

## El «diario de un loco». Ascenso y caída de una forma literaria

Marcelo G. Burello

FFyL y FCSoc, UBA

On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. (...) Ausi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde.

Gilles Deleuze <sup>1</sup>

### I

El cuento de Nikolai Gogol normalmente conocido como *Diario de un loco* (1834) le da involuntariamente su nombre a una sub-estructura narrativa muy propia de la literatura fantástica decimonónica, lo que equivale a decir un formato literario de cierta popularidad.<sup>2</sup> Dicho formato se hizo tan reconocido, de hecho, que no ha de ser casual que un homónimo film de terror protagonizado por el idiosincrásico Vincent Price repusiera ese nombre a modo de etiqueta estandarizada: se trata, como se reconoce en los *credits*, no de una adaptación del cuento del ucraniano, sino del conocidísimo relato *El Horla* (1887), de Guy de Maupassant, siendo el francés el escritor que acaso más exploró y repitió la fórmula, hasta casi agotarla. En atención a este dudoso honor, supongo que podemos definir la forma pura y sus variantes procediendo primero intensivamente, ensayando una descripción tentativa y operativa, y luego ostensivamente, tomando ejemplos de la obra del autor de *Bola de sebo*.

Con ánimo de síntesis, yo diría que los rasgos esenciales del «diario de un loco» son al menos dos: la enunciación en primera persona de alguien a quien tarde o temprano debemos calificar de «narrador no fiable»,<sup>3</sup> y la narración en orden sucesivo y acumulativo, con una cronología explícita o implícita que impide largas retrospecciones o *flash-backs* (vale decir, lo contrario de la «perspectiva retrospectiva» que Lejeune indica como condición fundamental de la autobiografía y sus derivados<sup>4</sup>). La enunciación de un yo y el relato casi simultáneo a lo relatado son, en efecto, los signos de autenticidad del diario personal, un subgénero íntimo que se hizo popular en los albores de la modernidad, cuando algunas personas comenzaron a llevar un registro de sus vidas a modo de confesionario privado, y que en lo formal imitaba los informes periódicos burocráticamente exigidos por el cumplimiento de ciertas profesiones (como una bitácora naval, la crónica de una expedición científica, un tratamiento médico, un procedimiento policial, etc.). Valiéndose de ese sistema de registro de la propia experiencia con fines laborales o con fines desinteresados y personales, muchos escritores del siglo XIX se dieron a la tarea de forjar diarios apócrifos para suscitar efectos propiamente estéticos, tal como a partir de Richardson se hacía con los epistolarios (otro subgénero intimista comparado con el cual el diario personal ganaba en introspección a la vez que perdía en dialogismo y variedad de punto de vista). Y pronto aconteció que quienes buscaban experimentar con el modo fantástico se encontraron con este fructífero artilugio narrativo... Y del contraste entre el andamiaje positivista del relato, provisto por el riguroso orden cronológico, y la focalización impresionista y subjetiva de los hechos narrados, fruto del desorden mental del narrador, algunos autores del *fantasy* supieron extraer nuevas tensiones y renovados efectos. Supongo que no será preciso recordar la importancia que

tuvo Rousseau para la aprobación de todas estas formas textuales que hurgaban en la intimidad bajo la promesa de revelar algo escandaloso.<sup>5</sup>

Como anticipé, Maupassant fue la consumación de este formato en los dos sentidos de la expresión: lo exploró en todos sus matices, hasta hacer de él una estructura subyacente a casi toda su producción cuentística tardía (que fue abundante y exitosa), y por ende acabó agotándolo, al tiempo que él mismo enloquecía –seguramente como producto de la sífilis– y, tras múltiples intentos de suicidio, devenía un personaje de sus propias historias macabras.<sup>6</sup> Por su magistral combinación de factores, creo que *El Horla* es el cumplimiento más puro de la forma del «diario de un loco». El cuento *Un loco* (1885), en cambio, presenta este mismo formato, pero enmarcado con la técnica del papel hallado: tras un breve cuadro de situación en el que se nos informa del hallazgo de un «extraño documento» escrito por un «íntegro magistrado» recién fallecido, pasamos a leer el diario personal donde el noble funcionario refiere cómo cometió un crimen inmotivado, sólo por curiosidad morbosa. Más allá del artificio del marco, que al menos desde Boccaccio es un recurso tradicional de la narrativa occidental de media o corta extensión, noto dos elementos que alejan a este cuento, sin embargo, de nuestra forma pura: ni más ni menos que los dos títulos. Pues el hecho de que el relato se titule precisamente *Un fou* obliga al lector a precaverse, orientando claramente sus expectativas: de entrada sabe que hay un loco en acción, y dado que se hace tanto hincapié en la persona del magistrado, narrador a la vez del diario incluido, es difícil no saber casi al comienzo quién es el demente en cuestión; pero además, cabe destacar el hecho de que el diario personal incluido también tenga un título («¿Por qué?»), detalle verdaderamente raro y que artificializa más de la cuenta el juego textual. Por supuesto, el lector de un cuento fantástico suele disponer de numerosos indicios iniciales (a menudo extratextuales) para saber que se enfrenta a un espécimen del género, ajustando así su pacto de lectura; pero el efecto de vacilación típica del fantástico, tan bien captado por Todorov, requiere que se juegue un juego con ciertas reglas, y el exceso de artificialidad –como deliberadamente sucede en *El retrato de Dorian Gray*, por apuntar un ilustre ejemplo– rompe el ánimo lúdico, modificando la recepción y reorientándola hacia una lectura distanciada y en clave irónica. Y otro relato de Maupassant como *La cabellera* (1884) también aplica el recurso de encuadrar en una situación mayor el informe de un vesánico, sólo que dicho texto no está pautado como un registro periódico, sino como una crónica cuya cronología está implicada en el relato mismo y que tiene la forma de un testamento o de una confesión postrera. Con rigor semántico, no se puede hablar de «diario de un loco» en un caso así, cuando no se trata de un diario y por lo tanto la presentación no sólo no apela al artificio tipográfico de datar los hechos, que es algo menor, sino que está realizada desde un presente de la narración respecto del cual lo narrado pertenece al pasado, de modo que el narrador conoce el desenlace y puede organizar una masa de información a su entero gusto: el efecto de revelación gradual compartida por el enunciador y el lector es indispensable, pues como sabemos, la empatía que sentimos por un personaje es un producto de los mecanismos con que el mismo se nos presenta, y la posición de desconocimiento ante los hechos narrados es un motor empático de primera magnitud. En este sentido, bien ha apuntado J.-P. Miraux: «el diario no es una forma acrónica: enlaza las variables del tiempo, evitando así los peligros del olvido y los riesgos de la inexactitud. El diario enlaza el hilo de la existencia; no recompone el curso de una vida, no es una anamnesis (una evocación voluntaria del pasado), sino el paciente y meticuloso inventario de una vida día a día. No va desde el presente al pasado, sino que se realiza en el instante de la enunciación más o menos instantánea; incluso, si bien emplea la mediación de la escritura, arraiga en la inmediatez» (MIRAUX, 16).

Hasta ahora he hablado de grados de pureza del formato. Quiero indicar, siquiera, que en muchos casos, debido a ciertos detalles críticos, se trataría de variantes impuras de la estructura que trato de describir, variantes cuya inserción habría que discutir en el tipo ideal, y expresiones del mismo que se le parecen de lejos, pero que definitivamente no lo son. El problema recién mencionado en *La cabellera*, por caso, es muy relevante: en literatura fantástica, no es raro que se comience con un sintagma que sitúa al lector en el flujo temporal, por mero efecto positivista que ha de contrastar con lo fabuloso a ser narrado. Un perfecto ejemplo de esto se da cuando el narrador de *El diablo enamorado* (1772), relato de Cazotte justamente fijado como arquetipo del

modo fantástico por el clásico estudio de Todorov, comienza diciéndonos que «A los veinticinco años era capitán en la guardia del rey de Nápoles». Así, cuando en *La cabellera* el marco cede a la lectura del texto incluido, éste comienza diciendo: «Hasta la edad de treinta y dos años viví tranquilo» (*ibíd.*: 83). Pero insisto, estos relatos no obedecen estrictamente a la forma que procuro describir, en tanto violan un rasgo fundamental: el narrador nos refiere los hechos con posterioridad, recapitulando lo sucedido, y se malogra así el efecto de desarrollo en tiempo presente, que permite al lector encararse con la presunta espontaneidad de los hechos, cuyo desarrollo sorpresivo supuestamente comparte con el propio narrador.<sup>7</sup> Este diferencial cualitativo es más fácil de apreciar, claro, en aquellos casos en los que un perturbado narrador ya arranca *in medias res*, luchando denodadamente por poner orden en sus propias ideas y en el relato que nos ofrece. Supongo que para esto bastará con recordar *El corazón delator* (1843) de Poe, pero sin salirnos de Maupassant –que al fin y al cabo fue uno de sus más aplicados imitadores– podemos citar el famoso cuento ¿*Quién sabe?* (1890), una de las últimas piezas del género por él escrita. Quizás podría pensarse en este formato como «testamento de un loco» o «memorias de un loco», una subespecie literaria fantástica distinta (y también exitosa).

El otro rasgo definitorio es el del tratamiento central de los trastornos psíquicos o físicos del protagonista. El célebre *Manuscrito hallado en una botella* (1834) de Poe consiste, como su título deja entrever, en un cúmulo de anotaciones anónimas que alguien arrojó al mar al cabo de sus fuerzas: la enunciación en primera persona del singular y la forma de entradas periódicas (aunque sin especificación de fechas) harían del relato un pariente muy cercano de nuestro formato. Pero un detalle lo aleja sustancialmente de éste: si bien lo narrado nos hace dudar un poco de la sensatez o la sobriedad del narrador, no tenemos mayores motivos para sospechar que nos miente o que delira.<sup>8</sup> En última instancia, quizás esté fantaseando, pero ése no parece ser el punto crucial del relato: lo que nos impacta es lo que nos dice ver, y no tanto el desarrollo de algún tipo de patología o degeneración de su persona. Acaso sea un narrador en estado febril o narcotizado, pero nada sugiere que se trate de una historia contada por un loco («llena de sonido y de furia», podríamos añadir), y ciertamente no es la historia de un enloquecimiento, mientras que un «diario de un loco» que se precie de serlo siempre narra de alguna manera la degradación espiritual y/o moral del narrador. Y si el delirio va apareciendo dosificadamente, tanto mejor...

Como lo señalé antes respecto del cuento inimaginativamente llamado *Un loco*, es obvio que el impacto sobre el lector se acrecienta si éste carece de señales claras para sospechar de la cordura inicial de su diarista, y debe ir descubriendo la perturbación paulatina de quien supuestamente iba a contarle algo de su vida mediante un cándido diario personal. Paradójicamente, entonces, el relato *Diario de un loco* de Gogol no sería, a fin de cuentas, el mejor exponente del formato homónimo. Las intenciones críticas del autor para con el Imperio ruso, evidentes en todo el ciclo de sus novelas petersburguesas, lo llevaron a anticipar ya en el título mismo una clave del relato como lo es la insania del protagonista (independientemente de que al principio podamos suponer que se lo declara «loco» de manera figurada, hiperbólica, o incluso por contraste con una sociedad falsamente «cuerta»<sup>9</sup>). Al ucraniano le interesaba más denunciar sarcásticamente al enloquecido mundo en el que vivía encarnándolo en un enfermo arquetípico y grotesco, un desquiciado megalómano que cree ser el rey de España, y por eso no se cuidó en ocultar la no confiabilidad del narrador. Tras la entrada «3 de octubre», que sitúa al lector en el más cotidiano de los mundos, el diario personal del antihéroe se abre con un anuncio que obliga a entrar de lleno y sin preparativos en un mundo anómalo: «Hoy ha tenido lugar algo extraordinario» (GOGOL: 130); en esa primera entrada, asimismo, el narrador ya oye perros que hablan... Como pieza satírica, el texto es perfecto; como relato fantástico o terrorífico, un fracaso.

Una pregunta que cabe hacerse es si esta subestructura que aquí intentamos tipificar –y que hasta ahora sólo hemos expuesto mediante relatos de corta o mediana extensión– se presta también a la épica de largo aliento, la novela. En principio, no se me ocurre nada que lo impida, aunque la escasez de obras de este tipo nos obligan a pensar en una «inafinidad electiva»: evidentemente, el recurso de la anotación en un diario personal al servicio del efecto fantástico o terrorífico parece no sostenerse muy bien durante demasiadas páginas, de modo que la práctica literaria lo ha aplicado más consistentemente al cuento o a la *nouvelle*. Podemos pensar que el

*Manuscrito hallado en Zaragoza* (1804) de Potocki o *Los elixires del diablo* (1815) de Hoffmann se acercan al formato, siquiera en su espíritu, ya que no en su letra; pero ciertamente no puede decirse que se trate de «diarios de locos», pues la narración está hecha en forma retrospectiva. *Prima facie*, un mejor exponente del cruce entre novela y diario de un loco parecería ser *La narración de Arthur Gordon Pym* (1838), que se ofrece como una combinación de crónica de viajes y de diario personal (aceptando la diferencia formal entre el reporte o crónica, sin indicación precisa de fecha, y el formato específico del diario, que supone entradas por días).<sup>10</sup> Pero de nuevo: ¿por qué habríamos de pensar que el transido marinerio narrador está delirando? Nada nos invita a sospecharlo, y antes que de lo que imagina en su mente, debemos horrorizarnos de lo que ve con sus ojos. No deja de ser sugestivo que el *Dracula* (1897) de Bram Stoker sí apele, en cambio, a la técnica del diario personal, pero sólo para efectuar un montaje de voces al modo de la novela epistolar (de hecho, también se intercalan algunas cartas, así como recortes periodísticos e incluso grabaciones fonográficas); el dublinés ha querido trabajar con un multiperspectivismo, es decir, más polifónicamente, por lo que el diario de Jonathan Harker –con el que la novela se abre magistralmente– pronto cede la palabra a otros personajes (Mina, Lucy, el Dr. Seward, etc.), delatando que el sostenimiento de ese punto de vista era o inverosímil o inconveniente para la historia.

## II

Con ocasión de un análisis del *Lenz* (1835) de Büchner, único relato en prosa del precoz y malogrado genio, noté con sorpresa que siendo el hipotexto –o para hablar con propiedad, el «documento»– el diario de un pobre párroco provinciano que había recontado apologeticamente su fallido tratamiento del enloquecido poeta J. M. Lenz, al reescribirlo Büchner había optado por mantener la perspectiva en tercera persona, con una focalización externa que a veces se solidariza con el demente pero que nunca adopta plenamente su punto de vista.<sup>11</sup> Sabemos que al dramaturgo y neurólogo Georg Büchner le interesaba la locura como artista y como científico, por lo que es muy probable que se haya sentido tentado de trasponer ese «diario de un cura rural» a la forma del diario personal de un loco (trasposición riquísima en efectos estéticos); pero Büchner era un hijo de sus circunstancias, y lo importante entonces era la observación, la observación objetiva del proceso de degradación mental de alguien presuntamente dotado de una sensibilidad superior: a veces es preciso ver al loco en acción, sin corporizarlo, y por ende el relato está en tercera persona.<sup>12</sup>

Al menos desde el *Áyax* de Sófocles,<sup>13</sup> si no directamente con la *Ilíada* y la «cólera» de Aquiles, la literatura occidental ha servido siempre como registro descriptor de la locura, confiriendo al tema un interés que los meros comentarios e informes no podían otorgarle. Pero la producción literaria decimonónica es notable cuantitativa y cualitativamente por su tratamiento del asunto: no sólo hay muchos textos *sobre* dementes ficticios y reales (más allá de lo acertado de sus diagnósticos), sino también *de* enfermos mentales, igualmente ficticios y reales. La estrategia de Büchner delata, en todo caso, el progresivo corrimiento de la literatura a su papel de observador científico, manifiesto en el programa de los naturalistas (que no en vano le reconocieron el carácter de profeta). Como contraparte, al mismo tiempo circulan por Europa los escritos confesionales de alienados de toda laya, como John Thomas Perceval y Daniel Schreber (famoso por el análisis de Freud). Y no faltan los casos «mixtos», es decir, narradores sobre la locura que a la vez son diagnosticados como alienados ellos mismos; un caso típico fue el de Oskar Panizza, psiquiatra agudo, escritor escandaloso, y loco vergonzante. De no ser por meros datos extratextuales, un lector no tenía por qué saber cómo encarar ciertos textos de la convulsionada época, pautada por un abortado desarrollo del Iluminismo a manos de los románticos. Las historias ficticias de posesiones diabólicas, como la antes mencionada de Cazotte y la tremebunda novela del escocés James Hogg *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), recuperada para el interés público un siglo más tarde por André Gide, convivían en confusos términos con reportes de casos «auténticos», como el del hijo del Primer Ministro británico Perceval, a su vez redescubierto y reeditado por Gregory Bateson en la década

de 1960. En efecto, cuando éste publicó en 1838 su *A narrative of the experience of a Gentleman during a state of mental derangement to explain the causes and the nature of insanity, and to expose the injudicious conduct pursued towards many sufferers under that calamity*, no muchos podían saber que el autor había sido liberado del manicomio en 1834 y que se trataba verdaderamente de un reporte autobiográfico, y no de una mera ficción (independientemente de que cualquier autobiografía también sea un cierto tipo de «ficción»). La ironía inglesa del narrador, que se delata ya en el inicio mismo,<sup>14</sup> invitaba a una lectura más regida por el *delectare* que por el *prodesse*, contra las intenciones del autor (uno de los primeros militantes de la anti-psiquiatría), y la segunda edición de la obra, aparecida poco después,<sup>15</sup> no mejoraba en nada ese aspecto. De hecho, los primeros capítulos –según se anuncia en el prólogo– son la reproducción de anotaciones hechas durante la internación, papeles a los que el autor no había podido acceder durante la redacción del primer libro, por lo que esta nueva versión comienza con la típica referencia espacio-temporal («*Ticehurst, 1832*»), y tras dos párrafos en los que el narrador se despacha contra la injusticia de su reclusión, confiesa que «I for this reason draw up the following papers...», justificando el escrito muy a la manera en que los literatos lo hacían en sus ficciones.

Por cierto, el siglo XIX fue un hervidero de ideas y un caldo de cultivo de mezclas culturales. Mientras disciplinas de estatuto anfibológico como la frenología y el hipnotismo intentaban abrirse paso entre las ciencias naturales, ciertos saberes y prácticas no acababan de perder prestigio, tales como lo que hoy conocemos por «ciencias ocultas», y ahí estaba la literatura, de suyo bien dispuesta a apropiarse de lo aún informe y reactivar lo ya descartado. Wolfgang Iser lo ha señalado con elocuencia:

la literatura, como pieza nuclear de la religión del arte, de esta época [S. XIX], prometía soluciones que ya no podían ser ofrecidas ni por los sistemas explicativo-religiosos, político-sociales ni tampoco por los de las ciencias de la naturaleza. Este hecho proporcionó en el siglo XIX a la literatura un significado eminente de carácter histórico-funcional. Pues ésta hacía el balance de los déficit que habían resultado de los sistemas particulares [...] la literatura hizo su mundo propio con casi todos los sistemas explicativos existentes y los recogió en sus textos; daba permanentemente su respuesta allí donde se hacían visibles los límites de los sistemas. No resulta, pues, extraño que se buscasen los mensajes en la literatura, pues la ficción ofrecía precisamente aquellas orientaciones que, a partir de los problemas que habían dejado tras sí los sistemas explicativos, se presentaban como necesidades obligadas. (ISER, 23-24).

Sabemos en qué acabó esta época heroica: tras la fuerte oleada positivista finisecular (con Darwin a la cabeza), el nuevo siglo exigió definiciones y especializaciones disciplinarias, a las que el arte y la literatura respondieron con ese movimiento difuso conocido como «modernismo». La psicología y la psiquiatría se adueñaron del discurso de las patologías mentales, y el formato que hemos explorado –junto con casi cualquier otra exploración ficcional de la locura, incluso las menos empáticas como las «memorias» o «testamentos»– se volvió improductivo. Con el monólogo interior (*Han cortado los laureles* de Dujardin apareció ya en 1887) y ciertas técnicas a lo Henry James, por caso, la narrativa emprendió otros rumbos y le fue quitando progresivamente la voz a los presuntos enfermos mentales. Si en *Los elixires del diablo* el narrador aún escribía como «ejercicio de penitencia» (HOFFMANN, 343), en *La conciencia de Zeno* (1923) ya hay un mandato terapéutico expreso por obra de la psicología. Mientras que antaño la única forma de explorar la locura era leer sus productos, verídicos o no, para el siglo XX, escribir es una forma de *no* enloquecer, tal como lo declara bellamente Deleuze en el fragmento que he elegido como epígrafe.<sup>16</sup>

En suma, siquiera dejemos constancia de que durante años existió un formato con el que los poetas, esos embusteros, se dieron a la tarea de usufructuar estéticamente los mecanismos de la perturbación mental, que casi sin querer exhibieron y diagnosticaron como pioneros. Hoy, tras la tajante e irresoluble división de las «dos culturas», tenemos que preguntarnos qué grado de predisposición a escuchar la literatura podrían tener las ciencias,<sup>17</sup> y qué grado de aporte heurístico estaría capacitada para realizar la escritura poética. Hagamos votos para que no sea un diálogo de sordos.

## Bibliografía

- ~BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, U. of Chicago Press, 1961.
- ~BURELLO, M. G., «Un estudio patológico con forma épica. Lenz, de Georg Büchner», en M. Vedda (comp.), *El realismo en la literatura alemana. Nuevas interpretaciones*, Buenos Aires, Editorial de la FFyL (UBA), 2011, 87-110.
- ~DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993.
- ~GOGOL, Nikolai, *Novelas de San Petersburgo*, trad. de M. Cugajo, Bogotá, Nuevo Siglo, 1994.
- ~ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, trad. de J. A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987.
- ~LAMBERT, Gregg, «On the Uses and Abuses of Literature for Life», en BUCHANAN, J., y MARKS, J. (eds.), *Deleuze and Literature*, Edinburgo, Edinburgh U. P., 2000, pp. 135-166.
- ~LEJEUNE, Philippe, «El pacto autobiográfico», en *Ánthropos*, diciembre de 1991, pp. 47-61.
- ~MAUPASSANT, Guy de, *El Horla y otros cuentos fantásticos*, trad. de E. Benítez, Madrid, Alianza, 2007.
- ~MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. de H. Cardoso, Bs. As., Nueva Visión, 2005.
- ~OYEBODE, Femi (ed.), *Mindreadings. Literature and Psychiatry*, Londres, RCPsych, 2009.
- ~TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de S. Delpy, México DF, Coyoacán, 2003.

## Notas

<sup>1</sup> DELEUZE, 13-14.

<sup>2</sup> El término ruso que emplea Gogol («записки»), me aseguran, designa el tipo de anotaciones personales que podemos llamar tanto «diario» como «memorias». Dado que ambos formatos pueden ser muy distintos, aquí utilizo deliberada y excluyentemente la primera noción. Supongo que «notas» o «anotaciones» también sería válido (seguramente es lo que conviene para el título del cuento, dado el carácter burocrático y alienado del narrador), aunque son términos vagos y he preferido ignorarlos. De las versiones en español que pude consultar, curiosamente, la que se lee con mayor fluidez y naturalidad –y que por ende utilizo– es justo la que se titula *Memorias de un loco* (v. bibliog).

<sup>3</sup> Utilizo aquí, por supuesto, la categoría de *unreliable narrator* de Wayne Booth. Recordar que el efecto de confianza depende directamente del lector de turno y sus competencias comunicativas me parece una plititud.

<sup>4</sup> Cfr. LEJEUNE: 48.

<sup>5</sup> «El diario, por ejemplo, ofrece al respecto una comodidad intelectual y efectiva innegable: inicialmente escrito en la intimidad, no está destinado a ser publicado. Si se ha incurrido en acciones comprometedoras, actos no delicados, engaños, mentiras, traiciones, el autor del diario puede consignarlas sin por eso asumir el riesgo de la vergüenza pública o del oprobio. Una vez que se cierra el diario, las palabras guardarán silencio celosamente; la única indiscreción podría ser la de herederos poco delicados o de investigadores poco escrupulosos» (MIRAUX: 16).

<sup>6</sup> Maupassant ciertamente no era nada original, pero al menos no ocultaba sus fuentes. En su relato *Magnetismo* (1882), que por su tono, tema y estructura remeda directamente a E. T. A. Hoffmann (y a su vez, a Poe), un personaje señala: «En cuanto al señor Charcot, de quien dicen que es un sabio notable, me hace el efecto de esos cuentistas del tipo de Edgar Poe, que acaban por volverse locos a fuerza de reflexionar sobre extraños casos de locura» (MAUPASSANT: 21).

<sup>7</sup> La vivez del relato y la escasez de prospecciones narrativas y anticipos informativos a menudo hace que un testamento o un legado sean recordados como un diario o una crónica, pese a que es claro que están narrados por alguien situado *después* de lo narrado, y no *durante*. Personalmente, puedo mencionar el relato de H. P. Lovecraft *En las montañas de la locura* (1931) como un modelo de este efecto: aun cuando el narrador comienza confesando estar «forced into speech» para evitar una catástrofe, el progreso de la historia, referida parsimoniosamente, ayuda a olvidar la temporalidad de la narración, transportándonos a una especie de relato en presente. Con esto en vista, quizá convendría expandir nuestra taxonomía para albergar también a aquellos relatos que sin respetar los rasgos básicos, se acercan al formato porque comienzan como un testamento, pero continúan cual diario. (La mencionada historia lovecraftiana, en todo caso, no encaja en nuestro formato ante todo porque no desconfiamos necesariamente de la cordura del narrador, pese al título.)

<sup>8</sup> Que él mismo dude tan a menudo de su cordura y de sus sentidos en realidad refuerza nuestra fe en él, una pobre víctima de circunstancias inexplicables. Lo contrario sucede justamente con el narrador de *El corazón delator*, que todo el tiempo trata de probarnos su cordura y sólo logra convencernos de su mal.

<sup>9</sup> Aquí, el término es «СУМАСШЕДШИЙ», que sin dudas vale por «loco» o «demente».

<sup>10</sup> Evidentemente, nuestro formato era un recurso caro muy a Poe. El último e inconcluso de sus relatos, hecho público recién en 1942 y denominado *The light house* por el editor y filólogo T. O. Mabbott, también es un diario personal que lleva alguien encargado de un faro en una solitaria y agreste región nórdica.

<sup>11</sup> Cfr. BURELLO, en especial p. 98-99.

<sup>12</sup> Podemos pensar que Büchner no se atrevió a romper la perspectiva con su *Lenz*, y quizás por eso retomó el tema en *Woyzeck* con un subjetivismo tal que hizo que también los expresionistas lo sintieran un precursor.

<sup>13</sup> V. el brillante estudio del «furor» de Áyax en Jean STAROBINSKI, *La posesión demoníaca*, trad. de J. M. Díaz, Madrid, Taurus, 1975, pp. 9-51. Debo este dato a Martín Cremonte.

<sup>14</sup> «In the year 1830, I was unfortunately deprived of the use of my reason. This calamity befel me about Christmas. I was then in Dublin». (Todas las citas de Perceval, tomadas del sitio *online* de googlebooks.)

<sup>15</sup> Nótese las sutiles diferencias en el título: *A narrative of the treatment experienced by a Gentleman during a state of mental derangement designed to explain the causes and nature of insanity, and to expose the injudicious conduct pursued towards many unfortunate sufferers under that calamity.*

<sup>16</sup> Aunque creo que Lambert exagera al aseverar redondamente que para el filósofo la literatura posee un triple «uso» como instrumento de diagnóstico, de sintomatología y de resistencia. V. LAMBERT, 135.

<sup>17</sup> Por «dos culturas» me refiero, obviamente, al largo debate que se ha venido dando entre las ciencias y las humanidades desde la polémica intervención de C. P. Snow en 1956 (un artículo en el *New Statesman* del 6 de octubre de 1956 titulado «The Two Cultures»). A juzgar por el surgimiento de la subdisciplina de las «medical humanities», parece que al menos la receptividad de la medicina actual sería considerable. V. OYEBODE, p. vii y s.

