

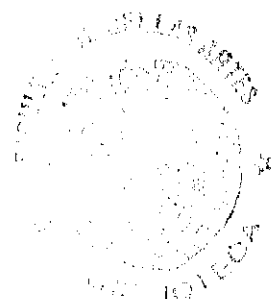
18.818



* 5 3 0 9 5 5 9 0 5 2 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

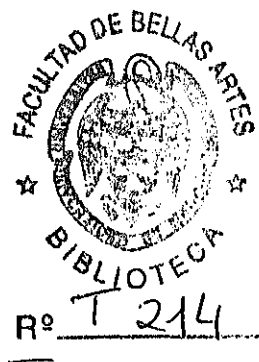
EL TEMPERAMENTO MELANCÓLICO



EL TEMPERAMENTO MELANCÓLICO

Hacia una alquimia posible del arte

Elena Lapeña



*Tesis doctoral dirigida por:
Ricardo Cárdenes Cárdenes
Departamento de Dibujo
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense
Madrid. 1993*

A un lector melancólico

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Prólogo.....	7
I. CAER EN LA ENFERMEDAD	
-Subidas de temperatura en el termómetro.....	14
-Un escenario idóneo para un trabajo eminente: la fortaleza del pensamiento.....	17
-La constitución resistente del enfermo.....	19
-Muerte por un exceso de dedicación al estudio.....	21
-Obsesión por el trabajo.....	24
-Transmisión melancólica a través de la mirada.....	25
-La melancolía como enfermedad: un debilitamiento progresivo de la voluntad.....	26
II. ESTADO DE MELANCOLÍA	
-Exceso de negro, exceso de sombras.....	28
-Pequeña historia de la melancolía: un exceso de bilis negra..	30
-La melancolía y sus metáforas.....	35
-Inclinación por los estudios artísticos.....	36
-Bipolaridad del melancólico.....	38
-Indecisión y lentitud del melancólico.....	41
-Enigmática satisfacción del que contempla lo funesto.....	42
III. PENSAR EN LA CAÍDA	
-La caída.....	44
-La desposesión de Poseidón: sobre ciertas imposibilidades que vislumbró Franz Kafka.....	48
-Mareo en tierra firme.....	49
-Enigma insoluble del arte.....	50
-Un lugar de derrumbamiento: el edificio del arte.....	51
-Un lugar en la memoria para imprevisibles desapariciones..	53
-La caída del pintor.....	54
-Unos simples niños mimados por el oficio.....	55
-Reloj imposibilitado frente al tiempo humano.....	56
-La experiencia perdida de los narradores.....	58
-Las metáforas en el tejido de las narraciones.....	59
-La imposibilidad del historiador.....	61

	págs.
-La imposibilidad del intérprete.....	62
-La caída en el envejecimiento.....	65
IV. SER MELANCÓLICO	
-Resistencia en la melancolía.....	69
-Carencia y posibilidad de felicidad.....	74
-Apariciones fugaces en la memoria.....	75
-Memoria involuntaria.....	77
-Heráclito o el hacedor de enigmas.....	80
-Melancolía y belleza.....	86
-Melancolía en la penumbra del ojo.....	89
-Sentido protector hacia las sombras.....	92
V. CONOCER EN LA ENFERMEDAD	
-Sobre Hölderlin: conversación con el ebanista Zimmer.....	95
-El silencio y la enfermedad espiritual de Hugo von Hofmannsthal	96
-Vientos privados.....	97
-La enfermedad como forma de conocimiento.....	98
-Erosión en la mente de Artaud.....	102
-La utilidad del dolor y de la enfermedad.....	106
-La enfermedad: raíz engendradora de salud.....	108
-Una contradicción: lo irracional de la muerte se desprende de la vida.....	110
-Difícil toma de conciencia del tiempo.....	113
-Viaje alquímico: un viaje para la formación del espíritu.....	114
-La alquimia del arte: la salida del embrutecimiento.....	115
-El doble rostro de la enfermedad.....	117
-La enfermedad y sus metáforas.....	118
-Belleza y muerte.....	121
-Lo indecente y lo enfermo en el arte.....	126
-Voluntad de apariencia.....	132
VI. ALQUIMIA POSIBLE	
-Metamorfosis, cambios y regeneración en la piel de Goethe....	139
-La multiplicidad de dotes desorienta y perturba la vocación....	143
-Inactividad aparente del melancólico.....	148
-Posibilidad de contemplación.....	150
Despedida.....	159
Bibliografía.....	162

"el autor, mientras trabaja, es como un hombre que no cesa de abrirse paso a través de un humo cegador intentando rescatar objetos preciosos de un edificio en llamas. ¡Qué esfuerzo tan desesperado e inexplicable! Pero, ¿acaso no es el edificio la obra de arte en cuestión, perfecta hace mucho en la mente y convertida en vehículo de destrucción exclusivamente por el esfuerzo que requiere realizarla, transmutarla en el papel. (sic)"¹

MALCOLM LOWRY

¹LOWRY, Malcolm, *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*, trad. Carlos Manzano, Bruguera, Barcelona, 1981, pág.176

PRÓLOGO

La particular fisiología del temperamento melancólico depende de las condiciones ambientales, del clima y el lugar donde se trabaja, pero especialmente de las ideas, los sueños, las imaginaciones que se pasean por la mente, y la elevada temperatura del pensamiento, factores todos ellos que hacen que el melancólico adopte la postura contemplativa que le caracteriza, el cuerpo abatido, la cabeza y el cuello inclinados, el rostro pensativo, la mano apoyada en el mentón, los ojos bajos, la mirada concentrada y soñadora. Un estado de trance.

El negro rostro que aparece en el grabado de Durero, *Melancolía*, trae a la memoria la existencia, lejana en el tiempo, de cierta sustancia que subía al cerebro arrojando sombras negras, alucinaciones y deseos imposibles sobre el pensamiento.

La bilis negra fue considerada, primero por Aristóteles, y después, por Marsilio Ficino, como aquella que dotaba de agudeza intelectual y capacidad artística a aquel que la poseía. Una manera de indagar en esa negra sustancia, que parece concentrarse en quienes son propensos a la melancolía, sería reflexionar sobre ciertos lugares o cuerpos de diferente especie -tal vez imágenes- donde se manifiesta, si se quiere fugaz, o de una forma permanente. Y en los libros. Y en las obras de arte donde se hace más intensa la fuerza intelectual que siempre la acompaña.

La melancolía se puede entender a partir de dos concepciones diferentes: Por un lado, la melancolía como enfermedad espiritual, que en pequeñas dosis puede ser una enfermedad beneficiosa para el intelecto y la sensibilidad, pero que en exceso puede conducir a trastornos mentales, a la pérdida de la razón, y en su forma más temible, llevar a la muerte; por el otro, la melancolía como fuente saludable que, aun en gran cantidad, potencia siempre la profundidad intelectual y artística. Durante el Renacimiento, Marsilio Ficino, que se consideraba a sí mismo como un ser melancólico, un nacido bajo el signo de Saturno, unas veces deploraba su naturaleza como una carga difícil de llevar, como una maldición, otras la apreciaba como fuente de la que extraer realizaciones artísticas y filosóficas. La melancolía ha sido una ventana para observar el mundo en toda su amplitud, una ventana de placer y de dolor, de salud y de enfermedad, un cristal de luz y de sombras.

Baudelaire, quien sufrió constantemente los efectos de la *acedia* y el *taedium vitae* de los melancólicos medievales, y para quien la verdadera queja melancólica surge en cada derrota de la voluntad, terminó sus *Diarios íntimos* con el fuerte propósito de no dejarse vencer, de trabajar sin descanso, "desde las seis de la mañana a mediodía en ayunas", frase que aparece en *Higiene, Conducta, Método, 69 (LIII)*². El trabajo fortifica al melancólico, cura en parte su melancolía; o la desarrolla, la hace más persistente. Que el trabajo es curativo lo decía Jacques Rivière en una carta que dirige en 1924 a Antonin Artaud³, pensando por aquel entonces en la posible

²BAUDELAIRE, Charles, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Visor, Madrid, 1983, pág.84

³ARTAUD, Antonin, *Carta a la vidente*, trad. Héctor Manjarrez, Tusquets, Barcelona, 1971, pág.25

curación de las erosiones y penetraciones enfermizas que acosaban la mente de su amigo y paciente.

Para trabajar es necesario estar solo, no ser estorbado por nadie, estar inmerso en la materia de estudio. No desconcentrarse. La obsesión por trabajar ha caracterizado al melancólico. La soledad se convierte en un instrumento de trabajo necesario para él, en Benjamin, que padecía del corazón, en Klee, en Rilke, para quien la paciencia y el trabajo lo son todo⁴.

Interesan los obstáculos levantados por el propio temperamento, cuando es éste el que determina y selecciona, guía al melancólico, provoca en él la fidelidad más profunda y contemplativa hacia los objetos. El culto a los fragmentos, las ruinas, los emblemas. Una necesidad apuntada por Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*⁵. Considerándose a sí mismo como un melancólico, Benjamin invocaba la tradicional influencia de Saturno: "Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: el astro de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras..."⁶. Y en una carta de 1935 habla del "ritmo saturnino" que atraviesa su *París, Capital del Siglo XIX*.

Interesa la posición del melancólico cuando sus intenciones y proyectos se demoran, la falta del sentido práctico, los estados concentrados de atención, que hacen de la melancolía una sustancia para reflexionar. El pensamiento, "un narcótico eminente", lo llamó

⁴"durante varias semanas no hacía más que esperar, con infinita tristeza, la hora de la creación. Era una vida llena de abismos (...) le he escrito lo que usted dice: 'trabajo y paciencia'" RILKE, Rainer María, *Cartas a Rodin*, trad. José D. Espeche Lavié, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1982, pág.66

⁵BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, Madrid, 1990

⁶BENJAMIN, Walter, En: SONTAG, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo, Edhasa, Barcelona, 1987, pág.129

Benjamin⁷. La demora conmueve cuando se paralizan algunos de los miembros. Las manos especialmente. Leonardo da Vinci, pintor y filósofo, no detuvo su cabeza cuando en la *Cena* pasó días enteros sin dar una sola pincelada. Ni Duchamp dejó de reflexionar cuando nos hacía creer que sólo jugaba al ajedrez, mientras confeccionaba un manual de instrucciones para su última obra *Étant Donnés*. Ni tampoco Miguel Angel pasa las horas en balde, sentado en la *Escuela de Atenas* de Rafael, cuando representa a un Heráclito sumido en sus pensamientos, con la postura melancólica tradicional.

Ante la imposibilidad de medir con precisión los accesos febriles del melancólico, fue preferible colocar cuidadosamente un termómetro que estuviese en las mejores condiciones, tal vez el termómetro del arte. A la hora de buscar material de trabajo entre los libros, en los escritos de los melancólicos, traté de cuidarme de todo aquello que significase diseccionar o analizar en una sala de anatomía. Tampoco acumular datos o cronologías áridas me interesaba. Tenía la intención de preservar la materia de la que está forjada la melancolía. En contra de interpretar las obras de los melancólicos a través de un estudio como taxidermista de sus vidas, había pensado en seleccionar algunos textos a partir de los cuales acercarme a esa línea de la vida que recorre cada melancólico, aquello que no es sino sombra, su inclinación hacia la noche, la lentitud que le caracteriza, su indecisión y la duda cuando se presentan demasiadas posibilidades. Ese aire imposible de capturar que sólo se atraviesa con una mirada atenta, el aire que justifica, según cuenta Vasari, gran parte del temperamento

⁷BENJAMIN, Walter, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, "El Surrealismo", trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1980, pág.59

saturnino en numerosos artistas: Gaddo Gaddi, Miguel Angel⁸, Rosso, Andrea del Sarto. No se olvidó la melancolía posible de un hombre contemplativo como Ulrich, en *El hombre sin atributos* de Musil, ni la melancolía blanca de Goethe, en quien también se pueden encontrar elementos saturninos. Meditar en todos ellos tal vez ayude a trazar la idea de una cualidad probable y transformadora de la melancolía.

En la presentación de un trabajo intelectual o artístico las desviaciones normalmente se desprecian, cuando lo que tranquiliza en general a los hombres es ver la vida como una sucesión bien ordenada de hechos, apartarse lo más posible de la idea del caos. Tranquiliza una sucesión lisa, lineal, una forma unidimensional que represente la dominadora multiplicidad de la realidad. De esa forma parece estar controlada. Pero así se reduce. Yo quería respetar, en cambio, el caos de la melancolía, ver su figura múltiple y dispersa sobre el papel, como un material demoníaco difícilmente apresable entre los dedos, que apareciese dibujada en varios planos a la vez, o en un plano que se pudiese leer en varias direcciones: el arte y la enfermedad eran las dos coordenadas que movían las líneas del dibujo.

Había decidido entender la melancolía no como un fin accesible sino tomando en serio su imposibilidad. Sabía que mis propias posibilidades intelectuales se aproximaban a una determinada realidad melancólica, pero sin equipararse a ella. La melancolía siempre se movía caprichosamente de lugar. Demasiadas líneas para una única representación. Demasiadas líneas particulares. Demasiada

⁸En el caso de Miguel Angel, Vasari comenta el *aria* perjudicial de Roma frente al *aria* beneficiosa de Florencia. VASARI, Giorgio, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Gherardo Casini Editore, Milano, 1988, pág.663 y ss.

indeterminación. La línea de la vida de cada melancólico trazaba una única e irrepetible melancolía. Un ámbito donde la melancolía era objeto de una constante transformación.

La elaboración de este trabajo no podía ser más que una construcción modesta, inacabada. Como los planos del arquitecto que no pueden terminarse por la amplitud del proyecto, o como la mayoría de las obras que se alimentan y fortifican en su parte más débil, las narraciones se amontonaban al principio sin encontrar su sitio, como las piezas de un rompecabezas que pueden admitir variaciones. Era una obra inacabada, pero el proyecto se había construido realmente. La confección, en forma de ensayo, permitía una forma de presentación fragmentaria ante el lector, en compartimentos que en ningún caso pretendían ser capítulos concluidos sino interrelacionados, pensados con el fin de obtener una impresión unitaria del texto. En esas narraciones las metáforas intentaban tener vida propia y hacer sus pertinentes trasposiciones. Los cristales de aumento eran varios, recordando lo que Proust decía sobre el autor: "debe dejar la mayor libertad al lector diciéndole: 'Mire usted mismo si ve mejor con este cristal, con este otro, con aquél'"⁹. En el bolsillo era posible encontrar, entre algunos objetos cortantes, el pequeño cristal del arte. La curiosidad tal vez nos lleve a introducir la mano.

⁹PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berges, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág.264

CAER EN LA ENFERMEDAD

"La naturaleza del hombre no consiste en avanzar siempre: tiene sus idas y sus retrocesos. La fiebre tiene sus escalofríos y sus ardores. Y el frío demuestra tanto la importancia del ardor de la fiebre como el calor mismo"¹⁰.

"El principio de todas las enfermedades demostraba una y otra vez, con qué delicadeza certera, con qué cuidado y arte se me presentaba la adversidad"¹¹, escribía Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*, en un capítulo titulado *La fiebre*. Ya en aquella época, Benjamin comenzó a familiarizarse con la enfermedad, que tenía la costumbre de aguardarle en la cama, en soledad. Recordando su

¹⁰PASCAL, Blaise, *Obras. Pensamientos*, trad. Carlos R. de Dampierre, Alfaguara, Madrid, 1981, pág.359

¹¹BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. Klaus Wagner, Alfaguara, Madrid, 1982, pág.79

fiebre, escribía: "Había tenido que presentarse la enfermedad para proporcionarme una conciencia pura"¹². "Con cuidado (mi madre) iba luego con el termómetro a la ventana o a la lámpara, manejando el estrecho tubito como si en él estuviese encerrada mi vida. Más tarde, cuando fui creciendo, me resultaba tan difícil descifrar la presencia del alma en el cuerpo como la situación del hilo de la vida en el pequeño tubo, en el que siempre se escapaba de mi mirada. Cansa el que le midan a uno"¹³.

Algo esencial del arte es la extraña fiebre que produce.

* * *

SUBIDAS DE TEMPERATURA EN EL TERMÓMETRO

Rilke escribe al señor Kappus: "Si alguno de sus procesos es enfermizo, piense que la enfermedad es el medio por el cual un organismo se libra de lo extraño; es preciso, entonces, ayudarlo a estar enfermo, a tener íntegramente su enfermedad y a hacer que ella irrumpa, pues esto constituye su progreso"¹⁴.

Si alguien quisiera subir hasta uno de esos lugares de difícil retorno para tener, tranquila y progresivamente, conocimiento íntegro de su propia enfermedad, no tardaría entonces en introducir bajo su lengua un termómetro para medir la temperatura de su cuerpo. Caería en un

¹²BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, op. cit., pág.81

¹³*ibid.*, pág.82

¹⁴RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, trad. Carlos Offenbach, Nueva Caledonia, Argentina, 1976, pág.75

estado febril. Durante la espera no sabría qué hacer, miraría sin parar su reloj, se impacientaría sin duda viendo que las agujas apenas se mueven. El tiempo se le alargaría infinitamente. Perdería cada vez más la paciencia. Mientras, sin saber por qué, cogería objetos al azar y los volvería a dejar en cualquier sitio, sin saber con certeza el motivo de tan caprichoso desplazamiento. No pudiendo aguantar más, intentaría empujar o hacer adelantar las agujas del reloj, hasta que al fin viera transcurridos los seis minutos, esos seis minutos que siempre son necesarios para mirar en el termómetro la temperatura. Vería cómo habría ido subiendo de un modo serio y nada tranquilizador la columna de mercurio que, durante ese largo periodo de tiempo, habría ido midiendo su progresiva caída en la enfermedad.

El que ha realizado una ascensión de casi cinco mil pies para llegar hasta el sanatorio de *La montaña mágica*, aunque diga que está sano, que no está allí más que de paso, terminará encontrándose -o sabiéndose- enfermo, pues el aire de dicha montaña no es solamente bueno contra la enfermedad, es también bueno para la enfermedad. Ocurre que precipita su evolución. Y sin duda es necesario esto si uno quiere curarse. Permanecer tendido largo tiempo en posición horizontal, como un enfermo experimentado, y tomarse al mismo tiempo la temperatura, con una varilla de mercurio pegada a la lengua, constituiría para la persona en cuestión como una instancia de prueba, como una vía de aprendizaje a través de la cual se pondrían a prueba el temple y la fortaleza de su voluntad.

Las enfermedades de la voluntad, que son las que suelen llevar a un estado de pereza y relajamiento, hacen desaparecer a la voluntad de su puesto de guardia. Es la pereza y la caída en un estado soñoliento el que experimentó Hans Castorp al llegar al sanatorio. Es el contacto con ese escenario infernal y aclimatado de *La montaña mágica* lo que

constituye como una instancia de prueba. Conocer los componentes enfermizos del hombre es necesario precisamente para no quedarse desarmado ante ellos. Mirar de frente a las enfermedades de la voluntad, que están unidas al principio de negación y de muerte, también sirve de pasaje necesario para alcanzar otro lugar que no son ellas mismas, como vías de aprendizaje y ascenso, como armas de doble filo que ponen a prueba al hombre que se sitúa ante ellas, como filtro que será difícil traspasar según se logre salir fortalecido o se perezca en ellas. Saber caer en la enfermedad resultará ser una prueba difícil que el hombre habrá de superar, como un paso de aprendizaje necesario para que su voluntad, ante el peligro de perecer, pueda salir fortalecida.

El que en su afán de aprendizaje se arriesga a subir a esos lugares enfermizos, dirá después que está sano, que no está allí más que de paso, pero subir a *La montaña mágica* implica bajar hasta un lugar de reflexión, implica subir -y descender- hasta esas profundidades donde decir "vengo para pasar tres semanas y luego me marcho" no resulta ser demasiado pertinente; pues en ese lugar no se conoce esa medida de tiempo tan pequeña que llaman semana. El señor Settembrini le aconsejará y le dirá: "Permítame, señor, que le dé esta lección. Nuestra unidad más pequeña es el mes. Aquí contamos largamente, es éste un privilegio de las sombras"¹⁵. Un año no cuenta. Señor, no calcule, no cuente el tiempo. Paciencia es todo. Mientras tanto ha de vigilarse. Ser usted el convaleciente y el médico al mismo tiempo. Y le diré más aún: debe saber que en cada enfermedad hay muchos días en los que el médico no puede hacer sino esperar.

¹⁵MANN, Thomas, *La montaña mágica*, trad. Mario Verdaguer, Plaza & Janés, Barcelona, 1963, pág.813

UN ESCENARIO IDÓNEO PARA UN TRABAJO EMINENTE:
LA FORTALEZA DEL PENSAMIENTO

Hay quien prefiere ver aumentada su temperatura. Se sabe acompañar de su soledad. Busca un lugar adecuado para el trabajo. Elige cautelosamente el escenario idóneo, los utensilios. Se preocupa por las condiciones alimenticias, ambientales, climatológicas. Presta atención a todas esas condiciones que llaman azarosas y casuales que, aunque a primera vista se consideran como cuestiones sin importancia, son ellas en realidad las que ayudan a una mejor respiración.

A veces es necesario fijar una posición clave para el que no quiere cesar en el estudio. Uno se pone a trabajar ininterrumpidamente y sin descanso cuando no se quiere caer en la pereza, cuando se lucha por no terminar tumbado a los pies de una voluntad débil.

Alfred Devan, en sus *Heures parisienses* (París, 1866), escribe que "debe descansar de cuando en cuando; paradas, estaciones le están permitidas; pero no tiene derecho a dormir"¹⁶. Es la metáfora del luchador, la imagen de la esgrima¹⁷. A la hora en la que otros duermen, uno se inclina sobre su mesa de trabajo para penetrar concienzudamente una hoja de papel, esgrimiendo el lápiz, la pluma, el pincel, con cierto peso sobre las cejas, con dolor en la espalda, haciendo como una efigie a la observación, activo como Baudelaire

¹⁶ Alfred Devan, En: BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 2. "Baudelaire (un poeta en el esplendor del capitalismo)"*, prólogo y trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972, pág.66

¹⁷ Se hace referencia a la "esgrima caprichosa" del poema *Le soleil de Las flores del mal* de BAUDELAIRE, Charles, trad. Manuel Neila, Ediciones Júcar, Madrid, 1988, pág.167

contaba de Constantin Guys, "peleador, aunque solo, y recibiendo él mismo sus golpes"¹⁸.

Uno en particular sabe adoptar posiciones¹⁹, sentado ante la mesa escritorio, al considerar el hecho de pensar como un trabajo irremplazable que no puede dejarse de lado, para defender hasta el final la vida del espíritu. El espíritu es el pensamiento. El enriquecimiento de éste refuerza los parámetros de aquél.

Hay estudiantes que se pondrían enfermos si dejaran de trabajar, si perdieran los libros o las notas tomadas durante el estudio²⁰. Preferirían caer en otra enfermedad más saludable: la obsesión por el trabajo. Ello les ayudaría a alcanzar un máximo de resistencia y fortaleza para el pensamiento, al mantenerse despiertos todas las horas del día y de la noche, al no dormirse nunca²¹, al no rendirse tan fácilmente. Pues hay quienes, a fuerza de voluntad, han logrado mantenerse despiertos hasta la muerte.

"-Y ¿cuándo duerme?, -preguntó Karl, mirando con admiración al estudiante. -¡Ah, sí, dormir! -dijo el estudiante-. Ya dormiré cuando termine mis estudios"²². Ese estudiante que aparece de noche ante el

¹⁸Baudelaire, En: BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 2. "Baudelaire (un poeta en el esplendor del capitalismo)"*, prólogo y trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972, pág.86

¹⁹Hay quien adquiere un tejido cuidadosamente elaborado para recoger sus pensamientos. Entra en una biblioteca, en un café, se sienta junto a una orquesta de jazz... Tiene sesiones de hachís. Pensemos en todos esos lugares que buscó Walter Benjamin para poder adquirir, con la voz de la reflexión, el tejido de sus narraciones.

²⁰Entre las causas de melancolía, comparable a la pérdida de un ser querido, se encuentra el caso del erudito que pierde sus libros.

²¹"¿Qué es el hombre, si el principal bien y el interés de la vida consistiera tan sólo en dormir y comer? Una bestia, nada más", SHAKESPEARE, *Hamlet, acto IV, escena 4ª*.

²²KAFKA, Franz, *Obras Completas III, América*, trad. A. Laurent, Editorial Teorema, Barcelona, 1983, pág. 338

balcón de Karl Rossman será uno de esos estudiantes que no se cansan nunca. Como los otros personajes que también atraviesan la obra de Kafka, los locos que habitan en la Ciudad del Sur y que no parecen rendirse jamás.

* * *

LA CONSTITUCIÓN RESISTENTE DEL ENFERMO

Scholem a Benjamin: 20 de septiembre de 1934

"...También quería leer la nueva obra de Thomas Mann sobre nuestro común antepasado Jaakobs, pero he decidido esperar para ello a estar alguna vez enfermo y tener aliento suficiente."²³

Benjamin a Scholem: 17 de octubre de 1934

"...y tengo una sólida razón para desearte la mejor salud imaginable, por cuanto -según tu propia manifestación- pretendes leer el Jaakobs cuando estés enfermo"²⁴.

La lectura de ciertos libros puede llevar consigo caídas en la enfermedad. La afición a leer melancólicamente puede ayudar a fortalecer la constitución resistente del lector. Hay libros que avisan con anticipación al lector de los posibles peligros que podrían acontecerle si no se anda con cuidado. Recordemos las primeras líneas escritas por Isidore Ducasse en *Los cantos de Maldoror*, cuando con insistencia, dice que dirijamos nuestros talones hacia atrás y no

²³BENJAMIN, Walter/ SCHOLEM, Gershom, *Correspondencia 1933-1940*, trad. Rafael Lupiani, revisada por Begoña Llovet, Taurus, Madrid, 1987, pág.161

²⁴*ibid.*, pág.163

hacia delante, pues tal vez deberíamos, como un hábil capitán o como un ave vigilante -centinelas melancólicos-, maniobrar con las alas para de esta forma tomar otro camino más seguro.

A veces es necesario practicar un modo de resistencia que no quiera dejarse tratar por médicos²⁵. El caer en la enfermedad puede constituir un enérgico estímulo para una constitución resistente y saludable. "La enfermedad fue la que me condujo a la razón", decía Nietzsche²⁶.

Si un doctor se dirigiera a uno de esos estudiantes que se deciden por la lectura de libros difíciles de digerir, y le examinara preguntándole: -Me permite medirle la cabeza-, puede que viéramos entonces al doctor sacar un instrumento parecido a un compás calibrado, para tomar las dimensiones, por detrás y por delante, por todos los lados, de su cabeza. Puede que los médicos siempre pidan permiso, velando por los intereses de la ciencia, para medir los cráneos de los que parten hacia esos lugares donde se enferma, pues seguramente creen que a los que remontan y descienden por la corriente de un río tenebroso no se los volverá a ver. Al medir su cráneo el médico sabrá si hay algún caso de locura en la familia del estudiante. A la ciencia le interesa observar los cambios mentales que se producen en los individuos que parten hacia esos lugares de difícil

²⁵En *El hombre sin atributos* de Robert Musil, vol. 3, cap. 33, Los locos saludan a Clarisse, a Clarisse le parecía que los médicos "entendían de enfermedades, pensaba, pero probablemente no captaban el arte en todo su alcance", MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 3, trad. Feliu Formosa, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág.409

²⁶NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág.41

regreso. Uno de esos doctores en medicina tuvo una de sus pequeñas charlas con el que se embarcaba hacia *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. A Marlow, al protagonista de la novela, le perturbó la mirada de dos mujeres que guardaban "las puertas de la Oscuridad", tejiendo sus lanas negras como un paño mortuorio, en la tranquila sala de espera, "la una.., introduciendo siempre a los recién llegados en lo desconocido, la otra escrutando las caras alegres e ingenuas con sus ojos viejos e impasibles. Ave, vieja hilandera de lana negra. Morituri te salutant"²⁷.

* * *

MUERTE POR UN EXCESO DE DEDICACIÓN AL ESTUDIO

¡Tan grande era su afán por ahorrar tiempo! ¡Tan grande era su ansia por conocer!

Hay quien en su afán por ensanchar y ampliar las cotas de su aprendizaje ha muerto en un exceso de dedicación al estudio. Se dice de Plinio el Viejo que incluso utilizaba las noches para estudiar. Parecía no descansar nunca. Iba al palacio de Vespasiano por la mañana, antes del amanecer, donde se pasaba leyendo casi todas las horas del día, haciendo resúmenes de los libros o tomando notas apenas sin descanso, y de vuelta a casa, se preparaba de nuevo con la tenacidad necesaria para dedicarse al estudio durante el tiempo restante. Su capacidad de trabajo parecía no agotarse nunca. Cuando salía a la calle, de camino a cualquier parte, llevaba a su lado siempre

²⁷CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, trad. Sergio Pitol, Ediciones Orbis, Barcelona, 1986, pág.25

un escribiente al que iba dictando para no perder ni siquiera el tiempo en su paseo. Sentado en la biblioteca, se aproximaba a todo aquello que podía servirle como estudio, acercándose a ese material de conocimiento que se encuentra poseído entre las hojas. Bajo esa mirada del historiador, o del buscador y hacedor de mapas del conocimiento, sus labios solían decir que no hay un libro que llegue a ser tan malo como para no encontrar en él alguna parte aprovechable. Plinio apenas pegaba los párpados de sus ojos, no descansaba, y si bien es cierto que sólo durante el baño quitaba tiempo a sus estudios, Plinio el Joven nos advierte, en una de sus trescientas cincuenta epístolas, que lo del baño tan sólo se refiere al tiempo que pasaba su tío en el interior de la bañera, pues cuando Plinio el Viejo recibía masajes o se frotaba, siempre lo hacía dictando, leyendo, o escuchando la voz de alguno de los ayudantes que tenía para tan buen propósito; el de seguir estudiando.

Se lee en una epístola de su sobrino para Tácito: "Recuerdo que una vez me reprendió porque estaba paseando; "podías", me dijo, "no haber perdido estas horas"²⁸.

Se dice que fue una de esas horas sin pérdida de tiempo, una de esas horas en las que se marcaban ese afán por conocerlo todo, la que causó la muerte a Plinio. En el año 79 d.d.C., coincidiendo con los primeros momentos del reinado de Tito, Plinio tenía a su cargo la comandancia de una flota de Miseno, encontrándose muy cerca de Nápoles, donde se hallaba cuando tuvo lugar la erupción del Vesubio. Guiado por su deseo incontrolable y su ansia por conocerlo todo directamente, Plinio acudió para ver de cerca el volcán. La versión

Plinio el joven (Ep.3,5,8 ss), En: PLINIO, el Viejo. *Textos de historia del arte*, Edición de M^a Esperanza Torrego, Visor, 1987, pág.13

del hecho aparece en los escritos de Plinio el joven (6,16,4 ss.). En ellos nos cuenta que su tío ordenó preparar una barca liburnia o una especie de embarcación de pequeñas dimensiones, y que apresurándose hacia el lugar del que otros huían, mantuvo el rumbo directo hacia Estabia, mientras caían sobre él cenizas cada vez más densas y más calientes, e incluso trozos de piedras calcinadas. Se encontraba hasta tal punto libre de miedo que anotaba en un papel, sin perder el mínimo detalle, todas las fases del volcán y los aspectos más destacables del iluminado fenómeno, o bien se los dictaba al escribiente que le acompañaba.

Plinio el Viejo muere en la costa, en Estabia, el corazón paralizado, asfixiado por los gases y por el olor a azufre del volcán.

Muere por un excesivo afán de aprendizaje.

Se trae a la memoria la muerte de Plinio el Viejo para recordar a aquellos que incansablemente se han dedicado a estudiar materias difíciles que no pueden ser abordadas o emprendidas a cualquier hora; señalando en una memoria historiográfica su caída, los derrumbamientos de aquellos que están abocados a perecer por lo mortífero e imposible de su tarea.

* * *

OBSESIÓN POR EL TRABAJO

"Para curarse de todo, de la miseria, de la enfermedad y de la melancolía, lo único necesario es la afición al trabajo"

Baudelaire²⁹

El trabajo fortifica. "Trabajar, nada más que trabajar. Y hay que tener paciencia", le decía Rodin a su joven amigo Rilke³⁰. Vivir de acuerdo con la naturaleza es no quedarse en la inacción. Trabajar y ser paciente será una forma de sujeción (como apoyarse sobre la mesa escritorio que Rodin cede a Rilke).

Cézanne, ya viejo y enfermo, caía rendido, pero perseverante en su trabajo. Parece que la muerte le cogió la mano por detrás. Su deseo se cumplió literalmente: "Je continue donc mes études...Je me suis juré de mourir en peignant"³¹.

La preocupación persistente por una idea fija puede llegar a ser una obsesión. Vasari cuenta que Paolo Uccello (1397-1475) se reclusa en su casa, casi como un ermitaño, sin dejarse ver. Carlo Maratti (1625-1713) era el primero en entrar en las estancias del Vaticano y el

²⁹BAUDELAIRE, Charles, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, Higiene, trad., pról y notas de Antonio Martínez Sarrión, Visor, Madrid, 1983, pág.81. "Trabajar desde las seis de la mañana a mediodía en ayunas" Baudelaire, op. cit., Higiene. Conducta. Método. 69 (LIII), pág.84; "A cada minuto somos aplastados por la idea y la sensación del tiempo. Y no existen más que dos medios para escapar a esta pesadilla -para olvidarla-; el placer y el trabajo. El placer nos gasta. El trabajo nos fortifica. Escojamos" 65 (I), pág.81

³⁰RILKE, Rainer María, *Cartas a Rodin*, trad. José D. Espeche Lavié, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1982, pág.61

³¹CÉZANNE, en: RILKE, Rainer María, *Cartas sobre Cézanne*, Trad. Nicanor Ancochea, revisada por Kim Vilar, Ediciones Paidós, Barcelona, 1986, pág.57 (Así pues continuó mis estudios... Me he jurado a mí mismo morir pintando).

último en salir. Bartolomeo Torri guardaba miembros y trozos de cadáveres bajo su cama y por todas las habitaciones de su casa³². Ludovico Cigoli (1559-1613), cuando entró en el taller de Alessandro Allori, en Florencia, pasó días, y a veces noches enteras, entre operaciones melancólicas, hasta que cayó bajo el peso de una enfermedad que le produciría tanto la pérdida de memoria como paroxismos epilépticos.

* * *

TRANSMISIÓN MELANCÓLICA A TRAVÉS DE LA MIRADA

Los ojos enfermos pueden contagiar su enfermedad a los ojos del que los mira de cerca. "El rayo se extiende hacia el que le sale al encuentro, y junto con el rayo fluye un vapor de sangre corrupta, por cuyo contagio enferma el ojo del que mira"³³. Los "sempre melancolici"(Marsilio Ficino, *De vita, I*), aquellos que están oprimidos por la bilis negra, contraen un tipo de locura, el amor, producido por un defecto del cerebro y del corazón. Se afligen porque aman perdidamente. Su contagio puede llegar a ser la peste más grave de todas. "La flecha envenenada traspasa los ojos y como es lanzada por el corazón del que hiere, busca el pecho del hombre herido, como su propia morada, hiere su corazón y se condensa en su más duro dorso, y se convierte en sangre. Esta sangre extraña, que es ajena a

La disección de cadáveres humanos fue, desde finales del siglo XV hasta el XVI, una obsesión para algunos artistas, en su empeño por estudiar minuciosamente la anatomía del cuerpo humano (dice la leyenda que Leonardo había disecado treinta cadáveres). El dedicarse a los estudios anatómicos era para algunos una cuestión de honra profesional, donde la devoción por el arte se realizaba a veces enfrentándose a trabajos de disección bajo condiciones que hoy consideraríamos antihigiénicas.

FICINO, Marsilio, *De Amore*, Comentario a "El Banquete" de Platón, trad. Rocío de la Villa y Roldán, Editorial Tecnos, Madrid, 1986, pág.202

la naturaleza del herido, envenena la sangre propia de éste. Y envenenada la sangre, se enferma"³⁴. Del mismo modo la sangre del herido cae sobre el que hiere, como la sangre del que es asesinado con una espada cae sobre el homicida. La sangre melancólica, que se acompaña siempre de una idea fija³⁵, puede llegar a trasmitirse a través de la mirada. Cuando un río de bilis negra circula por un libro, ese río pasa a circular por los ojos del lector, atravesándole el vapor seco del espíritu del libro³⁶.

* * *

LA MELANCOLÍA COMO ENFERMEDAD EN LA QUE CIERTA
INDISPOSICIÓN DEL ESTÓMAGO HACE CAER AL ENFERMO
EN UN DEBILITAMIENTO PROGRESIVO DE SU VOLUNTAD

La piel se oscurece como síntoma de melancolía. Junto a un sentimiento de fracaso, una melanodermia se acentúa en los melancólicos, a través de una acumulación de bilis negra, presentándose de cara a la medicina como una enfermedad crónica caracterizada por una dificultad en la digestión y por una hiperestesia estomacal. Llenos de negación ante algo que ven imposible -pues se niegan a una promesa de felicidad, ante la imposibilidad de acceder a una solución que no llega-, se ponen a pesar de todo a trabajar

³⁴FICINO, Marsilio, *De Amore*, trad. Rocío de la Villa Ardura, Editorial Tecnos, Madrid, 1986, págs.202,203

³⁵"Nasce sempre il pensiero fisso e profondo".

"Con razón ponemos, entonces, la fiebre del amor en la sangre, a sea, en la sangre melancólica, como ofsteis en el discurso de Sócrates, pues a esta sangre acompaña siempre una idea fija" FICINO, Marsilio, *De Amore*, *op. cit.*, cap. VII, pág.210

³⁶El *spiritus* es para Ficino "un cierto vapor muy tenue y transparente, generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre" FICINO, Marsilio, *De Amore*, *op. cit.*, pág.134

ininterrumpidamente, tal vez porque no haya otra cosa que hacer, hasta que llegan a sufrir de acedía: esa enfermedad en la que cierta indisposición del estómago hace caer al enfermo en una especie de apatía, de pereza, introduciéndole en un apocamiento progresivo de su voluntad. Ese tipo de enfermedad fue conocida hace tiempo como la enfermedad de los melancólicos, denominada en la Edad Media con el nombre de *taedium vitae*, que se manifestaba a través de una depresión y un agotamiento de fuerzas, que a veces conducía al enfermo a estados graves, pudiendo llevarle, finalmente, hasta la muerte.

ESTADO DE MELANCOLÍA

EXCESO DE NEGRO, EXCESO DE SOMBRAS

La elevada temperatura del pensamiento puede hacer del hombre un melancólico. Uno de los temperamentos que reflexiona con más constancia sobre las cosas. Sumirse en una profunda meditación, introducirse en el reino de las oscuras ideas. El humor penetra entonces hasta el cerebro, el principal afectado, viene del estómago, o del bazo, y se extiende por el cuerpo, llegando al corazón. En aquel lugar donde los vapores humosos producen atmósferas oscuras y enrarecidas, lugar situado en los cajones superiores de la mente, donde el melancólico deposita los pensamientos que más le agitan y perturban, en aquel lugar se instala permanentemente la melancolía.

Si la melancolía "viene de la mucha cogitación y aflicción"³⁷; o como dice Hipócrates, en el libro VI.5. de *Epidemias*, si la fatiga del alma procede del pensamiento del alma [*psychês perípotos phrontís*]³⁸, el melancólico, presa de peligros, puede enloquecer, o puede morir. Pero en otras ocasiones el melancólico alcanza un estado

³⁷Véase RUFO de Éfeso, *De la melancolia*, En: KLIBANSKY, Raimond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y melancolía*, trad. María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pág.71

³⁸HIPÓCRATES, *Tratados Hipocráticos V. "Epidemias"*, trad. introd. y notas de Alicia Esteban, Elsa García Novo y Beatriz Cabellos, Editorial Gredos, Madrid, 1989, pág.231

de contemplación, y de comprensión del mundo, que no podrá encontrarse en ningún otro temperamento.

A veces la mente no llega a desalojar los humores que la habitan. Y se acumulan humores en exceso, pensamientos que superan la medida normal de la cabeza, sensaciones y tormentas que llegan de las imágenes y que sobrepasan su capacidad de aguante. Al final se produce una pequeña explosión, una explosión melancólica, que guarda cierta relación con la locura.

En la habitación hay objetos saturninos sobre la mesa, tinta negra en los escritos. En los libros hay obstáculos demoníacos que esperan pacientes. El melancólico ha de vencerlos. Tal vez tenga esa mente la resistencia de Séneca, haya aprendido a poner una valla al ánimo resbaladizo³⁹. O tenga el buen tiro que caracteriza a los que guardan las distancias⁴⁰.

³⁹Se hace referencia a la resistencia y tranquilidad que buscaba Séneca con respecto a la intranquilidad del alma: "A fe mía, oh Sereno, que ya hace tiempo que ando buscando en silencio a qué se parece este estado de ánimo y no encuentro ejemplo que más se le acerque que el de aquellos que habiendo salido de una larga y grave enfermedad, se ven todavía molestados con pequeños movimientos, y ligeros accidentes y aun después de haber echado de sí las reliquias de la enfermedad, les inquieta la aprensión y, ya curados, hacen que los médicos les tomen el pulso interpretando mal toda la temperatura de sus cuerpos. El cuerpo de éstos, oh Sereno, está sano, aunque no esté acostumbrado a la salud, como el mar, ya tranquilo, tiene una cierta agitación, cuando ya ha pasado la tormenta" SÉNECA, Lucio Anneo, *Tratados Morales, Obras Completas, I, "De Tranquillitate Animi II, 1"* (*De la tranquilidad del ánimo*), trad. José M. Gallegos Rocafull, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944, pág.41. A ese asiento firme del ánimo que buscaba Séneca, los griegos le llamaban *eutymia* o estabilidad y sobre ella hay un bello volumen de Demócrito; Séneca la llamó tranquilidad (*op. cit.* pág.42); y escribió a Sereno sobre los medios que podían defender esa tranquilidad, esa resistencia a las enfermedades que quieren deslizarse en el alma. Resistir es colocar "una valla al ánimo resbaladizo" (*De Tranquillitate Animi XVII, 12, op. cit.*, pág.149)

⁴⁰"A los melancólicos los agitan las imágenes", escribe Aristóteles en *De memoria et reminiscentia*, ARISTÓTELES, *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural. Acerca de la Memoria*, trad. Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares, Editorial Gredos, Madrid, 1987, II, 453a 18, pág.253. Y escribe en *De divinatione per somnum*: "En cuanto a los melancólicos, por su vehemencia, tienen buen tiro como si dispararan a distancia y, por su inestabilidad, imaginan con

PEQUEÑA HISTORIA DE LA MELANCOLÍA. UN EXCESO DE BILIS NEGRA

Se pensó que las enfermedades surgían del predominio o defecto de una cualidad⁴¹. Alcmeón de Crotona, un médico y filósofo pitagórico del 500 a. C., afirmaba que el equilibrio entre las cualidades húmeda, seca, fría, caliente, amarga, dulce, y las restantes, conservaba la salud, pero que el predominio de una sola de ellas producía la enfermedad⁴². Hipócrates, médico del 460-380 a. C., en *De la naturaleza del hombre*, decía que el cuerpo humano constaba de cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. La salud dependía del equilibrio entre esas sustancias, y un exceso de cualquiera de ellas producía la enfermedad⁴³. "Hay, en efecto, cuatro

rapidez lo inmediato" ARISTÓTELES, *Acerca de la generación y la corrupción...Acerca de la adivinación por el sueño*, op. cit. 464a 32 y ss., pág.302.

⁴¹Los pitagóricos definían la salud como equilibrio de las cualidades, y la enfermedad como perturbación de ese equilibrio. Alcmeón de Crotona condensó la idea de salud en la fórmula "una mezcla bien equilibrada de las cualidades" (Diels, B4, Platón, Rep., 444D).

⁴²ALCMEÓN de Crotona, *Aecio v 30,1*: "Alcmeón sostiene que el mantenimiento de la salud es la "repartición por igual" de las fuerzas, de lo húmedo, de lo seco, de lo frío, de lo caliente, de lo amargo, de lo dulce y de las demás y que la "supremacía", en cambio, de una de ellas es la causa de la enfermedad; pues la supremacía de cualquiera de las dos es destructiva. La enfermedad sobreviene directamente por el exceso de calor o de frío e indirectamente por el exceso o falta de alimentación; su centro es la sangre, la médula o el encéfalo. Surge en estos centros a veces por causas externas, por determinadas clases de aguas, por el ambiente, las fatigas, la privación o por causas semejantes. La salud, en cambio, es la mezcla proporcionada de las cualidades" En: KIRK, G.S. y RAVEN, J.E., *Los Filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, Editorial Gredos, Madrid, 1981, n.286, pág.329.

Para Alcmeón (Fr.B24,D.K.), la salud consistía en una *isonomía* (equilibrio) de los elementos, mientras que la *monarchía* (predominio) de uno de ellos era la causa de la enfermedad.

Alcmeón no limitaba los elementos a los cuatro que generalmente se aceptaban; para él, su número era indefinido.

⁴³En la *Krêsis* (mezcla) de estos humores estriba la salud, y en la *apókrisis* (disgregación) de algunos de ellos, la enfermedad. "Mezclados y combinados unos con otros, pasan inadvertidos y no perjudican al hombre; pero en el momento en que alguno se disgrega e individualiza, entonces se deja sentir y causa sufrimiento al hombre" HIPÓCRATES, *Tratados hipocráticos I*, "Sobre la medicina antigua", n.14, trad. C. García Gual, M^a D. Lara Nava, J.A. López Férez, B. Cabellos Álvarez, Biblioteca

humores en el hombre, que imitan a los diversos elementos; aumentan en diversas estaciones, reinan en diversas edades. La sangre imita al aire, aumenta en primavera, reina en la infancia. La bilis (amarilla) imita al fuego, aumenta en verano, reina en la adolescencia. La bilis negra imita a la tierra, aumenta en otoño, reina en la madurez. La flema imita al agua, aumenta en invierno, reina en la senectud. Cuando no se apartan ni por más ni por menos de su justa medida, entonces el hombre está en todo su vigor⁴⁴. Del predominio de la sangre, se decía, se constituye el temperamento sanguíneo; de la flema, el temperamento flemático; de la bilis amarilla, el temperamento colérico; y de la bilis negra, el temperamento melancólico.

Según el *Problema XXX,1*, atribuido a Aristóteles, existen personas que tienen una cantidad proporcionada de bilis, mientras que un exceso de la misma es propia del hombre melancólico por constitución. La alteración transitoria de la bilis negra o *humor melancholicus* surge bien de los trastornos digestivos, bien del calor o del frío excesivos, bien de una preponderancia constitucional y cuantitativa del humor melancólico sobre los demás⁴⁵. Galeno en *De las facultades Naturales* dice que la bilis negra es producida por un

Clásica Gredos, Madrid, 1983, pág.153

⁴Anónimo de comienzos de la Edad Media, *De mundi constitutione* (Migne, P. L., vol. XC, col. 88 D), En: KLIBANSKY, Raimond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y melancolía*, Versión de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pág.29

⁵El calor inmoderado produce: desenfreno, úlceras, furor. El exceso de bilis negra fría: epilepsia, parálisis, depresión, fobias. Aristóteles deduce una melancolía transitoria y otra permanente: La primera, cuando el humor melancólico es producido por alteraciones transitorias y cualitativas, por trastornos digestivos o por el calor o el frío inmoderados, generando "enfermedades melancólicas". La segunda, en la que una preponderancia constitucional y cuantitativa del humor melancólico es propia del hombre melancólico por naturaleza. La segunda posibilidad no siempre excluye a la primera, dado que el melancólico por naturaleza es proclive especialmente a la enfermedad melancólica.

intenso calor local que hace hervir la bilis amarilla o la sangre más espesa y oscura⁴⁶. Para Rufus de Éfeso la bilis negra puede formarse tanto por enfriamiento de la sangre como por un excesivo calentamiento de la bilis amarilla. En el primer caso se trata de una *bilis negra natural*, capaz de producir enfermedad, pero en pequeñas cantidades; en el otro, la *melancholia combusta* o *adusta*, siendo mucho más dañina y corrupta, brota de la *superassatio* o *combustio* de la bilis amarilla. La coloración negra por enfriamiento se realiza como en los carbones apagados, y por calentamiento, como en la fruta puesta a secar al sol. La bilis negra (*bilis innaturalis* o *atra*, por oposición a la *bilis naturalis* o *candida*), era considerada como una sustancia "seca y fría, asociada a la tierra"⁴⁷. De ella surgió el hombre de tez terrosa, la mirada pensativa: la conexión entre la melancolía y la vida intelectual.

En el *Problema XXX,I*, atribuido a Aristóteles, se dice que la bilis negra caliente hace proclive al melancólico a los accesos de exaltación, a la falta de moderación, "porque este calor se localiza

⁴⁶GARCÍA BALLESTER, Luis, *Alma y enfermedad en la obra de Galeno*, trad. y comentario del escrito "Quod animi mores corporis temperamenta sequantur" [Las facultades del alma se derivan de la complexión humoral del cuerpo], Cuadernos hispánicos de historia de la Medicina y de la ciencia XII, edit. por el Secretario de Publicaciones de la Universidad, Valencia - Granada 1972. Se pregunta Galeno: "¿Por qué el alma abandona el cuerpo calentado o enfriado en exceso? (...) aparece el delirio por un exceso de bilis amarilla en el cerebro; o la melancolía por la bilis negra"(Cap.III, pág.38-39). "el alma es esclava de la complexión humoral del cuerpo, pues puede separarla del cuerpo, llevarla necesariamente al delirio, privarla de memoria y de inteligencia, volverla triste, tímida y abatida, como se ve en la melancolía." (Cap.III, pág.40)

⁴⁷Rufus de Éfeso, En: Alberto Magno, *Ética*, VII,2,5, En: KLIBANSKY, Raimond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y melancolía*, Versión de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991

cerca de la sede del intelecto"⁴⁸. Ello hace recordar la temperatura del aire productor de inteligencia; ese "aire caliente que es inteligencia" para Diógenes de Apolonia⁴⁹.

El *Problema XXX,I* dice que la melancolía es cosa de aire⁵⁰. Pero hace más bien referencia al aire sexual⁵¹, al aire afrodisíaco⁵², cuando compara la melancolía con el vino⁵³.

* * *

Tal vez la melancolía del hombre viene del exceso, de su tendencia hacia lo extremo. Escribía Malcolm Lowry: "el camino del exceso

⁴⁸"Los que poseen mucha bilis caliente son exaltados y brillantes o eróticos o prestos a la ira y al deseo, porque este calor se localiza cerca de la sede del intelecto", ARISTÓTELES, *Problema XXX,I*, 954a 35, En: KLIBANSKY, Raymond, PANOFISKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pág.48, (Aquellos, sin embargo, en los que el calor excesivo de la bilis negra relaja hasta un grado medio, son melancólicos, pero son más racionales y menos excéntricos).

⁴⁹Diógenes de Apolonia, En: KIRK, G.S.y RAVEN, J.E., *Los filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, Editorial Gredos, Madrid, 1981, pág.600(DK 64 B2); Diógenes sustenta la opinión de que todo se compone de aire; la inteligencia es aire caliente, más caliente que la atmósfera (que es de suponer que sea aire colindante con el agua [para Diógenes el agua inhibe la inteligencia, la diluye]), pero más frío que la que circunda al sol (limfrotfe del fuego). La temperatura del aire productor de inteligencia registra ligeras variaciones en número indefinido, que son las que explican las variaciones innumerables en el campo de la percepción, la inteligencia y la vida.

⁵⁰*Problema XXX,I*,953b 20-25, En: KLIBANSKY, PANOFISKY, SAXL, *Saturno y melancolía*, op. cit., pág.45

⁵¹Donde el acto sexual va aparejado a la generación de aire.

⁵²El efecto afrodisíaco del vino como la falta de moderación que caracteriza al temperamento melancólico.

⁵³"Tanto el vino como la bilis negra contienen aire. Ya que es posible que esta mezcla variable esté bien templada y bien ajustada en cierto sentido -es decir, que ahora esté más caliente y luego más fría, o viceversa, según se requiera, debido a su tendencia a los extremos-, eso hace que todas las personas melancólicas sean personas fuera de lo común, no debido a enfermedad, sino por su constitución natural", *Problema XXX,I*, 955a 35, En: Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturno y melancolía*, op. cit., pág.53

conduce al Palacio de la Sabiduría"⁵⁴. Una exacerbada receptividad en el arte puede dar lugar a un desbordamiento.

* * *

Un *spiritus vitae* se sube al cerebro de manera que se acumula en él en demasía. Es el exceso de *spiritus vitae* que Paracelso apuntaba en *De las enfermedades que privan al hombre de la razón*.

Cae en la melancolía el que se esfuerza demasiado en el saber. Según Diógenes Laercio (*Vidas de los filósofos*, VII, 82), Crisipo declaraba que el Sabio podía perder su excelencia a causa de la melancolía. No puede volverse loco aunque puede ser víctima de desilusiones. Es la concesión del sabio a la debilidad humana, a la fragilidad del pensamiento. La melancolía aparece como privilegio negativo del sabio.

Aunque la naturaleza del melancólico tenga "sensibilidad para lo sublime" (Kant⁵⁵), también es propensa a la locura, la depresión y la muerte. El melancólico que mira de cerca el abismo camina por un sendero estrecho: la contrapartida de las flaquezas del melancólico es su peligrosa tendencia a la enfermedad en su sentido riguroso, esto es, la ausencia de salud.

* * *

Acaso pueda alcanzarse el equilibrio partiendo del exceso. Aristóteles consideraba la grandeza del alma melancólica superior al equilibrio de fuerzas que alcanzan las naturalezas menores: "extremo

⁵⁴LOWRY, Malcolm, *Piedra Infernal*, Montesinos Editor, Barcelona, 1988, pág.70

⁵⁵KANT, *Lo bello y lo sublime*, trad. A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, pág.30

con respecto a la grandeza, medio con respecto a la proporción [debida]"⁵⁶. Existe una semejanza entre esta idea y la frase del *Problema* "pues es posible que una mezcla variable esté bien templada". Una temperatura moderada, ni demasiado caliente, ni demasiado fría, engendrará equilibradas cualidades, pero si no se temple convenientemente, puede ocasionar algún tipo de descomposición en el cerebro, quedando afectado el corazón.

* * *

LA MELANCOLÍA Y SUS METÁFORAS

"El color del humo negro produce miedo cuando su oscuridad arroja una sombra sobre la zona del pensamiento en el cerebro" Galeno⁵⁷

Con frecuencia el bazo fue considerado como un órgano decisivo para la formación de la funesta bilis negra⁵⁸, del cual subían vapores melancólicos perturbadores para la mente, subidas que nublaban la visión de la razón. Tanto la bilis negra que oscurecía directamente la mente, como los "vapores humosos" que provenían de los hipocondrios y que subían hasta el cerebro, fueron pensamientos que

⁵⁶ ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, trad. Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1985, n. *Ét. Nic.*, IV, 1123b 13, pág.219

⁵⁷ GALENO, *De las Partes Afectadas*, En: JACKSON, Stanley W., *Historia de la melancolía y la depresión*, trad. Consuelo Vázquez de Parga, Ediciones Turner, Madrid, 1989, pág.362

⁵⁸ En otras ocasiones se pensó que la bilis negra subía, en forma de evaporación hollinosa o atrabiliaria, desde el estómago a los ojos. Alojada otras veces en los hipocondrios, sustancia de no se sabe donde, pero siempre arrojadora de temperaturas excesivas, portadora de sombras en su ascenso hasta el cerebro. Sustancia de procedencia oscura que ha ayudado a aumentar su negro rostro, su negra representación, en la piel de la pintura (recuérdese el rostro negro de la *Melancolía* de Dürero).

aparecieron en diversos escritos, desde Avicena y Constantino Africano hasta Robert Burton. Una expresión como "estar en medio de las tinieblas" fue empleada por Galeno en su libro *De las partes afectadas*, para describir el estado melancólico del hombre. En su capítulo sobre *La melancolía*, Galeno escribía sobre una evaporación atrabiliaria que produce síntomas melancólicos, "al ascender al cerebro una sustancia semejante al hollín". El vapor negro subiendo al cerebro⁵⁹, la idea de un Ajax melancólico, un Ajax con la mente hundida; sentir "pesadez en el cuerpo", expresión empleada por Alejandro de Tralles; o tener "una sensación de pesadez en la cabeza", como solía decir Ishac ibn Imran; todas ellas describen la pesada carga que soportan los melancólicos. El cuerpo abatido del melancólico renacentista (la cabeza y el cuello inclinados), vino a representar también cierta presión en la espalda, la pesadumbre que acompaña a su figura, la maravillosa penumbra que atraviesa los ojos en los momentos de concentración y de contemplación melancólicas.

* * *

INCLINACIÓN POR LOS ESTUDIOS ARTÍSTICOS

El Problema XXX, I, atribuido a Aristóteles, consideraba esencial la disposición del melancólico. "¿Por qué todos aquellos que han sido eminentes en la filosofía, la política, la poesía o las artes son claramente temperamentos atrabiliarios, y algunos de ellos hasta tal

⁵⁹Si la subida de una sustancia negra hasta el cerebro fuese pensada hoy, tan sólo, como metáfora, téngase en cuenta que las metáforas ahondan, a través de sus giros y desplazamientos, no sólo en las formas del decir, sino sobre todo en el mundo de los significados. Tal vez sólo sea posible la utilización de metáforas para describir algo que, de los asuntos melancólicos, ha sido siempre, por otro lado, tema escurridizo.

punto que llegaron a padecer enfermedades producidas por la bilis negra?"⁶⁰. ¿Por qué cae en la melancolía el que se entrega a los estudios filosóficos y artísticos, a la contemplación, a buscar el sentido de las cosas? "El excesivo esfuerzo mental conduce a graves enfermedades, de las cuales la peor es la melancolía"⁶¹. Inclinado a dejarse llevar por la imaginación, la memoria, la soledad⁶², la oscuridad, el melancólico se dirige hacia lo difícil; ello le permite mirar al suelo con el rostro pensativo, la piel oscurecida. La mirada perdida del melancólico, que algunos califican de perezosa y soñadora, y otros llaman febril; como cuando se ha estado mirando fijamente, y durante mucho tiempo, a una fuente excesiva de luz⁶³. El melancólico busca casi siempre lo imposible. Ve a través del negro. Amontonamiento de ruinas en el cerebro y en el corazón. Los que se entregan a la especulación y a la contemplación más profundas

⁶⁰ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie, Problème XXX,I*, trad. Jackie Pigeaud, Éditions Rivages, Paris, 1988, págs.83-107

En la *Metafísica* I, 2 (982 b32 y 983 a) han de ser "desdichados todos los hombres sobresalientes" ARISTÓTELES, *Metafísica*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, 2ª ed., Editorial Gredos, Madrid, 1982, pág.17

⁶¹CONSTANTINO AFRICANO, En: KLIBANSKY, Raimond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y melancolía*, trad. María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pág.102

⁶²La tendencia a preferir la soledad y los lugares apartados caracteriza a los melancólicos. Parri Spinelli (m.1452) "acortó su vida porque era por naturaleza melancólico y solitario" (Vasari, *Le vite*, II, 285); Lorenzo Vecchietta (1412-80) era "una persona melancólica y solitaria, siempre absorta en contemplaciones" (Vasari, III, 78), En: WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1985, pág.106.

Timothy Bright, en su *On Melancholy*, dice del melancólico que es "frío y seco, de color negro y atezado, de una sustancia que se inclina hacia la dureza,... arduo en sus estudios... pronto a optar por la peor parte de los lances y desmesuradamente apasionado. De estas dos disposiciones del cerebro y del corazón surge la soledad.., rehúsa conocer y frecuentar a los hombres; se deleita más en la soledad y la oscuridad" Bright, En: WITTKOWER, *op. cit.*, pág.107. Pensemos en la soledad fructífera de melancólicos como Rainer María Rilke, Walter Benjamin, Marcel Proust, Gustav Mahler, Paul Klee.

⁶³"La vista de un objeto brillante inclina al trance o al estado de ensoñación" HUXLEY, Aldous, *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977, pág.88

están inclinados especialmente a la melancolía⁶⁴. En ese sentido los dibujantes puros, por ser filósofos y alquimistas, pueden ser melancólicos⁶⁵.

* * *

BIPOLARIDAD DEL MELANCÓLICO

Dos conceptos diferentes giran en torno de la melancolía: 1/ Una noción sombría, la melancolía como enfermedad, caracterizada por degradantes abatimientos mentales que pueden llevar, en sus formas más temibles, hasta la locura o a la muerte; 2/ La melancolía que dota de agudeza artística y profundidad intelectual. La primera tiene su base en la tradición de la medicina galénica; la segunda refleja la idea aristotélica de los temperamentos, difundida por Marsilio Ficino⁶⁶.

Marsilio Ficino, aquel que introduce el pensamiento platónico en el Renacimiento, considerándose a sí mismo como un nacido bajo el signo de Saturno⁶⁷, deploraba a veces amargamente su naturaleza, como una maldición difícil de llevar, apreciándola otras como fuente

⁶⁴"Aquellos que se dedican a las actividades mentales, a los estudios filosóficos y científicos, están especialmente inclinados a la melancolía" CONSTANTINO AFRICANO, *De Melancholia (1020-1087)*, En: JACKSON, Stanley W., *Historia de la melancolía y la depresión*, trad. Consuelo Vázquez de Parga, Ediciones Turner, Madrid, 1989, pág.64; "Los pensadores que se entregan a la especulación y a la contemplación más profundas son los que más sufren de melancolía" (FICINO, *De vita tripllici*, I, 4); "Quasi tutti gl'ingegnosi et prudenti son stati malencolici" (Casi todas las personas talentosas y sagaces han sido melancólicos). Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma, 1585

⁶⁵"Los dibujantes puros son filósofos y alquimistas" BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, trad. Lorenzo Varela, Júcar, Madrid, 1988, pág.48

⁶⁶La bilis negra fue considerada, primero por Aristóteles, y después, por Marsilio Ficino, como aquella que dotaba de agudeza intelectual y capacidad artística al hombre que la poseía.

⁶⁷A partir de Ficino los hombres dotados, fuesen escritores, filósofos o artistas, fueron llamados saturninos, de tal forma que no se creía posible ninguna obra intelectual o artística sobresaliente si el autor de la misma no era melancólico.

de ingenio para las realizaciones artísticas⁶⁸. Es la peligrosa bipolaridad de Saturno. Influencia beneficiosa y perniciosa a un tiempo. "Es el contraste entre la más intensa capacidad espiritual y su decadencia más profunda"⁶⁹.

El melancólico corre el peligro de convertir su melancolía en esplín o tedio a la vida. Difícil será captar las fuerzas espirituales mientras se escapa al mismo tiempo de una posible caída. ¡Si la solución consistiera en disociar la melancolía *illa heroica* de Ficino de la melancolía perniciosa! El ennoblecimiento de la melancolía es el tema principal en *De vita triplici* de Marsilio Ficino. De la asociación de la bilis negra con la tierra se deduce la profundidad del pensamiento, el penetrante, pesado, y fatigoso trabajo humano; de la asociación con Saturno, se eleva el pensamiento hacia el entendimiento de los más altos problemas⁷⁰. Después de sufrir bajo Saturno influjos negativos, el melancólico que consigue resistir el peligro de la indecisión, la duda, la depresión, la indeterminación, la locura, la nostalgia, la

⁶⁸Ficino se queja de su temperamento melancólico. En su *De vita triplici* aconseja cuidar la alimentación, la vivienda, la digestión, recomienda un masaje de la cabeza, y sobre todo, la música. Sobre la exaltación creadora y la tristeza sorda dice: "En uno y otro extremo ejerce su influencia la melancolía, como si su naturaleza, por su estabilidad y fijeza, hiciera de ellos una unidad. En todo caso, es un carácter extremo que no poseen los demás humores" Ficino, *De v. tripl.*, I, 5, En: KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *op. cit.*, pág.56; Ficino también equiparó lo que Aristóteles había llamado la disposición melancólica de los hombres intelectualmente sobresalientes con el "furor divino" de Platón. "Porque si fuera algo tan simple afirmar que la locura [furor] es un mal, Lisias tendría razón. Pero resulta que, a través de esa locura [furor], que por cierto es un don que los dioses otorgan, nos llegan grandes bienes" PLATÓN, *Diálogos III, Fedro* 244a, trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, Editorial Gredos, Madrid, 1986, págs.340-341.

⁶⁹GIEHLOW, Karl, *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis*, En: KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Melancolía y Saturno*, *op. cit.*; y en: BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, Madrid, 1990

⁷⁰Jacobo della Lana, comentarista de Dante, pensaba que bajo la influencia de Saturno, por su calidad de planeta terroso, pesado, frío y seco, había personas en las que preponderaba la materia y la inclinación hacia el trabajo de la tierra; y por ser el más alto de los planetas, dichas personas eran más espirituales, retiradas a la vida contemplativa.

parálisis de las facultades interiores, puede salvarse por el propio acto de volverse voluntariosamente hacia ese mismo Saturno, hacia una "vida contemplativa"⁷¹. Observará con atención la encrucijada, el momento indeciso que antes le anulaba. Una contemplación que, más que huir de la actividad, la deja atrás⁷². Sobre la cabeza de *Melencolia*, de Alberto Durero, se halla inscrito el signo de Júpiter⁷³, signo activo que contrarresta las fuerzas oscuras de Saturno.

* * *

⁷¹(*De vita triplici*, III, 22). El humanismo italiano del Renacimiento reafirmó un ideal surgido en la Antigüedad clásica, que en la Edad Media se había desdibujado: la vida contemplativa. En *Sobre la dignidad del hombre* de Pico della Mirandola se realiza un elogio de la vida especulativa. "Vite Speculative sive studiosa", expresión del Renacimiento, en contraste con la "vida contemplativa sive monastica" del medievo. El pensador medieval meditaba para acercarse a Dios. Si no se cumplía ese acercamiento, entonces su trabajo se consideraba perteneciente a lo demoníaco, caído en el vicio de la *acedia* o pereza. Frente a la noción sombría de melancolía, propia de la Edad Media, surge en el Renacimiento la melancolía blanca de Marsilio Ficino: "Tanto como importa buscar y nutrir, por ser muy provechosa, una cierta bilis negra, que más se debería llamar blanca, así importa evitar, a causa de sus efectos desastrosos, aquella que nosotros hemos designado como su contraria". En Ficino, y en el grabado *Melencolia* de Durero, se deja atrás la idea medieval de la *acedia* viciosa para dar paso a la idea de una meditación beneficiosa que, más que huir de la actividad, la deja atrás.

⁷²Retrato de una contemplación: En una xilografía de 1818 titulada *Melancolia*, de Caspar David Friedrich, aparece una mujer sentada, pensativa, apoyado su brazo sobre un árbol de cuyas ramas desnudas cuelga una tela de araña; la mujer, con su postura contemplativa y distante, parece dejar atrás el mundo de la acción.

⁷³Un cuadrado aritmético como talismán numérico para atraer las fuerzas curativas de Júpiter.

La guirnalda de hierbas húmedas que ciñe la frente de *Melencolia* para contrarrestar la sequedad terrosa del temperamento melancólico.

INDECISIÓN Y LENTITUD DEL MELANCÓLICO

La influencia de Saturno vuelve a los hombres "apáticos, indecisos, lentos", escribe Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*⁷⁴, para quien la lentitud es una característica del temperamento melancólico, así como la indecisión, la dificultad de abrirse paso en la encrucijada de la duda, al observar demasiadas posibilidades. De ello surge la desgana vital propia de los melancólicos.

El melancólico, culpando a su voluntad de debilidad, hace grandes esfuerzos para desarrollarla, consiguiendo a veces una hipertrofia de la voluntad que toma la forma de una excesiva dedicación al trabajo.

La presencia del reloj de arena, Cronos, Saturno, se apodera de las mentes, de los cuerpos y de las obras.

Una exacerbación del cerebro, una autoconciencia excesiva, brota, por demasía de inteligencia. Demasiada conciencia con respecto al carácter de farsa y de enmascaramiento. Demasiada conciencia con respecto a la debilidad y fragilidad del pensamiento.

Uno se entrega con ardor al estudio, vende su alma al diablo, escarba en los libros como un Fausto, se debilita, se permite, a pesar de la dificultad, seguir acumulando libros y, al final, conduce su pensamiento a la sombra, a la penumbra del silencio.

* * *

⁷⁴BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, Madrid, 1990, pág.148

ENIGMÁTICA SATISFACCIÓN DEL QUE CONTEMPLA LO FUNESTO

Porque los melancólicos rinden su culto a la muerte, son los que mejor saben cómo leer el mundo. Leen en la sabia línea de la vida cuando ven que ésta lleva aparejada su otra línea sombría: la línea de la muerte. "La cantidad de significado está en proporción exacta a la presencia de la muerte y al poder de la descomposición", escribe Benjamin en el libro sobre *El origen del drama barroco alemán*.

El melancólico puede que traicione al mundo por amor al saber. "Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas... La obstinación que se manifiesta en la intención del luto nace de su fidelidad al mundo de las cosas"⁷⁵. Hasta lo más insignificante se presenta para él como cifra de una sabiduría enigmática. Sabe perderse por las calles de la memoria, como un auténtico *flâneur*⁷⁶, mirando hondamente a los ojos de las imágenes que se pasean por su mente.

El temperamento melancólico tiende a ver una porción de negro incluso en la nieve. Entiende que en cada cosa hay una porción de todo. Opone los objetos del pensamiento a los de los sentidos, como Anaxágoras de Clazomene, que "solía oponer a la opinión de que la

⁷⁵BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, op. cit., pág.148 y ss.

⁷⁶El observador, decía Baudelaire, es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito. En un poema de *Las flores del mal*, que aparece bajo el título *A une passante* (a una que pasa), Baudelaire escribe sobre una desconocida a la que ha mirado hondamente a los ojos, a una mujer que pasa y que se pierde entre la multitud. Tras la mirada del *flâneur* se oculta un puesto de observación para el solitario. La melancolía puede surgir al saber de la pérdida de las huellas de la vida privada en las grandes ciudades, pero también al observar el rastro de un "jamás retornaremos" en las imágenes de la memoria.

nieve es blanca el argumento de que es agua helada y el agua es negra, de donde se sigue que la nieve es negra"⁷⁷.

* * *

⁷⁷KIRK, G.S y RAVEN, J.E, *Los Filósofos Presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, Editorial Gredos, Madrid, 1981, pág.530

PENSAR EN LA CAÍDA

"Una persona melancólica no es más sombría a causa de su sangre cuanto más bien por sus experiencias en un mundo de pesada tenebrosidad"⁷⁸.

LA CAÍDA

Si vieras a alguien caer en un pozo o una fosa y le oyeras lamentarse, quejándose una y otra vez durante mucho tiempo, e interpretarás en su voz suplicante una señal como pidiendo auxilio, piensa atentamente en esto que voy a decirte antes de ir en su ayuda. Guárdate de salvarle con ligereza, pues hay quienes también tienen el derecho a escoger el tamaño de su tumba.

Pues si alguien llegara y, al oírle gritar, anduviera en su ayuda, lanzándole una cuerda, Horacio le diría: ¿Cómo sabes si no se ha lanzado a propósito y no quiere que se le salve?, y después le contaría la muerte de Empédocles de Agrigento. Éste, deseando que se le

⁷⁸SIL, Robert, *El hombre sin atributos*, Vol. IV, trad. Pedro Madrigal, Seix Barral, Barcelona, pág.228

tuviese por un dios inmortal, se precipitó a sangre fría en el Etna ardiente⁷⁹.

"El que salva a uno que no lo quiere
hace lo mismo que si lo matara".
HORACIO⁸⁰

Hay quien consigue tener una muerte llena de prestigio. Pero son muy pocos entre tantos cadáveres destrozados y cenizas desperdigadas por los cementerios. Empédocles es como una de esas naves hundidas del pasado que van a parar a los lugares más privilegiados de los cementerios, a uno de esos lugares de los que luego se oye hablar, de esos que después aparecen en los libros y en los archivos, en esos lugares donde continuamente se hace y se deshace el tejido de la historia. En algunos de esos ficheros se hacen verdaderos funerales, ceremonias del recuerdo que perduran en el tiempo. Rituales que parecen eternizar a los hombres. En ellos las obras de arte parecen hacerse inmortales y eternas, pues son enterradas en esa especie de álbum de los recuerdos. Allí creen tener una muerte digna. Entre tanto, otras muchas obras han ido enterrándose en la otra parte no tan afortunada del cementerio, en el fichero del olvido, en ese lugar apartado donde las ceremonias o no se hicieron nunca o tan sólo se

⁷⁹Existen varias versiones y leyendas sobre la muerte de Empédocles. La leyenda de Empédocles arrojándose al Etna aparece en Diógenes Laercio, VIII 69, D.K.(31 A 1), En: *Los filósofos Presocráticos*, trad. Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Clásica Gredos, Madrid, 1981, n.268, y dice así: "Y dice Hipóboto que se dirigió hasta el Etna y al llegar al cráter de fuego se arrojó en él y desapareció, con el propósito de dar confirmación a su fama de haberse convertido en dios". Esta versión tuvo una gran aceptación como motivo literario. Aparece en Horacio, *Arte poética*, y en el *Empédocles* de Hölderlin (véase: HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesía completa*, Tomo I, trad. Federico Gorbea, Rio Nuevo, Barcelona, 1984, pág.121

⁸⁰HORACIO, en: *Poéticas, Aristóteles, Horacio, Boileau*, Edición preparada por Anibal González Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1984, pág.143

limitaron a ser funerales percederos y fugaces. ¡Se consideran tan pocas las obras de arte dignas de tener un funeral!. En esos cementerios, también es cierto, contratan a personas reales que lloran a sueldo en los funerales. Hay panegiristas o aduladores que alaban aquello que nunca debió ser elogiado.

Diremos entonces al pintor: Guárdate de los lujosos mausoleos y del llanto de los que dicen conmoverse ante tus obras.

Pero pensemos de nuevo en el hombre que cae a la fosa. Imaginemos, en su lugar, a un pintor despistado que, sin saberlo, tropezara y cayera en el interior del agujero, como cuando cae un imprudente cazador de pájaros que, mirando demasiado atentamente al cielo, persiguiera mirlos allí donde no los hay.

Si le lanzas una cuerda y ni siquiera sabe salir del agujero con ella, me preguntarás: ¿merecería morir?. Te diré: No te molestes ni en pagarle un funeral. Cayó por su propio peso, el peso del cazador despistado. Me dirás: ¿Pero, y si, ayudándose con la cuerda, el pintor consiguiera salir del pozo?

Ha aprendido a utilizar la cuerda. Pero necesita ser mucho más atento y crítico consigo mismo, necesita caer varias veces más a la fosa, necesita dar más tiempo a sus pensamientos en ella. Tiempo para reflexionar más, tiempo para saber utilizar cada vez mejor esa cuerda que resulta ser difícil de tensar, tiempo para saber el verdadero motivo de su insistente caída. En adelante intentará aplicar más la agudeza y el ingenio a la hora de coger su pincel⁸¹. Será un inventor

⁸¹El arte necesita de la agudeza y el ingenio. El ingenio, como decía Gracián, es el verdadero manantial de conceptos y un mineral de sutilezas, donde se concentran los fondos del discurrir y las enseñadas del pensar. Dice la agudeza a la verdad: "no hay bocado más amargo que una verdad desnuda". La luz que directamente es mirada hiere y atormenta los ojos. El arte inventa medios sagaces para dulcificar los desengaños. Lleva éste un disfraz, echa a andar con artificio, usa de invenciones, vence con estratagemas, se introduce con rodeos. GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de Ingenio*,

de diversas cuerdas, con múltiples formas, cuerdas cada vez más sutiles, cuerdas que le permitirán hacer la subida más rápida o más lenta según su deseo, cuerdas para subir insistentemente hacia la superficie. Vencerá con estratagemas. Utilizará sombras de cuerdas para una superficie de sombras. Sabrá que una nueva caída será inevitable, pero esto no le importará. Esta es la ley de su aprendizaje.

Hay quienes saben que como pasaje imprescindible es necesario pasar ciertas pruebas para asomarse a la superficie. A ellos les he oído decir que la subida a la superficie se realiza siempre en forma de caída⁸². Que se sube bajando. Que el pintor deberá estar hecho a prueba de muchas caídas, tantas como su resistencia se lo permita. Resistir para verse cayendo. Ellos dicen una y otra vez: reflexionar sobre la caída implica resistencia.

Pensar sobre la caída es necesario cuando se sabe que se anda sobre la cuerda floja⁸³. A veces los ejercicios del hombre son como los del acróbata que se dedica a andar sobre un alambre de poca tensión. Tensar los tendones de su cuerpo humano resulta difícil. Dichos ejercicios deben realizarse desde la cabeza. Desde ella se procede a discurrir, no sin vacilación, entre serias dificultades.

Espasa-Calpe, Madrid, 1957

⁸²"La caída como una especie de enfermedad de la imaginación de la subida, como la nostalgia inexpiable de la altura" BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pág. 120

"Caído en la trampa, permanezco atado, quizá para siempre, a la fosa del ideal" BAUDELAIRE, Charles, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Visor, Madrid, 1983, pág. 121

⁸³"Ni la cuerda da siempre el sonido que quieren la mano y el espíritu y con mucha frecuencia da un sonido agudo al que le pide uno grave, ni el arco alcanza siempre todo lo que amenaza" HORACIO, *Poéticas*, *op. cit.*, n.350, págs. 137-138

LA DESPOSESIÓN DE POSEIDÓN: SOBRE CIERTAS
IMPOSIBILIDADES QUE VISLUMBRÓ FRANZ KAFKA⁸⁴

Ni el gran Poseidón conoce las posesiones que todos creen que posee. Pues él desconoce la inmensidad del océano. Son demasiados los infinitos rincones que esconden sus aguas. Ni siquiera conoce los mares. No ha logrado dar una gira completa, ni lenta, ni rápida, sobre su carro, ni ha cabalgado sobre todas las olas existentes. Desde que ha descubierto su inevitable fracaso, se halla la mayor parte del tiempo sentado en el fondo del mar, esperando desde las profundidades una solución que nunca llega, pues se ha convertido, bajo el mandato del hombre, en uno de esos empleados frustrados de la administración. Encargado de hacer cuentas que no casan, se consume, pues le han asignado la misión de enumerar océanos que nunca ha visto, de descifrar extensiones de agua cuyo recorrido desconoce, de delimitar fronteras en cuyos confines se pierde. Pues es al abismo al que llega, sin ver cumplida su tarea, sin conseguir acercarse, apenas ni a rozar, lo que sabemos de antemano que nunca poseerá.

"El que sabe ya, no puede ir más allá de un horizonte conocido"

Georges Bataille⁸⁵

* * *

⁸⁴KAFKA, Franz, *Obras Completas*, "Poseidón", Editorial Teorema, Barcelona, 1983, págs. 1285-1286

⁸⁵BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1973, pág. 13

UN MAREO EN TIERRA FIRME

"Tengo una experiencia -dice Kafka- y no bromeo al decir que es un mareo en tierra firme"⁸⁶. Pues hay experiencias que nos harán caer en la enfermedad.

La demora es necesaria cuando se espera un final al que se teme. Cuando no quedan esperanzas, cuando no es posible arreglar o concertar una cita para resolver ciertos enigmas, los enigmas que no tienen solución, es conveniente detenerse en el intento. Postergarlo. Si consiguieras vivir como K., al pie del Castillo, nada sabrías de las leyes que explicarían tu situación en la aldea. Te quedarías con las manos vacías, como K., pues cada LEY parece estar escondida en un lugar apartado al cual nos está severamente prohibida la entrada. El desciframiento de la llave que abriría la puerta será imposible.

El enigma que resulta ser la obra de Franz Kafka, como castillo infranqueable, es para Franz Kafka él mismo. Ni siquiera se hace aparecer con un nombre al cual pueda referirse. Sólo una cifra, una K.; el enigma es esa K., el enigma es el hombre, y por extensión, las obras que hace. Los mapas de la pintura y la literatura forman parte de ese castillo infranqueable. Siempre parece escapársenos algo de esos mapas, pues muestran un lugar de difícil localización, un lugar de imposible demarcación.

La única llave que abriría sus puertas es aquella que sabe de su imposibilidad.

Entonces preferirás prolongar tu tiempo en las salas de espera, en cualquiera de los patios traseros, preferirás extraviarte por los estrechos pasillos, te esconderás en cualquier rincón haciendo como

⁸⁶En: BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, Sur, Buenos Aires, 1967, pág.69

que no quieres saber nada del asunto, te harás el despistado al cruzar por los estrados, todo eso harás antes de querer saber la notificación definitiva. Pues sabrás que ésta no llegará.

* * *

ENIGMA INSOLUBLE DEL ARTE

Preguntarse por una verdad única e inapelable que defina el arte es abocarse a una caída sin salida posible. Hay preguntas que se muestran como imposibles de resolver. Su verdad, si es que se encuentra marcada en el mapa de la pintura, permanece sin poder ser borrada del lugar ensombrecido de sus representaciones ni de la línea de sombra del arte.

Si alguien no ha visto esa línea de sombra, si pretendiera contestar al enigma que plantea de una forma irresoluble y escurridiza el arte, si intentara contestar a las preguntas imposibles del hombre, entraría en un laberinto donde el minotauro amenazaría a cada paso. A fuerza de buscar aparecería, como signo revelador, el cuervo de Poe, grabándole en la memoria el nunca jamás.

El edificio del arte se ha dedicado a fomentar un deseo incumplido y a manifestar la imposibilidad de un acceso⁸⁷.

⁸⁷Cada obra de arte guarda su propio enigma que no puede ser descifrado. Imposible dar con el estrato profundo y escondido del hombre que la hizo. Enigma cuya señal oscura permanece en las obras de arte. Esos enigmas aparecen encubiertos porque son verdaderos.

LEONARDO da Vinci, *Cuadernos de notas*, trad. José Luis Velaz, Ediciones Felmar, Madrid, 1975, pág.169: "Antes puede estar un cuerpo sin sombra que la virtud sin enigma"

JOYCE, James, *Ulises*, Volumen II, trad. J.M. Valverde, Bruguera, Barcelona, 1979, pág.434: "[En Ulises] he metido tantos enigmas y rompecabezas que tendré atareados a los profesores durante siglos discutiendo sobre lo que quise decir".

VALÉRY, Paul, *Tel Quel*, Cosas calladas -Moralidades -*Literatura*-Cuaderno B 1910, Labor, Barcelona, 1977, pág.176: "La mejor obra es la que mantiene su secreto durante más largo tiempo"



Querer franquear ciertos umbrales resulta arriesgado. Querer saber demasiado sobre "lo que siempre ha estado en la penumbra" soporta peligros. Es como romper el hechizo de lo que siempre permaneció inaccesible. Los edificios llenos de prepotencia y de ostentación al saber quedan, sin apenas darse cuenta, enterrados bajo el desplome. Eso les sucede a las teorías que intentan definir, a base de categorías delimitadoras, el huidizo concepto del arte.

* * *

UN LUGAR DE DERRUMBAMIENTO: EL EDIFICIO DEL ARTE

Encontrarse en el interior del edificio del arte es como situarse en el interior del edificio donde Tesalio Scopas celebraba uno de entre sus más espléndidos banquetes:

Simónides de Ceos fue llamado a ese edificio para recitar un poema en honor al noble Tesalio Scopas. Siendo Simónides uno de entre los primeros poetas que exigían pago por sus poemas, y como buena parte del canto se lo dedicó a Cástor y Pólux (los semidioses gemelos), Scopas le dijo que la mitad de la paga que habían acordado debía entonces reclamársela a los dos hermanos. Poco después se presenta un mensajero con noticias. El mensaje hace alusión a dos jóvenes que esperan a Simónides a la puerta de la casa. Sale

PLATÓN, *Diálogos III, Fedro*, trad. C. García Dual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Gredos, Madrid, 1986: "Lo terrible en cierto modo de la escritura, Fedro, es el verdadero parecido que tiene con la pintura...si les preguntan algo mantienen el más solemne silencio"

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza, Taurus, Madrid, 1986, pág.241: "Cuanto más intensamente se quiere comprender a Bach, tanto más enigmático se vuelve, aun con toda su fuerza".

BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, Madrid, 1990: "La verdad se resiste a ser proyectada al reino del conocimiento".

Simónides el poeta, pero no ve a nadie. Mientras esto sucede, se derrumba toda la sala del banquete, dejando bajo los escombros a Scopas y a sus invitados. Los rostros de sus caras y toda huella reconocible habían desaparecido bajo el desplome. Sólo quedaron pedazos destrozados y machacados, convertidos en mil fragmentos, restos irreparables de lo que anteriormente fueran sus cuerpos. Ni siquiera los familiares, que intentaban prepararles un entierro digno, pudieron acertar a distinguir quien era quien entre tantos cadáveres irreconocibles. Se dice que Simónides fue el único que pudo identificarlos, logrando recordar a la perfección los lugares exactos donde, antes de ausentarse del banquete, se habían quedado sentados cada uno de los invitados.

Es desde dicha experiencia desde donde Simónides el poeta, el inventor del arte de la memoria, nos recomienda practicar los principios que de dicho arte puedan extraerse.

El tratado que sobre el arte de la memoria escribió Giordano Bruno durante el siglo XVI dice que, para mejor recordar ciertos acontecimientos, ha de retenerse en la memoria un conjunto bien dispuesto de lugares mentales donde poder alojar ciertas imágenes que quieren ser recordadas.

Se dice que fueron Cástor y Pólux los que llamaron a la puerta, apartando a Simónides de la muerte. De esta forma, salvándole, le abonaron la parte que le debían. Su salvación fue el precio que ganó, así como el precio que ganamos todos aquellos que queremos ejercitar el arte de la memoria. Simónides nos ha llamado a la puerta de la casa. Mientras el edificio teórico del arte se derrumbaba, los hombres persistían, esforzándose en recoger y memorizar los tesoros que dicho edificio arrojaba por encima de sus cabezas.

Memorizar un derrumbamiento donde lo ha habido es no llegar a olvidar a aquellos que han perecido, o tener presente que en un lugar donde otros han caído uno podría también perecer.

* * *

UN LUGAR EN LA MEMORIA PARA IMPREVISIBLES DESAPARICIONES

Las manifestaciones artísticas pueden llegar a ser alcanzadas por un rayo. Ya hace tiempo, el emperador Nerón ordenó pintar su retrato en un lienzo de 120 pies. Se sabe que dicha pintura ardió junto a la mayor parte de los jardines de Mayo, en el Esquilino, al ser alcanzada por un rayo.

Uno de los cuadros del pintor Nicómaco, "El rapto de Proserpina", se quemó en el incendio del 69 d. de C., en el Capitolio.

De entre los primeros y más famosos escultores en mármol, fueron Dipeno y Escilis quienes, a costa de precios altísimos y abundantes reconocimientos, lograron esculpir la estatua de la diosa Minerva. Esto sucedió en los albores de la olimpiada 50. Tiempo después dicha estatua fue destruida también por un rayo. Obras todas ellas amenazadas, al parecer, por la propia naturaleza, una naturaleza inteligente y extraña.

Sabemos que Plinio el Viejo se quejaba de las aparatosas y ostentosas manifestaciones: las pirámides de piedra, los mausoleos, las figuras fundidas en materiales nobles, y el uso de mármoles en general. Plinio fue en cambio un ferviente admirador de las cloacas de Roma y de los subterráneos del Capitolio. Las cloacas, a pesar de ser golpeadas por el derrumbamiento de los edificios, debido a los

incendios, resistieron, sin que las bóvedas de las mismas se llegaran a hundir.

* * *

LA CAÍDA DEL PINTOR

Haremos memoria de naufragios. En un pasaje de la Poética de Horacio se ve reflejada la historia de un pintor confiado que, al no hacerse preguntas ni plantearse la finalidad de su cometido, es incapaz de dar sentido a su pintura.

Al inicio de dicho pasaje se menciona el caso de unos supervivientes de naufragios que, al verse obligados a mendigar por las calles, tenían por costumbre ofrecer como exvoto un pequeño cuadro que solían llevar al cuello y en el que aparecía representada la escena de su salvación... Por aquel entonces se conocía a cierto pintor que no sabía pintar más que cipreses, y que ante la petición de un superviviente de naufragios, le preguntó: "¿Y no querrás que añada también un ciprés?". Horacio le contesta: "Quizá sepas representar un ciprés, más ¿De qué le vale ello al hombre que ha pagado para que se le pinte nadando hacia su salvación, rota su nave y desesperanzado?"⁸⁸.

A lo largo de la historia ha habido muchos pintores de cipreses. Pero no merece la pena hablar de ellos, sino más bien de aquellos que han sido capaces de mostrar un naufragio cuando lo ha habido, y se

⁸⁸HORACIO, en: *Poéticas: Aristóteles, Horacio, Boileau*, Edición preparada por Aníbal González Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1984, pág.124

han detenido a pensar... Aquellos que, habiendo sido náufragos, han logrado acudir al lugar del acontecimiento, de la "cita", para recordar, o tal vez olvidar, los pequeños restos hundidos de su nave; en ese momento en el que parece como si se estuviera siempre decidiendo una despedida.

* * *

UNOS SIMPLES NIÑOS MIMADOS POR EL OFICIO

Baudelaire, en el Salón de 1859, escribe sobre aquellos pintores que consideraba como "simples niños mimados", autores de fruslerías que no serían dignos de conversar con un filósofo ni con un poeta. La razón principal del rebajamiento que hacía de ellos era su falta de lectura. Sólo leían, cuando mal, el libro del Perfecto Cocinero, al atender exclusivamente a las recetas de su oficio⁸⁹.

* * *

⁸⁹"Y el *niño mimado*, el pintor moderno, se dice: '¿Qué es la imaginación? Un peligro y un esfuerzo. ¿Qué es la lectura y la contemplación del pasado? Tiempo perdido(...) Pinta y pinta; y cierra su alma, y pinta más todavía, hasta que al fin se parece al artista de moda, hasta que por su idiotez y su habilidad merece el sufragio y el dinero del público" BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, trad. Lorenzo Varela, Júcar, Madrid, 1988, pág.223

El problema del arte no es un problema exclusivo de oficio. Es de pensamiento, de lectura interior y contemplación, de imaginación. Esos simples niños mimados son el descrédito de la imaginación.

RELOJ IMPOSIBILITADO FRENTE AL TIEMPO HUMANO

En ese mismo Salón Baudelaire ensalzó a un aldeano que, sin saberlo, comprendía la pintura. Cuenta allí la historia de un campesino alemán que fue en busca de un pintor y le dijo: "Señor pintor, quiero que hagáis MI RETRATO. Me representaréis sentado a la entrada principal de mi granja, en el gran sillón que heredé de mi padre. A mi lado pintaréis a mi mujer con su rueca; detrás de nosotros, yendo y viniendo, mis hijas, que preparan la comida familiar. A la izquierda, por la gran avenida, desembocan aquellos de mis hijos que regresan de los campos, después de haber llevado los bueyes al establo; otros, con mis nietos, hacen entrar las carretas llenas de heno. Mientras yo contemplo ese espectáculo, no olvidéis, os lo ruego, las bocanadas de mi pipa que se pierden en el sol poniente. Quiero también que se oigan las campanadas del Angelus, que suenan en el campanario vecino. En él nos hemos casado nosotros, los padres y los hijos. ¡Es importante que pintéis el aire de satisfacción que tengo en este instante del día, contemplando a la vez mi familia y mi riqueza, aumentada por la labor de una jornada!"⁹⁰.

"La pintura es, sin duda, el arte en el que el artista más fácilmente nos comunica la sensación de impotencia"⁹¹.

* * *

⁹⁰BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, trad. Lorenzo Varela, Júcar, Madrid, 1988, págs.223-224

⁹¹VALÉRY, Paul, *Tel Quel 1, Cosas Calladas- Moralidades- Literatura- Cuaderno B 1910*, Labor, Barcelona, 1977, pág.13

Pintar la línea de una vida en una única tela supone un tiempo que nada tiene que ver con el tiempo irrevocable de los segunderos ni con el reloj, no siempre visible, que a veces cuelga de las paredes en el estudio del pintor. A los relojes se les escapa la medición del tiempo humano.

Hay un reloj de pared en una habitación que no se parece a ninguno de los relojes que se muestran detrás de los escaparates de las tiendas. Ese reloj no mide las horas ni los segundos. Sencillamente no mide, pues ha resuelto que es imposible encontrar un patrón de medida. Ese reloj se encuentra en el interior del hombre. Las agujas a veces se mueven en él rápidamente y otras veces muy lentamente. De vez en cuando van y se detienen. No se mueven. Parecen contener la respiración. Pero si la contienen es para darse cuenta del ritmo irrepitable de sus pulsaciones fugaces, tan irregulares y diversas. Para ver que difícilmente nadie puede llegar a explicar, ni es posible definir, ni contabilizar, ni hay segunderos que enumeren, ni clasificaciones que puedan descifrar su forma única e irrepitable de respirar.

Pintar la experiencia del aldeano nada tiene que ver con la pintura publicitaria y masificada que se vende por metros en las tiendas. Es preciso recordar el fracaso del ingeniero Tobler, en la novela *El ayudante* de Robert Walser. Aquel pretendía fabricar un reloj publicitario. Su invento no salió adelante. No podía salir adelante.

"Pienso que aquí arriba (la casa de los Tobler se alzaba sobre una colina) sólo estoy, por ahora, en periodo de prueba", dijo el ayudante⁹².

Bärensweil era un pueblo que invitaba a la reflexión. En la novela *El ayudante*, de Robert Walser, el ingeniero Tobler contrató a un ayudante, a un muchacho ingenioso e inteligente, para que lo liberase de algunas contrariedades y para que enviara a pasear muy lejos a los tiosos e inoportunos cobradores de letras.

Hay quienes, como los enviados de las oficinas de recaudación, nunca dan ni los buenos días ni las buenas noches. Las horas del día parecen no existir para ellos, y miran el mundo como si no tuvieran necesidad de respirar.

* * *

LA EXPERIENCIA PERDIDA DE LOS NARRADORES

El arte de narrar concluye cuando se deja de lado la inmediatez de la experiencia.

En un ensayo que escribe Walter Benjamin sobre las narraciones de Nicolae Leskov⁹³, así como en un pasaje que titula *La pobreza de la experiencia*⁹⁴, Benjamin se pregunta dónde encontrar hoy gentes

⁹²WALSER, Robert, *El ayudante*, trad. Juan J. del Solar, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1984, pág.13

⁹³BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, Consideraciones sobre la obra de Nicolae Leskov, trad. H. A. Murena, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967

⁹⁴"La pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie" BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1988, pág.169

capaces de contar historias perdurables, dónde hallar a aquellos que puedan transmitir consejos, dónde encontrar esas historias que hace tiempo, como anillos llenos de aprendizaje, se pasaban de generación en generación.

El don de saber escuchar se ha acercado a su fin. La experiencia se encuentra en trance de desaparición. Las gentes han dejado olvidado en algún lugar ese espacio donde se realizaba en otro tiempo el trabajo artesanal de las narraciones. Si esto sucede es debido a que, bajo la fría moneda de lo actual, se esconde una especie de barbarie que arrasa con todo. Allí dónde sólo importa el puro informar del asunto, allí donde andan cada vez más aprisa, es donde se han dejado de lado el telar donde antes se confeccionaban las finísimas capas de las narraciones. Se han olvidado de esas horas cuidadosamente escogidas en las que, la elaboración, en el tejido extendido sobre el telar, se realizaba con la materia prima de la experiencia vivida. Para la realización de ese tejido siempre se utilizaron metáforas y alegorías.

* * *

LAS METÁFORAS EN EL TEJIDO DE LAS NARRACIONES

La metáfora es la trasposición de algo que Aristóteles llama extraño, ajeno⁹⁵ (*allogrios*), es decir, que designa otra cosa, que pertenece a otra cosa (1457b 31)⁹⁶, de tal forma que no se puede llegar al enigma mediante la simple combinación de palabras

⁹⁵"Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía" ARISTÓTELES, *Ars Poética*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, 1457b 7-9, pág.204

⁹⁶"aplicando el nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias", *ibid.*, pág.206

ordinarias, pero sí mediante combinación de metáforas. "La esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables"(De *Poética*, 1458a 26). La metáfora es voz peregrina⁹⁷ que pone ante los ojos lo enigmático. El pilar en el que se basa consiste en mostrar, en hacer ver, pero no de una forma directa, sino mediante un giro, un desplazamiento. Los enigmas se dan en forma de metáforas.

La metáfora es un procedimiento intelectual que lleva lejos, a un lugar más allá del cambio y de la mera alternancia del orden entre dos voces. El viaje metafórico no puede ser explicado. La metáfora no explica. Describe.

Se delimitan las diferencias existentes entre el papel del historiador, de aquel que escribe la historia, y el papel del cronista. Mientras el historiador está obligado a explicar los acontecimientos, el cronista sólo los muestra como ejemplares del curso del mundo, renunciando de antemano a hacerse cargo de demostraciones y explicaciones delimitadoras.

Entre la función retórica y la función poética de la metáfora hay un distanciamiento. Mientras la retórica aparece como "facultad de descubrir especulativamente lo que, en cada caso, puede ser apto para persuadir"(Ret, 1355 b, 25-26 y 1356 a 19-20), la poética, en cambio, no pretende probar nada. Su función no depende en absoluto de las pruebas que el arte de la elocuente retórica utiliza para defender su discurso.

Algunos filósofos han utilizado metáforas⁹⁸ para expresar sus ideas, considerando legítimo el lenguaje metafórico incluso en

⁹⁷"y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora...si uno lo compone todo a base de metáforas, (habrá) enigma" ARISTÓTELES, *Ars Poética*, (1458a 21-25), *op. cit.*, pág.209

⁹⁸Pensemos en los ojos de Unamuno cuando van a la pesca de metáforas, en: UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, Tomo XI, Vergara, Barcelona, 1958, pág.815

filosofía. Para Unamuno el discurrir en metáforas era uno de los más naturales, a la vez que uno de los más filosóficos modos de discusión: "Los que se creen más libres de ellas, andan entre sus mallas enredados"⁹⁹.

"Toda imagen debe enriquecerse de metáforas para dar vida a la imaginación"¹⁰⁰.

* * *

LA IMPOSIBILIDAD DEL HISTORIADOR (Apariencia e historia)

"Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como 'verdaderamente ha sido'"¹⁰¹. Pensemos en los escritos de Paul Valéry, cuando dice que sólo le es dado conocer un posible Leonardo, pero nunca al Leonardo de la historia. En los documentos de la historia hay lugares de desposesión de la propia historia. Posibilidad de equivocarse de habitación. La mayor lucidez de un hombre está íntimamente ligada con su mayor probabilidad de error.

El intento de Valéry fue describir a su manera el Posible de un Leonardo, es decir, teniendo en cuenta lo que Leonardo ignoró de sí mismo, su posible. "Lo más verdadero de un individuo y lo más Sí-Mismo es su posible...que su historia sólo desprende inciertamente...Un rostro haciendo muecas, si lo fotografiamos en ese

⁹⁹UNAMUNO, *Ensayos*, V; "No conviene entender del todo todo lo que se lee, pues así falta el misterio. Algo de enigmático, de nebuloso, de oscuro es un aliciente" UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, Tomo III, Vergara, Barcelona, 1958

¹⁰⁰BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pág.118

¹⁰¹BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967, pág.45

instante, es un documento irrecusable. Pero enseñádselo a los amigos del modelo; no reconocerán a nadie"¹⁰².

Todo cuanto parece ser cierto de un personaje cualquiera o de una época histórica no siempre sirve para conocerlos mejor. Lo que se obtiene es una meticulosa suma de sus apariencias.

* * *

LA IMPOSIBILIDAD DEL INTÉRPRETE

En una de las paredes del interior de una barca que navega a la deriva por parajes desconocidos, entre las regiones inferiores de la muerte, se encuentra colgado uno de los cuadros más grotescos y de los más ridículos que haya nadie encontrado en embarcación alguna. En el interior de dicho cuadro se halla representada la imagen de un bosquimano que, apuntando con su lanza, se cubre como puede con un escudo extraordinariamente decorado.

Evocar ese cuadro es hacer memoria de ciertos cazadores desaparecidos. Pues ese cuadro se encuentra colgado justo en frente de la cama donde reposa inmóvil el cuerpo amortajado del viejo cazador Gracchus. De este cazador nos llegan noticias en dos relatos que escribió Franz Kafka y que incluyó en su libro *La muralla China*¹⁰³.

Ver al bosquimano extendido sobre la tela de la pintura, y al viejo cazador Gracchus tendido en posición horizontal, el uno en frente del otro, tal vez haga recordar el momento en el que ambos eran aún cazadores; recordar ese rostro de sus pasados irrecuperables; aquellos

¹⁰²VALÉRY, Paul, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1987, pág.71

¹⁰³KAFKA, Franz, *El cazador Gracchus*. "Fragmento para el cazador Gracchus", Editorial Teorema, Barcelona, 1983

tiempos lejanos en los que aún vivía el cazador Gracchus, cuando perseguía una gamuza en la Selva Negra, antes de que, tentado por la gamuza, se despeñara contra las rocas. Esas historias no tienen solución. Las pieles de ciertos cazadores se encuentran estiradas, en cierta forma, para recordar que están muertos, que nadie conocerá los parajes por los que navegan sus cuerpos, que nadie sabrá de ellos ni podrá nunca ayudarles.

Y el viejo cazador Gracchus, que tampoco espera que nadie le ayude, le dice a un huésped que llega, en una visita imposible:

"La idea de pretender o querer que alguien venga a ayudarme es una enfermedad y debe ser curada en la cama".

Por interesante que resulte la historia del cazador Gracchus, nadie tiene tiempo para pensar en él, para informarse sobre él, y mucho menos para preocuparse por él. Acaso en el lecho de muerte, y por primera vez, uno tenga tiempo para estirarse, y entre divagaciones, pueda pensar en esos cazadores. Esas antiguas historias. Nadie llegará a comprenderlas. Nadie podrá entender la lengua monosilábica de los bosquimanos, caracterizada por la emisión de chasquidos indescifrables.

La superficie de la pintura donde se encuentran esos cazadores parece estar hecha de una materia resistente y huidiza que, cuanto más intentamos comprenderla racionalmente, más nos alejamos de ella. Sus códigos de lectura se perdieron hace tiempo. Perdimos de vista el rumbo de ciertas naves y no nos llegan noticias de los parajes desconocidos por los que navegan. Todos los libros están repletos de ellas. Los historiadores las han hecho revivir una y otra vez, pero siempre dejándolas de nuevo en su sitio, enterradas bajo el polvo.

En la memoria subsisten, entre los escombros y las ruinas, las sombras ya desvanecidas del cazador Gracchus, ante el inmenso río del olvido y de la muerte, en los ficheros olvidados de las bibliotecas. Allí se encuentran las definitivas citas mortales. Han quedado los restos de algunas barcas, entre los escombros amontonados, a los pies del ángel de la historia. Allí será necesario recuperarlos. Pero sabiendo que los supervivientes históricos nos hablarán desde sus posiciones de momia, como las plantas mustias y disecadas desde los libros o como los animales petrificados ante los coleccionistas. Tal vez los historiadores del arte deberían saber que el valor significativo de un texto se halla en relación directa con la presencia de la muerte. De la historia sólo es posible "adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro" (Walter Benjamin¹⁰⁴). Allí donde la cultura ha perdido la afable fuerza de la vida, al haber perdido la experiencia vivida de ciertos cazadores, los historiadores se afanan por recorrer esas ruinas del pasado, donde sólo llegan a ser custodios de los muertos. Llevarán flores a las tumbas de los que perecieron. Las dejarán junto a los cuerpos amortajados, junto a la descomposición de las hojas donde escribieron sus historias. Allí quedarán como elementos fosilizados, paralizados o avejentados de la cultura. Allí se podrán leer porque están quietos. Pero posiblemente no por mucho tiempo. Pues la historia resulta ser una empresa de derribo, que parece esperar siempre a la vuelta de la esquina, para dedicarse a destruir y a edificar, en un proceso negador que, una y otra vez, no deja de repetirse.

¹⁰⁴BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967, pág.45

Se pierde la experiencia de un cazador cuando se deja de contar su historia. Tal vez sólo sea posible contar la historia de su caída. Tal vez el pensamiento sólo pueda apoyarse en la ausencia de ciertos cazadores, en las ruinas y restos naufragados de su experiencia. El único zócalo donde los historiadores del arte se podrían apoyar es en el saber de esa pérdida. Tal vez la dejen impresa en sus libros. Pues de aquellos que navegan por las regiones inferiores de la muerte nada se ha podido recuperar aún. Sólo se han construido cementerios preparados para recibir sus restos y fragmentos despedazados.

* * *

LA CAÍDA EN EL ENVEJECIMIENTO

Es en una mañana de domingo de la sexagésima del año 1645. Si en ese día un pintor llegara a subir hasta la cima del Helseggen, situada a setenta y ocho grados de latitud por encima del mar, en las costas noruegas de la provincia de Lordland, apenas podría mirar desde los acantilados sin sentir vértigo. Cambiaría su rostro al ver una escena que no llegaría a olvidar jamás. Tendría que enderezarse, sujetarse y aferrarse a todo aquello que tuviera a su alcance para no desplomarse al contemplarlo. Pasaría largo tiempo antes de que pudiera reunir el coraje suficiente como para sentarse y poder mirarlo. Al asomarse al acantilado vería el vórtice del Maelström. Mirarlo supone memorizar al instante los movimientos giratorios del remolino, sus bordes resplandecientes de espuma, ese embudo hecho de vertiginosas paredes de agua, y su tremenda caída. Tal vez, ante esa imagen, cuya profundidad dicen ser mayor que la del pozo de Demócrito, dicho pintor escucharía con atención algunos consejos. Tal vez a ese pintor le serviría de algo oír las palabras de un náufrago

que, habiendo logrado escapar sano y salvo del Maelström, se encuentra ahora en algún lugar intentando contar la historia de su salvación. Su relato se puede oír en uno de los cuentos que escribió Edgar Allan Poe¹⁰⁵. Mientras era absorbido hacia el abismo, dicho náufrago descubrió algo que ahora le permite contarse entre los supervivientes. Recordemos que el Maelström tiene el tremendo poder de succionar hacia su interior todo aquello que se le acerca. Bien puedan ser ballenas, navíos u otras embarcaciones pesqueras. Todos ellos son arrastrados, tragados y destrozados indistintamente. Aquel que más se resiste a él más rápido cae.

Dice el náufrago sobre su caída:

Mi descenso por el Maelström resultó ser tan lento que tuve tiempo para pensar y reflexionar. Entonces recordé que en los días de calma, junto a la costa de Lodofen, solían aparecer en la playa restos naufragados formando montones de astillas y esquirlas desmenuzadas. Pero también pude recordar que, entre todos esos trozos de materiales naufragados, algunos aparecían no del todo desfigurados. Se encontraban apartados del gran montón, sin rozaduras ni magulladuras. Luego descubrí que eran los objetos cilíndricos y de menor tamaño los que siempre conseguían escapar al temible destino de los otros. Una vez descubierto esto, no vacilé un momento en lo que debía hacer: Me até a un barril y me lancé con él al agua, abandonando el barco y a mi hermano que, como pude saber más tarde, no corrieron mi misma suerte.

¹⁰⁵POE, Edgar Allan, Cuentos. *En un descenso al Maelström*, pról. y trad. de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1989

Esta historia la cuenta el náufrago ya anciano. El viaje por el Maelström fue al parecer tan lento que, cuando recogieron al náufrago, a su vuelta, sus viejos camaradas y compañeros no llegaron a reconocerle. Había envejecido tan a prisa que los negros cabellos de la víspera, habían adoptado, en un sólo día, los tonos blancos y quebradizos de la vejez. También había cambiado algo en la expresión de su rostro.

Tal vez esta historia le sirva al pintor para saber que, ante el peligro de un naufragio inevitable, sólo algunas pinturas han logrado salvarse (muy pocas son dignas de ser llamadas obras de arte). Son tan pocas las obras de arte como pocos pueden ser llamados verdaderos supervivientes de naufragios. Pero aun así, aunque muy pocos hayan conseguido atarse a un barril en un instante de peligro, aunque muy pocas hayan sobrevivido a lo largo de la corriente vertiginosa de la historia, bien porque fueron colocadas en cajas especialmente construidas -para que permanecieran allí embalsamadas durante mucho tiempo-, bien porque lograron salvarse apartándose en alguna de las costas, lejos del lugar donde la historia deja su material de derribo, no por ello se han librado de un posible envejecimiento. No por ello la pintura se ha encontrado absolutamente intacta, pues sus cabellos, y algo en la expresión de su rostro, cambian con el paso del tiempo. Los hombres que inventan cada vez más y más tipos de barnices todavía no han logrado solucionar el problema de su vejez. ¡Ese imposible sueño de inmortalizar la pintura sólo ha conseguido conservar gente anciana! El transcurso del tiempo en el Maelström se realiza tan lentamente como lentamente se suceden entre si las épocas y los siglos de la historia, y aunque se conserven sus restos en cajas de cristal blindado, nada de ellos permanece de una forma imperecedera. A veces el pintor ha logrado saber sobre la

imposibilidad de embalsamar su pintura. Esa pintura que espera ser digna de untarse con cedro¹⁰⁶ o de ser conservada dentro de un ciprés bien pulido.

¹⁰⁶Se hace referencia al aceite de cedro que utilizaban los romanos para proteger los papiros.

* * *

[Surge la melancolía cuando se sabe de lo irrecuperable de una imagen. Siempre quedan restos de melancolía depositados en la memoria. Han quedado olvidadas ciertas marcas impresas en la mente, cabos sueltos imposibles de ser amarrados, huellas de algo que se ha perdido. Se pierde la promesa de felicidad ante la imposibilidad de que el arte cumpla su sueño imposible de eternidad].

SER MELANCÓLICO

RESISTENCIA EN LA MELANCOLÍA

El estado de la melancolía no siempre se asocia a la tristeza o aflicción que ocasiona la pérdida de un ser querido (la pérdida de un objeto artístico o naturaleza ideal). La melancolía varía, y en contra de las definiciones de los diccionarios, ella no significa siempre depresión ni tristeza vaga. Existen diferencias entre la melancolía como estado normal de la conciencia, y ese otro estado, que voy a llamar melancólico, donde la tenacidad de persistir en él, de lo que goza o padece, es provocada por el propio individuo para atender a ciertos fines. Ejemplo del segundo estado sería el ser que conoce la desdicha y el placer de la melancolía, que hace de ella un uso edificante, una ventana a través de la cual observar el mundo. La voluntad de su temperamento ve ruinas, emblemas de luto, derrumbamientos; recuerda con fortaleza la fecha de las desapariciones. Sabe despedirse.

Ese estado melancólico encuentra una sensación placentera y saludable ante pequeñas situaciones que, para el resto de los hombres, sólo generan tristeza, temor, pérdida, enfermedad y dolor.

Su disposición, hecha del material más resistente y flexible, no se deja caer fácilmente en una nostalgia que no haya querido premeditadamente. No se desmaya cuando le informan que su barco está varado o encallado. Ese melancólico entabla una relación directa con su imposibilidad, en cuyo propósito decide una forma de melancolía permanente.

Soporta con coraje los retrasos, la demora de las imágenes que desfilan en su memoria. Se sienta en una sala de proyección, situada en el fondo de su cabeza, y contempla sin miedo fantasmas que le sacuden y trastornan la mente, imágenes que llegan en forma de obsesión o en alucinaciones. Ese melancólico no quiere levantarse de su sitio, prefiere ver al detalle cómo su barco se hunde, permite que las ausencias recorran la sala donde se encuentra, que las imaginaciones y las ideas tengan su sitio real en la mente.

Sabe olvidar, y el olvido es tan necesario como el recuerdo en la elaboración de la memoria. El melancólico se retira a tiempo, y deposita en la dársena de su mente las embarcaciones que se han hundido, para repararlas o transformarlas en otras de mayor fortaleza.

Ese temperamento puede desarrollar una forma de obsesión en su comportamiento. La monomanía propia de un ser enfermizo, un ser envuelto en la melancolía como Egaeus; un personaje nacido en los

cuentos de Edgar Allan Poe¹⁰⁷, cuya enfermedad consistía en una especie de irritabilidad morbosa; una facultad mental que Poe designaba con la palabra *atención*. Un punto de partida adecuado para describir esa nerviosa terquedad es el excesivo interés por los objetos con que a veces actúan las mentes melancólicas. En el caso de Egaeus, la fijación por los mínimos detalles, cuando en una posición reflexiva pierde la noción del tiempo, clavada su atención en algún objeto trivial, en alguna sombra extraña que cae oblicua sobre un tapiz, al observar durante las noches los rescoldos del fuego, o cuando pierde todo sentido de movimiento y de existencia física en una voluntariosa y obstinada quietud; extravagancias éstas provocadas por ese estado de las facultades mentales que no debe confundirse con la tendencia a la meditación común a todos los hombres. Quien obtiene esa forma de melancolía obsesiva, ha de permanecer resistiendo, incluso en la contemplación aterradora de los dientes de Berenice cuando caen por el suelo, mezclados con algunos instrumentos de cirugía dental.

La obsesión de Egaeus por esos dientes nos recuerda que las imágenes que hieren la visión son a veces necesarias en la memoria del melancólico.

En el arte de la memoria de Giordano Bruno se asimilaba la mente a un lugar dividido en atrios o palacios, que a su vez se desglosaban en compartimentos. En esos lugares se alojaban las imágenes de las cosas, pero en sus espectros más hirientes, a fin de que impresionaran a los sentidos y se grabasen mejor en la imaginación.

¹⁰⁷POE, Edgar Allan, *Cuentos*, "Berenice", trad. Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1989, págs.289-298

El estado de la melancolía al que me refiero corresponde a una disposición fija, no transitoria. Un hábito según la terminología de Robert Burton.

"La melancolía... está en la disposición o en el hábito. En la disposición es esa melancolía transitoria que va y viene con cada pequeña ocasión de tristeza, necesidad, enfermedad, tribulación, temor, dolor, pasión o perturbación de la mente.... En ese sentido equívoco e impropio llamamos melancólico al que está desanimado, triste, amargado, aburrido, mustio, solitario, disgustado o contrariado de cualquier manera. Y de estas disposiciones melancólicas no está libre ningún hombre viviente... La melancolía de la que hemos de tratar es un hábito,...una enfermedad crónica o continuada, un humor asentado,...no errante, sino fijo"¹⁰⁸.

Cuando la melancolía se asocia a la tristeza se hace alusión a la **pesadumbre** surgida en el corazón común a todos los hombres, **diferente** de la melancolía resistente que se asienta **de una forma fija y voluntaria** en la mente¹⁰⁹.

¹⁰⁸BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, introd. Holbrook Jackson, J. M. Dent & Sons LTD, 1ª edición 1932, London, 1961, Volumen 1, parte I, sección 1, miembro i, subsección 5, pág.146

¹⁰⁹La **mirada** resistente de la melancolía, cuya idea se desarrolla en este apartado, no tiene relación alguna con la melancolía entendida por Freud, en particular cuando la compara con la aflicción. Para Freud la melancolía supone un empobrecimiento del yo. Dice: "La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio". FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. Ramón Rey Ardid, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág.215. La melancolía descrita aquí, según las interpretaciones de Freud, **no** entabla relación alguna con la fidelidad del melancólico al mundo de las cosas, apuntada por Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*. Freud habla de la melancolía que surge ante la "pérdida de un objeto substraído a la conciencia" frente a la tristeza, *op. cit.*, pág.217. Yo he preferido la teoría humoral de los cuatro temperamentos en vez de las teorías de Freud. En otro lugar

El melancólico tiene la posibilidad de beneficiarse de los influjos negativos de la indecisión, la inactividad, el quietismo, el *taedium vitae*.

Puede desarrollar en su interior la capacidad para soportar el negro y para saber ver desde el negro.

La suya es una mirada resistente que tiene voluntad para ver la parte más sombría de la realidad. Entiende que el placer y el dolor van unidos. Sabe leer en las sombras. Y encuentra en la alegoría su único placer¹¹⁰. "Toda la sabiduría del melancólico viene del abismo", escribe Walter Benjamin¹¹¹.

Mirada donde la penumbra encuentra su sitio, donde la mente se hace espejo del mundo, especulación melancólica de las cosas. Ojo que inventa la melancolía. Mirada contemplativa donde la expresión del enigma es el objeto y la propia visión.

* * *

Freud compara los estados de transformación propios del estado de ánimo de la melancolía con la histeria. Véase: FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Tomo I, La histeria, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pág.79

¹¹⁰La alegoría como manera de leer el mundo típica de los melancólicos aparece en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin.

¹¹¹BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, Madrid, 1990, pág.144

CARENCIA Y POSIBILIDAD DE FELICIDAD

"Una voz conciliadora recordó que el remedio mejor contra la extremada estima de sí mismo es, en el arte, empezar por la base de una actividad febril".

Robert Musil¹¹²

"La historia, el acontecer, incluso el arte se hace por carencia de felicidad"¹¹³. Dicha carencia estriba en el proceder del sentimiento. Aunque el sentimiento parece valer para una eternidad, sin embargo, él mismo no dura. Nosotros abandonamos las creaciones de nuestro sentimiento, variamos la opinión sobre éste. No se puede retener un sentimiento constante e idéntico a sí mismo. Los sentimientos son variables y cambiantes. Carencia de felicidad porque la verdad planea escondida en una superficie de sombras, de transformaciones continuas y apariencias dentro del mapa inconcluso del conocimiento. La melancolía es una forma de ver belleza en las obras inacabadas y barreras del arte: belleza en el sentido incompleto de nuestro sentimiento hacia la realidad. Carencia de felicidad porque las cosas se dan y no se dan. Debido a un sentimiento de cercanía y lejanía con respecto a la realidad. Por un sentimiento de armonía y discrepancia en la percepción de las cosas. Carencia de felicidad no tanto por la falta de duración en el sentimiento, sino precisamente en el momento de la mayor duración. El melancólico como amante permanente de su

¹¹²MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, Vol. 2, trad. José Saenz, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág.132

¹¹³MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, Vol. 4, trad. Pedro Madrigal, Seix Barral, Barcelona, 1982, pág.138

soledad. La melancolía como sentimiento fugaz o pensamiento que no permanece ni un instante igual a sí mismo, un estado con posibilidad de transformación, donde interfieren otros estados. Carencia y posibilidad de felicidad finalmente porque la melancolía emite un lenguaje en clave de silencio que no puede ser descifrado, la mayoría de las veces incomprensible¹¹⁴, cuya indeterminación deja abierta la puerta a una melancolía posible¹¹⁵.

Condicionamientos como el temperamento, el carácter, las vivencias, el clima, la comarca, y la época que se vive, pueden favorecer o reprimir ese sentimiento determinado¹¹⁶.

* * *

APARICIONES FUGACES EN LA MEMORIA

La memoria semeja una construcción donde pueden alojarse en diferentes compartimentos las obras de arte. Allí permanecen como espectros, dejándonos contemplar el leve resplandor, aunque incisivo, que un relámpago nos ofrece. Las obras de arte se comportan frente al espectador como apariciones fugaces. Tienen algo de ese rayo único e irreplicable cuyo mensaje hermético deslumbra al que lo ve. Su

¹¹⁴"Los sentimientos, como un río continuo que son, no se dejan parar; no se dejan tampoco mirar con 'lupa' (...). Cuanto más los observemos, menos sabemos lo que sentimos. La atención es ya un cambio de sentimiento" MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 4, trad. Pedro Madrigal, Seix Barral, Barcelona, 1982, pág. 198

¹¹⁵El ser melancólico, sobre todo, es el ser melancólico de la posibilidad, que corresponde a un estado que no se ha logrado aún realizar y que no puede ser objeto de predicción.

¹¹⁶La melancolía, como cualquier otro sentimiento, depende de circunstancias tanto internas como externas, pero sobre todo se desarrolla en la búsqueda interior de uno mismo.

mensaje desaparece en el momento de ser alcanzado: las cumbres y los momentos de lucidez tampoco se mantienen durante mucho tiempo.

Como los fuegos artificiales las obras de arte aparecen en un momento único. La mirada del hombre tiene algo de efímero y eterno al mismo tiempo. Efímero por la fugacidad de su manifestación. Eterno por hacerse único e irrepetible ese momento. Ejemplo de coincidencia y contradicción entre el "ser nuevo cada vez" y "ser siempre el mismo"¹¹⁷. "La obra de arte es tan enigmática como el primer amanecer del mundo que cambia pero no desaparece"¹¹⁸. Y como los verdaderos amaneceres, las obras de arte comunican su singularidad y diferencia, su señal única e irrepetible.

* * *

¹¹⁷"Nuevo a cada día el sol [y siempre el mismo]" HERÁCLITO, frag.6 D-K, Proclo, in *Tim* III 311,42D, En: GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas presocráticas II, Razón común*, Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, Editorial Lucina, Madrid, 1985, pág. 191, n.64

¹¹⁸ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1971

LA MEMORIA INVOLUNTARIA

"había todas las melancolías de las nostalgias, de la ausencia y de la juventud"

Marcel Proust¹¹⁹

En el momento en el que, por obra de un brusco azar, Proust pone un pie sobre una losa más alta, el otro sobre la más baja, situadas ambas en el patio del hotel de Guermantes, logra revivir lo que había sentido al posar así los pies en otro tiempo y en otro lugar, evocándole un enigma de felicidad que debía resolver. Era Venecia, de la que nada le habían dicho las supuestas instantáneas recogidas por su memoria consciente, ni sus esfuerzos por describir las calles; y ahora los pies le devolvían aquella sensación experimentada tiempo atrás. Ese paso azaroso, realizado en el patio de Guermantes, le hace recobrar la sensación de dos losas desiguales situadas en el baptisterio de San Marcos.

Aquellos eran momentos extratemporales, el instante en el que reconoce el sabor de una magdalena, esa sensación de las dos losas, o la rigidez de una servilleta; aquellos seres que no se habían manifestado jamás sino fuera de la acción, en un minuto liberado del orden del tiempo. Sólo esos seres tenían "el poder de hacerme recobrar los días antiguos, el tiempo perdido, ante lo cual los esfuerzos de mi memoria y de mi inteligencia fracasaban siempre"¹²⁰.

¹¹⁹PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berges, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág.274

¹²⁰*ibid.*, pág.218

Proust buscaba un ser atemporal en las cosas, un ser que languidece en la observación del presente, en la consideración de un pasado que la inteligencia deseca, en la espera de un futuro que la voluntad conforma con fines utilitarios. "Pero si un ruido, un olor, ya oído o respirado antes, se oye o se respira de nuevo, a la vez en el presente y en el pasado reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, en seguida se encuentra liberada la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas"¹²¹.

Estaba decidido a entregarse a la contemplación de ese nivel esencial de las cosas, a los fragmentos de existencia que logran aislar, inmovilizar, "un poco de tiempo en estado puro"; como en el momento en el que la rigidez almidonada de un servilleta le devolvió Balbec. Fragmentos que nada tienen que ver con los suscitados por una memoria voluntaria, memoria uniforme, plana, sin olores, sin sonidos; memoria que conduce sólo a hojear un libro de estampas homogéneas, en una labor de coleccionista que cataloga las ilustraciones almacenadas en los archivos. Tampoco el goce directo de los viajes le devuelven esas imágenes del recuerdo. Las visitas reales a Balbec le decepcionan. Esos seres que buscaba eran como jeroglíficos complicados que no pueden ser elegidos voluntariamente. "Y me daba cuenta de que esto debía de ser la señal de su autenticidad. Yo no había ido a buscar las dos losas desiguales del patio donde tropecé. Pero precisamente la manera fortuita, inevitable, en que había vuelto a encontrar esta sensación, certificaba (...) la verdad de todo el cuadro, hecho de impresiones contemporáneas, que lleva tras sí con esa infalible proporción de luz y de sombra, de relieve y de omisión, de recuerdo y de olvido que la memoria o la

¹²¹ *ibid.*, pág. 219

observación conscientes ignorarán siempre"¹²². Proust distingue entre las expresiones inexactas conservadas en la memoria voluntaria, y una memoria azarosa, memoria involuntaria, que corresponde a un estado de contemplación fugitivo, aunque también de eternidad, estado interior del melancólico que llega sin previo aviso.

"Pero a veces, en el momento en que todo nos parece perdido, llega la señal que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que no dan a ningún sitio, y la única por la que podemos entrar, y que habríamos buscado en vano durante cien años, tropezamos con ella sin saberlo y se nos abre"¹²³.

* * *

¹²² *ibid.*, pág. 227

¹²³ *ibid.*, pág. 212

HERÁCLITO O EL HACEDOR DE ENIGMAS

"La auténtica naturaleza de las cosas
suele estar oculta"
Heráclito¹²⁴

Heráclito el oscuro, el "hacedor de enigmas", decía Timón de Fliunte¹²⁵. Deliberadamente enigmático. Se dice que escondió su poesía en el templo de Artemisa donde más tarde se descubrieron ocultos sus escritos. A Heráclito se le conoció como un oscuro formulador de enigmas, y se decía que esta afición le costó la vida, no pudiendo los médicos hacer nada por salvarle. Al enfermar de hidropesía, Heráclito "preguntó a los médicos, enigmáticamente, si

¹²⁴HERÁCLITO, fr.123. TEMISTIO, *Discursos* V 69 d, D-K(22 B 123), En: G.S. KIRK y J.E. RAVEN, *Los filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, Editorial Gredos, Madrid, 1981, n.211, pág.273

¹²⁵Timón fue un escritor satírico del siglo III a. de C., que llamó a Heráclito el *enigmático* (Diog. Laercio, IX 6). También llamado *Obscurus*, en latín (Cicerón, *de finibus* II 5, 15), En: KIRK y RAVEN, *op. cit.* pág. 261

Tertuliano (*Adv. Marc.* II 28) llama a Heráclito "el tenebroso"; y Lucrecio hace referencia al "oscuro lenguaje" de Heráclito, En: GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas presocráticas II, Razón común*, Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, Editorial Lucina, Madrid, 1985, págs.178 y 221

eran capaces de hacer de una lluvia torrencial una sequía. Y como no le entendieron, se enterró en un establo, con la esperanza de que el calor del estiércol evaporase el agua de su cuerpo. Pero no se produjo ese efecto, y así concluyó su vida"¹²⁶.

Pensemos por qué se le llamaba a Heráclito el oscuro. Sócrates, al hablar de la obra heraclitiana, decía: "Lo que he comprendido de ella me ha parecido genial; en cuanto al resto, que no he entendido, creo que también lo es, pero necesitaría como intérprete a un buen nadador de Delos"¹²⁷.

Sabemos que no es fácil ser un buen nadador de Delos. El pretendiente a tan difícil propósito, puede que sea un fingidor -tal vez nos haga creer que sabe nadar, o nos mienta diciendo que conoce la solución del oráculo-; o al contrario, tal vez sea consciente de que nada sobre aguas inciertas.

Aquel que sabe del enigma, tal vez hace coincidir el lado oscuro de su forma de nadar con el fluido enigmático del agua y, bajo su misma condición, consigue avanzar en ese oráculo de cuya solución nada se sabe. Heráclito afirmaba: "como el señor cuyo oráculo está en Delfos,

¹²⁶D-K (22 A 1), D. L., IX 3-4, En: *Los filósofos presocráticos*. Introd. trad. y notas por Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Clásica Gredos, Madrid, 1981, n. 560, pág.321.

Téngase en cuenta el enigma de la muerte de Heráclito: *Dio. Laercio* IX 5, "decía Aristón en su *De Heráclito* que también se había curado la hidropesía y había muerto de otra enfermedad; y eso también Hipóboto lo dice". La historia de la hidropesía parece estar fundada en el fr.36 D.K, sobre que es muerte para los espíritus volverse agua.

El epigrama de Diógenes Laercio a Heráclito dice: "Me admiré muchas veces de que viviese Heráclito otro tiempo, sufriendo tantos males y miserias, para después morir. Regando al fin su cuerpo con enfermas y malas humedades, extinguió de sus ojos la luz, y los llenó de oscuras sombras" DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de los filósofos más ilustres*, trad. José Ortiz y Sanz y José M. Riaño, Editorial Porrúa, México, 1984, n.IX,3, pág.225

¹²⁷véase *Crát.* 413 b-c, DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de los filósofos más ilustres*, *op. cit.*, IX.10, pág.227

ni dice ni oculta nada, sino que se manifiesta por señales"¹²⁸. El hombre es para sí mismo un enigma insoluble. Se encuentra incapacitado para conocerse por entero, para recogerse a sí mismo en una única copa. Llena, la copa siempre se desborda, pues algo crece incesantemente en su interior; y el hombre no puede captar la dimensión de su profundidad. El hombre es un exiliado de sí mismo cuya morada no alberga el conocimiento. Éste se dispersa en él, se esfuma.

"No llegarías a encontrar, en tu camino, los límites del alma, ni aun recorriendo todos los caminos: tan profunda dimensión tiene"¹²⁹.

Aunque dicen que los hombres están estrechamente unidos al *logos* que rige el mundo¹³⁰, paradójicamente es "la proximidad la que les resulta extraña" (fr.72), porque "viven en la apariencia" (fr.17). Nada se sabe de ese *logos*. Quizá se encuentre en una habitación oscura, en la penumbra del conocimiento. Y vuelve a hacerse la pregunta: ¿Por qué se le llamaba a Heráclito el oscuro? Heráclito, el hacedor de enigmas, aquel que escondió su poesía en el Templo de Artemisa, y que sólo Eurípides encontró más tarde (a saber lo que pudo entender en ellos), quizás trató de no lanzar su sabiduría a los cuatro vientos.

¹²⁸Fr. 93, PLUTARCO, de Pyth. or. 18, 404 d-e. En: KIRK y RAVEN, *op. cit.*, n. 247, pág.298. Según Agustín García Calvo, ese "ni...ni..., sino...." del fragmento, puede leerse al mismo tiempo como un "y...y..., esto es....": que el "dar señas" quiere decir a la vez "revelar" y "ocultar", En: GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas Presocráticas II*, *op. cit.*, pág.116

¹²⁹Heráclito, fr.45 D-K, Diógenes Laercio, IX 7, En: KIRK y RAVEN, *op. cit.*, n. 235, pág.290; En: GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas Presocráticas II*, *op. cit.*, pág.296, n.106: "Fronteras del ánimo no habrás andado de descubrirlas, cualquiera y todas las vías que recorras: tan hondo razonamiento tiene".

¹³⁰Heráclito dice que "de aquello con lo cual más continuamente están juntos -el *logos* que gobierna el universo- divergen, y las cosas con las que a diario se encuentran les parecen extrañas". D-K (22 B 72), MARCO ANTON., IV 46, En: *Los filósofos presocráticos*. trad. Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Gredos, Madrid, 1981, n. 645, pág. 354

Tal vez fuera por una voluntad deliberada de hermetismo. Tal vez para que sus escritos no fueran profanados por el vulgo¹³¹.

"No se baña uno jamás dos veces en el mismo río"¹³², dirá el oscuro Heráclito del *pánta rhei*¹³³, insistiendo, ese Heráclito del *Crátilo*, en la idea de que "todo se mueve, nada permanece", de tal manera que es imposible tocar dos veces una sustancia precedera, donde el cambio hace que se descomponga y recomponga sin cesar. El efímero instante de un presente morirá al tocar el mañana. Así "los que descienden a los ríos reciben aguas siempre nuevas"¹³⁴. Para este Heráclito el devenir es lo que asegura la identidad entre el ser y el no-ser, ya que en la lucha de los contrarios, en el transcurso de su devenir, lo que es desaparece en el no-ser, mientras lo que no-era llega por su parte a ser. Semejante idea sorprendió a Aristóteles que afirmaba: "A todo el mundo le es imposible concebir la identidad del ser y del no-ser, cosa que, según algunos, sostenía Heráclito"¹³⁵.

¹³¹"oscuro para que sólo lo entendiesen los eruditos" DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de los filósofos más ilustres*, op. cit., IX 5, pág.226

¹³²D-K (22 A 6), PLATON, *Crát.* 402a. En: KIRK y RAVEN, op. cit., n. 218, pág. 278

¹³³Según la asimilación heraclitiana en el *Crátilo* de Platón y en la *Metafísica* de Aristóteles, el pasaje de los ríos se centraba en un *pánta rhei* (o fluir continuo). De esta interpretación surge la doctrina del fluir heraclitiano. Según Agustín García Calvo, no es la fluidez continua lo que Heráclito revela en el pasaje, sino la contradicción entre lo permanente y lo no permanente, entre lo eterno e idéntico consigo mismo y lo precedero e inestable. "En unos mismos ríos entramos y no entramos, estamos y no estamos"(49a + 12(1^a))D-K), Heraclitus *Quaest.Hom.*24, En: GARCÍA CALVO, Agustín, op. cit., pág.186, n.63

¹³⁴"Aguas distintas fluyen sobre los que están en los mismos ríos" D.K. (22 B 12), ARIO DIDIMO, en *Eusebium*, Prep. Ev. XV 20; "Todas las cosas, las mismas y no las mismas. Ser una cosa y no serla, lo mismo es, y no lo mismo" a7 + C1,5 D-K, Hippocr. *De uictu* 5, En: GARCÍA CALVO, Agustín, op. cit., pág.182, n.62

¹³⁵*Met.* III 3, 1005 b 23, D-K (22 A 7)

Intentar nombrar el *logos* es decir fuego. "Inteligente el fuego"¹³⁶. Heráclito intentaba explicar la naturaleza del Universo y la estructura de las cosas a través de ese fuego inteligente. Enigma podrá decirse del fuego, del contorno de su llama. Desde su configuración enigmática el fuego le habla al hombre del enigma que es él mismo. Vano esfuerzo intentar descifrar el mensaje de tal oráculo, ante su imposibilidad, pues el hombre se halla en continuo cambio, siendo su filosofía la del devenir, la de la no permanencia, la de que todo pasa y en la que, el tiempo, es a la vez lo que le hace y le deshace continuamente. El mensaje del oráculo, que quisiera hablar del hombre, no da respuestas. Se evade. Se dispersa. Habla del enigma sin respuestas del hombre, habla del hombre que se mueve emborronando continuamente su escritura, de la escritura que se oscurece para no dejar una solución concreta. Nada definitivo, ni definido, ni delimitado. Nada donde poder fijar los ojos para poseer un momento único e irrepetible. En el mejor de los casos, Heráclito logrará permanecer en el recuerdo del hombre, como imagen perdurable en la memoria, archivada entre los fondos antiguos de una biblioteca. En la memoria de la historia¹³⁷.

¹³⁶Heráclito, 65 D-K, En: GARCÍA CALVO, Agustín, *op. cit.*, pág.224, n.75

¹³⁷Recuérdense los diferentes modos de permanecer en los archivos de la historia. En el siglo IV a. de C. vivía un lejano discípulo de Heráclito, llamado Eróstrato, que violó el santuario de la diosa Artemisa para poder leer los escritos que Heráclito había depositado en el templo. En el momento de leer, y comprender la idea de que todo pasa y de que todo paso del hombre por la tierra desaparece inevitablemente, Eróstrato decidió prender fuego al templo de la diosa en Éfeso, para que así su nombre pudiera quedar para siempre grabado como el autor de una catástrofe inolvidable. Tal acontecimiento sucedió en la noche de julio del año 256 a. de C. Los efesios, espantados, quisieron que el nombre de semejante monstruo cayera para siempre en el olvido, y prohibieron pronunciar su nombre bajo pena de muerte. Ésta fue precisamente la mejor manera de asegurarle al nombre de Eróstrato la inmortalidad, mientras que el sobrenombre del arquitecto que construyó el templo ni siquiera ha conseguido llegar a nuestros días. Jean-Paul Sartre ha recogido este tema en un relato que lleva por título el nombre de Eróstrato, en un volumen titulado *El muro*, donde hace mención de ese hombre que pretendía conferir "al instante que pasa una belleza y una fuerza considerables" SARTRE, Jean-Paul, *Obras 1, novelas y cuentos*, introd. Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1971,

Algunos libros se olvidan bajo el polvo, es cierto, y aunque otros se desentierren, como es el caso presente, en éstos donde se ven recopilados los fragmentos de Heráclito, de todas formas el código de su lectura se dará por perdido: será tarea imposible buscar al auténtico Heráclito. Sólo se puede pensar sobre los "posibles heráclitos"¹³⁸, sobre sus posibilidades inciertas.

* * *

pág. 180

¹³⁸Recuérdese a Paul Valéry hablando de Leonardo da Vinci como el posible Leonardo, un Leonardo particular, nunca el auténtico Leonardo de la historia.

MELANCOLÍA Y BELLEZA

"No hablamos ya de la Belleza porque no la podemos tocar ni *medir*. Esa es nuestra baja: nos asusta lo intangible e inconmensurable" Eugenio Trías¹³⁹.

Las teorías que han pretendido fijar la belleza por medio de conceptos invariables están destinadas a caer. La belleza se escapa a toda conceptualización universal. Las manifestaciones del arte responden a casos aislados, altamente específicos y personales, que no pueden sintetizarse en una gran "idea general y globalizadora del arte". Lo mismo sucede con las múltiples opiniones, interpretaciones y transformaciones que sobre la belleza se asientan en cada pensamiento, en el ánimo y en el temperamento. Lo mismo sucede con las teorías sobre la melancolía.

Se dice con razón que la belleza es un ser indeterminable. Pensar en ella ha llevado consigo desasosiego, se ha sentido como tempestad, como batiente mar enfurecido en medio de un temporal. Ha sido compañera íntima de viajes en los que ha provocado inquietud y perturbación en momentos de aparente calma.

La belleza se ha ocultado siempre "en el instante de la máxima proximidad"¹⁴⁰.

Ha sido causa de locura desde tiempos inmemoriales.

"La cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza" (*Fedro*, 249e)¹⁴¹.

¹³⁹TRÍAS, Eugenio, *La dispersión*, Taurus, Madrid, 1971, pág.156

¹⁴⁰ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, trad. Fernando Riaza, Taurus, Madrid, 1986, pág.102

¹⁴¹PLATÓN, *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, trad. C. García Dual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 1986, pág.352

La melancolía es compañera de la belleza. Para Charles Baudelaire lo bello comportaba "una idea de melancolía, de laxitud...pero a la vez una idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociado a un reflujo de amargura, que proviniera de privación o desesperanza"¹⁴². La belleza ha significado amargura¹⁴³, duelo¹⁴⁴, extrañeza¹⁴⁵ y una seria dificultad. La belleza ha sido el canto de un cisne que no se ha vuelto a escuchar.

Ese canto de la belleza posee la cifra de lo aún no conocido -su posible.

* * *

"La apariencia es la cobertura y es una ley esencial de la belleza que sólo aparece encubierta", escribe Walter Benjamin pensando en *Las afinidades electivas* de Goethe¹⁴⁶. La intuición del secreto del arte sólo aparece como cobertura.

"No debe la crítica de arte levantar la cobertura que encubre el objeto, sino más bien constituirlo, por un conocimiento

¹⁴²BAUDELAIRE, Charles, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Visor, Madrid, 1983, pág.25

¹⁴³"Una tarde me senté a la belleza en las rodillas. -Y la encontré amarga. -Y la cubrí de insultos" RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno*, edición de Ramón Buenaventura, Ediciones Hiperión, Madrid, 1989, pág.35

¹⁴⁴"El estudio de lo bello es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido" BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños Poemas en Prosa*, "El confiteor del artista", trad. José Antonio Millán Alba, Cátedra, Madrid, 1986, pág.53

¹⁴⁵"Lo extraño es parte integrante de la belleza" BAUDELAIRE, Charles, *Escritos sobre Literatura*, trad. Carlos Pujol, Bruguera, Barcelona, 1984, pág.218

¹⁴⁶BENJAMIN, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. Roberto J. Vemengo, Monte Avila Editores, Venezuela, pág.82

preciso, en el encubrimiento que permite la verdadera intuición de lo hermoso"¹⁴⁷.

La experiencia del observador melancólico se encuentra en la comprensión del distanciamiento que existe entre él y la naturaleza que contempla¹⁴⁸. Dicha experiencia enlaza con esa intuición de Benjamin, que comprende la envoltura o cobertura de la realidad, para quien la lejanía es un puente de acercamiento al contenido de las obras. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin definía el aura como "la manifestación irrepetible de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar"¹⁴⁹, donde lo inaproximable es una cualidad esencial de las obras de arte.

* * *

¹⁴⁷BENJAMIN, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, *op. cit.*, págs.82-83

¹⁴⁸"Quien trata de llegar al arco iris, lo hace desaparecer", ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, trad. Fernando Riaza, Taurus, Madrid, 1971, pág.164

Con respecto a la distancia, el propio Leonardo había fijado la distancia correcta para ver la pintura. Véase LEONARDO da Vinci, *Tratado de pintura*, edición preparada por Ángel González García, Akal, Madrid, 1986, n°537, pág.386

¹⁴⁹BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1988, pág.75

MELANCOLÍA EN LA PENUMBRA DEL OJO

"¡Qué terrible es la melancolía!... Terriblemente melancólica; no conozco una expresión más fuerte, más verdadera, pues sólo lo semejante es reconocido por lo semejante".

Sören Kierkegaard¹⁵⁰

Dice Empédocles sobre la naturaleza de los seres: La visión consiste en un rayo de fuego que sale del ojo para caer sobre aquello que se mira. El fuego primordial se ponía al acecho detrás de la redonda pupila, envolviéndose en membranas y tejidos delicados, atravesados de parte a parte por conductos maravillosos que, si se protegían bien del agua que brotaba a su alrededor, dejaban pasar el fuego hacia el exterior, en la medida en que éste era contenido en su interior.

Lo semejante es percibido por lo semejante¹⁵¹. El fuego por el fuego, la tierra por la tierra, el amor por el amor, la belleza por la belleza, la melancolía por la melancolía.

Según Teofrasto, Empédocles de Agrigento sostenía que la audición era producida por sonidos externos que provocaban sacudidas en el

¹⁵⁰KIERKEGAARD, Sören, *Diapsalmata*, trad. Javier Armada, Aguilar, Buenos Aires, 1973, pág.44; "Aparte de mis numerosas relaciones tengo todavía un confidente íntimo: mi melancolía. En medio de mi alegría, en medio de mi trabajo, me hace una seña, me llama a un lado, aunque físicamente permanezca en mi sitio. Mi melancolía es la amante más fiel que he conocido. ¿Qué extraño, pues, que la vuelva a amar?" KIERKEGAARD, Sören, *Diapsalmata*, *op. cit.*, pág.21

¹⁵¹"Pues con la tierra vemos la tierra, con el agua el agua, con el aire el aire brillante y con el fuego el fuego destructor; con el Amor vemos el Amor y a la Discordia con la funesta Discordia", EMPÉDOCLES, Fr. 109, ARISTOTELES, *Met.* B4, 1000 b6, en: KIRK G. S. y RAVEN J. E., *Los Filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, Gredos, Madrid, 1981, n.454, pág.478

interior del oído, pues éste tenía un ramo carnoso semejante a una campana donde se realizaba la penetración de los efluvios y corpúsculos de las nubes de sonidos, al introducirse éstos en los poros de la campana, de tal forma que la estructura de los poros era semejante a la de los efluvios recibidos¹⁵². La semejanza se establece entre los poros del melancólico que escucha y los efluvios de las sombras que se le presentan.

La sombra se introduce en el ojo en la medida en que se halla contenida en él. Nada vemos a menos que lo tengamos previamente pensado, buscado o imaginado. La realidad encubierta corresponde con la mirada envolvente del melancólico. Cobertura en el sujeto y en el objeto.

* * *

Frente a Empédocles, que creía en la percepción de lo igual por lo igual, Anaxágoras hace referencia a la percepción dolorosa de lo desigual por lo desigual.

"Anaxágoras piensa que la percepción nace por obra de los opuestos, porque lo igual no es afectado por lo igual (...) y toda percepción va acompañada de dolor; (...) porque todo lo desigual

¹⁵²"La audición se produce por los ruidos externos: es así que cuando <el aire> es movido por el sonido resuena dentro. De tal modo, el oído sería como una campana que produce los mismos ruidos (que resuenan afuera), por lo cual lo llama *Retoño de carne*", D.K. 31 B 99, TEOFR., *De sens.* 9, en: *Los filósofos presocráticos*, Empédocles, trad. Ernesto La Croce, Gredos, Madrid, 1979, n.431, pág.231. TEOFRASO, *Sobre las sensaciones*, trad. José Solana Dueso, Anthropos, Barcelona, 1989, pág.67

produce dolor al tocarlo, y la presencia de este dolor se hace más patente por una duración excesiva o por un exceso de sensación"¹⁵³.

Pensemos en la ceguera del ojo provocada por un exceso, en la considerable subida de temperatura del hombre que desea contemplar el sol cara a cara. El ojo que mira arde ante el sol ardiente¹⁵⁴. En *La vida de los artistas*, Vasari cuenta las averías que muchos sufren en el ojo, por desgaste excesivo. Entre ellos Taddeo Gaddi, pintor florentino y discípulo de Giotto que, fascinado por un eclipse de sol, quedó ciego al fijar la vista demasiado tiempo en él.

Anaxágoras y Empédocles decían que nada es completamente blanco o negro, sino que la naturaleza de una cosa depende de su mayor ingrediente; "no están separadas unas de otras las cosas del cosmos singular ni cortadas con un hacha, ni lo caliente de lo frío, ni lo frío de lo caliente"¹⁵⁵; tampoco lo están el placer del dolor, ni la luz de la sombra, en el ojo del melancólico.

* * *

¹⁵³ANAXÁGORAS, Teofrasto, *De sensu* 27 y ss., (D. K. 59 A 92), En: KIRK G. S. y RAVEN J. E., *Los Filósofos Presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, Gredos, Madrid, 1981, págs.547-548

¹⁵⁴El ojo pineal responde a la concepción nocturna que realiza Bataille del sol. El ojo pineal se interpreta como un deseo irresistible de devenir uno mismo sol (sol ciego o sol cegador). Es el ojo que hubiera deseado Bataille en la parte superior del cráneo (como órgano sexual de una sensibilidad inusitada). Véase: BATAILLE, Georges, *El ojo pineal*, trad. Manuel Arranz Lázaro, Pre-textos, Valencia, 1979

¹⁵⁵ANAXÁGORAS, Fr. 8, En: *Los Filósofos Presocráticos*, op. cit., pág.529

SENTIDO PROTECTOR HACIA LAS SOMBRAS

En *La rama dorada* de Frazer¹⁵⁶ se dice que en los funerales de China, cuando van a cerrar el féretro con su tapa, los circundantes se retiran unos cuantos pasos, pues serían dañados si su sombra quedase encerrada en la caja mortuoria. Y cuando la caja es descendida a la fosa, la mayoría de los asistentes retroceden un paso, ante el temor de que sus sombras puedan caer y quedar atrapadas en ella.

En Arabia creían que si una hiena pisaba la sombra de un hombre, éste quedaría privado de movimientos y de habla. En la isla de Wetar hay brujos que enferman a una persona hiriendo su sombra con una lanza o un sable. Estas creencias se basan en que la sombra está íntimamente ligada a la vida de la persona, de tal forma que la pérdida de la sombra o el decrecimiento de su longitud entraña ora la muerte ora una disminución de la energía vital de su propietario.

Enferma el hombre cuando enferma su sombra. En Amboina y Uliase, dos islas cercanas al Ecuador, como a mediodía las sombras escasean sobre el terreno, la gente de allí tiene por costumbre no salir de casa a esa hora en la que el sol está más alto, pues creen que si un hombre saliera, a falta de sombras, podría perder su alma.

También para el guerrero Tukaitawa la hora del mediodía era la hora en la que las fuerzas vitales decaen.

"Cuidado con que cojan tu sombra", dicen los rumanos de Transilvania, pues están convencidos de que aquel cuya sombra ha sido emparedada en una construcción, morirá en poco tiempo.

¹⁵⁶FRAZER, James Georges, *La rama dorada*, trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, 5ª ed., Fondo de cultura Económica, México, 1965

Los zulúes no miran al interior de ningún pozo oscuro porque piensan que puede haber algo que se apodere de sus imágenes, provocándoles la muerte.

Según estas creencias lo que le acontece a la sombra le acontece al hombre que la posee. Borrar la huella o esconder la sombra es tener la precaución de que nadie pueda herirte.

Paul Cézanne, que estaba al cuidado de su piel, evitaba rozamientos ajenos; una sana manía de no dejarse rozar por nadie.

* * *

CONOCER EN LA ENFERMEDAD

"Y cuando durante la vida hubiéramos obtenido ininterrumpidamente respuestas a nuestras preguntas, y hubiéramos resuelto finalmente todas las preguntas, no habríamos avanzado mucho al final"

Thomas Bernhard¹⁵⁷

Cada uno abre su propio mapa: una vida es como un lugar lleno de enigmas donde las preguntas se amontonan sin respuestas, semejante a un puzzle o mosaico de piezas extraviadas y penosamente descifradas. Un rompecabezas como para volverse loco. Uno comienza a desarrollar la capacidad de pensar desde el momento que le es posible en la vida pero al final la cabeza resulta ser demasiado frágil.

* * *

¹⁵⁷BERNHARD, Thomas, *Un niño*, trad. Miguel Sáenz, Editorial Anagrama, Barcelona, 1987, pág.65

SOBRE HÖLDERLIN: CONVERSACIÓN CON EL EBANISTA ZIMMER

En agosto de 1806 Sinclair traslada a Hölderlin a una clínica en Tübingen. Poco después, a la casa del carpintero-ebanista Ernst Zimmer, donde vive hasta 1843, treinta y siete años en una habitación sobre el Neckar.

Según cuenta Zimmer, en la clínica le medicaron, le tuvieron allí dos años, le revolviéron de arriba a abajo sin encontrar qué era lo que tenía. "No pudo decir a nadie qué le faltaba. A decir verdad no le faltaba nada. Lo que tiene de más, eso es lo que le ha vuelto loco"¹⁵⁸.

"Si se ha vuelto loco no es por falta de espíritu, sino a fuerza de saber. Cuando un vaso está demasiado lleno y se tapa, tiene que estallar... Todos nuestros sabios estudian demasiado, se llenan hasta el cuello, una gota de más y eso se desborda... Esos malditos libros, todo el día abiertos sobre la mesa... No merece la pena obstinarse así en esto, siempre lo mismo, es lo que llaman una idea fija"¹⁵⁹.

"Dice que desde esta mañana la fuente de la sabiduría está envenenada y que los frutos del conocimiento son sacos vacíos, engaños... Muchas veces sus palabras confusas encierran mucho sentido"¹⁶⁰.

* * *

¹⁵⁸HÖLDERLIN, Friedrich, *Poemas de la locura*, (Conversación entre el carpintero Zimmer y el escritor Gustav Kühne), edición bilingüe, trad. Txaro Santoro y José María Álvarez, poesía Hiperión, Peralta, Madrid, 1978, pág.35

¹⁵⁹*ibid.*, pág.36

¹⁶⁰El carpintero Zimmer, conversación sobre Hölderlin, *ibid.*, pág.38

EL SILENCIO DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

"Pero debo presentaros mi interior, esa extrañeza, esa irregularidad, esa enfermedad -si queréis- de mi espíritu".

Hugo von Hofmannsthal¹⁶¹

Retirado del ejercicio del lenguaje, no pudiendo pronunciar palabras sobre un tema elevado -palabras como "espíritu", "alma"- dado que las palabras se le descomponían en la boca como hongos podridos; dado que la palabra más común, en su uso cotidiano, se convierte en duda; dado que el lenguaje le parece oscuro y fragmentario; renuncia a la palabra. Llega al silencio. Calla Lord Chandos cuando no puede nombrar la cifra enigmática del mundo. El mundo ya no se le revela como un cosmos ordenado jerárquicamente.

"Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba abarcar ya por un concepto", escribía Hugo von Hofmannsthal¹⁶². No será posible reunir lo disperso.

"Mi caso es, en breve, éste: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa"¹⁶³. No habrá palabras para nombrar ese manantial de encantamiento enigmático que fluye, libre de palabras e inabarcable, desde las cosas. La falsedad del lenguaje es interminable.

* * *

¹⁶¹HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, trad. José Quetglas, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1981, pág.26

¹⁶²*ibid.*, pág.31

¹⁶³*ibid.*, pág.30

VIENTOS PRIVADOS

"La enfermedad no está sólo en el cuerpo sino también en esa parte que se suele llamar alma"

Malcolm Lowry¹⁶⁴.

"Cuando se llega a ciudad desconocida, es preciso preocuparse por su posición: cómo está situada con respecto a los vientos y a la salida del sol. Pues no tiene las mismas propiedades la que mira al Norte que la que da al Sur, ni la orientada hacia el sol saliente, que la que mira al Poniente. Hay que ocuparse de eso de la mejor manera, y, además, de qué aguas disponen los habitantes: si consumen aguas pantanosas y blandas, o duras y procedentes de lugares elevados y rocosos, o saladas y crudas.

Respecto del suelo, hay que saber si es pelado y seco, o frondoso y húmedo, y si está encajonado y es sofocante, o elevado y frío...". Así comienza un pasaje encontrado en *Sobre los aires, aguas y lugares* de Hipócrates¹⁶⁵.

Pues si uno conociera esos aspectos climatológicos y ambientales perfectamente -mejor todos, pero, si no, los más posibles-, al llegar a esa desconocida ciudad, habitación, o recinto del interior, no ignoraría ni la enfermedad de su espíritu, ni cuál es la naturaleza de las afecciones particulares de su alma, ni la enfermedad del propio cuerpo, de suerte que ni andaría confuso en el tratamiento de su irrepetible, particular y privada enfermedad.

¹⁶⁴LOWRY, Malcolm, *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*, trad. Carlos Manzano, Editorial Bruguera, Barcelona, 1981, pág.146. Dijo Sigbjorn: "Mi alma no es un alma, es un incendio", *ibid.*, pág.251

¹⁶⁵HIPÓCRATES, *Tratados Hipocráticos II, "Sobre los aires, aguas y lugares", Sobre los humores, Sobre los flatos.*, trad. y notas por J. A. López Férez y E. García Novo, Gredos, Madrid, 1986, págs.40-41

* * *

"Componed en cambio el medicamento del Espíritu y veréis entonces cómo el cuerpo sana inmediatamente, ya que, como os hemos dicho, es el espíritu y no el cuerpo el que está herido"

Paracelso¹⁶⁶.

* * *

LA ENFERMEDAD COMO FORMA DE CONOCIMIENTO¹⁶⁷

En el año 1879, cuando Nietzsche renunció a su cátedra de Basilea, decía, "siendo una sombra, en Naumburgo"¹⁶⁸, en un momento *minimun*, cuando nació *El viajero y su sombra*; "aquella dulcificación y aquella espiritualización que están casi condicionadas por una extrema pobreza de sangre y de músculos [donde la fuerza espiritual se compagina con la más honda debilidad fisiológica en Nietzsche] produjeron Aurora"¹⁶⁹...

Un dolor cerebral de tres días, acompañado de un penoso vómito, "todas las molestias producidas al intelecto por la enfermedad, incluso aquel semiaturdimiento que la fiebre trae consigo", cuando su sangre

¹⁶⁶PARACELSO, *Obras completas*, trad. Estanislao Lluesma-Uranga, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1965, cap.X, pág.97 (De cómo los espíritus se influyen a través de los sueños)

¹⁶⁷Cuando Pascal cayó enfermo, dos meses antes de su muerte, no sentía lástima de su estado. Decía: "conozco el peligro de la salud y las ventajas de la enfermedad" PASCAL, Blaise, *Obras. Pensamientos*, trad. Carlos R. de Dampierre, Alfaguara, Madrid, 1981, págs.33-34

¹⁶⁸NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág.22

¹⁶⁹*ibid.*, pág.22

circulaba lentamente¹⁷⁰; entonces hasta el sentido de la observación se refina.

Desde la óptica del enfermo puede uno alzar la vista hacia conceptos más sanos. Ése fue el largo ejercicio de Nietzsche, poseer mano para dar vuelta a las perspectivas, estar enfermo, pero encontrándose sano en el fondo. "Como *summa summarum* [conjunto] yo estaba sano; como ángulo, como especialidad, yo era *décadent*"¹⁷¹. *El no dejarse* tratar por médicos, el sanarse uno mismo; la condición para ello - el *estar sano en el fondo*.

"Un ser típicamente enfermizo no puede sanar, menos aun sanarse él a sí mismo; para un ser típicamente sano, en cambio, el estar enfermo puede constituir incluso un enérgico estimulante"¹⁷².

* * *

El espíritu guarda relación con el metabolismo, y éste con el clima, con la alimentación, el lugar de trabajo... Lugares nefastos para la fisiología de Nietzsche: Naumburgo, Schulpforta, Turingia en general, Leipzig, Basilea... El "idealismo", la ignorancia *in phisiologicis* [en cuestiones de fisiología], dicho por Nietzsche, fue la auténtica fatalidad de su vida. "Cuando me encontraba casi al final -en Basilea- comencé a reflexionar, por el *hecho* de encontrarme así, sobre esta radical sinrazón de mi vida -el "idealismo". La *enfermedad* fue la que me condujo a la razón"¹⁷³.

¹⁷⁰*ibid.*, pág.22

¹⁷¹*ibid.*, pág.23

¹⁷²*ibid.*, pág.24

¹⁷³*ibid.*, pág.41

* * *

La incertidumbre, la duda, la autonegación, el pesimismo, son posturas vitales que ayudan a generar un tipo de enfermedad más fructífera, y en cierto modo, más saludable, que la salud del filisteo orgulloso que piensa en ser un propietario de la verdad.

Paul Wittgenstein, una de las personas más sensibles que conoció Thomas Bernhard en su vida: una cabeza que explota un día debido a una riqueza mental excesiva¹⁷⁴. Una cabeza inteligente, que practica en demasía con el cerebro. Un espíritu que se pone en tela de juicio a sí mismo continuamente, que pone en tela de juicio el llamado arte creativo, que aborrece y pone en tela de juicio a la sociedad. Un hombre que prefiere el fracaso antes que el éxito aparente que se sube a la cabeza despertando con falsos elogios la vanidad.

* * *

¹⁷⁴Recuérdese que sólo hay designaciones equivocadas y engañosas sobre las enfermedades del arte. Los médicos no pudieron designar la enfermedad mental de Paul Wittgenstein, en *El sobrino de Wittgenstein* de Thomas Bernhard.

"Cada vez tiran más riqueza mental por la ventana (de su cabeza) y, al mismo tiempo, esa riqueza se hace cada vez mayor en su cabeza y, como es natural, cada vez más amenazadora, y finalmente no pueden seguir tirando la riqueza mental (de su cabeza) y su cabeza no aguanta ya esa riqueza mental que se multiplica constantemente en su cabeza y se acumula en esa cabeza suya, y explota. Así explotó sencillamente la cabeza de Paul, porque no pudo seguir tirando la riqueza mental (de su cabeza). Así explotó también la cabeza de Nietzsche. Así explotaron a fin de cuentas todas esas locas cabezas filosóficas, porque no pudieron seguir tirando su riqueza mental. En esas cabezas surge finalmente de forma continua y realmente ininterrumpida la riqueza mental, con una velocidad mucho mayor y más atroz que aquella con la que puede ser tirada por la ventana (de su cabeza), y un día su cabeza explota y están muertos" BERNHARD, Thomas, *El sobrino de Wittgenstein*, trad. Miguel Sáenz, Anagrama, Barcelona, 1988, págs.35-36

La enfermedad no es algo tan opuesto a la salud. Algunas reacciones enfermizas y negaciones de la vida han producido cordura, salud y han enaltecido la vida. El tono enfermizo de Thomas Bernhard, en *El sobrino de Wittgenstein*, *El malogrado* ("Estar en la cuerda floja es estar por encima de la normalidad", escribe Bernhard en *El niño*); el escritor Malcolm Lowry en *Bajo el volcán*, *Piedra Infernal*, *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo* (un viaje enfermizo para "convertir tu mayor debilidad en tu mayor fuerza"¹⁷⁵); *La tierra baldía* de Eliot, en torno al tema de la impotencia y la esterilidad. Filósofos y escritores como Kierkegaard¹⁷⁶, Nietzsche, Dostoiewsky, Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Musil, Artaud, pensadores que buscaban la salud y conocieron la realidad de la enfermedad.

In doloribus pinxi, podría decirse de Nietzsche, para quien no hay saber profundo sin experiencia de la enfermedad. El coraje de saber implica la melancolía de saber. Toda salud resistente ha de haber recorrido el camino que pasa a través de la enfermedad. Es el camino del pensador, cuando se exige a sí mismo -en cuestiones de conocimiento- lugares intransitables y difíciles, crueldades mayores de la que un espíritu puede llegar a soportar.

"¿Enfermedad? Tal vez, pero quien no se cuida de la enfermedad, descuida la salud, y el hombre es un animal esencial y sustancialmente enfermo. ¿Enfermedad? Tal vez lo sea como la vida

¹⁷⁵LOWRY, Malcolm, *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*, trad. Carlos Manzano, Bruguera, Barcelona, 1981, pág.49. "La mayor fuerza equivale a la mayor debilidad" *ibid.*, pág.153

¹⁷⁶"En el hombre sin espiritualidad no hay ninguna angustia; es un hombre demasiado feliz y está demasiado satisfecho y falto de espíritu como para poder angustiarse" KIERKEGAARD, Sören, *El concepto de la angustia*, trad. Demetrio G. Rivero, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984, pág.126



misma a que va presa, y la única salud posible la muerte; pero esa enfermedad es el manantial de toda salud poderosa"¹⁷⁷. *La conciencia* misma es una enfermedad¹⁷⁸.

Acaso la enfermedad sea la condición esencial del pensamiento y el pensamiento mismo una enfermedad en vías de formación y de curación.

* * *

EROSIÓN EN LA MENTE DE ARTAUD

"Yo sufro de una espantosa enfermedad de la mente. Mi pensamiento me abandona en todos los peldaños. Desde el hecho mismo del pensamiento hasta el hecho exterior de su materialización en palabras"

Antonin Artaud¹⁷⁹

Hay quien escoge superficies de dolor y de sombra. O ellas le escogen a él. Artaud escribe en 1924 a Jacques Rivière sobre un

¹⁷⁷UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida (en los hombres y en los pueblos)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pág.58

¹⁷⁸"es verdadera enfermedad, y trágica, la que nos da el apetito de conocer por gusto del conocimiento mismo, por el deleite de probar de la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal" UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, págs.42-43

Los mitos de subida al fuego -de Icaro, de Prometeo- son mitos de la caída. Prometeo, cuando robó el fuego a los dioses para dárselo a los hombres, fue encadenado a un peñasco del Cáucaso, donde un águila le devoraba cada día el hígado, el cual durante la noche se le regeneraba. La figura de Prometeo encadenado a la roca se convierte en emblema del espíritu humano apasionado por el conocimiento.

"todo parece indicar que mi destino aquí sea algo parecido al de Prometeo, al menos en su eternidad, y que me vea obligado a seguir siendo tratado en una clínica sin creer por principio en sus métodos, esto es, en la psiquiatría biológica, y menos aún en las terapias que aquella indica, las llamadas terapias de *Shock*, calmantes de insulina y electroshocks" PANERO, Leopoldo María, *Y la luz no es nuestra*, Los Infolios, Valladolid, 1991, pág.32

¹⁷⁹ARTAUD, Antonin, *Carta a la vidente*, trad. Héctor Manjarréz, Tusquets, Barcelona, 1971, pág.15

doloroso estado de su pensamiento, una especie de erosión acontecida en él, la rareza de ciertos fenómenos de orden intelectual, la penetración casi enfermiza de la inteligencia, la desposesión pasajera de los beneficios del desarrollo del intelecto. "Así pues, hay un algo que destruye mi pensamiento"¹⁸⁰. Algo que disminuye su tensión mental, cuando conoce los recovecos de la pérdida. "La mente que sopla fuera de la mente"¹⁸¹.

Le dice a Jacques Rivière: "Devuelva a mi mente el concurso de sus fuerzas, la cohesión que le falta, la constancia de su tensión, la consistencia de su propia sustancia"¹⁸². Artaud se pregunta si en la mente bien constituida el sobrecogimiento y la sutileza van unidas a la debilidad más extrema.

Jacques Rivière a Antonin Artaud, marzo de 1924:

"usted me pinta otra enfermedad que parece provenir de un exceso de fuerza, de un lleno de potencia"¹⁸³.

La destrucción de la sustancia del pensamiento de la que se queja Artaud parece tener su causa en la demasiada libertad que le concede a la mente. El absoluto la desquicia, la trastorna. Esto piensa Rivière mientras escribe a Artaud. La mente necesita de una orilla. Ella es la dichosa opacidad de la experiencia. "Mientras usted deje que su fuerza intelectual se desahogue en el absoluto, la acosarán (a la mente) los remolinos, la calarán las impotencias, estará expuesta a alientos arrebatadores que la desorganizarán"¹⁸⁴. Pero en cuanto se

¹⁸⁰ ARTAUD, Antonin, *Carta a la vidente*, trad. Héctor Manjarréz, Tusquets, Barcelona, 1971, pág.19

¹⁸¹ *ibid.*, pág.38

¹⁸² *ibid.*, pág.19

¹⁸³ *ibid.*, pág.24

¹⁸⁴ ARTAUD, Antonin, *Carta a la vidente*, trad. Héctor Manjarréz, Tusquets, Barcelona, 1971, pág.25

concreta en una obra esa fuerza intelectual, se condensa, se intensifica, se vuelve útil y beneficiosa: el trabajo cura.

En el momento en el que el alma se prepara para organizar su riqueza, en el momento de la emanación de las palabras y las imágenes, algo perverso ataca, una voluntad que produce sacudidas y convulsiones. Esos "tornados" y esa "voluntad perversa" que arrasan la vida de Antonin Artaud son la maceración significativa del caos. En el fondo se trata de la voluntad caprichosa que procede de su carne, del sistema nervioso, ya que "todo pensamiento está escondido en la vitalidad nerviosa de las médulas"¹⁸⁵. En una carta a Roger Vitrac dice Artaud: "He hallado tramos en el campo del nervio"¹⁸⁶. Una evidencia no de la razón, sino que procede de las médulas. "Hay para mí una evidencia en el campo de la carne pura, que no tiene nada que ver con la evidencia de la razón. El conflicto eterno de la razón y el corazón se desempata en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios"¹⁸⁷. Artaud se refiere al carácter intelectual de los nervios y a la palabra carne en su sentido sensible. Le interesan las venas mentales de la carne. Sólo necesitaba de un bello calibrador de sus nervios¹⁸⁸. En los *Fragmentos de un diario del infierno* escribe: "hace mucho que ya no mando a mi cerebro y que todo mi inconsciente me domina con impulsos que vienen del fondo de mis rabias nerviosas y del remolino de mi sangre"¹⁸⁹.

¹⁸⁵ *ibid.*, pág.69

¹⁸⁶ *ibid.*, pág.40

¹⁸⁷ *ibid.*, pág.40

¹⁸⁸ *El Pesanervios* es una obra de Antonin Artaud del año 1925.

¹⁸⁹ ARTAUD, Antonin, *Carta a la vidente*, trad. Héctor Manjarréz, Tusquets, Barcelona, 1971, pág.51

Las imágenes fuertes, los giros y los poemas, provienen de una incertidumbre profunda de su pensamiento. "Me doy perfecta cuenta de las interrupciones y las sacudidas de mis poemas, sacudidas que tocan la esencia misma de la inspiración y que provienen de mi indeleble impotencia para concentrarme en un objeto"¹⁹⁰. Artaud sufría de una inaplicación hacia los objetos. La enfermedad real que afecta a su ser es el veneno de la parálisis, una enfermedad que quita la palabra y que significa el desarraigo del pensamiento, cuando las columnas de la mente no se sostienen más que por azar.

"He llegado a un punto en que a las ideas ya no las siento como ideas, como encuentros de cosas espirituales que tienen en sí el magnetismo, el prestigio, la iluminación de la absoluta espiritualidad, sino como simples ensamblajes de objetos. Ya no las siento, ya no las veo, ya no tengo poder para que me sacudan como tales, y es por eso probablemente que las dejo pasar por mí sin reconocerlas. Mi agregado de la conciencia está roto. He perdido el sentimiento de la mente, de lo que es propiamente pensable"¹⁹¹.

Una mente atacada fisiológicamente puede llegar a ser un privilegio, debido a que las venas mentales necesitan de remolinos y erosiones que cambien y transformen sus condiciones, que la hagan pasar por crisis progresivas, para macerar los sufrimientos y alcanzar la médula del intelecto.

¹⁹⁰ *ibid.*, pág.28

¹⁹¹ *ibid.*, pág.48

* * *

Una naturaleza propensa a entregarse intensamente a la idea de fiebre intenta hacer de su debilidad una fuerza y apoyo. "No hay signo de fuerza si nunca se es débil"¹⁹².

La condición del hombre reside en la aceptación de su enfermedad, en su capacidad para enfermar, en su resistencia para soportar la enfermedad, para constituirse en ella, para hacerla parte integrante de su resistencia.

* * *

LA UTILIDAD DEL DOLOR¹⁹³ Y DE LA ENFERMEDAD

"Igual que de una droga temible, el ser humano goza del privilegio de poder extraer goces nuevos y sutiles incluso del dolor, de la catástrofe y de la fatalidad"

Charles Baudelaire¹⁹⁴.

Es el dolor el que desarrolla las fuerzas del espíritu. Se ha de soportar el trabajo como una fatiga, vencerlo como a un obstáculo. Acerca de su particular dolor, escribía Marcel Proust, para quien la única vida realmente vivida fue la literatura, la obra de arte, los

¹⁹²MUSIL, Robert, *Los alucinados- Vinzenz y la amiga de los hombres importantes*, trad. Pablo Grosschmid, Barral Editores, 1970, pág.38

¹⁹³"Sólo en el dolor percibimos del todo las grandes cualidades que hacen falta para soportarlo" GOETHE, J. W., *Las afinidades electivas*, trad. José María Valverde, Bruguera, Barcelona, 1986, Cap.XVI, pág.280

¹⁹⁴BAUDELAIRE, Charles, *Los paraísos artificiales*, trad. Mauro Armiño, Akal, Madrid, 1983, pág.10

fragmentos de la vida que se acercan a la inteligencia: "Aceptemos el daño físico que nos causa (el dolor) a cambio del conocimiento espiritual que nos aporta(...). La idea del sufrimiento previo se asocia a la idea del trabajo, cada nueva obra da miedo pensando en los dolores que habrá que soportar para imaginarla"¹⁹⁵.

Las melancolías y los sufrimientos, un amor no correspondido, son penosos para el hombre común. Pero saludables para el melancólico, para quien el sufrimiento es como una ventana a través de la cual se amplifica la realidad, frente a esa otra ventana donde "la calma de la felicidad la deja llana y en un nivel demasiado bajo"¹⁹⁶. Es una ventana para hacerse más fuerte a medida que las emociones melancólicas llegan. Una ventana de resistencia en el dolor, donde se ponen a nuestra disposición las imágenes de melancolía que desfilan en la mente.

"La imaginación, el pensamiento pueden ser máquinas admirables en sí, pero pueden ser inertes. El sufrimiento las pone entonces en marcha"¹⁹⁷.

* * *

¹⁹⁵PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido, vol. 7, El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berges, Alianza editorial, Madrid, 1988, págs.258 y 262

¹⁹⁶*ibid.*, pág.248

¹⁹⁷PROUST, Marcel, *El tiempo recobrado, op. cit.*, pág.261; "Las penas son servidores oscuros, testados, contra los que luchamos, bajo cuyo imperio caemos cada vez más, servidores atroces, imposibles de sustituir y que, por vías subterráneas, nos llevan a la verdad y a la muerte. ¡Dichosos aquellos que han encontrado la primera antes que la segunda y para los que, por próximas que puedan estar una de otra, ha sonado la hora de la verdad antes que la hora de la muerte!" PROUST, Marcel, *op. cit.*, págs.262-263

LA ENFERMEDAD: RAÍZ ENGENDRADORA DE SALUD

"En el mismo sitio donde nacen las enfermedades se encuentra la raíz engendradora de la salud y viceversa"

Paracelso¹⁹⁸

La enfermedad no sólo constituye la salud, sino que además, para Heráclito, se convierte en el término "positivo" de la antítesis: "La enfermedad ha hecho a la salud cosa grata y buena, el hambre a la hartura, el cansancio al descanso"¹⁹⁹. La descomposición del cuerpo, la muerte y la enfermedad, forman parte de la vida.

Plutarco en su *Consolación a Apolonio* dice: "Pues ¿cuándo no está la muerte en nosotros mismos?; y, según lo que Heráclito dice, 'lo mismo y en lo mismo viviente y muerto, y también lo despierto y lo

¹⁹⁸PARACELSO, *Obras Completas*, (Libro IV, XIX, Del espíritu y de la virtud de la enfermedad), trad. Estanislao Lluesma-Uranga, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1965, pág.301

"Camino arriba, camino abajo, uno solo y el mismo" HERÁCLITO, 60 D-K, En: GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas Presocráticas II, Razón común*, Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, Editorial Lucina, Madrid, 1985, pág.177, n.60; "...También hay un camino arriba y camino abajo de los asuntos humanos" (I 24, 156 *De los sueños* de Filón de Alejandría).

"el mundo de la salud está hecho de los mismos elementos que el de la enfermedad, no cambiando más que las proporciones" MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 4, trad. Pedro Madrigal, Seix Barral, Barcelona, 1982, pág.391

"La enfermedad no es una esencia contra natura, es la naturaleza misma, pero en un proceso inverso; la historia natural de la enfermedad no tiene más que retomar la corriente de la historia natural del organismo sano" FOUCAULT, Michel, *Enfermedad Mental y personalidad*, trad. Emma Kestelboim, Paidós, Buenos Aires, 1961, pág.25

"¿qué le importa a la naturaleza si apenas hace diferencias entre la enfermedad y la salud, y del elemento morboso saca alegría y vida...?" MANN, Thomas, *Carlota en Weimar. Obras completas*, Plaza & Janés, Barcelona, 1965, pág.1287

¹⁹⁹HERÁCLITO, 111 D-K, En: GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas Presocráticas II, Razón común*, op. cit., pág.165, n.56

durmiente, y también joven y viejo. Pues esto, convertido, es aquello, y aquello a su vez, convertido, es eso²⁰⁰.

Escribe Rilke en 1925 una carta al traductor polaco Witold Hulewicz sobre las *Elegías de Duino*: "La afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se muestran como una sola cosa en las Elegías... La muerte es el lado de la vida que no da hacia nosotros, el lado que no nos está iluminado: debemos intentar realizar la máxima conciencia de nuestro existir, que reside en ambos dominios ilimitados y se nutre inagotablemente de ambos"²⁰¹.

El talante dialéctico de la vida cuando cada progreso se vincula a un retroceso, cada fuerza a alguna debilidad, cada momento sublime a un momento trivial, cada orden a un desorden. Ese ajuste escondido, contradictorio a los ojos del hombre, entre la vida y la muerte, entre el día y la noche, entre la salud y la enfermedad, es parte de la razón secreta de la realidad, su extraño enigma²⁰².

²⁰⁰HERÁCLITO, 88 D-K, Plut, *Consol. Apoll. 10, 106 e*, En: GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas Presocráticas II, op. cit.*, pág.194, n.65

²⁰¹RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, trad. José M^a Valverde, Editorial Lumen, Barcelona, 1984, págs.19-20

²⁰²"El árbol (de la ciencia del bien y del mal) es, siguiendo a Heráclito, nuestra natura, que gusta de velarse y esconderse" FILÓN de ALEJANDRÍA, *in Genesin IV 1*, En: GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas Presocráticas II, Razón común*, Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, Editorial Lucina, Madrid, 1985, pág.109, n.35

UNA CONTRADICCIÓN: LO IRRACIONAL DE LA MUERTE
SE DESPRENDE DE LA VIDA

Hay ciertas partes en el hombre que hacen pensar en su fragilidad y debilidad, en su enfermedad. En la enfermedad de la piel, en la enfermedad del cerebro. Esa piel que ontogénicamente tiene un origen similar a los órganos del cerebro, ese cerebro que como sistema nervioso central es una forma evolucionada de la epidermis, tienen ambos, piel y cerebro, un componente introducido en sus plasmas musculares: la albúmina, ese elemento cuya oxidación en las células produce el calor de la vida y que, en los cuerpos muertos, se introduce también en la fibrina muscular para provocar la rigidez del cadáver. Si lo que tiene la vida es olor, ese olor es originado por la destrucción orgánica del cuerpo, en la transformación de su materia, y preocuparse por ese olor, es tener afición al cuerpo humano enfermizo -y al olor de las subidas de temperatura del espíritu-, es interesarse por los componentes enfermizos y acentuados de la vida, por esa linfa que del espíritu es lo más íntimo y delicado que hay en toda la actividad del cuerpo.

* * *

"Quien conoce el cuerpo conoce la vida y conoce la muerte", escribe Thomas Mann en *La montaña mágica*²⁰³. El interés que se experimenta hacia la muerte y la enfermedad no es sino una forma de interesarse por la vida; es preocuparse por la posición del hombre: por ese "hijo mimado por la vida" (de esta forma llamaba Settembrini a Hans Castorp).

Le decía Hans Castorp a Clawdia Chauchat: "...servir en el país llano la causa del progreso y realizar una tarea útil -Sería la mayor de las ingratitudes y la mayor infidelidad para con la enfermedad y con el genio, y también hacia mi amor por ti, del que llevo las antiguas cicatrices y las heridas recientes"²⁰⁴.

Cometer la locura de pedir prestado un lápiz a Clawdia en la noche de Carnaval, es entrar a familiarizarse con la enfermedad y con la muerte. El amor por la Muerte, el amor irracional, se convierte en un principio valioso para Thomas Mann, pues "el amor por ese principio conduce al amor por la vida y del hombre"; hay dos caminos que llevan a la vida, dice Thomas Mann: "El uno es el camino ordinario, directo y honrado. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial".

* * *

Cuando el Consejero Behrens se dedica a animar la sobremesa del Sanatorio Berghof con atinadas referencias a los cadáveres, cuyos vientres se hinchan como ranas llenas de aire, revientan y se vacían,

²⁰³MANN, Thomas, *La montaña mágica*, trad. Mario Verdaguier, Plaza & Janés, Barcelona, 1963, pág. 1396

²⁰⁴*ibid.*, pág.1532

el Vicecónsul James Tienappel huye espantado. Para un hombre de la llanura una expresión de tal crudeza resulta brutal. El hombre de la llanura no quiere pensar en la enfermedad ni en la muerte: Quiere omitirlas, aunque las venere en secreto. Hans Castorp, sin embargo, querrá conocer abiertamente esos aspectos contradictorios de la vida: el enigma de la destrucción en la regeneración del espíritu y del cuerpo.

"El cuerpo, el amor, la muerte, los tres no hacen más que uno. Pues el cuerpo es la enfermedad y la voluptuosidad, es él quien hace la muerte, sí, ambos son carnales, el amor y la muerte, ¡ese es su horror y su magia!" -dice Hans Castorp a Clawdia Chauchat. Bajo las capas epiteliales y córneas de la epidermis circula una linfa cálida que inunda vasos, glándulas, papilas y tejidos. La oxidación construye y destruye incesantemente el protoplasma acuoso-albuminoideo. El líquido fecundante de la sangre deviene paradoja de la muerte. La enfermedad cohabita con la salud, la vida con la muerte. "Sí, vivir es morir, no hay nada que añadir a eso *-une destruction organique-*, como no sé qué francés, con su ligereza innata, bautizó a la vida"²⁰⁵ -decía el Dr. Behrens. Todo es tránsito e intercambio funcional en la piel de Clawdia. En el plasma muscular, una especie de albúmina, el miosinógeno, tiene la propiedad necrófila de introducirse en la fibrina muscular y ocasionar la rigidez cadavérica. "Ontogénicamente hablando" -continuaba diciendo Behrens- la piel es "un cerebro externo", al punto que, en las especies inferiores, "no hay diferencias entre el centro y la periferia, esos animales huelen y saborean por la piel"²⁰⁶. El mismo sistema nervioso central de las especies más evolucionadas puede considerarse una transformación de la epidermis,

²⁰⁵ *ibid.*, págs. 1089-1090

²⁰⁶ *ibid.*, pág. 1085

un epitelio sensitivo capaz de registrar los datos epiteliales; capaz de participar en ese devenir químico que constituye el encanto y el horror del cuerpo. Reconociéndose como movimiento evolutivo -que cumple un avatar de esplendor, vejez y disolución-, parece aceptar la conciencia de ese tiempo que podemos llamar vida, o lo que es semejante, transformación de la materia.

Hans Castorp advertirá que entre la vida y la muerte hay una distinción fundamental: "La vida es cuando, en la transformación de la materia, la forma persiste". La permanencia que paraliza el devenir, lo que constituye una pregunta esencial para Castorp, será una idea rechazada sin más por el Dr. Behrens, según éste, por tratarse de una cuestión "poco humanista", como un absurdo espejismo de la conciencia. Pero Hans Castorp experimentará la necesidad de emplear gran parte de su tiempo en esa cuestión fundamental; superar la contradicción de un organismo temporal que se expresa en la atemporalidad de una forma.

Joachim le recuerda a Castorp que "estamos aquí para mejorar, no para hacernos más inteligentes", a lo que Hans Castorp responderá que ambas cosas no se excluyen de ninguna manera.

* * *

DIFÍCIL TOMA DE CONCIENCIA DEL TIEMPO

En *La montaña mágica*, piensa Joachim, "no hay tiempo, ni hay vida". La semejanza de una jornada con otra anula toda posible toma de conciencia del tiempo. El tiempo se estira o se encoge cuando Joachim usa siete dedos para indicar los reglamentarios siete minutos del termómetro, cuando una obra de concierto dura exactamente siete minutos, cuando la cronología de Hans Castorp en el Berghof registra

siete días, siete semanas, siete meses, y siete años; al morir Joachim a las siete; y cuando a las siete Hans se dirige hacia el campo de duelo. El siete será una cifra manejable para tiempos desiguales. Una cifra hermética para narrar un lugar donde no hay tiempo; sólo apariencia de tiempo. Allá abajo, en la planicie burguesa, como allá arriba, en esa montaña mágica de las sombras, se padece una carencia de tiempo. Sin embargo, el tiempo rápido de la llanura -el cine Bioscop muestra las imágenes veloces de una vida divertida, que no se detiene- es diferente al tiempo detenido entre las sombras que habitan en *La montaña mágica*: es arriba donde especialmente se toma conciencia del tiempo. Es un tiempo más serio: el dedicado a la reflexión. Es el tiempo de los que aprenden la técnica de envolverse entre mantas, se arropan bien, permanecen durante horas pensando desde su *chaise longue*; mientras tanto se fuman cigarrillos azules y se dedican a contemplar las décimas de temperatura de su cuerpo.

* * *

VIAJE ALQUÍMICO: UN VIAJE PARA LA FORMACIÓN DEL ESPÍRITU

Hans Castorp aprendería algo en el sanatorio, entre las gentes de allá arriba, a través de las conversaciones y los enfrentamientos entre Settembrini y Naphta (entre el progresista, por un lado, y el individualista romántico, por el otro). Es la lucha del espíritu la que hizo batirse en duelo a esas dos personalidades; la que tanto influiría en Hans Castorp.

Tal vez el espíritu lograría dominar a la naturaleza carente de pensamiento, a la carne y a los sordos sentidos. Tal vez "el atrevimiento del águila dominaría, cada vez más sobre la dulzura de

la paloma"²⁰⁷. Las aventuras de la carne y del espíritu, que elevaron la simplicidad de Hans Castorp, le permitieron vencer con el espíritu, en el sanatorio, lo que jamás podría sobrevivir en la llanura con la carne. La guerra hará inútiles las conquistas individuales. La guerra, dirá Thomas Mann, "¡oh, vergüenza de nuestra seguridad de sombras"²⁰⁸. Sí, "Nosotros somos sombras tímidas al borde del camino, confusos de gozar de la seguridad de las sombras"²⁰⁹.

Nosotros, los lectores de *La montaña mágica*, introduciéndonos en el estudio de ese "hijo mimado por la vida", somos, al igual que él, como "sombras espectadoras, al borde del camino"²¹⁰. Desde nuestra lectura en sombra nos preocupamos por las enfermedades del espíritu y del cuerpo.

* * *

LA ALQUIMIA DEL ARTE: LA SALIDA DEL EMBRUTECIMIENTO

Hubo tan sólo una pequeña época de gran embrutecimiento para Hans Castorp. Fue después de la premonitoria desaparición de Joachim y la marcha de Clawdia. En ese periodo se dejó llevar por el sentimiento demoníaco que crecía cada vez más entre los demás pensionistas del Berghof. Era aquello una especie de epidemia (el dedicarse a intercambiar sellos, el hacer alegremente fotografías, el comer chocolate y entretenerse a dibujar alegremente figurillas dejando que la mano vaya ella sola). Era un punto muerto para la

²⁰⁷MANN, Thomas, *La montaña mágica*, trad. Mario Verdaguer, Plaza & Janés, Barcelona, 1963, pág. 1668

²⁰⁸*ibid.*, pág. 1673

²⁰⁹*ibid.*, pág. 1671

²¹⁰*ibid.*, pág. 1672

vida, un dejar pasar el tiempo, el prestarse al azar del juego (al demonio de las cartas); era entregarse a ese demonio que con su gorro de noche es capaz de adormecer al espíritu.

La salida del embrutecimiento se produjo gracias a la alquimia que emanaba un pequeño aparato. El fonógrafo, el ataúd mágico donde Hans Castorp comenzó a escuchar el *Der Lindenbaum* de Schubert²¹¹. La esfera nostálgica y sentimental que surgía de esa pequeña pieza musical era lo más sano y lleno de goce, pero también causante de enfermedad: era lo que le propendía determinadamente a un estado de descomposición y podredumbre.

"Era un fruto de la vida engendrado por la Muerte y que producía la Muerte", escribía Thomas Mann²¹². Un producto de las tinieblas, un sonido que producía alteraciones de temperatura en su piel. Eran elevaciones del espíritu y tendencias enfermizas del cuerpo; eran estados febriles contraídos ante la alquimia musical.

* * *

²¹¹Schuberts "lindenbaum", un lied del *Am Brunnen vor dem Tore*, la canción del "tilo", MANN, Thomas, *Der Zauberberg*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1986, pág.1601

²¹²MANN, Thomas, *La montaña mágica*, trad. Mario Verdaguer, Plaza & Janés, Barcelona, 1963, pág.1604

EL DOBLE ROSTRO DE LA ENFERMEDAD

En *Alteza Real*, de Thomas Mann, Klaus Heinrich presenta desde su nacimiento una malformación en sus manos. Pero esa deformidad congénita sólo influye positivamente en la vida del príncipe, pues esa limitación le permite comprender y acercarse más a sus súbditos²¹³. La vinculación entre la enfermedad y el talento artístico la planteará con un criterio optimista: Dice el poeta Martini a Klaus Heinrich: "Mi salud es débil. No puedo decir por desgracia, pues estoy convencido de que mi talento está íntimamente relacionado con mi debilidad corporal"²¹⁴. La fiebre, la enfermedad, aquello que en un principio podría considerarse como la contrapartida de la salud, parece relacionarse estrechamente con el arte. Es el doble rostro de la enfermedad: por un lado la enfermedad corporal reduce al hombre a mera materia; por otro es susceptible de conducir al hombre a estados de pensamiento ascendente.

-En el primer caso, la enfermedad y la degeneración del cuerpo, y la muerte, son una amenaza para el espíritu. "El cuerpo encierra al espíritu en una fortaleza; pronto la fortaleza

²¹³ Escribe Benjamin: "El príncipe es el paradigma del melancólico. Nada ilustra mejor la fragilidad de la criatura como el hecho de que él también esté sujeto a dicha fragilidad", BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, Madrid, 1990, pág. 134

²¹⁴ MANN, Thomas, *Obras escogidas: Alteza Real*, trad. Juana Moreno de Sosa, Aguilar, Madrid, 1967, págs. 156-157

queda sitiada por todas partes y el espíritu, al fin, tiene que rendirse" Marcel Proust²¹⁵

-En el segundo, el espíritu y la enfermedad se convierten en dos conceptos entrelazados, cuando el espíritu se revela emancipadoramente contra la naturaleza²¹⁶.

* * *

LA ENFERMEDAD²¹⁷ Y SUS METÁFORAS

"El pastor Sífilos, después de desafiar al dios del sol(Helios), había sido castigado por éste a padecer una enfermedad nueva"²¹⁸.

Durante el siglo diecinueve y parte del veinte se consideró la tuberculosis como una enfermedad que surgía entre los hombres apasionados, los hipersensibles y los llenos de talento. La sífilis se relacionó con una sobreactividad mental. Se rendía de esta forma

²¹⁵PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido, vol.7, El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berges, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág.407

²¹⁶Es la enfermedad del arte que corrige a la naturaleza, según las indicaciones de Baudelaire: "¿Conoces esa enfermedad febril que se adueña de nosotros en las frías miserias, esa nostalgia del país que se ignora, esa angustia de la curiosidad?...¡Es allí donde hay que ir a vivir, es allí donde hay que ir a morir!... Un auténtico país de Jauja... Singular país, superior a cualquier otro, como el Arte lo es respecto de la Naturaleza; en aquél ésta es reformada por el sueño, es corregida, embellecida, refundida", BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños Poemas en Prosa o el "Spleen de Paris"*, trad. José Antonio Millán Alba, Cátedra, Madrid, 1986, págs.78-79

²¹⁷Existen enfermedades corporales y espirituales, enfermedades por exceso o por defecto, desequilibrios entre el sentimiento y el pensamiento; existen tantas alusiones, enfermedades del arte, como interpretaciones, opiniones, errores y trasposiciones.

²¹⁸*El gran libro de la salud*, Enciclopedia Médica de Selecciones del Reader's Digest, redacción Dr. José Otte, Dr. Ignacio Iturbe Zabaleta, 8ª edición, México, 1977, pág.524

homenaje a los artistas y escritores sifilíticos, al creer que las lesiones cerebrales de la neurosífilis podían realmente inspirar ideas y obras de arte. "Sífilis. En mayor o menor grado, todo el mundo la padece", se lee en el *Diccionario de ideas recopiladas* de Gustave Flaubert²¹⁹. La relación entre la enfermedad y el genio hace recordar, en la era de los escritores románticos, la conexión que se establecía entre la tuberculosis pulmonar y el exceso de actividad emocional.

En Rumanía, a finales de los años veinte, existía una visión romántica de la neurosífilis según la cual las enfermedades mentales eran fuente de actividades artísticas y espirituales²²⁰.

Para el compositor Adrián Leverkühn, en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, la adquisición de una sífilis voluntaria -el diablo se encargará de que la infección se concentre en su sistema nervioso central- será la portadora de veinticuatro años de fructífera genialidad.

Ante esta vinculación optimista entre la enfermedad y el talento artístico, que se encuentra desarrollada en la obra de Thomas Mann, ha de tenerse en cuenta el doble rostro de la enfermedad, que varía

²¹⁹FLAUBERT, Gustave, *Diccionario de ideas recopiladas*, trad. Carlos Morigaux, Ediciones Oticil, Buenos Aires, 1980, pág. 84

²²⁰Según explica Susan Sontag, esas metáforas y mistificaciones añadidas a la sífilis nada tienen que ver con las metáforas degradantes incorporadas hace unos años al cáncer, y más recientemente, al sida. Enfermedades como el cáncer o el sida no se han visto asociadas al genio -afirma Sontag-, y más bien se han considerado con visceral repulsión, como la peor sentencia de muerte para el enfermo. El cáncer era diagnosticado como la enfermedad propia de quienes nunca llegaron a vivir; la literatura da ejemplo de ello en libros como *La muerte de Ivan Illich*, de Tolstoi, *Riceman Steps*, de Arnold Bennett, *Diario de un cura de campo*, de Bernanos. Las metáforas harían del cáncer sinónimo del mal. No sucedió lo mismo con la sífilis. La sífilis se consideró como un mal que no tenía por qué llegar hasta un horrible final, la parésia (como en los casos de Baudelaire, Nietzsche, Maupassant, Jules de Goncourt), sino que podía quedarse en la etapa de la molestia, en lo oprobioso (como en el caso de Flaubert). "Las metáforas y los mitos matan" SONTAG, Susan, *El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Muchnik Editores, Barcelona, 1989, pág. 19

BELLEZA Y MUERTE

Contemplación enfermiza de la belleza El oscuro y difícil camino de *Eros Thanatos*

En su ensayo *Sobre el matrimonio* Thomas Mann dice que la belleza está vinculada con la idea de la muerte y la esterilidad.

Escribe Thomas Mann:

"En donde impera el concepto de belleza, allí paga el imperativo de vida su incondicionalidad. El principio de la belleza y de la forma no procede de la esfera de la vida. Su relación con ella es, a lo sumo, de naturaleza altamente crítica y correctiva. Con orgullosa melancolía está enfrentada con la vida y, en lo profundo, está vinculada con la idea de la muerte y la esterilidad"²²¹.

En *La muerte en Venecia*²²², belleza y muerte van cogidas de la mano, y las consideraciones que sobre la belleza y el arte allí se destilan no hacen sino insistir en ese sentido: la cualidad inaccesible de la belleza. La belleza de Tadzio provoca una actitud antivital en Aschenbach, para quien la contemplación de Tadzio se corresponde con la enfermedad y la esterilidad, por tratarse ésta de una belleza

²²¹MANN, Thomas, "Sobre el matrimonio", En: *Cervantes, Goethe, Freud*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943, pág.180

²²²MANN, Thomas, *La muerte en Venecia*, trad. Juan del Solar, Edhasa, Barcelona, 1990

adusta, inalcanzable, y por ser su persecución infructuosa. El hecho de querer acercarse a dicha belleza constituye una instancia negativa y destructiva, porque dicho acercamiento se vincula a la muerte. Supone para Aschenbach respirar las mefíticas emanaciones de los canales. Ello es una prueba difícil para él, pero una prueba necesaria para conseguir la formación de un espíritu crítico y correctivo. Resistir en ese lugar significa fortalecer la voluntad. Es la resistencia de la voluntad del seductor: (Thomas Mann escribía en *Carlota en Weimar* referente a la seducción: "el artista, seductor nato, es también o por lo mismo el gran seducido, siendo la belleza (cara visible de la Muerte) quien continuamente le seduce"). En *La muerte en Venecia*, dicha seducción no proviene de arriba, como sucedía en el *Fedro* de Platón, o como sucedía en Goethe, donde la dulce seducción provenía de los dioses ("Así gusta a los dioses enviarnos la dulce seducción"), sino que será la belleza de un adolescente, la belleza perteneciente a un sujeto terrenal, la perniciosa fascinadora.

* * *

Aschenbach sabía que los dientes de Tadzio eran irregulares y pálidos, no eran del todo impecables. Carecían del esmalte que suele conferir a los dientes la salud. Tenían esa peculiar y frágil transparencia que a veces se observa en la gente aquejada de clorosis. Probablemente Tadzio no llegaría a viejo. Esta idea de acercarse a la belleza de un muchacho delicado y enfermizo producía en Aschenbach un sentimiento satisfactorio, de apaciguamiento. Una pequeña parte de esa belleza estaba relacionada con la muerte y la enfermedad.

* * *

La belleza de Tadzio es inaccesibilidad en la cercanía, proximidad marcada en la distancia. Aschenbach sólo roza a Tadzio a través de una mirada lejana -distanciada de Tadzio- y cercana a la muerte.

Ese acercamiento a la belleza que en Aschenbach produce esterilidad y muerte es contrario al Eros platónico que en el *Banquete* se conduce a la Belleza a través de un pasaje fecundo. En el *Banquete* se proponen pruebas que deben ser superadas, vías de formación para poder acceder al Bien y a la Belleza.

El deseo de belleza aparece en el *Fedro* como locura del sujeto que pierde el dominio de sí mismo. La idea de Platón es que el sujeto, para encontrarse con la Belleza, "tenga que morir" (*Fedón*) o "deba enloquecer" (*Fedro*). El alma no puede acercarse directamente a la Belleza; ha de internarse a través de un largo rito de aprendizaje y pasaje (*Fedro*, 251). Esta misma idea aparecerá transformada en el romanticismo, donde la belleza se considera como una instancia terrible, "ese grado de lo terrible que los humanos podemos soportar" (Rilke)²²³, esa deidad que siembra "al azar desventuras y dichas" (Baudelaire)²²⁴; su asociación con la muerte: "Cualquiera que haya contemplado con sus ojos la belleza, está ya consagrado a la muerte" (August von Platen)²²⁵. Esa es la idea romántica de la belleza.

²²³RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino*, Primera Elegía, Trad. José María Valverde, Editorial Lumen, Barcelona, 1984, pág.27

²²⁴BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, "Esplín e ideal XXI, Himno a la belleza", trad. Manuel Neila, Ediciones Júcar, Madrid, 1988, pág.57. "El estudio de lo bello es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido"BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños Poemas en Prosa o El "Spleen de Paris"*, trad. José Antonio Millán Alba, Cátedra, Madrid, 1986, pág.53

²²⁵PLATEN, August von, En: MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, trad. María José Sobejano, Guadarrama, Madrid, 1975, pág.184

Si es cierto que para Platón, el alma, para alcanzar la belleza, debe traspasar la misma muerte, esto lo hace para iniciarse en un proceso educativo y fecundo, para asegurarse la inmortalidad.

En el romanticismo, sin embargo, la belleza, en oposición al bien clásico, se entiende como fuerza irracional, como límite de la experiencia, y el artista romántico, embriagado en su propia tormenta interior, se sumerge en el abismo. La locura y la muerte dejan de ser un medio fecundo, como sucedía en Platón, para pasar a ser un fin en sí mismo. En este sentido el *Eros* romántico traza un vínculo absoluto, incondicional, con la muerte. Es el "amor romántico".

* * *

Comienza escribiendo Thomas Mann en una carta dirigida al Conde Hermann Keyserling:

"Lo estético es doctrinalmente extramoral, no tiene nada que ver con la ética, ni con los mandatos de la vida, y poco le importa la idea de utilidad y fecundidad"²²⁶.

Dice Thomas Mann que estas palabras constituyen la forma fundamental de todo esteticismo erótico. Con ellas pronuncia el fallo moral sobre la estética. Si la bendición que tiene es la bendición de la belleza, de todas formas para Mann es una bendición estéril, mortal, le falta la bendición de la fecundidad. De todo ello puede vanagloriarse con extraordinaria melancolía, pero quedando condenada y estigmatizada por el signo de la desesperanza y del

²²⁶MANN, Thomas, "Sobre el matrimonio", En: MANN, Thomas, *Cervantes, Goethe, Freud*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943, pág.180

contrasentido. Es una maldición por su falta de perspectiva. No funda nada, no forma familias, no procrea generaciones; "lo cual desde el punto de vista estético puede ser cosa muy orgullosa y libre, pero sin duda amoral"²²⁷.

"Todo lo que constituye el matrimonio, o sea, duración, fundación, procreación, sucesión de generaciones, responsabilidad, falta en la homoerótica"²²⁸.

* * *

Thomas Buddenbrook y Aschenbach eran moribundos escapados del rigor de la vida y de la moral vital, dionisíacos de la muerte.

Decía Thomas Buddenbrook: "¿Esperaba yo seguir viviendo en mi hijo? ¿En una personalidad más tímida, más débil, más titubeante todavía? ¡Qué necedad infantil! ¿Qué podría significar para mi el hijo? ¡No necesito ninguno!"²²⁹.

Este modo de fugarse y de volver la espalda a la idea de la familia, de negarse a la eternidad de las generaciones, es expresión de un proceso de disolución vital, de una muerte peculiar que más tarde describe Thomas Mann como el amor mortífero a un adolescente en *La muerte en Venecia*.

* * *

²²⁷ *ibid.*, pág. 181

²²⁸ *ibid.*, pág. 183

²²⁹ MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, trad. María José Sobejano, Guadarrama, Madrid, 1975, pág. 185

El joven Thomas Mann, el autor de *Thomas Buddenbrook*, se casó pocos años después de conducir a su primer personaje a la muerte. Para el autor sólo en el matrimonio es posible la fidelidad. Cierta burguesía vital y cierta ética predisponen al artista a una convivencia con los hombres, aun cuando el arte y la virtud, por sí solos, no se relacionen siempre. El arte, a pesar de la relación existente entre la belleza y la muerte, dice Thomas Mann, "se halla milagrosamente unido a la vida, prepara sus propias antitoxinas. El amor a la vida, la alegría de vivir, forman también los instintos fundamentales del artista.(...) Además me parece que el artista es realmente el intermediario (...) entre los mundos de la muerte y de la vida"²³⁰.

El artista cuya inclinación estética coincide con estos conceptos peculiares de individualismo y de muerte, no carece por ello de una moral propia. "Somos los hijos de la vida, que más preocupaciones causamos a ésta, pero a pesar de ello somos hijos de la vida predestinados en el fondo a la bondad moral"²³¹.

* * *

LO INDECENTE Y LO ENFERMO EN EL ARTE

Aunque el artista parece de una esencia no moral, no se le puede rebajar por ello. Tal vez, él intenta mejorar el mundo por otros medios que en principio no parecen ser éticos, es decir, le presta un sentido a través de sus representaciones -cuando fija el mundo a través de las apariencias.

²³⁰MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, op. cit., pág.183

²³¹*ibid.*, pág.185

"Sin duda -decía Goethe-, es posible que una obra de arte tenga consecuencias morales; pero exigir del artista intenciones y metas, equivale a estropearle el oficio"²³².

Estimada resistencia del artista cuando actúa contra todos los honores terrestres y su oposición a las ventajas del éxito²³³. El sentimiento intelectual y moral del artista prospera cuando desarrolla su vida interior; cuando desarrolla las ideas, los sueños y la imaginación; o cuando logra que esa vida no sea administrada por reglamentaciones procedentes de una vida oficial o social.

El artista de mirada aguda y atenta, llega a saber de la ausencia de unidad que existe entre lo que él busca anhelosamente en el arte y aquello que le ofrece la sociedad. Significa la escisión entre el artista y la sociedad: quien se preocupa por la vida interior, ve "la incompatibilidad (existente) entre el espíritu y su comportamiento con relación al problema de la humanidad"²³⁴. Si le dieran a escoger, tal vez preferiría la soledad, el retiro, el apartamiento profundo y melancólico, mientras trabaja en el arte. Escribe Goethe: "No hay modo más seguro de eludir el mundo que mediante el arte; ni hay modo más seguro de ligarse a él que mediante al arte"²³⁵.

²³²GOETHE, en: MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, trad. María José Sobejano, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975, pág.294

²³³Recordemos el horror de Robert Walser al triunfo en la vida, en sus novelas: *El ayudante*, *Los hermanos Tanner*.

²³⁴MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, *op. cit.*, pág.302

²³⁵GOETHE, J. W., *Las afinidades electivas*, trad. José María Valverde, Bruguera, Barcelona, 1986, pág.194

* * *

Sería absurdo pretender juzgar al artista a partir de las reglas sociales establecidas²³⁶.

Lo bueno y lo malo, el bien y el mal... Nietzsche se preguntaba si el bien y el mal eran verdaderamente cosas tan opuestas. Lo que es nefasto y cruel para la sociedad humana, es decir, lo falso, lo indigno, no tiene por qué ser excluido del arte. A la obra parece bastarle ser de "calidad" para ser "buena". Puede incluso ser falsa. Lo importante es aquella vida interior, que el artista se dirija al estudio interno de las sombras, incluso de las sombras enfermizas de la sociedad.

Aunque no intente transformar directamente la sociedad, el artista puede subvertir los propios valores éticos de la misma, (al distanciarse críticamente de ella, al acusar en ella la falta de valores), para tal vez realizar lo que Nietzsche llamaba "una transvaloración de los valores"²³⁷.

²³⁶En *El hombre sin atributos* de Robert Musil dice Ulrich: "si entiendo por moral la reglamentación de todas las relaciones que incluyen sentimiento, fantasía y cosas así, entonces el individuo se regirá por los otros, y de este modo adquirirá en apariencia alguna solidez, ¡pero, en el terreno moral, todos los individuos juntos no consiguen superar el estado de la demencia!" MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 3, trad. Feliu Formosa, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág.457. "Generalmente se entiende por moral una especie de exigencias policiales gracias a las cuales la vida se mantiene en regla", *ibid.*, pág.465; Dice Ulrich: "Moral es la reglamentación del comportamiento dentro de una sociedad, y especialmente de sus primeros impulsos internos, que son los sentimientos y las ideas", *ibid.*, pág.460; la moral particular de Ulrich "no era ni dominio ni sabiduría ideológica, sino el infinitivo conjunto de posibilidades de vida", *ibid.*, pág.465

²³⁷NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág.23

Según Bachelard una transmutación de todos los valores determina una transmutación de todas las imágenes. Véase: BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1982

Un arte lleno de nihilismo y escepticismo hacia la realidad, aunque utilice la risa irónica, o una amarga acusación, no por ello, dirá Thomas Mann, dejará de estar ligado al bien²³⁸. Si es cierta la falta de ética del artista (ya que se enfrenta o aparta de la vida oficial y de la sociedad humana reglamentadas), lo es pero sólo aparentemente. Si el elemento crítico es inseparable del arte, también es cierto que "la crítica inherente al arte guarda siempre algo de moral, manifiestamente derivado de la idea del *bien*"²³⁹.

* * *

Es el bien lo que en definitiva cantó Isidore Ducasse en *Los cantos de Maldoror*. "Canté el mal como han hecho Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etcétera. Naturalmente exageré el diapason para crear algo nuevo en el sentido de esa literatura sublime que canta la desesperación sólo para atormentar al lector y hacerle desear el bien como remedio"²⁴⁰.

* * *

"En mi "Moral", si me entretuviera en forjar una -decía Valéry-, podría hacerse todo el mal que se quiera, con la expresa condición de haberlo claramente querido y previsto en tanto que mal, sin haberse ahorrado cosa alguna sobre su conocimiento, y habiendo profundizado

²³⁸"Las almas raras conocen un vértigo que lleva al bien" BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, *op. cit.*, pág.135

²³⁹MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, *op. cit.*, págs.299-300

²⁴⁰CONDE DE LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse), *Los cantos de Maldoror y otros textos*, Barral Editores, Barcelona, 1970, pág.299

con esmero en su figura, en sus consecuencias probables, en el bien que de él se pretende extraer"²⁴¹.

* * *

"No tengo mucha fe, pero tampoco creo mucho en la fe; más bien, y mucho más, creo en la bondad, que puede existir sin la fe, y precisamente derivar de la duda"²⁴².

Se duda precisamente del bien de la sociedad, cuando el arte, preocupado por dar un sentido, "no ha podido nunca impedir los más sangrantes sinsentidos"²⁴³.

A veces presentes, como escribía Thomas Mann en *Carlota en Weimar*, que "es por el lado de la enfermedad por donde podrían hacerse los más audaces sondeos en las tinieblas de la vida"²⁴⁴. Es la enfermedad del que decide dirigirse incluso al estudio de la demonología, cuando el hombre se entrega al diablo, a través de un intelectualismo privado de calor humano, como es el caso de Adrián Leverkühn, en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, que toma esa diabólica dirección²⁴⁵ a cambio de veinticuatro años de existencia creativa.

* * *

²⁴¹VALÉRY, Paul, *Tel Quel I*, Cosas Calladas -Moralidades -Literatura -Cuaderno B 1910, Labor, Barcelona, 1977, pág.123

²⁴²MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, op. cit., pág.305

²⁴³*ibid.*, pág.306

²⁴⁴MANN, Thomas, *Carlota en Weimar. Obras Completas*, Plaza & Janés, Barcelona, 1965, pág.1294

²⁴⁵"en torno suyo reinaba la frialdad", MANN, Thomas, *Doktor Faustus*, trad. Eugenio Xammar, Edhasa, Barcelona, 1984, pág.11

Robert Musil escribe en 1911 un artículo sobre lo indecente y lo enfermo en el arte. Dice: "el arte puede no sólo representar lo inmoral y lo aborrecible, sino también amarlo"²⁴⁶. El arte, porque quiere saber, representa lo indecente y lo enfermo mediante sus relaciones con lo decente y lo sano. Esto significa que amplía así su saber acerca de lo sano y lo decente. "En verdad no existe perversidad o inmoralidad alguna que no tenga por así decir su correlativa salud o moral"²⁴⁷.

* * *

²⁴⁶MUSIL, Robert, *Ensayos y conferencias*, trad. José L. Arántegui, Visor, Madrid, 1992, pág.15

²⁴⁷*ibid.*, pág.17

VOLUNTAD DE APARIENCIA

"Para él, como para todos los seres espirituales, lo opuesto a la veracidad no es ya la mentira, ¡sino la pobreza!"²⁴⁸.

En *El culpable* de Georges Bataille se cuenta la historia de un pintor que tiene la intención de pintar, de azul, la bombilla que cuelga del techo de una habitación. Se sube a un banco porque no puede alcanzarla con su pincel; después llega otro hombre que, con la mayor seriedad del mundo, le dice: "Agárrate al pincel, que yo voy a retirarte el banco".

La entrada en escena del hombre que retira el banco cuestiona el papel desempeñado por el pintor, pone en tela de juicio el mundo al que pertenece. Dicho mundo se presenta como un escenario corredizo. El pensador o filósofo llega, retira el banco, levanta el telón, desenmascara el conjunto coherente formado por la bombilla, el pincel, el pintor, y descubre allí el telón de las apariencias.

²⁴⁸MUSIL, Robert, *Los alucinados- Vinzenz y la amiga de los hombres importantes*, trad. Pablo Grosschmid, Barral Editores, S.A., 1970, págs.20-21

Puede que el pintor se las ingenie para permanecer colgado de su pincel, y girando la cabeza hacia el público, nos diga: -Este que veís en mí es el cuerpo del artista que me he construido artificialmente para no caerme de mi escenario. Hace tiempo que soy consciente de la inexistencia del banco que me han retirado. He llegado a saber del carácter simulador de mi existencia aquí. De la imposibilidad de acceder a una verdad que no sea el propio artificio. Del espíritu privadamente artificial que mantenía en mí este cuerpo elevado, para así poder llegar a sujetarme al pincel, artificioosamente digo, colgándome de él, con los pies bien separados del suelo.

* * *

Picabia colgaba a la puerta de su estudio un cartel en el que aparecía escrito, en grandes rótulos: *Pintor de todos los géneros*.

El pintor que sabe ser un fingidor: conoce las estrategias para fabricarse un cuerpo que guarde las apariencias. Se construye un espíritu artificial para poder agarrarse al pincel. Sabe de los simulacros, de las verdades parciales, de las innumerables sombras que aparecen bajo el banco que le da apoyo. Sabe permanecer en una escena que no tiene realidad más que en el espíritu. Que el deseo de mantenerse en esa posición elevada puede cambiar hasta tal punto que una leve rasgadura del espíritu bastaría para cuartear dicha posición o hacerla cambiar por otra. Sabe fingir un cuerpo resistente a aguas diferentes.

El artista, siendo un productor de engaños, un embaucador, un seductor, parecido a Proteo, llega a cambiar su rostro, su piel; realiza una metamorfosis constante en su pensamiento. Puede buscar múltiples o variables máscaras que le permitan crear nuevos escenarios.

Nada hay de despreciable en la confabulación del arte con la ilusión²⁴⁹, con la apariencia, con el mundo de los *etdola*. El artista, a diferencia del artesano concebido por Platón (recuérdese que en la *República* se expulsaba al artista de la ciudad, alegando su sospechosa vecindad con la mentira y la producción de simulacros), no debiera acotar su trabajo en una especialización intransigente.

Hay quienes han preferido la verdad de las apariencias²⁵⁰. Oscar Wilde declaraba: "Lo entendamos como queramos, nosotros no podemos llegar a la realidad de las cosas por medio de su apariencia.

²⁴⁹"Dos artes (la poesía y la prosa poética) de fascinación y de encantamiento han sido creadas, las cuales sirven de extravío al alma y de engaño a la opinión. Y ¡cuántos han engañado y engañan a cuántos y en cuántas cosas con la exposición hábil de un razonamiento erróneo!" GORGIAS, *Fragmentos y testimonios (Elogio de Helena)*, Introd. José Barrio Gutiérrez, Aguilar, Buenos Aires, 1974, pág. 88

²⁵⁰VALÉRY: "Lo fingido y lo maravilloso son más humanos que el hombre de verdad" VALÉRY, Paul, *Tel Quel I, Cosas Calladas-Moralidades-Literatura-* Cuaderno B 1910, Labor, Barcelona, 1977, pág. 23

PASCAL: "El hombre está, pues, tan acertadamente fabricado que no tiene ningún principio justo de lo verdadero y algunos excelentes de lo falso" PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, trad. Carlos R. de Dampierre, Alfaguara, Madrid, 1981, pág. 364, (42-82, Imaginación).

NIETZSCHE: "En el arte la mentira se santifica y la voluntad de engaño tiene de su parte la buena conciencia". "Decir que la verdad vale más que la apariencia es tan sólo un prejuicio moral" NIETZSCHE, Friedrich, En: MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Bruñera, Barcelona, 1984, pág. 139.

TRÍAS: "Dejemos hablar a las sombras. ¡Pues se las ha dejado hablar un tiempo tan corto! ¡Tan poco tiempo! No tarda Sócrates en retirarlas, para siempre, la palabra!" TRÍAS, Eugenio, *La dispersión*, Taurus, Madrid, 1971, pág. 200.

VALÉRY: "Hasta la mentira más complicada resulta más sencilla que lo verdadero. La palabra no puede aspirar a explicar toda la complejidad del individuo". VALÉRY, Paul, *Moralidades*, *op. cit.*, pág. 97

DUCHAMP: "En general, el cuadro es la aparición/de una apariencia" DUCHAMP, Marcel, *Notas*, trad. M^a Dolores Díaz Vaillagou, Tecnos, Madrid, 1989, pág. 57

MUSIL: Dice Anselmo sobre la mentira: "¿Pero no comprende que las mentiras son una añoranza de países de ensueño, que se desvanecen entre leyes extrañas? Están más cerca del alma. Tal vez hasta son más ímpias. Las mentiras no son verdades; pero aparte de eso, ¡lo son todo!" MUSIL, Robert, *Los alucinados*, *op. cit.*, págs. 77-78

UNAMUNO: "La primera cualidad que debe tener un médico es la de saber mentir. O saber engañar, que es lo mismo (...) Y es porque no hay virtud curativa como la del engaño" UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, Tomo V, Vergara, Barcelona, 1958, pág. 666

Y la terrible razón de esto es que acaso no haya realidad en las cosas, excepto su apariencia". Y exclama: "Para mí la belleza es la maravilla de las maravillas". "Sólo la gente superficial no juzga por las apariencias. El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo invisible"²⁵¹.

* * *

La pantalla cinematográfica es un Eldorado de tierra firme, con las sombras que se mueven y hablan en su superficie, sombras que nos hacen recordar nuestra posición "vital" de sombras.

En el salón de 1859 Baudelaire se sitúa ante los cuadros de paisajes para concluir confesando: "Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme una ilusión útil. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro en los que encuentro, artísticamente expresados o concentrados trágicamente, mis sueños más queridos. Porque son falsas, están estas cosas infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, precisamente porque han descuidado mentir"²⁵².

Baudelaire recuerda la importancia del fenómeno del aire para el pintor de temperamento. "El aire juega un papel tan grande en la teoría del color, que si un paisajista pintase las hojas de los árboles tal como él las ve, obtendría un tono falso"²⁵³.

²⁵¹ WILDE, Oscar, (En una carta), En: SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1984, pág.15

²⁵² BAUDELAIRE, Charles, En: BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. "Baudelaire (un poeta en el esplendor del capitalismo)"*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972, pág.167

²⁵³ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, trad. Lorenzo Varela, Júcar, Madrid, 1988, pág.46

Hay que pedir al artista una posición crítica propia, un individualismo en el mejor sentido de la palabra, una expresión sincera de su temperamento. Ha de ser selectivo²⁵⁴.

Baudelaire quería indicarnos que "quien no tiene temperamento no es digno de hacer cuadros"²⁵⁵. Y aquél que posee el melancólico selecciona entre las sombras.

* * *

En *La gaya ciencia* el temperamento de Nietzsche se muestra a favor de la naturaleza simuladora del artista, cuando presenta la verdad como la verdad de la apariencias, donde afirmar lo aparente significa aprender a ver con profundidad.

"¡Ah! Aquellos griegos ¡Cómo sabían vivir! ¡Para eso es preciso quedarse valientemente en la superficie, no pasar de la epidermis, adorar las apariencias, creer en la forma, en los sonidos, en las palabras, en todo el Olimpo de las apariencias! Los griegos eran superficiales...por *profundidad*"²⁵⁶.

* * *

²⁵⁴"La selección la hace el temperamento" *ibid.*, pág.47

²⁵⁵*ibid.*, pág.36

²⁵⁶NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*, (Prólogo de la segunda edición alemana), trad. Pedro González Blanco, Sarpe, Madrid, 1984, pág.28; El pensamiento nihilista sólo podrá aliviar su buscada herida, su "gran dolor" -el conocer-, a través de la dulcificación del engaño, del sueño, en la ilusión, la máscara, la mentira, el simulacro, la invención y la fabulación: un mundo de sombras, de apariencias y fantasmagorías que le harán más soportable la existencia.

ALQUIMIA POSIBLE

Hablo de mi dolor a Belarmino, porque
"todas las metamorfosis de la naturaleza
pura pertenecen también a su belleza"
Hiperión²⁵⁷

"El que haya salido al exterior para investigar las costumbres de otros pueblos, nada más regresar se presentará a este Consejo"²⁵⁸. En *Las Leyes* Platón insiste en la idea de que el legislador debe tomar medidas muy severas con los ciudadanos, al no permitirles ningún tipo de variación en su modo de vida, ninguna nueva idea, ningún cambio, hasta tal punto que nadie puede salir al extranjero sin previa autorización; a su regreso el viajero debe someterse a una serie de pruebas, a un comité de jueces y de censores que se tienen que reunir para controlarle, para indicarle lo que debe o no debe decir sobre lo que ha visto u oído en los países vecinos.

Platón se muestra intransigente con la vocación indecisa y multiforme del artista, cuando "cada uno debe atender a una sola de las cosas de la ciudad: a aquello para lo que su naturaleza esté mejor dotada" (*Rep. 433a*)²⁵⁹: "esta ciudad será la única en que se encuentren zapateros que sean sólo zapateros y no pilotos además de zapateros, y labriegos que únicamente sean labriegos..." (*Rep. 397e*)²⁶⁰. Todo aquel que desempeñe más de una actividad será

²⁵⁷HÖLDERLIN, Friedrich, *Hiperión o El eremita en Grecia*, trad. Jesús Munárriz, Ediciones Hiperión, Madrid, 1986, pág.141

²⁵⁸PLATÓN, *Las leyes*, libro XII, trad. José Manuel Ramos Bolaños, Akal, Barcelona, 1988, pág.522

²⁵⁹PLATÓN, *La república*, trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Alianza Editorial, Madrid, 1988, págs.234-235

²⁶⁰*ibid.*, pág.172

expulsado de esta ciudad. Una persona de naturaleza multiforme y cambiante, como lo fue Goethe, o una persona de naturaleza sólo probable, como *el hombre sin atributos* de Robert Musil, o el mismo Kafka, hubieran sido expulsados todos de aquella ciudad, un lugar donde los agrimensores sólo pueden ser agrimensores, y no pueden dudar de si fueron o no convocados a ciertos castillos.

Desde luego que en aquella remota ciudad no existía el peligro de las profesiones saturninas -la inactividad del melancólico, el problema de su indecisión y su incumplimiento vocacional -, ni el problema del que se decide entre innumerables direcciones.

El hombre de la posibilidad no tiene una figura única, sí en cambio muchas ajenas y advenedizas. Ningún puesto fijo, ni una faz propia, ni un oficio exclusivo; a diferencia del artesano, labriego, o zapatero concebido por Platón, es de naturaleza multiforme. Como decía Pico della Mirandola en *De la dignidad del hombre*: "¿Quién no admirará a este camaleón? o ¿qué cosa más digna de admirar? No sin razón dijo Asclepio ateniense que el hombre, en razón de su naturaleza mudadiza y transformadora de sí misma, era representado en los relatos míticos por Proteo"²⁶¹.

* * *

²⁶¹PICO DE LA MIRANDOLA, *De la Dignidad del hombre*, trad. Luis Martínez Gómez, Editora Nacional, Madrid, 1984, págs.105-106

METAMORFOSIS, CAMBIOS Y REGENERACIÓN EN LA PIEL DE GOETHE:

(La palingenesia a la que está expuesta la piel del pensador. La capacidad vocacional de Goethe)

Puede uno, si así lo quiere, pasar inadvertido. Hacerse pasar por otro. Cuando Goethe llega a Roma en noviembre de 1786 se hace inscribir en el registro policíaco con el nombre de Juan Felipe Möller, un pintor alemán. De esta forma Goethe quiere saborear las ventajas de ser un extranjero desconocido, cuando logra pasar de incógnito, sin que nadie conozca su verdadero nombre, sin que nadie conozca su verdadera identidad, sin que nadie sepa que es él el ministro de Weimar. Durante meses permanecerá en Italia haciéndose pasar por alguien ignorado al que nadie molestará. Goethe, siendo célebre en su patria, representará fuera de ella ese otro papel oscuro de pintorcillo desconocido que viene a vivir a Roma la bohemia de los artistas pobres. Fiel a su teoría de la metamorfosis, Goethe se metamorfosea. Cámbiase el nombre, ya que no puede cambiarse la piel. De esta manera Goethe se complace en la farsa, en ese truco engañoso que hace recordar las bromas que ya gastaba al pastor de Sesenheim en los tiempos de su idilio con Federica, como en aquel día en el que se presentó en la casa disfrazado como el chico que llevaba las tortas.

Haciéndose valer de su espíritu simulador se construye artificialmente una pobreza imaginaria. El burgués hijo de padres ricos e influyentes quiere dar el pego de ser ante los demás un estudiante pobre, de vivir una vida de bohemia cuyo deseo Goethe confesaba ya en sus *Conversaciones con Eckermann*, cuando en ellas decía que para escribir necesitaba confinarse en una habitación modesta donde pudiera hacerse la ilusión de ser como un poeta pobre sentado en el interior de una buhardilla pobremente amueblada. El

hombre que en potencia podría serlo todo porque simpatiza y se compenetra con todo, el hombre con múltiples pieles, capaz de adoptar diferentes formas para comprender y sentir, también necesita de una habitación humilde, de un lugar donde el observador atento que se propone estudiar la Naturaleza y la Historia, sabe tanto de las virtudes como de las flaquezas de su condición humana; sobre todo de las flaquezas, al estar dispuesto a reconocer sus propios errores y límites.

A veces son necesarios los trasplantes de piel. "O renovarse o morir", dice Goethe²⁶². Su viaje a Italia se hará necesario para dejar atrás los últimos días de desasosiego interior que le atormentaban en Weimar, esos días en los que ni siquiera parecía conmoverle la muerte de su padre. Se renueva al cortar una flor italiana y aspirar su nueva fragancia, al conocer las tibiezas de la carne humana y descubrir sus secretos biológicos. Es en ello donde Goethe no sólo afina la mirada de sus ojos, sino también la de sus manos, esos órganos que confirman los descubrimientos del ojo pero al sentir las cosas al contacto de la piel. Ese poeta que escribe su *Esbozo sobre la teoría de los colores*, también sabe ampliar su capacidad vocacional, cuando por ejemplo escribe su *Metamorfosis de las plantas*, al llevar su terreno intelectual a crear una botánica sentimental, o cuando a veces se dedica a examinar con atención viejos manuscritos y palimpsestos arcanos; o cuando su curiosidad sin límites le lleva a observar minuciosamente la Naturaleza.

Su vocación de pintor que no pinta, su ojo de pintor, aunque él no se reconociera a sí mismo como pintor, le movieron a hacer observaciones sobre la naturaleza de la luz, esa luz que hasta en el

²⁶²GOETHE, Johann W., *Obras completas*, tomo 1, traducción, estudio preliminar, preámbulos y notas de Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1989, pág.109

supremo instante de su vida, a su muerte, persiste en él para hacerle exclamar, en sus últimas palabras: "Luz, más luz". Antes de su muerte, encerrado en un cuarto oscuro, combinando prismas y lentes, tendrá los ojos bien abiertos, al realizar con resistencia sus juegos de Física recreativa, mientras manipula el rayo de sol que penetra por el pequeño resquicio abierto de su ventana.

No sólo llega a escribir sobre la luz y la sombra propias del estudio del pintor, concretamente sobre el estudio del pintor Fernando Jagemann, estudio cuyo único ventanal daba al Norte; un lugar donde los cuadros no podían aparecer iluminados de manera favorable a todas las horas del día, donde la contemplación de la pintura cambiaba según las condiciones de la luz. Goethe también se dedica a descubrir, a otras horas del día (y bajo una luz diferente de la que se servía para escribir su *Esbozo sobre la teoría de los colores*, aunque siempre fuera bajo una luz intelectual), su interés por otras materias de conocimiento, como cuando descubre en el hombre la existencia del hueso intersticial del maxilar. Tiene que ser un profano en la materia el que realice este hallazgo. Manejará él mismo el bisturí para diseccionar cadáveres y descubrir algo nuevo en el esqueleto humano, analizará él mismo el cráneo humano, pero no como lo haría un especialista en la materia, no como el que pierde la visión de conjunto (al enredarse en el estudio pormenorizado de las partes del mismo), sino sabiendo guardar la distancia necesaria. Descubrirá lo que otros no han sabido, al servirse de su intuición y de una corazonada. Cogerá una calavera sujetándola con aguante, sopesándola pensativo en su mano, la examinará con atención, buscará en ella la escritura de la muerte, como un Fausto tratando de descifrar su secreto.

En sus "Viajes Italianos", Goethe escribe sobre una excursión que realizó a la Academia de San Lucas, un lugar donde pudo contemplar el cráneo de Rafael. En esa Academia guardaban a Rafael como

sagrada reliquia, al considerarlo como un espectáculo verdaderamente admirable. Un cráneo tan bellamente compuesto y tan correctamente abombado, sin vestigio alguno de esas protuberancias, brechas, o bultos espantosos que se observan en otros cráneos. Goethe pensó en la posesión de una reproducción de ese cráneo, como perfecto amante del Arte y de la Naturaleza, reproducción que recibiría en Weimar de parte de su influyente amigo y pintor, el consejero Reiffenstein, viéndose Goethe complacido.

Hay quien a fuerza de ser autor (*auctor*) aumenta aquello que cae bajo sus ojos, donde nada se convierte, bajo esos ojos llenos de atención y curiosidad, en una idea única, fija, ni excluyente de otras, sino cambiante sobre todas las cosas. Sus múltiples cambios de piel, sus múltiples vocaciones y facetas, su gran receptividad, le capacitaban para recoger una forma romántica entre los estudiantes de Leipzig, una forma clásica en sus tiempos de Weimar, ser un hombre del norte ante el blanco éxtasis de las montañas suizas, o un hombre con el sol mediterráneo de fondo cuando viaja a Italia. Al ser transeúnte de tantos lugares, es un amplio repertorio de aptitudes y una gran variedad de vocaciones las que tiene, facultades que él imprime y marca en su propia piel como una serie de incontables "goethes", pero "goethes" que son impresos desde dentro, desde sí mismo, desde el interior de un único Goethe que dirige todas sus piezas, conduciéndose naturalmente desde su esfera privada, siempre meditabundo, forjándose como un pensador, donde la piel se convierte como en un palimpsesto de pensamientos, y en un borrador, en un pergamino donde se imprimen diferentes señales, pero siempre señales del hombre que piensa desde su interior, hombre con múltiples escrituras de su cuerpo e infinidad de lecturas, donde nada sobre su persona puede decirse de una forma definitiva y conclusa, del inaccesible interior de Goethe, de ese inaccesible interior de Goethe

que es él para nosotros y de ese inaccesible interior de Goethe que, seguramente, resultaba ser él para sí mismo...El inaccesible interior del hombre. Aparece siempre ocultándose, evitando siempre decir la última palabra sobre su persona²⁶³.

No se decide nunca por una única opción. Torturante indecisión hamletiana ante un porvenir en suspenso, sin decidirse por una única novia, entre sus tres grandes novias: la catedral de Estraburgo, esa novia que se viste con los encajes de la belleza idealista, la montaña de San Gotardo, la novia vestida de Naturaleza (en Suiza) y su otra novia, la Juno de la galería Ludovisi. Goethe no querrá decidirse. No querrá prescindir de nada. La baronesa Von Stein le hará elegir ¡O la florista o yo! ¡Elige!. Pero pretender que Goethe elija será un error, cuando elegir es lo que más le asusta en la vida.

* * *

LA MULTIPLICIDAD DE DOTES DESORIENTA Y PERTURBA LA VOCACIÓN

Goethe es el hombre en el que "la multiplicidad de dotes desorienta y perturba la vocación"²⁶⁴, ejemplo de cómo esa perturbación y malestar surge al no tener una vida reclamada por una única vocación. En él las intenciones no podrán contabilizarse en acciones. No habrá tiempo suficiente para poder cumplir y desarrollar los incontables deseos surgidos ante su amplia capacidad vocacional. Sólo podrá

²⁶³"Lo cierto es que el hombre es un ser oscuro y lleno de confusiones, pues no sabe de dónde viene ni adónde va. Muy poco sabe del mundo y menos todavía lo que de sí mismo sabe; muy poco sé yo de mí" GOETHE, Johann W., *Obras completas*, tomo II, "*Conversaciones con Eckermann*" (Abril de 1829), Aguilar, Madrid, 1987, pág.1210; "Cuando para mí mismo era yo un enigma", GOETHE, *Obras completas*, tomo II, *op. cit.*, Autobiografía, pág.1946

²⁶⁴GOETHE, Johann W., *Poesía y verdad*, En: TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976, pág.108

elegir una pequeña parte de lo posible aún no realizado, alguna parcela entre todas las pertenecientes a la esfera de su deseo; no todos los componentes de la esfera de lo posible llegan a darse cumplimiento en la esfera de la producción y de la inscripción objetiva.

Goethe, en *Carlota en Weimar*, se desespera al comprobar la gran cantidad de ideas y proyectos que se agitan en su cabeza, faltándole precisamente tiempo para su realización. Es la lucha del hombre malogrado por falta de tiempo.

Goethe parecía organizar su vida para vivir muchos años, pensando en tomarse mucho tiempo para todo. Pero es el límite de tiempo el componente que le hace enfermar: pues le obliga a la determinación, a la elección, a la decisión.

La lucha de Goethe surge ante la imposibilidad de condensar o comprimir en una única página -de su vida- todas las páginas de proyectos vocacionales y deseos de vidas que él habría querido vivir paralelamente además de la suya. Una enfermedad sutilmente escondida.

¿Qué hacer cuando ante tantas opciones surge la indecisión, cuando el tiempo para construir se cancela así mismo, cuando se vence el tiempo? ¿qué hacer cuando se cae en un exceso de posibilidad?

La naturaleza de Goethe debió ser tremendamente indecisa. A una naturaleza como la suya, impregnada por un exceso de *desideratum*, le sobrevendría una perenne vacilación, la duda y el peligro ante lo indeterminado; el peligro de la supresión del instante para construir; la momificación y la anulación del hacer y del actuar. Pero Goethe no llegó a la cancelación de la escritura, al silencio. Un paso en esa dirección le hubiera conducido a la página en blanco, a lo que el pintor llama la ausencia del cuadro. Ese es el momento improductivo, la duda estéril, el quietismo del que se quejaba el viejo Goethe.

Su miedo a decidirse. En *Poesía y Verdad* Goethe narra cómo en uno de sus viajes, dudando sobre su vocación por la poesía o la pintura, recurre a un oráculo.

"El hombre se extravía en el caos de los símbolos y pierde su libertad como era bien sabido de los antiguos. Termina actuando conforme a signos y oráculos"²⁶⁵.

A medida que entra en la vejez, Goethe acrecentaba su admiración por todo. Todo es considerado significativo, inconmensurable, maravilla entre las maravillas. Su mirada tenía el afán del coleccionismo, una necesidad apuntada por Walter Benjamin, donde todo lo vivido se convertía en inscripción. Un exceso de móviles e incitaciones, en el entrecruzamiento de todos los estudios y las escrituras que realizaba, llegaban a acrisolarse hasta extraviarse en lo que Walter Benjamin denominaba "el caos de lo simbólico": la sombra absoluta, la pura luz. Le tienta la luz de la mariposa. Tiempo vencido, supresión de lo precedero, anulación del actuar y de la determinación.

Goethe cae sin distinción en el concepto de naturaleza ante la seducción de las fuerzas demoníacas. Dice Goethe de la naturaleza: "No he hablado de ella; no, puesto que todo lo que es verdadero, y todo lo que es falso, todo lo ha dicho ella. Todo es atribuible a su culpa, todo es otorgado por ella"²⁶⁶. Bajo esta concepción del mundo cae Goethe en un caos sin límites. Es la idolatría por la

²⁶⁵BENJAMIN, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, "Las Afinidades electivas de Goethe", Monte Avila Editores, Venezuela, pág.47

²⁶⁶GOETHE, Johann W., *La naturaleza*, fragmento de 1780, vol X, en: BENJAMIN, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Avila Editores, Venezuela, pág.42

naturaleza, la incorporación del concepto de lo demoníaco, de lo sensual atribuible a la tierra. "Traté de salvarme de ese ser terrible", dice Goethe, al hablar del trato con las fuerzas demoníacas.

Escribe Goethe: "Creía en la naturaleza, en la naturaleza animada y sin espíritu, en la viva y en la muerta, para descubrir en ella algo que no sólo se manifestaba en contradicciones y que, por tanto, no podía ser concebido mediante ningún concepto, ni captado por ninguna palabra. No era cosa divina, pues parecía irracional; tampoco humana, pues carecía de entendimiento; ni diabólica, puesto que era generosa; ni angelical, puesto que frecuentemente se complacía en el pesar. Se asemejaba al azar, pues carecía de consecuencia; tenía parecido con la profecía, puesto que apuntaba a relaciones. Todo lo que nos rodeaba parecía estar penetrado por ella; parecía disponer arbitrariamente con los elementos más necesarios de nuestra existencia; reunía a los tiempos y abría los espacios. Parecía complacerse únicamente en lo imposible, rechazando con desprecio a lo posible. A ese ser, que se imponía sobre todos los demás, lo llamé demoníaco, para distinguirlo, para determinarlo, siguiendo el ejemplo de los antiguos y de aquellos que habían advertido algo semejante. Trate de salvarme de ese ser terrible"²⁶⁷.

²⁶⁷GOETHE, Johann W. *Obras completas II, "Poesía y verdad"*, trad. Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1987, parte IV, Libro XX, pág.1892; En *Las afinidades electivas* Goethe pensaba en una naturaleza cuyo enigma se ocultara a la medida de nuestros deseos: "También en tierra firme hay naufragios; volverse a levantar y recobrase rápidamente es digno y plausible. ¡La vida está sólo calculada con pérdidas y ganancias! ¡Quién no hace algún plan y no se ve estorbado en él! ¡Cuántas veces se emprende un camino para quedar apartado de él! ¡Cuántas veces quedamos desviados de un objetivo al que apuntábamos con exactitud, para alcanzar otro más alto! Al viajero se le rompe una rueda durante el camino, para su gran disgusto, y mediante ese azar desagradable obtiene los conocimientos y relaciones más gratos, que ejercen gran influjo sobre su vida entera. El destino nos otorga nuestros deseos, pero a su manera, para poder darnos algo por encima de nuestros deseos"GOETHE, J. W., *Las afinidades electivas*, trad. José María Valverde, Bruguera, Barcelona, 1986, pág.229

Goethe murió en plena actividad, es decir, en plena lucha consigo mismo, en plena posibilidad de devenir. Fue un hombre que, por indecisión, frustró en cierto modo su vida, anhelante siempre de empezar de nuevo, de rehacer su vida, de cambiar; no acabó siendo un hombre acabado: no es el Byron que acaba con un poema perfecto, sino que el incumplimiento de la vida de Goethe, fue el cumplimiento perfecto de su devenir; el poema no acabado que muere en un momento en el cual aún tenía plena posibilidad de transformación.

* * *

Goethe fue un individuo que apenas enfermó en su vida. Sin embargo la enfermedad de Goethe, un defecto por él reconocido, fue su indecisión; decía Vogel, su médico de cabecera: "En su avanzada vejez, se le hizo extraordinariamente difícil a Goethe que, aparte de su primera juventud, siempre había tendido a una circunscripción y minuciosidad excesivas, el tomar decisiones. Él mismo creía que esta peculiaridad, que consideraba francamente como un defecto, le venía de que en toda su vida jamás se había visto en la necesidad de obrar con rapidez, y varias veces le he oído alabar la profesión de la medicina precisamente porque al médico nunca le es permitido aplazar sus resoluciones"²⁶⁸.

* * *

²⁶⁸En: TRÍAS, Eugenio, *Thomas Mann/Goethe*, Mondadori, Madrid, 1988, pág.109

INACTIVIDAD APARENTE DEL MELANCÓLICO

Escribe Marsilio Ficino en una carta, entre 1470 y 1480, dirigida a su amigo Giovanni Cavalcanti: "En estos momentos no sé, por así decirlo, lo que quiero, o quizá sea que no quiero lo que sé, y quiero lo que no sé"²⁶⁹.

Los melancólicos se caracterizan por una inclinación contemplativa y quietismo. A veces sufren un efecto de momificación cuando se paralizan los miembros, porque se dejan llevar a un estado que impide toda determinación o movimiento. Un melancólico con las cualidades de Goethe hubiera llegado al imposible deseo del todo a la vez. Un exceso de móviles en la esfera del deseo no le hubieran permitido la decisión, no pudiendo realizarse todas las inscripciones al mismo tiempo²⁷⁰. Aunque en el caso de Goethe pareció existir algo capaz de proporcionar una alquimia de ascenso. Tal vez un rostro benéfico de Saturno le estimuló, le incitó a la acción. Frente a él existe otro rostro saturnino que hunde al melancólico en un *taedium vitae* estéril, paralización incluso de la imaginación, que puede llevar a la locura y a la muerte.

Aunque puedan existir otros rostros, se distingue un tercer rostro que dirige al melancólico a una parálisis aparente, a la contemplación

²⁶⁹KLIBANSKY, Raimond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y melancolla*, trad. Marfa Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pág.252

²⁷⁰Cuando la posesión saturnina deja paso a la escritura (el caso de *Torquato Tasso*, apuntado por Eugenio Trías en su ensayo sobre Goethe, edit. Mondadori, Madrid, 1988), puede decirse que el individuo se encuentra en vías de formación y curación. Goethe condujo su vida de tal forma que el exceso de lo nocturno y lo diurno no le vencieron, consiguiendo moderación y equilibrio entre esos dos principios opuestos. En *Drama e identidad* el sujeto se hunde en un "lugar de buenas y pésimas intenciones que jamás se contabilizan en acciones" TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad*, Ariel, Barcelona, 1984

y a la reflexión. Bajo la influencia de este tercer rostro el melancólico no dice nada, su pincel se distancia del cuadro, no escribe sobre la partitura, no actúa, no interpreta en el mundo real, pero acciona en la mente y en la imaginación. Puede que el melancólico no tenga ninguna profesión, ¿pero qué profesión puede satisfacer esa intranquilidad que lleva dentro?

Nos hemos acostumbrado a aplicar sobre todo las palabras acción y pasión a personas que, en propiedad, deberíamos llamar ávidas, ansiosas, a seres voraces en todo tipo de movimiento; y a las personas de una pasión honda y hacia dentro, que sirven más profundamente a una pasión vital, las llamamos erróneamente débiles de afecto, inactivas, incluso sin pasión. Esto lleva a graves confusiones, como veremos más adelante.

* * *

POSIBILIDAD DE CONTEMPLACIÓN

"La ausencia de perspectivas le paralizaba para toda clase de empresas y resoluciones, le hacía víctima de una amarga melancolía y, cada vez que emprendía algo nuevo, su incapacidad le producía un dolor que se paralizaba detrás de la frente, como si se tratara de una hemorragia nasal".

Robert Musil²⁷¹

El melancólico no sólo vive de la pérdida en el sentido de una imposibilidad real; también puede vivir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar todo aquello que podría ser pero todavía no es. En cualquier caso hay una melancolía que da más sentido a lo inactivo imaginario frente a lo real que se cumple.

El hombre sin atributos de Robert Musil tenía sentido de la realidad, vivía sobre todo de la posibilidad, de la realidad en estado inmóvil. El hombre sin atributos era un hombre melancólico. Ulrich no era más que un ser deshecho que se manifiesta disperso en los tiempos que corren. Para él no había nada firme; todo es transferible; toda acción negativa le parecía, desde algún punto de vista, positiva. Sabe que existen variables desconocidas. En cada menos hay un más. Los valores morales no son magnitudes absolutas sino conceptos funcionales. Pone en entre dicho al saber. Para él existe un abismo infranqueable entre la realidad y la representación de la realidad. Ulrich era un fantasma errante en la galería de la vida. Todas sus respuestas son respuestas parciales; sus sentimientos, opiniones. Las

²⁷¹MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. I, trad. José M. Sáenz, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág.76



fórmulas humanas son indescifrables. Quiere hacer valer una historia de las ideas y no una historia universal. Todas sus obras eran tentativas y pruebas, debido a que toda acción en él podía ser superada por la siguiente. Un hombre dedicado a hacer preparativos que nunca alcanzan su fin. Parecía un hombre sin oficio. "Hemos conquistado la realidad y perdido el sueño. Ya nadie se tiende bajo un árbol a contemplar el cielo a través de los dedos del pie, sino que todo el mundo trabaja; tampoco debe engañar nadie al estómago con idealizaciones, si quiere ser de provecho"²⁷². Ulrich permanece pasivo, activamente pasivo, resistiendo. Trabaja ideas en una época que no quiere ver ideas, sino únicamente acciones y hombres de acción. La moral de nuestro tiempo - le dice a su hermana Agathe- es la moral de la producción. "El individuo entra en una profesión y progresa en ella. ¡Es tan fácil tener energía y tan difícil buscar un sentido a la acción!"²⁷³. Tuzzi no sentía simpatía alguna hacia Ulrich. Le repugnaba su naturaleza. Tuzzi estaba convencido de que el valor de una persona se cifra en la voluntad de acción o en la profesión, y no en sentimientos o ideas. Ulrich quiere enseñorearse de la irrealidad. Quiere influir en la realidad, pero con variantes antirrealistas. No dice "no" a la vida, sino "todavía no". Se reserva fuerzas.

"Si existe el sentido de la realidad, debe existir el sentido de la posibilidad"²⁷⁴, escribe Musil. El hombre sin atributos es el hombre de la posibilidad. "La realización me atrae siempre menos que lo no

²⁷²MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. I, *op. cit.*, pág.48

²⁷³MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 3, trad. Feliu Formosa, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág.99

²⁷⁴MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. I, *op. cit.*, pág.19

realizado", decía Ulrich²⁷⁵. Una vida sin forma es la única forma que corresponde a la multiplicidad de posibilidades y voluntades. Una forma de relacionarse con todas las ideas o ninguna. Dice Ulrich a Agathe en el capítulo *Los mellizos siameses*: "jamás me he mantenido bajo el dominio de una idea constante"²⁷⁶.

"Todo le atraía algo, pero una fuerza mayor le impedía alcanzarlo"²⁷⁷. Como Ulrich, su hermana Agathe jamás se metería de lleno en algo. Personas ambas del "apasionado trabajo a medias"²⁷⁸. Ambos se limitaban a sentir caer sobre ellos, en momentos de abstinencia y espera, la hermosa sombra del "cómo sería". Les interesaba lo probable aún no logrado, lo que no puede ser objeto de predicción. "¡Sentimos rota una vida posible por obra de la real!"²⁷⁹. Ulrich decía que existen dos destinos: "uno activo - insignificante, que se cumple- y otro inactivo -importante, que jamás se llega a experimentar"²⁸⁰. Daba más importancia a las pausas y momentos de reposo del espíritu humano que a su actividad. El hombre que no ha escogido profesión se siente todavía con paso libre para decidirse en cualquier dirección. La voluntad de lo posible no le permite pensar aún en las cosas consumadas. Ni Ulrich ni su hermana Agathe podían ser activos, aunque no dejaban de tener dotes intelectuales y prácticas.

²⁷⁵MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. I, *op. cit.*, pág.334

²⁷⁶MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 3, *op. cit.*, pág.302

²⁷⁷MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. I, *op. cit.*, pág.187

²⁷⁸MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 3, trad. Feliu Formosa, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág.54

²⁷⁹MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 4, trad. Pedro Madrigal, Seix Barral, Barcelona, 1982, pág.103

²⁸⁰MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 3, *op. cit.*, pág.78

Lo que siente es un silencio angustioso en torno al sustantivo espíritu; para él la extraña experiencia del espíritu era como dirigirse hacia una querida que le hubiese engañado. Ello no le impide seguir amándola. Recuérdese en Ficino la relación entre la melancolía y el amor²⁸¹.

Hombre-sin-atributos era una denominación que le recordaba a Clarisse, "por ejemplo, horas de piano, o sea, aquellas melancolías, saltos de alegría, expresiones de cólera, sensaciones experimentadas en la interpretación de la música sin llegar a verdaderas pasiones"²⁸².

Al sentido de la posibilidad Ulrich lo llamaba "ensayismo", "imaginaria exactitud", en contraposición con la "pedante precisión". En Ulrich existía una relación tirante entre literatura y realidad, entre alegoría y verdad. Por alegoría entendía una especie de asociación de imágenes dominante en el sueño; la llamaba "la resbaladiza lógica del alma", a la cual corresponden con perfecta afinidad las intuiciones artísticas. Hay una diferencia entre la alegoría y la univocación. La univocación sería la ley de escoger una dirección única, rotunda y conclusa en el pensar y obrar.

²⁸¹ "Los melancólicos, por la pereza de su humor terrestre, aman más lentamente (frente a los coléricos que, a causa de la fogosidad de su humor son arrastrados precipitadamente a amar). Pero, después que son seducidos, por la estabilidad de su humor, perseveran durante muchísimo tiempo" FICINO, Marsilio, *De Amore* (Comentario a "El Banquete" de Platón, trad. Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1986, pág.146. "Los melancólicos, en los que domina la bilis negra, son seducidos con dificultad, pero después jamás pueden liberarse" *ibid.*, pág.214

²⁸² MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 2, trad. José Saenz, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág.181

Ulrich intentaba ser cazador de un estado de ánimo sin meta ni ambición, buscaba una escisión de la conciencia, un estado en el que sentir rodeado el corazón por una dependencia deliciosamente involuntaria. Le interesaba el doble rostro de la naturaleza: "la visión que da" y "la que recibe". El "des-devenir". Cuando se esfuman los pensamientos y los propósitos, y se tiene la sensación de disolverse en una unidad fluctuante en todas las cosas. Los detalles de la realidad que se perciben ya no poseen un egoísmo que compite con los otros, un egoísmo que reclama nuestra atención. Todo se ha entrelazado fraternalmente. Define una especie de estado de sueño, un estado de eliminación de fronteras. De suerte que refiriéndose a un estado de elevación, en las conversaciones sagradas entre Ulrich y Agathe, "todo pensamiento se sentía como una dicha, un acontecimiento y un regalo y no pasaba a los almacenes de provisiones, ni se relacionaba en modo alguno con sentimientos de apropiación y dominio, de retención y observación, por lo cual en la cabeza, no menos que en el corazón, el goce por la posesión de sí mismo era substituido por un regalarse y un mutuo entrelazarse que no tenían límites"²⁸³.

Ulrich hace pensar en cierta melancolía de la infancia. En la infancia no se encuentran diferenciadas las nociones de interioridad y exterioridad. En los primeros años "aún no estábamos totalmente distanciados de nosotros mismos". El adulto se ve desde fuera, como un objeto. En compensación el adulto consigue pensar "yo soy", pero no está presente plenamente. "Nada está totalmente presente como lo estuvo una vez, en la infancia"²⁸⁴.

²⁸³MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 3, *op. cit.*, págs.129-130

²⁸⁴*ibid.*, pág.305

Ulrich tan pronto era partidario del sentimiento, del quietismo y de la inacción, de los estados contemplativos, como de la acción en la vida. Esto implicaba una contradicción, una elección. Pero en cualquier caso eran ambas experiencias de la voluntad. Para Ulrich en la acción el sentimiento no sólo se incrementa; se afloja. Y al contrario: para él el hecho de sentir implica un detenerse, una desaparición de la actividad, pero... "¿No existía un orden maravilloso, según el cual la actividad suprema sería, en su núcleo, la inmovilidad?"²⁸⁵.

* * *

Ulrich distingue entre sentimientos determinados e indeterminados.

Los primeros se suscitan de acuerdo a un encuentro concreto, una situación o comportamiento claros, corresponden a una finalidad; los segundos son tanto más fuertes cuando no se sabe de donde provienen, qué tipo de componente los suscita; "eran, en ambos casos, los mismos sentimientos, sólo que aquí en un estado general y allí particular"²⁸⁶. Para los sentimientos indeterminados Ulrich utiliza la palabra "humores" o "disposiciones anímicas". El humor muestra lo contrario del sentimiento determinado: es vasto, sin finalidad, generalizado, inactivo. Mientras el sentimiento determinado "nos mete en el acontecer", conduce a la acción, a una resolución, se disuelve o cambia al introducirse en la vida; el otro nos hace participar "como a través de una ventana de contemplación", es

²⁸⁵ *ibid.*, pág.261

²⁸⁶ MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 4, trad. Pedro Madrigal, Seix Barral, Barcelona, 1982, pág.231

invariable. "El uno muere como un ser individual, el otro permanece, como la especie o el género"²⁸⁷.

Ulrich cambia de opinión, efectúa una pequeña variación en sus apreciaciones, y dice entonces que en todo sentimiento hay un desarrollo hacia lo determinado y otro hacia lo indeterminado: "He hablado de dos posibilidades de desarrollo y dos estados de un mismo sentimiento"²⁸⁸. El sentimiento muestra una estructura doble, empuja a la acción, pero también pone en el alma un humor o disposición, una inclinación hacia la contemplación.

"No había ni un sentimiento ni del todo determinado ni del todo indeterminado"²⁸⁹, aunque hay sentimientos que corresponden más a la determinación que a la indeterminación (seguramente la melancolía más a lo indeterminado). Existe un sentimiento habitual y "otro" sentimiento.

Queda todavía por decidir por qué el sentimiento indeterminado es considerado como menos real que su oponente. Corresponde a un desarrollo real interno. Normalmente las épocas, piensa Ulrich, han relacionado el mundo de la actuación exterior con el mundo de la actuación interior, viéndolas conexiones; dice Ulrich: "pasando por alto lo lejos que está de la actuación lo puramente interior"²⁹⁰.

Por último, y para terminar, a Ulrich las palabras "determinado" e "indeterminado" no le agradaban demasiado. Ulrich sabe que no ha sido creado el lenguaje para esta cara de la existencia²⁹¹.

²⁸⁷ *ibid.*, pág. 233

²⁸⁸ *ibid.*, pág. 233

²⁸⁹ *ibid.*, pág. 234

²⁹⁰ *ibid.*, pág. 236

²⁹¹ *ibid.*, pág. 237

Hay dos formas de vivir apasionadamente para Ulrich, dos clases de persona apasionada, dos disposiciones diferentes: Una que se descarga de su sentimiento, que apremia a actuar (rompe a gritar de ira, llora de infelicidad o canta de entusiasmo). La otra forma de ser y obrar apasionadamente es aquella que se domina, no accede a la acción a la que empuja cualquier sentimiento. Se contiene. Es un sentimiento que resuena permanentemente y no encuentra salida.

El hombre activo pertenece a la primera forma de ser apasionado, es un hombre que lo acomete todo, de pasiones fuertes y cambiantes; "el otro tipo de persona, en cambio, no tendría con aquél la más mínima correspondencia: es tímido, pensativo, confuso; difícil de decisión, lleno de sueños y nostalgias y de una pasión interiorizada"²⁹².

Ulrich, en ocasiones, había empleado para designarle el término contemplativo. "Estos dos tipos de ser humano que estaban en juego no podían significar otra cosa que un hombre 'sin atributos', al contrario del equipado con todos los atributos que una persona es capaz de mostrar. Se podría llamar al uno nihilista que sueña con sueños de Dios; al contrario del activista, el cual, en su impaciente forma de actuar es, también él, una especie de soñador de Dios, y no tiene nada que ver con un realista, que, con su concepto muy claro del mundo, busca activamente experiencias en él"²⁹³. Agathe y Ulrich eran nihilistas y activistas; no realistas. Dirá Ulrich: "-Hay una persona apasionada en un doble sentido. Una es, diríamos, apetitiva, que tiende la mano para atraparlo todo y todo lo acomete; la otra es tímida, de decisión difícil y llena de nostalgia inexpresable.

²⁹²MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 4, *op. cit.*, pág.290

²⁹³*ibid.*, pág.290

Probablemente tenga uno en sí las dos²⁹⁴. El ser humano con atributos y sin atributos.

* * *

Aunque no hay más verdad que una, "se dan un centenar de posibilidades que son más importantes que la verdad"²⁹⁵. Ninguna verdad para todo el mundo; ninguna verdad universal, sino meramente una secreta verdad para amantes. Bajo la victoriosa realidad hay un sinnúmero de posibilidades que se podrían haber realizado también de verdad. "El amante las despierta", decía Ulrich. "-¡Pero es otra realidad! -exclamó Agathe. -¡No!- dijo Ulrich titubeante-. Yo no lo sé, al menos. Se trata, meramente, del ancestral antagonismo entre el conocimiento y el amor"²⁹⁶.

A través de los pensamientos del hombre sin atributos se puede alcanzar una melancolía emparentada con el amor²⁹⁷, sin ansias, sin conocimiento, sin preferencias, sin límites; una melancolía que no corresponda a un comportamiento o actuación determinadas; o en cualquier caso, ningún comportamiento real.

²⁹⁴ *ibid.*, pág.349

²⁹⁵ MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 4, trad. Pedro Madrigal, Seix Barral, Barcelona, 1982, pág.114

²⁹⁶ *ibid.*, pág.114

²⁹⁷ "se ha contrapuesto en mí un estado aparentemente inactivo, al que yo le llamé amor, sin amar a una mujer", *ibid.*, pág.349

DESPEDIDA

Como dicen los alquimistas, en cada ascenso se produce un descenso. Mientras se hacían los preparativos para el viaje, se buscaron sustancias que produjeran subidas de temperatura y caídas en la enfermedad, sustancias para realizar un viaje alquímico. Se pensó en la adquisición de un calor frío, la fiebre, y en mantener una línea ascendente en el termómetro de a bordo. Una constitución resistente sería necesaria para el que pretendía, sin marearse, pensar en el arte. Nubes de bilis negra comenzaron a arrojar sombras oscuras sobre la zona del pensamiento, vapores y sustancias fuliginosas, humores que provocarían resistencias y sentimientos de dicha melancólica en el viajero. En el recorrido se indicaron las sustancias del arte que producían estados febriles, apuntando bajo signos mudos, las enfermedades que ocasionaban subidas de temperatura en la piel del pensador, se anotaban las caídas melancólicas provocadas por deseos incumplidos, por vocaciones frustradas, se marcaban los descensos necesarios para el ascenso, las pendientes para alcanzar una fortaleza final.

Se esperaba que una dosis equilibrada de bilis negra llegara a circular por los ojos del lector. Escogimos una posición de caída, el cuerpo abatido del melancólico, la cabeza y el cuello inclinados.

Uno se entregaba con ardor al estudio. En ese momento sobrevenía la fiebre. La debilidad adquirida en las horas de trabajo, el saber de la imposibilidad de encontrar una solución al enigma del arte, hizo que el pensamiento llegara a enfermar, melancólicamente, pero al alcanzar una temperatura elevada.

Debido a las alteraciones mentales provocadas por el balanceo, el barco fabricaba lo demoníaco. El tiempo dedicado a la reflexión y las actividades intelectuales no siempre protegían de posibles perturbaciones. El sentido de la enfermedad como medio de conocimiento, y la búsqueda de un saber melancólico, fueron lugares privilegiados en las lecturas de a bordo.

Había trazado una línea de estudio sobre las enfermedades contraídas: la belleza como instancia negativa y destructiva, su relación con la muerte. Las enfermedades de la voluntad, la indecisión. Saturno sumiendo a los melancólicos en profundas meditaciones.

La intención era conocer la fragilidad del pensamiento, ver transformada la debilidad del melancólico en su fortaleza. Convertir la caída en resistencia a las pendientes. Después de la caída uno podía comenzar a subir, aunque no pareciese tener para ello el tiempo ni la paciencia suficientes.

La inclinación a los estudios artísticos podían generar una melancolía y una vida similar a aquella *vita speculativa* que elogiaba Pico della Mirandola en *Sobre la dignidad del hombre*, cuando en la encrucijada surgía el problema de la elección entre innumerables direcciones. Estos escritos fueron ciertamente de naturaleza multiforme y variable.

La melancolía apareció con sus múltiples rostros. Como decía Robert Burton en *The Anatomy of Melancholy*, la torre de Babel jamás produjo tal confusión de lenguas como hace la melancolía con sus síntomas. La melancolía blanca de Goethe, la piel oscura en el rostro de *Melencolia* de Durero; la melancolía del *Diapsalmata* de Kierkegaard; la melancolía del *Hiperión* de Hölderlin; la *Malinconia* en el largo de la sonata para Piano op.10, núm.3, explicado por el propio Beethoven como descripción del estado de ánimo de un melancólico; la melancolía no errante, sino fija, que siempre acompaña al enigma del hombre, al enigma de la naturaleza, al enigma de las obras de arte. Modos particulares de melancolía que no admitían clasificaciones.

A la hora de echar el ancla, el segundo de a bordo sintió cierta predilección por algunos pedazos de tierra imposibles de explorar. Eran como posibilidades de tocar tierra en su cabeza. Las sombras del arte aparecían en él como en sueños. Eran espacios donde no había códigos precisos de lectura, indeterminables manchas que se esparcían como símbolos o interrogantes hechiceros. Largar el ancla era un emblema esperanzador para los viajeros, pues indicaba posibilidad de llegar a tierra, una tierra soñada. Sabíamos que el arte era como un barco ingobernable, y en cierto sentido, un barco que producía melancolía. Un barco con temperamento que había sido construido para recibir un trato duro, tanto como estuviese capacitado a aguantar. Habíamos llegado a tocar tierra cuando nos entretuvimos en superar varias pruebas de resistencia: la acidia, la lentitud, la indecisión, la contradicción, la duda, la negación, la apatía, y toda posible enfermedad de la voluntad. Y al final el emblema de esperanza había sido comprobar la resistencia del melancólico; haber adquirido un temperamento que llegara a comprender el alcance melancólico del arte y su repercusión interior.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W., *Crítica cultural y sociedad*, trad. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1973

ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1971

ARISTÓTELES, *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural. Acerca del sueño y de la vigilia. Acerca de la memoria*, trad. Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 1987

ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, edición preparada por Aníbal González Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1984

ARISTÓTELES, *Ars Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974

ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, trad. Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1985

ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie, Problème XXX,I*, trad. Jackie Pigeaud, Éditions Rivages, Paris, 1988

ARISTÓTELES, *Metafísica*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1982

ARTAUD, Antonin, *Carta a la vidente*, trad. Héctor Manjarrez, Tusquets Editores, Barcelona, 1971

ARTAUD, Antonin, *Textos 1923-1946*, trad. Hugo Acevedo, Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1976

ARTAUD, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, trad. Aldo Pellegrini, Editorial Argonauta, Barcelona, 1981

BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1982

BATAILLE, Georges, *El culpable*, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1974

BATAILLE, Georges, *El ojo pineal*, trad. Manuel Arranz Lázaro, Pre-textos, Valencia, 1979

BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1973

BATAILLE, Georges, *Sobre Nietzsche*, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1972

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, trad. Lorenzo Varela, Ediciones Júcar, Madrid, 1988

BAUDELAIRE, Charles, *Escritos sobre Literatura*, trad. Carlos Pujol, Bruguera, Barcelona, 1984

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, trad. Manuel Neila, Ediciones Júcar, Madrid, 1988

BAUDELAIRE, Charles, *Los paraísos artificiales*, trad. Mauro Armiño, Akal, Madrid, 1983

BAUDELAIRE, Charles, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Visor, Madrid, 1983

BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa o Le Spleen de París/ Los paraísos artificiales*, trad. José Antonio Millán Alba, Cátedra, Madrid, 1986

BENJAMIN, Walter/ SCHOLEM, Gershom, *Correspondencia 1933-1940*, trad. Rafael Lupiani, revisada por Begoña Llovet, Taurus, Madrid, 1987

BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos 1*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1988

BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, Madrid, 1990

BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. y pról. de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1988

BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967

BENJAMIN, Walter, *Haschisch*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1974

BENJAMIN, Walter, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1980

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 2. Baudelaire (un poeta en el esplendor del capitalismo)*, pról. y trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1972

BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. Klaus Wagner, Alfaguara, Madrid, 1982

BENJAMIN, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. Roberto J. Vernengo, Monte Avila Editores, Venezuela

BERNHARD, Thomas, *Un niño*, trad. Miguel Sáenz, Editorial Anagrama, Barcelona, 1987

BERNHARD, Thomas, *El sobrino de Wittgenstein*, trad. Miguel Sáenz, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988

BRUNO, Giordano, *Mundo, magia, memoria*, edición y selección de textos de Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1987

BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, introd. Holbrook Jackson, 1ª edición 1932, J.M.Dent & Sons LTD, London, 1961

CIORAN, E. M., *Adiós a la filosofía y otros ensayos*, trad. Fernando Savater, Alianza Editorial, Madrid, 1980

CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, trad. Sergio Pitol, Ediciones Orbis, Barcelona, 1986

CONRAD, Joseph, *El espejo del mar*, pról. de Juan Benet, trad. Javier Marías, Ediciones Hiperión, Madrid, 1981

DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de los filósofos más ilustres*, trad. José Ortiz y Sanz y José M. Riaño, Editorial Porrúa, México, 1984

DUCASSE, Isidore, *Los cantos de maldoror*, trad. Julio Gómez de la Serna, Guadarrama, Barcelona, 1982

DUCHAMP, Marcel, *Notas*, trad. M^a Dolores Díaz Vaillagou, Tecnos, Madrid, 1989

ELIOT, Thomas Stearns, *Poetas reunidas 1909-1962*, trad. Jose María Valverde, Alianza Editorial, Madrid, 1986

EMPÉDOCLES, *Sobre la naturaleza de los seres*, trad. del griego y pról. José Barrio Gutierrez, Aguilar, Buenos Aires, 1981

FICINO, Marsilio, *De Amore*, Comentario a "El Banquete" de Platón, trad. Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1986

Los filósofos presocráticos, trad. Ernesto La Croce, Gredos, Madrid, 1979

Los filósofos presocráticos, introd. trad y notas por Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Clásica Gredos, Madrid, 1981

FLAUBERT, Gustave, *Diccionario de ideas recopiladas*, trad. Carlos Morigaux, Ediciones Otícil, Buenos Aires, 1980

FOUCAULT, Michel, *Enfermedad Mental y personalidad*, trad. Emma Kestelboim, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1961

FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de cultura Económica, México, 1985

FRAZER, James Georges, *La rama dorada*, trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, 5ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1965

FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. Ramón Rey Ardid, Alianza Editorial, Madrid, 1984

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Tomo I, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1972

GARCÍA BALLESTER, Luis, *Alma y enfermedad en la obra de Galeno*, trad. y comentario del escrito "Quod animi mores corporis temperamenta sequantur" [Las facultades del alma se derivan de la complejión humoral del cuerpo], Cuadernos hispánicos de historia de la Medicina y de la ciencia XII, edit. por el Secretario de Publicaciones de la Universidad, Valencia - Granada, 1972

GARCÍA CALVO, Agustín, *Lecturas presocráticas II, Razón común*, Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, Editorial Lucina, Madrid, 1985

GOETHE, Johann W., *Las afinidades electivas*, trad. José María Valverde, Bruguera, Barcelona, 1986

GOETHE, Johann W., *Obras completas*, tomos 1, 2 y 3, trad. y notas de Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1989

GORGIAS, *Fragmentos y testimonios*, trad. José Barrio Gutiérrez, Aguilar, Buenos Aires, 1974

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de Ingenio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957

HIPÓCRATES, *Tratados hipocráticos I*, trad. C. García Gual, M^a D. Lara Nava, J.A. López Férez, B. Cabellos Álvarez, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1983

HIPÓCRATES, *Tratados hipocráticos V. Epidemias*, trad. introd. y notas de Alicia Esteban, Elsa García Novo y Beatriz Cabellos, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1989

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, trad. José Quetglas, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1981

HÖLDERLIN, Friedrich, *Ensayos*, trad. Felipe Martínez Marzoa, Ediciones Hiperión, Madrid, 1983

HÖLDERLIN, Friedrich, *Hiperión o El eremita en Grecia*, trad. Jesús Munárriz, Ediciones Hiperión, Madrid, 1986

HÖLDERLIN, Friedrich, *Poemas de la locura*, edición bilingüe, trad. Txaro Santoro y José María Álvarez, poesía Hiperión, Editorial Peralta, Madrid, 1978

HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesía completa*, Tomo I, edición bilingüe, trad. Federico Gorbea, Rio Nuevo, Barcelona, 1984

JACKSON, Stanley W. *Historia de la melancolía y la depresión*, trad. Consuelo Vázquez de Parga, Ediciones Turner, Madrid, 1989

KAFKA, Franz, *Obras Completas I,II,III,IV*, trad. Joan Bosch Estrada, A. Laurent, Roberto R. Mahler, José Martín González y Jordi Rottner, Editorial Teorema, Barcelona, 1983

KANT, Immanuel, *Lo bello y lo sublime*, trad. A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor, Espasa-Calpe, Madrid, 1984

KANT, Immanuel, *El poder de las facultades afectivas*, trad. Vicente Romano García, Aguilar, Buenos Aires, 1974

KIERKEGAARD, Sören, *Diapsalmata*, trad. Javier Armada, Aguilar, Buenos Aires, 1973

KIERKEGAARD, Sören, *El concepto de angustia*, trad. Demetrio G. Rivero, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984

KIERKEGAARD, Sören, *Mi punto de vista*, trad. José Miguel Velloso, Aguilar, Buenos Aires, 1983

KIRK G. S. y RAVEN J. E., *Los Filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, Gredos, Madrid, 1981

KLEE, Paul, *Diarios 1898-1918*, trad. Jas Renter, Era, México, 1970

KLIBANSKY, Raimond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y melancolía*, trad. María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991

LEONARDO da Vinci, *Cuadernos de notas*, trad. José Luis Velaz, Ediciones Felmar, Madrid, 1975

LEONARDO da Vinci, *Tratado de Pintura*, edición preparada por Angel González García, Akal, Madrid, 1986

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, trad. Eustaquio Barjau, Editorial Tecnos, Madrid, 1989

LIAÑO, Ignacio Gómez de, *El idioma de la imaginación*, Taurus, Madrid, 1983

LOWRY, Malcolm, *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*, trad. Carlos Manzano, Bruguera, Barcelona, 1981

LOWRY, Malcolm, *Piedra Infernal*, Montesinos Editor, Barcelona, 1988

MANN, Thomas, *Carlota en Weimar, Obras Completas*, Plaza & Janés, Barcelona, 1965

MANN, Thomas, *El artista y la sociedad*, trad. María José Sobejano, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975

MANN, Thomas, *Freud, Goethe, Wagner, Tolstoi*, (trad. de Goethe: León Miras), Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944

MANN, Thomas, *La caída*, trad. J. A. Bravo y F. Fontcuberta, Caralt Editor, Barcelona, 1991

MANN, Thomas, *La montaña mágica.*, trad. Mario Verdaguer, Plaza & Janés, Barcelona, 1963

MANN, Thomas, *La muerte en Venecia*, trad. Juan del Solar, Edhasa, Barcelona, 1990

MANN, Thomas, *Obras escogidas, Alteza Real*, trad. Juana Moreno de Sosa, Aguilar, Madrid, 1967

MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Bruguera, Barcelona, 1984

MANN, Thomas, *Cervantes, Goethe, Freud*, trad. Ramón de la Serna y Espina, Felipe Jiménez de Asúa, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943

MANN, Thomas, *Travesía marítima con Don Quijote*, trad. Antonio de Zubiaurre, Ediciones Júcar, Madrid, 1974

MANN, Thomas, *1875-1975, homenaje en su centenario*, María Esther Mangariello, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Departamento de Letras), Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1975

MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 1, 2, trad. José M. Sáenz, Seix Barral, Barcelona, 1986

MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 3, trad. Feliu Formosa, Seix Barral, Barcelona, 1986

MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, vol. 4, trad. Pedro Madrigal, Seix Barral, Barcelona, 1982

MUSIL, Robert, *Ensayos y conferencias*, trad. José L. Arántegui, Visor, Madrid, 1992

MUSIL, Robert, *Los alucinados - Vinzenz y la amiga de los hombres importantes*, trad. Pablo Grosschmid, Barral Editores, Barcelona, 1970

NIETZSCHE, Friedrich, *Antología, Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida, Fragmentos póstumos 1885-1888*, trad. Joan B. Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña, Ediciones Península, Barcelona, 1988

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1985

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1988

NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano*, trad. Carlos Vergara, Edaf, Madrid, 1988

NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, trad. Charo Crego y Ger Groot, Ediciones Akal, Madrid, 1988

NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, trad. Pedro González Blanco, Sarpe, Madrid, 1984

PANERO, Leopoldo María, *Y la luz no es nuestra*, Los Infolios, Valladolid, 1991

PANOFISKY, Erwin, *Idea*, trad. María Teresa Pumarega, Cátedra, Madrid, 1989

PANOFISKY, Erwin, *Las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea, Alianza Editorial, Madrid, 1979

PARACELSO, *Obras Completas*, trad. Estanislao Lluesma-Uranga, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1965

PASCAL, Blaise, *Obras: Pensamientos. Provinciales. Escritos científicos. Opúsculos y cartas*, trad. Carlos R. de Dampierre, Alfaguara, Madrid, 1981

PICO DE LA MIRANDOLA, *De la Dignidad del hombre*, trad. Luis Martínez Gómez, Editora Nacional, Madrid, 1984

PÍNDARO, *Odas triunfales*, trad. José Alsina, Editorial Planeta, Barcelona, 1990

PLATÓN, *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, trad. C. García Dual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Editorial Gredos, Madrid, 1986

PLATÓN, *La república*, trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Alianza Editorial, Madrid, 1988

PLATÓN, *Las leyes*, trad. José Manuel Ramos Bolaños, Akal, Barcelona, 1988

PLATÓN, *Diálogos IV, República*, trad. Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1988

PLINIO, el Viejo. *Textos de historia del arte*, edición de M^a Esperanza Torrego, Visor, 1987

POE, Edgar Allan, *Cuentos. En un descenso al Maelström*, prólogo y traducción de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1989

POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1987

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido 7, El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berges, Alianza Editorial, Madrid, 1988

RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Ediciones Europa, Madrid, 1980

RILKE, Rainer María, *Cartas a Rodin*, trad. José D. Espeche Lavié, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1982

RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, trad. Carlos Offenbach, Nueva Caledonia, Argentina, 1976

RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, trad. José María Valverde, Alianza Editorial, Madrid, 1982

RILKE, Rainer María, *Cartas sobre Cézanne*, trad. Nicanor Ancochea, revisión Kim Vilar, Ediciones Paidós, Barcelona, 1986

RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino*, trad. José María Valverde, Editorial Lumen, Barcelona, 1984

RILKE, Rainer María, *El testamento*, trad. Feliú Formosa, Alianza Editorial, Madrid, 1985

RILKE, Rainer María, *Historia del buen Dios*, trad. Marcos Altama, Plaza&Janés, Barcelona, 1975

RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno*, edición de Ramón Buenaventura, Ediciones Hiperión, Madrid, 1989

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, trad. Mauro Armiño, Alianza Editorial, Madrid, 1979

SARTRE, Jean-Paul, *Obras I, novelas y cuentos*, introd. Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1971

SCHILLER, Johann Cristoph Friedrich von, *Escritos de Filosofía de la Historia*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991

SCHILLER, F.C.S., *Tántalo o el futuro del hombre*, Revista de Occidente, Madrid, 1926

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero y Maury, Editorial Porrúa, México, 1983

SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte (Arte del buen vivir)*, prólogo de Mercedes Domínguez, Ediciones Obelisco, Barcelona, 1988

SÉNECA, Lucio Anneo, *Tratados Morales. Obras Completas, 1*, trad. José M. Gallegos Rocafull, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944

SONTAG, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo, Edhasa, Barcelona, 1987

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Seix Barral, Barcelona, 1984

SONTAG, Susan, *El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Muchnik Editores, Barcelona, 1989

TEOFRASTO, *Sobre las sensaciones*, trad. José Solana Dueso, Anthropos, Barcelona, 1989

- TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad*, Ariel, Barcelona, 1984
- TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1976
- TRÍAS, Eugenio, *La dispersión*, Taurus, Madrid, 1971
- TRÍAS, Eugenio, *La memoria perdida de las cosas*, Taurus, Madrid, 1978
- TRÍAS, Eugenio, *Thomas Mann/Goethe*, Mondadori, Madrid, 1988
- TRÍAS, Eugenio, *Tratado de la Pasión*, Taurus, Madrid, 1979
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, Vergara, Barcelona, 1958
- VALÉRY, Paul, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1987
- VALÉRY, Paul, *Tel Quel*, Cosas calladas -Moralidades -Literatura-Cuaderno B 1910, Labor, Barcelona, 1977
- VALLE, Agustín, "Puede que Marcel Duchamp mesmerizara la pintura, o qué hacer si no con el cadáver del señor Valdemar cuando despierte", en: *Revista de Occidente*, nº 105, Madrid, febrero de 1990, págs.59-71

VASARI, Giorgio, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Gherardo Casini Editore, Milano, 1988

VASARI, Giorgio, *Vida de grandes artistas*, trad. A. Espina, Editorial Mediterráneo, Madrid, 1976

WALSER, Robert, *El ayudante*, trad. Juan J. del Solar, Alfaguara, Madrid, 1984

WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, trad. Julio Gómez de la Serna, Bruguera, Barcelona, 1985

WILDE, Oscar, *Epístola: In carcere et vinculis ("De profundis")*, trad. José Emilio Pacheco, Muchnik Editores, Barcelona, 1984

WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno, (Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa)*, trad. Deborah Dietrick, Cátedra, Madrid, 1985