

JUAN BAUTISTA RITVO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

EL ENSAYO DE INTERRUPCIÓN

Ya se sabe: hay un antagonismo necesario e irredimible entre invocar la práctica del ensayo y hablar acerca de él. El ensayo invoca el instante, no la duración; lo insólito, no lo regular; lo local, no lo universal. Entonces, hablar de él no es posible sin introducir una cierta regularidad, una cierta constante presencia universal, que acaba por inscribir al ensayo en la cultura; es decir, suprime su exceso; suprime esa facultad de interrupción que posee en virtud del mismo exceso defectivo que lo habita, exceso que no es otro que la repetición del encuentro único del individuo separado, separado antes que nada de sí mismo y de su tribu, con el orden de la cultura, en la que sólo figura como un hueco, un punto de nada en una constelación que se le revela, en principio y definitivamente, extraña, tan extraña como la infinita esfera de Pascal, cuyo centro no tiene centro, o tan monstruosa como la forma que, devorándose a lo informe, no puede, no obstante, metabolizarlo.

No intentaré levantar la sanción sobre el meta-ensayo: me basta con decir que, si el meta-lenguaje fracasa porque no *dice* lo que el lenguaje efectivamente *muestra*, sin embargo, la discordancia efectiva entre ambos, reducible a la discordancia entre *decir el acto y el acto de decir*, beneficia

al lector, casi siempre, con un suplemento de incógnita: el meta-lenguaje, si no está satisfecho de sí mismo, termina por *mostrar algo más y diverso que su impotente decir*.

Según cierto parecer, el ensayo es el humor parásito de la cultura, producto y contraproducto de una tradición que ha ensayado todos los gestos, todas las puestas en escena que fueron urdidas para, digamos, Dido y Eneas, para Aquiles, para Dante, para Benvenuto Cellini; todas las permutaciones, transformaciones, regulaciones excepcionales y excepciones a la regulación, todas las variantes posibles en todos los escenarios igualmente posibles –Buenos Aires, París, Bizancio, Roma, los lugares que se quiera– de todas las historias y las metahistorias y aún las invariantes formales de todas las matrices históricas de las historias, captadas, infaliblemente, por todos los dispositivos ontológicos, todas las pautas epistemológicas. Esta imagen, presidida por la palabra *todo*, es indudablemente falsa; pero si ella insiste en la literatura y en las disciplinas humanistas desde hace por lo menos ciento cincuenta años, si todavía, refutada con las mejores razones, vuelve como nuestro fantasma en el notorio cansancio de nuestras elucubraciones reiterativas, doctrinarias, escolares, entonces habrá que pensar que alguna verdad aloja.

Quiero decir: el ensayo (y no me refiero bajo esta expresión al género cultural así denominado, sino a esos *momentos* de refracción y de desvío que emergen en instantes cruciales de la cultura, cuando todo parece haberse dicho y cuando los Leibniz antes y los Lévi-Strauss ahora, soñaron y sueñan con el código de códigos), el ensayo, digo, muestra que se podría llegar hasta el agotamiento si el ejercicio del Logos estuviera ligado, inexorable y exclusivamente, a la operación de dividir, clasificar, transformar.

Pero el *acto* de ensayar, muestra otra cosa: muestra lo indivisible en lo divisible; señala aquello que yace fuera de clasificación en cualquier clasificación, siempre perturbada y hasta fascinada por singularidades sin destino y sin origen; indica el desorden que entra súbitamente en quiasmo con los elementos de los órdenes que fueran, repetidos como sombras de sí mismos, bilocados, trilocados y hasta multiplicados por la paradoja que los torna, uno a uno, uno tras uno, igualmente divisibles y absolutamente opacos, idénticamente para-otros y, en definitiva, para-nadie.

Quiero poner el acento en un vocablo: interrupción.

El atomismo interrumpe la división cuando declara, provisoria o definitivamente, que un elemento, sea el que sea, es último. Se interrumpe el verso en el efecto de encabalgamiento propio de la métrica, cuando su corte no coincide con el de la sintaxis. No hablamos de interrupción si en la música tonal clásica, la cadencia llega a su pacífico fin con el retorno de la tónica; pero sí lo hacemos cuando un acorde disonante, aglomerado, suspende el flujo simétrico del sonido. Hay interrupción si el *versus* (que es lo vuelto o revuelto) se torna *vertex* (vuelta vertiginosa o torbellino) sin que la superficie del verso se altere: basta que sea rozada por el lejano vórtice del vértigo.

Toda interrupción interrumpe un ritmo, en el sentido que le otorga Michel Serres a la expresión; el ritmo es la reversibilidad *momentánea* en la irreversibilidad; el ritmo de Demócrito en el flujo de Heráclito, la contracorriente en la corriente, el ritmo local opuesto al curso global.¹ Si el ritmo supone la cuerda que vibra y retorna sobre sí misma, la interrupción progresivamente interrumpe su elasticidad, hasta que la cuerda pierda toda capacidad vibratoria o la vibración sólo produzca un ruido seco, patético, que se apagará de inmediato.

En Freud (pienso en *Más allá del principio del placer*), precisamente porque introduce una tendencia que compromete al *bios* en su vínculo con la muerte, el esquema se complica.

“Hay como un ritmo titubeante (*Zauderrhythmus*) –dice Freud– en la vida de los organismos; uno de los grupos pulsionales se lanza, impetuoso, hacia delante (... *stürmt nach vorwärts*) para alcanzar lo más rápido posible la meta final de la vida; el otro, llegado a cierto lugar de este camino, se lanza hacia atrás para volver a retomarlo desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto (...*und die Dauer des Weges zu verlängern*)”².

El ritmo del que habla Freud es vacilante, titubeante, irresoluto (todos vocablos castellanos para traducir “Zauder”) porque está tomado por la

¹ Serres, Michel, *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, Pretextos, 1994, págs. 180/2.

² Freud, Sigmund, *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, tomo XVIII, Buenos Aires, Amorrotu, 1979, pág.40. (Freud, Sig. *Jenseits des Lustprinzips*, in *Psychologie des Unbewussten*, Studienausgabe Bd. III, Conditio humana, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1975, S. 250.

ambigua momentaneidad de la reversibilidad, cuando se la conecta al anhelo: ¿queremos que la momentaneidad cese ya, ceda, como cede la ley ante el destino? O bien, ¿queremos que dure, que perdure todo lo que sea posible, amparada, incluso fijada, en ciertos puntos de estirpe fetichista? Retener el orden momentáneo, o protender a su abolición; parecen estos los términos del dilema, quizá indecible, porque la vacilación indica, de un modo suficiente, que hay un momento sin lugar, un momento cuyo lugar es indiscernible, en el que la protensión y la retención, el tender a la abolición del orden y el tratar de que el orden perdure en el desgaste, en el plano inclinado, insidioso, tremendamente insidioso, de la irreversibilidad, de la corriente que ya no cede ante ninguna contracorriente, llegan a confundirse sin remedio y sin posibilidad de desmezcla.

El ritmo titubea: *Zauderrhythmus*.

Y titubea como titubean las figuras en la obra del cineasta Tarkovsky: las gotas de agua que caen, lentas; los reflejos multiplicados en el silencio y en la ausencia de significación; los vastos planos demorados a la espera de un sentido que jamás se habrá de constituir, al igual que la nostalgia desligada radicalmente de cualquier contenido, de cualquier escena previa, y que sobrevuela, irreductible, apasionadamente irreductible, a cualquier objeto; que se sobrepone, incluso, al vuelo lento y sucio, sombrío y miserable de las Harpías, señoras de la violencia de los hombres cuando se confunden con el horror de las mezclas elementales, con la tribu de los impulsos gregarios.

El ritmo titubea allí donde la dirección progresiva y su inversión, no pueden distinguirse; allí donde el tiempo es, literalmente, pura *desorientación*. Pero este aspecto del tiempo, se correlaciona con el espacio de la inscripción. Nos hemos habituado a pensar la inscripción en términos de borradura: borrar las huellas es un modo de la perduración: lo borrado perdura en tanto borrado. Es cierto; pero también emerge el aspecto complementario, que termina por ser distinto, suplementario. Borrarnos y lo borrado nos asegura que algo perdura; el enlace que tachamos se cristaliza en su doble función de separar y unir; mas igualmente borramos y la huella de lo que al borrar separamos, desaparece a nuestras espaldas como las aguas se cierran una vez divididas por el surco de la travesía.

El borrar admite diversos grados y niveles: a veces es anulación y

expulsión; otras, anulación y conservación; hay, al fin, borramientos que ni expulsan ni conservan, simplemente se precipitan en la grieta; pero ¿cómo evitar pensar que toda borradura, cualquier huella, cualquier vestigio, tiene un momento de suspensión, de interrupción de desenlace, de incertidumbre sobre cuál sea el sitio y la articulación que habrá de concluir un proceso?

* * *

No todo es ensayo en los *Ensayos* de Montaigne y, a la *Anatomía de la melancolía*, que es, o pretende ser, un tratado sistemático y exhaustivo, pedantesco dividido en partes, miembros, secciones, subsecciones, el estilo barroco de Burton la puebla de momentos ensayísticos. El acto de ensayar se desvía de los géneros, incluido el ensayístico. Alguien puede ser católico o judío, pero no es como católico o judío que ensaya; ensayando descubrimos las discontinuidades en las continuidades más firmemente establecidas, los zurcidos mal hechos, las hilachas, el fervor insumiso de un dios que se fue, pero también lo que es oscuro, fragante, flexible, todavía no descubierto, todavía no recubierto por la piel del concepto. No hay género para el ensayo así como no hay especies de él; o mejor, sí, lo hay, pero de ese lugar el ensayo se ausentó, aunque hayan quedado sus rastros, aunque lo que haya quedado sea valioso e incluso imprescindible.

Quizá el ensayo sea hijo de una época que ha descubierto (descubrimiento que Descartes llevará a sus posibilidades extremas) el abismo que hay entre las premisas y las conclusiones en toda argumentación que no sea meramente formal y que implique al enunciante en su enunciado. Descubrimiento que es, desde luego, un redescubrimiento, corolario de aquel 'Creo porque es absurdo' paulino. Un concepto que se transforma en juicio cuando la voluntad afirma el nexo entre sujeto y predicado, produciéndose la anfibología indespejable entre el sujeto de la enunciación y el sujeto gramatical, condenados ambos a mezclarse y a separarse de continuo. Cada vez que el pensamiento se asoma a ese abismo anterior a la conclusión, cada vez que, retrospectivamente, el abismo se insinúa ya en el instante inaugural en que el razonamiento empieza, empieza a fijar sus premisas y sus hipótesis de garantía, entonces algo vacila, algo se interrumpe, un ritmo, una contracorriente entregada al flujo que fluye ininterrumpidamente, como

en el *topos* que en algún tiempo fue conmovedor, el de los ríos que fluyen hacia la mar. La interrupción se sumerge en lo ininterrumpido y allí la actitud ensayística (no el discurso que lleva su nombre) está asaltada por una fuerte antítesis, quizá sin resolución: ¿Interrumpir el ritmo para que aflore lo ininterrumpido que se confunde con el destino y poder así gozar del silencio, pero protegidos por la invocación ritual de la palabra que exalta, para decirlo con palabras de Baudelaire, “el éxtasis y el horror de la vida”? O bien ¿es preciso entregarse a un devenir impuro, fusión del exterior con el interior, sin fronteras fijas, olvidado de la nostalgia y de la reminiscencia del sufrimiento, deseante del exceso y la variedad ilimitada, como en los dos últimos versos de la “Canción de medianoche de Zaratustra”:

“Doch alle Lust will Ewigkeit –
Will tiefe, tiefe Ewigkeit !”
(Todo placer quiere Eternidad –
Quiere honda, honda Eternidad!)

* * *

El ensayo pertenece a una cultura de *intersticios*, apta para explorar detalles, fragmentos, constelaciones, voces de las más diversas zonas de la cultura, desde la meteorología hasta, pongamos por caso, *Cathay* de Ezra Pound:

“Dolores a la ida, y dolor, dolor a la vuelta...”

‘Cultura de intersticios’: esta locución se corresponde con una época en la cual ya no se escriben tragedias, pero donde la visión trágica retorna bajo nombres y expresiones muy transitadas: ‘la tragedia de la cultura’, ‘política trágica’, ‘mundo trágico’. Agotado el ciclo inaugurado por la Providencia estoico-cristiana³ y consumado por el Progreso de las Luces, ¿empezamos a prestar oídos a los griegos, desde la enorme distancia que

³ Por cierto, hay un elemento específicamente cristiano y es, como se sabe, la concepción de la historia según un orden progresivo cuya meta es la redención crística. Concepción de los Padres de la Iglesia que ha dominado la filosofía de la historia del siglo XIX.

de ellos nos separa, a escuchar ya no la voces eruditas y nobiliarias, sino las que palpitan y se transmiten aún en las versiones en lenguas modernas?

Heidegger comentó el primer coro de *Antígona* de Sófocles apoyándose en un vocablo griego que los versos corales atribuyen a la condición humana: "el hombre es *tō deinōtaton*, lo más inquietante (*Unheimliche*) entre lo inquietante."⁴

El hombre sólo puede ser aprehendido por sus "límites extremos" y sus "abismos abruptos". Pero *deinōn* es ambiguo, porque si, de un lado, tiene un aspecto de exaltación, del otro, se equipara con lo terrible, incluso lo espantoso; la violencia, en suma, que no es mera arbitrariedad o brutalidad, dice Heidegger, sino esa alianza del terror pánico con el temor respetuoso, incluso recogido, secreto. Esta violencia gobierna (*walten*), es sobre-potencia avasallante (*Übergewalt*). Texto valioso porque en él, por un momento, Heidegger abandona la pastoral del ser a que nos tiene acostumbrados: el hombre activamente ejerce la violencia en el seno de una violencia prepotente que lo define, que define su ser-ahí.

Reconocemos aquí la violencia ínsita a lo sagrado, tal cual lo ha postulado Bataille⁵: lo sagrado se confunde con la violencia íntima de la inmanencia; lo trascendente es, por el contrario, la religión, concebida, a la vez, como organización y sistema teológico. (En este punto, podemos agregar, Religión y Razón ocupan el mismo lugar, si llamamos Razón a un conjunto de principios que censuran los *intersticios* de la existencia.)

Lo sagrado nos interrumpe sin que nosotros tengamos el poder de interrumpirlo y así sobrepasarlo, salvo con el recurso instantáneo, reservado, de establecer islas intersticiales que resistan, sea a un tejido tan compacto que nos ahogue, sea a otro que se disuelva entre las manos, como se disuelve un viejo cortinaje de *palazzo* veneciano.

Lo sagrado carece de ritmo, pero no la ley: llamamos destino al avasallamiento de la ley por lo sagrado. Llamamos tragedia a la imposible conciliación de lo sagrado con la ley, al imposible acuerdo de los dioses ctónicos con los dioses de la ciudad, y fundamentalmente, al descubrimiento de una subjetividad hecha de carencias y de excesos que comienzan a separarla de la Máscara gentilicia de la que se nutría hasta el momento, sin que pueda, no obstante, hacerse cargo de esta diferencia.

⁴ Heidegger, Martin, *Introduction a la Métaphysique*, Gallimard, NRF, pag. 156.

⁵ Bataille, George, *La Literatura y el Mal*, Madrid, Taurus, 1959.

La tragedia es, antes que nada, tragedia de la ley, que ya no se manifiesta a través de la oposición entre el *recitativo secco* de los agonistas y el *aria* coral, sino en el corte, la pausa, la escansión propiciada y disuelta por el ensayo que ensaya su momento propicio.

Si la ley me *nombra* y al nombrarme me ordena, ¿debo aceptar su orden sin saber cuál es su significación? La ley manifiesta este espaciamento irreductible entre nominación y significación, espaciamento dentro del cual ensayamos orientarnos sin saber, de antemano, si cada movimiento habrá de ser seguido por otro que forme cadena con él. El hombre de la tragedia ateniense, con el sueño inaugural de Esquilo, quien transformó a las Erinnias en Euménides, y pasó así desde el horror, a la armonía, y la extravagancia sombría de Eurípides, el último trágico, cuya última tragedia fue escrita en un país extranjero y todavía bárbaro, celebración de las bacantes que entronizan al ambiguo Dyonisos, dios que destruye, finalmente, el orden de la polis; este hombre trágico, digo, sin duda no es el actual y los esfuerzos para volverlo próximo están condenados a la pasión iluminista por las transparencias, tan ciega a las discontinuidades de la historia, pero se asomó a esa grieta de la ley, en definitiva uno de los pocos universales no totalizantes que poseemos, y ello lo vuelve, en su opacidad, inolvidable.

¿Cuál es esa grieta? Creonte (775/780) le dice al Corifeo que Antígona, entre los dioses, sólo nombra a Hades; efectivamente, ella nombra constantemente a los 'dioses de abajo'; ¿cómo nombrar con un nombre unificante a los de abajo, a los de arriba y a quienes no se sabe a ciencia cierta dónde poner? La ley es la interpretación de la ley: la Máscara gentilicia subsiste, impoluta, en su pura inmediatez de sangre, hogar, tierra, tumba, en tanto no es interrogada. La ley es la interpretación de la ley en un mundo sin orientación temporal, sin mesianismo, sin redención. Pero la ley tampoco se confunde con el poder. El poder es el *deinŌn*: lo terrible, lo *Un-heimliche*.

La ley, la más injusta, es ya declinación de ese poder original, precisamente porque hace circular al poder y toda circulación lo dosifica, lo regula, lo aminora, lo cuestiona, incluso; pero la más justa, precisamente porque domestica algo íntimamente incontrolable, puede precipitarse y precipitarlo en la violencia de su corrupción. He aquí la evidencia trágica; he aquí la evidencia profundamente ligada a lo que los griegos llamaban *to apeiron* (lo ilimitado) y que sólo el momento ensayístico puede revelar

en la actualidad: los lazos del poder, del destino, de la ley, de la interpretación no admiten traducción sistemática, ni siquiera bajo la forma mitigada de la hipótesis que busca sus confirmaciones empíricas; es preciso interrumpir, de tiempo en tiempo, en la circulación lo que circula, en la concentración lo que traba la circulación y en la conexión de los conceptos, esta misma conexión. Así, el ensayo opera como operan las pausas y el silencio en la música de Schubert, de Mahler, de Ives; cuando acaba la resonancia del último acorde y sin embargo la obra aún no ha terminado y ni siquiera se escucha el rumor de esas voces que transitan, como los *daimones*, de esfera en esfera, de encrucijada en encrucijada, desdeñando las fronteras y confundiendo las articulaciones; cuando el silencio es verdaderamente *sileo*, no silencio de lo tácito, sino silencio de lo inarticulable e inaudible, cuando la resonancia, entonces, se interrumpe y algo permanece en suspenso, cuando ya no sabemos qué va a venir (aunque conozcamos la partitura, porque ese silencio viene de otro lado) allí, precisamente allí, está alojado el *punctum* del ensayo. El corte ensayístico es el único que puede dialogar con la tragedia y recordar, sin anacronismo, la derrota de Troya y la cercanía del báratro. ¿Qué sigue cuando el músico, tenso, aguarda el momento de continuar y los espectadores no saben qué es lo que vendrá?

En *La Eneida*, Eneas contempla, desde lo alto, cómo arde Troya y cómo se reflejan las llamas en el mar; sabemos el antecedente de este episodio; sabemos también qué es lo que sigue. Pero el ensayista debe aislar los momentos, sean terribles, sean felices, sacarlos de quicio y hacer que hable el intervalo de sin sentido, el intervalo de opacidad que vuelve a decirnos no sólo que la vida y la muerte son pura interrupción, sino que gracias a la interrupción que capta la usura y el desgaste de las formas, esa pendiente que nos exilia de nosotros mismos, gracias al ritmo que se debilita y se sofrena, es posible que, de golpe, el ritmo adquiera, tras el intervalo, una nueva intensidad, una nueva y sorprendente irrupción de lo nuevo.

* * *

La actitud ensayística puede renovar el fervor, la intensidad, la violencia, el pensar, anidados en viejos conceptos que la cultura ha almacenado, con cuidado, en esos nichos que Nietzsche, cómicamente, llamó columbarios.

Cuando hoy decimos melancolía, por ejemplo, y para mí no es un ejemplo cualquiera, decimos, de inmediato *tristitia*, y más sabiamente, invocando la genealogía psiquiátrica, enfermedad *maníaco-depresiva*. Podemos pasar a Freud e invocar ese texto extraordinario que es *Duelo y melancolía*. Bien.

Seguiremos lejos, muy lejos de lo que la tradición melancólica transmite.

¿Cuándo advertiremos que no se trata de contenidos, ni siquiera de estructuras, tenga el sentido que tenga esa palabra de que disponemos con excesiva facilidad, sino de conducción de voces, de modulaciones, de una memoria acústica aguda y dolorosa para captar el declive de los ritmos, la aparición de las manchas en los bordes de las letras, el silencio, la pausa, la interrupción del tumulto?

No necesitamos ni a Baudelaire ni al Dios judío para entender estos versos de *La vuelta de Fierro*: “Viene uno como dormido/ cuando vuelve del desierto...”; porque al volver uno despierta, aunque no pulse la mítica guitarra; y despierta para descubrir que estamos habitados por el orden del ritmo; y son el ritmo y sus pausas los que nos advierten lo que fluye sin ritmo ni pausa. La melancolía no es la tristeza ni su contrario, ni siquiera el ardor frenético, heroico, sino el paso brusco y sin mediación a los *extremos*: *extremos que se propagan, como el fuego, en todas las direcciones, se detienen como tierra endurecida, bajo la cual fluye la lava y, súbitamente, se extinguen, de un modo fulminante*.

Y allí empezamos a entender cierto modo de aprehender el cuerpo, como bolsa por la cual todo fluye, torbellinos, atascamientos, grietas; humores que van y vienen al ritmo del brusco paso a los extremos, desde el frenesí hasta la estatua de sal.

En este *punctum* (es la punzada, el golpe que nos atrapa, de que hablaba Barthes) es preciso recordar a Burton, el anatomista de la melancolía; le pido al lector que escuche el ritmo de estas frases, que comienzan, en el fragmento elegido, por la cita emblemática de Montaigne en la versión de John Florio; frases tesorizadas al modo del barroco inglés de comienzos del siglo XVII, por un autor que ‘vaga’ de aquí para allá y mestiza sus fuentes; él no compone orgánicamente un tema, yuxtapone fragmentos, reúne voces, afanoso de acumular citas, enumeraciones, rarezas, voces turbias como voces del puerto o voces de la ciudad, transidas por el humor del ensayo y desbordadas, siempre desbordadas, por un éxtasis innombrado e innombrable:

"...es preciso grabar en todos los espíritus curiosos que no hay que ser esclavo de una sola ciencia, ni tratar sólo un tema como hace la mayoría, sino vagar (rove⁶) por todos lados, sirviendo de cien oficios, tener una rama en todos los barcos, gustar de todos los platos y beber de todas copas, esto que, nos dice Montaigne, fue practicado con éxito por su compatriota Adrian Turnèbe y por Aristóteles. A este humor vagabundo (*roving humor*) siempre lo he tenido, aunque con menos éxito, como un *spaniel* caprichoso que abandona su presa para ladrar a cualquier pájaro que se le presente; yo he perseguido todo, menos lo que debía; y podría lamentarme, con razón ("el que está en todas partes no está en ninguna") como Gesner lo ha hecho con tanta modestia, de haber leído tantos libros en vano, sin un método que fuera bueno, de haberme lanzado confusamente sobre diversos autores de nuestras bibliotecas, con poco beneficio, sin arte, ni orden, ni memoria, ni juicio. Sólo he viajado por mapas o cartas en los cuales mis ilimitados pensamientos (*unconfined thoughts*) se han explayado con libertad, (...) Un mero espectador de las aventuras y fortunas de otros hombres, de cómo actúan sus partes, que se me presentan de maneras variadas, como desde la escena de un teatro público. Escucho cada día nuevas noticias, rumores corrientes de guerras, plagas, incendios, inundaciones, robos, asesinatos, masacres, meteoros, cometas, espectros, prodigios, apariciones, de localidades tomadas, de ciudades asediadas en Francia, Alemania, Turquía, Persia, Polonia, etc., de preparaciones y diarias revistas militares, al igual que cosas semejantes propias de estos tiempos tempestuosos, batallas libradas, duelos, hombres asesinados, piraterías, combates navales, paz, alianzas, estrategias, y nuevos peligros. Una vasta confusión de votos golpea nuestros oídos todos los días, anhelos, acciones, edictos, peticiones, procesos, lamentos, leyes, proclamaciones, quejas, demandas. Nuevos libros todos los días, panfletos, gacetas, historias, catálogos enteros con libros de todas las clases, nuevas paradojas, opiniones, cismas, herejías, controversias, en filosofía, en religión, etc. Nos enteramos de matrimonios, de bailes de máscaras, mascaradas, festines, jubileos, embajadas, de justas y torneos, trofeos, espectáculos, diversiones, juegos, obras teatrales: luego, una vez más, como tras un cambio de decorado, falsedades, traiciones, robos, enormes felonías de toda clase, funerales, entierros, muertes principescas, nuevos descubrimientos, expediciones; cuestiones ya cómicas, ya trágicas⁷."

⁶ La significación de *rove* es vastísima: implica enhebrar, vagar, merodear, deambular, errar, hacer correrías, incluso las piráticas.

⁷ Burton, Robert *Anatomy of melancholy*, Kessinger Publishing Company, Montana, USA; del mismo autor la versión francesa: *Anatomie de la mélancolie*, París, José Corti, 2000; y la edición castellana, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997.