
³⁹ Vincenzo De Michele, Luigi Cagnarolo, Antonio Aimi y Laura Laurencich, *Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo*, Milán, Stampa Arti Grafiche Nidasio, 1983; Antonio Aimi, Vincenzo De Michele y Alessandro Morandotti, *Museum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, Milán, Giunti Marzocco Editore, 1984.

El busto como destino

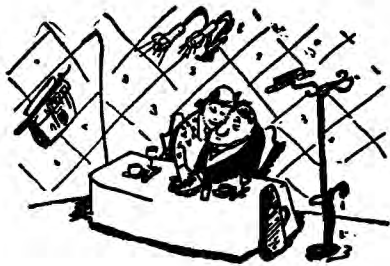
Guy Davenport

Este ensayo apareció publicado originalmente en el libro de Guy Davenport, *Objects on a Table. Harmonious Dissarray in Art and Literature*, Counterpoint, Washington, 1998. Traducción de Antonio Saborit. La traducción del poema de Rilke, "Torso de Apolo Arcaico", es de Jaime Ferreiro Alemparte; de Roberto J. Vernengo el fragmento de "París, capital del siglo XIX" de Walter Benjamin; la de Edgar Allan Poe es de Julio Cortázar, y de Alfonso Donado la del fragmento de James Joyce.

El hombre de la urbe tiene un folklore que florece con la energía y el éxito del mito y de la fábula, y que se ha apropiado, acaso a través de una estratagema inconsciente, de los símbolos originales del arte de la naturaleza muerta. El libro impreso comenzó siendo su medio; la imagen en movimiento, la radio y la televisión han continuado este proceso. Por folklore urbano me refiero a Don Quijote, a Sherlock Holmes, a Tarzán de los Monos: figuras que conocieron una difusión instantánea a partir de sus textos, a quienes retomaron otros autores, de suerte que su lugar como personajes es la imaginación pública, y el texto es sólo una fuente o un punto de referencia clásico para su realidad.

Todos conocemos las habitaciones de Sherlock Holmes en el 221B de Baker Street. Hay un violín, una enorme colección de volúmenes con recortes de periódico sobre crímenes; el escaupín persa en el que Holmes guarda su tabaco, cogido con una navaja de bolsillo al manto de la chimenea. Esta habitación empezó siendo la de Roderick Usher, en el cuento de Poe "The Fall of the House of Usher", y la habitación de Auguste Dupin en París, en los cuentos de Poe sobre aquel detective proto-holmesiano. En un sentido más profundo esta habitación comenzó en la de Leigh Hunt, donde Keats escribió "Sleep and Poetry". Es el cubículo del filósofo, del poeta, la guarida del hombre de sentimientos y sensibilidad. En el estudio de Mario Praz sobre los interiores —estudio que parte del ensayo seminal de Poe sobre la

Por folklore urbano me refiero a Don Quijote, a Sherlock Holmes, a Tarzán de los Monos: figuras que conocieron una difusión instantánea a partir de sus textos, a quienes retomaron otros autores, de suerte que su lugar como personajes es la imaginación pública, y el texto es sólo una fuente o un punto de referencia clásico para su realidad.



filosofía del mobiliario— vemos muchas habitaciones así: los gabinetes de trabajo de Goethe, Alexander von Humboldt, Cuvier, de científicos y de poetas, diletantes, coleccionistas, todo tipo de aficionados.

La habitación de Holmes alguna vez tuvo un busto del detective, esculpido por un tal Oscar Meunier. Es, recordamos, señuelo para un silencioso rifle de aire. El medio para que Holmes esté en dos lugares a la vez. Pero asimismo completa el inventario de piezas sobre el manto de la chimenea, requisito para cierto tipo de naturalezas muertas.

Esta paradigmática naturaleza muerta está hecha de libros y de implementos de la contemplación filosófica: una pipa, un instrumento —un violín, en el caso de Holmes, una guitarra en el caso de Roderick Usher, una flauta en el caso de Thoreau, cuya mesa en Walden Pond tenía un ejemplar en griego de *La Iliada*, una roca, una hoja de árbol y la flauta—, una copa de vino y una botella —café o té para Holmes, pues el vino era para las cenas con las que celebraba el éxito de algún caso—, y un busto clásico.

En estas cosas reconocemos la síntesis típica de una naturaleza muerta cubista realizada por Picasso y Braque, así como el plan general para una naturaleza muerta tal como se acepta en nuestro tiempo. Sería posible remontar esta mesa al gabinete de trabajo de San Jerónimo, con libros y león, de tradición medieval.

Pero volvamos al busto de Holmes. El Oscar Meunier que lo realizó acaso sea alguien real, como el ancestro de Holmes: el pintor francés Horace Vernet. La semejanza, sin embargo, radica en que Conan Doyle inventó el nombre, tomando el Meunier de un escultor belga contemporáneo, Constantine Meunier, quien realizaba bustos, y de su conocido y colega el novelista Oscar Wilde, quien escribió en *The Picture of Dorian Gray* sobre una obra de arte que padecía el destino del que se libró mágicamente su sujeto, al menos por un tiempo, del mismo modo que el busto de Holmes moría en su peana.

La destrucción de bustos ya había ocurrido en los cuentos de Holmes, y la trampa de la figura en la ventana ya se había utilizado en "The Case of the Copper Beeches". En "The Adventure of the Six Napoleons" tenemos la destrucción sistemática de los bustos del emperador producidos masivamente. El villano sólo trata de recuperar una perla negra de los Borgia incrustada a toda prisa en el yeso fresco de uno de los bustos cuando éste se encontraba en la línea de producción, pero para nosotros el símbolo sigue siendo un detalle de la iconografía de la naturaleza muerta en el momento de ser cancelado por la violencia, y quisiéramos saber por qué. "Un busto de yeso de Napoleón, el cual se encontraba sobre el mostrador a un lado de otras obras de arte, lucía hecho pedazos", dice el texto. Ese "lucía hecho pedazos" es interesante: el arte clásico llevaba un siglo mostrándose a base de fragmentos en los museos y las colecciones. La fragmentación era la condición misma del pasado. Hubo una polémica en cuanto a si había que juntar los fragmentos con cera, como hicieran los romanos, y como lo hicieron en el siglo XVIII.

¿O es que dejar tal cual la ruina de los fragmentos comportaba una elocuencia mordaz? De Winckelmann, quien escribía un estudio sobre el torso de un atleta cuando lo asesinaron en 1768, al

“Toros de Apolo arcaico” de Rilke, podemos trazar cierta preferencia por la escultura rota —como Ezra Pound en su “Papyrus” insistiría en la intencionalidad de los textos clásicos incompletos y en contra de su restauración.

El poema de Rilke es una manera de aceptar esta escultura rota:

No conocemos la inaudita cabeza
en que maduraron las pupilas. Pero
el torso arde aún igual que candelabro
en que su visión, reducida tan sólo,

se detiene y fulge. Si no no podría
cegarte el curvado pecho, ni en el giro
leve del muslo vagara una sonrisa
hacia aquel centro donde gravitó el sexo.

Si no fuera bella esta piedra rota
bajo la caída clara de los hombros,
ni luciera así igual que piel de fiera,

ni irisara desde todos los contornos
como una estrella: pues aquí no hay un sitio
que no te vea. Tú has de cambiar tu vida.

Otra manera de ver este torso arcaico es mediante el *Torso d'un jeune homme* de Constantin Brancusi, el cual es una sección pulidísima del tronco de un árbol al que Brancusi añadió dos secciones más, mucho más cortas, del mismo tronco, como piernas que se bifurcan desde la cadera hasta la ingle para formar el torso de un joven castamente asexual y esplendorosamente puro. Brancusi lo que hizo fue regresar la idea del torso a su expresión más arcaica, como en la talla africana, en la que la figura entera siempre aparece en el volumen asequible de un tronco de árbol, remitiéndose también a la escultura cicládica con su minimalización de la forma y la gracia al margen de los detalles.

Ciertamente es raro hallarse al más grande de los escultores del modernismo completando la obra de un artista a destajo italiano en un cuento de Sherlock Holmes, pero eso es lo que ocurre. Siempre podemos confiar en Conan Doyle, como podemos confiar en Poe. La idea de Doyle de que la escultura había entrado en un estado de decoloración definitiva era exacta. “Este Dr. Barnicot”, leemos, “es un admirador entusiasta de Napoleón, y su casa está llena de libros, imágenes y reliquias del emperador francés”. Y: “el famoso busto de Napoleón realizado por el escultor Davine, uno en la sala de su casa en Kensington Road, y el otro sobre el manto de la chimenea de la cirujía en Lower Brixton”. “Una manzana, un trozo de cuerda, un mapa barato de Londres y una fotografía”, se descubrieron en los bolsillos del destructor de estos bustos, una vez asesinado.

El arte avanza periódicamente hacia la degradación, una vez que se agotan sus símbolos. En esos momentos el arte mismo anuncia que necesita una renovación. Doyle era un genio de una perspicacia excepcional. Él fue capaz de percibir el agotamiento en el contenido

El arte avanza periódicamente hacia la degradación, una vez que se agotan sus símbolos. En esos momentos el arte mismo anuncia que necesita una renovación. Doyle era un genio de una perspicacia excepcional. Él fue capaz de percibir el agotamiento en el contenido simbólico de un arte en el momento en que todos sus materiales se habían convertido en bric-a-brac.



¿Se ha observado que en los nombres de los detectives podemos ver un esfuerzo por anular el mundo clásico, cancelado de un modo tan patente en la revolución industrial, con el verde mundo de la naturaleza, para así lograr la fusión que el arte moderno ha expresado de tantas maneras, una coalición de la cultura grecorromana y lo orgánico?

simbólico de un arte en el momento en que todos sus materiales se habían convertido en *bric-a-brac*, como el busto de Napoleón, un arte cuya existencia empezó, al igual que Pericles y Augustus, como *genii loci* sobre una tierra sagrada, o incluso antes de ellos como Terminus y Hermes al defender el espacio numinoso para los fines del ritual y de la adoración.

La colocación honorífica de las imágenes entre la confusión de un cuarto victoriano es ocasión para que Holmes recicle el truco de Dupin, que consiste en seguir una línea de pensamiento para interrumpirla con una observación que demuestra su agudeza. Holmes interrumpe las meditaciones de Watson cuando éste trata de decidir en dónde colgar el retrato de Henry Ward Beecher, que resulta estar junto al retrato enmarcado del general Gordon. Watson, médico humanitario y liberal victoriano, está eligiendo lares y penates para su guirnalda. Walter Benjamin, ese astuto lector de indicios, dice que: "El interior [esto es, el mobiliario de la habitación] no es sólo el universo, sino el cofre del hombre de vida privada. Vivir quiere decir dejar huellas." Benjamin observa que el relato detectivesco nace en la habitación decimonónica, viendo los contactos entre la atención de Poe a la decoración interior y su invención del relato de raciocinio.

¿Se ha observado que en los nombres de los detectives podemos ver un esfuerzo por anular el mundo clásico, cancelado de un modo tan patente en la revolución industrial, con el verde mundo de la naturaleza, para así lograr la fusión que el arte moderno ha expresado de tantas maneras, una coalición de la cultura grecorromana y lo orgánico? Auguste Dupin, el primero de los detectives, establece la fórmula. El Auguste refleja el nuevo sistema de los nombres de pila inaugurado por la revolución francesa, lo clásico para los nombres de los santos tutelares, pero ello también hace alusión a un emperador ejemplar, pareándolo con el pino, Dupin. La fórmula se sostiene en Hercule Poirot, que combina al héroe con el peral, en Jules Maigret, en donde por encima de la broma de llamar a un fortachón Maigret se encuentra el más hondo *maigre* que proviene de *macer de mala*, manzana. En Sherlock Holmes tenemos un nombre sajón que significa "varonil" + una especie de roble. Una forma alterna es "piedra + implemento", Peter Wimsey (un *wimsey* es un taladro); y el pleonástico Perry Mason, "piedra + labrador". Y ahí está el pseudónimo de John Le Carré. Y John Evelyn Thorndyke.

Lo que está en juego aquí es el alineamiento del perspicaz hombre de la cultura popular —quien columbra y es todo cabeza y cerebro, pues el cuerpo es cómico y frágil— con el espíritu heroico arcaico. Este espíritu, dice el arte, sobrevive en nuestro tiempo como inteligencia. La cabeza como destino asume un nuevo sentido, no como el antiguo receptáculo de una naturaleza noble y una estoica rectitud de conducta, sino como una agudeza astuta e intelectual.

Conan Doyle no estaba convencido de lo anterior, de ahí todos sus mensajes relacionados con cabezas aplastadas. Poe tampoco estaba convencido, pues la cabeza en "The Fall of the House of Usher" no aparece sobre la mesa sino que es la casa misma. Las acepciones de *house*, familia y hogar, se combinan: y están en conflicto entre sí o, como ahora podemos decir, son esquizofrénicos, con la mente dividi-

da. Esta imagen reaparece en la literatura del siglo XIX, en Hawthorne, en las Brontë y en Melville. Cuando Umberto Eco escribió *El nombre de la rosa*, planteando una crítica a Borges y a sus enigmas, su narración la expuso como si fuera una trama de Conan Doyle y eligió para protagonista —que es una suerte de Sherlock Holmes medieval— un nombre inglés típicamente normando, William, y el nombre de una casa maldita que es a la vez un apellido y una propiedad, Baskerville.

El busto sobre la mesa entonces es el emblema de un nuevo destino. Cuando Charles Olson no estuvo de acuerdo con el estilo poético derivativo de Rainer Maria Gerhardt “como signos gastados / como un peluquín sobre un busto de Poe / en yeso” —y tal vez él estuviera pensando, cuando dijo lo anterior, en el piano de Charles Ives con el busto de Wagner sobre el que colocó su gorra de beisbol—, lo que hizo fue crear un símbolo de lo artificial como una máscara o como un defecto, o como una prolongación del símbolo más allá de su capacidad comunicativa.

Un ejemplo. Antes de que el tiempo se midiera en Olimpiadas, el espíritu del sauce, Orfeo, cuyo canto era capaz de domesticar a los animales e incluso podía penetrar la materia y mover rocas y árboles, perdió a su esposa Eurídice (o Agriope) debido a la mordida de una serpiente. Orfeo siguió el alma de su esposa hasta el ámbito de los muertos, abriéndose camino por allá con la magia de su música, y encantó a Hades para que se la devolviera. Hades hizo la aclaración de que Orfeo no debería volver la vista atrás para ver si Eurídice lo seguía. Orfeo miró hacia atrás cuando salió del bajo mundo, pero Eurídice no estaba ahí. A partir de entonces Orfeo amó a los muchachos en lugar de a las mujeres, por lo cual fue descuartizado por las ménades tracias. Su cabeza, cantando, flotó por el río Hebros, en donde se la colgó en un templo, y se convirtió en uno de los oráculos.

Poe vuelve a escribir este mito en “The Fall of the House of Usher”, llevándolo a la manera gótica. Al hacer esto, construyó un conjunto gemelo de símbolos para complementar su propio mito del ángel islámico, Israfel, “las cuerdas de cuyo corazón son un laúd”. La lira de Orfeo y el laúd de Israfel reingresan a la poesía occidental con Poe en una tensión de lo que Spengler llamaría estilos culturales fáusticos y magianos. Poe vació de significado el mito de Orfeo en sí; el mismo Poe cuyo concernimiento con este invertido Orfeo-Usher y su ángel Israfel era la transitoriedad de la belleza y la habilidad del arte para fijar esa transitoriedad en un signo inmortal.

En toda la obra de Poe funcionan como claves musicales tres modos estilísticos, o parentescos asociativos de símbolos. Poe llama la atención sobre esta armonía organizativa a través de títulos, adjetivos y conjuntos de imágenes característicos adecuados a cada modo, a los cuales asignó los nombres de arábigo, gótico y clásico. Con arábigo quería referirse al idioma cultural del islam, su caligrafía curvilínea y las convulsiones entremezcladas en el diseño de sus alfombras, su predilección por lo musical y lo verbal por encima de lo pictórico, su espíritu abstracto expresado en la astronomía y en las matemáticas. En cierto sentido, lo que Poe llamaba arábigo es su analogía emocional para el judaísmo, que para su neutralidad

Lo que está en juego aquí es el alineamiento del perspicaz hombre de la cultura popular —quien columbra y es todo cabeza y cerebro, pues el cuerpo es cómico y frágil— con el espíritu heroico arcaico. Este espíritu, dice el arte, sobrevive en nuestro tiempo como inteligencia. La cabeza como destino asume un nuevo sentido, no como el antiguo receptáculo de una naturaleza noble y una estoica rectitud de conducta, sino como una agudeza astuta e intelectual.



Lo arábigo, entonces, es exótico, lo gótico siniestro, noble lo clásico. Que estos idiomas simbólicos correspondan a la división que hiciera Spengler de las culturas en magiana, fáustica y apolínea acaso quiera decir que Spengler leyó a Poe, igual que Baudelaire, Mallarmé y Valéry, con una intensidad imaginativa muy superior a aquella con la que los americanos lo han leído.

religiosa resultaba incómodo. El arábigo era el idioma de Poe para la espiritualidad intensa, como en su temprano poema "Israfel" —pero nótese cómo esa palabra oculta y muestra *Israel*—, y para la belleza personal en combinación con el intelecto, como sucede a sus apasionadas y trágicas mujeres que se parecen a Barbra Streisand con el cerebro de Einstein.

A lo arábigo Poe asigna una sensibilidad cabal, inteligencia, pensamiento especulativo, sensualidad y astucia. Es el sol eterno de Arabia y la estrella matemática de Bizancio bajo el califato.

Por gótico se refería a "la Alemania del alma", a la neurastenia, melancolía, a una racionalidad que se encamina trágicamente hacia la superstición y lo sobrenatural —a la vez que explora con inteligencia el sentimiento arcaico de que toda la materia tiene vida y acaso sentimiento—, lo voluntarioso y la hubris de Fausto, el alma turbulenta de Hamlet, el sombrío clima otoñal de "Ulalume", "The Raven" y "The Fall of the House of Usher". Es el estilo que, acaso erradamente, hemos asumido como el dominante en Poe, el estilo en el que Europa concentró su erudición respecto a Poe: el estilo que se ha hecho público, por así decirlo.

Por clásico, Poe se refería a "la gloria que conoció Grecia y la grandeza que tuvo Roma", el heredado cliché helenista bajo todas sus máscaras byronianas, shelleyanas y keatsianas, las cuales expresan casi cabalmente el busto clásico, la columna corintia, una vaga idea de Homero, Anacreonte y Safo, el perfil de Alejandro en una moneda, el idealismo de Platón y la atención universal de Aristóteles como la cuna del pensamiento en Occidente.

Lo arábigo, entonces, es exótico, lo gótico siniestro, noble lo clásico. Que estos idiomas simbólicos correspondan a la división que hiciera Spengler de las culturas en magiana, fáustica y apolínea acaso quiera decir que Spengler leyó a Poe, igual que Baudelaire, Mallarmé y Valéry, con una intensidad imaginativa muy superior a aquella con la que los americanos lo han leído. O tal vez quiera decir que en la geografía no escrita de la imaginación que Fernand Braudel solicita en su estudio sobre el Mediterráneo habremos de descubrir que la costa del norte del Mar Medio —de Barcelona a Efeso junto con la costa fractal que liga a Italia, Creta, Cerdeña y Sicilia— es una sola en su configuración poética del mundo, y que es una continuación de la cultura clásica de Poe y de la cultura apolínea de Spengler; y que la costa sur de Estambul a Tánger, más el agregado continental hacia el oriente de Turquía, Persia y Arabia, es continuación de la cultura arábiga de Poe y de la magiana de Spengler. En ambos extremos ocurren fértiles confusiones, de suerte que la Alhambra, gracias a Washington Irving, fue la quintaesencia de España para Poe, del mismo modo en que Atenas en un zamindari turco fue para él la quintaesencia de Grecia. El ámbito gótico de Poe, como el fáustico de Spengler, no es el norte de Europa —que para Poe era la tierra de los maelstroms y para Spengler las estepas infinitas de Rusia— sino la frontera superior del Imperio romano, en donde cobró forma para ser transferida a América la herencia de Poe.

En algún lugar en el corazón de la selva, al que se llega a través de los caminos que llevaron libros de Venecia, una guitarra de

España y óleos de Holanda, se encuentra localizada la Casa de Usher.

Por encima de cualquier otro escritor, Poe estuvo particularmente atento a las delgadas líneas vitales de comunicación que fluían hacia el nuevo mundo. Sus cuarenta años de vida son contemporáneos de los primeros cuarenta de Lincoln y Darwin; ocurren entre la Quinta de Beethoven y el *Macbeth* de Verdi, entre la abolición de la Inquisición en España e Italia decretada por Napoleón y la república romana de Mazzini, y sin embargo nos parece que esos años se consumieron en una especie de sueño que se alimentaba de poesía y de artículos populares en las revistas de temas científicos —una mente creativa que elaboraba de oídas, con rumores y con una feroz especulación.

"The Fall of the House of Usher" es gótica en su estilo dominante: el romanticismo alemán anglicizado y transformado por Scott, Coleridge y Mathew Gregory Lewis. Pero está escrito encima de y en contrapunto con el mito de Orfeo y Eurídice, con la hipersensibilidad y fantasía arabescas medidas por todas partes.

El nombre Usher se deriva de la palabra *ussier* en el francés antiguo, que significa portero, o bien de *osier*, sauce. En cualquiera de los casos hay un vínculo que lo relaciona con Orfeo, cuyo nombre quiere decir sauce, y cuyo destino estaba en las puertas que podía abrir pero no pasar; cuya arpa, como la que aparece en el epígrafe del relato, estaba colgada junto a su cabeza en un templo de Apolo; quien podía alcanzar la conciencia en las piedras y en los árboles con la música, y quien trajo a su amada de entre los muertos.

En el centro inmóvil del relato, más allá de la periferia de los vientos alemanes, los líquenes putrefactos, las inseguras piedras, y el Hades por debajo, Poe colocó una mesa con unos objetos encima.

Una mesa en su propio espacio íntimo, un instrumento musical que por el momento ha sido abandonado, una partitura, un periódico, una pipa, una canasta de fruta, un busto, clásico por lo general: tal es la naturaleza muerta tradicional en los últimos quinientos años. El instrumento despliega afinidades versátiles de una época a otra. En su expresión más arcaica es la lira de Orfeo, del mismo modo que el busto es arquetípicamente una máscara de Dionisios en los comienzos del teatro. Los dos juntos son el actor y la música que por un momento hacen hablar a los muertos sobre el escenario. Para el Renacimiento, el instrumento musical se había sumado a objetos emblemáticos de los placeres de los cinco sentidos.

La naturaleza muerta, la cual da por hecho que en un hogar civilizado hay un espacio para leer, comer, beber vino, tocar música, conversar, está en una tradición ininterrumpida que va del clásico piso para la cena que era el lugar de convivencia de la casa —el *Symposium* de Platón, Cristo con sus discípulos en la habitación superior, la cómoda casa de Plutarco en Boecia— al *studium* medieval —estudioso o santo entre libros, con león.

Poe compuso una naturaleza muerta de "muchos libros e instrumentos musicales" en la mesa de la biblioteca de los Usher con una idea clara de la tradición de la naturaleza muerta que tenía a su alcance. Como en Zurbarán, el espacio que la rodea es una oscuridad en la que los objetos brillan bajo una luz rembrandtesca. En

Poe compuso una naturaleza muerta de "muchos libros e instrumentos musicales" en la mesa de la biblioteca de los Usher con una idea clara de la tradición de la naturaleza muerta que tenía a su alcance. Como en Zurbarán, el espacio que la rodea es una oscuridad en la que los objetos brillan bajo una luz rembrandtesca.



Los libros, "que durante años constituyeran no pequeña parte de la existencia intelectual del enfermo", y que fueran tópicos de discusión durante la visita del narrador, están enlistados en un catálogo que se supone sea encantador, mitificante y sugestivo del raro intelecto y la imaginación sombría de Usher.

esta habitación alcanzamos a discernir tapices, moblaje antiguo y pinturas a la manera de Fuseli que no iluminan la habitación con vistas de Canaletto o Turner, sino que la reintegran a su encierro claustrofóbico.

Los libros, "que durante años constituyeran no pequeña parte de la existencia intelectual del enfermo", y que fueran tópicos de discusión durante la visita del narrador, están enlistados en un catálogo que se supone sea encantador, mitificante y sugestivo del raro intelecto y la imaginación sombría de Usher. Estos libros son:

1. "El VerVert et Chartreuse, de Grasset", es decir, el cómico poema narrativo Vert Vert (1734) del poeta, dramaturgo y crítico jesuita Jean-Baptiste-Louis Grasset (1709-1777), y su poema satírico "La Chartreuse", una ingeniosa descripción de la vida en un monasterio tan aguda que lo expulsaron de la orden de los jesuitas. "Vert Vert" trata sobre un perico tan hábil a quien le han enseñado a decir tan bien Ave Marías y Pater Nosters que un obispo, al escuchar esta maravilla, ordena a Vert Vert que se lo envíe de visita. El perico viaja en una jaula en una lancha de río, en donde aprende frases nuevas, de suerte que lo que el obispo escucha no son Ave Marías sino la mordaz palabrería de los lancheros y lo regresan a casa. Los viajes ilustran; la experiencia colorea.

2. "El Belfegor, de Maquivelo", de una novela (1515) a la manera de la Boccaccio en la que "un arcángel caído llega a la tierra a investigar las quejas de numerosas almas que dicen que sus esposas son las culpables de sus desgracias. En Florencia, bien cargado de dinero, Belfegor contrae matrimonio con Onesta Donati, quien a tal grado lo mortifica que él tiene que huir de sus acreedores. Belfegor 'posee' a tres damas una tras otra, y por último, al enterarse de que su esposa lo persigue, regresa al Infierno". En la literatura inglesa conocemos esta trama en una versión más hilarante en *The Devil Is an Ass* de Ben Johnson. Poe cuenta con la mala reputación de Maquiavelo y con el sonido miltoniano de Belfegor para crear un aura siniestra alrededor de esta comedia.

3. "Del cielo y del infierno, de Swedenborg". Se trata de *Concerning Heaven and Its Wonders, and Concerning Hell; from Things Heard and Seen*, por Emmanuel Swedenborg (1688-1772), texto teológico básico de la Iglesia de la Nueva Jerusalem, o Iglesia Swedenborguiana, en la que supondríamos que a Poe le habrían interesado los párrafos 87 a 115, en caso de que Poe la hubiera leído, donde Swedenborg expone las correspondencias místicas entre las cosas celestiales y terrenales. Éste es el primero de los libros de Usher que no suenan a la ignorancia manipulada o supuesta de Poe. Y es el libro a través del cual fluye la doctrina medieval de las correspondencias que pasara a Blake, Baudelaire, Fourier y, con más éxito, Joyce.

4. "El Viaje subterráneo de Nicolás Klimm, de Holberg" —Ludwig Holberg, el humanista dano-noruego fundador de la literatura moderna noruega. Su obra *Nicolai Klimii iter subterraneum* (Leipzig, 1741) se tradujo al inglés como *Journey to the World Underground*

en 1742, la cual conoció cuatro ediciones más hasta 1812, y luego pasó al olvido. Holberg es un contumaz imitador de Montaigne, pero un imitador menor de *Gulliver's Travels* de Swift y *Lettres persanes* de Montesquieu. *Niels Klimm*, como conocen esta sátira los daneses, es un relato fantástico sobre un mundo en el interior de la tierra, con árboles parlantes y otras creaciones alternas, con un mensaje de tolerancia y comprensión de las diferencias entre las religiones. Podríamos agradecerle que inspirara *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, que diera fuerza a la fascinación de Poe con el mundo interior de John Cleves Symmes, el teórico de la tierra hueca originario de Ohio, y que nos diera los Entes de Tolkien.

5. "La Quiromancia, de Robert Flud, Jean d'Indaginé y De la Chambre", esto es, tres tratados sobre quiromancia: *Tractatus de Geomantia* (1637) de Robert Flud, *Introductiones Apotelesmatici... in Chiromantium* de Johannes ab Indagine de Steinheim, y *Discours sur les Principes de la Chiromancie* (1653) de Marin Cureau de la Chambre. Poe sacó estos libros de *Les premiers traits de l'érudition universelle, ou analyse abrégée de toutes les sciences, des beaux-arts et des belles lettres* del barón Jacob Friedrich von Bielfeld (3 vols., Leiden, 1767). Lo que equivale a decir: si el destino está escrito en nuestra mano, ¿qué tiene que hacer la cabeza salvo ver y escuchar?

6. "El Viaje a la distancia azul, de Tieck" —*Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* (1834) de Ludwig Tieck, en el que "un nobel medieval... contrae matrimonio con Gloriana, la reina de las hadas. Ella reina en un paraíso situado en el interior de una montaña, habitada por las almas de los grandes poetas: Dante, Chaucer, Shakespeare. Unos horribles gnomos se apoderan de autores como E.T.A. Hoffmann y Victor Hugo, pero un enviado de Gloriana protege a Goethe".

Como en la nota de Poe para confirmar que serios intelectos distintos a Usher se han ocupado con seriedad de "la sensibilidad de todos los seres vegetales" —la cual hay que restaurar a partir de "Watson, el doctor Percival, Spallanzani y, especialmente, el obispo Landaff. Véanse los *Ensayos químicos*, tomo V" para dejarla: "Richard Watson, obispo de Landaff, *An Essay on the Subject of Chemistry* (1771), vol. iii de sus *Chemical Essays* (5 vols., 1787); Lazzaro Spallanzani, abate, *Dissertations Relative to the Natural History of Animals and Vegetables* (Londres, 1784); y el Dr. Thomas Percival sobre el poder perceptivo de los vegetales en *Memoirs of the Literary and Philosophical Society of Manchester* (5 vols., Londres, 1785-1802, vol. ii, página 114)" — en el catálogo de los libros de Usher hay un fuerte elemento de rollo romántico. Los académicos sospechan que Poe conocía estas obras a partir de literatura secundaria y que la lista es una falsa conjura.

7. *La Ciudad del Sol* de Campanella no trata de una ciudad en el sol, como nos dice el gran editor de Poe, Thomas Ollive Mabbott —bajo la magia de Poe—, sino sobre la utopía en la cuerda de Moro, y mucho más aburrida que la de Moro en lo que respecta a los asuntos cotidianos. Poe quiere hacernos creer que este templado y ampuloso

La Ciudad del Sol de Campanella no trata de una ciudad en el sol, como nos dice el gran editor de Poe, Thomas Ollive Mabbott —bajo la magia de Poe—, sino sobre la utopía en la cuerda de Moro, y mucho más aburrida que la de Moro en lo que respecta a los asuntos cotidianos. Poe quiere hacernos creer que este templado y ampuloso diálogo renacentista sobre la salud política es una fantasía exótica extraordinaria.



Poe nos hechiza con la naturaleza muerta que construyó a partir de los libros de Usher, igual que la serpiente hechiza al ave, o como el analfabeta asumía en la Edad Media que los textos son encantamiento que magnetiza y envuelve, que la gramática es derivado folklórico de *glamour*. El hechizo, en términos históricos, fue eficaz. Los autores de ciencia ficción han tratado de escribir libros igual de fuertes y magnéticos.

diálogo renacentista sobre la salud política es una fantasía exótica extraordinaria. Quiere que imaginemos que el *Vert Vert* de Grasset es rico y extraño. Tiene la esperanza de que el *Belfegor*, de Maquiavelo, sugiera un texto de grande y siniestra maldad marloviana. Muchos estudiantes se han quedado dormidos al leer *Heaven and Hell* de Swedenborg, y se requiere un especial talento curioso para hallar interesantes los tratados de quiromancia del siglo XVII. En cuanto al *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae*, "El manual de una iglesia olvidada", Poe supera su propia marca al querer colar un vulgar e inocuo breviario como un texto con la rareza de lo gótico plagado de ritos prohibidos e impactantes.

Poe nos hechiza con la naturaleza muerta que construyó a partir de los libros de Usher, igual que la serpiente hechiza al ave, o como el analfabeta asumía en la Edad Media que los textos son encantamiento que magnetiza y envuelve, que la gramática es derivado folklórico de *glamour*. El hechizo, en términos históricos, fue eficaz. Los autores de ciencia ficción han tratado de escribir libros igual de fuertes y magnéticos. Si el *Vert Vert* no es un romance en la más verde de las selvas, *Green Mansions* de W.H. Hudson sí lo es; *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne realiza la profecía del *Viaje subterráneo de Nicolás Klimm*, de Holberg. Tolkien nos dio lo que Poe imaginaba en *El viaje a la distancia azul*, de Tieck, y H.G. Wells, H.P. Lovecraft, Arthur Machen y muchos autores más nos han dado libros a instancia de Poe —libros que Roderick Usher mostraría en la mesa de su biblioteca.

Son localizables los pasajes en *De situ orbis* de Pomponius Mela "sobre los viejos sátiros africanos y egibanos, con los cuales Usher soñaba horas enteras". Uno de esos pasajes se encuentra en I, 8, y dice: "De sátiros sólo tienen la forma. La de los egibanos (cabra-fauno) es la que les da nombre."

Que la frase "sátiros africanos" tuviera un significado inequívoco para Poe el virginiano —criado entre esclavos negros a quienes los esclavistas temían que en cualquier momento volvieran al salvajismo, y a quienes Louis Agassiz tenía por una especie ajena al *Homo sapiens*, que de humanos sólo tenían la forma— es una dimensión de la psicología de Poe que aparece en el orangután de *The Murders in the Rue Morgue*, así como en la trasposición de vigilante y vigilado en *The System of Doctor Tarr and Professor Fether*, como lo mostró Harry Levin en su ensayo seminal sobre los temas de Poe en *The Power of Blackness*.

Otro pasaje de Pomponius Mela está en III, 95:

Los campos, hasta donde se alcanza a ver, son los de faunos y sátiros. Se tiene esta opinión puesto que, no habiendo rastros de cultivo, ni moradas ni moradores, ni senderos, una vasta soledad de día y un más vasto silencio cuando de noche brillan con frecuencia fuegos, aparte de que en tales extensiones resuenan címbalos y tambores y se oyen flautas que suenan más que humanas.

En su ayuno germánico, Usher se sienta e imagina faunos y sátiros. El gótico sueña lo clásico, con arábica sensualidad. El arte

pone en comunicación espíritu con espíritu, en donde el tono gobierna el significado. Vale la pena observar los sátiros de Usher, en los que él veía el antimundo pastoral, teocriteano, de su existencia cerebral, tal y como los verá uno de sus descendientes literarios, Stephen Dedalus:

Un campo de hierbajos, de cardos y matas de ortigas. Entre las matas espesas y ásperas de las plantas yacían innumerables latas viejas y destrozadas y coágulos de materias fecales y montones en espiral de excremento sólido. Un débil reflejo de luz pantanosa se elevaba de toda esta podredumbre a través del gris verdoso de la erizada maleza. Y un mal olor, nauseabundo, débil como la luz, subía en pesadas vedijas de las latas viejas y de la basura añeja y costrosa.

Algunos seres se movían por el campo: una, tres, seis. Entes errantes, acá, allá. Seres cabrunos con cara humana, frente cornuda y barba rala de un color gris como el del caucho. La perversidad del mal brillaba, les brillaba en la mirada dura, mientras se movían, acá, allá, arrastrando en pos de sí la larga cola. Un rictus de cruel maldad iluminaba con un resplandor grisáceo sus caras viejas y huesudas [Joyce, 1916].

Estas impuras criaturas son los mismos garbosos seres que retozan en Poussin, Tiziano y Picasso como alegorías de la energía procreadora. Son los diamantes Picus y Faunus de la Colina Aventina que Numa Pompilio consultó para aprender el hechizo romano en contra del trueno y el rayo que seguía empleándose en la época de Plutarco.

Los sátiros de Stephen Dedalus son agustinos: demonios provenientes del mundo pagano. Los de Roderick Usher son tan ambiguos como todos los temas en "The Fall of the House of Usher", ambiguos y ambivalentes. El de Poe es el arte de lo indistinto trazado con nitidez, una voz racional que dice que cuando la razón duerme, cría monstruos.

La neurastenia de Usher, que treinta años después habría recibido el cuidado médico de Jean-Marie Charcot, y setenta el cuidado psiquiátrico de Sigmund Freud, es el egoísmo estancado en el que degenera el hábito del introversión. El diagnóstico clásico, antes de Poe, fue el de Robert Burton en 1621:

En términos generales podríamos concluir a propósito de la melancolía: que en un principio resulta de lo más agradable, digamos que es una ilusión de lo más encantadora, que es harto gratificante el humor de estar a solas, caminar solo, meditar, estarse en la cama por días, soñando con los ojos abiertos por así decirlo, y urdir miles de imaginaciones fantásticas en sí mismas. Nada produce más contento que cuando se está haciendo tales cosas, por un tiempo se está en el paraíso, y no se soporta interrupción alguna; el melancólico dice con el Poeta,

*Por Pollux, amigos, citó,
¡cometieron un crimen, y sin mi consentimiento!*

En su ayuno germánico, Usher se sienta e imagina faunos y sátiros. El gótico sueña lo clásico, con arábica sensualidad. El arte pone en comunicación espíritu con espíritu, en donde el tono gobierna el significado.



*El neurasténico e hipersensible
Roderick Usher que inventó Poe es
la decantación de un temperamento
melancólico que se ha estudiado de
Aristóteles a Robert Burton, así
como la génesis de un tipo:
el hombre con sentidos,
susceptibilidad y sensibilidad
anormalmente agudos.
No tiene cuerpo;
es todo cabeza.*

y si alguien lo molesta, se queja de que lo deshizo, que no soportará que le mencionen los inconvenientes que lo asaltarán, la conclusión de este asunto, que da lo mismo, el perro volviendo sobre su vómito, que aquello resulta tan agradable que no se puede abstener. Así seguirá por años, acicateado por su fuerte temperatura, o por alguna combinación de los negocios, que acaso puedan distraer sus meditaciones; pero a fin de cuentas la imaginación se extravía, la fantasía enloquece y ahora habituado con tales juguetes no puede más que estarse quieto como si fuera cosa del destino; la Escena se modifica de pronto, el Miedo y la Tristeza reemplazan a aquellos pensamientos amables, la sospecha, el desencanto y una ansiedad perpetua toman su sitio; así que poco a poco, aquel ocio y aquella soledad voluntaria, la Melancolía, esta fiera amiga, aparecen, y si sus ramas alcanzan el cielo es porque clava sus raíces en las profundidades de la tierra; al comienzo no fue tan delicioso como ahora es amargo y filoso: una ulcerada alma a la que maceran las preocupaciones y el desencanto, un ser cansado de la vida, al que la impaciencia, la agonía, la duda, precipitan en miserias inenabrigables [Burton, 1927].

El neurasténico e hipersensible Roderick Usher que inventó Poe es la decantación de un temperamento melancólico que se ha estudiado de Aristóteles a Robert Burton, así como la génesis de un tipo: el hombre con sentidos, susceptibilidad y sensibilidad anormalmente agudos. No tiene cuerpo; es todo cabeza. Quitándole su morbidez y dirigiendo la agudeza de su mirada y de su genio analítico hacia el bien común, Usher se convierte en un César Auguste Dupin, quien se convierte en Sherlock Holmes, quien se convierte en Stephen Dedalus, en quien vuelven todos los rasgos del tipo: el remordimiento medieval y la altivez renacentista de Hamlet, la pedantería de Dupin, la penetración y la depresión alternada con lucidez poética de Holmes.

Joyce se encargó de disolver a este hombre ante nuestros ojos, sustituyéndolo por un hombre en posesión de un cuerpo y de un cerebro, Leopold Bloom.

Pero antes de que Joyce pudiera actuar, la cabeza como símbolo del destino sufrió una terrible decadencia. El mito está lleno de decapitaciones: Orfeo, la gorgona en manos de Perseo, Goliath en manos de David, Sisera en manos de Yael. La pena trágica de una decapitación atrapó la mirada del romanticismo, y aparece en Keats, pero el regreso del tema a la literatura europea se da en *El rojo y el negro* de Stendhal, en donde el antihéroe romántico, Julian Sorel, es decapitado con todo el horror de un nuevo Orfeo. Cuarenta años después, Flaubert volvió a contar el relato de Juan el Bautista, con su famosa última frase en la que la realidad y exactitud de la percepción anuncian un nuevo tipo de sensibilidad en la prosa europea: "Como la cabeza era pesada, les llevó un tiempo cargarla."

Este poderoso relato creó un culto a Juan el Bautista en la iconografía de fin de siglo. Gustave Moreau le entró con morbidez y consciente artificialidad, pintándolo en un estilo al que Paul Gauguin calificó como "moco enjoyado". Joris-Karl Huysmans

siguió a Moreau y Wilde a Flaubert, Huysmans y Moreau. Su *Salomé* completó la extraña transformación del culto en una fantasía erótica. Aubrey Beardsley hizo las ilustraciones para Wilde, las cuales se conocen mejor que la obra de teatro —pese a que la tumba que hizo Jacob Epstein a Wilde en Père Lachaise dice *El autor de Salomé*— y Strauss puso la obra de Wilde en una ópera que se conoce más que lo anterior. Debemos observar que Beardsley trata la cabeza de Juan sobre la charola como a una naturaleza muerta, e incluye entre sus ilustraciones muchas colecciones de libros a la manera de Usher. Algo cerró un círculo: de Orfeo a Richard Strauss, un gran acorde, o una trayectoria que va de su primavera a su decadencia y hacia la cancelación misma.

El hombre, la primera vez que lo vemos en el arte, es un cuerpo entero. Su destino se encuentra en sus rápidas piernas y en sus manos versátiles, en sus órganos sexuales y en su parentesco con los animales. El cazador en la cueva del neolítico de Lascaux es una mera figura de palo entre animales trazados de manera espléndida. Ha matado a un bisonte con su lanza. Es itifálico, y su cabeza, o máscara, es la de un ave, la cual aparece nuevamente, ahí cerca, montada en un palo. Este sentimiento de que el hombre puede triunfar como cazador incorporando mágicamente el espíritu, más privilegiado o afortunado que el suyo, del ave o del león, persiste en la máscara, en los dioses zoomórficos egipcios, en el águila romana y en el cuervo de los hunos que precedían a los ejércitos en las batallas, en estandartes e insignias. De Lascaux al león británico, más de treinta mil años, hay una tradición sin rupturas. El grillo de la Horda Dorada de China se convirtió en la *fleur-de-lys* francesa —la cual equivocadamente leyeron como rana los británicos— y a través de una evolución alterna en la industriosa abeja de Napoleón, en la lila de los Boy Scouts y, adivinando, en la hoja de arce canadiense.

El surgimiento de la cabeza como el símbolo ominoso ocurrió por medio del animal. El gracioso busto de Nefertiti que ha llegado a nosotros —y el cual durante años escondió un arqueólogo, intrigado como estaba por busto tan temprano— es resultado de la selección que realizó el escultor entre numerosas posibilidades. Nefertiti podía haber sido representada con la cabeza de una vaca, como Hathor, o con la de una leona, como Sejmet. Lo sorprendente es que se trata de una cabeza sin cuerpo, atavismo de la máscara, así como un nuevo rumbo. Es incómodo y desalentador pensar en el busto con casco de Pericles en el Museo Británico —el casco oculta aquel cráneo tan grande que en su tiempo le mereció el nombre de Cabeza de Calamar, cabezas que los Assamese Nagas cercenaban para hacer crecer el arroz, o hasta los melancólicos cráneos del *memento mori*, pero la relación resulta tan obvia como instructiva.

Lo que aceptamos y veneramos en esta tradición es el ancestral busto romano. Lo empleamos en monedas, en timbres postales y para exhibir la virtud en los edificios públicos, bibliotecas y casas particulares. El busto de Beethoven que realizó Bourdelle acabó siendo la más popular de sus obras, y la humilde distribución de bustos de Liszt y Wagner encima de un millón de pianos en un millón de casas de la clase media dan testimonio de nuestra alianza

El hombre, la primera vez que lo vemos en el arte, es un cuerpo entero. Su destino se encuentra en sus rápidas piernas y en sus manos versátiles, en sus órganos sexuales y en su parentesco con los animales.



con la cabeza aislada como un símbolo de lo que creemos ser y hacer. Hemos hecho a un lado el clásico herma, un busto en un estípite que incluía los genitales como parte integral de la persona. Aceptamos el cuerpo entero en la escultura o el busto. El torso es un cuerpo, no una persona. Las manos en posición de rezo de Cristo no han inspirado otros retratos de otras manos. ¿Por qué no tenemos una escultura del ardid de Pasteur y de los milagrosos dedos de Wanda Landowska, de los pies de Pavlova? No: la tradición es la tradición. La cabeza, como lo dice la naturaleza muerta, es nuestro destino. Años antes de que la incluyera en el *Guernica*, Picasso también pintó una cabeza clásica entre libros e instrumentos musicales, dibujos arquitectónicos y un mantel con un dibujo griego en las orillas, reubicando los antiguos símbolos en su lugar. En el *Guernica* esta misma cabeza aparece rota en el suelo, en medio de la violencia de la guerra.

Después de la guerra y la espantosa revelación de los campos de concentración, Picasso trató de responder al Holocausto. Por raro que parezca, el género que eligió para hacerlo fue la naturaleza muerta, con cuerpos vendados, talados, tirados debajo de la mesa en la que puso un jarrón, un cuchillo de pan y una hogaza. Picasso dejó inconclusa esta pintura, pese a que la revisó varias veces.



En plena entrevista, goza María Conesa el retrato que de ella hace Enrique Díaz.