

La enfermedad y la diferencia

JOSE MARIA IZQUIERDO

HACE unos años alguien me habló de un cuadro expresionista. El pintor había dibujado un grito que estremecía desde la mirada a nuestro angustiado espíritu. Siete años más tarde contemplé por primera vez el cuadro de Munch en su museo de Oslo. Después, aún con el impedimento del hielo y la nieve, siempre he peregrinado al Munch Museet retomando la experiencia de «sentir» desde expresiones diferentes a las habituales, mostrándose me la futilidad del empirismo estremado.

Hoy hace exactamente un mes que me encontré por cuarta vez con los cuadros de Edvard Munch.

Hizo frío al día siguiente en Oslo y me quedé en casa releendo el cuaderno de Miguel Mas, *La enfermedad* «Quervo-Poesía, noviembre 1986). Recordé los comentarios de Witold Gombrowicz en sus *Recuerdos de Varsovia*, acerca de la estrecha relación entre la concepción kantiana del «genio», del artista, que hegemónizaba el mundo cultural polaco de antes de la segunda guerra mundial, con la teorización freudiana del artista como «un neurótico que se cura a sí mismo». Recordé que el «padre de Ferdydurke» citaba a T. Mann y asaltaron mi memoria los extensos diálogos entre el enamorado de Madame Chauchat, Hans Castorp, y el hegeliano Set-

tembrini con sus diatribas contra la concepción «enfermiza» de la enfermedad de su oponente. Un recuerdo me trajo otro; una cita, otra, Pavese, Jünger, Bernhard, etc. La enfermedad, su mundo siempre ha sido un tema clásico en el universo de la estética y el arte. Schwarzenberg, personaje jüngeriano de la *Vísita a Godenholm*, afirma que «la salud puede ser buena: la enfermedad, a veces, puede ser aún mejor. Las enfermedades son preguntas, también deberes, e incluso galardones. Lo decisivo es cómo se llevan».

Qué duda cabe que una de las características de la obra de arte es su autosuficiencia como espacio simbólico de representación, al margen de la mano que lo concluyó. Es decir, la transformación en un universo autónomo. Nadie puede negar lo que ya Nietzsche afirmara acerca del necesario «olvido» del artista para poder gozar de la obra escrita. Pero no es posible tampoco negar por completo la relación existente entre el texto que yace en el cajón oscuro, condenado a un ficticio olvido, y aquel también materializado por quien se «extraña» de su anterior creación.

El nuevo discurso literario forma parte del universo negado y escondido. Comparte esa escisión discursiva que

subyace a la negación que conforma el silencio del artista.

«La salud puede ser buena» y, sobre todo, sana en el sentido deportivo y corporal con que nos bombardean los «voceros» de esa larga agonía que es la estupidez de la vida postmoderna. «Pero la enfermedad, a veces, puede ser aún mejor», cuando se le niega el factor humano de lo terapéutico, de lo que comporta la disfuncionalidad del mundo físico, y se le reduce a la química pregunta que es toda creación.

Vivimos en un país donde el Barroco forma parte elemental de nuestras vidas cotidianas, aun sin ser reconocido, camuflado tras principios ajenos a nuestras experiencias colectivas. Por eso es difícil no sorprenderse al ver cómo surgen textos como el de Miguel Mas, en el que se plantea el tema del ser como diferencia, la enfermedad tomada como interrogante, como pregunta, y por lo tanto desde la posición gestual del que se sabe diferente y enfermo sin necesitar los remedios de las recetas médico-discursivas.

En el Barroco, tan importante como la forma y la palabra es el silencio. Quizá sea el silencio la máxima creación del hombre, dado el desolado paisaje que puebla las aceras, y éste surge con la mayor de sus fuerzas cuando más se apela a los orígenes, cuando se universaliza el poder del «verbo». No voy a decir que «La enfermedad», de Miguel Mas sea un texto cercano al siglo XVII, pero sí puedo afirmar que la lógica de su discurso me ha hecho recordar todo lo que de heterodoxo tenía la vieja ortodoxia barroca.

L'esguard trist del contrabaix

MONTSE VALI VERDÚ I TARREGA

No és gens habitual que la primera novel·la d'un autor haja fet sorgir tanta paraula impresa, tantes crítiques a favor o en contra, com en el cas de *El perfum*, de Patrick Süskind; no solament aconseguí un èxit fora de mida, sinó que llavors va significar un corrent d'aigua fresca en eixe pantà de promocions editorials que, gairebé sempre, ens porten pels camins de l'avorriment o el somni. L'escriptor alemany encertà de ple, mostrant-nos un segle XVIII bellament descrit a través d'eixe personatge/assassí que, sense dubte, és ja dins dels personatges mítics de la literatura; la seua novel·la estava estructurada de manera gairebé perfecta i el treball de recuperació lingüística el va posar molt difícil als traductors. Era, doncs, un intent força ambiciós amb un feliç resultat final.

Ara es publica *El contrabaix*(1), monòleg dramàtic estrenat a Múnic el 1981 i primer llibre de l'autor, que conté el germen d'allò que seria *El perfum*. El protagonista, un músic professional, reflexiona sobre el seu instrument des de tots els angles: la seua importància per a l'orquestra i per a la història de la música, els seus sons, les seues febleses, sempre atrapat per uns sentiments que fluctuen de l'amor a l'odi, de l'admiració a la repugnància més atroc. Süskind ens parla de passions i de la seua conseqüència, de l'ésser posseït per allò que l'impulsa: però el domini de l'instrument sobre el personatge el configura com un objecte acaaparador, intolerant. L'origen d'eixa dependència-passió va sorgir per despit, per l'ànim de molestar a la seua família que va tenir una vegada el protagonista, elegint l'instrument que seria ja sempre el seu turmentador company.

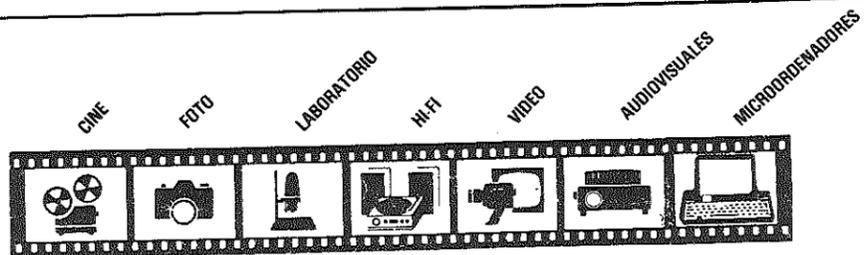
El músic viu obsessionat pel seu instrument fins el punt de creure'l culpable, de posar-lo com a excusa de tot mal; però també el converteix en un substitut de la persona amada: pot abraçar-lo com a una dona, polsar les seues cordes, els seus llocs íntims... A la fi, el contrabaix substitueix a Sarah, eixe nom que travessa el relat, que és el somni inesborrable e inútil, l'excusa per a imaginar la transgressió.

Süskind manté l'interès d'un monòleg «in crescendo» en l'espai secret d'una habitació insonoritzada; paradoxal metàfora de la impotència del personatge. Però és el tumult de coneixements sobre la història de la música, precisions tècniques, anècdotes, el millor del relat, perquè, com faria després amb els perfums, els engalza matemàticament en la seua evolució, intrigant o curiosa que fa d'elles matèria literària.

Tot relat d'aquestes característiques, on hi ha més de l'altra banda del teló, transmet al lector la necessitat de veure materialitzada la història que apareix sols com un esbós. En *El contrabaix* hi ha els suggeriments precisos per a reconstruir-la. La prosa de Süskind manca d'adjectius inútils i, per un instant, ens recorda que la veritable essència de l'escriptura és la seua senzillesa, sense que això vulga dir superficialitat. Un llibre que deu llegir-se i que farà les delícies del lector curiós.

(1) Süskind, Patrick. *El contrabaix* (traducció de Carme Gala). Barcelona, Columna, 1986, 58 p.

Llibres



DISTRIBUIDOR
OFICIAL

SONY

NACHER

Mar, 6. Tels. 332 23 92 y 332 36 23
San Vicente, 5. Tel. 352 14 77 (4 líneas)
VALENCIA