

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

*Universidad Internacional*

*Menéndez Pelayo*

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA  
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA  
AÑO JUBILAR LEBANIEGO  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN  
FACULTAD DE LA MAGISTERIA  
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA  
41013 Santander, España

Al cuidado de

MARGARITA BRIBAS Y SILVIA BRISO  
con la colaboración de Laura Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

## IMÁGENES DE LA LOCURA EN LA EDAD MEDIA

LAURA BORRÀS CASTANYER

Universidad de Barcelona

**E**STA COMUNICACIÓN tiene su origen en una serie de capítulos de mi tesis doctoral que, con la locura como protagonista, tenía el propósito de ser una aproximación a este concepto vasto e inaprensible.<sup>1</sup> Las escenas de locura que encontramos en cualquier manifestación artística del occidente medieval son leves, fragmentarias y dispersas. Su presencia es, siempre, peripecia, episodio, anécdota o accidente. Aparece en todos los ámbitos de la vida medieval, privada y pública: novelas, fachadas de catedrales o miniaturas de doctos manuscritos. Y es esta presencia, de poca relevancia –si se quiere–, pero constante, lo que cuenta. Dado que la locura es una realidad cambiante y oscura que se manifiesta de manera especialmente diversa durante todo el período medieval, la figura del loco es decididamente polivalente. Por este motivo el propósito de la tesis era el de llevar a cabo una aproximación al fenómeno de la locura y a la figura del loco en la Edad Media desde una perspectiva que no pretendía ser global, pero sí poliédrica. Distintos elementos –cristianos, precristianos, frívolos, trascendentes, moralizadores y folclóricos– se combinan en la configuración de un personaje ciertamente peculiar que, para algunos, puede alcanzar, si no la condición de mito, sí un indudable sentido mítico. El interés fundamental radicaba en descubrir cómo la locura es, al mismo tiempo, enfermedad, oficio y pecado; cómo los discursos médico, literario, teológico y artístico se colorean de diferentes consideraciones que permiten constatar cómo, para los hombres de la Edad Media, el loco es, a la vez, un profesional, un ser dominado por fuerzas superiores, ya sean divinas o diabólicas, y un anormal, a medio camino entre el hombre y la bestia salvaje. Como paso preliminar, pues, era necesario hacer una demarcación metodológica del campo conceptual para acotar el terreno lingüístico, histórico y cultural que había de ser el objeto del trabajo. Habida cuenta de la complejidad del campo de la alienación mental que se derivaba de la lectura de textos en lenguas románicas y, en concreto, en francés anti-

<sup>1</sup> L. Borràs Castanyer, *Formes de la follia a l'Edat Mitjana. Estudi comparatiu de textos medievals i representacions iconogràfiques*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1997, tesis dirigida por la doctora Anna M<sup>a</sup> Mussons de la Universidad de Barcelona, que ha quedado parcialmente recogida en *Més enllà de la raó*, Quaderns Crema, Barcelona, 1999.

guo, me percaté de las múltiples caras que tenía la locura y comprendí que era difícil hacerse una idea global del fenómeno. Fue en este punto que decidí recurrir a las imágenes.

Siendo la Edad Media un mundo en el que concepto y palabra quedan perfectamente subsumidos en la imagen, se me ocurrió que no había ningún otro medio de representación que comportara esta fusión indisoluble entre imagen, texto e intención. La miniatura transfiere el contenido de las palabras al lenguaje de la ilustración. Cubre un trayecto de ida y vuelta entre la palabra y la figura que la representa iconográficamente. La miniatura transforma el lenguaje y lo traduce a una imagen visual. Para establecer un contacto directo con el universo de la locura, recurrir a las imágenes proporciona una absoluta relación de inmediatez con la cuestión, ya que en las variaciones sobre el tema podremos percatarnos de su propia imagen arquetípica, así como de la transformación o evolución de sus emblemas. Debemos ser plenamente conscientes de la estrecha relación que tiene una imagen con el concepto que representa para comprender la locura y la manera de entenderla de la sociedad que la crea, puesto que el retrato del loco medieval contiene en negativo los valores ideales de aquéllos que lo pintan.

La imagen se nos aparece, pues, como un elemento determinante a la hora de establecer la diversidad que lleva implícita el término «locura» en la Edad Media. Sin embargo, tenía que estipular cuál sería el campo de la investigación. Si buscaba miniaturas dentro de manuscritos de obras literarias, era muy posible que encontrara pocas, y, claro está, no siempre referidas al motivo de la demencia. No debemos olvidar, tampoco, que el recurso a una obra literaria concreta nos obliga a una delimitación temporal que no permite hacer una abstracción de los motivos de carácter general. La diversidad no lo permite. No obstante, si encontraba un texto que permaneciera inmóvil a lo largo del tiempo, que tratara el tema de la locura y que, además, estuviera miniado, entonces sí que era posible tratar de establecer una tipología del loco y de la locura. Fue en estas circunstancias que escogí, dentro del *Libro de los salmos*, el salmo *Dixit insipiens*. La elección de los salmos sólo es una solución metodológica, ya que se trata de textos donde el concepto y la imagen están estrechamente entrelazados y porque en un texto de carácter apofántico o sapiencial se está formulando una verdad que no necesita de la imaginación del lector para recomponer su significado, sino que éste debe existir independientemente de los posibles lectores, ya que la verdad que formula existe también fuera de la misma formulación. Con lo cual un lector contemporáneo, alejado del contexto y, ¿por qué no?, alejado de la esencia y la complejidad del mensaje que ha generado la aparición de los salmos, necesariamente ha de reconstruir el sentido del texto y de la ilustración a partir del mismo texto o de la alusión a otros textos. En este estado de cosas, resultaba inevitable llevar a cabo un ejercicio de hermenéutica que salvara el abismo que se abre, en cualquier texto de carácter sagrado, entre su dimensión narrativa inmediata y la órbita de todo el sentido que incluye, pero que esconde. Por eso he intentado aproximarme a las estructuras semánticas profundas de la imagen que no se exhiben en su superficie. Como «lectora»

de estas imágenes y supuesta intérprete del sentido que en ellas se esconde—buscando siempre posibles alusiones de tipo textual—, he hecho una propuesta hipotética de una serie de puntos claves que nos ayuden en la actualización completa del bloque imagen-texto. Primero, formulación de preguntas directas sobre el tema del texto. Segundo, verificación de la existencia de un sistema de correlaciones. Tercero, puesta a punto sobre la competencia intertextual que abarca todos los sistemas semióticos con que el lector está familiarizado. Cuarto, establecimiento de los que, en un préstamo de tipo retórico, podríamos denominar *topoi*. Los «cuadros-motivo», esto es, los emblemas de la locura individualizados en una imagen, y, finalmente, los «cuadros-situacionales», es decir, aquellas marcas de contexto que permiten entrever una determinada situación tópica del loco.

Siempre me ha cautivado la idea de Johan Huizinga sobre la polifonía del pensamiento en el ámbito del simbolismo medieval. Resulta fascinante observar cómo en toda representación resuena un armonioso acuerdo de símbolos. Dice Huizinga, siempre refiriéndose a la simbología medieval, que en todo pensamiento, como en un calidoscopio, de la desordenada masa de partículas surge una bella figura simétrica. En definitiva, yo quiero pensar que la significación del concepto «locura» también se trata de un calidoscopio compuesto de mil cristales que, aun siendo los mismos que configuran el todo, y, en consecuencia, estar repetidos, pueden convertirse, a la luz de la crítica actual, en nuevos y rutilantes. Si hay un estímulo todavía mayor en la investigación de la literatura y el arte de la miniatura medieval, es la alteridad de la actividad artística de la Edad Media, es decir, la experiencia reflejada de la distancia y de la calidad histórica de una época aislada de manera tan singular y ejemplar, tanto desde el punto de vista político, como social y cultural.

Me gusta imaginar la locura como un mosaico multicolor compuesto de infinidad de pequeños fragmentos. Vistos en perspectiva, definen su figura, una figura que se dibuja extraña y turbadora. Sin embargo, cada fragmento es un todo, un pequeño universo—casi autónomo— que cabe tener en cuenta. En resumen, una sugestión constante para la retina. De este mosaico, complejo y seductor, reverberan mil reflejos diferentes que han alimentado interpretaciones dispersas y que han suscitado y siguen suscitando las polémicas más variadas. De modo que, sin pretender ofrecer una perspectiva del estado de la cuestión, que ni el tiempo ni el espacio de la comunicación permiten, sí espero conducirles a través de un breve y particular viaje de imágenes que nos lleven al corazón de la locura. Se trata de un viaje, no obstante, que ya han emprendido los que me preceden en este destino incierto de la locura, por lo que no dejo de adentrarme en un trayecto lleno de recodos y espacios en los que muchos otros han encontrado su refugio y en el que yo también he encontrado mi propia aventura.

Éste es el verdadero espacio de la locura. El universo a través del cual se esparce y donde cobra vida es el manuscrito. Estamos a punto de encontrar los rostros de la locura en la Edad Media en el mosaico de formas y de colores que vienen a continua-

ción. El loco es aquí omnipresente y omnipotente. Las escenas que interpreta nos proponen horizontes siempre nuevos respecto a la locura, porque ella es la inspiradora y no se deja atrapar fácilmente. Muta, se transforma, se camufla; y el miniaturista sale a la búsqueda de sus formas más inverosímiles, más bellas, más tenebrosas y más reales para plasmarla en imágenes. La evidencia es que la locura y la manera de tratar a los locos evolucionan a lo largo de la Edad Media. A medida que se produce esta evolución, observamos cómo el loco, que había empezado siendo un marginado, un excluido de la sociedad, acaba convirtiéndose en la imagen especular del rey, esto es, teniendo un papel decisivo en el centro de la corte. En el proceso de esta evolución tiene lugar la sustitución de motivos o de emblemas, que cada vez más, a finales de la Edad Media, nos hablará iconográficamente del loco con rasgos de bufón.

El loco es un pecador, un marginado, una figura privilegiada que es competencia de todos y de nadie. Tan pronto odiado como temido o respetado, se le adjudican unas marcas de reconocimiento y de infamia que serán auténticos emblemas de su condición. En el terreno de las artes plásticas, la constricción a la rígida gramática del lenguaje iconográfico posibilita que encontremos unos signos definitorios claros y recurrentes: la maza, el pan, la desnudez o la precariedad de sus vestiduras y la tonsura. El vértice de la cuestión está en atribuir el origen de estos emblemas y establecer su procedencia. ¿De dónde surgen estos atributos que, en el texto y en la imagen, consideramos insignias de la locura medieval? ¿Son fruto de la originalidad de sus artífices? La respuesta a la primera pregunta es simple si la referimos al terreno de la iconografía: dado que la miniatura es el acompañamiento de un texto bíblico, el origen primero de la inspiración debería proceder del propio texto. Respecto a la segunda cuestión, aunque no podemos hablar de originalidad en la época medieval, porque el éxito y la comprensión guardan una estrecha relación con la fiel adecuación a los modelos, sí que es cierto que cada ilustrador, trabajando en la soledad de su estudio, lejos de la homogeneización que representará el invento de Gutenberg siglos después, aporta minúsculas novedades a sus creaciones.

La locura que ilustra los salmos empieza siendo la condena de una actitud, la del *insipiens* que es el pecador, que ha olvidado a Dios o, simplemente, no le reconoce como tal. El loco es, pues, la personificación simbólica de un vicio. Se le representa utilizando como referencia directa las palabras bíblicas —devorando un pedazo de pan—, sin embargo, el texto no proporciona todos los datos como para justificar la elaboración unánime de una representación tan homogénea como la que hallamos en las imágenes. ¿De dónde provienen los motivos de la maza, la desnudez o la tonsura? Estoy convencida que la observación de la realidad es una fuente de información preciosa para los ilustradores. De ahí que los pinte con las marcas tradicionales que hallamos en los proverbios (maza y tonsura). No obstante, una vez constatado que el origen de algunos de los motivos citados no proviene directamente del texto bíblico y que su interpretación es susceptible de sufrir modificaciones, se abre un nuevo camino para sugerir nuevas interpretaciones del texto. En este punto aparecen las suspicacias, las intuiciones que no pueden ser afirmadas con rotundi-

dad. Nuestra misión sería la de intentar perfilar de qué manera y a partir de qué referentes se plasma en imágenes un concepto con implicaciones religiosas y sociales.

Hay artistas que pintan al loco en solitario, otros que lo acompañan de un rey, de Cristo, del Demonio; hay obras, por último, en las que aparecen ambos. El grado de libertad que la Iglesia les permitía para innovar debía ser estrecho. Sin embargo, si la imagen se relaciona con otros episodios bíblicos, con contextos similares, queda legitimada y es aceptada. Creo firmemente en la intertextualidad que aparece en algunas ilustraciones de los salmos entendida como un fenómeno que orienta la lectura de un texto, que, eventualmente, gobierna su interpretación, y que es el contrario de una lectura lineal. En el caso de las ilustraciones, puesto que intentan reescribir visualmente la escritura textual de los salmos, no hay duda que se trata de un intertexto del conjunto de textos de la *Biblia*.

La capacidad de los ilustradores y su arbitrariedad subjetiva para recoger las intenciones originales del texto es presente en aquellas escenas donde no existe una aparente relación de causa-efecto entre texto e imagen. Si lo que hemos expuesto fuera así, podríamos hablar de las ilustraciones del salmo *Dixit insipiens* como cuadros intertextuales de locura y que, por lo tanto, superan el concepto de motivo. Haciendo una transposición al terreno de la imagen de lo que Umberto Eco ha definido en la literatura, entiendo por «cuadro intertextual» un esquema de tipo iconográfico que forma parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que todos los miembros de la cultura medieval poseían.<sup>2</sup>

Todo este discurso, no obstante, está encaminado a hacer todavía otra traslación: a hablar de isotopías en el análisis de las miniaturas referidas al motivo de la locura. En efecto, si estamos de acuerdo en que la «isotopía» es el nivel de sentido de un texto, un fenómeno de carácter semántico, y el *topic* es una herramienta o instrumento metatextual, un fenómeno de carácter pragmático, estaríamos en condiciones de establecer el siguiente razonamiento. El tema o *topic* es una hipótesis que depende de la iniciativa de aquél que formula la pregunta: «¿de qué se habla aquí?» Con lo que el texto puede contener de manera explícita marcadores que sirvan de guía a la hora de responder a la pregunta, es decir, a la hora de establecer un nivel de coherencia interpretativa que Eco, basándose en Greimas, llama «isotopía», y que no es otra cosa que el conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia. Los marcadores que han de servir de guía serían, en primer lugar, el hecho de que la miniatura se circunscriba al texto de la inicial miniada y, en segundo lugar, los emblemas, los paisajes, la representación de los rasgos del rostro, los personajes que acompañan al loco, las actitudes de éstos, etc. De este modo, en el momento en que se da una cierta «innovación» iconográfica, el lector es capaz de interpretarla rápidamente no sólo porque conoce en profundidad el significado del

<sup>2</sup> U. Eco, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1987, p. 119.

texto, sino también porque la alusión pertenece a aquel universo de conocimientos semióticos que reconoce y domina.

Sólo de este modo, pienso, se pueden explicar aquellos casos en los que no hay ningún tipo de referencia al texto y, en cambio, porque está acompañando al salmo LII, identificamos lo que el miniaturista ha representado como un acto de locura. Sin embargo, quiero dejar en el aire esta cuestión, cuya respuesta no está en condiciones de ser aseverada y yo no fingiré tener la respuesta. En este sentido, presento ejemplos comprometedores y sugiero posibles lecturas.<sup>3</sup>

Así, poco a poco las exigencias de los mecenas «urbanos» y laicos hacen variar los preceptos y adecuan, tanto como pueden, su realidad a la realidad de la representación. Con el tiempo, el loco se irá convirtiendo en el loco de la vida cotidiana, en el amenizador de las veladas en los castillos, en el bufón de la corte. Este proceso de cambio es constatable a partir del testimonio gráfico que supone la transformación o sustitución de los emblemas. La locura se reviste de atributos alegóricos, que, aun estando unificados, experimentan una variación a lo largo del tiempo que hace del loco una figura en movimiento. Los motivos de esta evolución me interesan especialmente. A pesar de ello, la única posibilidad que tengo de comprenderla radica en la dilucidación de los distintos caminos que parten de la encrucijada que, desde mi punto de vista, es la locura.

El viaje personal que he realizado a través de una selección de imágenes que presentan y representan el motivo de la locura toca a su fin. Es tiempo de recapitulaciones. El hilo conductor que nos ha guiado hasta aquí debería permitirnos agrupar los principales «resultados» de mi investigación. De todos modos, estos pretendidos resultados no son más que un conjunto de propuestas que me permito apuntar para seguir discutiendo, en el futuro, el pasado fascinante de la locura.

La labor de recopilación iconográfica a nivel internacional que he desarrollado durante estos años y de la que les he ofrecido un breve recorrido a través de mi museo particular, me ha permitido verificar la hipótesis de salida, es decir, cómo la imagen del loco varía de la imagen bíblica a la representación profana. Iconográficamente, la imagen de la locura sufre una evolución paralela a la de sus emblemas, hasta llegar a invadir textos e imágenes en el otoño de la Edad Media.<sup>4</sup> La apropiación de lo antiguo sirve para encuñar nuevos rostros para la locura. El imaginario constituye el lugar

<sup>3</sup> Es el caso de la imagen que ilustra el *Comentario de los salmos de San Agustín*, en el cual bajo la imagen de un caballero, fuertemente armado y a caballo, reza la interpretación siguiente: «Amant hoc saeculum et non amant Deum». Esta es la falta del *insipiens* que aparece en la capital miniada. Su locura es la caballería. F. Garnier lo llama «ilustración temática de los salmos» (F. Garnier, «Les conceptions de la folie d'après l'iconographie médiévale du psaume *Dixit insipiens*», *Études sur la sensibilité. Actes du 102<sup>e</sup> Congrès National des Sociétés Savantes*, París, 1979, p. 217). Yo apunto que es capacidad de innovación y de adecuación a los tiempos. Una capacidad de la que se había dudado largamente (vid. M. Smeyers, *La miniature*, Turnhout, Brepols, 1974, pp. 54-55) y que aquí, queda evidenciada.

<sup>4</sup> Extremo que he demostrado en la tesis con la reproducción de 350 imágenes, 280 de las cuales son inéditas y sin contar las que tengo filiadas y documentadas pero me ha sido imposible adquirir y, en consecuencia, reproducir.

único y mítico en el que se mezclan distintos elementos de la realidad, a través de una fusión que despierta las tensiones subyacentes al orden cultural.

En estas condiciones, ¿podemos tener una visión de conjunto del fenómeno de la locura? Es muy improbable. Aquí y allá encontramos esbozos, tendencias y creencias que hacen de la realidad del desorden mental un espejo hecho añicos y cada uno de los pedazos es, como parte del todo primigenio, un pedacito de verdad, denominador común de problemas enunciados pero irresueltos. El hábito académico de la clasificación, o, dicho de otro modo, la tendencia permanente a la categorización y periodización, forma parte del servilismo, cuando no de la deformación, de la transmisión pedagógica. En este terreno, los eruditos se han esforzado intentando agrupar, compartimentar, clasificar y definir imágenes que pretenden responder a un único canon de observación: la locura como un pecado, un vicio, no una realidad cambiante que se ajusta al paso del tiempo. Procediendo de esta manera, se asocia obviando lo que es diferencial. Se explica ocultando los secretos particulares que laten debajo de cada imagen. Las palabras de un grandísimo experto en el campo de la locura ya apuntan en esta dirección. Piensa Michel Foucault que tal vez llegue un día en que no se pueda llegar a saber qué ha sido la locura. Su figura se habrá replegado sobre ella misma sin permitir descifrar los rastros que haya dejado. La locura será, entonces, un enigma irresoluble, como enigma que siempre ha sido.<sup>5</sup>

Las representaciones de la locura se mantienen estables y con una relación de fidelidad al texto considerable a lo largo de los siglos XII y XIII. La segunda mitad del siglo XIII y, sobre todo, el siglo XIV, es un período de gestación de lo que será el nuevo locobufón del siglo XV, un momento de transición, también de eclecticismo. Todavía no han desaparecido los motivos tradicionales, pero ya se apuntan los nuevos emblemas. La evolución iconográfica del *insipiens* es evidente. Dista mucho de ser el loco desnudo, con aspecto de pobre, tonsurado y primitivo de los inicios. Ha entrado en escena un nuevo personaje, el *clown*, el arlequín. A la representación tradicional del loco se le añaden nuevos emblemas: la sustitución de la maza por el cetro —demostración fehaciente de una evolución del concepto de loco hacia un estadio más avanzado del escarnio y la burla institucionalizadas—, la aparición de sombreros, cascabeles y vejigas varias, el enriquecimiento considerable de las vestiduras...

Estos emblemas ya no pueden proceder del mundo religioso igualmente que del profano. Se observa un retroceso importante del primero respecto del segundo. Así, del mismo modo que la inicial miniada de los salmos 13 y 52 era un lugar idóneo para reprender conductas reprobadas en los textos bíblicos olvidando la generalidad y centrándose en la personalización (actitud de David ante el rey Aquis y ante Urías, esposo de Bethsabé, conducta suicida de Saúl para con David, Salomón ante Marcos-fus follus...), también será, desde ahora, el lugar idóneo para explicar y recrear episo-

<sup>5</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie*, Gallimard, París, 1972; *La locura, la ausencia de obra*, trad. esp., FCE, Madrid, 1991, pp. 328-340.

dios contemporáneos de las vidas de los mecenas y de los artistas. Es el momento en el que el rostro del *insipiens* toma las características físicas de conocidos bufones. Algunos hechos históricos también quedarán reflejados en el espacio tradicionalmente reservado al loco para poner de manifiesto conductas locas. Pensemos, por ejemplo, en la ilustración de Jean le Noir en la que hay dos personajes en escena. Hay uno que bebe de una copa, el otro lo enviste con una maza; los dos, sin embargo, van vestidos de manera similar, los dos pueden ser tomados por locos. Pero la historia nos explica que el que bebe es el judío que está expiando un castigo —haber envenenado el agua de Carcasona y haber desencadenado la peste (1346-1348). ¿Qué hemos de pensar de esta peculiar manera de representar al *insipiens*? Habiendo desaparecido el pan, y no apareciendo ya Dios, no hay nada que lo ate al texto bíblico. Sólo podemos concluir que la imagen de este pintor es fruto de los deseos de su mecenas, Jean le Bon, que ha aprovechado el espacio del salmo 52 en su salterio para condenar una conducta, la de los judíos, que merece ser castigada. Una conducta de locura. La adecuación de la ilustración de los salmos 13 y 52 al paso del tiempo es, sin ningún género de duda, un hecho consumado.

En definitiva, estamos ante variaciones sobre un mismo tema, porque el tema —esto es diáfano— siempre es, de un modo u otro, la Locura. Una conducta reprobada, primero, a los ojos de Dios y, más tarde, a los de los hombres. Espero haber conseguido que la masa desordenada de partículas que he definido y les he mostrado como un caleidoscopio de formas y colores se una en una figura bella y simétrica, la del rostro de la locura en la Edad Media. Aunque aquí sea imposible exponerla en su conjunto, he intentado buscar los rasgos convergentes de su génesis y contrastar los perfiles divergentes de su desarrollo. Porque si prestamos atención a esta evolución, descubriremos un hilo temático que atraviesa milenios y que ayuda a dibujar algunos de los grandes problemas de la cultura occidental: el abismo que separa la cordura del desvarío, el camino que nos lleva más allá de la razón.