

LA TRASCENDENCIA DE LA ANGUSTIA EN LA VIDA Y OBRA DE LOS GENIOS

Otto Dörr*

La relación entre la creatividad y algún grado de patología mental es conocida desde antiguo. Aristóteles, en el Libro XXX de su *problemata*, titulado "En lo que se refiere a la inteligencia, el entendimiento y la sabiduría", dedica un capítulo a la melancolía, en el cual se hace la pregunta "¿Por qué todos los hombres extraordinarios son melancólicos?" Y continúa: "...y hasta tal punto, que muchos de ellos sufren de manifestaciones patológicas cuyo origen está en la bilis negra" (1).

Tanto Hipócrates como los filósofos griegos entendían por "melancolía" la condición de aquellas personas que sufrían de oscilaciones del ánimo tanto hacia la euforia (o manía) como hacia la depresión, vale decir, lo que a partir de Kraepelin, se llamaría "psicosis maniaco-depresiva" y más tarde, casi en las postrimerías del siglo XX, "enfermedad bipolar". Pero los clásicos también hacían la diferencia entre depresión y euforia en el sentido de una enfermedad y otras oscilaciones del ánimo más o menos permanentes como manifestaciones de un tipo de personalidad determinado, y que, de acuerdo a la teoría de los humores imperante, era llamado "tipo bilioso". Esta distinción, que ya es muy clara en Platón, tiene para Aristóteles incluso un fundamento biológico. Según él en el "tipo bilioso" habría un predominio de la bilis sobre los otros humores, pero su temperatura se mantendría en un perfecto equilibrio (lo que garantizaría la creatividad), por cuanto un exceso de temperatura llevaría a las manifestaciones patológicas que hoy conocemos como fase de euforia o manía, mientras que un enfriamiento excesivo conduciría a la depresión patológica (2).

* Médico-Psiquiatra, Facultad de Medicina, Depto. Psiquiatría, Universidad de Chile.

Aristóteles menciona como ejemplos de caracteres “melancólicos” y al mismo tiempo geniales a personajes de la mitología, como Hércules, Ajax y Belerofonte y de la historia griega, como Lisandro, Empédocles y el mismísimo Sócrates. Pero lo más probable es que la asociación entre melancolía y genialidad se le haya ocurrido a Aristóteles a raíz del trágico caso de Empédocles de Agrigento, aquel hombre universal, discípulo de Parménides, que se destacó como filósofo, físico, médico, literato, político e incluso místico y predicador, admirado por sus contemporáneos como una especie de semidiós y quien, después de haberse retirado un tiempo de la vida pública para refugiarse en las montañas, se lanzó al cráter del volcán Etna, transformándose éste en uno de los suicidios más famosos de la Antigüedad. Tres siglos más tarde el escritor Luciano se refería a este suicidio como la consecuencia de una “profunda melancolía” (3).

La distinción hecha por los filósofos griegos entre una “manía divina” y una patológica y entre una melancolía genial y una depresión como enfermedad fue olvidada durante siglos, siendo rescatada recién en 1961 por el psiquiatra alemán Hubertus Tellenbach, quien basó una buena parte de su revolucionaria teoría sobre la enfermedad depresiva en estas distinciones griegas, así como también en las descripciones que ellos hicieron de los rasgos de personalidad previa de los melancólicos. Es así como él describiera primero el “typus melancholicus”, propio de las formas monopolares de depresión y años más tarde el “typus manicus” (4), personalidad característica de las formas bipolares, ambos tipos de personalidad demostrados por diversas investigaciones empíricas, entre las cuales destacan las del autor alemán Detlev von Zerssen (5) y las de la autora chilena Annaliese Dörr (6). Pero Tellenbach investigó además en el campo de la literatura y la filosofía, para buscar en los genios esos estados de ánimo alterados, pero en cierto modo no patológicos, anunciados por los filósofos griegos. Y entonces descubrió que muchos personajes literarios, pero también muchos de sus creadores, muestran signos evidentes de esta suerte de melancolía sin depresión, como es el caso de Hamlet, von Kleist, Beaudelaire, entre las figuras literarias, Kierkegaard y Nietzsche entre los autores geniales. Según Tellenbach esta melancolía consistiría en el fracaso de la capacidad de trascender hacia la obra creadora: “Melancolía es estar dominado por la torturante sensación de no poder liberar (de una suerte de encierro) a la propia capacidad” (7). En nuestra opinión, la diferencia entre la melancolía y la depresión patológica radica en primer lugar en el hecho que esta última compromete mucho más la corporalidad

y los ritmos vitales que aquella; en segundo lugar que la actitud hacia el futuro es diferente en ambas formas de depresividad: en la verdadera depresión el futuro está más o menos cerrado, según la intensidad del cuadro, mientras que el genio, durante su melancolía, anhela recuperar el flujo de la temporalidad y consecuentemente, su capacidad creativa; con otras palabras, su futuro permanece abierto.

Esta distinción planteada por Tellenbach e inspirada en los autores clásicos no ha sido conocida o reconocida por otros autores que se han ocupado del tema, como Nancy Andreasen (8) y Kay R. Jamison (9). La primera aplicó entrevistas estructuradas y criterios diagnósticos de investigación (RDC) a treinta escritores que participaban en un taller de la Universidad de Iowa, encontrando que el 80% de ellos sufría de algún tipo de trastorno afectivo (37% depresión mayor, 30% bipolar II y 13% bipolar I), mientras en el grupo control la proporción era de sólo el 30% (17%, 10% y 0% respectivamente). Por su parte, Kay R. Jamison afirma que gran parte de los genios han sido maniaco-depresivos o han sufrido al menos de una depresión mayor. Los casos más estudiados por ella son Lord Byron, Lord Tennason, Robert Schumann, Hermann Melville, Vincent van Gogh y Ernest Hemingway. Es muy probable que en estos casos haya existido algún tipo de enfermedad mental. Sin embargo, dentro de esa enorme lista de otros genios que la Dra. Jamison supone también como maniaco-depresivos cabe la duda de si se trata de la enfermedad propiamente tal o de estas oscilaciones específicas del ánimo que sufren los genios. Así por ejemplo, el filósofo Kierkegaard, estudiado por nosotros en otra oportunidad (10) describe su "depresión" con las siguientes palabras: "Estoy tan abatido y carente de alegría que no solamente no tengo nada que pueda satisfacer mi alma, sino que ni siquiera puedo imaginar lo que la pudiese saciar" (11).

La pregunta que nos hacemos es, si así como existe una depresión como enfermedad y una depresión como un estado particular del alma propio de los genios, o melancolía, pueda ocurrir lo mismo en el campo de los cuadros ansiosos, vale decir, que al lado de la angustia patológica exista también una forma de angustia que sea necesaria para la creatividad. Un primer análisis del síntoma "angustia" hace difícilmente imaginable su relación con la obra creadora. Etimológicamente la palabra deriva del verbo griego "anjo", que en su sentido activo significa presionar, asfixiar y en su sentido pasivo, ahogarse. En latín ocurre algo similar: la palabra original es "angere", que significa estrechar, oprimir, presionar la garganta (12). Y la experiencia

clínica corresponde perfectamente al significado etimológico: el enfermo angustiado experimenta opresión precordial, sensación de falta de aire y más allá de eso, es el espacio todo el que se estrecha en torno a él, arrinconándolo. ¿Cómo podría alguien crear en ese estado? Sin embargo, desde la obra “El concepto de la angustia”, del mismo Soeren Kierkegaard, se ha descrito una suerte de angustia paralela a la angustia del neurótico: la angustia como posibilidad. En el libro mencionado leemos al respecto: “La angustia está siempre vinculada con el futuro... y cuando decimos que nos angustiamos por el pasado estamos en el fondo haciendo referencia al futuro... lo pasado que me angustia debe hallarse en una relación de posibilidad conmigo. Si me angustio por una desgracia pasada no me sucede así en cuanto pasada, sino en cuanto pueda repetirse, vale decir, en cuanto pueda hacerse futuro” (13). La angustia de Kierkegaard tiene que ver con uno de los rasgos esenciales del ser humano, cual es su libertad, pero también con el progresivo alejamiento de Dios experimentado por la sociedad occidental y que hizo desaparecer la sensación de cobijo y protección que imperara en ella durante siglos. A diferencia de los otros miedos, que son a cosas concretas, en la angustia se teme esa posibilidad de elegir, que nos puede llevar, por cierto, a la santidad y la salvación, pero también a la condenación eterna. El hecho de que este sentimiento descrito por el filósofo danés coloque al hombre frente a los abismos mismos de su existencia lo diferencia claramente de la angustia neurótica, que más bien oculta la verdad y encierra al que la sufre.

Intentaremos responder la pregunta planteada de si habría o no una angustia creativa a través de una reflexión sobre la vida del famoso poeta de lengua alemana, Rainer María Rilke. El análisis se basará en primer lugar en el estudio de un período de su correspondencia con dos mujeres que tuvieron mucha importancia en su vida y que fueron al mismo tiempo sus confidentes: Lou Andreas-Salomé y la princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe; en segundo lugar, estudiaremos su correspondencia con el psiquiatra –y entonces también psicoanalista– que estaba dispuesto a tratarlo, el Barón Víktor von Gebattel. El conjunto de estas cartas representa un documento prácticamente único sobre nuestro tema, puesto que en ellas el poeta no sólo se refiere explícitamente al problema de la relación entre sus molestias psíquicas y su creatividad, sino que termina tomando una postura clara y decidida frente a la pertinencia de un tratamiento psicológico –concretamente un psicoanálisis– en el caso de un artista.

Para facilitar la comprensión de estas cartas haremos una breve reseña

biográfica del poeta. Rilke nació en Praga en 1875 y murió en Val-Mont, Suiza, en 1926, a los 51 años. Creció como hijo único de un padre militar y autoritario y una madre un tanto frívola, cuya mayor preocupación fue el alcanzar alguna posición en la corte del Imperio Austro-Húngaro. Una hermana mayor falleció tempranamente y su madre, en un intento un tanto extravagante de mantener la memoria de la hija muerta, vistió al poeta de mujer. Esto no significó un problema a nivel de su identidad sexual, pero Rilke lo vivió en el recuerdo como un signo de desamor y casi como una afrenta por parte de su madre. Un atropello semejante experimentó el poeta de parte de su padre, cuando éste lo obligó a ingresar a la Escuela Militar Superior de Sankt Pölkten a los 15 años, a pesar de su extrema sensibilidad artística y su ninguna vocación para esa carrera. Después de tres años de un verdadero calvario consiguió ser dado de baja y retomar sus estudios secundarios.

A los 20 años inicia estudios de Arte, Literatura, Historia y Filosofía en la Universidad de München, estudios que no termina, pero ya empieza entonces a destacarse como un poeta. A los 23 años conoce a Lou Andreas-Salomé, mujer famosa en su época por su debilidad por los hombres geniales (antes de Rilke había sido muy amiga de Nietzsche y después lo fue de Sigmund Freud). Desde ese momento en adelante su vida va a ser un largo peregrinaje que no se detendrá prácticamente hasta su muerte. Vivió por períodos en distintos lugares de Rusia, Alemania, Italia, Francia, España. Fue un paneuropeísta, en lo cual se adelantó casi cien años a la Unión Europea. Supo apreciar las particularidades y bondades de cada una de las culturas que conforman ese continente. Habló y escribió en alemán, ruso, francés e italiano y hablaba bastante bien castellano, inglés, holandés, danés y sueco. Mantuvo amistad y un intenso intercambio epistolar con muchos escritores y artistas famosos de la época, como Tolstoi, Rodin, André Gide, Hugo von Hofsmannstal, Gerhart Hauptmann y Franz Werfel, entre otros. Vivió algunos años en una comunidad de artistas liderados por Heinrich Vogeler y Otto Modersohn en Worpswede, cerca de Bremen. Ahí conoció a Clara Westhoff, la escultora y alumna de Rodin que sería su esposa y madre de su única hija. Su matrimonio duró poco, sin embargo, a causa de esa permanente inquietud que caracterizó su vida y que le impedía permanecer mucho tiempo en algún lugar o ligado muy estrechamente a una persona. Uno de sus grandes sufrimientos fue la Primera Guerra Mundial, acontecimiento que él nunca logró comprender, dado su amor por la Europa Unida. Es así como durante esos años cayó en un largo período de improductividad, no logrando escribir casi nada.

La obra literaria de Rainer María Rilke es realmente monumental, pudiendo distinguirse dos periodos, uno de poesía lírica, en la que abarca todos los temas imaginables, incluidos los religiosos, usando metro y rima con un talento comparable al de los más grandes poetas de la historia. A partir de 1912 y con la mencionada interrupción causada por la guerra, Rilke inicia otro tipo de poesía, llamada metafísica, en la cual alcanza un nivel de profundidad que en la opinión de muchos expertos no tiene parangón, al menos en el siglo veinte. En esta etapa destacan las notables Elegías del Duino y los Sonetos a Orfeo, obras que tuvieron una enorme influencia en la filosofía alemana contemporánea y, en particular, en Martín Heidegger. Este autor escribió un famoso opúsculo, titulado: “Para qué poetas en tiempos precariedad” y que está enteramente dedicado a la Novena Elegía y al Soneto N° 19 de la primera parte de nuestro poeta (14).

Como una forma de asomarnos al mundo de las elegías y percibir su transcendencia, reproduciremos acá algunos párrafos de una carta que Rilke escribiera el 13 de Noviembre de 1925, un año antes de su muerte, a su editor, en polaco Wietold Hulewicz y en la que él intenta explicar el sentido de sus elegías: “Estas poesías conducen a la demostración de que esta vida, así dependiendo de lo inseguro, es imposible. En las elegías la vida se hace otra vez posible. Es la afirmación de la vida y de la muerte... No hay ni un aquende ni un allende, sino la gran unidad en la cual también habitan los seres que nos superan, los ángeles... En aquel máximo ‘mundo abierto’ existen todos... La naturaleza, las cosas de nuestro trato cotidiano y de nuestro uso son, por cierto, provisionales y caducas, pero son, mientras estamos aquí en la tierra, nuestra propiedad y nuestra amistad. Ellas son consabidoras de nuestra alegría y de nuestra miseria y ya fueron las confidentes de nuestros antepasados... Las cosas tienen que ser comprendidas y transformadas por nosotros. ¿Transformarlas? Sí, porque nuestra tarea es ésta: impregnarnos de esta tierra provisional y caduca tan profundamente, tan dolientemente, tan apasionadamente, que su esencia resurja otra vez en nosotros, invisible. Somos las abejas de lo invisible... El ángel de las elegías es aquella criatura en la cual ya aparece consumada esa tarea que nosotros venimos realizando de transformar lo visible en invisible... El ángel de las elegías es aquel ser que garantiza el reconocimiento en lo invisible de un grado superior de realidad. Y por eso es “terrible” para nosotros, porque nosotros seguimos dependiendo de lo visible. Todos los mundos del universo se precipitan hacia lo invisible como hacia su más próxima y profunda realidad... Nosotros somos... los transformadores de la tierra;

toda nuestra existencia, (incluso) los vuelos y caídas de nuestros amores, todos nos capacita para esta tarea..." (15).

Rilke murió de una leucemia en Diciembre de 1926. El empeoramiento de su estado físico, que lo llevó a la muerte, se produjo a raíz de haberse pinchado con la espina de una rosa mientras cuidaba el jardín del castillo de Muzot, en Suiza, donde vivió retirado los últimos años de su vida. Sin duda que su muerte fue una muerte poética y en ese sentido, una "muerte propia", ésa que debe calzarle a uno "como un vestido", para usar sus propias palabras.

Nos detendremos para el análisis en un periodo muy breve de su vida, que es el que precede al inicio de la composición de las Elegías del Duino a fines de Enero de 1912. Fueron años de mucha oscuridad y sobre todo, improductividad, pero también de angustia. Así, el 28 de Diciembre de 1911 le escribe a Lou: "Querida Lou: han pasado casi dos años y sólo tú podrás comprender cuán... penosamente los he pasado... despierto cada mañana con los hombros helados, esperando una mano que me tome y me sacuda. ¿Cómo es posible que yo, una persona preparada y educada para la expresión (artística), me encuentre aquí sin vocación, (completamente) de sobra... ¿Son éstos los síntomas de esta larga convalecencia que es mi vida? ¿O son los síntomas de una nueva enfermedad?" (16). Pocos días más tarde (10-01-12) le vuelve a escribir, diciendo: "Lo que más me angustia no es tanto lo largo de la pausa (creativa), sino quizás una suerte de embotamiento, de envejecimiento... Puede ser que el estado de permanente falta de concentración en que vivo tenga quizás una causa física, como una delgadez de la sangre (por ejemplo)... Me levanto cada día con la duda si me resultará hacer algo y esta desconfianza crece ante el hecho que pueden pasar semanas y meses en los cuales yo, y con el mayor esfuerzo, apenas soy capaz de escribir cinco líneas de una carta indiferente..." (17).

Desconozco cómo le vino la idea de consultarle por carta al psiquiatra Viktor von Gebattel de si correspondía o no un tratamiento psicológico para él, pero si sé que en esos momentos éste estaba ya tratando a Clara Westhoff, su mujer y que, como vimos, habían sido amigos de juventud. En todo caso, en su carta del 14 de Enero de 1912 le describe su estado de alma con las siguientes palabras: "Usted... está enterado de cómo yo, desde hace dos años, estoy aquí tendido y no hago nada, como si intentara incorporarme, agarrándome de uno o de otro que pasa por mi lado y viviendo del

tiempo y de la capacidad de escuchar de aquellos a los que induzco a permanecer a mi lado. Es propio de este estado el que se transforme en una total enfermedad si es que dura demasiado. Yo me pregunto cada día si no estoy obligado a acabar con él a cualquier precio o de cualquier manera... Escriba alguna vez... y permítame así leer qué piensa usted de esta criatura frente al psicoanálisis..." (18). En otra carta a Lou Andreas-Salomé (20-01-12) aparecen nuevas descripciones sobre su estado de salud: "Sigue existiendo el hecho de que incluso corporalmente me siento muy mal... la hipersensibilidad de los músculos es tan grande que (basta) algo de gimnasia o alguna postura exagerada (por ejemplo, el afeitarme) para que tenga consecuencias inmediatas como dolores, hinchazones, etc., fenómenos a los que luego vuelven a asociarse angustias, temores y sensaciones de todo tipo..." (19).

Este sufrimiento del alma y del cuerpo, que no tenía ninguna explicación desde el punto de vista de la medicina somática (los primeros síntomas de la leucemia aparecieron diez años más tarde), estos estados de angustia y depresión, con la improductividad consecuente y que lo llevan hasta el extremo de la desesperación en el momento en que insinúa una idea suicida ("yo me pregunto cada día si no estoy obligado a acabar con este estado a cualquier precio o de cualquier manera") difícilmente se dejan encasillar en algunas de nuestras categorías nosológicas. Se trata sin duda de síntomas que también aparecen en los que llamamos "depresión" o "neurosis de angustia", pero con características distintas desde el punto de vista fenomenológico y que en todo caso no alcanzan a configurar un síndrome depresivo o ansioso como los que vemos en la práctica clínica. Sin embargo, el cuadro clínico de Rilke tampoco es totalmente idéntico a lo que Tellenbach describió como "Schwermut" en personajes literarios como Hamlet y Werther o en los escritores von Kleist y Grillparzer y que nosotros analizáramos a propósito del filósofo Kierkegaard. A Rilke le sobran síntomas para tener una mera melancolía en el sentido de la "Schwermut" de Tellenbach (20), como por ejemplo, el gran compromiso corporal, la hipocondría y los estados de pánico angustioso que lo hacían rehuir por largos períodos la vida social. De sus propias descripciones se podría concluir que Rilke sí sufrió de estados de melancolía periódicos, en los cuales lo central era la incapacidad, la falta de inspiración y la improductividad, pero además, de un cierto nivel de angustia más o menos permanente que lo acompañó desde la infancia hasta su muerte, angustia que no lo abandona cuando éstos desaparecen y el tiempo vuelve a fluir, acumulándose los versos en su alma, otra vez despierta.

Uno de estos periodos de tremenda productividad y de inspiración casi divina es el que tiene lugar a comienzos de 1922, cuando en pocos días termina las elegías comenzadas en 1912 y escribe las que faltan. Y así es como le comunica a la Princesa Thurn und Taxis su estado, con las siguientes palabras: “Por fin, princesa, por fin el día bendito... en que puedo anunciarle la conclusión de las elegías: ¡diez!... todo en algunos días, fue como una tempestad incontenible, un huracán en el espíritu (como entonces en el Castillo del Duino); todos los ligamentos y tejidos (de mi cuerpo) han crujido en mí. Me olvidé incluso de comer. Sólo Dios sabe quién me alimentó. Pero ahora está, está. Está. Amén.” (21). Pero allí la angustia no desaparece; tampoco la preocupación por su cuerpo, para él siempre débil. Aún más, él parece necesitar ese sufrimiento en su labor creadora; eso es por lo menos lo que se desprende de las razones que da para su decisión de renunciar al tratamiento psicoanalítico. Así le escribe a Lou Andreas-Salomé al respecto: “El psicoanálisis sería una ayuda demasiado profunda para mí, (porque) él ayuda de una vez para siempre, limpia y ordena y el encontrarme yo un día (totalmente) limpio sería quizás peor que este completo desorden en que vivo”. (22). Y a la carta de von Gebattel aceptándolo como paciente le contesta: “Yo sé que no estoy bien y usted, querido amigo, también lo ha observado; pero créame que a pesar de todo, de nada estoy tan impresionado como de esa maravilla inconcebible e inaudita que es mi existencia, la que desde un principio fue dispuesta de una forma tan imposible y que, sin embargo, ha venido avanzando de salvación en salvación... ¿Puede entender, amigo mío, que ante cualquier tipo de categorización... por aliviadora que sea, yo tema alterar un orden muy superior, al que después de todo lo que ha pasado tendría que darle la razón, aunque eso signifique mi ruina?”.

El poeta reconoce aquí claramente su enfermedad, o al menos el estado de permanente malestar, angustia e incapacidad en que se encuentra, pero al mismo tiempo espera salir de él y recuperar el flujo creativo; aún más, él admira esta extraña conformación de su naturaleza que renace una y otra vez desde el abismo de la angustia y la melancolía, “avanzando de salvación en salvación”. Él mismo pareciera establecer una relación entre su padecimiento y su obra creadora, por cuanto para él lo más importante en la vida del artista es su obra y si admira tanto su propia existencia, a pesar de los sufrimientos por los que tiene que pasar, es porque es ella la que ha hecho posible su obra. Esta temática la desarrolla ampliamente en el “Réquiem para Paula Modersohn-Becker” y en el “Réquiem para el poeta suicida” (23). En el primero dice en uno de los versos finales:

“Porque en alguna parte se da una vieja enemistad
entre la vida y la gran tarea”.

Con esto el poeta quiere significar que la vida sana y tranquila es de algún modo incompatible con la obra de arte. En el réquiem para el poeta Wolf von Kalckreuth vuelve a insistir sobre la trascendencia de la obra de arte y cómo su realización debe ser para el artista y particularmente para el poeta, el imperativo fundamental. Y así es como le reprocha al poeta su decisión suicida antes de terminar su obra:

“...¡Que tú hayas destruido! ¡que se tenga que decir esto de ti
hasta el fin de los tiempos!

Y más adelante vuelve a insistir en lo mismo, aludiendo directamente a la obra inconclusa:

“...¡que tú hayas destruido! Ahí yacían los sillares
y en el aire alrededor ya estaba el ritmo
de una obra en construcción, que apenas podía contenerse...”

Pero en esas frases de la carta a von Gebattel que mencionábamos, nuestro poeta no sólo reconoce la importancia del sufrimiento para la obra creadora, sino que insinúa una crítica en cierto modo estremecedora hacia todo intento de torcer ese destino. Él dice que el diagnóstico y el tratamiento que el psiquiatra le puede ofrecer (“cualquier tipo de categorización”) podrán ser “muy aliviador”, pero amenaza con alterar un “orden superior”(¿El destino?, ¿La providencia divina?, ¿Su dolorosa vocación de artista?) al que él desea someterse, aunque signifique su ruina. El hombre y en especial el artista, no es dueño de su destino y por tanto no tiene derecho a cambiar arbitrariamente esa naturaleza que Dios le ha dado, porque eso puede poner en peligro la obra de arte. Y ésta tiene un sentido que todo lo trasciende, incluso al artista mismo. Rilke agrega una frase que, aunque está escrita un poco antes en la misma carta, viene a representar el corolario necesario de todo su pensamiento al respecto: “(en suma) ...a mí me sigue pareciendo que mi propio trabajo (creativo) no es en rigor otra cosa que un autotratamiento”. No hay otro tratamiento para el artista que el dejar fluir la creatividad. Con ello Rilke está reconociendo la existencia de una enfermedad de los genios como diferente a las enfermedades de la medicina. El genio

necesita las polaridades y las contradicciones para su obra creadora, algo que el poeta expresa magistralmente en su segunda carta a von Gebsattel, fechada el 24 de Enero de 1912: "Quizás sean exageradas las reservas que yo manifestara recientemente (con respecto al psicoanálisis), pero en la medida que me conozco me parece seguro que si me expulsaran mis demonios, también mis ángeles pasarían (digamos) un pequeño susto y compréndalo usted, eso es justamente lo que no puede ocurrir" (24).

Pienso que estas cartas son una clara demostración de nuestra hipótesis de que la angustia, la melancolía y el dolor son de algún modo necesarios para el gran acto creador. Estamos seguros de que así como Rilke, casi todos los genios han sufrido tanto de esos períodos de aparente depresión en los que su creatividad se apaga (la "Schwermut" de Tellenbach) como de esta otra angustia, diferente a la neurótica, que es la que les permite estar permanentemente enfrentados a los abismos de la condición humana, para desde ahí descubrir nuevas verdades y sentidos. No otra cosa es lo que hace nuestro poeta al transformar ese dolor, que tuvo que soportar toda su vida, en versos de belleza y validez universales, como los que encontramos en todo el ciclo de las Elegías del Duino y muy particularmente en las últimas dos. Así es como en la novena nos dice:

"Ah, y con respecto al otro mundo,
ay, ¿Qué se lleva uno hacia el más allá? No el mirar,
aquí lentamente aprendido, y nada de lo que ocurrió. Nada
pero sí los dolores. Sobre todo la pesadumbre,
también la larga experiencia del amor: es decir,
todo lo inefable. Pero más tarde, bajo las estrellas,
¿qué sentido tiene! Ellas son indeciblemente mejores..."

El poeta nos enseña en esta elegía que al otro mundo sólo podremos llevarnos lo inefable, aquello que no se puede expresar en palabras: la pesadumbre y la larga experiencia del amor. Y estos serán nuestros tesoros para siempre, por toda una eternidad, aún cuando los mundos infinitos, los ángeles y los dioses sean muy superiores a nosotros. Aquí quedarán, en cambio, todas las demás cosas, lo que vimos y oímos, lo que hicimos y omitimos, pero sobre todo las apariencias, esos innumerables sucesos que tanto acapararon nuestra atención, por los cuales nos apasionamos y de los cuales hablamos. Es difícil expresar con más profundidad y belleza la importancia

del sufrimiento (la pesadumbre, la melancolía) en la vida del hombre y en particular en la vida del artista.

Y esta idea de la trascendencia del dolor vuelve a aparecer en la *Décima Elegía*, que es la culminación de todo el ciclo y que representa el tránsito entre este mundo y el otro:

“Oh, cómo me agradaréis, entonces, noches de aflicción.
Que no os haya acogido de rodillas, hermanas inconsolables,
que yo, más aliviado, no me haya rendido
a vuestra cabellera suelta. Nosotros, pródigos en dolores,
cómo los vislumbramos por anticipado en la triste duración, por si acaso
terminan. Pero ellos son nuestro follaje
invernal y perenne, nuestro oscuro verde del sentido,
una de las estaciones del año secreto, más no sólo tiempo,
sino lugar, poblado, campamento, suelo, residencia”.

En actitud de devoción religiosa (“de rodillas”) debe inclinarse el hombre ante el dolor, el cual, desde la perspectiva de la muerte cercana, es reconocido como la experiencia más sagrada. Aquí aparece representado por las “noches de aflicción” que no sólo han contenido sufrimiento, sino que ellas mismas son el dolor. Éste adquiere aquí casi la consistencia de una divinidad. El poeta se arrepiente de no haberse entregado aún más a él (“que... no me haya rendido a vuestra cabellera suelta...”) y termina reconociendo que el sufrimiento es nuestro “follaje invernal y perenne”, pero también el secreto y oscuro sentido de nuestra existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Flashar, H.: *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin: Walter de Gruyter Co., 1966. p.60 ss.
- (2) Op. cit. en nota 1. p.66-67.
- (3) Op. cit. en nota 1. p. 64.
- (4) Tellenbach, H.: *Melancholie*. Berlin-heidelberg-New York-Tokyo: Springer Verlag. 1961, 1983.
- (5) Zerssen, D. von: "Personality and Affective Disorders". In: Paykel, E. S. *Handbook of Affective Disorders*. New York: Churchill Livingstone, 1982, p.213-228.
- Zerssen, D. von: "Der Typus Manicus als Gegenstück zum Typus Melancholicus". In: Janzarik W. *Persönlichkeit und Psychose*. Stuttgart: Enke, 1988. p.150-171.
- (6) Dörr Álamos, A. y Viani, S.: "Personalidad premórbida en los distintos cuadros afectivos". *Acta psiquiát. Psicol. Am. Lat.* 45 (1): 41-50, 1999.
- (7) Tellenbach, H.: "Schwermut: die Depressivität der Genialen". *Psycho* 10: 332-342, 1984, p.341.
- (8) Andreasen, N.C.: "Creativity and mental illness: Prevalence rates in writers and their first degree relatives". *Am. Journal of Psychiatry*, 144: 12-1292, 1987.
- (9) Jamison, R. J.: *Marcados con fuego: La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- (10) Dörr-Zegers, O.: "La superación de la neurosis por la genialidad: el caso Sören Kierkegaard". *Folia Psiquiátrica* 4: 57-67, 1998.
- (11) Kierkegaard, S.: *Tagebücher I*. Düsseldorf-Köln: Diederichs, 1962. p.241.
- (12) Dörr-Zegers, O.: "Contribución a una fenomenología de la angustia". *Actas Luso-Esp. Neurol. Psiquiátr.* 26, Supl.1. 27-34. 1998.
- (13) Kierkegaard, S.: *El concepto de la angustia*. Madrid: Guadarrama, 1976. p.97.
- (14) Heidegger, M.: "Wozu Dichter in dürftiger Zeit?" In: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1980. p.265 ss.
- (15) Rilke, R.M.: *Briefe, Erster und Zweiter Band*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1991. II, p.374 ss.
- (16) Op. cit. en nota 15, I, p.369-371.
- (17) *Ibid*, p.373.
- (18) *Ibid*, p.383.
- (19) *Ibid*, p.384-385.

- (20) Op. cit. en nota (4) y (7).
(21) Op. cit. en nota (15) I, p.220.
(22) Op. cit. en nota (15) I, p.370.
(23) Rilke, R.M.: Sämtliche Werke, Band I. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1955. I, p.6.
(24) Op. cit. en nota (15) I, p.392.