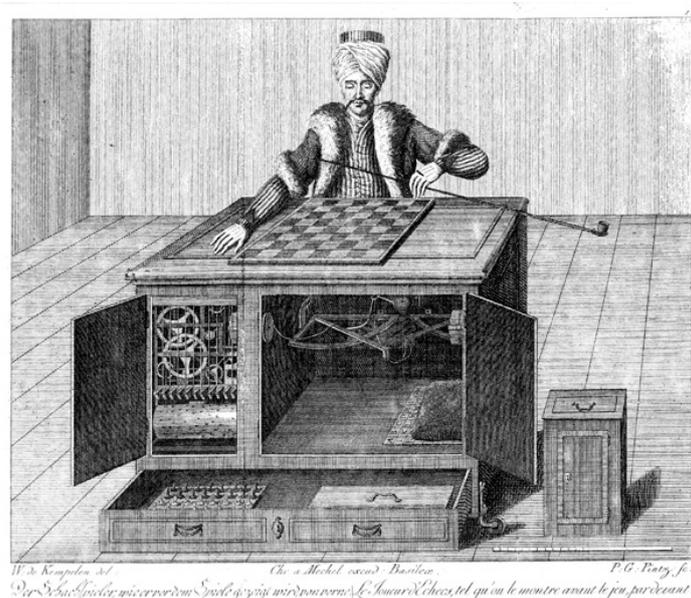
Lo primero que hay que destacar es que este relato, a diferencia de otros del mismo autor, está basado en la observación de la realidad. Su arranque lo constituye la llegada a la ciudad en la que viven los protagonistas, los jóvenes Ludwig y Ferdinand, de un espectáculo cuyo elemento fundamental es un autómata parlante con la figura de un turco. Resulta evidente que Hoffmann se toma la libertad de fundir en una las dos máquinas antes referidas de Wolfgang von Kempelen; pero además, en el curso del

---

<sup>557</sup> Sobre la recepción de la obra de Hoffmann en Francia véase CASTEX, P.-G- (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti, pp. 42-56. También OPPELN-BRONIKOWSKI, F. (1928), p. 149.

<sup>558</sup> “El progreso traza caminos rectos, pero los tortuosos caminos sin progreso son los caminos del genio”. BLAKE, W. (2000), *El matrimonio del cielo y el infierno*, Madrid, Hiperión, p. 237.

relato, Ludwig se hace eco de las experiencias del propio Hoffmann, al mencionar su contemplación de unos autómatas en el arsenal de Danzig<sup>559</sup>. En la época en que Hoffmann escribe su relato aún no se había descubierto la superchería de Kempelen, cuyo turco, en este caso mudo jugador de ajedrez, ocultaba en el interior de la mesa sobre la que se situaba el tablero a un verdadero jugador enano que manejaba las piezas con ayuda de imanes<sup>560</sup>.

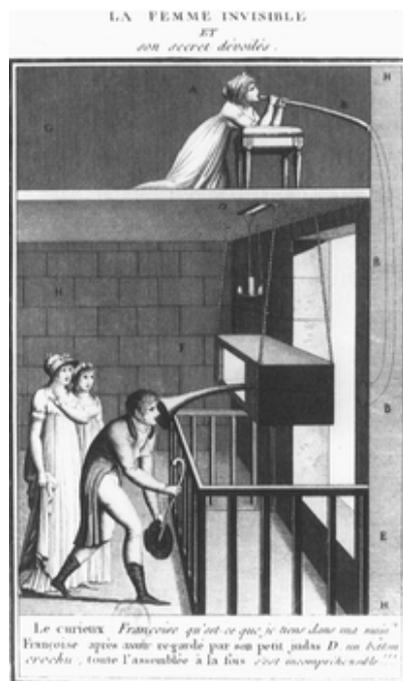


22. El turco jugador de ajedrez de W. von Kempelen

<sup>559</sup> GENDOLLA, P. (1992), pp. 152-153. El año anterior al de la publicación del relato Hoffman vio en Dresde varios autómatas de otros célebres constructores de este tipo de máquinas, J.G y F. Kaufmann: KREPLIN, D. (1957), *Das Automaten-Motiv bei E.T.A. Hoffmann*. (Tesis doctoral mecanografiada), Bonn, 1957, p. 12. En el relato, Ferdinand menciona al volatinero –*voltigeur*- de Enslar como “uno de los más perfectos autómatas que haya visto jamás”. Cabe pensar que en él pudo basarse el célebre Jean-Eugène Robert-Houdin para su “Diavolo Antonio”, “uno de los autómatas más simpáticos de este artífice”: ARIDJIS, Chloe. (2006), *Topografía de lo insólito. La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*, México, FCE, p. 178. Aunque la citada autora no señala esa posible influencia parece razonable apuntarla, pues el muñeco de Robert-Houdin era, también, un trapeceista, y su creador un apasionado lector de obras relativas a la materia, como Aridjis señala en las páginas 137-140 de su obra.

<sup>560</sup> La superchería sólo fue descubierta años más tarde, en los Estados Unidos, cuando el autómata era exhibido por Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), que lo había adquirido con fines crematísticos. Edgar Allan Poe escribió un relato casi periodístico sobre este evento, “Maelzel’s chess player” (1836). Cfr. MRACEK, W. (2001), *Baron von Kempelen Schach- “Automat”*. *Automaten und Androiden*, Auszug aus der Diplomarbeit am Institut f. Kunstgeschichte, Graz. <http://www.chess.at/geschichte/kempelen.htm> (consultada el 15-11-2006)

En el relato de Hoffman el turco no juega al ajedrez, sino que habla. También esto está tomado de la realidad, pues en los años precedentes ya se habían organizado espectáculos con figuras parlantes. Johann Samuel Halle, profesor de la Academia Militar de Prusia, autor de una *Fortgesetzte Magie* en 7 volúmenes (1788-1802), fabricó el “Brahmín, u oráculo parlante”, un muñeco que permanecía sentado y respondía a preguntas mediante un sistema de tubos a través del cual llegaba la voz de personas ocultas en un balconcillo inaccesible a las miradas del espectador<sup>561</sup>, y Etienne-Gaspard Robert (Robertson) había utilizado el mismo sistema en sus célebres espectáculos de “fantasmagoría”, más concretamente en el denominado “la mujer invisible”, que no era exactamente una fantasmagoría –es decir, uno de esos espectáculos visuales que le hicieron célebre en toda Europa- sino más bien un oráculo supuestamente mecánico<sup>562</sup>.



23. Mecanismo del espectáculo “La femme invisible”, de Robertson.

<sup>561</sup> STAFFORD, B. (1994), pp. 102-103.

<sup>562</sup> ARIDJIS, Ch. (2006), pp. 120-124.

Pero en *Los autómatas* se descarta desde el principio la posibilidad de algo tan tosco, aunque no la existencia de algún medio mecánico exquisitamente sofisticado, única explicación posible para que un ser humano pueda hablar a través del muñeco; pues lo que desde el primer momento queda radicalmente descartado es que éste piense por sí mismo las respuestas a las preguntas del público. En todo caso no es esto lo que interesa a Hoffmann, aficionado él mismo a las marionetas y a los autómatas, y capaz de fabricar juguetes mecánicos para los hijos de su amigo Hitzig<sup>563</sup>. Así, aunque hace alabar a Ferdinand el desconocido sistema que permite a su creador estar en contacto con el autómata, inmediatamente pone en sus labios esta declaración:

Pero lo que más me asombra y lo que en verdad me atrae es el poder espiritual de ese ser humano desconocido en virtud del cual parece penetrar en el fondo del espíritu del que hace la pregunta: y es que en las respuestas existe a menudo una agudeza y al mismo tiempo un espantoso claroscuro que las convierten en oráculos, en el sentido estricto de la palabra<sup>564</sup>.

No olvidemos la fecha en que Hoffmann compuso y publicó su relato: 1814, es decir, dos años después de otro del que me he ocupado en otro lugar: “El magnetizador”<sup>565</sup>. Como la mayoría de sus contemporáneos, Hoffmann estaba fascinado por las posibilidades del magnetismo animal, y no me cabe la menor duda de que está pensando en él cuando menciona, en la frase citada, ese “poder espiritual” que “parece penetrar en el fondo del espíritu” de un tercero. Y –como también es habitual entre los artistas de la

---

<sup>563</sup> Este es un aspecto de la personalidad de Hoffmann muy bien documentado. El ya mencionado Öhlenschläger describió de mano maestra una sesión de la tertulia de “los hermanos de San Serapión”, de la que Hoffmann era el alma, en la que nuestro autor acompaña con una marioneta “de las que tenía un armario lleno” un relato que él mismo refiere a los contertulios habituales. Cit. en OPPELN-BRONIKOWSKI, F. (1928), p.74. Se ha identificado con facilidad a Hoffmann como el padrino Drosselmeier de *Nussknacker und Mausekönig* (*El cascanueces y el rey de los ratones*), siendo la pareja de niños del relato el reflejo de los destinatarios del mismo, los hijos del matrimonio Hitzig.

<sup>564</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1988 a), *Los autómatas*, en *Los hermanos de San Serapión, II*. (Ed. de Celia y Rafael Lupiani y Julio Sierra). Madrid, Anaya, p. 71. Cito por esta edición después de cotejar cada fragmento con la edición electrónica de las obras de Hoffmann disponible en el *Projekt Gutenberg*. El lector podrá comprobar que en algún caso el texto de la traducción está modificado. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap331.htm> (consultada el 20-02-2007) (p. 31 de dicha edición).

<sup>565</sup> MONTIEL, L. (2003), Primera mirada sobre el lado oscuro del magnetismo: *El magnetizador*, de E.T.A. Hoffmann. En: MONTIEL, L.; GONZÁLEZ DE PABLO, A. (Coords.) *En ningún lugar. En parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp.143-170.

época- espontáneamente compara el comportamiento de los sonámbulos con el de los autómatas<sup>566</sup>. En este caso el sentido de la comparación es el opuesto: aunque no lo mencione, el escritor parece estar pensando en el magnetismo animal, o en lo que quiera que se esconda tras ese nombre, como única explicación posible a lo que de verdad intriga a sus personajes en el relato, más allá de la pura habilidad mecánica del constructor. Que se trate de una historia de ficción no hace sino apoyar mi convicción de que a Hoffmann le interesa todavía el magnetismo animal, y bastante más que las máquinas semovientes, puro pretexto en este caso para formular de nuevo la pregunta sobre las posibilidades –positivas y negativas- de esa supuesta fuerza natural que, para Hoffmann, una vez más<sup>567</sup>, tiene un carácter preponderantemente psíquico, “espiritual”. Precisamente en ese mismo sentido se manifiesta Ludwig, el coprotagonista del relato, al avanzar una interpretación de las dotes proféticas del turco. Ludwig postula la existencia de una “influencia psíquica” que se realiza a través de una desconocida “conexión espiritual”, y declara estar convencido de que

... es la fuerza psíquica que pulsa las cuerdas de nuestro interior (...) quien las hace vibrar y sonar de tal modo que percibimos claramente un acorde puro. Y somos nosotros mismos quienes nos damos las respuestas, al percibir en nosotros y comprender la voz que un principio espiritual ajeno a nosotros ha despertado<sup>568</sup>.

En próximas ocasiones volveremos a comprobar la sensibilidad de Hoffmann hacia la idea, más tarde desarrollada por el psicoanálisis, de la proyección de los contenidos psíquicos del propio inconsciente, según la cual nos representamos como ajeno lo que procede de una parte desconocida o rechazada de nuestra propia psique. En “Los autómatas” se sostiene, desde luego, la tesis de que el muñeco mecánico actúa, en el mejor de los casos, como esos espejos transparentes sólo por un lado que se ven tan a menudo en las películas policiacas: transparente por el lado del que obra poniendo en

---

<sup>566</sup> SAUER, L. (1983), pp. 200, 204.

<sup>567</sup> Cfr. MONTIEL, L. (2003), pp. 153-154, 161.

<sup>568</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1988a), p. 82. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap332.htm> (p. 32)

marcha ese tipo de actividad psíquica –el magnetizador, el “oráculo”- y reflectante del lado del que cree escuchar un mensaje ajeno, cuando en realidad está escuchándose a sí mismo. Por cierto que esto constituye un paso adelante en la historia de la relación literaria entre magnetismo animal y cibernética, pues ya no se trata solamente de equiparar al sonámbulo y el autómeta, sino de permitir la irrupción de lo psíquico desconocido a través de un mediador que es sólo “cuerpo”, mera materia, extraordinaria argucia del mayor calado psicológico: la singularización del cuerpo-materia permite a Hoffmann liberar de forma inédita el cuerpo-espíritu.

Más allá de las declaraciones de los personajes protagonistas, el devenir del relato no hace sino apoyar esta interpretación. Alguien comenta a Ludwig y Ferdinand que el actual poseedor e ingeniero de la máquina es un cierto profesor X que vive en la ciudad, y los amigos deciden visitarle para intentar satisfacer su curiosidad. La visita a este personaje parece tomada del relato que Goethe hizo de la suya en 1805 a uno de los más conspicuos propietarios de autómetas alemanes, el profesor de Física y Química de la Universidad de Helmstedt, Gottfried Christoph Beireis (1730-1809), individuo singular, que pasaba por alquimista, y que llegó a adquirir algunos de los famosos autómetas de Vaucanson<sup>569</sup>. Lo mismo que para el autor del *Fausto*, para los protagonistas del cuento de Hoffmann, la experiencia resultará decepcionante. En el relato, el viejo profesor se limita a mostrarles las habilidades de sus máquinas que hacen música, pero sin que en ningún momento se sugiera siquiera la posibilidad de llegar más lejos de la pura mecánica<sup>570</sup>. La visita no hace sino confirmar la diatriba de Ludwig contra la música mecánica, cuyo núcleo lo constituyen las frases que cito a continuación:

---

<sup>569</sup> KRÄTZ, O. (1998), *Goethe und die Naturwissenschaften*, München, Callwey, pp. 132-139.

<sup>570</sup> Tanto esta circunstancia como el escaso, por no decir nulo aprecio de Goethe por la colección de Beireis, han sido esgrimidas, a mi juicio con acierto, como argumento en contra de la hipótesis de que Hoffmann escribiera sobre autómetas porque estuvieran de moda. No conviene olvidar, además, que la moda de los autómetas tenía, en la ocasión, más de cincuenta años de antigüedad. GENDOLLA, P. (1992), pp. 64-65.

¿Son acaso únicamente los ágiles y elásticos dedos en los instrumentos de cuerda o el hálito que fluye de la boca en los de viento quienes consiguen extraer los sonidos que nos embargan con tan poderoso encanto(...)? ¿No es más bien el sentimiento quien, sirviéndose sólo de esos órganos físicos, da vida a lo que suena en su interior (...)? La ambición de los mecánicos por imitar cada vez en mayor medida los órganos humanos con el fin de producir notas musicales o de sustituirlos por medios mecánicos es, desde mi punto de vista, la guerra declarada al principio espiritual (...) Precisamente por eso la más perfecta máquina de este tipo, según los conceptos mecánicos, es también para mí la más despreciable, y un simple organillo, que no busca en lo mecánico más finalidad que la mecánica, será siempre mejor que el flautista y la tocadora de armónica de Vaucanson<sup>571</sup>.

Al final del relato Ferdinand descubrirá casualmente el secreto del profesor: en el jardín de una casa de las afueras, su hija –el amor platónico de Ferdinand; un amor destinado a no consumarse nunca, como el relato nos hace saber- canta en secreto con una voz maravillosa, que nada tiene que ver con los lamentables prodigios de aquellos autómatas en quienes no puede habitar el espíritu. Y, según nos informa el autor, en ese jardín que parece “un laboratorio lleno de secretos”<sup>572</sup> es donde el profesor se libra a sus verdaderas investigaciones, que tienen por objeto alcanzar esa música sublime que las máquinas nunca conseguirán producir. Definitivamente, los autómatas sirven a Hoffmann, al menos en este cuento, para hablar del espíritu.

#### *Prometeo desencadenado.*

Pero sin duda el más famoso de los cuentos “de autómatas” salidos de la pluma de Hoffmann es *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*, 1815, publicado en 1817), acerca del cual ha podido escribirse recientemente que “el número de estudios [a él dedicados] ha alcanzado tal medida en los últimos años que podría considerarse [su] interpretación como una auténtica subespecialidad de la ciencia de la literatura, en la que participan los

---

<sup>571</sup> HOFFMANN, E.TA. (1988a), p.86. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap332.htm> (p. 32). Este combativo fragmento parece un anuncio del célebre texto de Walter Benjamin sobre *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, de 1936.

<sup>572</sup> HOFFMANN, E.TA. (1988a), p. 91. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap332.htm> (p. 32)

defensores de todas las orientaciones posibles”<sup>573</sup>. Sin duda el responsable de esto es Sigmund Freud, quien a través de su conocido texto *Das Unheimlich* (1919, traducido al español como “Lo siniestro” o “Lo ominoso”), le otorgó una resonancia de la que carecen otros escritos no menos interesantes desde el punto de vista psicológico.

En este relato el autómeta aparece tardíamente, aunque no por ello es su papel menos importante. Pero el contexto en el que Hoffmann sitúa esta figura es más ambicioso y complejo que el de la historia precedente. Cuando el autómeta –la muñeca mecánica llamada Olimpia- irrumpe en la vida del protagonista, el estudiante Nathanael, ya está en curso una historia en la que el personaje fundamental es un ser humano, el abogado Coppelius, a quien el protagonista teme reencontrar bajo la figura de un italiano fabricante y vendedor de instrumentos ópticos de nombre Coppola, años después de producirse el incidente aciago que envenenó su infancia, en el que Coppelius se vio implicado de manera decisiva. En *Der Sandmann* la muñeca mecánica cobra toda su importancia en la perspectiva que le otorga su relación con Coppelius y, a través de ella, con la experiencia traumática vivida por Nathanael en la infancia, así como con su personalidad adolescente. Esta circunstancia es sin duda lo que dio pie a la interpretación de Freud, que discutiré más por lo menudo en el próximo capítulo. En la perspectiva de este estudio cumple la misma función que los diálogos de los personajes en *Los autómetas*: poner de relieve que la estructura semoviente actúa como un revelador fotográfico, como recurso que saca a la luz *forzosamente* lo escondido.

La historia comienza con las cartas dirigidas por Nathanael, a la sazón estudiante en una universidad distante de su casa natal, a su amigo Lothar y a su prometida Clara, hermana del anterior, en las que descubre su malestar, producido por la noticia de la existencia de ese Coppola cuyo nombre resucita en él el odiado y temido de Coppelius.

---

<sup>573</sup> Del “*Nachwort*” de la edición de obras de Hoffmann realizada por la editorial Reclam. Cit. en: [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Sandmann\\_\(Hoffmann\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Sandmann_(Hoffmann)) (18-01-2007).

Este, amigo de su padre, o más bien detentador de un cierto poder sobre él, visitaba a menudo la casa familiar y compartía la mesa, explotando sádicamente en ella la repugnancia que su aspecto causaba a los niños, por ejemplo tocando con sus odiosas manos los bocados más agradables, forzándoles así a renunciar a ellos. Cuando se presentaba de noche, la madre obligaba a los niños a irse a la cama bajo la amenaza de la llegada del “hombre de la arena”, denominación ésta que, por pura lógica, Nathanael asocia al personaje del abogado. Interrogada respecto del significado de tal nombre la madre suministra una explicación sencilla y desprovista de contenidos temibles: se trataría de una simple metáfora relativa a la sensación de picor en los ojos que se experimenta cuando se tiene sueño. Pero el ama les refiere un cuento terrible, según el cual el hombre de la arena es un individuo que, cuando descubre a niños que no duermen a su hora, les arroja puñados de arena a los ojos, de manera que éstos se desprenden sangrando de sus órbitas; entonces los mete en un saco y se los lleva a sus hijos, que viven en la luna y están dotados de un pico curvo con el que se alimentan de dichos órganos. Cuando Nathanael decide esconderse una noche en la cocina para ver qué es lo que hacen juntos su padre y Coppelius descubre que practican una suerte de alquimia (así la llama Hoffmann, aunque el método empleado sólo comparte con la alquimia el uso del fuego). Un grito de pánico desvela su escondrijo y corre el riesgo de ser sacrificado por Coppelius en pro de su dudosa obra, pues primero pretende éste arrancarle los ojos y luego, ante las súplicas del padre, se contenta con “estudiar” el juego de sus articulaciones de manos y pies, luxándolas dolorosamente<sup>574</sup>.

---

<sup>574</sup> Una estudiosa de la obra hoffmaniana ha relacionado esta escena con otra, expuesta de forma cómica, pero en el fondo también inquietante: el relato de un sueño por el personaje del pintor Bickert en *El magnetizador*. En ella Bickert describe cómo se veía a sí mismo como marca de agua en un papel y cómo un poetastro, cuyo nombre no menciona, jugaba con él descomponiendo su figura y dibujando sus miembros en los lugares más inverosímiles del cuerpo. Llama la atención de que, para referirse a él sin mencionar su nombre ni repetir torpemente “el poetastro”, Bickert le llama en una ocasión “el Satán anatómico”. ¡Un argumento a añadir a todos los señalados por Mandressi (MANDRESSI, R. (2003), pp. 228-239) a favor de la ubicuidad de la anatomía en el imaginario moderno!. SAUER, L. (1983), p. 210. En el mismo sentido DRUX, R. (1986), p. 86.



24. Dibujo de Hoffmann que representa la escena en la que Nathanael descubre el trabajo secreto llenado a cabo por su padre y Coppelius en *El hombre de la arena*.

En este punto debo rectificar, al menos parcialmente, mi anterior declaración sobre la tardía aparición del autómeta en la narración. De hecho aparece ya en este punto bajo la figura, imaginada por la mirada anatómica, del hombre construido a partir de piezas ensambladas. Coppelius y el padre de Nathanael intentan fabricar un homúnculo; eso es lo que manifiestan las tareas junto al horno y la aparición de chispas que parecen cabecitas humanas sin ojos, que motiva la insatisfecha y bárbara queja de Coppelius: “¡Vengan ojos! ¡Vengan ojos!”. Y ya que la alquimia no consigue su objetivo, el satánico abogado se vuelve hacia la mecánica, pareciendo resignarse a pasar del homúnculo al muñeco animado, si bien tampoco este nuevo campo parece al alcance de sus fuerzas, como muestra su comentario al sádico experimento realizado sobre el

cuerpo del niño: “Hay algo que no cuadra. ¡Con lo bien que estaba! ¡El Viejo sabe hacerlo!”<sup>575</sup>.

El estudiante Nathanael es consciente de que su turbación actual procede de la irrazonable asociación entre dos personajes motivada por la similitud de sus nombres; pero esto, lejos de tranquilizarle, no hace sino inquietarle aún más, pues le manifiesta hasta qué punto su pensamiento racional dista de poder actuar de manera autónoma:

Continuamente hablaba de cómo el hombre, creyéndose libre, era, sin embargo, tan sólo juguete de las fuerzas oscuras. Insistía en que es inútil rebelarse contra ello, y que hay que aceptar humildemente lo que el destino haya establecido. Llegaba hasta el punto de afirmar que era una locura pensar que en el arte y en la ciencia uno creaba siguiendo su propia voluntad, pues el estado de inspiración en el que ello es posible no es algo –decía– que viene de nuestro interior, sino que es obra de un principio superior situado fuera de nosotros<sup>576</sup>.

Encontramos en este texto ecos de las tesis sostenidas en *Los autómatas*, pero el tono es muy diferente. Mientras que Ludwig –y por extensión Ferdinand– postulaban la autonomía, al menos relativa, de un inconsciente que no deja de ser propio, Nathanael, impulsado sin duda por la fuerza coactiva de ese “espíritu” que actúa sobre él, no puede concebirlo como íntimo, sino como foráneo; y aunque el final de la frase lo presenta con tintes positivos, al hablar de la inspiración poética, lo cierto es que su comienzo es notablemente más negativo: el ser humano como “juguete de fuerzas oscuras”; es decir, como autómata gobernado por un poder ajeno. Clara intenta hacerle cambiar su punto de vista esgrimiendo para ello el mismo argumento que el Ludwig de *Los autómatas*:

Sí, Nathanael, tienes razón. Coppelius es un principio maligno y hostil, capaz de ocasionar desgracias, como un poder infernal que entra ostensiblemente en la vida, pero sólo en el caso de que tú no le destierres y le echés de tu mente y de tus pensamientos. Mientras sigas creyendo en él, el también *existe* y actúa; su único poder es tu fe en él<sup>577</sup>.

---

<sup>575</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1987), El hombre de la arena. En *Nocturnos*. (Ed. de Celia y Rafael Lupiani). Madrid, Anaya, p. 28. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandman2.htm> (20-02-2007) (p. 2 de dicha edición)

<sup>576</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1987), p. 38. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandman4.htm> (p. 4)

<sup>577</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1987), p. 39. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandman4.htm> (p. 4)

Pero su tentativa no tendrá éxito, como sabe quien conozca el relato. En primer lugar, el escaso eco que sus palabras despiertan en Clara –o más exactamente, el eco indeseado, por discrepante- llevará a Nathanael a distanciarse de ella, a la que, en un alarde de inversión de papeles, llegará a llamar “maldita autómata sin vida”<sup>578</sup> poco antes de enamorarse de Olimpia, la muñeca mecánica fabricada por el profesor Spalanzani con la inestimable ayuda de Coppola. Como veremos, esto dista de ser un mero artificio literario. Pero volvamos al relato.

Decepcionado por la incapacidad de su amada para comprenderle, para ponerse en su lugar –así al menos lo ve él- Nathanael vuelve a la ciudad en la que estudia, donde se produce el encuentro con Coppola, y a través del catalejo que éste le vende, con Olimpia. Ante la sorpresa, y a menudo el regocijo, de quienes le rodean, Nathanael se enamora de la muñeca que, como es lógico, no le contradice en nada. Pero este apunte sobre el narcisismo del personaje debe, también, quedar para mejor ocasión. De momento Olimpia nos interesa tan sólo como autómata, y como contrafigura de aquella que, paradójicamente, ha sido tildada de autómata por el protagonista.

En esta perspectiva es muy esclarecedor lo que señala uno de los innumerables estudiosos de la obra hoffmaniana<sup>579</sup>. Según dicho autor, el escritor busca deliberadamente esta ambigüedad porque sabe que existe. La sociedad moderna se ha dado a sí misma unos códigos de conducta en los que se reconoce y de los que se siente orgullosa; uno de ellos es el que impone la distancia entre los cuerpos, la contención en los movimientos y actitudes corporales. Desde el Barroco los hombres y mujeres parecen tener como modelo de sus actitudes sociales a las marionetas: vestidos rígidos,

---

<sup>578</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1987), p. 41. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandman5.htm> (p. 5)

<sup>579</sup> GENDOLLA, P. (1992), pp. 16-18. Se declara deudor en este punto de Norbert Elias en su célebre estudio sobre el proceso de civilización. Cfr. ELIAS, N. (1989), *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.

movimientos mecánicos... Incluso en un ambiente en el que se tolera un cierto contacto entre los cuerpos, como el baile, éste es rígido y está reglamentado; ejemplo máximo, el minué. Por eso hay que considerar una acertada ocurrencia de Hoffmann que la circunstancia elegida para propiciar el autoengaño de Nathanael sea precisamente un baile, donde la rigidez de movimientos de Olimpia, advertida también por el protagonista, resulta menos chocante.

El resto es conocido. Pese a las advertencias de un bienintencionado compañero, Nathanael persiste en su enamoramiento de Olimpia, hasta que descubre lo que no ha querido ver al presenciar la destrucción de la muñeca por sus creadores, que se la disputan violentamente. Enloquecido, pasa una temporada en un asilo hasta que, supuestamente curado, vuelve con sus amigos para, en un arrebato provocado por la supuesta visión de Coppelius en su ciudad, intentar precipitar a Clara desde lo alto del campanario de la iglesia –lo que no consigue gracias a la intervención de Lothar- y darse muerte a sí mismo arrojándose al vacío.

Muchos temas quedan por interpretar en esta historia, relacionados con la mirada, y por ello objeto del capítulo siguiente. En la perspectiva adoptada en éste, lo que más nos interesa son dos asuntos. Uno de ellos es la denuncia hoffmaniana de la “mecanización” del cuerpo y de la vida de los seres humanos. Como complemento a la ya referida interpretación basada en el pensamiento de Norbert Elias se ha avanzado otra que se atiende más específicamente a los aspectos materiales de la cultura burguesa, y más explícitamente a la configurada por la revolución industrial. Es evidente que Hoffmann no fue, ni podía haber sido, un “escritor social” del tipo de los que producirá el siglo XIX bastantes años después. Pero, como artista, seguramente era sensible a ciertos cambios significativos que comenzaban a producirse en su época, a su alrededor. Sin duda conocía la naciente industrialización y la correlativa mecanización de buena parte

del trabajo humano. Se ha señalado, con acierto a mi parecer, que el primer gran constructor de autómatas, Vaucanson, abandonó esta práctica “inútil” para convertirse en director de las sederías reales de Francia, para las que inventó un telar mecánico<sup>580</sup>; mecánico, y “mecanizador” de los movimientos del obrero que lo manejaba, habría que añadir. Así, tanto si pertenecen a la clase que puede permitirse participar en un baile de etiqueta como si se encuadran en esa otra crecientemente sometida al trabajo mecánico, los hombres y mujeres que Hoffmann contempla con su aguda mirada parecen estar habitados por un muñeco invisible más que por un espíritu, término éste que sólo transitoriamente volverán a poner de moda los románticos<sup>581</sup>. Y ya hemos visto de qué modo nuestro autor llega a aplicar la metáfora mecanicista a los seres humanos de carne y hueso: Clara, plena de sano sentido común burgués, es acusada por el poeta Nathanael de ser un “autómata sin vida”<sup>582</sup>, de modo que, víctima de la confusión, o más bien del desánimo, terminará cayendo en los inanimados brazos de la muñeca de madera.

Pues, en efecto, Nathanael es un hijo de su tiempo. Pero un hijo hipersensible, pues es un artista. Por eso oscila entre el descubrimiento del autómata en el ser humano y la ceguera ante un autómata real que le brinda una errónea posibilidad de fuga hacia un mundo –*su propio* mundo- ideal. Y que, en efecto, la locura de Nathanael es, así mismo, la de su época, nos lo muestra el comienzo del relato, la escena nocturna de la que arranca todo el sufrimiento psíquico del personaje. Su padre y Coppelius practican a escondidas la alquimia, con la inequívoca intención de crear un homúnculo; pero sus productos permanecen inanimados, sin ese testimonio de la vida que es la mirada, que hace gritar, frustrado, al abogado: “¡Vengan ojos! ¡Vengan ojos!”; y en el colmo de su

---

<sup>580</sup> GENDOLLA, P. (1992), p. 61.

<sup>581</sup> La actitud de la Ilustración hacia el espíritu fue caracterizada de mano maestra por Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) en el deslumbrante aforismo 576 del “cuaderno F”: “Por entonces, cuando el alma aún era inmortal”. LICHTENBERG, G. Ch. (1990), *Aforismos*, Ed. a cargo de J.J. del Solar. Barcelona, Edhasa, p. 160.

<sup>582</sup> Esta acusación, que dista de ser baladí, o un mero síntoma de la locura de Nathanael, será estudiada con detalle en el próximo trabajo.

decepción, interrogar a la vida misma con las preguntas de la mecánica, manipulando sin piedad las articulaciones del niño<sup>583</sup>. En esta escena el artista pone ante nuestros ojos la evolución histórica de la pretensión prometeica del ser humano que quiere convertirse en un dios mediante lo que, sobre todo, caracteriza a la divinidad: crear vida. En tiempos de Hoffmann la alquimia se encuentra en franca retirada, y es la mecánica quien ha tomado el relevo: recordemos los premios convocados por las academias tras la conmoción originada por el pato de Vaucanson, así como esa consagración del cuerpo-mecano que representa el *Frankenstein* de Mary Shelley. Y recordemos, también, al modelo del profesor X de *Los autómatas* -cuyo jardín era “como un laboratorio lleno de secretos”-, Gottfried Christoph Beireis, alquimista y coleccionista de ingenios mecánicos, entre otros algunos de Vaucanson.

#### *El biopoder, lo siniestro.*

Muchos temas quedan aún por desarrollar, y otros, sólo parcialmente desarrollados, gozarán aún de aclaraciones suplementarias. No puede, por ejemplo, pasarse por alto que el propio Hoffmann, como ya he señalado, fuera aficionado a construir muñecos automáticos, retratándose a sí mismo en esta faceta como el padrino Drosselmeier de *Cascanueces*, y también, aunque la identificación no es tan explícita, como el maestro Abraham Liscow del *Gato Murr* (*Lebensansichten des Katers Murr -Opiniones del gato Murr sobre la vida-*, 1819-1821)<sup>584</sup>, lo que ha llevado a algún autor a advertir que, de algún modo, nuestro fantaseador también se veía a sí mismo, en tanto que creador de

---

<sup>583</sup> GENDOLLA, P. (1992), pp. 172-173.

<sup>584</sup> Como es sabido, el *alter ego* de Hoffmann en esta novela es Johannes Kreisler, aunque hay no pocos rasgos del escritor en el maestro Abraham. Dada la abrumadora cuantía de estudios hoffmanianos ignoro si alguien habrá señalado que, en algún aspecto, el maestro Abraham recuerda también a Goethe; por ejemplo, en su faceta de forzado organizador de fiestas cortesanas para el príncipe.

vidas ficticias, como una especie de profesor X, aunque de un género muy diferente<sup>585</sup>. En todo caso sus propios “autómatas” tienen poco que ver con aquellos que retrata como tales en sus historias, así como con los que pueden visitarse en las galerías. Los de Hoffmann están mucho más al servicio del espíritu que de la habilidad técnica, de modo que el Ludwig de *Autómatas* puede decir, como corolario de su visita al arsenal de Danzig, “prefiero mi cascanueces”<sup>586</sup>; un cascanueces como el que, dos años después, cobraría vida con la sangre de la pequeña Marie en el relato homónimo<sup>587</sup>. El muñeco mecánico es, a su juicio, un mero sucedáneo, el sustitutivo inventado por una cultura que, habiéndose separado de forma creciente de la naturaleza, cae como sin quererlo – como se cae enfermo- en una torpe mímica que no soporta la confrontación con la realidad. En otro relato infantil, *El niño extranjero* (*Das fremde Kind*, 1817), los muñecos mecánicos resultan atractivos en el interior de la casa de campo en la que viven; pero cuando los pequeños protagonistas del relato –otra vez un calco de los niños Hitzig- salen al aire libre, los juguetes pierden todo su interés, aniquilados, si así puede decirse, por la fascinante naturaleza<sup>588</sup>.

Pero esta “desnaturalización” –o dicho de otro modo, este “proceso de civilización” en el sentido de Elias- tiene un correlato temible: el de la aparición de ese “biopoder” al que, citando a Foucault, hacía referencia al comienzo, que no puede sino beneficiarse de esa conversión del cuerpo en autómatas; del cuerpo, y no sólo de él, si se admite –aunque

---

<sup>585</sup> Como ya he advertido la práctica totalidad de los estudiosos de la obra de Hoffmann ha reconocido esta proyección de su propia personalidad sobre sus personajes. Drosselmeier y Coppélius son abogados de día y creadores de vidas ficticias en sus ratos libres, preferentemente de noche, como el mismo Hoffmann, aunque sin duda él mismo sabía muy bien dónde radicaba la diferencia entre sus criaturas y las fallidas del más negativo de sus socios en estos menesteres. Drosselmeier es, en palabras de Gendolla, “un Coppélius amistoso”; (GENDOLLA, P. 1992, p. 188); pero el destino del aprendiz de poeta Nathanael en “El hombre de la arena” muestra bien a las claras hasta qué punto el escritor era consciente de las ambigüedades de su propia actividad creativa. Volveré sobre este tema en el próximo capítulo.

<sup>586</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1988 a), p. 79. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap331.htm> (p. 31)

<sup>587</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1988 b), El cascanueces y el rey de los ratones, en *Los hermanos de San Serapión*, I. Edición de Juan Tébar, Celia y Rafael Lupiani., Madrid, Anaya, p. 88. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap241.htm> (consultada el 22-02-2007) (p. 21)

<sup>588</sup> KREPLIN, D. (1957), p. 26.

sólo sea con un propósito heurístico- la noción de espíritu, o al menos la existencia de una psique que, precisando de la materia para existir, tiene una condición diferente. En este sentido el hombre-autómata surgido a la vez de la “mirada anatómica” y de la tecnificación de la existencia representa un peligro para el ser humano sin calificativos porque, como el muñeco mecánico, lleva escondidos en su interior los instrumentos que le hacen desarrollar su programa. Como dice en términos psicológicos uno de los autores citados, “ha interiorizado –en sentido literal- su dependencia”<sup>589</sup>. Así, el final del “proceso de civilización” estudiado por Elias sería “la transformación de la psique en un aparato susceptible de control”<sup>590</sup>, lo que resulta tanto más sencillo cuanto más inatacable parezca el modelo mecanicista<sup>591</sup>.

No caeré en el error de hacer de Hoffmann un foucaultiano *avant la lettre*. Dudo incluso que fuera consciente de esta implicación perversa del proceso que critica desde el interior del mismo, sin disponer de la distancia de la que hoy disfrutamos para contemplarlo. Pero el desgarrado testimonio de Nathanael acerca de su falta de autonomía psíquica, tan razonable –y psicológicamente- desmontado por Clara desde la teoría aún no enunciada de la proyección, se nos presenta hoy como un inteligente atisbo de esa peligrosa deriva. Una vez más la literatura pone ante los ojos de una cultura la imagen de ciertas amenazas de las que pocos de sus contemporáneos son conscientes. Estas amenazas tienen que ver con la idea del cuerpo, que en Occidente se confundirá de manera creciente con la idea del yo.

Este es, pues, el cuerpo que la mirada anatómica ha mostrado al escritor.

Reflexionemos ahora sobre la mirada misma.

---

<sup>589</sup> DRUX, R. (1986), p. 101.

<sup>590</sup> GENDOLLA, P. (1993), p. 55. Hoffman era extraordinariamente sensible frente a esta posibilidad que, como he señalado en otros puntos del texto, así como en un trabajo precedente, parecía especialmente al alcance del magnetismo animal. Cfr. MONTIEL, L. (2003), pp. 156-157

<sup>591</sup> La metáfora mecánica habría alcanzado, según este autor, su mayor éxito al conseguir que el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, cometiera lo que bien podría llamarse un acto fallido: acuñar el término “*aparato psíquico*”. GENDOLLA, P. (1993), p. 55.

## 2. El “mundo del ojo” en la obra de E.T.A. Hoffmann\*

*La noción goetheana de un Welt des Auges.*

“*Beruf ist mir zu rühmen höhers*”; “es mi vocación celebrar lo superior”, sostiene Hölderlin en su poema a la Princesa Augusta de Homburg. Hoy hago mía esta declaración al introducir en el título de este escrito el de una bella obra de Heinrich Schipperges<sup>592</sup> que ha orientado mi mirada según un *Kunst des Schauens*, un arte del mirar, al que me confío para abordar con alguna pretensión de novedad la obra de Hoffmann precisamente desde la perspectiva del sentido de la vista; perspectiva, como ya adelanté, complementaria e indisociable de la adoptada para estudiar la figura del autómatas. Pero, en honor a la verdad, y para la mejor comprensión de cuanto sigue, hay que señalar que la idea de un *Welt des Auges*, de un “mundo del ojo”, es más antigua. Goethe fue quien acuñó esta locución<sup>593</sup>, quien planteo este concepto, si bien no desde la nada, sino recuperándolo del acervo de la filosofía de la naturaleza de los *physiologi* jonios en su monumental y polémica *Farbenlehre* (1810), con la que se propuso nada menos que refutar la óptica de Newton. Sabido es que su propósito quedaría sin efecto, pero a cambio instituyó como dominio de estudio la fisiología y la psicología de la percepción<sup>594</sup>. La tesis “presocrática” de Goethe es que los colores “están” en el ojo,

---

\* Publicado previamente como MONTIEL, L. (2008) Sobre máquinas e instrumentos (II): el mundo del ojo en la obra de E.T.A. Hoffmann”. *Asclepio*, LX- 2, 207-232.

<sup>592</sup> SCHIPPERGES, H. (1978), *Welt des Auges. Zur Theorie des sehens und Kunst des Schauens*, Freiburg i. B., Herder.

<sup>593</sup> Aparece por primera vez en una carta a Friedrich Schiller fechada el martes 15 de noviembre de 1796, refiriéndose al placer que le producen las observaciones que realiza sobre la naturaleza; observaciones en que predomina el sentido de la vista, pues la naturaleza es, “si así puede decirse, el mundo del ojo, que se crea mediante la figura y el color (...) Sólo en medida menor necesito los medios auxiliares de los otros sentidos, y todo razonamiento se transforma en una especie de representación”. DÖRR, V.C.; OELLERS, N. (Hrsg.) (1998) Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände Band 4 (31) Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 259-260.

<sup>594</sup> SCHIPPERGES, H. (1978), 126-128. GUSDORF, G. (1993), *Le romantisme, vol.I*. Paris, Payot, 197-213. BÖHME, G. (1987) Is Goethe’s Theory of Color Science?. En: AMRINE, F.; ZUCKER, F.J.; WHEELER, H. (eds.). *Goethe and the Sciences. A Re-appraisal*. Berlin, Springer, 147-173. BÖHME, H. (2003). *Die Metaphysik der Erscheinungen. Teleskop und Mikroskop bei Goethe, Leeuwenhoek und*

porque el ojo tiene naturaleza lumínica; de otro modo no podría percibir la luz y cuanto ella manifiesta. De manera que, por más que pueda existir un mundo fuera de nosotros, el mundo que nosotros percibimos es y será siempre un “mundo del ojo”, *Welt des Auges*. Más adelante habré de volver sobre la teoría goetheana de la visión. De momento regresemos al que debe ser el punto de arranque de este trabajo, el reconocimiento de que el problema de la percepción está íntimamente vinculado al del cuerpo como autómatas tal como fue formulado en el capítulo anterior. Y ambos son, como también adelanté, el resultado de un movimiento, casi de una inercia de la conciencia occidental moderna que la poesía, antes que la filosofía y la historia del pensamiento, percibió agudamente.

*Contexto: El programa ilustrado del príncipe Pahpnutius y algunas de sus consecuencias.*

Hoffmann fue uno de los primeros, si no el primero, en comprender que ambos temas, el del cuerpo del autómatas -o mejor, el del cuerpo como autómatas- y el de la realidad de lo que se percibe a través de los ojos, no eran sino dos aspectos de un mismo problema; un problema acuciante, angustioso, *unheimlich*<sup>595</sup>, que se cernía sobre el ser humano moderno amenazando su propia conciencia de sí. Su celeberrimo relato *Der Sandmann –El hombre de la arena-*, es la mejor prueba de ello, y habrá de ocupar buena parte de este estudio; pero no es el único de sus escritos en los que el de la mirada y el

---

Hooke. En: SCHRAMM, H; SCWARTE, L.; LAZARDIG, J. (Hrsg.) *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin, De Gruyter, 359-396. DUQUE, F. (1999-2000) “*Alles ist sie mit einem Male*”. La actitud de Goethe en la naturaleza. *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 19-20, 83-103. KRATZ, O. (1988), Goethe und die Naturwissenschaften München, Kallwey. FARULLI, L. (2005). L’occhio di Goethe. *Arte, natura, teoria del colore*. En: FRIGO, G.F.; SIMILI, R.; VERCELLONE, F.; von ENGELHARDT, D. (2005), *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino, Trauben, 113-126. MACKENSEN, L. v. (2005). Luce e buio nella teoria del colore di Goethe. En: FRIGO, G.F.; SIMILI, R.; VERCELLONE, F.; von ENGELHARDT, D. (2005), *Arte, scienza e natura in Goethe*. Torino, Trauben, 247-255.

<sup>595</sup> Este calificativo, bien conocido por todo lector familiarizado con la obra hoffmaniana y/o con la de Sigmund Freud, será, inevitablemente, el núcleo de uno de los asuntos más polémicos de los que habré de ocuparme en el presente texto.

mundo del ojo se convierte en problema filosófico y antropológico de rango superior. También entendió que la amenaza no había surgido de la nada, sino que se trataba de un evento históricamente comprensible que, a su modo, expuso en uno de sus últimos relatos extensos, *Klein Zaches gennant Zinnober (El pequeño Zaqueo llamado Cinabrio)*. En esta desafortunada sátira<sup>596</sup>, cuyo argumento se le ocurrió a su autor en el curso de uno de los intensos accesos febriles de una enfermedad, probablemente relacionada con la que le llevó a la muerte<sup>597</sup>, tratamos conocimiento con un cierto príncipe de un cierto estadículo alemán de esos que, como piezas de un rompecabezas, constituían la Germania anterior a la Revolución Francesa, o de alguno similar superviviente de la aventura napoleónica. Este príncipe, de nombre Paphnutius y un tanto limitado de caletre, escucha embobado los consejos de su primer ministro, un burgués imbuido del espíritu de Las Luces como tantos de sus contemporáneos, que intenta convencer a su amo de la conveniencia de modernizar su Estado. La conversación entre ambos constituye una prodigiosa muestra del arte hoffmaniano de la sátira:

¡Sire! ¡La gran hora ha sonado! ¡Un reino luminoso se alza desde el poderoso Caos! ¡Sire! ¡Del pecho y de la garganta de vuestro vasallo más fiel brotan suplicantes las mil voces del pobre pueblo desdichado! ¡Sire! ¡Introducid la Ilustración!

A estas palabras de su ministro responde el príncipe, sinceramente emocionado, que hará imprimir un edicto que habrá de hacerse público en todas las paredes del reino anunciando que “desde este mismo momento queda implantada la Ilustración”. Con devota paciencia, el ministro le explica que una tarea tan importante no puede llevarse a cabo sin un concienzudo trabajo preliminar:

---

<sup>596</sup> Véase lo que luego se dirá al respecto de *Meister Floh*.

<sup>597</sup> Lo sabemos por un testimonio de su amigo Hitzig, a quien Hoffmann se lo comunicó en el curso de una de las visitas de aquél a su lecho de enfermo. GÜNZEL, K. (1979), *E.T.A. Hoffmann Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, Düsseldorf, Claasen, pp. 357-358.

Antes de llevar adelante la Ilustración, es decir, antes de talar los bosques, hacer navegables los ríos, hacer que broten patatas, mejorar las escuelas de los pueblos, plantar acacias y chopos, antes de hacer cantar a los niños sus oraciones de la mañana y de la noche a dos voces, antes de cuidar las carreteras y de inocular la vacuna, es indispensable expulsar del estado a todas esas gentes que profesan opiniones peligrosas, que no escuchan nunca la voz de la razón y seducen al pueblo con toda suerte de necedades (...): [las hadas], enemigas de la Ilustración [y] causantes de que el reino esté sumergido en el oscurantismo más completo. Se entregan a la peligrosa práctica de lo maravilloso y no temen expandir, bajo el nombre de poesía, un veneno sutil que vuelve a las personas absolutamente ineptas para servir a la causa de la Ilustración<sup>598</sup>.

Si bien la primera parte de este parlamento resulta un tanto simplificadora, tópica incluso, pues no alude más que al bien conocido pragmatismo de la mentalidad ilustrada, al ejercicio de la razón instrumental –término éste que ha devenido de uso común, que tomo en préstamo a J. Habermas-, la segunda es claramente subversiva, pues pone de manifiesto la voluntad de control a la que hice referencia en mi escrito anterior. Según el ministro, la Ilustración no está al servicio de los hombres, sino a la inversa, y la poesía distrae de este servicio hasta el extremo de hacer inútil para él a quien, como una enfermedad, la padece. Por ello hay que tomar medidas urgentes, previas a cualesquiera otras, y desde luego represivas: hay que expulsar del país a las hadas. Y si alguna quiere quedarse, cosa que incluso resultaría conveniente al alto ideal político profesado por el ministro, deberá necesariamente, como diríamos hoy, aceptar un proceso de reconversión hacia una tarea útil para la cosa pública, por ejemplo, “tejer calcetines para el ejército en caso de guerra”<sup>599</sup>. La acción épico-satírica arranca de la situación creada por esta maniobra policial cuando un hada que se decide por la clandestinidad bajo las respetables tocas de madre abadesa de un convento decide adoptar al pequeño aborto cuyo nombre da título a la narración y origen a mil delirantes aventuras, que tienen por objeto mostrar cómo la locura –la locura razonante- puede

---

<sup>598</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=609&kapitel=3&cHash=18212119ce2#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=609&kapitel=3&cHash=18212119ce2#gb_found) (Consultada el 4- VII- 2007) (p. 2). En este caso, así como en el de *Meister Floh*, al que me referiré más tarde, carecemos de una edición en nuestro idioma.

<sup>599</sup> *Ibid.*

hacerse dueña de un Estado sin hadas y sin poesía. Pero no es éste el objetivo del presente trabajo, de modo que debemos abandonar a *Klein Zaches* hasta mejor ocasión, no sin advertir que con su historia se abre el breve período satírico-grotesco<sup>600</sup> de Hoffmann, clausurado por la muerte cuatro años más tarde. De momento su mención debe servirnos para contextualizar en perspectiva historicocultural los relatos de que vamos a ocuparnos a continuación.



25. Portada de *Klein Zaches*, diseñada por Hoffmann, que representa la acción mágica -a través del peinado- del hada Rosabelverde sobre su pupilo Klein Zaches.

*Los ojos del autómata.*

Regresemos, pues, al primero de los relatos que nos ocuparon en el capítulo precedente, *Los autómatas*. Antes incluso de acudir al oráculo del turco, Ludwig declara sin ambages el desagrado que le producen los ingenios mecánicos que copian la figura humana, a los que califica de

---

<sup>600</sup> No pretendo establecer tipología ni cronología alguna de cuño crítico literario. Sencillamente me limito a señalar que con *Klein Zaches*, y luego con *Meister Floh*, el escritor se lanza a tumba abierta –en más de un sentido– a la crítica del mundo en el que vive empleando para ello la caricatura que acentúa los rasgos grotescos. Véase más adelante lo que se dirá sobre *Meister Floh*.

auténticas imágenes de la muerte viva o de la vida muerta, no tanto porque estén construidas a imagen del hombre, cuanto porque imitan como un mono lo humano<sup>601</sup>.

Es decir, como ya quedó señalado, porque esa similitud con lo humano es poco más o menos la misma que presentan los cadáveres: les falta el espíritu. Y para Ludwig esto se pone de relieve principalmente en los ojos. Las palabras que siguen a su anterior declaración lo muestran con claridad, suministrando además argumentos para la reflexión sobre lo *Unheimliche* que anunciaba al principio:

Ya de pequeño solía escapar llorando cada vez que me llevaban a un museo de cera, y aún hoy sigo sin poder entrar en un gabinete de esos sin sentir una sensación horriblemente inquietante –*unheimlichen grauenhaften*-. Cada vez que veo sobre mí las miradas fijas, muertas, cristalinas, de todos esos potentados, famosos héroes, asesinos y bribones, me gustaría gritar, en palabras de Macbeth: “¿Qué hacéis ahí, mirándome con ojos ciegos?” Y estoy convencido de que la mayoría de los hombres comparten conmigo, aunque no en el elevado grado que en mí domina, esta inquietante –*unheimliche*- sensación, pues se puede comprobar que la mayor parte de la gente que está en un gabinete de figuras de cera habla únicamente en susurros (...) Y ello no ocurre por respeto a los altos personajes, sino únicamente por la presión de lo inquietante, lo horrible, –*des Unheimlichen, Grauenhaften*- que provoca necesariamente ese *pianissimo* en los espectadores<sup>602</sup>.

Ludwig termina su parlamento declarando que lo más angustioso para él son “los movimientos humanos de las figuras muertas, imitados y producidos mecánicamente”, entre los que señala los “giros de ojos”. A ellos se refiere de inmediato Ferdinand, quien, compartiendo, como sabemos, en lo esencial el juicio de Ludwig, observa una actitud menos hostil hacia estos artefactos, que considera meros dispositivos orientados a la distracción del espectador:

---

<sup>601</sup> <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap331.htm>. (Consultada el 20-II-2007) (p. 31 de dicha edición). HOFFMANN, E.T.A. (1988), Los autómatas, en *Los hermanos de San Serapión, II*. (Ed. de Celia y Rafael Lupiani y Julio Sierra), Madrid, Anaya, p. 70.

<sup>602</sup> *Ibid.* Lejos de mí proponer como definitivas las traducciones que doy a los términos alemanes del texto. Por eso los incluyo en la cita.

Sus giros de cabeza y movimientos de ojos están ahí, con toda seguridad, únicamente para dirigir nuestra atención sobre esa parte en la que no se encuentra la clave del secreto<sup>603</sup>.

Esta interpretación racionalista de Ferdinand tendrá escasa, si no nula relevancia en el relato, pues ambos amigos compartirán un mismo interés por lo que pueda ocultarse detrás del artificio mecánico, que, como intenté demostrar, tendría más que ver con el sorprendente mundo recién descubierto del magnetismo animal que con la hipótesis del hombre-máquina. Pero el tema de los ojos del autómatas, así como el de los humanos, volverá a aparecer desempeñando un papel central en la obra probablemente más estudiada de las de Hoffmann: *El hombre de la arena*.

Buena parte de la culpa, o del mérito, de que este *Nocturno* haya alcanzado tal relevancia crítica la tiene el escrito de Freud titulado *Das Unheimliche*<sup>604</sup> (1919), lo que me da ocasión para comenzar a saldar una vieja deuda con mi amigo Hoffmann, consistente en restituir a su relato el sentido que él mismo quiso darle después de que no pocos se hayan empeñado durante casi un siglo en adaptarlo contra viento y marea al lecho de Procusto freudiano<sup>605</sup>.

Aunque pueda parecer una obviedad, comencemos por el principio. Dado que el relato se presenta a modo de intercambio epistolar con tardías incursiones del autor

---

<sup>603</sup> <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap331.htm>. (p. 31). HOFFMANN, E.T.A. (1988), 71. El buen sentido de Ludwig da, desde luego, en el clavo, aunque ello tenga escaso interés para el mensaje, mucho más sutil y ambicioso, que Hoffmann pretende transmitir en su relato. Años más tarde, el más célebre constructor de autómatas y empresario de *variétés* basadas en su exhibición, Robert-Houdin, señaló en sus escritos teóricos y autobiográficos que el éxito de cualquier espectáculo de ilusionismo se basaba precisamente en la habilidad de distraer la atención del espectador de lo esencial. ARIDJIS, C. (2005), *Topografía de lo insólito. La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 135-136.

<sup>604</sup> Este término ha sido traducido al español por los editores de la obra de Freud como “siniestro” – Ludovico Rosenthal, López Ballesteros- y como “ominoso” –Echeverry-. Basándose en su etimología el filósofo Félix Duque le ha dado el significado, grávido, para mi gusto, de sentido, de “inhóspito”. Cfr. CONDE, A.C. Lo siniestro enroscado a la palabra. Lenguaje y extrañamiento a través de la lectura de *Lo siniestro* de Freud. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html> (Consultada el 18-VII-2007)

<sup>605</sup> Lejos de mí la pretensión de pasar por el salvador de la princesa encantada, pues desde hace algún tiempo se alzan voces, incluso procedentes del entorno psicoanalítico, contra la violencia ejercida por Freud sobre el texto de Hoffmann. Entre nosotros destacan los trabajos de Jesús González Requena, particularmente –en el tema que nos concierne- éste: GONZÁLEZ, REQUENA, J. (1997), Emergencia de lo siniestro. *Trama y fondo*, 2, 51-77.

cuanto sabemos de la infancia de Nathanael se debe a su propia pluma, y esto ya introduce un factor de incertidumbre nada desdeñable, evidentemente buscado por Hoffmann. Con todo, en esa parte de su biografía no es posible discernir nada sugerente de patología mental alguna, y la descripción de la escena alquimista protagonizada por su padre y Coppelius presenta un aspecto muy realista, incluso –y sobre todo- si se tiene en cuenta que se trata de una escena estremecedora vista con los ojos de un niño de diez años. Es imposible saber si se trata de un relato documental, de una fantasía o de un delirio. Nada en la narración permite pronunciarse al respecto; tal es, sin duda, la intención de Hoffmann. Por otra parte la ausencia de información, por más que pudiera ser indirecta, sobre aquel episodio en los textos de Clara y Lothar no nos autoriza a tratarlo como un síntoma. Con el material de que disponemos, lo único que podemos hacer es dar crédito a lo que Nathanael refiere, a saber, que en medio de una operación espagírica realizada por los dos adultos, cuyo objetivo parece ser la fabricación de un homúnculo, que él contempló a escondidas, se echan en falta los ojos como expresión de la verdadera vida, y que Coppelius parecía decidido a arrancar los de Nathanael –sin metáfora alguna- en el empeño de lograr aquello que se le escapaba en su pretensión prometeica. La causa de la muerte del padre –la explosión del laboratorio-, que confirmaría la versión de Nathanael acerca de los secretos trabajos alquímicos de su progenitor y el abogado, tampoco es desmentida ni matizada por quienes deberían saber si se trata o no de un hecho real. Según esto Nathanael ha vivido una situación en la que se ha sentido amenazado por la pérdida de los ojos –insisto: de los ojos- para que el producto de una *hybris* pudiera disponer de ellos. Creo que éste no es un dato baladí: no se trata sólo de perder un órgano –como ocurriría en el caso de la castración<sup>606</sup>-, sino de que este órgano es robado para dárselo a otra criatura. Hasta donde yo sé, la angustia de

---

<sup>606</sup> Como es sabido, Freud sostiene en su texto que la evisceración de los ojos es en este caso un equivalente de la castración, remitiéndose al complejo de Edipo.

castración freudiana opera según un patrón en el que sólo hay pérdida, pero no ganancia ajena, y más concretamente de un tercero. También aquí hay que volver sobre lo prometeico, pues el gigante mitológico no roba el fuego de los dioses para apagarlo, sino para dárselo a los hombres. Por último, la ceguera de Nathanael, de haberse producido, no sería comparable a la de Edipo, pues ni habría tenido carácter autopunitivo ni se habría agotado –al menos según los designios de Coppelius- en la mera ablación.

La confidencia de este trágico recuerdo se ha visto motivada por la aparición en la vida actual del estudiante Nathanael del italiano vendedor de barómetros e instrumentos ópticos Giuseppe Coppola, cuyo apellido trae a la memoria del joven el odiado y temido de Coppelius<sup>607</sup>. Ya antes de que nada suceda esta similitud en los nombres, y la consiguiente sospecha de que pueda tratarse de la misma persona, han inquietado al protagonista, lo que hace comprensible su sentimiento de pánico cuando el vendedor expone sobre la mesa de su habitación de estudiante su muestrario de gafas, presentándolas en su deficiente alemán como “*sköne Oke*”, “hermosos ojos”<sup>608</sup>. Hago notar que antes de mostrarlas el espanto, suscitado por la declaración del italiano de que, además de barómetros, vende “*sköne Oke*”, se ha adueñado ya de Nathanael, sin duda a causa de la reminiscencia de la vivencia traumática infantil -que no parece haber sido reprimida en modo alguno- a la que ya he hecho referencia. Pero no es menos interesante detenerse sobre lo que viene después: bajo el impacto de esta impresión, lo que el estudiante contempla sobre su mesa son “mil ojos [que] miraban y se estremecían fijándose en [él]”. Aquí encontramos de nuevo la mirada fija –*starre*- que despertaba en

---

<sup>607</sup> Se ha señalado con profusión el hecho de que tales apellidos evocan nociones que tienen un peso extraordinario en el relato; así Coppelius es muy similar a “copela”, “vaso de figura de cono truncado, hecho con cenizas de huesos calcinados, y donde se ensayan y purifican los minerales de oro o plata” (DRAE) –lo que, a través de la química, nos remite a la alquimia- , y Coppola hace pensar en “coppo”, en italiano, órbita del ojo.

<sup>608</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=5&cHash=61f05a2d182#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=5&cHash=61f05a2d182#gb_found) (Consultada el 16- VII -2007) (p. 5). HOFFMANN, E.T.A. (1987), El hombre de la arena. En *Nocturnos*. (Ed. de Celia y Rafael Lupiani), Madrid, Anaya, 43-44.

Ferdinand el sentimiento de lo *Unheimliche* en los gabinetes de figuras de cera: la mirada artificial, a la que le falta la vida, que sólo de manera imperfecta intenta encubrir el movimiento mecánico de los ojos de algunos autómatas, como el famoso turco. No son ojos amputados –si se quiere, “castrados”-, sino ojos fabricados los que producen un sentimiento que, en este caso, recibe el nombre de *Entsetzen* –horror, espanto, pavor- siendo en este caso “*gespenstisch*” –fantasmal- el calificativo que se aplica a tales “ojos”.

Es hora ya de dar entrada al autor cuya interpretación puso a Freud, según éste mismo reconoció, sobre la pista del sentimiento de lo *Unheimliche* en Hoffmann: el psiquiatra Ernst Jentsch. En un texto publicado en 1906 en una revista psiquiátrica<sup>609</sup> Jentsch se aproximaba al tema de lo *Unheimliche* especialmente desde el punto de la psicología – con algún apoyo en la etnología- y de la psicopatología, aunque mencionando en un punto las creaciones hoffmanianas. Según parece Freud tuvo noticia, inevitablemente parcial, acerca de los relatos de Hoffmann precisamente a través de este artículo<sup>610</sup>. El caso es que Jentsch dedica menos de tres líneas al escritor, y por cierto nada explícitas: “E.T.A. Hoffmann ha empleado repetidamente con éxito esta maniobra psicológica en sus relatos fantásticos”<sup>611</sup>. Por alguna razón que desconocemos Freud se lanza de lleno sobre el *Sandmann*, mientras que un conocedor de la obra de Hoffmann, a la vista de lo sostenido por Jentsch en las páginas precedentes, relativas a las figuras de cera y a los muñecos animados, habría pensado mucho más en *Los autómatas*. No es extraño que a Freud le suenen a hueco algunos asertos de Jentsch que él mismo cita en *Das*

---

<sup>609</sup> JENTSCH, E. (1906), Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 22, 195-198 y 23, 203-205.

<sup>610</sup> GORDO, J. (2003), El concepto de “lo siniestro” en la obra de Freud (Tesis doctoral), 29, n. 4. En esta misma nota se menciona otra posible fuente para el interés del fundador del psicoanálisis en la obra de Hoffmann: *El doble*, de Otto Rank (1914). En cualquier caso parece que Freud estaba lejos de conocer de primera mano la rica producción de nuestro autor.

<sup>611</sup> JENTSCH, E. (1906), 203.

*Unheimliche*; pero es que él está intentando aplicarlos a *Der Sandmann*, cuando lo que Jentsch tiene *in mente* es el texto precedente. Por ejemplo:

Es bien conocida la incómoda impresión que con gran facilidad produce en algunas personas la visita a gabinetes de figuras de cera, panópticos y panoramas<sup>612</sup>.

Apenas hace falta recordar al lector el testimonio de Ferdinand sobre los gabinetes de figuras de cera recientemente transcrito<sup>613</sup>. Por otra parte, cuanto Jentsch menciona en su escrito referente a los autómatas –que no es poco, desde luego- puede perfectamente aplicarse a la Olimpia del *Sandmann*, pero con aún mayor razón a los autómatas del relato homónimo. Lo cual, por otra parte, es extremadamente razonable, pues es evidente que la figura de Olimpia no aparece porque sí en la historia de Nathanael, sino que es descendiente directa de los androides del profesor X que aparecen en el relato que forma parte de *Los Hermanos de San Serapión*. Me temo que Freud se vio conducido a un mal paso por su desconocimiento de la obra de Hoffmann así como por la decisión de Jentsch de plantearse un trabajo sobre lo *Unheimliche*, tema que inevitablemente debía interesar a aquél, en el que menciona el nombre del escritor. Posiblemente Freud pensó que el relato de Hoffmann se ocupaba singularmente de este asunto, cuando lo cierto es que el término mismo no tiene un protagonismo extraordinario en él: aparece seis veces, mientras que otros términos sinónimos, a veces asociados a él del modo que hemos visto, lo hacen con notable reiteración: *schrecklich*, 3; *entsetzlich*, 15; *grausam* y derivados, 16. Por otra parte, el sentimiento que designa fácilmente podría encontrarse, y tal vez corregido y aumentado, en otros relatos como

---

<sup>612</sup> JENTSCH, E. (1906), 198.

<sup>613</sup> Como ha señalado un estudioso de la obra de Hoffmann, también en *Der Sandmann* juega el artista con la misma incertidumbre, convirtiéndola en recurso literario para provocar el sentimiento de lo *Unheimliche*: Cuando la muñeca Olimpia es destrozada por Spalanzani y Coppola, sus ojos sangran (al menos eso es lo que percibe Nathanael). DRUX, R.(1986), *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E.T.A. Hoffmann bis Georg Büchner*, München, Fink, 84.

*Das öde Haus -La casa vacía (1817)-* en el que, por más señas, no hay autómatas ni ojos arrancados, aunque sí extrañas visiones.

Es importante recordar que los ojos de Nathanael no son los únicos amenazados. En el poema por él escrito, Coppelius arranca los ojos a Clara, los arroja contra el pecho de Nathanael y le arrastra hacia el fuego en medio de una danza frenética. En ese momento Clara pide a su prometido que la mire, asegurando que aún conserva sus ojos, y que de este modo puede salvarle. Pero cuando lo hace, Nathanael cree ver los ojos de la muerte. Este poema del que sólo conocemos el argumento tiene una gran importancia que Freud no le reconoce<sup>614</sup>, por más que su interpretación gire en torno al simbolismo de los ojos, o más exactamente, de su mutilación. Con él como pretexto, o si se prefiere, como revelador –en la acepción fotográfica del término- muestra Hoffmann el verdadero nudo del relato, al permitirnos contemplar las reacciones de ambos personajes, Clara y Nathanael, frente a esta producción del inconsciente –pulida, desde luego, mediante una ulterior elaboración más consciente<sup>615</sup>- del protagonista. En efecto, cuando Nathanael concluye su redacción y lo lee para sí mismo en voz alta “sintió-escribe Hoffmann-horror y exclamó: ¿De quién es esa voz horripilante?”<sup>616</sup>. Pero luego se convence a sí mismo de que se trata solamente de un poema logrado. Lo que, sin embargo, queda claro es que la distancia establecida por la lectura en alta voz le provoca una primera reacción de espanto y de enajenación. Aunque consciente mientras trabajaba, sólo ahora se da cuenta de que ha dejado hablar a su inconsciente, así como del peligro que entraña ese mensaje. Cuando por fin se lo lee a Clara, la reacción de ésta es equiparable, aunque configurada en torno a un patrón diferente, propio de la personalidad que, desde el

---

<sup>614</sup> GORDO, J. (2003), 55.

<sup>615</sup> “Mientras escribía este poema, Nathanael estuvo muy tranquilo y concentrado. Corregía, limaba cada uno de los versos y, habiéndose sometido al rigor del metro, no descansó hasta que todo engarzaba con precisión y su sonido fue puro”.  
[http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=5&cHash=61f05a2d182#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=5&cHash=61f05a2d182#gb_found). (p. 5, p. 40 de la ed. esp.)

<sup>616</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=5&cHash=61f05a2d182#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=5&cHash=61f05a2d182#gb_found). (p. 5, p. 40 de la ed. esp.)

comienzo, Hoffmann le ha atribuido, señalándola con la elección de su nombre: la muchacha le pide que arroje al fuego “ese cuento absurdo... sin sentido... loco”. La respuesta de Nathanael, mientras la abandona, “indignado” es: “¡Maldita autómeta sin vida!”<sup>617</sup>.

En este punto se instala, a mi parecer, lo *Unheimliche* en el mundo del protagonista. Ante la emergencia de sus más íntimos fantasmas, la sensata muchacha le recomienda buscar la salud a través de la negación; Nathanael se siente incomprendido, y a la postre no amado, y la descubre entonces como “autómeta sin vida”; pero en su sufrimiento –en su locura- la sustituirá por una auténtica autómeta: la criatura de Spalanzani y Coppola. Mala solución, a todas luces, que nos muestra que, aunque poseedor de un cierto grado de razón, el joven lleva en sí el germen de una enfermedad aún más peligrosa que la mantenida, de forma larvada, por el fantasma de Coppelius: un narcisismo morboso.

En el momento en que este rasgo se manifiesta por completo el Hoffmann inquietante deja lugar, por más que en contados momentos, al satírico; por ejemplo cuando, ante el recuerdo de la muñeca que apenas hace algo más que contemplarle –aparentemente, pues sus ojos no tienen vida- y suspirar de tanto en tanto, Nathanael, emocionado, profiere: “¡Oh, tú, maravilloso y profundo ser! (...) Sólo tú, tú eres la única persona que me entiende por completo!”<sup>618</sup>. Y poco antes le ha hecho decir, utilizando un símil que pertenece de lleno al *Welt des Auges*: “¡Oh, tú, espíritu profundo en el que se refleja toda mi existencia!”<sup>619</sup>. De pasada anotaré que esta frase –y no sólo ella- autorizaría una interpretación del relato con la ayuda de la teoría psicológica de C.G. Jung, pues da toda la impresión de que lo que aquí se dirime es la angustiada búsqueda del *anima* por el

---

<sup>617</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=5&cHash=61f05a2d182#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=5&cHash=61f05a2d182#gb_found). (p. 5, p. 41 de la ed. esp)

<sup>618</sup> <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=6&cHash=61f05a2d182>. (p. 6, p. 51 de la ed. esp)

<sup>619</sup> <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=6&cHash=61f05a2d182>. (p. 6, p. 49 de la ed. esp.)

protagonista<sup>620</sup>. En esta perspectiva lo *Unheimliche* se nos presenta, además, bajo una nueva luz, pues el propio Nathanael utiliza el término al explicar a su amigo Sigmund sus sentimientos: “Ya puede Olimpia ser *unheimlich* para vosotros (...) Sólo en su amor me encuentro a mí mismo”<sup>621</sup>.

Pero lo que nos interesa en este contexto es algo bien diferente: el cuerpo del autómeta, el *Welt des Auges* y su mutua relación. Sólo en esta perspectiva hemos de ocuparnos de unos ojos en los que toda la existencia de Nathanael –y cualquier otra cosa- puede reflejarse *por el mero hecho de que no son ojos*, sino esferas de cristal magistralmente coloreadas por la mano del inquietante Coppola. Esos ojos no tienen mundo, en el sentido goetheano, aunque el mundo entero pueda reflejarse en ellos. Pero sí hay un *Welt des Auges* en Nathanael, y la mayor prueba de ello es que, en su caso, Olimpia es, también, ocasionalmente *unheimlich*, pero sólo para el sentido del tacto. Cuando, en el baile, toca su mano, experimenta un sentimiento que, esta vez, el autor califica precisamente con el problemático término; pero al mirarla, sobre todo a través del antejo de Coppola, sus ojos se animan y parecen arrojar rayos lunares<sup>622</sup>. El mundo del ojo del protagonista, el suyo propio, incomparable, es quien, para su mal, anima a la muñeca de madera.

De este modo es él quien entroniza el triunfo de la técnica; pues si Coppelius y el padre de Nathanael no fueron capaces de crear vida mediante la alquimia, y si aquél intuyó que la única posibilidad restante se encontraba en la mecánica<sup>623</sup>, Spalanzani y Coppola han conseguido esta copia cibernética que deslumbra a la mayoría, y que alcanza incluso a suplantar a su modelo real para ese nuevo hombre que surge de la

---

<sup>620</sup> Hace años publiqué una interpretación semejante de otro relato de Hoffmann, “*El caldero de oro*”. MONTIEL, L. (1995) Un cuento de hadas sobre la vida del inconsciente: *El caldero de oro*, de E.T.A. Hoffmann. *Jano*, XLVIII-1115, 39-44.

<sup>621</sup> <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=6&cHash=61f05a2d182>. (p. 6, pp. 50-51 de la ed. esp.)

<sup>622</sup> GENDOLLA, P. (1992) Anatomien der Puppe. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l’Isle Adam und Hans Bellmer, Heidelberg, 169.

<sup>623</sup> v. MONTIEL (2007)

revolución tecnológica, o que al menos se desarrolla a partir de ella de manera incomparable: el narcisista. A mi juicio, el atisbo verdaderamente genial de Hoffmann en este punto radica en la superación del punto de vista más común, el que se fija en el creador prometeico, para desplazarse hacia el destinatario ideal del producto: del técnico productor al público consumidor. Pues, en el *Sandmann*, este tipo de creador ha encontrado por primera vez un cliente. Más aún: el cliente por antonomasia; el ser humano que quiere reconocerse en la máquina, que quiere una máquina que se le parece para que le devuelva de sí mismo la imagen deseada. Ironía excelsa, acierto psicológico mayúsculo de Hoffmann, es en este caso el poeta romántico quien, en lugar de vender tópicamente su alma al diablo, desea para sí un autómata sobre la que proyectarla. En nombre de un ideal torcido de la comprensión, de la comunicación entre dos seres, escoge el desierto y el eco. Asistimos al triunfo del hombre máquina. Pero, ¿quién es el hombre máquina? ¿la criatura cibernética o el ser humano que dice ante ella: “esto soy yo”?<sup>624</sup>

*Unheimlich*. Desde luego. ¿Cómo no va a ser *unheimlich* un relato en el que se nos habla no de la castración –real o simbólica- sino de la aniquilación del alma en el espejo mágico del simulacro, y de la entronización definitiva del autómata como rey de la creación, como pareja soñada, buscada y adorada del ser humano de carne y hueso que se siente insatisfecho de su condición? Pero esta pregunta nos conduce a otro lugar, de

---

<sup>624</sup> Evidentemente no se trata del triunfo definitivo. Hoffmann nos está mostrando el nacimiento de un hecho cultural de extraordinaria relevancia, pero, como tal nacimiento, se trata aún de un fenómeno incipiente, incluso lacunar. Aunque también de manera irónica –lo que demuestra la escasa confianza que Hoffmann tenía en la capacidad de respuesta de sus contemporáneos- el escritor describe las reacciones que el ataque de locura de Nathanael al descubrir a Olimpia desarticulada entre las manos de su creador provoca en la sociedad de la ciudad universitaria: “La historia del autómata había arraigado profundamente en sus almas y, de hecho, surgió una profunda desconfianza hacia las figuras de aspecto humano. Y para convencerse por completo de que uno no se había enamorado de una muñeca de madera, varios amantes exigieron a la amada que bailara y cantara sin conservar el compás, que durante las lecuras bordara e hiciera punto, jugase con el perrito, etc., pero sobre todo que no sólo escuchara, sino que de vez en cuando dijese *algo*, de forma que esas palabras mostraran un pensamiento previo. De resultas de ello la unión amorosa de muchos se fortaleció y se convirtió en más estimulante, mientras que otros, por el contrario, se separaron en silencio”.

[http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=7&cHash=61f05a2d182#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=604&kapitel=7&cHash=61f05a2d182#gb_found) (p. 7, p. 55 de la ed. esp.)

regreso, podríamos decir: de nuevo al *Welt des Auges*. Pues Nathanael ha encontrado lo que buscaba, la compañera ideal, con la ayuda de un instrumento óptico: el catalejo que le vendió Coppola, que parece animar mágicamente la figura de Olimpia, de modo que el estudiante Sigmund, amigo del protagonista –quien no observa la realidad a través de instrumento alguno- no puede comprender el delirio de éste y debe limitarse a compadecerle y a ofrecerle su ayuda cuando llegue el momento, que no puede sino temer, en que los devaneos psíquico-tecnológicos del joven le lleven a la catástrofe. Pues la locura le acecha, y se presenta de hecho al menos dos veces en el relato<sup>625</sup>, de modo que, a riesgo de parecer exagerado, me atrevería a conceder a este personaje hoffmaniano una dignidad ejemplarizante similar a la de Don Quijote; en efecto, tal vez nos encontremos ante el Don Quijote de la era tecnológica.

Más, mucho más habría que decir sobre este texto prodigioso. Pero, en la perspectiva elegida, quizá convenga hacer aquí un alto, no para finalizar el viaje sino para emprender otro camino que nos conduzca al objetivo buscado. Nathanael encuentra a Olimpia, y continúa luego buscándola apasionadamente, con la ayuda de un antejo. Cinco años más tarde, nuestro guía y narrador nos situará de nuevo ante el mundo del ojo y de los instrumentos ópticos, esta vez con la intención de ajustar cuentas. Si en *Der Sandmann* Nathanael es una especie de Don Quijote, ahora será Hoffman quien asumirá un aspecto del personaje de nuestro hidalgo, conteniendo con sus particulares molinos de viento. Adentrémonos en el mundo mágico de Maese Pulga.

#### *Una aventura en el mundo del ojo.*

Escrito si no en su lecho de muerte, sí al menos en el lecho que prácticamente sólo abandonaría para ser enterrado, *Meister Floh (Maese Pulga)*, se publicó, después de ser

---

<sup>625</sup> Cuando arremete, presa de furia, contra Spalanzani al ver que entre él y Coppola han destruido la muñeca, y debe ser reducido y encerrado en un asilo, y evidentemente al final, cuando intenta asesinar a Clara y finalmente se suicida.

mutilado por la censura, en el año en que falleció Hoffmann, 1822. En este encantador relato fantástico, especie de *Bildungsroman* a contrapelo, pues representa casi lo contrario que el protomodelo del género<sup>626</sup>, el *Wilhelm Meister* de Goethe, el protagonista, Peregrinus Tyss, se nos presenta desde las primeras páginas como un individuo extraordinariamente inmaduro<sup>627</sup>, o más exactamente, replegado sobre sí mismo para no verse obligado a entrar en la madurez. El lector lo encuentra celebrando la Nochebuena en la solitaria mansión que, junto con un floreciente negocio que prácticamente marcha solo, ha heredado de sus padres, en un actitud descaradamente infantil: a sus treinta y seis años, como todas las navidades, espera en silencio, en la oscuridad del gabinete anexo al comedor, a recibir la señal que le permitirá salir a la sala iluminada para, lleno de ardiente júbilo, recoger del pie del abeto decorado con velitas los regalos que poco antes ha comprado para sí mismo y que luego repartirá entre niños pobres, y cenar luego junto a dos sillas vacías –no así los platos frente a las que se sitúan- destinadas a sus padres, con quienes incluso simula hablar.

Verdaderamente se trata de alguien a quien le hace falta una *Bildung*, y con urgencia. En todo caso su infantilización es sólo parcial, pues ante determinadas circunstancias no se ha comportado, ni se comportará en adelante como un niño. Por ejemplo, no ha

---

<sup>626</sup> El propio Hoffmann lo denominó *Märchen*: el título completo del relato es *Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuer zweier Freunde*. El término alemán *Märchen* suele traducirse al español como cuento fantástico, o de hadas, o folklórico, y algo de todo ello lleva en sí el vocablo alemán. Como puede verse, el planteamiento de Hoffmann es bastante más modesto que el que cabe su poner a una “novela de formación”. Por otra parte, una estudiosa reciente de esta obra ha discutido también el acierto de Hoffmann al adscribir al género literario del cuento fantástico la obra que nos ocupa, afirmando que “*Meister Floh* no es un *Märchen*, sino más bien una sátira grotesca con aspecto de *Märchen* en la tradición menipea”. Mayer, P. (2006), *E.T.A. Hoffmanns Meister Floh: eine groteske märchenhafte Satire*. In: Goethezeit Portal. URL:<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/floh-groteske-satire\\_mayer.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/floh-groteske-satire_mayer.pdf)> (Consultada el 12-IV-2007). Cita en p. 42. (Menipo –Ss. IV-III a.C- fue un filósofo de la escuela cínica que se valía de fábulas para zaherir a los filósofos a los que desdénaba)

<sup>627</sup> Entre los datos suministrados al respecto en las primeras páginas hay uno que, además, nos permite asociarlo –aunque de manera antitética, como demostrará el relato- al tema del autómatas. En su primera infancia tardó mucho en comenzar a hablar e incluso a relacionarse con los adultos, de manera que su madre, alarmada y entristecida, le comparaba a una “muñeca inanimada”, y el autor, transcribiendo las opiniones de dichos adultos, le llama “niño-autómata”. Pero será un muñeco –un Arlequín- el primer objeto –¿el primer personaje?- que le arranque gestos y expresiones de júbilo. De este modo reconquista el escritor, a través del ánimo infantil y del juego, la figura de la copia humana, maltratada en el contexto del que nos estamos ocupando.

vacilado en perderse para los demás durante un par de años en un viaje, iniciativa ésta nada pueril, que parece haberle llevado al menos hasta la India. Si volvemos la vista a ese modelo de género que es el *Wilhelm Meister* podríamos decir que al menos nuestro Peregrinus -¡nótese, además, el significado del nombre!- ha realizado, si es que no está realizando aún en otro sentido, sus *Wanderjahre*<sup>628</sup> –años de peregrinaje-, aunque saltándose los *Lehrjahre* –años de aprendizaje-. Pero ya he dicho que la formación de Peregrinus está planteada a contrapelo. Su aprendizaje vendrá después, y de la mano de un extraño profesor.



26. Imagen de la contraportada –diseñada por Hoffmann- de *Meister Floh*, en la que Maese Pulga se muestra simbólicamente como guía de Peregrinus Tyss.

La bibliografía sobre Hoffmann es tan gigantesca que ignoro si alguien se habrá planteado ya esta comparación, y si en tal caso habrá caído en la cuenta de que en el

---

<sup>628</sup> El título de la segunda parte de la novela goetheana tiene, como es sabido, por título, “*Wilhelm Meisters Wanderjahre*”

título de ambas obras figura en lugar relevante la palabra “maestro”, *Meister*. En el caso de Goethe, Meister es el protagonista aunque, por así decir, deba ganarse a pulso ese título a lo largo de su vida; pero cabría pensar –y este sería un pensamiento bastante goetheano- que desde el principio está predestinado, o más bien dotado para ser un maestro, un señor, pues ha nacido Meister. Le falta, desde luego, a golpe de carácter, realizar cumplidamente aquello para lo que está dotado y así alcanzar su meta. En cambio, nuestro amigo Tyss parece haber nacido para no estarse quieto; para que su vida sea camino, pues es Peregrinus. En su caso la maestría está en otro lugar, otro es el maestro: *Meister Floh*, Maese Pulga. Dado que ni siquiera existe una traducción al español de este divertido relato resulta más que nunca necesario dar cuenta de su argumento.

Sabemos ya cómo comienza. Después de la famosa cena, Peregrinus sale a la calle con sus regalos para alegrar la noche de los hijos del encuadernador Lammerhirt y, a través de ellos, la de su padre. Al regreso de casa de éste una atractiva muchacha desconocida que se ha presentado de improviso se desmaya, a lo que el protagonista reacciona tomándola en brazos y llevándola a su casa, inconsciente. Cuando, a la mañana siguiente, la joven se despierta se identifica como Dörtje Elverdink, ahijada de un sabio que responde al nombre, familiar para cualquier historiador de la medicina, de Leeuwenhoek. No tarda en aparecer en escena otro personaje de edad avanzada, realquilado de Peregrinus, cuyo nombre, no menos evocador para el mismo tipo de lector, es Swammerdamm. Y curiosamente se muestra muy interesado por la joven que Peregrinus ha recogido.

Leeuwenhoek, convertido –al menos a tiempo parcial- en empresario de espectáculos, presenta en esos momentos en la ciudad uno basado en la observación por medio de

lentes y microscopios de diversos insectos<sup>629</sup>. Y precisamente mientras sucede lo anterior, el segundo de los amigos a los que hace mención el título, Georg Pepusch<sup>630</sup>, ve salir en estampida a los espectadores del gabinete de Leeuwenhoek, espantados por el desorden que en él se ha instaurado por motivos de momento desconocidos y que se traduce en la aparición de auténticos monstruos gigantescos creados por las lentes incontroladas.

Pronto sabemos a qué atenernos pues, en el lecho al que se ha retirado después de dejar descansando a Dörtje, Peregrinus Tyss recibe la sorprendente visita de Maese Pulga, el señor de estos animalillos, cuya fuga del teatro de Leeuwenhoek ha causado el desorden referido. El rey de las pulgas explica a Peregrinus la esclavitud a la que su pueblo y él mismo se han visto sometidos, transformándose contra su voluntad en personajes de circo, vestidos y calzados como militares para que evolucionen obedientemente bajo las lentes de aumento para mayor gloria y lucro de su explotador. Le suplica que le proteja, que no le entregue a sus verdugos, y a cambio le ofrece un regalo: una pequeña lente –una lentilla, en toda la acepción actual del término, pues se fija directamente sobre la córnea- mediante la cual puede contemplar los pensamientos de quienes a él se dirigen.

A estas alturas el lector ya sabe por qué, a pesar de los inescrutables designios del mercado editorial, tiene ante sus ojos al menos un reflejo del relato de Hoffmann. Podría decirse que *Meister Floh* es, tanto o más que *Der Sandmann*, una extraordinaria reflexión sobre la mirada y sobre el mundo del ojo, pues prácticamente todo lo que en él se dirima va a girar en torno a dos tipos de lentes: las de los científicos y la que Maese

---

<sup>629</sup> Esta invención de Hoffmann podría presentarse como una prueba más del carácter “teatral” de la nueva ciencia, puesto de relieve por Mandressi para la Anatomía –véase mi artículo precedente- y por Hartmut Böhme precisamente para los trabajos microscópicos de Leeuwenhoek: BÖHME, H. (2003), 386-389.

<sup>630</sup> No puede pasarse por alto que, al final del relato, Pepusch se revelará como el cardo Zeherit, perdiendo su apariencia de ser humano. Así resultará que los compañeros de Peregrinus en su aventura – en su peregrinar- son una pulga y un cardo, representantes generalmente despreciados de los reinos animal y vegetal.

Pulga ha regalado a Peregrinus Tyss<sup>631</sup>. La crítica literaria, sin dejar de lado este aspecto, ha hecho siempre énfasis, y con razón, en otro aspecto del relato de gran repercusión en la biografía de Hoffmann y de no menor interés para la historia de Alemania: la escena nocturna en la que Peregrinus transporta en brazos a una Dörtje inconsciente es interpretada torcidamente por un personaje a la vez ridículo y atrabiliario, el Consejero de policía Knarrpanti, en quien era fácil reconocer a su equivalente en la realidad, von Kamptz, gozoso brazo ejecutor de las Resoluciones de Karlsbad y cabeza visible de la persecución de los demagogos. Knarrpanti acusará a Peregrinus de secuestro, sospechando además inconfesables fines sexuales. La sátira, abrumadora, que Hoffmann realiza de éste personaje, unida a su actitud notablemente inconformista en los procesos contra los acusados de demagogia, dará pie a que él mismo sea formalmente acusado y llevado a juicio, aunque no podrá acudir a él a causa del avanzado estado de su enfermedad terminal, viéndose obligado a defenderse a través de un interesantísimo escrito redactado –dicho sea sin retórica- en el lecho del dolor. De hecho será la muerte quien le libre de una sentencia condenatoria, aunque el libro aparecerá censurado.

No entraré, de momento, en más detalles sobre el argumento, pues lo hasta aquí expuesto es lo que conviene a los fines de este estudio. Tenemos, así, en el planteamiento del asunto a dos personajes cuyos nombres, y no sólo ellos, coinciden con los de dos de los gigantes de la ciencia moderna, especialmente en el campo de la

---

<sup>631</sup> Añádase a esto que, como agudamente ha observado un autor, todo el relato está construido en torno a la imagen de la *camera obscura*. MÜLLER, M.M. (2003) Phantasmagorien und bewaffnete Blicke. Zur Funktion optischer Apparate in E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh*. *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, 11, 104-121. Estos son, en breve síntesis, los principales argumentos de dicho autor: al comienzo de la narración Peregrinus se encuentra en una habitación a oscuras en la que entra un rayo de luz por debajo de la puerta que comunica con el salón, donde le esperan los productos de su fantasía. (p. 104); el protagonista identifica a Dörtje como la princesa Gamaheh solamente cuando la contempla a través del ojo de una cerradura (pp. 116-117); y, a lo largo de todo el relato, Peregrinus es presentado como “el morador de la *camera obscura* de su propia existencia (p. 108). Y dada su estrecha relación con nuestro tema, conviene no pasar por alto lo que este autor nos recuerda: que la *camera obscura* fue el modelo explicativo aceptado desde el siglo XVII para explicar científicamente la visión (p. 105), en el marco de esa cosmovisión mecanicista a la que, como estamos viendo, Hoffmann se opone con todas sus fuerzas.

observación de la naturaleza con ayuda de instrumentos ópticos, concretamente el microscopio; y frente a ellos a un animalillo –para muchos un animalejo- que también posee un instrumento capaz de cambiar las circunstancias normales de la visión. Estamos, y pronto veremos hasta qué punto, en el corazón del *Welt des Auges*.

De los dos científicos es Leeuwenhoek quien desempeña un papel más importante, apareciendo Swammerdam sólo como adversario suyo, sin duda para facilitar el decurso de la acción y, con él, la exposición del mensaje que su creador pretende transmitir. Es Leeuwenhoek quien posee –así puede decirse- a la princesa Gamaheh (Dörtje) y a Maese Pulga, y quien se presenta a Peregrinus como el mismo que está enterrado en el cementerio de Delft, planteando así de una vez el doble sistema de coordenadas –real y simbólico- por el que debe regirse el lector. Como acabo de señalar, el científico ha sido capaz de animar, con ayuda de sus lentes de aumento y la alquimia –¡otra vez el motivo del *Sandmann!*- a la princesa que dormía en el cáliz de un tulipán, aunque para ello haya sido necesaria la colaboración de Maese Pulga, quien, al picarla, la libera de un trombo producido por el principio negativo representado por el Príncipe de las sanguijuelas<sup>632</sup>. En ningún momento queda claro que esta manipulación de la naturaleza tenga fines más o menos espirituales; lo que sí está claro es que el holandés sabe usar sus instrumentos con una “óptica” empresarial: recuérdese el espectáculo público mencionado, para el que emplea lo que Hoffmann denomina *Nachtmikroskop* –“microscopio nocturno”-, término con el que parece subrayar el aspecto negativo del verdaderamente existente *Sonnenmikroskop*, o microscopio solar: un instrumento, pues, que recuerda al “fantascopio” de Robertson al que de pasada me referí en el capítulo precedente<sup>633</sup>. En la misma dirección apunta la información según la cual este Leeuwenhoek literario

---

<sup>632</sup> En resumen, la ciencia está muy bien –parece pensar Hoffmann- pero conviene no olvidar que la vida y la muerte dependen exclusivamente de la naturaleza.

<sup>633</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=5&cHash=71a755b617floh02a#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=5&cHash=71a755b617floh02a#gb_found)  
(Consultada el 19- VII- 2007) (p. 5)

habría ganado mucho dinero comerciando con microscopios<sup>634</sup>, lo que le convierte en una especie de pariente de Coppola. Pues bien: Leeuwenhoek –el Leeuwenhoek histórico- es, precisamente, una de las figuras que Hartmuth Böhme elige para poner a prueba, desde una perspectiva original, el *Welt des Auges* de Goethe<sup>635</sup>. Y lo que resulta de este examen es extraordinariamente valioso para hacer justicia al supuesto “cuento” de Hoffmann, así como a los otros relatos que nos han ocupado a lo largo de esta parte del presente libro.

A juicio del profesor alemán, Leeuwenhoek y Hooke son los más conspicuos representantes de la nueva forma de hacer ciencia propugnada por la institución más prestigiosa de su tiempo: la *Royal Society*, a la que ambos participaron sus descubrimientos. De ese nuevo estilo es emblema el que la propia sociedad ostenta, que incluye un microscopio, un telescopio y la frase “*nullius in verbo*”<sup>636</sup>. Difícil será proclamar de una manera más explícita e inequívoca la primacía del sentido de la vista: Pero esta primacía representa todo lo contrario del *Welt des Auges* goetheano; pues, para la teoría de la visión del “Júpiter de Weimar”, cuando se abandona el mundo del ojo se entra de lleno en un terreno peligroso: el de la “metafísica de los fenómenos”. Se incurre en esta metafísica cuando se sobrepasa “lo que es conforme a nuestros sentidos, así en lo grande como en lo pequeño”<sup>637</sup>.

Precisamente esto es lo que, con determinación inquebrantable, se plantea la ciencia moderna, construyendo una nueva legalidad científica que, teniendo una base eminentemente sensorial, desconfía de los sentidos tal como los crea la naturaleza. Lo que ellos perciben es a menudo apariencias, y por ello necesitan equiparse de los productos de la técnica para superar sus límites: de aquí la glorificación del microscopio

---

<sup>634</sup> *Ibid.*

<sup>635</sup> BÖHME, H. (2003), 372-389.

<sup>636</sup> BÖHME, H. (2003), 370.

<sup>637</sup> BÖHME, H. (2003), 359-360.

y el telescopio. Esta nueva manera de observar la naturaleza, técnicamente mediatizada, abre, desde luego, cuatro nuevos campos de investigación que el profesor alemán enumera como sigue: “la apertura y desmembramiento del opaco interior del cuerpo”, “la exploración del mundo macroscópico mediante el descubrimiento del telescopio”, “el mundo subliminal del microscopio” y “la representación experimental del vacío”, cuatro territorios hasta entonces inaccesibles a los sentidos<sup>638</sup>. Apenas es preciso recordar que el primero de estos dominios, que lo es también en la perspectiva cronológica, es el que ha puesto en marcha la creatividad hoffmanniana en el tema que nos ocupa, así como mi propia capacidad de reflexión. Desde una perspectiva muy diferente, y sin referirse a él –no olvidemos que su referencia es Goethe- Böhme comparte la crítica de Hoffmann acusando a los microscopistas del Barroco, entre los que destaca a Leeuwenhoek y Hooke, de “fundamentalismo microscópico”<sup>639</sup>, demostrando que sus observaciones microscópicas se vieron modificadas en la representación gráfica que de ellas hacían, directamente o con la ayuda de dibujantes<sup>640</sup>; y precisamente esta modificación de lo observado es lo que, a través del dibujo publicado en una revista científica, alcanza valor de ley; por ejemplo, los homúnculos del espermatozoide “vistos” por Leeuwenhoek<sup>641</sup>. Y no es sólo la inanidad de semejantes “descubrimientos”, vista en la perspectiva del presente, lo que permite a Böhme hablar de fundamentalismo y de sueños de la razón; pues, como señala, quien tiene ocasión de observar hoy la luna con un telescopio como el de Galileo no observa lo mismo que observó él<sup>642</sup>. Su conclusión, demoledora para la episteme barroca –y para una historia de la medicina y de la ciencia menos crítica con ella que con otras igualmente

---

<sup>638</sup> BÖHME, H. (2003), 366-367

<sup>639</sup> BÖHME, H. (2003), 372.

<sup>640</sup> Al parecer los objetos de experimentación de Leeuwenhoek eran a menudo manipulados numerosas veces hasta alcanzar el grado de elaboración necesario para su presentación en público. BÖHME, H. (2003), 386-387.

<sup>641</sup> BÖHME, H. (2003), 375.

<sup>642</sup> BÖHME, H. (2003), 372.

especulativas- queda formulada en una frase: “el microscopio no nos permite ver solamente lo invisible, sino también lo imaginario”<sup>643</sup>.

En esta perspectiva nos interesa sobre todo lo que refiere acerca de Leeuwenhoek, por ser éste autor el objetivo de los ataques de Hoffmann. Además de lo ya señalado sobre su papel en la teoría animalculista de la reproducción humana<sup>644</sup>, que tan importante resultó para la defensa del preformacionismo, retrógrado desde nuestros conocimientos actuales sobre la materia y oportunísimo para la religión de la época –la religión, esa enemiga irreconciliable para los científicos más “duros” -, Böhme se detiene en una polémica que sostuvo con Athanasius Kircher en el tema de la reproducción de... ¡las pulgas! (¿Tendrá esto que ver con su elección por parte de Hoffmann, así como la del personaje que da nombre al relato?). “La pulga –escribe nuestro autor- se muestra a los ojos de Leeuwenhoek como un auténtico maníaco sexual (...) Las orgías sexuales de las pulgas son pruebas bienvenidas contra la autoridad romana de Athanasius Kircher”<sup>645</sup>. O sea, nada de observación pura desvinculada de la ideología. Más aún, ésta última limita, hasta provocar el error, la capacidad de juicio del investigador. “En cierto sentido –concluye Böhme- el empirismo de Leeuwenhoek se hace dogmático, propiciando la victoria de subterfugios, fantasmas e imaginaciones”<sup>646</sup>.

Pues bien: éste es el adversario de Peregrinus Tyss, el explotador de Maese Pulga y su pueblo y el carcelero de la princesa Gamaheh, transmutada en la insustancial Dörtje Elverdink. Y este otro a quien vemos imaginando y escribiendo esta historia es ese Hoffmann ante cuyo nombre el casi deificado consejero áulico de la corte de Weimar arrugaba despectivamente la nariz, súbitamente convertido en paladín del *Welt des Auges* goetheano. Por cierto que, a mi parecer, el combate de Hoffmann con

---

<sup>643</sup> BÖHME, H. (2003), 377.

<sup>644</sup> DARMON, P. (1977) *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, S.I. (Paris), Société nouvelle des Editions J.-J. Pauvert, 68. Sobre el animalculismo en general, 67-89.

<sup>645</sup> BÖHME, G. (2003), 377.

<sup>646</sup> BÖHME, G. (2003), 383.

Leeuwenhoek alcanzó un resultado bastante mejor que el de Goethe con Newton en la monumental *Farbenlehre*.

Una vez explicitado todo esto que el lector de *Meister Floh* no suele conocer, volvamos al relato. Hagámoslo a través de ese resucitado del que acabamos de saber tantas cosas. Ya ha quedado señalado que Leeuwenhoek sabe sacar partido –económico– de sus descubrimientos y de sus aparatos. Pero para él la fortuna material no lo es todo: necesita también la fama, como reconoce ante el estudiante Pepusch: “había otras muchas cosas en juego (...) a las que no podía renunciar sin hacerlo al mismo tiempo a su propia razón de ser, a su vida misma”<sup>647</sup>. Seguramente es por eso, y no por razones económicas, por las que había terminado disputando con Swammerdamm, “hecho tanto más corriente entre los sabios cuanto mayor es su ciencia”<sup>648</sup>. Desde este punto de vista se comprende mejor su afán de posesión exclusiva de su homúnculo –Dörtje/Gamaheh–, de la que espera además la resolución definitiva de un enigma –la existencia de un carbunco del que habla la historia mágica a la que pertenece la propia princesa Gamaheh– que, en su caso, debe desembocar en la posesión de la joya; pues el relato alegórico queda, para él, reducido a la farragosa descripción de una realidad material que la ciencia debe elucidar. Naturalmente, el carbunco –como el relato de hadas en su conjunto– representa una conquista espiritual que no está reservada al microscopista, sino al ingenuo Peregrinus, ayudado por el conocimiento de los seres humanos que le brinda la lentilla de maese Pulga.

A través de este ingenio óptico tan poco científico asistimos a una exposición de la filosofía de Hoffmann, que no es otra, a mi parecer, que la del *Naturphilosoph* Gotthilf Heinrich von Schubert. Es bien conocida la devoción que el escritor sentía por esta

---

<sup>647</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=5&cHash=71a755b617floh02a#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=5&cHash=71a755b617floh02a#gb_found) (p. 5)

<sup>648</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=6&cHash=71a755b6172#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=6&cHash=71a755b6172#gb_found) (p. 6).

Esta actitud configurará el tema de un breve relato, bastante poco conocido, aunque interesantísimo, de Hoffmann, titulado *Haimatochäre*.

filosofía de la naturaleza<sup>649</sup>. En una ocasión en que Peregrinus emplea la lente sobre Dörtje estando ésta desmayada contempla sus pensamientos bajo la forma de una red de “venas” y de “hilos argentados finísimos”; y las imágenes que descubre en estos deslumbrantes circuitos presentan una metamorfosis de formas de la naturaleza que recuerdan extraordinariamente lo que Schubert plantea en su *Symbolik des Traumes*, tanto más cuanto que maese Pulga dice que esas imágenes son los pensamientos que se tienen en sueños<sup>650</sup>. Como, por otra parte, la muchacha está desmayada, creo poder afirmar que esas imágenes oníricas pertenecen a la “parte Gamaheh” de su existencia, y que tal es la intención del escritor al redactar este fragmento. Pero, además de reiterar su admiración por esta filosofía, Hoffmann aprovecha la ocasión que le brinda su relato para manifestarse en contra de los aspectos a su juicio negativos del ascendente espíritu científico. Por más que la cita pueda resultar un poco larga, prefiero transcribirla para permitir al lector hacerse cargo directa y plenamente del pensamiento de Hofmann:

En cuanto a vosotros, pobres locos, infortunado Swammerdam, y tu, lamentable Leeuwenhoek, vuestra vida entera no ha sido más que un error interminable. Habéis pretendido investigar los secretos de la naturaleza sin sospechar su significación profunda. Habéis osado penetrar en su laboratorio e intentado sorprenderla en su misterioso trabajo. Esperabais lograr entrever impunemente los terribles secretos de esas profundidades espantosas que ninguna mirada humana podría descifrar... Vuestro corazón ha permanecido inerte y sin vida. Nunca un amor verdadero ha inflamado vuestro ser, nunca las flores ni los insectos de alas ligeras y multicolores os han dirigido dulces palabras. Creíais contemplar con recogimiento y con piadosa admiración los grandes misterios sagrados de la naturaleza, pero esforzándoos –empresa criminal- en analizar las causas profundas de esos milagros, habéis aniquilado ese recogimiento. Y el conocimiento al que aspirabais no fue, a partir de ese momento, más que una vana apariencia que os ha engañado como lo habría hecho con niños curiosos e indiscretos<sup>651</sup>.

---

<sup>649</sup> He tratado este tema en el estudio de “El caldero de oro” presente en esta obra, y también en MONTIEL, L. (2003). “Primera mirada sobre el lado oscuro del magnetismo: ‘El magnetizador’, de E.T.A. Hoffmann”. En: MONTIEL, L.; GONZALEZ DE PABLO, A. (eds.) *En ningún lugar. En parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, 143-170.

<sup>650</sup> Cfr. SCHUBERT, G.H. (1999) *El simbolismo del sueño. Edición y estudio preliminar de Luis Montiel*, Barcelona, MRA, p. 55.

<sup>651</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=20&cHash=71a755b617floh07a#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=20&cHash=71a755b617floh07a#gb_found) (p. 20)

*Conclusión: un Prometeo de estatura humana.*

Sería tal vez precipitado despachar estas frases de Peregrinus Tyss, ahora más que nunca portavoz de Hoffmann, con un par de dicerios sobre el carácter retrógrado del pensamiento romántico, como resultaría injustificado –e injusto- suscribir sin más todos los aspectos de este discurso descalificador del empeño científico. Puede, desde luego, situársele en el entorno intelectual –un entorno de larga duración- acotado por Roger Shattuck en su cautivador *Conocimiento prohibido*<sup>652</sup>. Pero además creo que se le debe contextualizar en la perspectiva que el propio Hoffmann adopta unas páginas más atrás, cuando, precisamente, se refiere a lo prometeico, que tan presente ha estado en este capítulo “sobre máquinas e instrumentos”. Esto es lo que a este respecto piensa Hofmann, cercana ya su muerte:

Habría mucho que decir (...) sobre la chispa celeste que hizo brotar Prometeo, chispa que enciende en el acto del amor esta verdadera comunión espiritual entre los dos sexos, en que se manifiesta el dualismo necesario presente en la naturaleza. Pues si ocurriera que esta chispa encendida por Prometeo se propagara hasta abrazar la antorcha del dios del matrimonio para hacer de ella una luminosa y potente candela doméstica cerca de la cual se pueda leer, escribir, tricotar o coser (...) las cosas no harían más que seguir el curso normal que tiene aquí abajo. Un amor de este modo divino está, desde luego, muy en su lugar en un papel sublimemente poético, y la mejor alabanza que puede hacérsele es que no tiene nada de quimera vana, sino que produce, al contrario, efectos muy tangibles, como pueden atestiguar muchas personas que a causa suya han conocido alegrías o sufrimientos<sup>653</sup>.

Seres humanos, y no homúnculos, es lo que, a juicio de Hoffmann, debe producir este Prometeo que respeta el esencial dualismo de la naturaleza. Con él pretende enterrar, no menos que al Knarrpantti sobre el que, con justicia, tanta tinta ha corrido, a ese otro Prometeo de Coppelius y de los Leeuwenhoek y Swammerdamm de *Meister Floh*. No corren buenos tiempos para el dualismo, y los empeños de muchos científicos presentan

---

<sup>652</sup> SHATTUCK, R. *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*. Madrid, Taurus, 1998. Edición original en inglés: *Forbidden Knowledge. From Prometheus to Pornography*, New York, St. Martin's Press, 1996.

<sup>653</sup> [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=20&cHash=71a755b617floh07a#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=582&kapitel=20&cHash=71a755b617floh07a#gb_found) (p. 20)

una inquietante similitud –*mutatis mutandis*, como diría mi querido maestro Pedro Laín- a los del inquietante personaje del *Sandmann*. Verdad es que también existe alguna postura dualista –la que gobierna la teoría del diseño inteligente- sobre la que nuestro autor, si viviera entre nosotros, caería como un ave de presa con especial júbilo. Pero no se trata de plantear un ambicioso –y probablemente estéril- debate sobre monismo y dualismo, sino de quedarse en el nivel mucho más inmediato de los hechos –y sí; también de los valores- entendiendo que el mensaje de Hoffmann sigue vivo y merece ser tenido en cuenta, más allá de las certidumbres del actual pensamiento científico y de la eficacia de muchos de sus logros.

## EPÍLOGO

El más antiguo de los trabajos incluidos en esta selección data de 1985. No es el primero que dediqué a esta materia, y espero que el más reciente, publicado en 2008, no sea el último. Son muchos años, y muchas obras, sobre todo si no pasamos por alto las que, habiendo despertado también mi interés hasta el punto de obligarme a escribir sobre ellas, han sido descartadas, sobre todo por razones de espacio, para formar parte de esta gavilla. El caso es que la literatura es así: inabarcable desde cualquier perspectiva que se adopte; afortunadamente, también desde la perspectiva del aprendizaje acerca del sufrimiento, físico y moral, del ser humano. No diré que las posibilidades de hacer alquimia del dolor sean infinitas, pero desde luego desbordan la capacidad de una existencia humana y la ambición, que nunca ha sido prometeica, de la existencia concreta del autor de estas páginas.

Esa íntima convicción que profeso me garantiza al menos dos cosas: la primera, que en cuantos años de vida activa me resten disfrutaré todavía de la fruición de descubrir muchas bellezas que desconozco –las bellezas en que esta particular alquimia transmuta los dolores-; y la segunda, que podré compartirlas con aquellos que deseen acompañarme en esa aventura, no por mero placer, sino desde la convicción de que, de ese modo, contribuimos a conseguir una medicina más humana.



## BIBLIOGRAFÍA

En la lista de referencias que sigue no se incluyen todas las citadas en el texto, por ser algunas de éstas extremadamente concretas. Por la razón contraria se han introducido, en cambio, las de algunas obras no citadas, pero que pueden ser de interés para las personas que se sientan particularmente atraídas por este campo de estudio. Con el mismo objeto se adjunta al final toda la bibliografía del autor sobre la materia. En ella puede encontrarse abundante información sobre temas y autores que, por razones diversas, no ha tenido cabida en esta obra.

ALBARRACÍN, A. (1971) « Oración de Blas Pascal para pedir a Dios el buen uso de las enfermedades ». *Asclepio*, XXIII, 249-261.

ARIÈS, Ph. *L'homme devant la mort*. Paris, Seuil, 1977.

ARIÈS, PH. (1975) *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Senil.

BACHELARD, G. (1949) *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard.

BAÑOS, J.E. (2003) “El valor de la literatura en la formación de los estudiantes de medicina”. *Educación médica*, 6- 2, 93-99.

BARBADO HERNÁNDEZ, F.J. (2007) “Medicina y literatura en la formación del médico residente de medicina interna”. *Anales de Medicina Interna*, 24- 4, 195-200.

BEGUIN, A. *El alma romántica y el sueño*. Trad. esp., México, Fondo de cultura económica, 1954.

BENSAÏD, N. (1981) *La lumière médicale. Les illusions de la prévention*. Paris, Seuil.

BOULOUMIÉ, A. (1988) *Michel Tournier. Le roman mythologique. Suivi de Questions à Michel Tournier*. Paris, José Corti.

BOULOUMIÉ, A. ; GANDILLAC, M. de (Ed.) (1990) *Images et signes de Michel Tournier*. Paris, Gallimard.

BRAVO VILLASANTE, C. (1973) *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Madrid, Nostromo.

BRODY, H. (1987) *Stories of Sickness*. New Haven & London, Yale University Press.

BROCH, H. (1974) *Poesía e investigación*. Barcelona, Barral.

BUIN, Y. (1968) *Jean Reverzy (médecin et écrivain lyonnais)*. Tesis doctoral en medicina. Paris, Faculté de Médecine.

- CAMPBELL, J. (1999) *Las máscaras de Dios (4 vols)*. Madrid, Alianza.
- CANGUILHEM, G. (1990) *La santé. Concept vulgaire et question philosophique*. Toulouse, Sables
- CANGUILHEM, G. (1998) *Le normal et le pathologique*. Paris, P.U.F.
- COE, R. M. (1979) *Sociología de la medicina*. Madrid, Alianza.
- DEBRU, C. (2004) *Georges Canguilhem, science et non-science*. Paris, Editions Rue d'Ulm.
- ELIADE, M. (1984) *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Guadarrama.
- ELLENBERGER, H. (1976) *El descubrimiento del inconsciente*. Trad. esp., Madrid, Gredos.
- FAUSKEVAG, S.E. (1993) *Allégorie et tradition. Étude sur la technique allégorique et la structure mythique dans Le roi des Aulnes de Michel Tournier*. Oslo, Solum Forlag- Paris, Didier érudition.
- FELDER, P. (1988). "Le mal et la maladie dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann". En: PAUL, J.M. (Ed.) *Le mal et la maladie de Maître Eckhart a Thomas Bernhard*. Nancy, pp. 219-246.
- FERNÁNDEZ GUERRA, J. (2006) *Medicina y literatura : Hacia una formación humanista*. Málaga, Grupo Editorial 33.
- FORSSMANN, K; JANE, J. (1992) "Introducción" a BÜCHNER, G. *Obras completas*. Madrid, Trotta, pp. 9-38.
- FOUCAULT, M. (1972) *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, P.U.F.
- FOUCAULT, M. (1978) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1981) *Nietzsche, Freud, Marx*. Barcelona, Anagrama.
- FOUCAULT, M. (1982) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI.
- GUSDORF, G. (1993) *Le romantisme*. Paris, Payot.
- GUTIERREZ GIRARDOT, R. (1981) "Prólogo" a BÜCHNER, G. *Lenz*, Barcelona, Montesinos, pp. 7-48. A esta edición, por la que descubrí a Büchner, corresponden las citas en el texto.
- HOFFMANN, F. (1972). "Krankheit und Krise als Lebenssteigerung. Zur Wertphilosophie des Lebensschädlichen bei Thomas Mann". *Stimmen der Zeit*, XCVII-4, pp. 248-265.

- IRLE, G. (1965). *Der psychiatrische Roman*. Stuttgart, Hippokrates Verlag.
- JAGOW, B. v.; STEGER, F. *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- JUNG, C.G. (1986) *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Ed. por Aniela Jaffé. Barcelona, Seix Barral.
- JUNG, C.G. (1999) “Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos”. En: *Obra Completa, I*, Madrid, Trotta.
- JUNG, C.G. (1983) *La psicología de la transferencia*. Buenos Aires, Paidós.
- JUNG, C.G. (1989) *Psicología y alquimia*. Barcelona, Plaza y Janés.
- KARST, R. (1974) *Thomas Mann. Historia de una disonancia*. Barcelona, Barral.
- KERENYI, K. (1998) *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona, Herder.
- KLEINMANN, A. (1991) *Patients and Healers in the Context of Culture*, Berkeley, University of California Press.
- KLETTKE, C. (1991) *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers als Beispiel des Roi des Aulnes*. Bonn, Romanistischer Verlag.
- KUBIK, S. (1991). *Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners*. Stuttgart, M. und P. Verlag.
- KURZKE, H. (2004) *Thomas Mann. La vida como obra de arte*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- LAIN ENTRALGO, P. (1983) *La relación médico-enfermo*. Madrid, Alianza.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1986) *Ciencia, técnica y medicina*. Madrid, Alianza Universidad.
- LANGE-EICHBAUM, W; KURTH, W. (1967). *Genie, Irrsinn und Ruhm. Genie-Mythus und Pathographie des Genies*. München-Basel.
- LECOUTEUX, C. (1997) *Les nains et les elfes au Moyen Âge*. Paris, Imago.
- LECOUTEUX, C. (1999) *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit*. Paris, Imago.
- LIBIS, J. (2001) *El mito del andrógino*. Madrid, Siruela.
- LEIGH, H.; REISER, M.F. (1985) *The Patient. Biological, Psychological and Social Dimensions of Medical Practice*. New York, Plenum Press.
- MARTIN-SCHERRER, F. (Ed.) (1996) *Lire Reverzy*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

- MILNE, L. (1994) *L'Évangile selon Michel: la Trinité initiatique dans l'oeuvre de Tournier*. Amsterdam, Rodopi.
- MOELLER, Ch. (1981). "Albert Camus o la honradez desesperada". En: *Literatura del siglo XX y cristianismo, I*. Madrid, pp. 35-139.
- PEREZ TAMAYO, R. (1985). *Enfermedades viejas y enfermedades nuevas*. Mexico-Madrid, Siglo XXI.
- PFANNENSTIEL, M. & ZAUNICK, R. (1965). "Lorenz Oken und J.W. von Goethe". *Sudhoffs Archiv*, 33, pp. 113-173.
- PORTER, L. (1980). "Shyphilis as Muse in Thomas Mann's *Doctor Faustus*". En: PESCHEL, E.R. (Ed.) *Medicine and Literature*. New York, pp. 147-152.
- REUCHLEIN, G. (1986). *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- SCHEINER, B. (1990) *Romantische Themen und Mythen im Frühwerk Michel Tourniers*. Frankfurt a. M., Peter Lang.
- SCHMITT, J-C. (1994) *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris, Gallimard.
- SHARP, F.M. (1981). "Büchner's *Lenz*: a futile madness". En: URBAN, B. & KUDSZUS, W. (Hrsg.) *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 256-279.
- SIGERIST, H. (1943). *Civilization and Disease*. Ithaca. Cornell University Press.
- SONTAG, S. (1989) *El SIDA y sus metáforas*. Barcelona, Muchnik.
- STULZ, P.; NAGER, F.; SCHULZ, P. (Hrsg.) (2005) *Literatur und Medizin*. Zürich, Cronos.
- TOLLINCHI, E. (1970). *Demonio, arte y conciencia. "Doktor Faustus", de Thomas Mann*. Montevideo, Arca.
- TOURNIER, M. (1994) *Le vol du vampire. Notas de lectura*. Paris, Folio.
- TRÍAS, E. (1999) *La razón fronteriza*. Barcelona, Destino.
- TRÍAS, E. (1994) *La edad del espíritu*. Barcelona, Destino.
- URBAN, B. & KUDSZUS, W. (Hrsg.) *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WASSERZIEHR, G. (1997) *Los cuentos de hadas para adultos*. Madrid, Endymión.

### Trabajos del autor sobre “medicina y Literatura”

MONTIEL, L. (1980). "El mito en la obra de Thomas Mann". *Quirón*, XI-1, pp. 55-63.

MONTIEL, L. (1980). "La ciencia médica en *La montaña mágica*". *Asclepio*, XXXII, pp. 271-285.

MONTIEL, L. (1981). Enfermedad y vida humana en la obra de Thomas Mann. Madrid, Ed. Universidad Complutense.

MONTIEL, L. (1981). "El significado de la enfermedad en la obra de Thomas Mann". En MAINETTI, J. (Ed.) *Medicina y Literatura*. La Plata, Instituto de Humanidades Médicas, pp. 41-55.

MONTIEL, L. (1982). "La relación médico-enfermo en la obra de Thomas Mann". En *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*. Valencia, Universidad de Valencia, vol. III, pp. 1-14.

MONTIEL, L. (1982). "Muerte, Medicina y Literatura". *Quirón*, 13- 1, pp. 85-94.

MONTIEL, L. (1982). "Gesundheit und Krankheit im Werk von Thomas Mann". *Aerzteblatt Baden-Württemberg*, 12, 6 pág. sin numerar.

MONTIEL, L. (1984). "La enfermedad como símbolo: la peste en la obra de Albert Camus". En PESET, JL. (Ed.) *Enfermedad y castigo*. Madrid, CSIC, pp. 171-176.

MONTIEL, L. (1985). "Sobre torres y cloacas. La heterodoxia de Ernesto Sabato". *Quirón*, 16-2/4, pp. 57-68.

MONTIEL, L. (1985). "Individualidad y enfermedad. La impronta schopenhaueriana en la obra de Thomas Mann". *Jano*, 643-H, pp. 99- 107.

MONTIEL, L. (1985). "La muerte en la literatura de los siglos XIX y XX" (1 y 2). Introducción al número monográfico del mismo título. *Jano*, 647-H y 648-H, pp. 51 y 39 resp.

MONTIEL, L. (1985). "La muerte del médico: el doctor Antoine Thibault". *Jano*, 648-H, pp. 69-82.

MONTIEL, L. (1985). "Aspectos del morir en la obra de Thomas Mann". *Jano*, 651-H, pp. 37- 48.

MONTIEL, L. (1985). "Roger Martin du Gard o la obsesión tanática". *Jano*, XXX- 715, pp. 59-68.

MONTIEL, L. (1986). "En busca de la gran salud. La presencia de la filosofía de Nietzsche en *La montaña mágica* de Thomas Mann". *Jano*, XXX-726, pp. 69-81.

- MONTIEL, L. (1986). "Vigilancia y castigo en la literatura". Introducción al número monográfico del mismo título. *Jano*, XXXI- 733, p. 7.
- MONTIEL, L. (1986). "Los encierros concéntricos: *Marat-Sade* de Peter Weiss". *Jano*, XXXI-733, pp. 61-70.
- MONTIEL, L. (1986). "Del Hades a Cythera. Un viaje en el interior del encierro". *Jano*, XXXI-733, pp. 72-78.
- MONTIEL, L. (1987). "Vers le volcan de chair. Le voyage onirique d'Ernesto Sabato vers la connaissance". *Frénésie. Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, 3, pp. 129-148.
- MONTIEL, L. (1987). "Ernesto Sabato: ojos para lo sagrado". *Revista Iberoamericana*, 141, pp. 933-943.
- MONTIEL, L. (1987). "Entre el silencio y el silencio...". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 446-447. *Homenaje a Pedro Laín Entralgo*, pp. 393-401.
- MONTIEL, L. (1987). "Paraísos artificiales, infiernos de la verdad". Introducción al número monográfico del mismo título. *Jano*, XXXII-776, p. 47.
- MONTIEL, L. (1987). "Sammael (El ángel del veneno)" *Jano*, XXXII- 776, pp. 84-89.
- MONTIEL, L. (1988). "César Vallejo. El camino hacia el hombre desde el dolor y la muerte". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454- 457, pp. 933-943.
- MONTIEL, L. (1988). "Lo oculto desvelado: la sexualidad en la literatura". Introducción al número monográfico del mismo título. *Jano*, XXXV-825, p. 49.
- MONTIEL, L. (1988). "El ojo sexual: sexo y conocimiento en la obra de Ernesto Sábato". *Jano*, XXXV-825, pp. 85-89.
- MONTIEL, L. (1988). "Con los ojos de Perséfone: el mal en la obra de Ernesto Sabato". *Quirón*, 19-2, pp. 40-48.
- MONTIEL, L. (1989). "Actitudes ante la muerte en la literatura del siglo XX". *Quirón*, 20-2, pp. 14-22.
- MONTIEL, L. (1989). Con los ojos de Perséfone. Una lectura de Ernesto Sábato. Madrid, I.C.I.
- MONTIEL, L. (1989). "La enfermedad **Guerra**". Introducción al número monográfico del mismo título de *Jano*, XXXVII-869, p. 51.
- MONTIEL, L. (1989). "**Finis musicae**. La enfermedad **Guerra** en Thomas Mann". *Jano*, XXXVII-869, pp. 89-94.
- MONTIEL, L. (1990). "Sábato, *Summa*". *Co-textes*, 19-20, 123-140.

- MONTIEL, L. (1990). "Para qué poetas en tiempos de miseria?" *Asterisco cultural*, 3, 7-8.
- MONTIEL, L. (1990). "El animal que no existe. Sobre el inconsciente en la literatura de ficción". Introducción al número monográfico del mismo título. *Jano*, XXXIX -928, p. 49.
- MONTIEL, L. (1990). "La conquista del inconsciente como segundo nacimiento: Gustav Meyrink y Carl Gustav Jung". *Jano*, XXXIX -928, pp. 85-89.
- MONTIEL, L. (1990). "Sexualidad y conocimiento. La conquista de uno-mismo en la obra de Ernesto Sábato". *Asclepio*, XLII -2, pp. 31-49.
- MONTIEL, L. (1991). "La literatura de ficción en la formación del médico práctico". *Jano*, XL (Número extraordinario: *Avances en Humanidades Médicas*), pp. 24-27.
- MONTIEL, L. (1991). "Familia y muerte en la literatura de creación (I)". Introducción al número monográfico del mismo título. *Jano*, XLI-958, p. 35.
- MONTIEL, L. (1991). "Familia y muerte en la literatura de creación (II): la muerte del padre". Introducción al número monográfico del mismo título. *Jano*, XLI-975, p. 37.
- MONTIEL, L. (1991). "La muerte del padre como rescate de la vida personal en la novelística de Gustav Meyrink". *Jano*, XLI-975, pp. 46-55.
- MONTIEL, L. (1991). "Los frutos de un asesinato. Las dos muertes del padre en la obra de Ernesto Sábato". *Jano*, XLI-975. pp. 56-64.
- MONTIEL, L. (1993). "Thomas Mann. *La montagna incantata*". *L'arco di Giano. Rivista di medical humanities*, I, pp. 229-238.
- MONTIEL, L. (1993). "Pazzia, moralità e creatività artistica. La riconquista dell'irrazionale nella letteratura". En: GALEAZZI, O. (Ed.) *Healing. Storia e strategie del guarire*. Firenze, Leo Olschki, pp. 43-63.
- MONTIEL, L. (Coord.) (1993). "Dolor. El sufrimiento físico y moral en la enfermedad humana a través de la literatura (I y II)". *Jano*, XLV-1052 y 1054.
- MONTIEL, L. (1993). "Enfermedad y culpa. El sufrimiento del inocente en *Doktor Faustus*, de Thomas Mann". *Jano*, XLV-1054, pp. 71-76.
- MONTIEL, L. (1994). "Es de día". Estudio preliminar a: SABATO, E. *Uno y el Universo y otros ensayos*. Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 9-17.
- MONTIEL, L. (1994). "Verdad existencial y sana razón. Más sobre la locura de Don Quijote". En: *Historia y medicina en España. Homenaje al profesor Luis S. Granjel*. Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 119-126.
- MONTIEL, L. (1994). "Ceguera terrenal, mirada de Perséfone". En: SABATO, E. *Informe sobre ciegos*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, pp. 201-216.

- MONTIEL, L. (Coord.) (1995). "Cartógrafos de un nuevo mundo. Imágenes del inconsciente en cinco obras literarias". *Jano*, XLVIII-1115.
- MONTIEL, L. (1995). "El saber del solitario: el inconsciente en los *Cuadernos* de G.Ch. Lichtenberg". *Jano*, XLVIII-1115, pp. 35-38.
- MONTIEL, L. (1995). "Un cuento de hadas sobre la vida del inconsciente: *El caldero de oro*, de E.T.A. Hoffmann". *Jano*, XLVIII-1115, pp. 39-44.
- MONTIEL, L. (1995). "Un caso clínico: *La otra parte*, de A. Kubin". *Jano*, XLVIII-1115, pp. 63-69.
- MONTIEL, L. (1995). "*El Golem* de Gustav Meyrink, ochenta años después". *Quimera*, nº 139, pp. 58-62.
- MONTIEL, L. (1996). "El animal que no existe. El afloramiento del inconsciente en la literatura". *Quirón*, 27-2, pp. 12-22.
- MONTIEL, L. (1997). "Cuando Dios duerme. La locura de Lenz, según Georg Büchner". *Quimera*, nº 160, pp. 56-59.
- MONTIEL, L. (1998). La novela del inconsciente. El proceso de individuación en la narrativa de Gustav Meyrink. Barcelona, M.R.A.
- MONTIEL, L. (1998). "Educación sanitaria, medicalización, infiltración: el discurso preventivo en *Knock*, de Jules Romains". En: BALLESTER, R. (Ed.) *La medicina en España y en Francia y sus relaciones con la ciencia, la tradición y los saberes tradicionales (siglos XVIII a XX)*. Alicante, Univ. Miguel Hernández/ Instituto de Cultura Juan Gil Albert, pp. 221-238.
- MONTIEL, L. (1999). "Il Golem di Gustav Meyrink: un romanzo sulla vita psichica inconscia". *L'arco di Giano*, 22, pp. 173-183.
- MONTIEL, L. (1999). "Medicina y Literatura" (Conferencia Inaugural del XXI Congreso Nacional de SEMERGEN). *SEMERGEN*, XXV, nº extraordinario (XXI Congreso Nacional de la Medicina Rural y Generalista), pp. 21-26.
- MONTIEL, L. (Coord.) (2001). *La lágrima en el arte y la cultura*. Barcelona, MRA.
- MONTIEL, L. (Coord.) (2001). *Arte y ciencia del aire*. Barcelona, MRA.
- MONTIEL, L. (2001). "La poética del aire". En: MONTIEL, L. (coord.) *Arte y ciencia del aire*. Barcelona, MRA, 11-33.
- MONTIEL, L. (2001). "Más allá del lenguaje. La comunicación médica en *Place des Angoisses*, de Jean Reverzy". *Fomeco*, 9-3, pp. 155-162.
- MONTIEL, L. (2002). "Kleksografías" de Justinus Kerner . Selección, traducción y estudio preliminar". *Frenia*, II- 2, pp. 121-146.

MONTIEL, L. (2003). “El mal en la quiebra de la razón ilustrada: testimonios literarios”. *Cuadernos del Ateneo*, 15, pp. 17-26.

MONTIEL, L. (2003). “El perverso necesario: la figura del ogro salvador en *Le Roi des Aulnes* (1970) de Michel Tournier”. En: FUENTENEbro, F.; HUERTAS, R.; VALIENTE, C. (Eds.). *Historia de la psiquiatría en Europa. Temas y tendencias*. Madrid, Frenia, 443-449.

MONTIEL, L.; GONZÁLEZ DE PABLO, A. (Coords.) (2003). *En ningún lugar. En parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*. Madrid, Frenia.

MONTIEL, L. (2003). “Primera mirada sobre el lado oscuro del magnetismo: *El magnetizador*, de E.T.A. Hoffmann”. En: MONTIEL, L.; GONZÁLEZ DE PABLO, A. (Coords.) *En ningún lugar. En parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*. Madrid, Frenia, 143-170.

MONTIEL, L. (Coord.) (2003). *Tabaco y enfermedad respiratoria. Estudio histórico, relatos y sentimientos del paciente ante la enfermedad*. Barcelona, MRA.

MONTIEL, L. (2003). “La tuberculosis en las cumbres: Thomas Mann”. En: MONTIEL, L. (Coord.) (2003). *Tabaco y enfermedad respiratoria. Estudios histórico, relatos y sentimientos del paciente ante la enfermedad*. Barcelona, MRA, 187-203.

MONTIEL, L. (2004). *Justinus Kerner: Kleksografías. Edición y estudio preliminar*. Barcelona, MRA.

MONTIEL, L. (2004). “En el espejo oscuro de la magia, en el tornasolado del espíritu. John Dee y Gustav Meyrink”. En: CONDE, A.; LEYRA, A.M.; del PRADO, J; SCRIMIEMI, R. (Eds.). *La Europa de la escritura*. Madrid, Ediciones de La Discreta, 87-120.

MONTIEL, L. (2004) “Una consideración intempestiva sobre los orígenes de la guerra: *Das Grillenspiel* de Gustav Meyrink”. *Frenia*, III-2, pp. 33-53.

MONTIEL, L. (2005) “Mensajes del inframundo. Kleksografías de Justinus Kerner”. *Escritura e imagen*, I, 145-157.

MONTIEL, L. (2005) “Desmembramiento del alma, o sea, psicoanálisis. En el cincuentenario de la muerte de Thomas Mann”. *Frenia*, V, 133-143.

MONTIEL, L. (2006) “La cura climática en *La montaña mágica*, de Thomas Mann”. *Balnea*, 2006, 1, 63-78.

MONTIEL, L. (2007). « ‘Sie wären ein besserer Patient als der!’ Thomas Mann und die klinische Medizin ». *Thomas-Mann-Studien*, 39, 51-67.

MONTIEL, L. (2007). “La novela de la eutanasia: *Les Thibault* (1922-1940), de Roger Martin du Gard”. En : MONTIEL, L.; GARCIA, M. (Eds.) (2007). *Pensar el final: La eutanasia. Éticas en conflicto*. Madrid, Editorial Complutense, 91-114.

MONTIEL, L. (2008) “El suicidio como espectáculo y el suicida como chivo expiatorio en tres canciones de Rammstein”. En: FERNANDEZ SASTRE, J.L.; FUENTENEbro DE DIEGO, F.; ROJO PANTOJA, A. (Eds.) *Suicidio*. Madrid, Sociedad de Historia y Filosofía de la Psiquiatría, 241-260.

MONTIEL, L. (2008) “Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffmann”. *Asclepio*, LX- 1, 151-176.

MONTIEL, L. (2008) Sobre máquinas e instrumentos (II): el mundo del ojo en la obra de E.T.A. Hoffmann”. *Asclepio*, LX- 2, 207-232.

## FUENTES DE LAS IMÁGENES

1. BASEWITZ, G. v.; TARNOWSKI, W. (1997) *Auf Thomas Manns Spuren*. Hamburg, Ellert & Richter Verlag, p. 9.
2. Luis Montiel
3. Luis Montiel
4. STRAUSS, D.; SENE, M<sup>a</sup> A. (Eds.) (1997): *Julia Mann, uma vida entre duas culturas*. Sao Paulo, Estação Liberdade, p. 152.
5. BASEWITZ, G. v.; TARNOWSKI, W. (1997) *Auf Thomas Manns Spuren*. Hamburg, Ellert & Richter Verlag, p. 39.
6. Luis Montiel.
7. [www.doctorshobbies.com/TravelDocs.htm](http://www.doctorshobbies.com/TravelDocs.htm) (20-07-2009)
8. [membres.lycos.fr/unroman/text/passage.htm](http://membres.lycos.fr/unroman/text/passage.htm) (20-07-2009)
9. [arbelaez.org/archives/category/literatura](http://arbelaez.org/archives/category/literatura) (20-07-2009)
10. [filmsdefrance.com/FDF\\_Knock\\_1933\\_rev.html](http://filmsdefrance.com/FDF_Knock_1933_rev.html) (20-07-2009)
11. [www.germanic.uiuc.edu/.../lichtenberg.htm](http://www.germanic.uiuc.edu/.../lichtenberg.htm)
12. OPPELN-BRONIKOWSKI, F. v. *David Ferdinand Koreff. Serapionsbruder, Magnetiseur, Geheimrat und Dichter. Der Lebensroman eines Vergessenen. Aus Urkunden zusammengestellt und eingeleitet von...* Berlin-Leipzig, Gebrüder Patel, 1928, p. 160.
13. [judaisme.sdv.fr/.../oberlin/pasteurs.htm](http://judaisme.sdv.fr/.../oberlin/pasteurs.htm) (20-07-2009)
14. [www.liceus.com/cgi-bin/gui/04/Sabato.asp](http://www.liceus.com/cgi-bin/gui/04/Sabato.asp) (20-07-2009)
15. STRAUSS, W.L. (Ed.) *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*. New York, Dover Publications, p. 167.
16. KLOSSOWSKI DE ROLA, S. (1973) *Alquimia. El arte secreto*. Madrid, Debate, p. 53.
17. [lupacap.fltr.ucl.ac.be/lce.bib.spec.jum.fond3.htm](http://lupacap.fltr.ucl.ac.be/lce.bib.spec.jum.fond3.htm) (20-07-2009)
18. Luis Montiel
19. [ivarfjeld.wordpress.com/2009/05/13/](http://ivarfjeld.wordpress.com/2009/05/13/) (20-07-2009)
20. [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Saint\\_christopher\\_de\\_ribera.jpeg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Saint_christopher_de_ribera.jpeg) (20-07-2009)
21. [migration.wordpress.com/.../](http://migration.wordpress.com/.../) (20-07-2009)

22. <http://www.chess.at/geschichte/kempelen.htm> (15-11-2006)
23. Matlock, J. *The invisible Woman and Her Secrets Unveiled*.  
[http://muse.jhu.edu/journals/yale\\_journal\\_of\\_criticism/v009/9.2matlock\\_fig05.html](http://muse.jhu.edu/journals/yale_journal_of_criticism/v009/9.2matlock_fig05.html)  
(20-07- 2009)
24. GÜNZEL, K. (1979) *E.T.A. Hoffmann Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Düsseldorf, Claasen, p. 329.
25. GÜNZEL, K. (1979) *E.T.A. Hoffmann Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Düsseldorf, Claasen, pp. 352-353.
26. GÜNZEL, K. (1979) *E.T.A. Hoffmann Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Düsseldorf, Claasen, pp. 352-353.