

Universidad de Huelva

Departamento de Didáctica de las Ciencias y Filosofía



Las metáforas de la melancolía : un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

**Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:**

Manuela Castro Santiago

Fecha de lectura: 20 de enero de 2012

Bajo la dirección del doctor:

Luis Miguel Arroyo Arrayás

Huelva, 2012

ISBN: 978-84-15633-94-5

D.L.: H 258-2012



Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad de Huelva

LAS METÁFORAS DE LA MELANCOLÍA

UN ACERCAMIENTO DESDE LA FILOSOFÍA, LA LITERATURA Y
LAS ARTES PLÁSTICAS

Manuela Castro Santiago

Huelva, 2011

*A José Antonio, mi amor, mi
compañero y a mis hijos, Antonio
y Pablo*

LAS METÁFORAS DE LA MELANCOLÍA
UN ACERCAMIENTO DESDE LA FILOSOFÍA, LA LITERATURA
Y LAS ARTES PLÁSTICAS.

TESIS DOCTORAL

Manuela Castro Santiago

Director:

Dr. D. Luis Miguel Arroyo Arrayás

Departamento de Didáctica de las Ciencias y Filosofía

Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad de Huelva

2011

El presente trabajo ha sido presentado como tesis para la obtención del grado de doctor en el Departamento de Didáctica de las Ciencias y Filosofía, de la Universidad de Huelva.

A este respecto quiero expresar mi más sincera gratitud:

Al profesor Luis Miguel Arroyo Arrayás, por su magisterio y profesionalidad. También por su dedicación, paciencia, confianza, amabilidad y por las muchas horas que ha dedicado a la corrección del presente trabajo.

A los profesores que impartieron docencia en el programa “Literatura e Historia de las mentalidades” durante el bienio 2001-2003.

A mi amiga M^a José Varela, que me ayudó en la elaboración y presentación de las imágenes.

Y muy especialmente, mi gratitud a mi compañero, que siempre me ha acompañado en los momentos de duda e incertidumbre y me ha dado consejos muy acertados; a mi madre y a mi tía por su generosidad y apoyo incondicional desde el comienzo hasta el final del trabajo. Y también a mis hijos que siempre me han animado y alentado.

ADVERTENCIA SOBRE LA MANERA DE CITAR

El criterio utilizado ha sido el que recomienda la American *Psychological Association* (APA), que señala que una cita debe incluir entre paréntesis el autor o los autores, el año de publicación y la página de la obra de la cual se extrae la idea.

Todas las citas que aparecen a lo largo de todo el trabajo han sido ordenadas alfabéticamente en una lista de referencias bibliográficas.

Con el objetivo de dinamizar la exposición y lectura de ciertas partes del texto, se han introducido algunas excepciones en el método de cita bibliográfica indicado. A saber:

1. Dentro del capítulo titulado “Paisajes de melancolía a través de la historia”, en el apartado “El Quijote como emblema de la melancolía”, la obra en la que nos hemos centrado ha sido *El Quijote*, por lo que a la hora de citar se ha indicado si pertenece a la primera o segunda parte (I ó II) y el capítulo.

En otro apartado de este mismo capítulo titulado “El *spleen*, como versión decimonónica: el hastío metafísico en la obra de Baudelaire”, la forma de citar ha sido el título del poema y la ordenación del mismo en número romano.

2. La citación realizada para el caso de Nietzsche ha sido la siguiente:
autor, obra en cuestión y número de página.

El resto de los datos bibliográficos los encontrará el lector en la Bibliografía general.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. CONFIGURACIÓN DE FONDO: LA DIFUMINACIÓN DE FRONTERAS	10
1.1. Relación entre filosofía y literatura	12
1.2. La difuminación de fronteras	15
1.3. El punto de partida: identidad entre ser y parecer	17
1.4. Filosofía y literatura: dos formas de conocimiento a través de la creación	19
1.5. Mismo objetivo y distintos procedimientos	21
1.6. El acto creador materializado en la escritura	23
1.7. La filosofía como literatura de conocimiento	25
1.8. La estructura narrativa del saber filosófico y literario	28
1.9. La esencia metafórica del saber narrativo	32
Capítulo 2. LA PARADOJA DE LA LENGUA	45
2.1. El quebrantamiento de la realidad	47
2.2. La melancolía es producto de la deficiencia de las palabras	48
2.3. Motivos de melancolía	51
Capítulo 3. PAISAJES DE MELANCOLÍA A TRAVÉS DE LA HISTORIA	72
3.1. Los orígenes del término	75
3.2. La melancolía entre la Antigüedad y el Renacimiento	80
3.3. La melancolía en el Renacimiento	90
3.4. El Quijote como emblema de melancolía	116
3.5. Desengaño y melancolía en el Barroco	142
3.6. La melancolía en el Romanticismo	152
3.7. El <i>spleen</i> , versión decimonónica de la melancolía: el hastío metafísico en la obra de Baudelaire	165
Capítulo 4. NIETZSCHE, EL MODERNO MELANCÓLICO	200
4.1. El nihilismo como enfermedad mortal de los tiempos	

modernos	202
4.2. El pesimismo moderno: la versión decadentista	206
4.3. La concepción trágica de la vida en el pensamiento de Nietzsche	212
4.4. La filosofía nietzscheana como expresión de la melancolía	239
4.5. La concepción del absurdo en el pensamiento de Nietzsche	267
4.6. Rasgos de melancolía en el superhombre nietzscheano	274
4.7. La melancolía como fuente de inspiración del filósofo	283
Capítulo 5. LA MELANCOLÍA Y SUS METÁFORAS EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX	302
5.1. Rasgos más significativos de la melancolía en el siglo XX	304
5.2. Melancolía y el gusto por el carácter espacial	356
5.3. La melancolía y el tiempo	368
Conclusiones	402
Bibliografía	423
Apéndice	435

INTRODUCCIÓN

Hay palabras que nunca sabemos lo que quieren decir, tanto porque arrastran consigo los significados incorporados a su evolución y los que en ellas vamos proyectando, como también porque esos mismos significados han variado a lo largo de los tiempos, los lugares y las culturas.

La palabra *melancolía* logra seducirnos precisamente debido a esa inestabilidad semántica: permite aproximaciones que siguen diferentes perspectivas y hacen uso de múltiples saberes. Desde luego, se puede decir que el valor atribuido a la melancolía ha oscilado entre dos polos de significación: por un lado, un *padecimiento* claramente definido -con sus síntomas, su etiología, su diagnóstico, su pronóstico y su terapéutica- y, por otro, un concepto más sutil y difuso, relacionado con un estado de ánimo de vaga tristeza sin motivo, que podemos asociar al término *melancolía*.

En efecto, la melancolía es un fenómeno ligado a una amplia y compleja constelación cultural. Constituye uno de los temas más tratados desde el punto de vista cultural, desde la Antigüedad, hasta nuestros días.

La serie de filósofos, artistas, historiadores o psicólogos que, de un modo u otro, han tratado el tema de la melancolía es interminable. Además, por supuesto, están aquellos que no sólo lo han tratado, sino que lo han sufrido, los melancólicos, que aparecen constantemente como *hombres bajo el signo de Saturno* o, expresado con el adjetivo de Susan Sontag en su texto clásico sobre

Benjamin: “Benjamin era lo que los franceses llaman un triste” (Sontag, 1987, p. 118).

En relación directa con el arte, la cercana conexión entre el artista y el temperamento melancólico es algo habitual en toda una larga tradición que se presenta en multitud de producciones artísticas. Desde tiempos muy antiguos, la trama entre temperamento artístico y melancolía se viene entrecruzando con una curiosa persistencia. De hecho, pocos tópicos acerca de la imagen del artista han disfrutado con tanta fortuna y curiosidad.

El vínculo circular entre conciencia melancólica y genio creador constituye, pues, una de las tradiciones más densas de nuestra cultura occidental y recorre un espectro de manifestaciones muy amplio, que abarca desde las sintomatologías viscerales de los clásicos hasta las caracterizaciones románticas y metafísicas de la Modernidad: preocupación por el cuerpo, tristeza y temor sin causa, epilepsia, obsesión por la muerte, afanes de grandeza, pérdida de la razón, *spleen*, superioridad espiritual, *taedium vitae*, ideas fijas, carácter extravagante...

La constancia en agrupar tantas manías y enfermedades bajo la misma palabra es un síntoma inequívoco del arraigo y la fidelidad ciega que las generaciones humanas han manifestado hacia ese espeso líquido negro -mitad pringue, mitad metáfora- que parece circular por el organismo de unos cuantos

elegidos, en un recorrido imaginario o material, según los tiempos, las modas y los enfermos.

En el presente trabajo se exploran las distintas formas que adopta esa vaga e intensa propensión al desasosiego, territorio común de la filosofía, la literatura y el arte, que llamamos *melancolía*. Dicha experiencia se manifiesta a lo largo de la historia de nuestra cultura a través de distintas expresiones artísticas y literarias, expresadas en metáforas como el dolor, el hastío, el vacío, la ironía, el anhelo por lo absoluto, la postura reflexiva de la mano en la mejilla, la tendencia a perderse en laberintos, la preocupación por el tiempo y el gusto por expresarse mediante el aforismo como una forma de sublimación de la visión fragmentada de la realidad, entre otros.

¿Es melancólico el espíritu entusiasta del Renacimiento? ¿Hay melancolía en el esfuerzo que Cervantes hizo para mostrarnos el lado más íntimo y perdurable de la condición humana e ilustrar al mismo tiempo las tensiones espirituales generadas por el mundo que le tocó vivir? ¿Hay melancolía en la experiencia amarga del desengaño propia del Barroco? ¿Y en el deseo de infinitud del pintor romántico Caspar David Friedrich?

¿Se puede hablar de melancolía en la filosofía de Nietzsche y en su concepción trágica de la vida? ¿Hay melancolía en el grito desesperado y a veces blasfemo del simbolismo de Baudelaire? ¿Es que quedan restos de bilis

negra en la visión fragmentada del mundo de Benjamin, en el genio infatigable de De Chirico, en el *Ángel de la historia* de Klee o en la carcajada estrepitosa de los dadaístas?

En el presente trabajo se pretende arrojar alguna luz que dé respuesta a estas cuestiones. En este sentido, es necesario aclarar que no es posible estudiar la melancolía de forma directa, ya que es un concepto de difícil delimitación, pues comparte con otros términos parte de su significado. Teniendo en cuenta que la metáfora consiste en aplicar directamente una palabra que designa a un objeto a otra cosa que tiene algún parecido con aquel, y dada la imposibilidad de definir el término *melancolía*, en el presente trabajo hemos optado por abordar dicho tema recurriendo a términos que tienen rasgos en común con la melancolía. Esto es, hemos recurrido a diferentes formas de representación simbólicas que nos revelen parte de la realidad de esa vivencia difícil de definir.

La naturaleza del objeto de estudio de nuestro trabajo conlleva la dificultad de escoger un único método como el ideal. A este respecto, cabe señalar que, atendiendo a la visión ecléctica del tema, no se ha aplicado un único método sino que se han combinado diversas características de diferentes procedimientos de trabajo, que se complementan y se relacionan entre sí, proporcionando vías complementarias de investigación.

Así pues, dada la visión ecléctica de la presente investigación ha sido preferible adoptar algunas características que los métodos de investigación vigentes nos ofrecen. A saber:

- El método histórico: Está vinculado al conocimiento de las distintas etapas y acepciones del término *melancolía* en su sucesión cronológica. Para conocer la evolución y desarrollo del fenómeno en cuestión se ha hecho necesario revelar su historia, las etapas principales de su desenvolvimiento y las conexiones históricas fundamentales. Se ha analizado la trayectoria concreta de su teoría y su condicionamiento a los diferentes periodos de la historia. En este sentido, partiendo del hecho de que la realidad no es algo inmutable, sino que está sujeta a contradicciones y a una evolución y desarrollo perpetuo, se ha estudiado el término *melancolía* en sus relaciones con otros términos y en su estado de continuo cambio. La aplicación de este método ha puesto de manifiesto la lógica interna de su desarrollo y ha permitido un conocimiento más profundo de la esencia de dicho concepto.
- Método hermenéutico: A través del estudio bibliográfico del tema y teniendo en cuenta las distintas manifestaciones literarias, artísticas y filosóficas habidas a lo largo de la historia, la metodología hermenéutica permite interpretar y analizar las distintas formas

simbólicas y las estructuras narrativas en las que se conforma nuestra cultura en relación con el tema de la melancolía y sus metáforas.

- Método narrativo: Este método se corresponde, sin dejar de intentar hacer una presentación ordenada, con la visión del mundo de los autores a los que se ha hecho referencia a lo largo del trabajo. Esto es, una visión no sistemática sino narrativa, síntesis de filosofía, literatura y arte dentro del marco teórico del concepto de *razón narrativa*.

Y por ello, podemos decir que el presente trabajo no ha consistido en ofrecer una visión sistemática y cerrada de los fragmentos, pedazos de realidad que nuestros autores nos han ofrecido (lo que traicionaría el pensamiento de dichos autores), sino simplemente en intentar arrojar alguna luz a las cuestiones. Así pues, este trabajo tiene por finalidad ofrecer una aproximación al tema de la melancolía a través de la filosofía, la literatura, y el arte.

El marco teórico en el que se fundamenta el primer capítulo, “La configuración de fondo: la difuminación de fronteras”, plantea las relaciones de implicación y correspondencia entre la filosofía y la literatura.

En el capítulo segundo, titulado “La paradoja de la lengua”, se pretende poner de manifiesto la insuficiencia del lenguaje para nombrar a la melancolía, así como la impotencia que experimenta el melancólico al intentar objetivar aquello que por su propia naturaleza no se puede delimitar. Se desarrolla

también la relación que la melancolía tiene con la negatividad y la carencia, algo que en definitiva resulta consustancial a la misma naturaleza humana.

El capítulo tercero, titulado “Paisajes de melancolía a través de la Historia”, pretende describir algunos de los hitos más significativos de la historia de la melancolía, centrados en el arte y en la literatura.

Por su parte, el capítulo cuarto, titulado “Nietzsche, el moderno melancólico”, está dedicado al pensamiento de Nietzsche y a la crítica que hace al sistema racionalista, así como a su aportación a la manera de entender el lenguaje desde el punto de vista metafórico. Además pretende mostrar el pensamiento de dicho autor -tanto en su forma como en su contenido- desde el análisis de la melancolía y sus metáforas. Desde su concepción trágica de la vida se ha adoptado como hilos conductores algunos ejes de su pensamiento, como el *eterno retorno* y la metáfora del *mediodía*, para poner de manifiesto el carácter contradictorio del término *melancolía* a través de los conceptos de dolor, vacío, preocupación por el paso del tiempo, temor por la muerte, deseo de inmortalidad, anhelo por lo absoluto, conciencia de la naturaleza contradictoria de la realidad, la nada y el carácter fragmentario de la realidad, expresado magistralmente éste último en sus conocidos aforismos.

El capítulo quinto, titulado “La melancolía y sus metáforas en los albores del s. XX”, pretende poner de manifiesto las distintas maneras de interpretar y de vivir la melancolía en algunos de los autores ubicados en el primer cuarto del siglo XX.

La motivación originaria del presente trabajo hay que ubicarla en el periodo de realización de mis estudios de posgrado, cuando tuve la oportunidad de contactar con el profesor Luis Miguel Arroyo y de enriquecerme con sus magistrales clases acerca del pensamiento de Nietzsche. Después de algunas conversaciones acerca de mi interés por realizar la tesis, él mismo me sugirió la lectura de un libro titulado *Contra la melancolía*, de Elie Wiesel, superviviente de los campos de concentración nazis y Premio Nobel de la Paz en 1986. Sus reflexiones en ese texto promueven una moral basada en la valoración de la tolerancia entre los hombres, sin olvidar la experiencia del *holocausto*. Esta experiencia fue el origen del presente trabajo. Después vendría mi admiración por todos los autores que han sido tratados en el presente trabajo y que han aportado su pensamiento o su arte para intentar dar respuesta a aquellas cuestiones relacionadas con la melancolía.

1. CONFIGURACIÓN DE FONDO: LA DIFUMINACIÓN DE FRONTERAS

En el presente capítulo se plantean las relaciones entre la filosofía y la literatura, y la difuminación de fronteras entre ambos saberes. Aunque utilizan procedimientos distintos de acercamiento a la realidad -la filosofía se distingue de la literatura por la utilización de un método de conocimiento conceptualmente riguroso y sistemático- las dos tienen el mismo objetivo: alcanzar una visión unitaria que dé sentido a la realidad. Ambos saberes lo hacen a través del acto creador materializado en la escritura. Por otra parte, la literatura en su búsqueda por alcanzar la belleza, se plantea temas que requieren de una reflexión filosófica y la filosofía, en su esfuerzo esclarecedor, necesita echar mano de los recursos alegóricos y metafóricos que la literatura le ofrece. En este sentido, hablamos de filosofía como “literatura de conocimiento”. Y la confluencia de ambas disciplinas se da en lo que se ha llamado “saber narrativo”, que hace referencia a aquella forma de conocimiento cuya condición natural es narrar ideas, en el caso de la filosofía, o simplemente relatar, en el caso de la literatura.

1.1. Relación entre filosofía y literatura

La experiencia, como *elemento dado*, como dato en bruto, no es conocida de modo inmediato. O, dicho de otro modo, hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. Hacia esa experiencia, manifestada en toda su complejidad y riqueza, se tienden diversas redes para hacerla comprensible. De ellas, destacamos dos: una, procedente del discurso racional, inherente a la filosofía, y otra, del discurso literario.

Pero las relaciones entre la filosofía y la literatura han estado determinadas por la discusión y exclusión recíprocas a lo largo del tiempo. Cuando abordamos la relación entre ambos saberes nos encontramos con una situación de implicación y correspondencia. En este sentido, podríamos recordar aquí a los *Diálogos* de Platón como ejemplo de síntesis entre literatura y filosofía.

En el momento en que la literatura pretende profundizar en su propia significación cultural se encuentra ante una serie de problemas que requieren tratamiento filosófico. En este sentido, la literatura está abocada a colaborar con la filosofía. Y por otro lado, nos encontramos con que la filosofía no se comprende plenamente ni alcanza su objetivo esclarecedor si no se entiende con el saber literario. De este modo, podemos decir que ambas disciplinas están

impelidas en cierto sentido a entenderse. Así pues, ambas formas de conocimiento están llamadas a establecer relaciones que hagan más comprensible la realidad que pretenden desvelar.

Cuando este desvelamiento se realiza a través de la creación y es materializado en la escritura, se produce una simbiosis entre ambas formas de conocimiento, mediante la cual la filosofía puede alcanzar una de las formas de creación que exponga el deseo y anhelo relativo a la belleza.

Y es que, sólo si logra esa forma artística, sin renunciar al rigor conceptual, podrá, como afirma Platón en *Banquete*, “intuir la cara visible de la verdad” (Platón, 2003, p. 253). Así pues, la filosofía debe ser entendida como una forma de interpretar la realidad que logra aunar la pasión por la verdad con la aspiración a la belleza. Es arte encaminado al conocimiento, que no rehuye el rigor y la sistematicidad en sus procedimientos, pero que tiene el mismo objetivo que el discurso literario: descubrir el auténtico misterio de las cosas y alcanzar la verdad radical de lo real.

En este sentido, decimos que la filosofía es “literatura de conocimiento” (Trías, 2002, p. 41), porque en su esfuerzo por esclarecer la realidad, por descubrir la verdad de las cosas, y por hacer comprensible el bagaje conceptual de que dispone, hace uso de la belleza estilística que le brinda la literatura.

Así pues, cuando el rigor conceptual constituye el armazón que da forma a los textos, la filosofía es entendida como hermenéutica, esto es, interpretación de las formas simbólicas de las estructuras narrativas que configuran la cultura y la construcción de la identidad personal.

El filósofo contribuye así a fijar en la memoria su pensamiento, devolviéndole el calor y la vivacidad que el análisis le ha sustraído, y, sobre todo, transfiere a la filosofía la monumentalidad de los antiguos mitos, sin importarle la audacia que supone la simbiosis de ambos saberes aparentemente tan incompatibles como son el de los mitos de la era prefilosófica y el de los análisis de la postmítica.

Se concibe de este modo una unión asintótica de arte y verdad, o de filosofía y literatura en el momento de la creación, que es un momento de desvelamiento del ser materializado en la escritura.

Filosofía, arte y literatura son formas de dar cuenta de nuestras ansias y temores, de nuestro ser y estar en el mundo y del ser y suceder de las cosas del mundo; son formas de comprender o de producir o hacernos ilusión de comprender, son formas de conocer, de decir y crear la realidad.

1. 2. La difuminación de fronteras

Entre filosofía y literatura siempre ha habido una relación abierta pero enigmática, y sus vínculos han estado determinados durante muchos siglos por el intento por parte de cada una de ellas de alegar razones contra el parecer de la otra:

“Es en Platón, donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logro del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar ‘la condena de la poesía’; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento consumió su ‘toma de poder’, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía” (Zambrano, 1987, p. 13).

En *República*, Platón manifiesta un contundente rechazo de los poetas, llegando a proponer explícitamente la expulsión de los mismos de la ciudad. No obstante esta posición por parte de Platón, no deja de ser contradictorio el hecho de que el propio Platón emplee en no pocas ocasiones un lenguaje cabal y formalmente poético, no exento de una gran belleza literaria.

Cuando la complejidad filosófica o la dificultad expresiva de los temas tratados por Platón le conduce a situaciones en las que el lenguaje filosófico resulta insuficiente para expresar las ideas que su mente concibe, o cuando al borde de lo inefable se queda sin palabras, es cuando este filósofo hará uso del mito con la intención de que, a través del mismo, podamos hacernos una idea aproximada de lo que intenta explicarnos. Pero el mito platónico es casi siempre un mito poético.

En efecto, muchos acontecimientos literarios han sido precedidos, acompañados o seguidos por una teoría filosófica. También ocurre que muchas ideas filosóficas se han alimentado de intuiciones poéticas, dando lugar a revoluciones literarias. Esto es precisamente lo que ha ocurrido con el pensamiento de Nietzsche.

Así pues, nos encontramos que estas disciplinas no nacieron alejadas la una de la otra ni se han mantenido siempre a distancia, sino que se gestaron en parte fusionadas y a dicha fusión recurren en determinadas ocasiones. A veces, es verdad que se distancian y otras se reconcilian e incluso salen a su mutuo encuentro.

Esto ocurre en algunas épocas de crisis, en las que tanto una como otra han de revisar sus fundamentos y sus fragilidades, volviendo al crisol común del lenguaje que las hace posibles. Y es en este contexto donde podemos hablar

de lo que se ha dado en llamar “literatura de conocimiento” (Trías, 2002, p. 41).

En lo que sigue pretendemos poner de manifiesto la difuminación de fronteras entre ambas formas de conocimiento, porque si algo las caracteriza es su relativa “transformabilidad y desfigurabilidad” a lo largo de los contextos en los que actúan (Asensi, 1996, p.10).

1.3. El punto de partida: identidad entre ser y parecer

La filosofía aparece en sus inicios como una forma de literatura, como un diálogo significativo y simbólico con la realidad, como una interpretación, como una visión orgánica, como otra etapa de las primeras narraciones, mitos y leyendas. Convive, pues, la filosofía en su inicio con las formas literarias en sus temas y funciones.

El origen de la relación aludida entre ambas disciplinas gira en torno a la difícil oposición entre lo que *es* y lo que *parece ser*. Todas las formas de relación entre ambas disciplinas se han desenvuelto dentro de los límites que dibuja esa polaridad entre lo que *es* y lo que *parece*, donde las barreras entre una y otra no se aprecian de forma clara y evidente.

De este modo, vemos que el ser y el parecer -o el aparecer- estaban *originariamente* vinculados, porque para el pensamiento griego el ser se ofrece como *physis*, es decir, como lo que brota y permanece mostrándose, apareciendo, iluminándose, desocultándose. De ahí que la verdad, en su correspondencia con el ser, se entienda según el término griego *alétheia*, retomado por Heidegger, y que hace referencia al concepto de verdad como aquello que se desoculta:

“En la medida en que se entienda ‘verdad’ en el sentido ‘natural’ tradicional, como la concordancia probada ónticamente entre el conocimiento y el ente (...) la *alétheia*, el no ocultamiento (...) no podrá ser equiparada a verdad. La *alétheia* es, más bien, lo único que permite la posibilidad de la verdad” (Heidegger, 1978, p. 114).

Y así lo expresa Ortega:

“Su nombre griego (de la verdad), *alétheia* (...), es decir, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación, quitar de un velo o cubridor.” (Ortega, 1966, pp. 335 s.).

No es, pues, una verdad equiparada a lo que *es* sino a lo que *está siendo* o mostrándose (Heidegger, 1956, p. 140); no una verdad como una adecuación de una proposición a una cosa, sino el hacer salir a la cosa de una oscuridad que la guardaba invisible.

En este sentido, no sorprende que otro autor, J. P. Sartre, que buscaba una verdad existencial, comenzara su libro *El ser y la nada* de la siguiente forma:

“Se sigue de ello, evidentemente, que el dualismo del ser y el parecer tampoco puede encontrar derecho de ciudadanía en el campo filosófico. La apariencia remite a la serie total de las apariencias y no a una realidad oculta que haya drenado hacia sí todo el ser del existente. Y la apariencia no es una manifestación inconsciente de ese ser” (Sartre, 1983, pp. 11-12).

En este contexto se entiende que ni el *ser* se opone al *aparecer* ni el mito al *logos*, al contrario: nombran lo mismo, o como mínimo tienen necesidad el uno del otro. Y es así como el *parecer* es una variedad del *ser*.

1.4. Filosofía y literatura: dos formas de conocimiento a través de la creación

Lógicamente, en este proceso de desvelamiento, la creación debe jugar un papel fundamental en la medida en que todo acto creativo o inventivo arranca, por definición, algo de lo oculto, algo que no estaba presente antes, o que si estaba no se veía.

De este modo, para Heidegger y Zambrano, la creación, a través de la poesía, es el modo esencial y fundamento del decir humano que instaura el mundo y permite sacar a la luz el fondo más íntimo, inaccesible y verdadero

del hombre. “Poesía –nos dice Heidegger- es la fundación del ser por la palabra” (Heidegger, 1989, p. 30).

Y María Zambrano nos define el *ser* como lo inefable e inaccesible:

“La poesía se sintió arrastrada a expresar lo inefable en dos sentidos: inefable por cercano, por carnal. Inefable también por inaccesible, por ser el sentido más allá de todo sentido; la razón última por encima de toda razón” (Zambrano, 1971, p. 215).

Así pues, el poeta, al igual que el filósofo, opera sobre lo oscuro. Ambos esperan clarificación de lo que en cierto modo ha de ser la realidad. Así nos lo recuerda Ortega:

“La filosofía es un enorme apetito de transparencia y una resuelta voluntad de mediodía. Su propósito radical es traer a la superficie, declarar, descubrir lo oculto o velado -en Grecia la filosofía comenzó por llamarse *alétheia*, que significa desocultación, revelación o desvelación; en suma, manifestación-. Y manifestar no es sino hablar, *lógos*” (Ortega, 1969, p. 342).

Existe pues, un espacio común en el que el discurso filosófico y el literario se complementan de un modo inevitable. Ambos discursos han logrado, en el esfuerzo por alcanzar la verdad, ese territorio común propio de la creación. Nos referimos a ese momento en el que la poesía surge cuando el discurso racional suspende su carácter argumentativo y da paso a uno de esos momentos en los que el lenguaje es capaz de romper el velo, la ilusión de la

realidad y nos hace sentir o percibir lo que no percibimos o sentimos de otro modo. En estos momentos epifánicos la filosofía se desprende de todo su exceso de competencias para remitirse al tiempo propio de la poesía que es un tiempo sobre todo de revelación.

El poema se convierte, de este modo, en una forma *aparicional* del conocer. Así lo expresa Valente: “Es el lugar o espacio donde la palabra, antes de entrar en los condicionamientos del sentido o destruyendo estos condicionamientos, avanza su absoluta aparición o manifestación” (Valente, 1994, p. 19).

De este modo, se produce en el acto creador como revelación, ese milagro en el que tanto la construcción de un poema como el desarrollo de un argumento provocan conmoción, fruto de un sentimiento difícil de definir, pero que identifican como algo común, y que tanto uno como otro tienen un carácter universal, fuera del tiempo y del espacio.

1.5. Mismo objetivo y distintos procedimientos

Lo que el filósofo y el poeta alcanzan, tras un arduo esfuerzo es un limitado paisaje de verdades -o de “mentiras irrefutables”, como diría Nietzsche- pero por caminos diferentes. En este sentido, en lo que difiere radicalmente el discurso filosófico del literario es justamente en el *método*, que

en el caso del primero, sigue el despliegue analítico de la razón (cfr. Savater, 2002, p.45).

La filosofía comparte con otros discursos racionales -científicos- lo arduo, riguroso y tajante, la sistematicidad de sus procedimientos; pero su objetivo también está marcado- al igual que el de la poesía- por el esfuerzo en alcanzar una visión unitaria, dotada de sentido, que alberga la objetividad implacable de los principios universales.

En el momento de la creación poética lo único dado es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. El acto de su expresión en el proceso de creación es el acto de su conocimiento. “El conocimiento se produce en el mismo acto de creación” (Valente, 1994, p. 25).

En este sentido, podemos afirmar que el ideal de todo escritor -filósofo o poeta- es descubrir el auténtico misterio de las cosas, alcanzar la verdad radical de lo real, pero por distintos procedimientos.

La poesía aparece, de este modo, al igual que el ensayo o tratado, como la revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento por la vía poética o racional. Ese conocimiento se produce a través del lenguaje y tiene su realización en el poema o en una proposición o juicio. Porque en sí mismos componen una sola unidad de conocimiento posible: no un verso, por excelente o bello que pueda parecer, ni un procedimiento expresivo, por eficaz o caracterizador que resulte, sino el poema o el argumento como estructuras donde esos elementos coexisten en fluida dependencia, corrigiéndose y ajustándose para formar un tipo de unidad superior.

Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, ambas formas de conocimientos conllevan no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación en el mismo acto de creación.

1.6. El acto creador materializado en la escritura

Y puesto que todo momento creador es, en principio, un sondeo en lo oscuro, el material sobre el que el poeta y el filósofo se disponen a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que se tenga de él, sino que espera precisamente esa clarificación, que será comunicada en el mismo acto creativo. De este modo, el único medio de que se dispone para sondear ese material

informe es el lenguaje: una palabra, una frase, palabras materializadas en la escritura, en definitiva.

En efecto, tal y como nos enseñó Platón, fundador de esa tensa, difícil exploración ideal y conceptual, que requiere sin embargo tiento, aventura y riesgo, la filosofía se encarna en la escritura. De hecho, entre la escritura y la palabra dialogada discurre lo más genuino de la filosofía, que se despliega en textos de naturaleza literaria. En este sentido, “la filosofía es ‘literatura de conocimiento’. Literatura en la medida en que tiene que ver con la gestación de textos y de escrituras” (Trías, 2002, p. 41).

La materialidad de la escritura y de la palabra exige que ambas formas de discurso precisen de imágenes y escenarios comunes que permitan -a través de procedimientos y estrategias diferentes- la posibilidad de la comunicación en el acto de creación que será materializado a través de las palabras. No existe palabra ni escritura que no se *encarnen*, en el más riguroso sentido, en la materialidad del discurso o del diálogo o del texto literario.

De ahí la necesidad de que todo filósofo, en algún momento de su obra, reflexione sobre su propia forma de situarse ante la creación, para trazar la preceptiva guía que ha de gobernar su propia trayectoria creativa. “Pues no se piense que ese proceso irrumpe en toda su diáfana claridad en los procesos de creación, ya que la carga de reflexión trazada en textos se va iluminando, para

el propio forjador de los mismos, con el paso del tiempo y con el transcurso de la vida. Es más, la sucesión de textos que se añaden a la reflexión, a través de los cuales se intenta consolidar la propuesta filosófica, produce muchas veces una iluminación relampagueante de carácter retrospectivo sobre textos anteriores en el tiempo. Esto sucede en filosofía lo mismo que puede suceder en poesía” (Trías, 2002, p. 42).

1.7. La filosofía como literatura de conocimiento

Platón inaugura la filosofía en el sentido en el que hoy podemos reconocerla: la filosofía como escritura, como *literatura de conocimiento*. Sus diálogos tienen tanto de obra de arte como de monumentos especulativos.

Dice José Ángel Valente que es escritor quien acaba teniendo una auténtica relación *carnal* con la escritura (Cfr. Valente, 1994, p. 36). Y esto es cierto desde luego en poesía y en novela, pero también lo es en esa *literatura de conocimiento* que constituye la filosofía. Ésta es, en efecto, literatura; tiene que ver con letras y con grafías; no puede producirse -al menos desde Platón- sin ese concurso que la condiciona y determina. Hasta el punto de que la propia producción oral, o dialógica, sólo es y existe en virtud de esa inscripción literaria -y de ello Platón da plena documentación-. Sócrates nada sería, pese a su enseñanza oral, sin esa *literatura de conocimiento* -filo-sófica, enamorada del saber- que le acoge en forma de *corpus filosófico*. Ni nada sería el

personaje redivivo por la creación nietzscheana, sacado del acervo ancestral de la religión persa, Zaratustra, sin la composición y escritura del gran poema filosófico de Nietzsche.

Así pues, nos encontramos con que la filosofía se encarna, ante y sobre todo, en la escritura. Sin escritura la filosofía carece de forja y destilado. Pero en la escritura puede la filosofía acreditarse como creación, como lo que Platón llamaba *poiesis*. Sólo que los procedimientos por los que se produce el acto creador -a través del tratado o del ensayo o del diálogo o de las confesiones, o de la suma o del sistema, o del aforismo o del poema filosófico- no pueden ser confundidos con la construcción que cristaliza en la literatura de ficción, sea poética o novelística, o bien épica, dramática y lírica.

En este sentido, sólo un arte y una literatura de conocimiento, en donde la experiencia se elabora y sublima en apertura filosófica, sólo un arte así merece el nombre de creación, *poiesis*, es decir, literatura en la que la experiencia sea el viaje y transición hacia el conocimiento; esto es, el viaje filosófico. La literatura sólo es tal si es filosófica; la filosofía sólo se realiza si tiene resonancias literarias. Así pues, los límites entre filosofía y literatura son borrosos y permeables, deslegitimando, de este modo, la pretensión de completa autonomía de cada género, provocando la desfigurabilidad y la relativa transformabilidad mencionada al principio de este apartado.

La actuación y el *êthos* del escritor-filósofo es, en esta aventura, lo decisivo; constituye el motor de la creación, o de la *poiesis*. El filósofo es ante todo, escritor. La escritura le invade y le penetra. Trama, como pedía José Ángel Valente, de todo verdadero escritor, relación carnal con letras y con grafías (Cfr. Valente, 1983, p. 53). Le importa, por lo mismo, el marco formal en que se dan los párrafos y los capítulos a lo largo del espacio y tiempo, las diferentes partes de este *todo abierto* que acaba cuajando y cristalizando en un texto con su correspondiente título, expresivo de la más secreta intención del compositor.

Pues todo filósofo de verdad es, sobre todo, compositor. Sólo por serlo puede -y debe- ejercer también de intérprete y hermeneuta. Intérprete de sus propias tradiciones y de los signos de su tiempo, puede componer así una propuesta, o *proposición*, expresada en forma escrita, que sirva de hilo de Ariadna para abrir el gran laberinto de la recepción dialógica -en el debate, en la enseñanza, en la reflexión verbal- y descubrir el enigma que encierra la realidad. Inevitablemente debe ser, también, intérprete de su propia propuesta, de manera que ésta alcance el máximo de lucidez y auto-esclarecimiento crítico. Y es justo por ese esfuerzo esclarecedor al que todo filósofo avoca, por lo que necesita echar mano de los recursos alegóricos y metafóricos que la literatura le brinda, estableciéndose de este modo, cierta analogía entre la construcción de una cadena de silogismos con una composición musical.

Así pues, no hay verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria; pero tampoco la hay sin elaborada forja conceptual. Los conceptos, se dice, no son más que metáforas, los tropos literarios, el funcionamiento mismo del lenguaje con que se piensa.

Parece, pues, que la tensión entre estas dos formas de escritura que son la literatura –y en particular la poesía- y la filosofía propiamente dicha -o el ensayo filosófico-, entre la escritura que cuenta, que refiere sucesos e historias de personajes en determinados momentos y lugares, y la escritura que analiza, que racionaliza y conceptúa -entre el mito y el *logos*- se va desdibujando en virtud de la consecución del mismo objetivo: alcanzar el punto donde ambas formas de conocimiento se encuentran. Y ese punto de encuentro lo constituye precisamente el saber narrativo.

1.8. La estructura narrativa del saber filosófico y literario

La dimensión cognitiva de la literatura se fundamenta en que existe algo así como un *saber narrativo* e incluso una *estructura narrativa del saber*, que nos permite hacer inteligible la realidad desde la confluencia entre la filosofía y la literatura.

Existe una inevitable presencia de saber narrativo en la filosofía moderna. El tránsito absoluto del mito al *logos* es una ficción. Platón mismo,

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

que acusó de mentirosos a los poetas y narradores, se ve finalmente atrapado en estrategias y recursos narrativos.

De ahí proceden buena parte de las perplejidades acerca del poder de la razón, propia de los irracionalismos de diverso tipo, que tratan de borrar la diferencia entre filosofía y literatura, desesperados de poder encontrar su correcta articulación y punto de encuentro.

El mundo moderno, pues, tampoco prescinde de las narraciones. Es muy significativo y paradójico que un enemigo tan declarado del saber narrativo y mítico, como lo fue Comte, al declarar el fin del saber mítico y manifestar la superioridad de las ciencias positivas, se viera obligado a justificar esta superación contando una historia (la de los tres estadios de la evolución de la humanidad), es decir, tuviera que justificar narrativamente el fallecimiento de toda narración.

Mito, religión, ciencia y filosofía no están en una sucesión temporal sino que conviven en el tiempo. Toda cultura entrelaza estos saberes de una manera peculiar. Su articulación correcta en la actualidad parece exigir mayor atención hacia ese terreno vago en el que hemos ido marginando lo que no se compadece con las exigencias de precisión y exactitud, cuando parece que la ciencia ha sustituido al mito.

La modernización impulsada por las ciencias experimentales y sus aplicaciones técnicas crea unas carencias en el mundo de la vida (sentido, identidad, orientación...), a cuya compensación colaboran las ciencias del espíritu. Estas no son en absoluto hostiles a la modernización, sino que la hacen posible. La actualidad de los saberes narrativos se refuerza con el proceso de modernización; resultan cada vez más inevitables en una época que parece haber condenado el conocimiento a la fragmentación.

La narración no ofrece verdad lógica y objetiva; pero sí ofrece sentido, consuelo, resguardo e identidad. Despreciarla en nombre de la objetividad equivaldría a renunciar a una necesidad humana de sentido que aumenta con la fragmentación y dispersión de nuestro modo de vivir, según la atomización de la cultura en el mundo moderno. Por eso no es extraño que los mitos continúen filtrándose en el imaginario colectivo contemporáneo.

Quizá se explique la persistencia del mito porque la idea de la interdependencia del todo no es tan arcaica como suponían quienes crearon la moderna babel. Cuando todos los sistemas se vienen abajo, el deseo de conquistar el orden de lo real responde a un balbuceo de la razón por recuperar los barruntos originarios de la existencia de las cosas.

Así pues, la modernidad se caracteriza por la determinación consciente y recíproca entre lenguaje filosófico, literario y crítico, lo que conduce,

paulatina pero decididamente, a una abolición de límites entre géneros, estilos y pretensiones de las formas de discurso.

La filosofía de los pensadores que estudiamos en el presente trabajo es una muestra de confluencia entre *razón narrativa* y *razón normativa* intentando hacer inteligible la realidad desde el punto del encuentro entre la filosofía, la literatura y el arte.

Desde esta confluencia de saberes, se intenta evitar pasar de un reduccionismo cientifista, como el propio de las corrientes inspiradas en el positivismo lógico y en la filosofía analítica, a un reduccionismo de signo inverso: una disolución de la filosofía en el relato, narración, literatura (en el sentido postmoderno de borrar de un plumazo todo rastro de pensamiento filosófico).

“Los límites de lo narrativo y lo filosófico son borrosos y sus fronteras permeables. La narración –observo- es un elemento común a las dos series. En la filosófica viene impuesta por el hecho de que trata de historia de las ideas; en la novelística porque es la condición natural del que quiere relatar” (Gómez de Liaño, 2002, p. 18).

1.9. La esencia metafórica del saber narrativo

El saber narrativo se expresa en metáforas, que es la esencia misma del lenguaje. Nos acercamos aquí brevemente al pensamiento de Nietzsche para constatar cómo fundamenta sobre la metáfora, y por tanto sobre lo narrativo, la posibilidad racional del ser humano.

El origen del lenguaje, según Nietzsche, no se debe a la búsqueda de conocimiento sino a la necesidad de expresar una experiencia vital propia. Por eso tiene originariamente un carácter metafórico: las palabras provienen de gritos que son expresiones individualizadas de experiencias singulares. Es absurdo pensar que el lenguaje está hecho para reproducir objetivamente la realidad; se trata simplemente de un medio de comunicación: un puente entre individuos para compartir experiencias y manejar mejor la realidad.

Ahora bien, muchos humanos no son capaces de soportar el continuo vértigo de una vida que pasa azarosamente del placer al dolor y viceversa. Se muestran aterrorizados ante la perspectiva de entregarse al abismo de una existencia sin fundamento y en perpetuo cambio. Es entonces cuando se fija la metáfora, se delimitan unas fronteras de significado y la convierten en un *concepto* de obligado cumplimiento, acatado por todos. Ahí está el ejemplo de Sócrates, pertinazmente empeñado en definir de una vez por todas los conceptos universales.

Los filósofos idolatran los conceptos porque éstos perpetúan el engaño de un mundo estable y fijo. Construimos un concepto y terminamos creyendo que esa ficción vacía –“rellena de paja”- retrata una realidad objetiva, cerrada, inmóvil. De esta forma el devenir queda petrificado, embalsamado, muerto:

“Todo lo que los filósofos han venido manejando desde hace milenios fueron momias conceptuales; de sus manos no salió vivo nada real. Matan, rellenan de paja, esos señores idólatras de los conceptos, cuando adoran, se vuelven mortalmente peligrosos para todo. La muerte, el cambio, la vejez, así como la procreación y el crecimiento son para ellos objeciones, incluso refutaciones. Lo que es no deviene; lo que deviene no es...” (Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 51).

Platón incluso adjudicó a esos conceptos una existencia independiente: las Ideas. Para Nietzsche, en cambio, solo existen entidades individuales en continuo proceso de transformación. Por ello propone sustituir el lenguaje conceptual por el metafórico, o mejor dicho, restituirlo, pues todo concepto es en su origen una metáfora. Frente a la clausura que impone el modelo simplificador del concepto, la metáfora admite la desigualdad entre los objetos, privilegia una perspectiva pero no excluye a las otras, deja que el receptor complete el significado a partir de su propia experiencia de mundo.

El filósofo es alguien incapaz de aceptar una existencia sometida al tiempo, a la muerte, y al cambio. Por eso excluye el devenir de su concepto de ser: “Lo que es no deviene; lo que deviene no es” (Platón, 2003, p. 112). O sea,

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

lo que posee verdadera realidad no experimenta cambios en su desarrollo, y viceversa: lo que cambia no puede ser auténticamente real. Este es el ejemplo paradigmático, que decretó irracionales e imposibles el cambio y la pluralidad.

Aparece también el concepto de verdad, como adecuación entre la realidad y el pensamiento. A la ilusión originaria se le otorga entonces, a través del uso y de la costumbre, su valor *más alto*, que supone en realidad el valor *más bajo* desde el único punto de vista relevante, el de la vida. Como una moneda que, con el paso del tiempo y el uso, ha perdido su imagen y es ahora sólo chatarra, el *concepto verdadero* únicamente sirve entonces para moderar las experiencias singulares a través de un patrón uniformador y negador de las diferencias.

La influencia del lenguaje es enorme, porque el pensamiento humano es lingüístico. Por eso, al tener la mayoría de las frases una estructura sujeto-predicado, se fomenta una interpretación sustancialista de la realidad.

Si nuestra gramática fuese de otro modo, nuestra manera de comprender la realidad sería diferente. Por eso es fundamental que el hombre deje de tener fe en la gramática, es decir, de creer que sus categorías constituyen el trasluz de lo real.

En *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*, Nietzsche explica que la fuente original del lenguaje y del conocimiento no está en la lógica, sino en la imaginación, es decir, en la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas. El edificio explicativo de la ciencia se alza sobre las arenas movedizas de ese origen (Cfr. Nietzsche, *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*, p. 87).

Nietzsche, se plantea que la esencia del lenguaje, su origen y su fin es esta fuerza misma, cuya primera cualidad es no ser la fuerza de la verdad. Originariamente, el lenguaje no está hecho para decir la verdad, pues no se refiere en nada al ser de las cosas, no lo capta, ni lo presenta, ni lo deja aparecer:

“De hecho, hasta ahora nada ha tenido una fuerza persuasiva más ingenua que el error acerca del ser, tal como fue formulado, por ejemplo, por los eleatas: ¡ese error tiene en favor suyo, en efecto, cada palabra, cada frase que nosotros pronunciamos! –También los adversarios de los eleatas sucumbieron a la seducción de su concepto de ser: entre otros Demócrito, cuando inventó su *átomo*... La ‘razón’ en el lenguaje: ¡oh, qué vieja hembra engañadora! Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática...” (Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 55).

Entre la cosa en sí y el lenguaje (la palabra) hay, pues, tres rupturas y tres pasos de una esfera a otra que le es absolutamente heterogénea. Esto arruina toda posibilidad de una adecuación cualquiera. El lenguaje se funda en una distancia originaria irreductible. De modo que no son las cosas las que se

hacen presentes a la conciencia en el lenguaje, sino sólo nuestra específica relación subjetiva con ellas.

En el lenguaje, en lugar de la cosa se da una señal. Por eso el lenguaje señala sustituyendo, significa impropriamente, no denota sino que connota. La trasposición originaria es, en definitiva, la metáfora, la figura, de modo que el lenguaje es originariamente metafórico, figurado, y la metáfora es la fuerza artística misma, la fuerza mimética.

Así pues, el lenguaje que utiliza Nietzsche responde a una nueva manera de hacer filosofía y de ahí deriva en buena medida la dificultad de entenderlo. Su estilo no es discursivo sino narrativo: no pretende engarzar argumentos que desemboquen en una conclusión, sino narrar, contar sin explicar.

Todos los grandes conceptos nietzscheanos son metáforas abiertas a las que cada intérprete ha de darles sentido. Su intención es trasladar al lector a un estado mental que no necesita pruebas ni demostraciones, sólo intuiciones. Por eso aparecen con frecuencia paradojas e ironías que obligan a una lectura más profunda –y a un horizonte interpretativo más abierto– que la que nos ofrece el sentido literal.

La filosofía de Nietzsche renuncia a toda voluntad de sistematicidad y se expresa a través de aforismos, parábolas, máximas, ironías, paradojas, panfletos, con un lenguaje rico, sugestivo, impactante, cargado de imágenes y símbolos. La realidad es un devenir irracional y en consecuencia inaccesible al conocimiento.

Es innegable que su estilo aforístico se acomoda armónicamente a su manera de hacer filosofía: un relámpago de pensamiento conciso y sin pruebas. Su lenguaje es más expresivo y emotivo que descriptivo, usa abundantes recursos retóricos (signos de entonación, cursivas, retruécanos, juegos de palabras...) y existe en él una búsqueda consciente de la belleza literaria.

Todos estos elementos provienen de su propia concepción filosófica: la realidad es un devenir irracional y, en consecuencia, inaccesible al conocimiento. La tarea del hombre es entonces *crear* su propia perspectiva personal e intransferible de valores y verdades. Únicamente esta actitud artística conduce a la plena afirmación de la vida.

Según Nietzsche, “las razones por las que este mundo ha sido calificado de aparente por el metafísico fundamentan, antes bien, su realidad; otra especie distintiva de realidad es absolutamente indemostrable” (Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 50).

Al hablar de razones, Nietzsche se refiere a las categorías a través de las cuales la razón humana cree aprehender el ser, tales como unidad, identidad, causalidad, finalidad, etc.

La tradición metafísica occidental toma como verdaderos los principios y los conceptos de la razón sin darse cuenta de que, en su apariencia *lógica* y comprensiva de la realidad, no tienen otra función que servir a la necesidad que tiene el ser humano de sobrevivir en un mundo en devenir. Necesitamos las categorías de la razón porque, gracias a ellas, podemos vivir con cierto “reposo, seguridad y calma”, haciendo frente así al devenir constante del mundo (Cfr, Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 51).

“Los signos distintivos que han sido asignados al ‘ser verdadero’ de las cosas son los signos distintivos del no-ser, de la *nada*, -a base de ponerlo en contradicción con el mundo real es como se ha construido el ‘mundo verdadero’: un mundo aparente de hecho, en cuanto es meramente una ilusión *óptico-moral*” (Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 56).

Esto quiere decir que el llamado mundo verdadero se construye en oposición al mundo aparente, de los sentidos, siempre cambiante. Pero esta contraposición no es más que una “ilusión óptico-moral”: una ontología basada en la creencia de que el devenir del ser es un error que nuestros sentidos acunían.

Para Nietzsche la realidad se decreta como *aparente* por su cambio continuo, su pluralidad, su materialidad, su captación a través de los sentidos, etc. Ahora bien, esos son los rasgos del único tipo de realidad posible, por lo que queda así certificada su realidad frente al *mundo verdadero*. Como las categorías de la razón (unidad, identidad, permanencia) no son más que un añadido nuestro, hemos de pensar que lo real es la multiplicidad, el cambio, la diferencia.

Por el contrario, los rasgos del *ser verdadero* (identidad, eternidad, insensibilidad, inmaterialidad, etc.) atestiguan su nadería intrínseca, su mera apariencia en tanto que invento de la inteligencia. No hay nada verdaderamente uno, idéntico a sí mismo, permanente, o sea, no hay *ser* en el sentido de la metafísica. Creer en él se debe a una ilusión *óptico-moral*, es decir, una suerte de alucinación cuyas causas son morales: es el resentimiento contra la vida lo que hace que deliremos un mundo de esas características.

“El hecho de que el artista estime más la apariencia que la realidad no constituye una objeción contra esta tesis. Pues la apariencia significa aquí la realidad *una vez más*, sólo que seleccionada, reforzada, corregida. El artista trágico *no* es un pesimista, -dice precisamente *sí* incluso a todo lo problemático y terrible, es dionisiaco...” (Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 56).

El artista prefiere la apariencia a la realidad. Por ejemplo un cuadro antes que un paisaje. Pero esta manea de enfocar la cuestión es errónea. No hay escisión apariencia/realidad. La realidad significa siempre perspectiva, es

necesariamente apariencia porque se trata siempre de un “aparecer perspectivista”. Nuestro “conocer” tiene necesariamente un carácter ficticio.

Por tanto, el *mundo verdadero* de la filosofía y el *mundo aparente* del artista son igualmente ficciones, apariencias. La única pero esencial diferencia es que, mientras en el primer caso se trata de una apariencia que niega el devenir y la vida, en el segundo caso es una apariencia creada a partir del devenir y la vida, *seleccionada, reforzada, corregida*, o sea, asumida como perspectiva propia.

En este sentido, Nietzsche cambió la dirección del origen del lenguaje. Éste no es dictado desde las cosas mismas sino desde la creación artística:

“Me pregunta usted qué cosas son idiosincrasia en los filósofos? Por ejemplo, su falta de sentido histórico, su odio mismo a la noción misma de devenir, su egipticismo. Ellos creen otorgar un honor a una cosa cuando la deshistorizan, *sub specie aeterni* (desde la perspectiva de lo eterno), cuando hacen de ella una momia”(Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, 2000, p. 51).

Según Nietzsche, los filósofos idolatran los conceptos porque éstos perpetúan el engaño de un mundo estable y fijo. Construimos un concepto y terminamos creyendo que esta ficción vacía, “rellena de paja”, retrata una realidad objetiva, cerrada, inmóvil. De esta forma el devenir queda petrificado, embalsamado, muerto.

El rechazo al devenir proviene del lenguaje. El “prejuicio de la razón” en creer inconscientemente en los presupuestos metafísicos del lenguaje, o sea, pensar que las funciones gramaticales reproducen la estructura de la realidad.

Desde el pensamiento de Nietzsche, toda palabra se convierte en concepto desde el momento en que deja de servir justamente para la vivencia original, única e individualizada, a la que debe su origen. Se pretende que el concepto sirva para expresar y significar una multiplicidad de cosas o realidades individuales que, rigurosamente hablando -dice Nietzsche- “nunca son idénticas”.

La verdad, entonces, no es más que un conjunto de generalizaciones, ilusiones que el uso y la costumbre han venido imponiendo, y cuya naturaleza desconocemos: “metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 45).

Nietzsche pone en duda que los conceptos aprehendan la verdadera realidad del ser, que es devenir y cambio. Existiría la verdad (con mayúsculas), si fuese posible una percepción exacta. Pero esto es imposible en opinión de Nietzsche, porque entre el mundo del sujeto y el del objeto no caben correspondencias lógicas (causalidad, finalidad, etc.). Solo es posible un comportamiento *estético*, que se sabe creativo y efímero.

Si las categorías, los conceptos, no nos sirven para acercarnos a la realidad del devenir, múltiple y cambiante, ¿qué otro medio tenemos para hablar del ser? Contra la petrificación que sufre el devenir al quedar fijado en una categoría que la costumbre convierte en inmutable, se exalta el poder de la imaginación metafórica del ser humano. La metáfora es una verdadera perspectiva, porque con ella se logra una integración de diversidades.

Esta exaltación teórica y práctica de la metáfora obedece a que no existe ninguna relación de causalidad lógica entre el mundo del objeto y el del sujeto. La única relación metafísica posible es la artística; la musical, por ejemplo. Pero no se trata de una *formalización* del arte, sino de la exaltación del aspecto más fundamental de la voluntad de poder del hombre: su creatividad. En definitiva, el lenguaje sobre la realidad no puede ser el de la lógica, el de las matemáticas, el de la moral o el de la religión, porque estas son solo ficciones de la razón.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche nos expone –a través de las metáforas de Apolo y Dioniso– que el ser humano tiene necesidad de crearse un estatuto propio frente al devenir incesante de la realidad. Gracias a Apolo, dios de la luz y de la individualidad, el hombre puede resistir los avatares del movimiento continuo de la vida con la creación de conceptos o categorías lógicas que frenan aparentemente el devenir; gracias a este principio de

iluminación y de individuación podemos, pues, sobrevivir frente a la totalidad irracional dionisiaca. Pero los griegos interiorizaron el espíritu trágico de la existencia. No eran hombre que ignoraban lado amargo de la existencia. Además estaban dispuestos a gozar de la vida. Aceptaban sin reparos la cara oscura de la realidad al tiempo que compensaban el desenfreno y la fuerza de Dioniso con la medida y el sueño de Apolo:

“El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia. Para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos a la resplandeciente criatura de los Olímpicos. Aquella enorme desconfianza a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moirá* [destino] que reinaba despiadada sobre todos los acontecimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre... fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los Olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 35s).

En efecto, dentro de esta concepción trágica de la vida, el “instinto apolíneo de belleza” fue transformando el horror en alegría:

“Este mundo necesita liberarse de ese sufrimiento cósmico, aunque sea a través del engaño de la apariencia del orden y la medida de las cosas. De ninguna otra manera, en opinión de Nietzsche, podrían haber soportado los griegos la existencia, si en sus dioses y a través de la representación del arte apolíneo, no hubiera quedado transfigurada con una aureola superior la horrorosa profundidad de su vivencia de la

existencia y del mundo (...) En una concepción trágica del mundo no cabe la redención. Por eso emplea Nietzsche el término “justificación” para expresar la necesidad que tiene el fondo dionisiaco del mundo de transfigurarse en la apariencia de la belleza de la forma y el orden apolíneos, que se manifiestan en la pluralidad de las cosas. Esta transfiguración es fruto del arte (...) El arte transfigura la dureza, el absurdo y el abismo de la existencia (Arroyo, 2004, p. 38).

Esta *transfiguración* es fruto del arte, “pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia del mundo” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 47).

2. LA PARADOJA DE LA LENGUA

En el presente capítulo se pretende poner de manifiesto la insuficiencia del lenguaje para nombrar a la melancolía, así como la impotencia que experimenta el melancólico al intentar objetivar aquello que por su propia naturaleza no se puede delimitar. Se pone de manifiesto también la relación que la melancolía tiene con la negatividad y la carencia, algo que en definitiva, resulta consustancial a la misma naturaleza humana.

2.1. El quebrantamiento de la realidad

Cuando llamamos a algo por su nombre, no nos acercamos a aquello que nombramos, sino que tan sólo le obligamos a asumir un esquema que le es extraño. La sensación que nos queda es que existe una frontera entre la realidad misma y la forma de nombrarla. Esta sensación de impotencia también surge al intentar definir a la melancolía.

Nada molesta tanto al melancólico como el intento de consolarlo con palabras o de intentar describir simplemente su estado. Petrarca, poeta y humanista del siglo XIV, refleja esta idea con claridad como puede apreciarse en el siguiente texto:

“¡Cuántas cosas hay en la naturaleza que aún no han encontrado un nombre! ¡Cuántas cosas hay asimismo que llevan un nombre, pero a cuyo significado esencial más profundo la lengua humana (...) no ha accedido aún! ¡De cuántas cosas te he oído lamentarte, cuántas veces te he visto enfadado y taciturno porque aquello que la mente pensante reconocía con facilidad y claridad no podía expresarse de manera adecuada y exhaustiva mediante la lengua o la pluma! ¿Qué valor tiene, pues, esta lengua torpe y limitada que ni lo comprende todo ni domina del todo aquello que comprende?” (Petrarca, 1978, p. 358).

Así pues, en coherencia con Petrarca, intentar verbalizar la experiencia es, hasta cierto punto, una manera de deformarla, de disfrazarla. Aun cuando la melancolía busque recrearse en imágenes, las palabras, como débiles formas de

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

enlazar vivencias, son por contrapartida, incapaces de colmar el contenido de las imágenes con sus mil matices fugitivos.

De este modo, cuando no se logra captar la realidad en toda su complejidad, hay que quebrantarla, desfigurarla y romper su aparente orden. Es allí cuando surge la desesperación: queremos decir aquello que con palabras no se puede explicar. Surge en este contexto la melancolía por la desesperación que experimentamos al no lograrlo.

2.2. La melancolía es producto de la deficiencia de las palabras

El término *melancolía* es producto de la falibilidad que entrañan las palabras. Y esta falibilidad no es una deficiencia cualquiera que pueda evitarse o resolverse con el tiempo, sino algo sin lo cual no podría concebirse la formación misma de los conceptos. Pues así como la racionalidad, la medida, el rigor, la precisión y la definición, con sus límites constitutivos, fundamentan uno de los pilares sobre los cuales se asienta la comprensión, el lado opuesto está constituido por lo nebuloso, lo inasible y lo insatisfactorio, y en definitiva, por lo inefable y por el fracaso en el intento de objetivar la melancolía (Cfr. Földényi, 1996, p.11).

De ahí proceden tal vez la tristeza, que acecha en el fondo de cualquier formulación que pretende ser definitiva, y el desconsuelo, que afecta incluso a las definiciones más conclusas.

El hecho de intentar objetivar y definir el término no satisface al melancólico. Por un lado, la lengua pretende delimitar a la melancolía poniéndole límites para diferenciarla de otros estados y experiencias vivenciales; por otro, al nombrar las cosas, obliga al melancólico a colocarse dentro del contexto del mundo existente y delimitar el concepto. Pero el verdadero melancólico no encuentra palabras para describir y expresar su estado, y por eso no puede hablar de modo satisfactorio de la melancolía. Para el melancólico le resulta doloroso enfrentarse a la deficiencia que entrañan en sí mismas las palabras.

Así pues, en la medida en que intentamos hacer comprensible el concepto de melancolía, nos encontramos con que no se puede obviar la creciente sensación de impotencia al tomar conciencia de la carencia que acompaña al hecho de que todo lo que se nombra se interpreta:

“Existen los puntos finales, los límites extremos, no cabe la menor duda; esto no sólo lo demuestra nuestra transitoriedad manifiesta en lo efímero de las cosas y en la muerte, sino también las barreras con las cuales tarde o temprano tropieza cualquier esfuerzo humano. Pero los últimos límites y posibilidades del hombre no nos rodean desde fuera, sino que constituyen los puntos nodales propios de la

existencia, puntos internos que pueden encontrarse a cualquier hora y por doquier” (Földényi, 1988, p.10).

Con frecuencia, la tradición cultural ha tendido a emplear los términos *negatividad*, y *carencia*, para intentar acercarse a la melancolía. ¿Pero, no es la carencia, o la conciencia de aquello que nos falta, lo que nos sirve como impulso para la actividad o la creación misma? La carencia y la conciencia de finitud, y el desconsuelo es algo consustancial al ser humano:

“Hasta en la máxima lucidez hay cierto desconsuelo, hasta en el pensamiento más preciso hay oscuridad. Vivimos nuestras vidas cada uno de manera diferente, incomparable, singular, y no existen dos personas en las cuales la oscuridad y la lucidez, el deseo de lo ilimitado y la existencia abocada a la muerte se distribuyan en iguales proporciones. Es, como señala asimismo la melancolía, una condición previa no sólo de la vida, sino también de la muerte. Porque nuestra existencia no se ubica en la debilidad ni en la fuerza, ni en la claridad ni en la oscuridad; sino que vivimos y morimos porque todo es carencia y plenitud al mismo tiempo” (Földényi, 1996, p. 11).

Así pues, la melancolía se nos muestra con toda su problematicidad. Las palabras se van multiplicando y asociando a la melancolía y llega un momento en que las propias palabras vertidas sobre ella la generan, confundiendo la realidad con el decir derivado de la representación que tenemos de aquella. Ahora bien, como el conocimiento verdadero de lo que pudiera ser aquello que denominamos melancolía es imposible, la realidad, con sus luces y sus sombras, adquiere el estatus de una ilusión consciente de sí

misma. En este sentido, vinculamos el presente estudio de la melancolía con el saber narrativo.

2.3. Motivos de melancolía

En este epígrafe se describen algunos rasgos que se asocian al sentimiento doloroso que experimenta el sujeto melancólico. Son rasgos universales que nos permiten aproximarnos a este estado de la conciencia y por el que quien lo sufre experimenta desasosiego y zozobra: el deseo de inmortalidad, el anhelo por lo infinito y la ironía.

2.3.1. La paradójica existencia del melancólico o la experiencia de la nada

El melancólico se caracteriza al mismo tiempo por el afán heroico de alcanzar lo absoluto y lo infinito y por la resignación que conduce a la nada. Nadie ve mejor las limitaciones de la existencia humana que quien pretende ir más allá de estos límites. ¿Existe acaso traba más grande, contradicción más enorme que ésta? De hecho, solo puede percibir la infinitud quien es consciente de que, en definitiva, resulta imposible conseguirla; y esta persona es el melancólico, un ser inaccesible que se halla en el punto de inserción de lo finito y de lo infinito, a quien por un lado le atrae el mundo y por otro el cielo, y que ve la nada en el mundo existente, introduciendo de contrabando la muerte en todo nacimiento, lo inasible en todo lo palpable.

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

Así pues, deseoso de huir de la nada, se abalanza como un poseso al mundo palpable y terrenal; pero ese algo al que querría aferrarse es lo desconocido, y lo conocido no ofrece un hogar donde refugiarse; adondequiera que se dirija, pues, siempre será devuelto a su punto de partida: la nada. En lo finito descubre lo efímero y en lo infinito echa de menos lo finito. Es hijo de Saturno y se encuentra frente a la carencia: es eso, precisamente, lo que lo hace tan vulnerable, tan sensible e irónico, pero también tan abatido y desconsolado.

Para el melancólico, su propia realización se vincula estrechamente con el desposeimiento absoluto; se siente tanto un elegido, es decir, alguien situado en el centro mismo de la existencia, como un marginado, un punto que flota en la nada. La experiencia dominante de la nada es vivir la fragilidad de la existencia.

El melancólico es una persona eminente cuya existencia demuestra que hay entre el mundo celestial y el terrenal un mundo desconocido, cubierto por el manto del secreto. Es el reino de la nada. El mismo Dios y la existencia terrenal se vuelven, finalmente, enigmáticos por la imposibilidad de resolver este misterio.

2.3.2. El temor por la muerte

En la concepción melancólica de la vida, acechada por la sombra de la nada, se esconde la impotencia ante la futilidad del mundo. Ahora bien, en el fondo de esta impotencia mora la muerte, y así como el melancólico al mismo tiempo disfruta y desprecia el mundo, la muerte también presenta dos caras: es, al mismo tiempo, atrayente y repelente.

El miedo y el anhelo de la muerte tienen la misma raíz: el anhelo de conquistar el universo y el anhelo por conquistar la infinitud no quieren la muerte, pero la eterna futilidad y el eterno fracaso provocan sufrimientos que sólo la muerte puede mitigar. No se trata de dos estados que se vayan alternando. El melancólico no se caracteriza por temer a la muerte en un momento y por desearla en otro, sino por sentir al mismo tiempo una cosa y la otra.

Los melancólicos huyen de la muerte, pero al mismo tiempo la desean. Sir Thomas Browne describió la melancolía de la siguiente manera: “Es síntoma de la melancolía temer la muerte y a veces desearla; esto último lo he visto muchas veces en mi propia persona y creo que nadie ha deseado tanto la vida como yo a veces la muerte” (Browne, 1964, p. 38). Y la conciencia de esta contradicción, convierte al melancólico en un ser atormentado y enfermo, incapaz de salir de dicha situación.

En la Antigüedad la muerte de los melancólicos se relacionaba con la negación de la gracia divina y con la veneración del mal; en cambio, en la Edad Moderna la muerte no remite más que a sí misma: significa la destrucción del alma y del cuerpo y nada más. La muerte se vuelve terrena; ya nada tiene que ver con el cielo ni con el más allá. Christoph Männnling, en el siglo XVII, lo expresa de la siguiente manera:

“Quien quisiera iluminar con palabras ingeniosas esta choza enclenque en que la miseria adorna todos los rincones, no se expresaría con exageración, ni superaría los límites de la verdad fundada, si llamara a este mundo un comercio, un despacho de aduana de la muerte, donde el hombre es la mercancía solicitada, la muerte, el maravilloso comerciante, y almacén” (Männnling, en Benjamin, 1990, p.358).

De esta forma, en la Modernidad, la muerte pierde sus referencias metafísicas y se ha convertido en cosa de este mundo. No se halla fuera de la vida, no es un ente autónomo, sino que pertenece de modo orgánico a la vida y no puede separarse del ser humano. Y no sólo en el sentido de que el hombre ha de morir, sino también porque no existe muerte fuera del hombre: el hombre pertenece a la muerte y la muerte al hombre. Sólo él tiene conciencia de la muerte porque, en rigor, sólo él muere; no existe otro ser cuya unidad irrepetible de cuerpo y alma deje de existir en el momento de la destrucción.

Sabemos, por la interpretación astrológica de la melancolía, que el gran saber, la profunda contemplación y el terror a la destrucción caracterizan particularmente a los melancólicos, que van al encuentro de su destino con total impotencia; y esto no tiene arreglo: a quien ha probado una vez el conocimiento, ya nada puede protegerlo.

A comienzos del siglo XV Jacques Legrand escribe en su obra *Pensamientos sobre la muerte y el juicio final*: “La preocupación crece, y el hombre se vuelve más y más melancólico a medida que tiene un conocimiento más perfecto y verdadero de su condición” (Legrand, en Klibansky-Panofsky-Saxl, 1991, p. 230).

2. 3.3. *La vida trágica o la fragilidad de todo lo mortal*

La razón, siempre empeñada en racionalizar la vida, intentando hacer que el ser se resigne a lo inevitable, a la mortalidad, se contrapone a la vida que no cesa, y que se empeña en vitalizar a la razón, obligándola a que sirva de apoyo a sus anhelos vitales. En ambos casos, en vano. Y esto es lo que marca el perpetuo conflicto en el que el hombre vive y se desvive, la tragedia *dolorosa* de su existencia, a la que no obstante el hombre se debe, pues es el *dolor* el que despierta la conciencia humana, el que da realidad al universo. Sólo sufriendo se es persona, dirá Unamuno, porque sólo así se está realmente vivo, en la lucha, pero en una lucha que es justamente la *muerte*. La raíz del

sentimiento trágico de la vida, propio del melancólico, reside pues, en que todo lo vital es irracional y todo lo racional antivital. “Ni el sentimiento logra hacer del consuelo verdad ni la razón logra hacer de la verdad consuelo” (Unamuno, 1966, p. 171).

La conciencia de la fragilidad de todo lo mortal no permite hacerse grandes ilusiones. Tampoco se necesitan las grandes perspectivas de una filosofía de la historia: bastan un encuentro frustrado, un enfado momentáneo, el estremecimiento ante la belleza de un paisaje, para descubrir cuán inseguro es el suelo en que tratamos de organizar nuestras vidas como si fueran eternas. En este sentido, podríamos interpretar la melancolía como la huella en negativo de lo cotidiano que permite ver el mundo desde la perspectiva opuesta: todo aquello que aquí es mera posibilidad, en la melancolía se convierte en un despliegue de una realidad *negativa*.

Recordemos aquí la filosofía del raciovitalismo de Ortega, para quien la vida es búsqueda, intento, proyecto; la vida no es nada: es un fabricarse a sí misma, un vivirse. La vida no es, acontece. La vida es problema, azar, quehacer, pre-ocupación consigo misma, libertad, inseguridad, programa vital, indigencia y, en último término, naufragio. Por eso la vida es también *drama*, porque es siempre una lucha por conseguir ser de hecho lo que somos como proyecto. Desde esta perspectiva, el hombre no es un ser completo, sino “un intento de ser” que no alcanza jamás a dar completa razón de sí (de su propia

circunstancia) por la sencilla razón de que la vida, *su* vida, se le anticipa siempre: el sujeto llega siempre *tarde*, porque sólo puede hablar desde su vida, y ésta es futurización; sí, pero está hecha de pasado: “El pasado no está allí, en su fecha, sino aquí, en mí. El pasado soy yo, se entiende, mi vida” (Ortega, 1989, p.44).

Así pues, la vida humana no es mera biología, sino biografía, y el método para acercarse a ella no es el análisis, sino la *narración*. El hombre no es *res cogitans*, dirá Ortega, sino *res dramática*.

2.3.4. Pesimismo y dolor cósmico

La conciencia de la nada –que nos lleva a la experiencia de vacío- como elemento constitutivo del ser conduce al pesimismo, esa tendencia o estado de ánimo que lleva a sostener que todo es malo o está mal, a ver sólo el lado negativo de las cosas.

En el melancólico se da la aparente contradicción de que cuanto más clara tiene su situación, tanto más se hunde en ella. El deseo de huida y de salvación se convierte en desesperación; y como no encuentra remedio para curarla, la desesperación acaba extendiéndose a todo: se convierte en *dolor cósmico*. No obstante, la melancolía que se manifiesta como dolor cósmico no

es un defecto ni tampoco una interpretación teológica de la existencia, sino una concepción soberana y autónoma, un estado positivo, aun cargado de dolor.

Para el melancólico, el mundo provoca una sensación de infinita insatisfacción, y no es el mundo, sino la generalizada carencia, la fuente de la melancolía. Esta carencia es inasible e imparable. El dolor que provoca esta insatisfacción permanente y el anhelo por lo absoluto es consustancial a la vida, a lo que da sentido a la existencia.

Para Unamuno el dolor es “la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es persona. El dolor -continúa el filósofo- nos dice que existimos; el dolor nos dice que existen aquellos que amamos; el dolor nos dice que existe el mundo en que vivimos, y el dolor nos dice que existe y que sufre Dios” (Unamuno, 1966, pp. 230- 232).

Y el dolor, para Unamuno, es el sentimiento derivado de la conciencia del límite a que se ve abocada la conciencia:

“Es el dolor la barrera que la inconsciencia, o sea la materia, pone a la conciencia, al espíritu; es la resistencia a la voluntad, el límite que el universo visible pone a Dios, es el muro con que topa la conciencia al querer ensancharse a costa de la inconsciencia, es la resistencia a la voluntad, el límite que el universo visible pone a Dios, es el muro con que topa la conciencia al querer ensancharse a costa de la inconsciencia, es la resistencia que esta última pone a concientizarse” (Unamuno, 1966, p. 234).

2.3.5. La nada y lo divino o la naturaleza contradictoria de la realidad

La conciencia de finitud en el melancólico conduce al descubrimiento mismo de la realidad constitutiva del ser, a la nada, Y al cuestionar el ser se pone de manifiesto la contradicción como esencia misma de la vida: “La vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción” (Unamuno, 1966, p. 117).

El suelo íntimo sobre el que se levanta el melancólico se desfonda a sus pies porque es precisamente fondo, húmedo barrizal del que brota la vida, abismo, vacío profundo sobre el que se ve arrastrado irremisiblemente, pues no puede eludir el infierno quien pretende explorar la vida humana y llegar al trasfondo, a lo inescrutable, donde ninguna definición es válida ni ninguna explicación posible. Frente al *ser* buscado por la filosofía a la luz natural y uniforme de la razón pura, el *no-ser* sentido en la penumbra de las entrañas de la miserable existencia. Y este no-ser es la nada, y la nada puede constituirse bien en amparo y abrigo del ser o bien ser su vacío en las tinieblas.

En efecto, la existencia humana se mueve entre los polos opuestos de la creación y destrucción, la nada y lo divino: “La vida es continua creación y consunción continua y, por tanto, muerte incesante” (Unamuno, 1966, p. 962).

Así pues, todo es lucha, conflicto y contradicción. La existencia en el melancólico se mueve entre los polos opuestos del ser y la nada como una realidad única e indiscutible. Pero esta evidencia de la nada entraña una dimensión creativa.

Para María Zambrano, la nada es la última aparición de lo sagrado y, como tal, ese fondo último de realidad en que todo se sustenta y cobra sentido, de donde todo parte y adonde todo retorna: “La nada hace nacer” (Zambrano, 1991, p. 168).

La nada no se entiende en función del ser (antes al contrario: éste surgirá como *negación* de la negación en que aquélla consiste (recuérdese la *a-létheia* griega); incluso es más que el ser, pues la nada hace nacer, es “nada creadora”, de donde sale toda creación, fondo sagrado de donde el hombre se despierta lentamente como del sueño inicial. Todo lo opaco y refractario al ser es nada. Mas es todo; es el fondo innominado que no es idea sino sentir. La nada, afirma Zambrano, asemeja ser la sombra de un todo que no accede a ser discernido; es lo sagrado *puro* sin indicio alguno de que permitirá ser desvelado:

“La nada es la sombra de Dios; se mueve, se modula; cambia de signo; es ambigua, movediza, (...) Se parece a lo posible, a la sombra y al silencio (...) no tiene entidad pero es activa (...) Su acción es viviente. Diríase que es la vida sin textura, sin consistencia (sin esencia). La nada hace nacer” (Zambrano, 1991, pp. 168 y ss.).

Esta visión de Zambrano a propósito de la nada como germen en el que acontece la realidad como proceso de cambio, nos recuerda al concepto de devenir en Heráclito y su recuperación posterior en el pensamiento de Nietzsche.

2.3.6. El deseo de inmortalidad

La preocupación por el tiempo y el miedo a la muerte van acompañados, lógicamente, por el deseo de inmortalidad. En el melancólico se da la contradicción interna derivada de la conciencia de que no hay nada ajeno al tiempo -ni siquiera la eternidad, que significa lo que trasciende al tiempo, ya que ésta se define en relación con el tiempo- y al deseo de inmortalidad.

En Unamuno, para quien lo que no es eterno, tampoco es real, el deseo de inmortalidad, esto es, de perdurar por siempre en cuerpo y alma, constituye el fondo sustancial, el verdadero ser del individuo real y actual, de carne y hueso, que proclama su ser de Dios:

“De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás (...). ¡Eternidad! ¡Eternidad! Éste es el anhelo; la sed de eternidad (...). ¡Ser, ser siempre, ser sin término! ¡Sed, de ser, sed de ser más! ¡Hambre de Dios! ¡Sed de amor eternizante y eterno! ¡Ser siempre! ¡Ser Dios!”
(Unamuno, 1966, p. 132).

Y es que, para Unamuno, éste es el problema, el único y verdadero problema vital, el que más a las entrañas nos llega: el problema de nuestro destino individual y personal, el de la *inmortalidad* del alma. Y no sólo del alma, sino también del cuerpo, y precisamente del propio cuerpo, del que se conoce y sufre en la vida cotidiana. Porque esta supervivencia no es mera justificación moral o ética del paso del hombre sobre la tierra, sino el deseo de que la muerte no signifique la aniquilación absoluta de cada individuo, de cada yo, el anhelo de perdurar en cuerpo y alma, de alcanzar la inmortalidad:

“No quiero morirme, no; no quiero, ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí (...) ¡Duerme el deseo insaciable y ni aun sueña; el hábito, el santo hábito, reina en mi eternidad; han muerto con los recuerdos los desengaños, y con las esperanzas los temores” (Unamuno, 1966, p. 136).

Este anhelo por lo absoluto y la infinitud es, para Unamuno, el ansia de más y más, el anhelo de llegar a ser todo:

“No, no es anegarme en el gran Todo, en la Materia o en la Fuerza infinitas y eternas o en Dios, sino poseerle, hacerme yo Dios sin dejar de ser el yo que ahora os digo esto (...) Lllaman a esto orgullo; pero tan gratuito es existir como seguir existiendo siempre (...).No reclamo derecho alguno; es sólo una necesidad, lo necesito para vivir” (Unamuno, 1966, p. 137).

No resulta difícil intuir, al comparar este anhelo de inmortalidad del melancólico con la infinitud del universo, que el desapego hacia la existencia y

el abandono de sí mismo a lo ilimitado, lo elevan para arrancarlo de su ambiente natural, haciéndolo participar de algo más vasto, humano y profundo.

Es verosímil suponer en ese desapego el origen de la melancolía, cuyos secretos engranajes no obedecen al abatimiento o a la fatiga, como muchos han sostenido, sino al ensueño creador, a la voluptuosidad de lo inefable, al anhelo de una fisura, la afirmación del absurdo en esa intolerable carga de un orden, cuando el orden no es sino algo superfluo e insignificante que encierra la realidad.

La sensación de vacío y de proximidad de la nada que entraña la melancolía, adquirió con Aristóteles un significado cultural al ser el fundamento dinámico de la creación en el hombre: “¿Cómo es que todos quienes sobresalen en la filosofía, la política, la poesía o el arte son melancólicos” (Aristóteles, 1996, p. 91).

Esta frase inicial del trigésimo capítulo de los *Problemata Physica*, compilados por la escuela de Aristóteles, parece destinada a figurar en el origen de la relación de la melancolía con el arte como contrapartida a la finitud inexcusable del hombre.

En efecto, dado que somos mortales, el arte aparece en el melancólico como un conjuro o una máscara destinada a proyectar artificialmente en el ser atributos negados por la naturaleza.

Lejos de ser fuente de adormecimiento vital, de inercia en la desdicha, la salutífera melancolía proporciona a la existencia su impulso creador. Plástica y dinámica, en un movimiento perpetuo de flujo y reflujo, conforma los grandes referentes valorativos y antropológicos de la civilización occidental. En este sentido, no sería descabellado afirmar que la filosofía, al igual que la melancolía, es hija de la desesperación, además de hija del asombro.

La melancolía se convierte de este modo en acicate para desafiar la fatalidad a la que está condenada la existencia humana, convirtiéndose en estímulo necesario al que se necesita apelar una y otra vez para arrojarse a la conquista del futuro. He ahí el misterioso reverso de la melancolía: un germen inconsciente de fe en un destino virgen, refractario a la muerte, en el que ya no habrá imposiciones inamovibles que cercenen la naturaleza del ser vaciándolo en la eternidad de la nada.

2.3.7. La ironía como lenguaje del melancólico

La ironía es la figura retórica que consiste en hacer entender algo diciendo lo contrario. Se suelen distinguir entre dos concepciones de la ironía:

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

la *clásica* y la *romántica*. La ironía clásica es principalmente representada por Sócrates en la *República* de Platón:

“He aquí la bien conocida ironía de Sócrates; bien lo sabía, y predije que cuando llegara el momento de contestarte, rehusaría hacerlo y disimularía, ‘ironizaría’ y haría cualquier cosa antes que pudiera hacer” (Platón, 2003, p. 337).

Sócrates empleaba el método -o más bien el recurso- de fingir que no sabía lo bastante acerca de cualquier asunto; el contrincante tenía entonces que manifestar su opinión, que Sócrates procedía a triturar. Con esta ficción de ignorancia, Sócrates conseguía que su contrincante se diera cuenta de su propia ignorancia. Así, el que pretendía no saber, sabía, y el que pretendía saber, no sabía.

Por su parte, el elemento definitorio de la ironía romántica es presentar a ésta como expresión de la unión de elementos antagónicos, tales como la Naturaleza y el Espíritu, lo objetivo y lo subjetivo, etc. Pero la ironía no reduce uno de los elementos al opuesto; tampoco funde los dos completamente; la ironía deja traslucir la *tensión* constante entre ellos.

La melancolía no es ajena a la ironía. “La ironía es el lenguaje del melancólico” (Gurméndez, 1990, p. 44). De hecho, en uno de los tratados más conocidos sobre este tema, Robert Burton explicaba que junto a los componentes habituales de la melancolía hay otros:

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

“En general se define como un tipo de locura sin fiebre, que tiene como compañeros comunes al temor y a la tristeza, sin ninguna razón aparente (...) El temor y la tristeza son los verdaderos caracteres e inseparables compañeros de la mayoría de los melancólicos, aunque no todos (...) pues para algunos es muy agradable, como para los que ríen durante la mayor parte del tiempo” (Burton, 1947, pp. 172-173).

Característica general de la ironía es la función que tiene de llenar algún vacío en la vida humana, por lo cual la ironía sobreviene especialmente cuando se quiere expresar la contradicción que entraña la existencia misma del melancólico. El saber de la omnipresencia de la muerte genera la más diabólica de las ironías:

“La verdadera fe se mantiene de la duda; de dudas, que son su pábulo, se nutre y se conquista instante a instante, lo mismo que la verdadera vida se mantiene de la muerte y se renueva segundo a segundo, siendo una creación continua. Una vida sin muerte alguna en ella, sin deshacimiento en su nacimiento incesante, no sería más que perpetua muerte, reposo de piedra. Los que no mueren no viven; ni viven los que no mueren a cada instante para resucitar al punto” (Unamuno, 1966, p.224).

La ironía, tratada desde el punto de vista del melancólico, puede abordarse de dos formas diferentes. Por un lado, la ironía puede ser una actitud para la cual el mundo es algo esencialmente innoble, que merece a lo sumo difamación y menosprecio. La ironía se emplea entonces como modo de no participar efectivamente en un mundo desdeñado; en vez de intentar

comprender tal mundo se procede a comentarlo ligeramente -o, según los casos, corrosivamente- y, en general, a tomarlo como mero juego.

Por otro lado, la ironía puede ser una actitud para la cual el mundo no merece la seriedad que algunos ponen en él, pero no por desprecio del mundo, sino por estimar que tal seriedad es siempre de algún modo unilateral y dogmática. Esta ironía renuncia a entregarse completamente a nada, pero sólo porque estima que ninguna cosa es en sí misma completa. Mientras el primer tipo de ironía -que llamamos *ironía deformadora*- descoyunta la realidad, el segundo tipo de ironía -que llamamos *ironía reveladora*- aspira a comprenderla mejor, diciendo lo contrario, convirtiéndose en su dimensión estética en un *juego alegre*, en un placer frívolo de la inteligencia, en un juego sentimental a la vez que intelectual. Es ironía creativa y se convierte en el lenguaje que utiliza el melancólico como mediador entre lo espiritual y lo terrenal, poniendo de manifiesto su papel revelador, mágico, y convirtiendo la realidad a través del arte, en un espectáculo que borra, mediante su belleza, el dolor existencial de saberse finito y limitado.

En relación al carácter mediador entre lo espiritual y lo terrenal revelado a través del lenguaje irónico del artista, Thomas Mann hizo la siguiente observación:

“La ironía es siempre ironía hacia los dos lados; apunta tanto contra la vida como contra el espíritu, y esto le quita el gran ademán y le confiere melancolía y humildad. También el arte es melancólico y humilde, siempre y cuando sea irónico; o, para ser más exacto, lo es el artista” (Thomas Mann, 2002, p.45).

En efecto, el artista melancólico es alguien a quien, ciertamente, le es lícito sentirse ligado, de manera sensual, placentera y pecadora, al mundo de los fenómenos, al mundo de las reproducciones, porque a la vez se sabe perteneciente al mundo de la Idea y del Espíritu, en cuanto mago que hace que el fenómeno transparente la Idea.

Aquí se pone de manifiesto la tarea *mediadora* del genio melancólico, su papel mágico-hermético de mediador entre el mundo superior y el mundo inferior, entre la Idea y el fenómeno, entre el espíritu y la sensibilidad. Pues ésta es de hecho la posición cósmica, por así decirlo, del arte. No es posible definir ni explicar de otro modo la extraña situación del melancólico en el mundo, la lúdica dignidad de su actuación en él.

El símbolo de la luna, ese símbolo cósmico de toda mediación, es peculiar del arte. A la humanidad antigua, primitiva, el astro lunar le parecía en efecto, notable y sagrado en su duplicidad, en su posición intermedia e intermediaria entre el mundo solar y el terrenal, entre el mundo espiritual y el material.

Siendo femeninamente receptiva en relación con el sol, pero masculinamente engendradora en relación con la tierra, la luna les parecía a aquellos hombres el más impuro de los cuerpos celestes, pero el más puro de los terrestres.

Sin duda pertenecía aún al mundo material, pero en éste ocupaba el puesto más alto, el más espiritual, el puesto de transición hacia lo solar, y se mecía en la frontera de dos reinos, separándolos y a la vez uniéndolos, garantizando la unidad del Universo, sirviendo de intérprete entre lo mortal y lo inmortal.

Mas precisamente ésa es la posición del artista melancólico entre el espíritu y la vida. Siendo andrógino, como la luna, siendo femenino en relación con el Espíritu, pero masculinamente engendradora en la vida. Siendo la manifestación material más impura de la esfera celeste y la más pura, espiritual e incorruptible de la esfera terrestre, la esencia de toda creación del artista melancólico es la de una mediación mágico-lunar ente ambas regiones. Ese carácter mediador es la fuente de su ironía.

Pero la ironía no redime al melancólico de su vacío existencial. La obra de arte no se ve liberada de la amenaza de la nada; y la revelación de esta evidencia es, quizá, su sentido más auténtico: crear un mundo lleva al fracaso, a la futilidad, al vacío que anida en toda existencia. Toda obra de arte es

utópica porque despliega la nada que acecha en el aquí y ahora; de ahí la tristeza y la desolación que emanan de todas las obras modernas significativas. Quizá lo más revelador del arte, dice el protagonista de *Niebla*, “es que le hace a uno dudar de que exista” (Unamuno, 1990, p. 234).

La obra cerrada señala la nada y por eso se abre. Podemos entrar libremente. Sin embargo, la fascinante riqueza y multiplicidad empieza a agrietarse en el momento menos esperado, y todo aquello que nos encandilaba se sume poco a poco en irremediable tristeza.

2.3.8. Fragmento y melancolía

En el afán por alcanzar *lo absoluto*, radica el núcleo decisivo de la lógica melancólica. Cuando, en lugar de conformarse con una paciente y modesta búsqueda de la verdad, la conciencia se obstina en alcanzar el saber absoluto de una manera compulsiva e intransigente –*lo uno, lo claro, lo intacto*– entonces, en ese momento, se percata de que el contenido de la existencia es insondable, que lo esencial se le hurta para presentarse como un conjunto de insignificancias. Y se ve reducida a tratar con el elemento, con el signo incompleto, a olfatear en la ruina y en el almacén de los despojos. Y en su culto de lo irremediable, en el regusto con que saborea su fracaso, se desinteresa de las polémicas doctrinales, de los ideales sublimes, de los discursos retóricos (Cfr. Földényi, 1996. p. 34).

Pero, a cambio, encuentra cosas donde nadie las busca. El espíritu artístico se refugia en un puñado restringido de formas inorgánicas y se dedica a arrancarlas de la corriente continua del acontecer.

El melancólico ve incesantemente reclamada su atención desdeñosa y abstraída por el objeto mínimo y banal, y se siente apremiado a una nueva reconsideración del carácter de cosa que los objetos fragmentarios siguen conservando. Bajo su mirada, entonces, toda la realidad se percibe como despedazada: “la falsa apariencia de la totalidad se disipa”, “la analogía perece”, “el cosmos contenido en ella se seca” (Benjamin, 1987, p. 189).

Para el melancólico, el mundo se vuelve neutral porque se desmenuza en retazos, se criba cuidadosamente, y las piezas obtenidas sustituyen el todo completo. Y para su caricia vagabunda todo deviene *naturaleza*. Por eso, en el terreno de la imaginación melancólica, toda imagen es un fragmento.

3. PAISAJES DE MELANCOLÍA A TRAVÉS DE LA HISTORIA

En este capítulo hacemos un recorrido histórico señalando algunos de los hitos más significativos que han sido decisivos en el desarrollo de la historia de la melancolía. Dado que sería imposible tratar en este trabajo la multitud de autores que han expresado este tema, nos hemos centrado en aquéllos que hemos considerado más representativos dentro de cada periodo histórico. Así pues, hacemos un repaso acerca de la tradición médica en la Antigüedad y el carácter de excepcionalidad atribuido por Aristóteles, quien asoció la melancolía a la genialidad. Vemos también cómo posteriormente dicha afección fue relacionada con la *acedia* medieval cargada de connotaciones negativas.

Durante el periodo del Renacimiento, la melancolía aparece coronada por la aureola de lo sublime. El deleite de recrearnos en dos de las obras más representativas de esta época, *-La Melancolía I* de Durero y *Los Esposos Arnolfini*, de Jan van Eyck- nos va a permitir acercarnos al concepto de melancolía en el Renacimiento, con toda su variedad de matices. También la representación de la melancolía condensa aquí las dudas e incertidumbres que definen a esta época.

Durante el Barroco las connotaciones asociadas a la melancolía vuelven a dar un nuevo giro. El desengaño es la nota principal que define a la melancolía barroca. En nuestro recorrido hemos hecho una parada en una de las obras más representativas de esta época *-El Quijote-* que nos dará buena muestra de ello.

Por su parte, durante el Romanticismo, veremos a la melancolía asociada a la exaltación de lo subjetivo, relacionado aquí con un sentimiento de aislamiento y soledad que adquiere matices profundamente melancólicos. Nos centraremos aquí en la figura de Caspar David Friedrich, uno de los autores más representativos de esta época y de personalidad melancólica, cuya obra expresa magistralmente la tensión anímica que experimenta el ser humano al borde del abismo de la existencia.

Llegamos así al *spleen*, que es la versión decimonónica de la melancolía, cuyo representante más significativo es Baudelaire. Nos detendremos aquí en su obra *Las Flores del mal*, que se nos muestra como ejemplo de las contradicciones en las que vive el poeta moderno: la apuesta por lo transitorio y la búsqueda de lo eterno son la expresión de su melancolía.

3.1. Los orígenes del término

El origen del término *melancolía* está en una expresión que significaba *bilis negra*, que se ubica dentro del contexto de la teoría de los humores, que durante aproximadamente dos mil años fue el principal marco teórico para explicar el estudio de las enfermedades.

Las primeras referencias a la melancolía las encontramos en los escritos hipocráticos (siglos V y IV a. C.), que pasó a través de Galeno, a la Edad Media y al Renacimiento, tanto en la cultura árabe como en la cristiana.

Según la doctrina hipocrática, la enfermedad se consideraba debida a una alteración del equilibrio que debe existir entre los cuatro humores del organismo -sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra- con predominio de esta última sobre las demás. La causa, pues, sería una preponderancia de la bilis negra sobre las demás, de ahí el término *melan-cholía*: negra bilis, negro-humor.

El concepto de *salud* como equilibrio de estos fluidos y la idea de enfermedad como ruptura de ese equilibrio son contribuciones pitagóricas adoptadas por Empédocles. Pero la combinación de todas éstas en un sistema único y, por tanto, la creación de una doctrina desarrollada de forma empírica y

que ejercería su influencia en la concepción futura de la melancolía, se debe a Hipócrates, con su obra *De la naturaleza del hombre*.

Hipócrates desarrolló el siguiente esquema, que se mantendría vigente durante más de dos mil años (Hipócrates, en Klibansky y Panofsky, 1991, p. 35):

Humor	Estación	Cualidades
Sangre	Primavera	Templado y húmedo
Bilis amarilla	Verano	Caliente y seco
Bilis negra	Otoño	Frío y seco
Flema	Invierno	Frío y húmedo

Este *corpus* teórico desarrollado por Hipócrates en el siglo V a. de C. pasó, a través de Galeno, a la Edad Media y al Renacimiento, e influyó tanto en la cultura árabe como en la cristiana.

A estas conexiones se añadieron después, a lo largo de la Edad Media y provenientes de la cultura árabe, otras correspondencias de signo astrológico que establecían estrechas dependencias entre la disposición sanguínea de Júpiter, la melancólica y Saturno, la flemática y la Luna, y la colérica y Marte.

No hemos de caer, pues, en el error de aceptar tal cual la deliberada ingenuidad del planteamiento. En efecto, los griegos poseían un profundo

conocimiento de la melancolía como enfermedad física y psíquica y disponían, además, de un denso cuerpo de doctrina acerca de la misma, como se deduce no sólo de los escritos hipocráticos, sino de las obras de Platón, Aristóteles y otros.

Al igual que ocurre en otros campos de la cultura griega, los escritos hipocráticos adoptan aquí una concepción evidentemente ingenua, bajo la cual se esconde un profundo conocimiento del tema. Lo expresa claramente Tellenbach:

“Cuando el melancólico es así designado, es decir, como de *bilis negra*, ello es consecuencia de la sinopsis fisiognómica del oscurecimiento de su ser (en la melancolía y también en el frenesí) con la oscuridad de la bilis como humor vital. En el lenguaje se expresa esta sinopsis por el hecho de que significa tanto *bilis*, como *cólera* o *amargura*. Esta clase de visión conjunta -en lugar de nuestra subsunción de lo empírico bajo conceptos superiores teóricamente obtenidos- corresponde a una tradición que se manifiesta ya viva en las epopeyas homéricas. Constituye un acto de ingenuidad específicamente griega el que Hipócrates la convierta en punto de partida de la formación de una teoría acerca de los estados patógenos de la bilis como correlato de alteraciones psíquicas” (Tellenbach, 1976, p. 31).

Aparte de los textos hipocráticos existe otra obra dedicada al estudio de la melancolía que reviste para el presente trabajo una especial importancia y que, tradicionalmente, se ha venido atribuyendo a Aristóteles, pues así lo asegura Diógenes Laercio en su *Vidas de Filósofos*. Nos estamos refiriendo al ya citado libro *Los Problemata*, escrito que algunos especialistas prefieren atribuir a Teofrasto, el heredero y discípulo primero de Aristóteles, pues el

propio Diógenes Laercio asegura que Teofrasto “dejó muchísimos libros, uno sobre la *melancolía*” (Diógenes Laercio, 1964, p. 1240).

El capítulo XXX de esta obra -que aunque carece de título, algunos autores han optado por traducir como *El hombre de genio y la melancolía*- está íntegramente dedicado al estudio de la melancolía.

El comienzo de este famosísimo *Problema XXX* resonará a lo largo de todos los siglos y será fuente de inspiración de escritores y artistas de todas las épocas, ya que vincula a la melancolía con la genialidad del artista: “¿Por qué todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia de estado, la poesía, o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra, tal y como explican, de entre los relatos de tema heroico, aquellos dedicados a Heracles?” (Aristóteles, 1996, p. 79).

Pero no sólo este conocido arranque, sino la obra entera resulta de enorme interés, pues recoge un conocimiento muy acabado por parte de los griegos sobre la melancolía.

En efecto, la concepción aristotélica de la melancolía supone la existencia no sólo del temperamento melancólico, a causa de una mezcla

anómala de bilis negra, sino de las diferentes enfermedades melancólicas que vendrán determinadas por la extremada inestabilidad de dicho humor.

La bilis negra es por naturaleza inconstante e inestable, como expresamente indica el filósofo estagirita y es precisamente de esa inestabilidad de donde va a provenir la cualidad de excepcionalidad de los melancólicos:

“Y puesto que ésta modela los caracteres del mismo modo que el vino mezclado en nuestro cuerpo en mayor o menor cantidad modela nuestro carácter, nos hace ser de tal o cual manera (...) Desde el momento en que es posible que exista una mezcla de la inconstancia, y que ésta sea, en cierto modo buena, y ya que es posible, por fuerza, que la *diathesis* demasiado caliente sea, al mismo tiempo, demasiado fría -o a la inversa, a causa del exceso que presenta-, todos los melancólicos son seres excepcionales, y no por enfermedad, sino por naturaleza” (Aristóteles, 1996, p. 103).

Así pues, si se rastrea la melancolía en la tradición clásica, vemos que en sus orígenes está vinculada a la sintomatología médica y al concepto de salud como equilibrio entre los fluidos del cuerpo. Esto fue así hasta que Aristóteles le atribuyó caracteres excepcionales y la vinculó con el motivo de inspiración del genio. Este hecho, marcará un gran hito en la historia de la melancolía e influirá en la concepción renacentista de dicho concepto, así como en épocas posteriores.

3.2. La melancolía entre la Antigüedad y el Renacimiento

La teoría humoral hipocrática fue defendida posteriormente por autores árabes y cristianos. Constantino Africano fue un musulmán que se convirtió al cristianismo y fue una figura clave en la traducción de los textos médicos medievales greco-arábigos del árabe al latín. Entre sus traducciones está *De Melancholia*, tomado del árabe Ishaq ibn Imran (s. X), que iba a ejercer una notable influencia sobre posteriores teorías de la melancolía medievales y renacentistas de Occidente. En la mencionada obra se afirma que “la melancolía es una enfermedad que produce ideas negras e induce al paciente a temer cosas imaginarias que toma por reales; y observa que hay una serie de sospechas que pueden afectar al alma del paciente moviéndole al miedo y a la angustia” (Constantino Africano, en Jackson, 1986, p. 63).

También se afirma en la mencionada obra “que las personas que padecen de melancolía son propensas a una excesiva atención hacia las actividades mentales; de manera que aquellos que se dedican en exceso a los estudios filosóficos y científicos están especialmente inclinados a la melancolía. Las personas muy religiosas pertenecen al grupo de riesgo debido a sus excesivos deseos de Dios y al miedo a la ira divina” (Constantino Africano, en Jackson, 1986, p. 64).

Por su parte, Avicena define la melancolía en su *Canon de medicina*, como “una desviación del estado natural acompañado por el miedo y una

malignización de la bilis negra, en la que sus vapores suben al cerebro y asustan al paciente con su lóbreguez, de la misma manera que la oscuridad exterior produce miedo, y que está determinada por un temperamento frío y seco” (Avicena, en Jackson, 1986, p. 65).

El color crepuscular del cielo es otro elemento significativo. El *Crepusculo della sera*, y más exactamente el tercer cuarto del día, entre las 3 y las 9 de la tarde, es un atributo tradicional de la melancolía. Es, según la doctrina de los cuatro temperamentos, el periodo del día durante el que predomina en el cuerpo la circulación de la bilis negra, de la atrabilis, de la *mélaina cholè*. Recordemos que corresponde en el ciclo de las estaciones con el otoño, que precede al invierno, como en la vida la vejez precede a la muerte. En el plano psicológico, este estado crepuscular de la naturaleza simboliza el estado crepuscular de un alma desamparada y ociosa, que se siente impotente para aprehender la realidad.

Al enumerar los signos de la melancolía, Avicena menciona el miedo sin causa, la tristeza, la angustia, la irritación y la preferencia por la soledad: las palpitaciones, los mareos, los ruidos en los oídos, las molestias en los hipocondrios y la pérdida del apetito acompañado de mucho flato; el estar firmemente convencido de varias ideas aterradoras, el dar la peor interpretación posible a las cosas, y el decir cosas absurdas. Los hay que desean la muerte, y los hay que la temen.

Todo este corpus teórico, de enorme raigambre en el pensamiento y en la práctica médica a lo largo de los siglos, fue poco a poco perdiendo su carácter aséptico y se tiñó de las valoraciones más diversas, entre las cuales tal vez una de las más características fue la calificación peyorativa que llegó a adquirir el temperamento melancólico, concebido como una mala disposición, intrínsecamente morbosa y propensa a diversas taras físicas, y a temibles desórdenes mentales.

Por referirnos a un texto español, citemos como muy representativa la opinión que, en 1438, Alfonso Marínez de Toledo, quien en la Tercera Parte de su *Corbacho* realiza un análisis acerca de las complexiones de los hombres y establece las conexiones entre la astrología y la medicina de la época, presidida por la teoría de los cuatro humores, afirma categóricamente, que “el mejor es el sanguíneo y el peor el melancólico” (Martínez de Toledo, en Deyermond, 2001, p.83).

Así pues, a lo largo de la Edad Media se mantiene básicamente la concepción humoral de la melancolía. La única aportación novedosa, que se origina en el monacato de Oriente y que se extiende luego a toda la Cristiandad, viene dada por la introducción del concepto *acedia*: es el demonio de mediodía, el temible demonio meridiano de la literatura monástica. Por su parte, la Iglesia contribuyó también a esta degradación de la teoría humoral, al considerarla colindante con el vicio de la *acidia* o flojedad espiritual, al entenderla como uno de los ocho pecados capitales.

Nos encontramos aquí, pues, con una constelación de sentimientos y conductas poco habituales, no deseables y que requieren una especial atención para lograr su erradicación. La primera descripción que nos ha llegado de dicho término se la debemos a Evagrio Póntico, que la describe así:

“El demonio de la acedia, también llamado demonio del mediodía, es el más pesado de todos. Ataca al monje hacia la hora cuarta y acosa al alma hasta la hora octava. Al principio hace que el sol parezca moverse lentamente, como si estuviera casi inmóvil, el día parece tener cincuenta horas. Después lo obliga a mantener los ojos fijos en las ventanas, a odiar su celda, a observar el sol para ver si falta mucho para la hora de nona y a mirar para aquí y para allí (...) Le inspira aversión por el lugar donde habita, por su mismo modo de vida, por el trabajo manual y, al final le sugiere que la caridad ha desaparecido entre los hermanos y que no hay nadie para consolarlo. Si sucede en esos días que alguien lo ha perjudicado, el demonio se sirve de este hecho para aumentar su odio” (Póntico, 1976, p. 41).

Y en palabras de Juan Casiano, la *acedia* era “una preocupación o tristeza del corazón, semejante a la aflicción y especialmente dura para los solitarios” (Casiano, 1995, p. 266). Para dicho autor, la inquietud y preocupación por el espacio físico y el paso del tiempo eran constantes en aquellos que padecían de la mencionada enfermedad:

“Los monjes que padecían de este mal se mostraban inquietos; se quejaban de que su situación había dejado de ser beneficiosa en el terreno de lo espiritual y que se veían inútiles; pensaban que no se pondrían bien si no dejaban el lugar. En su continua inquietud, el tiempo les parecía que pasaba muy despacio; anhelaban estar en compañía; pensaban buscar alivio en el sueño. En resumen, tendían a permanecer sin hacer nada dentro de su celda o a vagar fuera de ella,

buscando actividades que los distrajeran, en uno y otro casi sin un fin espiritual”
(Casiano, 1995, p. 268).

Otro rasgo significativo de las primeras descripciones de la *acedia* está relacionado con el uso de los demonios en el sistema de pensamiento cristiano. Los monjes del desierto egipcio, cerca de Alejandría en el siglo IV, mostraban síntomas de este estado enfermizo relacionados con las luchas de los anacoretas contra los azares del aislamiento y las tentaciones de sus inclinaciones carnales mientras luchaban por alcanzar la perfección espiritual. Siguiendo una tradición que se remonta al estoicismo, luchaban por una paz interior en contra de sus naturales inclinaciones hacia la pasión.

Al encenderse las pasiones podían aparecer pensamientos perturbadores que interferían con la paz interior. Tales pensamientos se convertían en la herramienta o el arma empleada por el demonio para tentar a la persona y hacerla pecar. En los escritos de Evagrio Póntico se hace un uso sistemático del lenguaje de los demonios y los malos espíritus según las diversas tentaciones, entre las que se encuentra la *acedia*. Era esta un espíritu del mal; el demonio de la *acedia* o “demonio meridiano”, atacaba o tentaba al asceta (Póntico, 1976, p. 42).

Durante el periodo escolástico, el esfuerzo más sobresaliente realizado por los filósofos de esta época fue realizar un análisis sistemático de la fe en síntesis con la razón. En este contexto, la *acedia* continuaba siendo considerada

como un pecado; pero empezó a integrarse en las teorías de las pasiones y a aparecer como un desorden emocional.

Para Santo Tomás de Aquino, los siete vicios tradicionales derivaban de la interacción de la voluntad y el mundo de sus objetos. Es decir, “los objetos mueven el apetito, el apetito responde de una determinada manera, y unos tipos de respuesta pueden conducir al mal moral o al pecado, si la voluntad los consiente” (Tomás de Aquino, 1947, p. 76).

En este marco, la *acedia* surge de una merma de la voluntad en su búsqueda del bien, debida a una perversión de los deseos concupiscentes o a una inapetencia o aversión hacia el bien espiritual.

Los autores espirituales del siglo XII y los escolásticos del siglo XIII destacaron la dimensión mental de la *acedia* (fatiga, fastidio, falta de fervor, tristeza); era una concepción influida por la visión de confesores y predicadores. La imagen que el hombre de la calle tenía de la *acedia* vino a centrarse en la ociosidad espiritual o abandono de los deberes espirituales.

Así pues, la *acedia* no significaba claramente sólo pereza o sólo tristeza y aflicción, aunque algunos la hayan representado así. Tanto tristeza-aflicción-desesperación como negligencia-ociosidad-indolencia eran rasgos importantes de la descripción de este estado desde un primer momento, y todos reaparecen

en diversas combinaciones en sus descripciones a todo lo largo de la Edad Media.

La sombra de la melancolía recorría ya Europa. Este mal afectaba a algunos artistas, como el flamenco Hugo Van der Goes, pintor del s. XV, que en 1438 se recluyó en un monasterio holandés regentado por los agustinos. Cinco años después de entrar en el monasterio, Van der Goes emprendió un viaje en compañía de varios monjes, entre ellos su hermanastro Nicolás, quien escribió a propósito de dicho viaje lo siguiente:

“Una noche durante el viaje de regreso el hermano Hugo fue acometido por una extraña enfermedad de su mente. Gritaba incesantemente que estaba perdido y sentenciado a la condenación eterna. Incluso se hubiera lesionado de no haberlo impedido por la fuerza sus compañeros” (Wittkower, 2000, p.110).

Y será a partir de la segunda mitad del siglo XV cuando la expresión de la belleza en las artes plásticas se presente bajo un aire inequívoco de melancolía (Wölfflin, 1985, p. 29). Ello ocurría en todas las expresiones de las artes plásticas y en toda Europa: en España, la expresión de la melancolía destaca en toda su intensidad manifestada en el *Doncel de Sigüenza*, (fig. 1), monumento sepulcral dedicado a la muerte de Martín Vázquez de Arce, ocurrida en 1486.

El Doncel yace tumbado con las piernas cruzadas. Es un caballero que ha muerto peleando "en Cruzada" contra los infieles. Tiene un libro en las

manos y parece que medita con la mirada perdida sobre el suelo. La mirada perdida se encuentra en el más allá, posible morada del alma. A sus pies, un pajecillo le mira, y llora. Lo que llama especialmente la atención al espectador es una impresión indefinible de melancolía, cuya manifestación iconográfica tradicional no se aprecia en el Doncel, sino en el pajecillo doliente, gracias al delicado desplazamiento que hace el autor sobre la atención del espectador hacia este personaje. En este detalle se puede apreciar el secreto intelectual de la obra, que se revela de este modo como una sutil representación del espíritu melancólico que ya se concebía en esta época.

La negativa y tradicional valoración del hombre melancólico en la Edad Media iba a ser modificada con la aparición de la obra del humanista italiano, Petrarca, quien nos ofrece una visión de la *acedia* en la que se sigue destacando la pesadumbre, la tristeza y la aflicción. El humanista italiano anticipándose al futuro en este aspecto como en tantas otras cosas, había manifestado una conciencia de ser melancólico que sería común a los humanistas.

El autor de *De vita solitaria*, en un pasaje famoso del Libro II de su obra *Secretum*, le refiere a su interlocutor San Agustín el tristísimo estado de ánimo al que a menudo estaba sujeto; preguntando por su causa, responde que son infinitas y que provienen tanto de sí mismo como del mundo exterior. San Agustín le comunica, con un argumento muy de la época, que sin duda lo que le ocurre es que está dominado por la funesta “acidia”; pero Petrarca responde:

“No le concedo demasiada importancia al nombre: llámese *agrutudo*, *acidia* o de cualquier otro modo” (Petrarca, 1978, p. 129).

En realidad, y para cualquiera que lea la descripción anímica que hace allí Petrarca de sí mismo, el calificativo que la define no es otro que el de *melancolía*. No cabe duda de que se refiere a la *actitud* del melancólico.

Llegamos así al siglo XV. La melancolía sigue siendo concebida en esta época como una enfermedad mental. Durante todo este siglo va a seguir vigente en Europa la descripción hecha por Bartolomeus Angelicus en su tratado *De proprietatibus Rerum*:

“La melancolía es la afección de la parte media de la cabeza, con privación de la razón. Es una afección que domina el alma y que proviene del miedo y de la tristeza, que dañan la razón. Estos sentimientos puede provenir de comidas que producen melancolía y también de bebidas fuertes, que queman los humores de la sangre, a veces de pasiones del alma como negocios y mucho pensar, de tristezas, de excesivo estudio y en ocasiones de un humor corrompido que domina el cuerpo de un hombre predispuesto a tal enfermedad. Así como son diversas las causas lo son, también, los síntomas: algunos gimen y lloran y se dañan a sí mismos o a los otros, y andan cabizbajos y escondidos (...) La medicina para éstos es que estén atados para que no puedan dañarse o dañar a otros. Y habrán de ser refrescados y confortados, y alejados de toda causa y objeto de miedo y de tristeza y de pensamiento malos Y han de ser alegrados con instrumentos musicales, y ocupados con algún asunto. Y finalmente, si las purgas y los electuarios no son suficientes, habrán de ser ayudados con el arte de la cirugía” (Bartolomeus en Jackson, 1986, p.65).

Andreas Laurentius publica a finales del siglo XVI su *Discurso sobre el cuidado de la vista, las enfermedades melancólicas, los catarros y la vejez*,

obra que ejerce una notable influencia sobre autores posteriores a él, especialmente en Robert Burton, como luego veremos. Define la melancolía como “un delirio sin fiebre que se acompaña de miedo y tristeza, sin causas aparentes”, y añade:

“El melancólico propiamente dicho, es decir, el que tiene la enfermedad en el cerebro, está siempre descorazonado, siempre temeroso y temblando, hasta el punto que tiene miedo de todo, y se aterroriza de sí mismo como el animal que se ve en un espejo. Suspira continuamente atormentado por una tristeza que no puede superar y que, a menudo, se convierte en desesperación. Está siempre inquieto, tanto en el cuerpo como en el espíritu. Es presa de un desvelo que lo consume, pues en cuanto piensa en descansar y cierra los ojos se ve asaltado por múltiples visiones monstruosas que le impiden el sueño. Acaba por convertirse en una criatura solitaria, que busca los lugares apartados y umbríos, a quien nada le place y todo le produce descontento” (Andreas Laurentius en Jackson, 1986, pp. 86-87).

A este respecto, incluimos asimismo dos descripciones de la personalidad melancólica dada por Alonso de Freylas, quien retrata así a las personas que, por su carácter, están propensas a padecer de melancolía:

“La complexión melancólica viene dada por una temprana tristeza adquirida con largos estudios, vigiliass y trabajos, gastada y resuelta la parte más delgada de la sangre, y de la cólera, o por demasiado calor requemada (...) Conócese a estos sujetos por el *color moreno*, las venas anchas y azules, el cuerpo enxuto y velloso, los cabellos negros. Son prudentes, sagaces, de grande y sosegado ingenio, de firme y constante parecer” (Freylas en Soufas, 1990, p. 23).

Al atribuirse la enfermedad a un exceso de bilis negra, nada tiene de extraño que los distintos autores, siguiendo a los griegos, resalten el color

moreno de la piel como uno de los rasgos característicos de la fisonomía del sujeto con personalidad melancólica.

Así pues, la melancolía durante esta época fue considerada como una afección del alma, con sus correlatos físicos unidos a la pérdida de la razón. Tristeza, pesadumbre y aflicción son los rasgos que mejor se aproximan para definir el estado del melancólico. Será a partir del Renacimiento y con la aparición del humanismo cuando esta concepción cambie para recuperar la concepción aristotélica de la melancolía y vincularla a la genialidad.

3. 3. La melancolía en el Renacimiento

Estimulado por el espaldarazo humanista e intelectual de la obra de Ficino, el nuevo espíritu de entusiasmo propio del Renacimiento, se despliega en toda su intensidad, influyendo en la concepción melancólica de esta época.

Los cambios que experimenta el sentir melancólico coinciden, como es previsible, con la crisis que supuso el adiós definitivo a la cerrada cosmovisión política, social y religiosa de la Edad Media y el saludo expectante y angustiado a un nuevo mundo, preñado y complejo, que era a todos los efectos un puro horizonte por descubrir.

La publicación en 1489 de *De vita triplici*, de Marsilio Ficino, marca un importante hito en la historia de la melancolía. El humanista florentino partió

de la teoría hipocrática de los humores y llevó a cabo una extraordinaria rehabilitación de la envilecida condición melancólica. Sin perdonar sus inevitables aspectos sombríos y atormentados, consideró dicho temperamento como el más genuino y característico de los creadores y hombres de estudio.

Para asegurar el éxito de su obra, Ficino recibe influencias de Aristóteles y de Platón. De éste -su maestro- toma la teoría de los furores, es decir, la locura creativa que, de acuerdo con la doctrina platónica, poseen los profetas. De Aristóteles rescata el *Problema XXX, 1º*, donde recordemos que el estagirita postulaba de manera transparente -como ya hemos señalado- una conexión entre el humor melancólico y el talento singular para las artes y las letras. Y con el fin de afinar todavía más sus argumentos, Ficino recoge asimismo la tradición astrológica, que colocaba al melancólico bajo el signo de Saturno, recuperando a su vez la cara más amable de dicha influencia.

Saturno, en efecto, tenía un doble carácter: por un lado, era el dios benigno de la abundancia, la actividad y la realización; por otro, el negro dios de los abismos, devorador del tiempo. En la Edad Media predominó el aspecto negativo de Saturno -juntamente con el de la melancolía-, pero Ficino, y el humanismo en general, restituyen su otra cara: la melancolía, bajo el influjo de Saturno, se entenderá como una fuerza positiva, la pauta intelectual del genio moderno, que se escinde sublime y dolorosamente entre exultante y desesperado.

La doctrina de Ficino tuvo una enorme e inmediata acogida en la Europa de su tiempo especialmente en Italia y Alemania, provocando una “glorificación humanista de la melancolía” (Panofsky, 1982, p. 80).

En efecto, este autor humanista fue quien le dio forma a la idea del hombre genial melancólico y se la reveló al resto de Europa.

Así pues, si bien en la Edad Media predominó el aspecto negativo de Saturno, durante el Renacimiento, gracias a la aparición de la obra de Ficino y del humanismo en general, se restituye la otra cara de la melancolía. En este momento, bajo el influjo de Saturno, la melancolía se entenderá como una fuerza positiva y se constituirá como la pauta general del genio moderno, que se escinde sublime y dolorosamente entre exultante y desesperado.

En *Opera omnia*, Ficino afirma que la melancolía procede de Saturno que no es ya un astro cargado de connotaciones negativas. Y esto es un “don singular y divino” (Ficino, 1962, p. 497).

Además de ser el primer autor que identificó lo que Aristóteles había llamado la melancolía de los hombres intelectualmente sobresalientes, también fue el primero en asociar a la melancolía con el furor divino de Platón:

“Es la bilis negra lo que obliga al pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la propia bilis negra tiene al afinidad con el centro de la tierra. De la misma manera eleva el pensamiento a la comprensión de lo

más alto, porque corresponde al más alto de los planetas” (Ficino, 1962, p. 498).

Así pues, vemos que con el Renacimiento habían de venir más cambios importantes en la *acedia* y su relación con la melancolía. Esta nueva época vio un debilitamiento de la poderosa posición que mantenía la Iglesia católica y una pérdida de su influencia integradora en la explicación de la conducta humana. El creciente interés por las autoridades clásicas, las tendencias hacia un pensamiento más secularizado y el efecto de ruptura del naciente protestantismo fueron todos ellos factores de este cambio gradual. En el proceso, los pecados capitales perdieron importancia, y la idea de la *acedia* fue perdiendo gradualmente el lugar propio que ocupaba en la lista de los pecados. El aspecto de negligencia –ociosidad-indolencia pasó a ser cada vez más central, y la tendencia hacia el uso del término *pereza* y los con él relacionados se fue haciendo general. Aunque la idea que sobrevivió del pecado de la pereza nunca perdió totalmente su relación con la tristeza, el aspecto de tristeza-aflicción-desesperación pasó a asociarse con otros términos (Cfr. Jackson, 1992, p. 76).

Durero, el artista alemán que llevó el Renacimiento al norte de Europa, realizó una versión inigualable de la melancolía. A ella está dedicado un profundo y muy bello estudio de la obra que realizó el teórico alemán Erwin Panofsky en su libro *Vida y arte de Alberto Durero*, y que merece esta humilde y admirativa referencia.

Según Panofsky, en la obra de Durero se produjo un conflicto espiritual, una tensión producto del choque entre dos maneras contrapuestas de entender el arte: la que correspondía a su tradición alemana, intuitiva, fantasiosa, poco inclinada a la teorización, y la italiana, heredera de la antigüedad clásica, más intelectual y reflexiva, absorbida durante sus viajes a la península. Ese conflicto se manifestará a lo largo de su evolución artística generando períodos de creatividad inconstante, oscilantes entre tensiones y descargas, donde cada período recibe el impulso del anterior y a la vez explica, al menos en parte, el que le sigue (Cfr. Panofsky, 1982, p. 123).

Uno de los momentos culminantes en la evolución del arte de Alberto Durero se da en 1514, cuando -entre muchas otras obras- realiza uno de sus grabados más importantes: *Melencolía I* (fig 2). Nos vamos a detener en el análisis de éste por la importancia que tiene para el presente trabajo y por el referente artístico que ha supuesto a lo largo de la historia de la melancolía.

En un estilo que parece anticipar el barroco por la profusión de formas y el predominio de zonas sombrías, Durero ubica su apesadumbrado personaje arrinconado contra una construcción y con un paisaje abierto al fondo. Sumida en una actitud depresiva, el motivo de la mano en la mejilla para expresar plásticamente el dolor humano, que el pintor alemán caracterizó para la posteridad en este antiguo gesto paradigmático, es un gesto antiquísimo, que aparece ya en los personajes dolientes de los relieves conservados en algunos sarcófagos egipcios y en algunos templos clásicos griegos. Este gesto también

puede significar fatiga o pensamiento creador (Cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl, 1991, p. 281).

A la figura la rodean una multitud de elementos, figuras, formas, instrumentos, todos los cuales están cargados de significados que el teórico Panofsky nos ayudará a interpretar. Comenzando por la forma constructiva, sobre ella se apoyan una balanza, un reloj de arena y una campana, debajo de la cual se encuentra lo que se conoce como el “cuadrado mágico”. Para sugerir que el edificio está inacabado, una escalera asoma por el costado.

En el suelo se desparraman una serie de útiles y enseres que pertenecen en su mayor parte a carpinteros y arquitectos: una rueda de molino, garlopa, sierra, regla, tenazas, clavos, una plantilla, un martillo, un crisol pequeño, pinzas para recoger brasas, un tintero con su caja de plumas, y algo oculto por las faldas de la mujer, el cañón de un fuelle. Como símbolos o emblemas del principio científico subyacente a las artes de la arquitectura y la carpintería, hay dos objetos algo desconcertantes, una esfera de madera y un romboedro de piedra truncado. Tanto estos símbolos como el reloj de arena, la balanza, el cuadrado mágico y el compás que sostiene la Melancolía, testimonian que el artesano terrenal, al igual que el Arquitecto del Universo, aplica en sus trabajos las reglas de la matemática, es decir, de “medida, número y peso”, en el lenguaje de Platón y del Libro de la Sabiduría (Cfr. Panofsky, 1982, p. 135).

Si observamos el grabado, el título de la obra, *Melencolia I*, escrito en un cartel que sostiene extrañamente entre sus alas un “chirriante” murciélago, está referido a la teoría de los "cuatro humores" muy desarrollada hacia el final de la Antigüedad clásica.

Recordemos que esta teoría suponía que tanto el cuerpo como la mente humanos estaban condicionados por cuatro fluidos básicos considerados coesenciales con los cuatro elementos, los cuatro vientos, las cuatro estaciones, las cuatro horas del día y las cuatro fases de la vida. La cólera o bilis amarilla, asociada al calor y la sequedad, correspondía al verano, el mediodía y la edad viril. La flema, húmeda y fría como el agua, estaba relacionada con el invierno, la noche y la ancianidad. La sangre, húmeda y caliente, asociada con el aire, estaba ligada a la primavera, la mañana y la juventud. Por último, el humor melancólico o bilis negra, era seco y frío como la tierra, y se relacionaba con el otoño, el atardecer y una edad alrededor de los sesenta años.

Vemos en esta obra la influencia de Ficino, quien recordemos que había invertido el concepto medieval de melancolía y para quien los melancólicos eran "seres que caminan por una especie de cresta estrecha entre dos abismos" (Ficino en Panofsky, 1982, p. 193). Estos seres están por encima del nivel de los demás mortales.

Los neoplatónicos florentinos advirtieron que la doctrina aristotélica de la melancolía asociada al genio daba una base científica a la teoría platónica

del *frenesí divino* y era la causa de aquellos misteriosos éxtasis que petrificaban el cuerpo y extasiaban el alma. Entonces, la expresión *furor melancholicus* se transformó en sinónimo de *furor divinus* (Cfr. Panofsky, 1982, p.193).

Así pues, lo que era una desventaja calamitosa pasó a ser un privilegio, peligroso y exaltado: el privilegio del genio. Platón y Aristóteles, desde la Antigüedad, se juntaban para auspiciar una nueva idea: la melancolía quedó coronada por la aureola de lo sublime. Al poco tiempo, el postulado aristotélico fue invertido con total facilidad: si todos los grandes hombres eran melancólicos, se podría afirmar asimismo que todos los melancólicos eran grandes hombres. Y la Melancolía significa genialidad.

La exaltación humanista a que fue llevada la melancolía fue paralela al ennoblecimiento del planeta Saturno, su directa influencia. Y los neoplatónicos descubrieron que Plotino y sus discípulos apreciaban tanto a Saturno como Aristóteles a la melancolía. Saturno era considerado superior aun a Júpiter, ya que simbolizaba la *mente* del universo y representaba la contemplación profunda frente a la mera acción práctica. Por lo tanto, aquellos cuyas mentes se inclinaban a contemplar e investigar las cosas más altas y secretas, se sometían al dominio de este planeta. “Los más eminentes representantes de la Academia florentina (además de Marcilio Ficino, Pico della Mirandola, Lorenzo el Magnífico) se llamaban a sí mismos, medio en broma y medio en serio, con el nombre de ‘saturninos’, y se ufanaban de que el mismo Platón hubiese nacido bajo el signo de Saturno” (Panofsky, 1982, p. 194).

Aun cuando Saturno había sido reivindicado, la superstición sobre su maléfica influencia seguía prevaleciendo, y el mismo Ficino recomendaba el uso de talismanes para contrarrestar la influencia negativa del planeta. Eso explicaría, por ejemplo, la presencia del cuadrado mágico en el grabado de Durero, identificado con la *mensula jovis* dividida en dieciséis casillas y que, grabada en una lámina de estaño, podía ‘convertir el mal en bien’ y ‘disipar toda angustia y temor’ (Cfr. Panofsky, 1995, p. 195).

Existe un nexo astrológico que relaciona a Saturno con los trabajos en piedra y madera, por ser dios de la tierra. Pero como es dios de la agricultura, debe supervisar las medidas y cantidades de las cosas y la partición de la tierra. Hay una tradición iconográfica que representa a Saturno acompañado de sus atributos rústicos de trabajo complementados con la presencia del compás. Es la imagen del Saturno Geómetra. Para explicar el nexo entre la geometría y la melancolía, hemos de recurrir al filósofo escolástico Enrique de Gante, quien argumenta que existen dos clases de pensadores: las mentes filosóficas, que pueden comprender con facilidad las ideas puramente metafísicas, y aquellos en los que la potencia imaginativa predomina sobre la cognitiva. Estos pensadores sólo son capaces de aprehender el espacio o lo que posee una ubicación y posición en él.

Estos pensadores pueden llegar a ser excelentes matemáticos pero muy malos metafísicos, y esto los transforma en hombres melancólicos. El saber

que existe una esfera de pensamiento que nunca van a poder alcanzar, les hace sufrir de un sentimiento de insuficiencia espiritual (Cfr. Panofsky, 1982, p. 198).

Esta es tal vez la idea que más refleja la imagen de la Melancolía de Durero: alada pero contraída en sí misma, tristemente coronada, sumida en las sombras, equipada de los instrumentos del arte y de la ciencia, pero al mismo tiempo incapaz de utilizarlos, sumergida en sus pesimistas reflexiones, consciente de las infranqueables barreras hacia un espacio superior del pensamiento.

E. Panofsky describía la actitud del ángel de la *Melancolía* de Durero en “la inercia de un ser que renuncia a lo que está a su alcance porque no puede alcanzar lo que anhela” (Panofsky, 1982, p. 183).

Otro detalle que merece la pena mencionar de esta obra es el número *I*, que más que una secuencia de grabados relacionadas con la representación de los cuatro humores y de la cual éste sería el primero, se podría explicar por la fuente literaria más importante que tiene el grabado: *Filosofía oculta* de Cornelius Agrippa de Nettesheim. Dice este autor que “el hombre puede alcanzar sus mayores triunfos espirituales e intelectuales por inspiración directa de lo alto, y esta inspiración puede llegarle al hombre a través de sueños proféticos, de la contemplación intensa o a través del furor melancholicus inducido por Saturno” (Agrippa de Nettesheim, 2004, p. 105).

A diferencia de Ficino -que consideraba que sólo la facultad más elevada de la mente, esto es, la mente intuitiva, puede recibir la influencia de Saturno-, Agrippa creía que la inspiración saturniana podía espolpear también a las otras dos facultades de la mente: la razón discursiva y la imaginación.

Agrippa distinguía, por tanto, tres clases de genios: los que poseían una poderosa imaginación llegarían a ser artistas, artesanos, arquitectos o pintores extraordinarios. Aquellos en los que predominaba la razón discursiva podrían descollar como científicos, médicos o estadistas. Y quienes tuvieran como predominante una mente intuitiva podrían conocer los secretos del reino de la divinidad y se destacarían sobre todo en el campo de la teología.

Por lo tanto, se podría concluir que la *Melancolía* de Durero, la *melancolía de artista*, lleva claramente el elemento *I* porque se encuentra en la esfera de la imaginación, la esfera de las cantidades espaciales. Tipifica la forma primera, la menos exaltada del ingenio humano. Personifica a los que no pueden llevar su pensamiento más allá de los límites del espacio. Siente impotencia por lo que no puede alcanzar y renuncia a lo que está a su alcance porque le resulta insuficiente.

Por todo esto, Panofsky llega a la conclusión de que la *Melancolía I* es un reflejo de la personalidad de Durero. Él se consideraba a sí mismo un melancólico. Había experimentado las “inspiraciones desde lo alto” y también

había conocido la sensación de “impotencia”. El hombre cuyo "autorretrato espiritual", como lo llama Panofsky, había plasmado una de sus obras maestras (inspiración y modelo para infinitas obras posteriores) llegó a manifestar: “Mas qué sea la belleza absoluta, no lo sé. Nadie lo sabe sino Dios” (Durero en Panofsky, 1982, p. 198).

Y escribió algún tiempo después en su diario: “En cuanto a la Geometría, puede demostrar la verdad de algunas cosas; pero en lo que atañe a otras hay que contentarse con la opinión y el juicio de los hombres. De tal modo está alojada la mentira en nuestro entendimiento, y tan firmemente está atrincherada la oscuridad en nuestro espíritu, que aún nuestra búsqueda a tientas fracasa” (Durero en Panofsky, 1995, p. 199).

3.3.1. La perspectiva como instrumento de racionalización y de duda

La perspectiva artificial, ese arte de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición en que aparecen a la vista, y tal y como el *Quattrocento* la codificó y reguló, es ese instrumento matemático cuyo uso razonado permite aprehender el mundo visible y trazar después un *cuadro* concebido a partir de la equivalencia entre lo representado y lo percibido.

En este sentido, surge la perspectiva en el Renacimiento como un instrumento de racionalización de la realidad. En esta época se había encarnado la esperanza de que el hombre pudiera ejercer su control sobre lo visible y que

podiera, gracias a las matemáticas, hacerse amo y poseedor de la naturaleza. El humanismo de Durero supo captar el carácter profundamente melancólico de semejante empresa. Supo ver con claridad la conciencia desdichada y el carácter indescifrable del ser que observa el estado inconsolable del espíritu. Un espíritu confrontado con el problema de la imposición de un orden inteligible al caos natural de las cosas. Y consciente también de la impotencia percibida al dejar escapar la presa del ser para atrapar la sombra de las apariencias.

La melancolía es, sin lugar a dudas, el tema central del grabado de Durero; pero el punto de vista y el principio formal del grabado no están determinados por el escepticismo dureriano. El cuadro *habla* de la melancolía, pero no es melancólico; el punto de vista y la composición que configuran el grabado nos revelan que Durero, por cierto, tendente a la melancolía, en este caso no estableció una relación melancólica con el tema, sino que lo observó desde fuera.

El grabado de Durero expresa un modo de ver absolutamente seguro de sí mismo que, si bien muestra las innumerables características de la melancolía, no pasa más allá de un punto determinado.

Durero trató la melancolía como objeto; pero no lo hizo de manera que la melancolía fuera al mismo tiempo tema y forma. Hemos de remitirnos a otra obra en la que no sólo esté presente el estado melancólico, sino que –por las

justificadas dudas respecto al aparentemente invulnerable punto de vista perspectivo— la propia forma de representación sea melancólica. Este cuadro es *Los esposos Arnolfini* (fig. 3) de Jan van Eyck. Siguiendo el planteamiento que Földényi hace en su obra *Melancolía*, veamos la disonancia y la contradicción que existe entre la forma y el contenido en esta obra.

Sobre el espejo colgado en lugar bien visible se puede apreciar una leyenda perfectamente legible. La grafía carece de rasgos individuales y da la impresión de que la intención que inspira la escritura de esta leyenda está guiada por un mundo firme que provoca en todos las mismas expectativas y reacciones:

“Cuando se escribe de esta manera, la escritura cumple una función muy determinada: el mundo del que se afirma algo significa lo mismo para todos, por lo que resulta difícil escribir cosas que no pueden ser experimentadas y comunicadas por cualquier persona” (Földényi, 1996, p. 93).

La grafía remite a una cultura cerrada y limitada, a una cultura que para sus representantes equivale a un universo firme y que, por tanto, parece definitiva. No obstante, el contenido de la frase escrita produce cierta inseguridad: “Johannes de eyck fuit hic 1434” (fig. 4), nos dice la inscripción (*Jan van Eyck estuvo aquí en 1434*). Seguridad en la forma e incertidumbre en el contenido, generan al espectador del cuadro cierta zozobra e inestabilidad.

Las preguntas que se plantea el espectador del cuadro podrían ser las siguientes: ¿dónde dejó el pintor escrita la leyenda? ¿En la pared de la habitación? ¿En el cuadro que representa aquella pared? Con sus letras, el artista planteó un dilema irresoluble que nos recuerda la paradójica situación del melancólico renacentista.

¿A qué se refiere el texto? ¿A la boda de los Arnolfini o al cuadro creado para aquella ocasión? Seguramente a ambas cosas: Jan van Eyck se ocupaba al mismo tiempo del contenido del cuadro y del cuadro como creación autónoma. Si hubiera pintado una alegoría, esto es, una representación simbólica, en este caso plástica de un objeto o idea, la función que tendría el texto dentro del conjunto de la obra, habría sido inequívoca.

Pero, evidentemente, la obra en cuestión no es alegórica, por lo que se trata de una intención explícita por parte del autor, mediante la cual el pintor expresó una paradoja de la pintura moderna: la relación entre la realidad y el cuadro y la llamada realidad exterior. La grafía que remite a una cultura cerrada y estable se enfrenta a un punto de vista cargado de tensiones y de incertidumbres.

Otra nota a destacar es el hecho de que lo que más llama la atención del cuadro, no es precisamente la inscripción. El texto no es apreciable en la primera impresión que recibimos del cuadro. Sólo podemos apreciar el texto después de un buen rato de estar contemplando la obra. Lo que más llama la

atención del cuadro es la pareja; sólo empezamos a tomar conciencia del ambiente, del espacio y de sus objetos cuando ya nos hemos familiarizado con las personas. Percibimos los objetos en tanto que se representan como pertenecientes a los protagonistas del cuadro.

Podemos apreciar que los rasgos pertenecen a personas de carne y hueso, pero su refinamiento los distancia del mundo tangible. Vemos que viven en el mundo, pero al mismo tiempo percibimos que éste no les afecta. Son seres solitarios: no tienen ningún vínculo interno con el mundo en que habitan, hasta tal punto que incluso la ligazón entre ellos parece externa. No se miran; se diría más bien que su mirada carece de objeto; ambos se vuelven melancólicamente hacia sus adentros.

En su composición sobresale también la minuciosidad de los elementos elegidos. Al ser una pintura concebida para la exhibición doméstica, lo que permite verla de cerca, los detalles se plasman con una escurpulosidad microscópica.

Seres sensibles y elegidos, no dejan, sin embargo, de considerar suyo el mundo. Pueden vivir en armonía con el mundo que los rodea. Jan van Eyck lo ha conseguido sobre todo compaginando los innumerables matices de la sensualidad. Desde la sensualidad etérea e impasible de los dos personajes, pasando por el candelabro provisto de una sola vela, hasta las pantuflas de erótico color rojo que dan la impresión de poseer vida propia.

La preocupación por la luz y la perspectiva, son propias de Jan van Eyck, que en ello se adelantó a su tiempo: la luz que penetra por la ventana es suave y envuelve las formas delicadamente, la claridad se disuelve, poco a poco, en una atmósfera tangible; el marco arquitectónico y el recurso del espejo del fondo dan una sensación de profundidad muy verosímil. Todos los elementos combinados proporcionan una atmósfera sensual en el mundo representado pero con la maestría del pintor que huye de la exageración.

El artista flamenco consigue crear un mundo homogéneo con un refinamiento que también se encuentra a gusto en lo prosaico. Y creó un ambiente armonioso que resulta idóneo para la tendencia a la espiritualización propia de la época.

Esta unidad, esta armonía y este mundo estable creado a partir de la combinación adecuada de los elementos que constituyen el cuadro resultan sin embargo, frágiles y da la impresión de que se pueden romper en cualquier momento. La multiplicidad de matices del mundo representado y el número relativamente alto de objetos apuntan a la casualidad inherente a la circunstancia que quiere representar la obra que está presente en todas partes. Este hecho nos invita a pensar en la idea de que este mundo no es definitivo: los frutos colocados sobre la mesa y el alféizar no quedarán mucho tiempo ahí, las pantuflas desparramadas acababan de calzar unos pies y pronto volverán a hacerlo, y hasta la mirada de los personajes, que en un principio parece

hierática e instrospectiva, de un momento a otro dejará de estar dirigida al interior y encontrará algún objeto exterior en que detenerse:

“Este cuadro, típicamente moderno por su estilo descriptivo, ya no puede presentarse con la pretensión de crear un universo coherente y definitivo que caracteriza la pintura medieval e incluso la del primer Renacimiento; hasta la representación perspectiva difiere de la época anterior: en el espacio íntimo se manifiesta también el carácter casual del sitio ocupado por el espectador que en este caso, es el pintor mismo” (Földényi, 1996, p. 96).

En efecto, el concepto de perspectiva es uno de los elementos fundamentales que hay que tener en cuenta a la hora de analizar el cuadro. Aquí definimos el concepto de perspectiva referente a la elección del punto de vista, esto es, que la idea de perspectiva implica la de la mirada de un observador situado en el espacio diegético, el de la escena representada. Y se presentan los objetos *en perspectiva*, es decir, no tal y como son en sí mismos, sino tal como aparecen según la situación del espectador. De esta forma, el lugar del observador y la dirección de su mirada están, por tanto, incluidos en la noción de perspectiva, y su elección por el artista posee una importancia estética primordial. En el caso que nos ocupa, bastaría hacer un mínimo movimiento para que todo apareciera desde otro punto de vista; las caras y las manos serían diferentes, los muebles se situarían en otro lugar y las pantuflas estarían más apartadas.

Este concepto de perspectiva, conlleva implícito, una concepción de la realidad y una manera de acercarse a ella a través del entendimiento

impregnada por un estado de incertidumbre propio del espíritu melancólico del hombre del Renacimiento:

“El hombre que se aleja más y más de Dios es también un ser más imprudente y más desamparado que el de otros tiempos y cae en la trampa (en las que muchas veces no repara ni siquiera a posteriori) que vuelve melancólicas a muchas personalidades del Renacimiento. Se plantea la posibilidad de que el mundo arroja a un mar de dudas a todos quienes pretenden vivir con la independencia que se les ofrece” (Földényi, 1996, p. 129).

En el cuadro de Jan van Eyck se duda, con melancólica perplejidad, del carácter único y exclusivo de la perspectiva representada. Al mismo tiempo, el equilibrio creado dentro de la obra también resulta problemático. La dualidad se observa asimismo en el cuadro: por un lado, se ha plasmado una armonía que sólo se produce en momentos extraordinarios; por otro, el ambiente y el espacio en que esto ocurre transmiten precisamente el carácter fugaz del momento, la total vinculación de éste al tiempo:

“La pintura de la Edad Media, que desconocía la paradoja de la representación espacial, tenía un poder ilimitado sobre el tiempo; a cambio de apoderarse del espacio, la pintura tuvo que someterse al tiempo. Y esto afectó a su vez, de manera subrepticia, a la fe en la fiabilidad del espacio” (Földényi, 1996, p. 131).

Es esta dualidad la que hace que el papel del espejo (fig. 5) colgado en la pared del cuarto adquiriera mayor importancia. En el presente contexto no nos interesa saber si el espejo del fondo -en cuyo marco están representadas diez escenas de la Pasión de Cristo- desempeñaba también cierto papel desde el

punto de vista de la simbología cristiana, al lado de los otros objetos y colores del cuadro: pulcritud, clarividencia, sabiduría y también vanidad.

En el cuadro de los Arnolfini, el espejo -en él se refleja toda la habitación vista desde atrás, incluyendo todo el mobiliario, el matrimonio, otras dos personas y el ventanal con vistas al exterior- no complementa la habitación, sino que permite intuir la fragilidad de un mundo que hasta entonces inspiraba confianza. El pintor eternizó un momento excepcional, y el cuadro aun en fase de desarrollo le inspiró muy probablemente la idea de que la excepcionalidad de una situación de la vida no puede concebirse sin sus límites melancólicos.

Así pues, la introducción del espejo en el cuadro no pasa en absoluto desapercibida. El espejo ha ejercido siempre gran fascinación en el espíritu humano. La imagen que devuelve es idéntica –aunque inversa- y a la vez ilusoria. Es un recurso utilizado en las artes plásticas para ilustrar la equivocidad y el engaño de lo representado.

En efecto, el pintor flamenco quería expresar pictóricamente algo que en esa época ya no era evidente; la idea medieval del universo y de la inmutabilidad era también una idea estética; el mundo era también un universo estético, pero en el siglo XV lo estético tuvo que renunciar a esta pretensión universal. El cuadro de los Arnolfini apunta a la nueva situación:

“Lo estético se ha recluso en las habitaciones aburguesadas y ha abierto el espacio a lo prosaico de este mundo, que se puede unificar cada vez más

mediante una *ratio* que prescinde de la estética. De este modo, el recurso del espejo, que de entrada transmite resignación y melancolía, es un intento del pintor de introducir el mundo invisible para el espectador en ese ambiente que irradia armonía provisoria” (Földényi, 1996, p. 146).

El lugar que ocupa el pintor es sólo una entre innumerables posibilidades; el armonioso mundo creado sólo es tal desde un único punto perspectivo, y Jan van Eyck recurrió al espejo para mostrar el carácter contradictorio de esta singularidad en el espacio y en el tiempo.

El espejo produce aquí un *efecto distanciador*, como diríamos, no sin cierta razón, en la terminología actual, porque el pintor nos comunica de entrada que su punto de vista es casual y singular, y obliga así a distanciarse intelectualmente. Paralelamente a la identificación con el mundo percibido, el espejo allana el camino hacia la reflexión: un gesto estético que abre la puerta al pensamiento sobre el mundo.

Una trampa extraña: en un mundo en proceso de aburguesamiento, Van Eyck concretó por un momento una armonía que comprendía el mundo de lo prosaico; pero, al recurrir al espejo, llamó también la atención de los espectadores sobre la singularidad o excepcionalidad de esta visión y de esta armonía, con lo cual añadió al mundo un signo de interrogación. No obstante, éste -el espejo- aún se sitúa dentro de la esfera de lo estético y de este modo presupone tácitamente que existe una comunidad de espectadores con expectativas comunes. La esperanza de que haya alguien a quien apelar por el

carácter fortuito y aleatorio de la armonía en el mundo remite más allá del mundo representado.

Jan van Eyck cuestionó la perspectiva y de este modo dio con la paradoja fundamental inherente a la pintura burguesa, ligada a la representación perspectiva; dio con una paradoja que enlaza con la problemática de las situaciones existenciales que genera la melancolía moderna. El cuadro no sólo representaba el mundo tal como se percibía, sino que problematizaba también el mundo dado. No contemplaba el mundo como un objeto dado a priori, sino como una estructura viva y cambiante que refleja en cada uno de los elementos que lo componen y en su relación con el conjunto todas las cuestiones fundamentales que acechaban al melancólico moderno.

Volviendo a nuestras afirmaciones iniciales relativas al cuadro y a nuestra pregunta en torno a la inscripción "*Johannes de eyck fuit hic 1434*", la interpretación ya no nos parecerá excesiva: por un lado, al incluir ese texto, Jan van Eyck se relacionó con el mundo armonioso e inestable creado dentro del cuadro, haciendo notar con este escrito que él también estuvo allí y participó en ese instante excepcional; por otro lado, es una reacción que se refiere al cuadro como creación que viene de fuera: Jan van Eyck estuvo aquí y durante el proceso de pintura de un cuadro tomó conciencia de la singularidad y de la excepcionalidad de las circunstancias representadas. También reflexionó sobre la melancólica inestabilidad de lo excepcional y sobre la fugacidad de lo real y del arte, como parte de esa realidad. La conjunción de ambos significados

convierte el momento de la boda de los Arnolfini en un modelo y en una obra maestra tanto del arte como de la melancolía.

El mundo es un sistema de circunstancias siempre inestables. Contemplando el cuadro de Jan van Eyck, podemos percatarnos de que la pintura es, en efecto, una interpretación de la vida; pero no sólo refleja el mundo, sino que también ella en sí misma es realidad. Y la vida sigue su curso también en la pintura, adopta formas y se modifica. El proceso creativo como tal, se constituye como parte de la vida, la conforma y la modifica. El cuadro de los Arnolfini lo demuestra: la reflexión sobre el cuadro -mediante el espejo- es una interpretación del mundo; pero también la cavilación melancólica sobre el mundo, cuando la reflexión se centra en el arte, y cuestiona también a éste.

La melancolía se convierte al mismo tiempo en el contenido y en la forma de representación del cuadro. De ahí que el cuadro pueda considerarse una de las representaciones plásticas más profunda de la melancolía en el Renacimiento.

Llegamos así al ya citado y célebre Robert Burton, el autor cuyo nombre ha quedado indeleblemente unido a la melancolía, enfermedad que él mismo padeció. Este autor consagró su vida al estudio. Acumuló una erudición literalmente enciclopédica, desordenada, simpática y voraz. Melancólico de carácter y de vocación, eligió la bilis negra como territorio propio: como tema y perspectiva, y también como punto de observación. Ejerció la mirada

melancólica con rigor y detalle. Ciertamente es que la época propiciaba pluralidad, incluso disparidad de las miradas. Erasmo utilizaba el observatorio de la locura y Lutero el del pecado; poco después, Descartes nos instruiría en la reglada disciplina de la razón.

Nacido bajo el signo de Saturno, Burton investigó las desordenadas pasiones que le acompañan, así como sus profundos y distantes placeres:

“El mundo es un embrollo, un laberinto de errores, un desierto, una espesura, una cueva de ladrones, estafadores, etcétera; lleno de fétidas cloacas y precipicios, un océano de adversidades, un yugo insoportable donde incertidumbres y calamidades se suceden como las olas” (Burton, 1947, p. 91).

La melancolía es un carácter; y un carácter –como sabía Heráclito– es un destino. Burton se disfraza de Demócrito para escribir un libro perdido.

Contaba Hipócrates a propósito de Demócrito que, en una visita, descubrió al sabio de Abdera, melancólico, escribiendo sobre la melancolía. A su alrededor, cadáveres de animales diseccionados, indicaban que Demócrito había practicado la anatomía para buscar las causas y variedades de la famosa *atrabilis*, de la bilis negra (Cfr. Földényi, 1996, p. 27).

Burton, al igual que Demócrito, practicaba también la anatomía. Pero lo que disecciona son los usos, la moral, la política y la religión, la higiene y la alimentación, los climas y los ambientes. Y disecciona toda la tradición literaria y filosófica. Siempre la melancolía como horizonte de interpretación.

La observación de Burton es, quizá, la de un melancólico solitario. Pero le respaldan todos los autores de todas las tradiciones. En su conocida obra acerca del tema, *Anatomía de la melancolía*, recopila todo el saber existente por entonces sobre esta dolencia. Retoma la definición de Laurentius: “una debilidad mental y delirio sin fiebre, acompañada de tristeza y temor sin causa aparente” (Burton, 1947, p. 27).

Mantiene la división galénica de melancolía cerebral o mental, melancolía general que afecta a todo el cuerpo y que da origen al temperamento melancólico, y melancolía hipocondríaca o ventosa, con síntomas fundamentalmente gastrointestinales.

Burton introduce por primera vez el concepto de *melancolía religiosa* para referirse a personas que “se sienten atormentadas por escrúpulos de conciencia, no confían en la gracia de Dios, piensan que irán al infierno y se les oye lamentarse continuamente” (Burton, 1947, p. 45).

La delimitación de este subtipo específico de melancolía, que se refiere a cuadros clínicos en los que predominan las preocupaciones religiosas, pone de manifiesto la especial frecuencia con que aparecen los síntomas de contenido religioso en esta enfermedad. Como indica Burton:

“Casi todos los autores reconocen la preocupación religiosa como uno de los síntomas más notables de la melancolía, algunos también como causa, pero ninguno como especie o clase” (Burton, 1947, p. 43).

Efectivamente, él fue el primero en delimitar este subgrupo en el que incluye una gran diversidad de delirios religiosos, creencias aberrantes y preocupaciones espirituales desmedidas. Atribuye la melancolía religiosa a causas fundamentalmente sobrenaturales: “emanando las más de las veces directamente de Dios o sus ángeles, y también del Demonio con el consentimiento de Aquel” (Burton, 1947, p. 43).

Recapitulando el epígrafe expuesto acerca del Renacimiento, podemos decir que en esta época la melancolía abandona las connotaciones negativas que la asociaban con un estado calamitoso y se asocia a la actividad intelectual del genio renacentista. La melancolía se convierte en motivo de inspiración y de recreación. Las obras más representativas de esta época representan a la melancolía y con ella se recrean en las dudas e incertidumbres que definen una época en la que predomina la idea de que nada es definitivo y también se asume en este momento, el hecho de que la realidad hay que percibirla desde el cuestionamiento de lo efímero de las circunstancias.

3.4. El Quijote como emblema de melancolía

Dentro del campo de la literatura, una de las expresiones más auténticas y profundas de la melancolía la encontramos en la obra de Cervantes, que tenía una visión de la realidad a la vez próxima y distante, y que, habiendo sufrido el desencanto de la pérdida de un mundo destronado, mantenía pese a todo, la lucidez suficiente como para tratarla irónicamente. Pero además, Cervantes vive en un contexto histórico y vital que le permitió comprender tanto la visión optimista de la melancolía renacentista como su dramático significado posterior.

Dentro de estas coordenadas generacionales, la melancolía cervantina no representa -aunque también lo sea en cierto modo- un exponente de la época barroca, sino que la trasciende a su vez, por entero, para convertirse a través de su obra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en uno de los ejemplos más sobresalientes de la melancolía específica de la Modernidad. En el ámbito de la literatura, el *Quijote* es, desde luego, una obra en la que también está expresada la melancolía. Pero no es sólo eso:

“El *Quijote* no solo parece ser escrito, inicialmente, desde el lugar de la melancolía, sino que Cervantes asimismo se complace en dirigirlo, *more* terapéutico, a un público de melancólicos” (García Gibert, 1997, p. 92).

El mismo Cervantes nos llama la atención sobre esto y nos hace la siguiente recomendación en el Prólogo de la obra: “Leyendo vuestra historia, el

melancólico se mueva a risa”. Se da también la particularidad de que en el capítulo I de la Primera Parte es el propio don Quijote, discutiendo con el canónigo sobre las novelas de caballería, quien hace la siguiente recomendación: “Lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran de condición, si acaso la tiene mala”. Pero se da la particularidad de que el *Quijote* no sólo era una novela de caballería, sino una parodia sobre este género, con lo cual la recomendación de don Quijote queda sobradamente justificada con el magistral estilo irónico que muestra su autor.

Así pues, Cervantes daba muestras suficientes de conocer muy bien el mal esencial de ese “desocupado lector” al que se dirigía en el prólogo de su novela, haciendo referencia precisamente, a uno de los síntomas más frecuentes de la enfermedad melancólica -la ociosidad-, tal como Burton lo expresaría, en el capítulo sobre las “causas no congénitas” de su tratado, o como lo expresaban los monjes medievales. En los apartados siguientes describiremos algunos pasajes de melancolía en el *Quijote*.

3.4.1. La melancolía y la agonía del espíritu creador

El esfuerzo del espíritu creador no es ajeno a la melancolía de Cervantes. Según se relata en el Prólogo al *Quijote* de 1605, el propio autor nos muestra a “ese amigo gracioso y bien entendido” sorprendiéndole y entrando “a deshora” en su bufete. Este amigo lo describe “suspense”, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla,

pensando lo que diría, sumergido en pleno trabajo creativo. El supuesto amigo, viéndolo “tan imaginativo”, le pregunta la causa, y el agotado escritor le responderá con una sutil descripción de sus aflicciones: “el largo olvido por parte del público, su avanzada edad, el seco mimbres de su historia, su falta de erudición y doctrina...” El escritor se nos descubre ante el supuesto amigo en pleno esfuerzo y agónica tenacidad creadora, tal como lo hiciera Ficino en su *Vita triplici* o como el melancólico Durero la había representado en sus temprano autorretratos.

En efecto el arte, desde siempre, ha reflejado con claridad la actitud reflexiva y el ensimismamiento que produce la melancolía, y no sorprende que Rodin elaborara su célebre figura *El pensador* (fig. 6) sobre la postura tradicional del melancólico: la postura de la mano en la mejilla, otra de las iconografías clásicas dentro de las recreaciones artísticas de la melancolía. Si recurrimos a un ejemplo del mundo pre-cristiano, vemos que en el frontón del templo de Zeus en Olimpia (s. V a. de C.) puede encontrarse en uno de los extremos de su lado oriental la figura de un anciano profeta en la postura del melancólico reflexivo. La figura representa un claro estado de conciencia que la hace destacar sobre los demás personajes del grupo. Representa el *fatum* de la tragedia griega. A diferencia de los que le rodean, él parece conocer la desgracia que va a ocurrir, aunque no pueda hacer nada por evitarla. La adivinación y la capacidad de predecir el futuro es otra de las características más definitorias del sujeto melancólico.

Así pues, el gesto melancólico de la mano en la mejilla se ha asociado con lo profético. Ejemplos de ello, podemos encontrarlos en el *San Juan Bautista* (fig. 7) -que ha sido considerado como un precedente del grabado sobre la Melancolía de Durero- realizado por el pintor holandés de finales del XV, Gerard de Saint-Jean, o el *Jeremías llorando la destrucción de Jerusalén* (fig. 8) de Rembrandt. En este tipo de iconografía, la reflexión melancólica se relaciona con la lucidez y el presentimiento desnudos.

En el episodio que comentamos del Prólogo del *Quijote*, Cervantes también realiza su propio autorretrato, pero en este caso literario, igual que lo hiciera Rafael, en el ámbito de las artes plásticas, en un lugar privilegiado de su *Escuela de Atenas* con el maestro Miguel Ángel (figs. 9 y 10). Éste se nos presenta en una actitud introspectiva llamada a la reflexión, ensimismado, la mano en la mejilla y un trozo de papel delante y la pluma en la mano en disposición de comenzar a escribir. Pero en el caso de Cervantes, éste no se describirá con pluma en mano. “La pluma en la oreja” de nuestro autor, nos remite a esa parálisis creativa, esa notable indecisión que se presenta en el temperamento del sujeto melancólico.

Cervantes nos expresa aquí con toda su elocuencia literaria la angustiosa perplejidad del hombre intelectual y nos recuerda de nuevo al grabado de Durero, donde el ángel poderoso está como encadenado por su pesada túnica: tiene alas, pero no puede volar; tiene enseres de trabajo, pero no puede trabajar; es un ángel creador, pero no puede crear. Duda, indecisión,

parálisis, impotencia, son vocablos que nos remiten al universo semántico de la melancolía.

Es verdad que la *Melancolía I* de Durero sigue siendo en esta época un referente artístico para representar esta amarga experiencia que se asocia a la capacidad creativa del artista. Otro de los ejemplos más relevantes lo tenemos en Ribera, cuando pinta hacia el 1630 un aguafuerte titulado *El poeta* (fig. 11), lo hará imitando la *pose* del ángel de Durero.

3.4.2. La iconografía de la mano en la mejilla

En el capítulo 27 de la Primera Parte del *Quijote* nos encontramos a Cardenio que está relatando a los personajes que se encuentran en el contexto que se describe su historia sentimental, y relata cómo don Fernando, el día que se casa con Luscinda, después de darle ésta un sí forzado y desmayarse acto seguido, coge un papel que ella llevaba oculto en el pecho -donde constaba expresamente el rechazo a ese matrimonio -y “en acabando de leerle, se sentó en una silla y se puso la mano en la mejilla, con muestras de hombre muy pensativo, sin acudir a los remedios que a su esposa se hacían para que el desmayo volviese”.

Los esfuerzos de Cervantes para recrearse en este motivo se generalizan y recaen a veces incluso en quien menos se imagina. En efecto, también el sanguíneo Sancho -a quien alguna vez, por cierto, se le describe “con

melancólico semblante” (I, cap. 37)- llega a exhibirse en esa postura: en el capítulo XVIII de la Primera Parte, después del sórdido y escatológico final con que concluye la frustrante aventura de los rebaños, Cervantes nos presenta al triste escudero “de pechos sobre su asno, con la mano en la mejilla, en guisa de hombre pensativo...”

En el mismo sentido cabe interpretar el aspecto famélico de Rocinante: “melancólico y triste, con las orejas caídas” (I, cap. 43), detalle este último que equivaldría a la mirada perdida o fija en el suelo de la iconografía tradicional. Incluso de un río, el Guadiana, nos dice Cervantes que “por dondequiera que va muestra su tristeza y melancolía” (II, cap. 23). De este modo Cervantes recrea el contexto específico de ese paisaje melancólico referido.

Centrados en la figura misma de don Quijote, hemos de recordar el análisis que Unamuno, en el que el autor salmantino reflexiona sobre los atributos físicos de don Quijote.

Del análisis que Unamuno realiza de la novela se deducen los caracteres fisiológicos del personaje: su delgadez congénita, su complexión seca y recia, su pelo moreno, “la flaqueza y amarillez de su rostro”, etc. Unamuno deduce de estas características –y del hecho de que “muchos años fue enfermo de los riñones” (II, cap. XVIII)- que ello le acredita de “bilioso” y que “debió de ser un temperamento caliente y seco” (Unamuno, 1970, p. 71).

Aunque Unamuno no lo dice expresamente, esto se corresponde al temperamento colérico. Posteriormente, en su obra *Vida de don Quijote y Sancho*, sí tendría ya formada una opinión inequívoca al respecto, y afirmó ya taxativamente que nuestro hidalgo “era de temperamento colérico, en el que predominan calor y sequedad” (Unamuno, 1970, p. 27).

Otis H. Green, hispanista norteamericano, demostró en su artículo titulado “El *ingenioso* hidalgo” cómo el hidalgo cervantino se presenta inicialmente con todas las características, positivas y negativas, que adornaban el humor caliente y seco de los coléricos: apasionado, elocuente y sutil; “el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha”, en palabras del cura al principio de la obra (capítulo V), pero asimismo soberbio y fácilmente irascible, como reconocerá indirectamente el propio don Quijote cuando se justifique frente a Sancho afirmando, en dos ocasiones, que “los primeros movimientos -de la cólera- no son en manos de los hombres” (I, caps. XX y XXX).

A esto cabría también añadir la elevada irritabilidad y la tendencia a las manías y excentricidades, que eran las características propias del humor melancólico y también -cómo no- de don Quijote.

3.4.3. La melancolía y la tendencia a las actividades intelectuales

También la obsesión de don Quijote por la lectura nos recuerda a la tendencia a las actividades intelectuales propias del melancólico a lo largo de toda la tradición, que define los rasgos de la melancolía y que ha sido detallada con gran precisión iconoplástica por diferentes autores

Podemos mencionar también en este sentido a *Don Quijote en su biblioteca* (fig. 12) de Francisco de Goya, que representa magistralmente la visión melancólica de don Quijote. Según el pintor aragonés, “las sombras caliginosas” a que aludía Alonso Quijano toman aquí una forma monstruosa, materializando los delirios de la mente. La conocida leyenda de Goya a su *Capricho 43, El sueño de la razón produce monstruos* (fig. 13) –a medio camino entre el pensamiento ilustrado y el Romanticismo– precisa, aún más, el significado de ambos dibujos: “La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas”. Así es la fantasía de don Quijote, abandonada de la razón; ha provocado su locura; pero, asimismo, la razón pura, sin el apoyo de la fantasía, provocará su muerte. Este es el gran drama de nuestro hidalgo. En la mencionada obra aparecen claras referencias iconoplásticas de la melancolía. Folke Nordström ha resaltado “el decisivo contenido melancólico que hay detrás de este dibujo, desde el punto de vista iconográfico” (Nordström, 1989, pp. 141-160).

Por otra parte, Unamuno atribuyó a don Quijote otro de los caracteres propios del sujeto melancólico: “su afán de inmortalidad” (Unamuno, 1970, p. 74). Y Ortega afirmaba “que la melancolía en don Quijote era el resultado de esa actividad, radicalmente hispánica, de ‘esfuerzo puro’” (Ortega, 1966, p. 72). Esfuerzo apasionado y sentimental, pero exento de cálculo o proyección definidos, que se ve representado en la figura de don Quijote.

Don Quijote es, en efecto, un héroe de la voluntad. No es un personaje acabado, sino que por el contrario es un ser siempre en continuo proyecto y construcción de sí mismo. En el cap. LVIII, don Quijote confiesa ante unos labradores no saber “lo que conquistó a fuerza de mis trabajos”.

Susan Sontag se refiere a este tema en su libro *Bajo el signo de Saturno*: “La marca del temperamento saturnino es la relación autoconsciente e implacable con el yo, que nunca puede darse por sentado (...) El ego es un proyecto que hay que construir” y a menudo se hacen, con este fin, “extravagantes esfuerzos” (Sontag, 1987, pp. 135 y 145-6).

Si bien es cierto que encontramos rasgos de melancolía en todo el *Quijote*, coincidimos con Nabokov en que el capítulo XLIV de la Segunda Parte, es uno de los episodios más intensos y admirables de la obra y advertimos que en él puede apreciarse cómo le embarga a don Quijote “un anhelo nostálgico sin objeto” (Nabokov, 1987, p. 100).

En efecto, aquí vemos uno de los episodios de melancolía más relevantes en la obra de Cervantes:

“Cuéntese, pues, que apenas se hubo partido Sancho, cuando don Quijote sintió su soledad; y si le fuera posible revocarle la comisión y quitarle el gobierno, lo hiciera. Conoció la duquesa su melancolía, y preguntóle que de qué estaba triste; que si era por la ausencia de Sancho, que escuderos, dueñas y doncellas había en su casa, que le servían muy a satisfacción de su deseo.

-Verdad es, señora mía –respondió don Quijote-, que siento la ausencia de Sancho; pero no es ésta la causa principal que me hace parecer que estoy triste, y de los muchos ofrecimientos que vuestra excelencia me hace solamente acepto y escojo el de la voluntad con que se me hacen, y en lo demás, suplico a vuestra excelencia que dentro de mi aposento consienta y permita que yo solo sea el que me sirva”.

Acto seguido, Cervantes nos informa de que “don Quijote sintió su soledad”. Sentencia desgarradora para un caballero que comienza a percibir su decadencia y declive.

También deberíamos creer a don Quijote cuando le dice a su anfitriona que la causa principal no es la reciente ausencia de Sancho, como ella imagina, aunque no llegue a confesarle el auténtico motivo; en realidad, lo que le invade es ese universal e inexplicable “anhelo nostálgico sin objeto” del que hablaba Nabokov, y que resulta ser, por definición, la característica esencial de la melancolía.

Pero al margen de la descripción de estos caracteres físicos, el sentimiento melancólico de don Quijote es un proceso. Como decía Eugenio

d'Ors, “el secreto de la melancolía íntima y de la filosofía personal de Cervantes no se revela hasta la última parte del *Quijote*” (Eugenio d'Ors, 1987, p. 135).

El sentimiento melancólico, tan magistralmente expuesto por Cervantes en el capítulo XLIV de la Segunda Parte, se extenderá sin perder el sentido humorístico que lo caracteriza hasta el final del *Quijote*. Se iniciará un proceso en el que las dudas y las vejaciones, tanto tiempo contenidas y sublimadas por la voluntad delirante del caballero, se manifestarán de forma irremediable.

En el trayecto final de sus aventuras, nuestro hidalgo se ve obligado a soportar una sucesión de humillaciones y actos que atentan contra su honor, a partir de los cuales don Quijote sufre su particular experiencia de melancolía y desengaño. El duelo y la derrota definitiva frente al *Caballero de la Blanca Luna*, (Cap.XII) nos sirve para ilustrar lo que queremos expresar.

El bachiller Sansón Carrasco es el encargado de cumplir un rol muy especial dentro de la obra. En un acuerdo tramado junto con el cura y el barbero, decide representar el papel de caballero andante con el único propósito de vencer a Don Quijote y así, bajo las reglas de caballería, obligarle a retirarse para que pueda ser curado de su aparente locura.

Uno de los enfrentamientos entre ambos tiene lugar en Barcelona, donde Sansón Carrasco se hace llamar “El Caballero de la Blanca Luna”, el cual consigue la victoria y obliga a don Quijote a retirarse de sus actividades inspiradas en la caballería. Cabe pensar que este acontecimiento es la causa la decadencia y posterior muerte de Alonso Quijano. Ante dicho personaje, una vez que don Quijote se ve vencido, éste se proclama “el más desdichado caballero de la tierra”.

Es evidente que la melancolía ya se ha asentado en lo más profundo de nuestro personaje. En el capítulo LVII, nuestro hidalgo se expresa así, a propósito de otro personaje: “Derrámasele a él la melancolía por el corazón”. Pero también podría haberlo dicho de sí mismo. Su imagen en esos momentos es la del genuino melancólico.

En otro episodio del capítulo LX, cuando don Quijote y Sancho caen en poder de los bandoleros de Roque Guinart, éste, al verlos, se queda sorprendido: “Admírole ver lanza arrimada al árbol, escudo en el suelo, y a don Quijote armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza”.

Otra característica importante de nuestro melancólico hidalgo es la conciencia de no estar a la altura del personaje ideal que él mismo se ha creado como caballero andante: “No estéis tan triste, buen hombre...” comienza diciéndole, compasivo, el gentil Roque Guinart. Don Quijote le responde que

su tristeza no es consecuencia de la misma captura sino del descuido por su parte que lo ha llevado a tan penosa situación, imperdonable en la actitud de un caballero andante. Esta es, en efecto, otra de las causas de su tristeza: la conciencia de no estar a la altura del ideal que él mismo se ha construido. Es la conciencia del abismo insondable entre lo real y lo ideal.

3.4.4. La melancolía y la ironía

La ironía es otro de los elementos que definen al temperamento melancólico. Y es que el tono de la melancolía cervantina no parece traducir una postura despechada, reticente ante la vida, sino una actitud de índole más sabia que podríamos calificar como *irónica*. Para Lukács, “el *Quijote* representa la *ironía* que identifica a la novela moderna como género, y constituye ese desgarró y esa objetivación en sus grados más altos, esa inimitable combinación de la serenidad más ruda y de la melancolía más poderosa” (Lukács, 1971, p. 141).

En efecto, la ironía parece como una constante que impregna toda la obra. Hay comicidad en el caballero que lleva una bacía a modo de yelmo o de su escudero que recibe una paliza.

Pero, además de esa comicidad manifiesta, casi siempre estereotipada y algo exagerada, hay otra mucho más sutil y delicada. Un amable hidalgo rural invita a Don Quijote a su casa, donde vive con un hijo que es poeta. El hijo,

más lúcido que su padre, detecta enseguida que el invitado es un loco. Don Quijote incita al joven a recitarle un poema; éste se apresura a complacerle y don Quijote hace un elogio grandilocuente de su talento; feliz, halagado, el hijo olvida en el acto la locura del invitado ¿Quién es, pues, el más loco? ¿El loco que elogia al lúcido o el lúcido que cree en el elogio del loco? Entramos así en otra dimensión de esa otra comicidad, más sutil e infinitamente más refinada, que llamamos ironía. El humor procedente de ella es diferente.

No nos reímos porque se ha ridiculizado o burlado e incluso humillado a alguien, sino porque, de pronto, el mundo aparece en toda su ambigüedad; las cosas pierden su significado aparente y los personajes se revelan distintos a lo que ellos mismos creen que son. La ironía, la ambigüedad, el no ser lo que se aparenta, son notas presentes a lo largo de toda la obra, que manifiestan –de forma sublimada- los escenarios típicos de la melancolía.

En efecto, nada es seguro en este mundo nuestro, según Cervantes: ni la identidad de las personas ni siquiera la identidad aparente de las cosas. Don Quijote le quita a un barbero su bacía porque la toma por un yelmo. Más adelante el barbero llega por casualidad a la venta donde está don Quijote rodeado de gente, ve su bacía y quiere llevársela. Pero don Quijote, indignado, se niega a tomar su yelmo por una bacía. De repente se pone en cuestión la esencia misma del objeto. Por otra parte, ¿cómo probar que una bacía colocada en la cabeza no es un yelmo? Con la intención de divertirse, los parroquianos dan con el único criterio objetivo para establecer la verdad: el voto secreto.

Todos participan en la votación y el resultado no da lugar a equívocos: todos confirman que el objeto es un yelmo. ¡Curioso giro ontológico!

Las dudas, las apariencias, la difuminación de fronteras entre la realidad y la ficción parecen ser una constante en la obra del escritor:

“En Cervantes todo parece tener dos caras: la ficción desvela su reverso en la historia, las cosas muestran unas apariencias ilusorias que no siempre coinciden con la verdad, la autoridad de los libros contradice el conocimiento empírico, el arte rechaza y a la vez completa la vida, los límites de la locura y la cordura se desdibujan y, en fin, el idealismo se encuentra y desencuentra en el realismo. Nunca es posible hallar una solución definitiva y satisfactoria” (Gómez, 2005, p. 168).

La ironía en la novela cervantina también tiene su expresión en el *juego de espejos* que Cervantes hace al escribir la segunda parte: los personajes con los que se va encontrando don Quijote reconocen en él al protagonista del libro que han leído; debaten sobre sus pasadas aventuras y él puede comentar y corregir su imagen literaria. Un juego de espejos que va aún más lejos gracias a un hecho inesperado: ¡antes de que él mismo terminara la segunda parte, otro escritor hasta hoy desconocido (oculto tras un pseudónimo) se ha adelantado publicando su propia continuación de las aventuras de don Quijote! Cuando Cervantes publica en 1615 el segundo tomo de su novela, hace en el texto varias alusiones reivindicativas y despreciativas al plagio y desliza así en su novela otro espejo más.

Después de todas sus malaventuradas andanzas, don Quijote y Sancho están ya camino de su pueblo cuando se encuentran a un personaje del plagio, un tal Álvaro; éste se extraña al oír sus nombres, ya que él mismo conoce a otro don Quijote y otro Sancho! Esto ocurre pocas páginas antes del final; última prueba de la incertidumbre de todas las cosas, una desconcertante confrontación de los personajes con sus propios espectros, sus dobles, y sus clones.

No es difícil hallar la razón de por qué la ironía es, como se ha dicho, “el lenguaje del melancólico” (Gurméndez, 1990, p. 67). La ironía es la respuesta que la conciencia creadora da a una sociedad y a un mundo que la melancolizan, y también, como dice Susan Sontag, “es el nombre positivo que el melancólico da a su soledad” (Sontag, 1987, p. 152).

Cervantes será una muestra peculiarísima de esa capacidad creadora que da como respuesta intelectual el uso de la ironía como lenguaje en el que expresarse. El capítulo XLIV de la Segunda Parte del *Quijote*, con su dialéctica permanente entre la alusión sentimental a la “tristeza sin dónde” del hidalgo y la elusión del narrador a fundirse con ella, por vía del distanciamiento irónico, es una actitud muy cervantina que define por entero ese tono humorístico “entre triste y alegre” de la novela.

Los autores de *Saturno y la melancolía*, al referirse a la época barroca y en relación con el tema de la ironía, escriben algo que retrata a la novela

cervantina desde el punto de vista que comentamos: “La síntesis más perfecta de pensamiento profundo y anhelo poético se logra cuando el verdadero humor se ahonda con el concurso de la melancolía; o, por decirlo a la inversa, cuando la verdadera melancolía se transfigura con el concurso del humor: cuando aquel al que a primera vista se juzgaría melancólico a la moda y cómico es en realidad un melancólico en sentido trágico” (R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl , 1991, p. 233).

El amor de don Quijote por Dulcinea también parece una inmensa broma: está enamorado de una mujer que apenas ha entrevisto o tal vez jamás haya visto. Dulcinea nunca comparece. Eso le sume, eventualmente, en la perplejidad vital y el sinsentido, sobre todo si compara su misión con la emprendida por los “santos que pelearon lo divino”. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos –afirma- (...) y yo hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos” (II, cap. LVIII).

En otro orden de cosas, es muy significativa la escena del capítulo 25 de la primera parte: don Quijote envía a Sancho a casa de Dulcinea para que le cuente la inmensidad de su pasión. Pero ¿cómo demostrar la inmensidad de una pasión? ¿Cómo dar la medida de un sentimiento? ¡Hay que acudir a algo realmente grandioso! En presencia de Sancho, don Quijote se quita, pues, el pantalón, se queda en cueros debajo de la camisa y empieza a dar volteretas y a ponerse cabeza abajo, patas arriba.

Lo que se cuestiona aquí no son los avatares del amor, sino el amor mismo. Porque, ¿qué es el amor si se ama a una mujer sin conocerla? ¿La simple decisión de amar?

De golpe, gracias a esa broma exagerada que es la pasión de Don Quijote por Dulcinea, se desgarran las certidumbres; se abre un extenso campo, hasta entonces desconocido, en el que todas las actitudes, todos los sentimientos, todas las situaciones humanas se vuelven enigmas existenciales.

Dulcinea encantada será para don Quijote, la muestra manifiesta de la proximidad –o distancia según se mire- entre la realidad y el deseo: siempre presente y siempre ausente, cercana pero alejada, proyección imaginaria de su alma y fin y meta de la misma. ¿No es Dulcinea la presencia del *ideal* que en todos alienta y que de todos escapa? La melancolía infinita que en el alma del hidalgo provoca la imagen de Dulcinea encantada –bajo el aspecto cruel de una zafia aldeana o mendigando seis reales (que don Quijote no tiene) en la Cueva de Montesinos- proviene del hecho doloroso de que el espíritu no se alcanza, aunque se encuentra siempre, al parecer, al alcance de la mano.

En este sentido, se nos presenta como muy ilustrativa la *Creación de Adán* de Miguel Ángel (fig. 14), que ocupa el centro de la bóveda de la Capilla Sixtina: este reducido espacio que separa el índice melancólico del hombre del todopoderoso dedo de Dios es una de las representaciones más evidentes de esa

frontera insalvable, de ese vacío que experimenta el ser humano en su anhelo por ser Dios.

Esta experiencia dolorosa provoca finalmente en nuestro hidalgo un sentimiento agudo de privación, cuya máxima y definitiva manifestación tiene lugar al principio del cap. LXXIII, cuando va a entrar en su aldea para morir. Un par de malintencionados, interpretados de acuerdo con su melancolizado estado de ánimo, le inducen a creer “que no tengo que ver más a Dulcinea”. En realidad nunca la ha visto, porque el espíritu no se ve, pero ella le ha acompañado siempre y la ha deseado a lo largo de su trayectoria. Demasiado dolor ya para un espíritu fatigado.

3.4.5. *La melancolía y la frustración*

Y a propósito de los deseos, expresaba de sí mismo el propio Cervantes en el Prólogo de sus *Novelas ejemplares*: “¿Quién pondrá riendas a los deseos?” La relación de la melancolía con un deseo imposible de conseguir, y por ello mismo imposible de satisfacer, ha sido descrita desde antiguo. El deseo de gloria de don Quijote apunta a la frustración, no sólo por su dimensión ilusoria, sino porque dicho deseo está por encima de sus potencialidades. Así se lo recuerda su sobrina al calificar de “ceguera” la pasión de su tío, creyendo “que es valiente siendo viejo, que tiene fuerzas estando enfermo, que endereza entuertos estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero no lo siendo...” (II, cap. VI).

Hablar del Quijote y de sus deseos es hablar de frustración y desengaño. Freud nos recuerda en este sentido: “Las causas de la melancolía van más allá del caso transparente de la pérdida por muerte del objeto amado, y comprenden todos los casos de ofensa postergación y desengaño” (Freud, 1970, p. 223).

Don Quijote acumula al final de la obra demasiados deseos frustrados: a la pérdida de Dulcinea cabe añadir la honra y la libertad perdidas tras su derrota con el Caballero de la Blanca Luna.

Así pues, vemos que a partir de la segunda parte de la obra la empresa quijotesca va rebajando contenido ideológico y eso se trasluce en el ánimo del personaje. Ángel caído de la literatura, don Quijote sufre en lo más hondo de su mente delirante -y y a pesar de sus esfuerzos en lo contrario- un vacío metafísico, un cruel exilio espiritual. De alguna forma, la conversión de Alonso Quijano en don Quijote responde al intento de llenar esa carencia originaria: esa “insatisfacción causada por lo finito”, que impulsa al Bien, a la Verdad, a la Belleza, a la Inmortalidad, en suma.

3.4.6. Muerte de don Quijote y la pérdida de la razón

En la muerte de don Quijote también encontramos la ironía a la que ya hemos hecho mención y que caracteriza la manera de escribir de Cervantes. La

muerte es tanto más conmovedora cuanto que es prosaica: desprovista de todo *pathos*. Tras dictar su testamento agoniza durante tres días, rodeado de las personas que le quieren. En el último capítulo (cap. LXXIV) de la Segunda parte nos dice Cervantes: “Comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto”.

Al despertar de su sueño febril, el hidalgo recobra la razón, renuncia a sus ideales y se reconoce a sí mismo como Alonso Quijano. Pide hacer testamento y confesión. Sancho le implora, llorando al pie de su lecho, que viva y no se muera, “porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía”.

Pero la muerte del hidalgo no es en absoluto repentina, sino que es lenta y progresiva, tanto como el proceso melancólico que la provoca. Está gestándose a lo largo de toda la obra con mucha antelación. Una buena muestra de esto que decimos lo tenemos en el episodio de la Cueva de Montesinos (cap. XXII) –ese descenso a los infiernos del inconsciente quijotesco, que nos descubre la fragilidad de su mundo imaginario- en la que se nos presenta de manera evidente el primer signo de la muerte simbólica del caballero.

Pero incluso antes de ese *descenso a los infiernos* el hidalgo ha muerto ya. Cervantes lo descubre magistralmente cuando, al ser vencido por el

Caballero de la Blanca Luna (la Blanca Luna de la melancolía), hace que la voz del hidalgo –al proclamar su desdicha, al mismo tiempo que la primacía de Dulcinea- “le salga como si hablara dentro de una tumba” (capítulo LXIV).

En efecto, al deterioro de sus ideales caballerescos y al no menospreciable sentimiento melancólico por la ausencia de su “encantada dama”, se le añade ahora el deterioro que procede de la ausencia de libertad, derivada de la sanción por el vencimiento ante el Caballero de la Blanca Luna, con la consiguiente promesa de no ejercer temporalmente como andante caballero. Demasiadas zozobras para un corazón tan castigado. No nos sorprende que el hidalgo “hable ya desde su tumba”.

Siguiendo con el mismo episodio de la muerte, encontramos elementos muy significativos que nos revelan la posición de desengaño y melancolía en la que se encuentra nuestro personaje: la recuperación del juicio perdido, el reencuentro con la identidad de Alonso Quijano, la retractación pública de lo que se había dicho en referencia a su locura anterior:

“Yo tengo juicio ya, libre y claro -dice el hidalgo en su lecho de muerte- sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma” (II, cap. LXXIV).

Nietzsche interpreta este postrero *desengaño* del hidalgo cervantino en un sentido casi nihilista, y se refiere a la “clarividencia suma frente al ‘espejismo de la vida’ que experimenta el personaje a la hora de morir, una vez recobrada la razón” (Nietzsche, *Aurora*, p.114). Nietzsche identifica en este fragmento el desengaño clarividente de don Quijote con el Cristo en la cruz, cuando clamó a Dios por su abandono.

Lo que resalta, efectivamente, en las palabras del hidalgo y en su actitud a lo largo de este último capítulo, es el *desengaño* en que culmina su proceso melancólico y la impotencia que experimenta.

Son muy ilustrativos en este último capítulo las referencias a la melancolía que el personaje describe haciendo alusión al odio que experimenta ante las quimeras de la andante caballería. El reconocimiento mismo de su “necedad” anterior no es sólo un ajuste de cuentas (tal vez injusto y excesivo) con don Quijote -que encarna, en efecto, la faz delirante, pero también la más noble de sí mismo- sino también la descripción típica del cuadro clínico del melancólico, tal como Freud la expuso en su ensayo *La aflicción y la melancolía*. Freud observa en el melancólico “un considerable empobrecimiento de su yo (...) Se dirige amargos reproches, se insulta y espera la repulsa y el castigo” (Freud, 1970, pp.214-230).

Hay aquí también un claro cuestionamiento de la identidad de los dos personajes: el hidalgo y el caballero andante. Aparece también un cuestionamiento entre la realidad y la ficción; entre la locura y la cordura.

Una vez hecha su confesión, el cura sale de la habitación del agonizante, y exclama: “Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno” (II, cap. LXXIV). Parece que hay en esta afirmación una implícita voluntad cervantina de dejar asentada la estrecha relación entre ambos acontecimientos: la recuperación de la cordura y la muerte. La razón ha triunfado -no en vano era el signo cartesiano de los nuevos tiempos- pero a cambio de perder la vida su más estimulante dimensión fantástica y espiritual.

Esto es, en resumidas cuentas, el transfondo *melancólico* de todo el *Quijote*, en el que se describe no sólo la trayectoria vital del personaje sino también la de su creador. Este sentimiento de nostalgia y melancolía es compartido entre el personaje y su creador.

Se podría decir “que el *Quijote* está escrito desde una genial sublimación literaria por parte de Cervantes y desde sus ilusiones y desengaños como hombre, como soldado y como escritor” (García Gibert, 1997, p. 78).

Desde esta perspectiva, una de las más nobles pretensiones de Cervantes fue superar las fronteras de lo individual y de su melancolía para

ofrecernos una visión histórica y a la vez intemporal y universal de la misma. Es decir, partiendo de su propio sentir melancólico, y a través de un relato de ficción, plantear, por una parte, una descripción acertada de su tiempo y manifestar, por otra, el delicado velo permanente que empaña la percepción de las cosas de este mundo.

Don Quijote es, en efecto, un personaje marginado y desplazado de su tiempo (como lo era Cervantes en más de un sentido) y se propone un objetivo loable pero anacrónico: *resucitar* un espíritu que ya no existe ni tan siquiera merece -es el despecho de sus palabras- “la depravada edad nuestra” (II, cap. I).

La aventura que emprende don Quijote resulta ser una hermosa pero ridícula quimera, similar a la que perseguía la España de su tiempo, empeñada en ilusiones e ideales, en modos de hacer y de pensar que ya no encajaban con los de la naciente Europa moderna.

Ahora bien, si la locura quijotesca puede ser un símbolo de la encrucijada en que se hallaba la España de la época, Cervantes mismo apunta, en el final de su novela, la solución a ese *impase* histórico, al hacer abjurar a Alonso Quijano y reconducirlo a la razón.

La recuperación de la razón fue la opción necesaria. Aunque esto suponía el hundimiento melancólico y la pérdida de los ideales tanto para el personaje de Cervantes como para la España quijotesca de su tiempo, que

contempla impasible el acabamiento inminente de su imperio. Esto implica la desaparición de una forma de ver el mundo –de la que el Barroco, como estilo y pensamiento, fue la expresión cultural-, cuyos mitos e ideales estaban a punto de ser abandonados por el realismo inminente de la Modernidad. La muerte de don Quijote –con la consecuente recuperación de la razón- representaba desde el ámbito literario ese hiato epistemológico que separaba lo antiguo de lo moderno, y que tuvo también sus repercusiones históricas y culturales. Así como también repercutió en la concepción barroca de la melancolía.

En su *Teoría de la novela*, Georg Lukács supo mostrar cómo la novela cervantina fue la genial concreción de esa crisis ideológica y emocional provocada por una “dialéctica histórico-filosófica” que derribó “las condiciones trascendentales de existencia” y que supuso el umbral del período en el que el Dios cristiano comienza a abandonar el mundo, en el que el hombre se vuelve solitario y no puede encontrar ya sino en su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la sustancia...” Para el crítico marxista, el *Quijote* revela, en consecuencia, “la melancolía profunda del curso de la historia, de la fuga del tiempo que muestra así que los contenidos eternos, que las actitudes eternas pierden su sentido cuando han cumplido su tiempo, que el tiempo puede superar a lo eterno” (Lukács, 1971, pp. 108-111).

En realidad, como afirmó Georg Lukács, la novela moderna, creada por Cervantes, era un modelo irónico que reproducía la imagen problematizadora de la época que lo vio nacer:

“La novela es la epopeya de un mundo sin dioses es la viril y madura comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad, y que, no obstante, sin él, ésta sucumbiría en la nada y en la inesencialidad” (Lukács, 1971, pp. 93-94).

En efecto, Cervantes vivió en esos momentos históricos en los que se dio tránsito del mundo antiguo al mundo moderno; captó la desgarradura de ese tránsito y supo plasmar en el *Quijote* el dolor que produjo la herida en el espíritu escindido del hombre moderno. He aquí el carácter universal de la melancolía cervantina.

3. 5. Desengaño y melancolía en el Barroco

En el siglo XVI la melancolía fue una actitud definitoria de un humanismo que resaltaba la soledad orgullosa del intelectual de los nuevos tiempos. Dicha actitud no estaba exenta de optimismo, pues se entendió -quizá falsamente- que el humanismo, en último término, era la vanguardia de la historia, la esperanza de los tiempos por venir, esperanza que quedó irremediablemente frustrada (Cfr. Francisco Rico, 1993, p.78).

De este modo, la melancolía, entre los pensadores y artistas, se constituyó en una suerte de angustia creadora, provocada por la tensión entre el pasado y el futuro, y se prolongó, por consiguiente, hasta que esa tensión quedó resuelta.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se mantiene este subtipo de melancolía, aunque poco a poco se va diluyendo la etiología sobrenatural que se le atribuía en un principio. Hacia finales del siglo XVI y principios del XVII, y refiriéndonos a la literatura isabelina, la melancolía aparece asociada a la introspección y a la tendencia a la actividad intelectual:

“La melancolía es una manera de ser que dota de agudeza y profundidad intelectual, capacidad artística y, a veces, de inspiración divina. Esta idea muestra su influencia, sobre todo, en los tipos descontentos. Su origen es el problema aristotélico, y su popularidad se debe en gran parte a Marsilio Ficino (...) La razón principal de la popularidad de la melancolía era la general aceptación de la idea de que era un atributo de las mentes superiores, de los genios. La idea aristotélica había investido al carácter melancólico de una cierta sombría dignidad filosófica, de una especie de grandeza a lo Byron” (Babb, 1951, pp. 174, 184-185).

Los artistas e intelectuales fueron sin duda la avanzadilla de esta forma de sentir y ver el mundo y no dejaron de experimentar una cierta complacencia en su condición de melancólicos.

Pero el nuevo espíritu no afectó sólo a las élites, sino que se extendió progresivamente por todas las capas sociales. Ya en el último tercio del siglo, Santa Teresa titulaba el capítulo 7 de su *Libro de las Fundaciones*: “De cómo se han de haver con las que tienen melancolía”; en él se recomienda a las superiores una mezcla de rigor, afecto y maña con las novicias que padecen este mal, que son muchas. De modo muy revelador, dice la santa: “Yo he

miedo que el demonio debajo del color de este humor, como he dicho, quiere ganar muchas almas; porque ahora se usa más que suele, y es que toda la propia voluntad y libertad llaman ya melancolía” (Teresa de Jesús, cap. 7, 1984, p.356).

Las palabras de la mística abulense nos revelan, por otro lado, el confusionismo que provocaban en ciertos ambientes determinadas conductas irregulares que no se sabía si valorar como pecado de *acidia* o como patologías deducidas de la doctrina psicofísica del humoralismo. Por otro lado, es significativa la connotación diabólica que a menudo se adhería a dichos comportamientos.

Este último punto no carece de interés. Lutero se describía personalmente como un melancólico, sometido a la influencia de Saturno, e identificaba esta dependencia melancólica y saturnina con la acción del diablo, contra la cual sólo quedaba el consuelo y la terapia de la palabra divina.

Recordando su llegada al convento de Wittenberg, el propio Lutero reconoce: “Cuando por primera vez llegué al monasterio me acontecía estar siempre triste y melancólico, sin poder liberarme de aquella tristeza” (Lutero en García –Villoslada I, 1986, p. 132).

El espíritu del Barroco se constituyó en la más nítida, espectacular, y a menudo agónica, manifestación de esta lucha. Ahora bien, lo que en el

Renacimiento había sido la exhibición impúdica de una melancolía movilizadora y entusiasta, en el Barroco fue más bien un drama oculto, en el que puede no obstante rastrearse detrás de cada gesto su universal *desengaño*. La brillante aureola del melancólico renacentista se convierte así en un estigma del hombre barroco.

Habría, por tanto, que entender en sus justos términos la siguiente afirmación de R. y M. Wittkower: “El artista melancólico había pasado de moda en el siglo XVII. Los grandes maestros de la época, Bernini y Rubens, Rembrandt y Velázquez, jamás fueron descritos como melancólicos y no mostraron huella de la aflicción” (Wittkower, 2000, p. 120).

La melancolía se constituye en un elemento central en muchas de las creaciones más representativas del Barroco europeo. Melancolía podemos encontrar en la obra de Rembrandt: no hay más que recordar una de sus obras más relevantes: *Jeremías llorando la destrucción de Jerusalén* (fig. 8), en donde ambas figuras no sólo exhiben la posición tradicional del melancólico, sino que transmiten en expresión y atmósfera ese sentimiento.

Por su parte, Velázquez es otro ejemplo de pintor barroco que también representa en sus obras el sentimiento melancólico que invade el sentir artístico de esta época. Emilio Orozco, por ejemplo, afirmaba a propósito de Velázquez que “la nota más común que imprime a sus figuras, sobre todo a sus retratos, es un dejo de melancolía” (Orozco, 1965, p.86).

En efecto, nos encontramos ante la cultura del desengaño que invade gran parte de nuestro Siglo de Oro, como consecuencia de la situación política y moral que hace desconfiar de la realidad y del mundo que se convierten en fuentes de engaños y tristezas.

Velázquez opta, a través de su obra, por no dejarse llevar por la desesperanza ni por inventarse un mundo que no existe; simplemente opta por representar lo que hay con la melancolía del que sabe que todo se destruirá.

Basta pensar en algunos de sus bufones, como en *El bufón Calabacillas*, (fig. 15), que mira el mundo sin comprenderlo, y no por falta de capacidad, sino porque ya es imposible hacerlo. Sus bufones son, en definitiva, un retrato colectivo de la sociedad, una exaltación de la *locura lúcida* –como la del licenciado Vidriera de Cervantes- que no quiere abandonar la enajenación, pues de nada valdría.

Son también los retratos últimos de Felipe IV, y su íntimo descorazonamiento. En este sentido, se incluyen aquí los juegos teatrales y la multiplicación de la realidad que generan los espejos, que tanto abundan en la obra final de Velázquez.

¿En qué termina la exquisita belleza de *La Venus del Espejo* (fig.16). En un espejo emborronado que sólo consigue darnos la imagen confusa de un espectro.

Mención especial merecen también *Las Meninas* (fig.17). Desde el punto de vista formal, destacamos el hecho de que el pintor representa aquí a los personajes desde varias perspectivas y como protagonistas de un juego de escondite: el cuadro puede verse desde el espectador, desde el rey y desde el pintor, pero con la particularidad de que cada personaje ve el cuadro desde una perspectiva completamente distinta, y al mismo tiempo, ve lo que el otro no puede ver, sin ser visto por los otros (Cfr. Foucault, 1988, p. 67). Curioso juego de perspectivas que nos hace pensar en la fragilidad del mundo representado. Vuelve a aparecer aquí la metáfora del espejo, metáfora de un interés muy relevante en la historia de la melancolía.

Por otra parte, nos encontramos en la obra de Velázquez con una corte llena de bufones que comparten espacio con los reyes, las monjas y los servidores en una habitación oscura, un gran cuadro vuelto al revés en el que podría aparecer ¿la realidad? Velázquez está mirando fijamente para pintar la melancolía de un mundo en sus últimos alientos que ya es más teatro que realidad, pues las certezas han desaparecido.

En efecto, como explican los autores de *Saturno y la melancolía*, el término *melancólico*, que en la sociedad tardo-medieval se utilizaba sólo en su

acepción estricta humoral- patológica, pasó a popularizarse y a caer en manos de los literatos, que lo emplearon en un sentido lato para referirse a un estado de ánimo subjetivo que venía a ser a veces intercambiable con los términos “dolor”, “tristeza” o “ensimismamiento” (Klibansk, Panofsky y Saxl, 1991, pp. 217-237).

Y ya en los albores del s. XVII, la actitud frente a la extendida melancolía mostraba cierta ambivalencia que expresaba el optimismo renacentista sin olvidar los peyorativos juicios medievales.

En esta época, Cesare Ripa, en su obra *Iconología* -conjunto de alegorías que tienen por objeto servir a los poetas, pintores y escultores para representar las virtudes, los vicios, los sentimientos y las pasiones humanas- afirmaba, por un lado, que la condición melancólica producía esterilidad y despojo de toda belleza, volviendo a los hombres desagradables para el trato y la conversación; admitía, en cambio, por otro lado, que “resultan ser a veces los melancólicos los mejores y más experimentados, acertados de juicio y juiciosos de mente” (Cesare Ripa, 1987, p. 65).

Relacionado con el desarrollo de estos lados opuestos de la melancolía, aparece en ocasiones un sentido más moderno, alejado de las etiquetas y categorizaciones tradicionales. William Shakespeare nos presenta en su obra *As you like it* la figura de Jaques, un melancólico que define su aflicción no como aquella melancolía del literato, del cortesano, del soldado, del enamorado, de la

dama, etc., sino como “la melancolía que es parte de mi ser, derivada de muchas cosas simples, fruto de viajes y reflexiones y que desemboca en una tristeza amable” (Shakespeare, *As you like it* Acto IV, Escena I). En el acto II, escena VII, se presenta uno de los monólogos más redundantes de Shakespeare. El personaje principal es Jaques, que comienza su monólogo de la siguiente forma:

"El mundo es un gran teatro,
y los hombres y mujeres son actores.
Todos hacen sus entradas y sus mutis
y diversos papeles en su vida.
Los actos, siete edades. Primero, la criatura,
hipando y vomitando en brazos de su ama.
Después, el chiquillo quejumbroso que, a desgano,
con cartera y radiante cara matinal,
cual caracol se arrastra hacia la escuela.
Después, el amante, suspirando como un horno
y componiendo baladas dolientes
a la ceja de su amada. Y el soldado,
con bigotes de felino y pasmosos juramentos,
celoso de su honra, vehemente y peleón,
buscando la burbuja de la fama
hasta en la boca del cañón. Y el juez,
que, con su oronda panza llena de capones,
ojos graves y barba recortada,
sabios aforismos y citas consabidas,
hace su papel. La sexta edad nos trae
al viejo enflaquecido en zapatillas,
lentes en las nupias y bolsa al costado;
con calzas juveniles bien guardadas, anchísimas
para tan huesudas zancas; y su gran voz
varonil, que vuelve a sonar aniñada,
le pita y silba al hablar. La escena final
de tan singular y variada historia

es la segunda niñez y el olvido total,
sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada”.

Jaques es un ser pesimista, solitario, sombrío, que siente nostalgia por una Edad de Oro que es imposible recuperar. En este sentido, el personaje representa, en buena medida, la melancolía característica de la época.

El desengaño es, en efecto, la nota esencial que mejor puede definir a la melancolía en la época barroca. Esta afirmación puede quedar mucho mejor justificada cuando se apoya en las ilustraciones simbólicas del momento. El italiano Domenico Fetti recreó esta experiencia amarga del desengaño en su obra *Melancolía* (fig. 18). Aquí se representa a una mujer joven que medita sobre una calavera con la cabeza apoyada en una mano. La iconografía se completa con una serie de elementos que nos recuerdan a otras ilustraciones renacentistas de la melancolía: libros, esfera armilar, reloj de arena, escuadra, garlopa, y pinceles, entre otras cosas.

Muchos de estos elementos ya estaban presentes en el grabado sobre la melancolía de Durero y pretendían ilustrar la actividad artística e intelectual definitoria del melancólico. Sin embargo, el sentido que cobra todo ello en la representación del pintor italiano es ahora sustancialmente distinta. Las ruinas, el reloj de arena y, sobre todo, el motivo esencial de la calavera -ausente, por supuesto, en el grabado de Durero- confieren al cuadro de Fetti -y a otros

similares- un carácter específico que relaciona a la melancolía con el desengaño propio del sentir barroco del XVII.

Durero ya pintó en 1521 su *San Jerónimo* (fig. 19) en el que el santo figura señalando una calavera con una mano y con la mejilla apoyada en la otra. Su mirada, sin embargo, no está perdida, como suele ocurrir en los melancólicos, sino que se dirige al espectador y no expresa el desengaño propio de la época barroca. La mirada perdida de los personajes representados en esta época es una característica que denota la incompreensión ante un mundo destronado.

Otra obra emblemática perteneciente a Domenico Fetti es *Arquímedes pensativo* (fig. 20). Como mandaba la tradición barroca y su galería de seres llamados filósofos, Arquímedes aparece vestido humildemente, como un personaje cotidiano, pero encerrando en su sencillez una mente lúcida y reflexiva. La atención de la figura se centra en el rostro pensativo, cargado de naturalismo, y en sus manos. Instrumentos de medición como el compás, la escuadra y un reloj de arena, así como un espejo, algunos libros y unos papeles, complementan a modo de bodegón la zona inferior del lienzo y crean diferentes planos de profundidad. El rostro pensativo, en una actitud reflexiva, es otra de las notas más sobresalientes de los filósofos melancólicos. En este caso no llama especialmente la atención del espectador la nota relevante referida a la mirada perdida de las obras anteriores.

Así pues, la melancolía en esta época era, en cierto modo, un síntoma de impotencia y el desencanto de los nuevos tiempos. Esta tendencia para definir y expresar la melancolía de este modo, muy extendida en la Europa del Barroco, tuvo en España también una incidencia muy especial, hasta el punto de convertirse en un rasgo distintivo de las artes plásticas y la literatura española.

Una posible hipótesis para poder explicar esta tendencia la podemos encontrar en la evidente decadencia imperial del país, así como el surgimiento de un nuevo orden en Europa que menospreciaba y rechazaba a los antiguos ideales hegemónicos (políticos, sociales y religiosos) representados, en este caso, por España. Este panorama desemboca en un íntimo y frustrado estado de ánimo tendente a la nostalgia, a la melancolía y al aislamiento.

3.6. La melancolía en el Romanticismo

A finales del s. XVIII surge en Alemania y Reino Unido un movimiento cultural como reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo, dando prioridad a los sentimientos.

El Romanticismo sobresale en la historia de las ideas por la determinación del sujeto singular como centro de la realidad y de la reflexión. No se trata aquí de una bella subjetividad calcada sobre el contenido objetivo de la naturaleza ni de un *cogito* meramente pensante ni de un yo trascendental-epistémico. Por el contrario, con el romanticismo irrumpe la singularidad

viviente y sintiente en la integridad omniabarcante de su potencial imaginario, afectivo y racional. Esto es, en su pura espiritualidad concreta, eje y fundamento de la naturaleza, la historia y la cultura. En palabras de Novalis: “La personalidad es el elemento romántico del yo” (Novalis, 1948, p. 177); lo cual significa que el avance de la subjetividad promovido por el pensamiento moderno remata –con el Romanticismo- en la resignificación del individuo existente, único e irrepetible, como centro de la escena histórica, cultural y especulativa.

El sujeto romántico es tan singular como universal, tan finito como infinito, tan real como ideal, tan afectivo como racional, tan cuerpo como alma. En el cruce de ambas determinaciones opuestas, él se constituye como personalidad por la acción libre de la fantasía. La personalidad singular es, para el romántico, una obra de arte, un poema encarnado, una invención lograda en el juego con la belleza.

Así pues, desde el punto de vista filosófico, el yo, al que ahora se le tributa un culto frenético, constituye el máximo objetivo de toda la vida espiritual.

Esta exaltación de lo subjetivo provoca un sentimiento de aislamiento y soledad que adquiere matices profundamente melancólicos. El individualismo del sujeto romántico está marcado sobre todo por su conciencia aguda y dolorosa de la propia personalidad, de ser distinto de los demás, que en ciertos casos incluso deriva en un sentimiento de superioridad -su genio, asociado a la

melancolía, su desgracia o infelicidad, mayor que las de nadie-. Esta es la razón por la cual el yo del artista pasa a ocupar el primer plano de la creación. Todo el arte se enfoca ahora hacia la expresión de lo particular, del matiz individual, de lo irregular, de lo que escapa a la norma racional.

Los sentimientos expresados en las obras románticas son los de sus creadores, quienes expresan su insatisfacción con el mundo, su ansia de infinito, su búsqueda del absoluto, su amor apasionado y su deseo vehemente de libertad. Anhelos todos ellos, inherentes a la disposición temperamental del melancólico.

Como formas de conocimientos principales se aceptan la intuición, la imaginación y el instinto. La pasión se considera una fuerza superior a la razón y la intuición es el instrumento útil para interpretar la realidad. De nuevo aparece aquí la intuición como fórmula de acercamiento a la realidad, típica de la conciencia melancólica.

La inquietud natural en el sujeto melancólico del Romanticismo y esta turbulencia en los estados de ánimo, hace que el artista represente a la naturaleza de forma dramática, en movimiento y con preferencia por la ambientación nocturna.

La existencia es limitación, afirma el Romanticismo, pero enseguida añade: la conciencia de este hecho, precisamente, asegura el anhelo de infinitud. Contrariamente a los períodos clasicistas, el romanticismo experimentó plenamente tanto la limitación como la infinitud, y el

reconocimiento de lo finito le resultaba tan trágico como regocijante el deseo de la infinitud. Esta paradoja melancólica ya se puso de manifiesto en épocas anteriores.

Uno de los pintores más representativos del Romanticismo fue Caspar David Friedrich, a quien nunca le interesaron impresiones naturalistas, sino más bien *paisajes* de estados de ánimo. Una pintura debía producir una impresión anímica para cumplir con las exigencias de una verdadera obra de arte:

“Friedrich plasmó momentos que aúnan la eternidad y la infinitud, un momento de suspensión entre el devenir y el desvanecerse, así como entre la pasión y la acción” (Wolf, 2003, p. 93).

3.6.1. Friedrich, la tragedia en el paisaje

La vida de Friedrich está marcada por un terrible acontecimiento en su vida. En 1787 muere su hermano ahogado cuando intenta salvarle la vida a Caspar David, que se había hundido en el hielo. Este acontecimiento influirá en su concepción de la realidad, que se plasmará a lo largo de toda su obra.

Friedrich, que se autorretrató a los 28 años en la típica postura del creador melancólico, en 1803 se recreó en motivos melancólicos con su obra *Mujer con tela de araña entre árboles desnudos* (fig. 21). Aquí se representa a una mujer que reposa sobre un árbol seco y retorcido, con el rostro vuelto hacia

la lejanía y una tela de araña sobre su cabeza, entre el ramaje. Se conoce también como "Melancolía", pues se considera que su contenido es simbólico: la muerte, la transitoriedad del ser humano se plasma en los árboles secos y las flores, destinadas a morir tras su explosión de color y vida; la tela de araña simboliza la fragilidad del arte y su belleza. En este contexto se inserta la melancolía de la reflexión humana, encarnada en la joven sentada.

A este respecto, otro de los grabados más representativos de dicho autor es *Mujer (con el cuervo) al borde del precipicio* (fig.22). Este dibujo, con su interpretación sombría de la vida, está lleno de sentimiento y de tensión anímica. Representa al ser humano al borde del abismo de la vida. El árbol seco con el cuervo refuerza esta idea con la de la muerte. El anhelo de infinitud y también la liberación de toda atadura se encuentra a lo lejos plasmado en las montañas inalcanzables.

Recordemos que el árbol o arbusto seco –el “antiguo fresno” de Cervantes-, simbolizando la sequedad y los efectos anímicamente devastadores de la melancolía, era un atributo habitual en las representaciones pictóricas de dicha afección, desde la Antigüedad, pasando por el Renacimiento, hasta las versiones románticas de Friedrich. Los robles aparecen una y otra vez como un *leitmotiv* en la obra del pintor. Además lo hacen en combinación con un monumento megalítico. Como ejemplo, véase otra de las obras de nuestro autor, *Roble en la nieve* (fig. 23), pintado en 1829.

En el año 1807 aparece *Monumento megalítico en la nieve* (fig. 24). Carl Schildener describía este cuadro como “una ‘escena patriarcal’ que representa un monumento megalítico de Gützkow, cerca de Neubrandeburgo. Los robles que dominan la composición, plantados en el paisaje invernal solitario como gigantes heridos y que se interpretan como recuerdo de un pasado pagano, quieren ser más bien un signo visible de sentimiento patriótico: indómitos y altaneros” (Schildener en Wolf, 2003, p. 23).

En otra de sus obras, *Abadía en el robledal* (fig.25), aparecen de nuevo los robles, junto a una ruina gótica. El cortejo fúnebre de los monjes pasa a lo largo de una tumba abierta y se dirige al portal de la iglesia, en cuya apertura aparece un crucifijo con dos luces a sus lados. Sólo en el horizonte parece vislumbrarse la posibilidad de un mundo mejor, más allá de la historia y de la muerte.

Así pues, vemos cómo nuestro autor, de personalidad melancólica y sombría, pinta bosques y llanuras de Alemania del Norte con un espíritu radicalmente melancólico: cementerios, ruinas góticas y paisajes lunares. Cuando aparecen las figuras suelen estar de espaldas al espectador, como si el artista quisiera señalar que el sentimiento, la auténtica humanización, se encuentran en la naturaleza.

El monje junto al mar (fig. 26) es el título de una de las obras más enigmáticas de Caspar David Friedrich. Nos ofrece una visión de la naturaleza

sumamente romántica. El cuadro, de grandes dimensiones, muestra la figura empequeñecida de un monje que se encuentra de espaldas al espectador y frente al mar infinito. Sobre el inmenso mar se sitúa un poderoso cielo nublado y gris ceniciento.

Esta composición rompe con todas las tradiciones. No existe profundidad debido a la perspectiva. En el borde inferior del cuadro, la delgada orilla asciende en forma de franja blancuzca con un ángulo obtuso; en el punto culminante se puede ver, la única línea vertical del cuadro: la pequeñísima figura del hombre vestido de negro. No existe ningún otro decorado. La oprimiente zona oscura del mar conecta con un horizonte extremadamente bajo. La presencia del cielo nublado es abrumadora en el cuadro. La pintura muestra claramente la inmensidad del Universo el anhelo de infinitud propio del sujeto melancólico, que contrasta con la finitud y pequeñez del ser humano:

“El objetivo de este modo de representación, que escalona una detrás de otra diferentes capas, cada una de ellas autónoma, es un espacio innovador e infinito, debido también al efecto vertiginoso de varios barnizados. Hasta el horizonte, el observador se orienta en relación con los diferentes tamaños, máxime cuando la figura proporciona una especie de escala. Sin embargo, el fondo no tiene medida; como las líneas fluyen hacia el exterior del cuadro, el auténtico contenido de éste es la infinitud. El monje, cuyo puesto ha de asumir el observador por lo que se refiere al estado de ánimo, medita sobre la inmensidad del Universo, sintiendo su propia pequeñez” (Wolf, 2003, p. 31).

Los acantilados de la isla de Rügen (fig. 27) es probablemente una de las obras emblemáticas de nuestro autor. Friedrich pintó un acantilado formado por las rocas cretáceas del mar Báltico. Al borde del precipicio se ve a tres personas que miran al mar. A la izquierda está sentada una mujer que se sujeta con un arbusto; en el centro, un hombre se apoya boca abajo sobre un brazo y mira al vacío; a la derecha, sin embargo, hay un hombre con los brazos cruzados sobre el pecho, pisando las raíces de un árbol cuya copa se extiende encima del agua.

Aparentemente se nos muestra una situación ideal, calmada y sin perturbaciones. Pero Friedrich, que permaneció mucho tiempo en la isla, sabía que resulta difícil y atrevido acercarse al borde de esas rocas quebradizas y que el más mínimo peso, una ligera sacudida, hace que las piedras se desmoronen y se precipiten abajo, arrastrando a los curiosos. Quien está al borde de la roca, ya no está allí. De ahí proviene la tristeza y melancolía del cuadro.

Los personajes parecen no tener miedo al abismo. Miran a las honduras, y éstas seguramente les atraen: se sienten atraídos en tanto en cuanto reconocen su propio destino en el torbellino de abajo. Los ha traído aquí la curiosidad, la audacia y el amor apasionado por las profundidades. En este acantilado reconocen sus propios e insondables abismos interiores. La profundidad interna y la externa se unen, y la mirada melancólica de las tres figuras hacia el abismo insondable nos indica a nosotros, los espectadores, que son parte de una misma realidad: lo externo y lo interno, el sujeto y el objeto, no están separados en

ellos. Aquí la naturaleza circundante, elemento externo, se une con la humana de los personajes y son una misma cosa. Los anhelos interiores y la sed de infinitud de los personajes se confunden con el abismo sublime de la naturaleza. Los personajes en este punto parecen no tener miedo a la muerte:

“Los tres personajes de Caspar David Friedrich se hallan al borde de la muerte, pero sienten tal indiferencia ante ésta que hasta parecen aburrirse. Es uno de los conceptos fundamentales de principios del siglo XIX, la época de la creación de este cuadro. Es una de las características de la melancolía moderna: es el aburrimiento que lo cubre todo. No se trata de que se está harto de esto o de aquello, sino del aburrimiento de la existencia misma” (Földényi, 1996, p. 225).

En 1807 pinta *Niebla* (fig.28). La sublimación de los objetos en un velo de niebla proporciona a las siluetas una misteriosa intensidad:

“La niebla, que envuelve todos los objetos en un velo, estaba considerada en el siglo XVIII bien como un símbolo de la lejanía de Dios y de la tentación, o bien de la melancolía” (Wolf, 2003, p. 23).

Niebla matinal en la montaña (fig. 29), pintado en 1808, recrea una magnífica metáfora de la reivindicación de infinitud en el arte de Friedrich, y por tanto, de uno de los objetivos centrales del Romanticismo alemán. Aquí ya no hay ningún espacio pictórico según las leyes de la perspectiva; no hay ningún marco inherente al cuadro, ninguna variedad debida a motivos del género ni ningún colorido local natural. En su lugar sólo aparece la perplejidad: la cima de una montaña, de extrañas formas abruptas, rodeada por la niebla

matinal, unos abetos y pinos y una pequeña cruz, apenas visible en la bruma. El observador no tiene ningún emplazamiento claro; es como si flotara.

El amor panteísta a la tierra y la sugestión de lo misterioso son patentes en *Arco iris en un paisaje de montañas* (fig. 30). Apoyada en la roca, la pequeña figura humana mira el sublime espectáculo de la naturaleza y los oscuros montes del fondo, de los que les separa una depresión insondable. Sobre el mundo que se sumerge en oscuras sombras y que aparece con un aspecto espectral, ante el transfondo de un cielo sin límites, se extiende el arco iris, el símbolo de la reconciliación entre Dios y el hombre.

Otra de las obras más conocidas de Friedrich es la *Mujer en la ventana* (fig. 31), de 1822. Caroline Bommer, casada con el pintor desde 1818 es la mujer en la que está inspirada la figura que aparece de espaldas, contemplando la orilla del Elba a través de la contraventana abierta, mirando los mástiles y los aparejos que se perfilan contra el cielo. El artista nos invita con este cuadro a reflexionar sobre categorías contrapuestas: la proximidad y la lejanía, sobre un estrecho interior y una amplitud que se barrunta, sobre el estar prisionero en el aquí y ahora y sobre un panorama de añoranza y melancolía. Momentos que recuerdan la famosa definición de Novalis:

“Dando a lo bajo un sentido superior, a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito la apariencia de lo infinito, lo convierto en romántico” (Novalis, 1948, p. 214).

En 1918 pinta *Mujer ante la salida del sol* (fig. 32). La figura femenina, de espaldas, aparece como una gran silueta que se destaca ante el cielo, de un amarillo rojizo intenso. Más difícil de interpretar es el gesto fervoroso de las manos extendidas y del sol invisible, sólo presente en los *mensajeros* de sus rayos estilizados, que brilla en la dirección de las montañas que se difuminan en el horizonte. Por el contrario, en el estado de ánimo cabría reconocer la irrupción de la noche; el camino que termina repentinamente podría parecer un anuncio de la muerte. Carus, pintor y amigo de Friedrich escribió en su necrológica: “El crepúsculo fue su elemento” (Carus, 1992, p. 69), para hacer referencia a un tema fundamental en su arte: el amanecer y el atardecer, el ascender y el descender, el transformarse y extinguirse, el nacimiento y la muerte; es decir, los ciclos elementales de la vida. Y también la visión del infinito como horizonte abierto y aurora. Para el romántico Leopardi, precisamente lo que limita el horizonte es lo que le permite naufragar imaginativamente en la infinitud. Así lo expresa en su poema *El infinito*:

Siempre cara me fue esta yerma loma
Y esta maleza, la que tanta parte
Del último horizonte ver impide.
Sentado aquí, contemplo indeterminables
Espacios detrás de ella, y sobrehumanos
Silencios, y una calma profundísima
Mi pensamiento finge; poco falta
Para que el corazón se espante. Escucho
El viento susurrar entre estas ramas,
Y comparando voy a aquel silencio
Infinito esta voz; y pienso entonces

En lo eterno, en las muertas estaciones,
Y en la presente, rumorosa. En esta
Inmensidad se anega el pensamiento,
Y el naufragar en este mar me es dulce
(Leopardi , 1983, p, 78).

La obra tardía de Friedrich fue derivando poco a poco hacia lo nocturno, a lo pesimista, si bien en una forma cada vez mas monumental y con un gran gesto, artísticamente superior. Hacia 1820 pinta su obra *El atardecer* (fig. 33), plena de una seriedad infinita y misteriosa. Aquí la intensidad del estado de ánimo que quiere transmitir el autor es el anhelo de muerte y la soledad metafísica que experimenta el pintor:

“La figura solitaria es el genio melancólico nacido en la época romántica. Friedrich, reconoció con instinto infatigable los rasgos de la melancolía moderna: la soledad metafísica, la obsesión por autojustificarse, el placer sufriente de sí mismo, el anhelo de muerte que se mezcla con el temor a la muerte, la situación límite que provoca la genialidad” (Földényi, 1996, p. 224).

Cuando Friderich, después de sanar temporalmente de una enfermedad que contrajo en 1824, volvió a pintar óleos, se hizo visible un oscurecimiento en su obra que también afectó a su vida privada; se trataba al parecer de un anuncio del mal cerebral que le causaría la muerte. Teniendo en cuenta esta circunstancia, en sus producciones se acumula la temática de los cementerios. En *Cementerio en la nieve* (fig. 34), la mirada del espectador se dirige desde el interior del camposanto con la tumba abierta hacia la entrada, donde los matorrales desnudos parecen hacer de verja. El cielo, sombrío, está muerto y vacío. El sentido de estos cuadros obedece a la melancolía que le provoca la

conciencia de lo pasajero y lo efímero. En su obra se percibe una tendencia por los paisajes de tipo melancólico, en especial invernales. A la enfermedad corporal se une una creciente obsesión, narrada también por Carus: "En su forma de ser extraña, siempre triste y profunda, se habían venido desarrollando unas ideas fijas, evidente anticipación de la enfermedad cerebral a la cual habría al fin de sucumbir, que comenzaron a minar su vida familiar. Desconfiado como era, se atormentaba a sí mismo y a los suyos figurándose la infidelidad de su mujer, un delirio privado de sentido y, sin embargo, capaz de absorberlo por completo" (Carus, 1992, p. 93).

La vida de Friedrich, según Carus, era "un fragmento de su arte, caracterizada por una estricta integridad, rectitud y reclusión. Nunca se le encontraba en sociedad; se le podía encontrar casi siempre meditando sobre su trabajo en su profunda y sombría habitación" (Carus, 1992, p. 85).

Paisaje con tumba, féretro y lechuza (fig.35), dibujado a la sepia, es sintomático de la obsesión con la que en sus últimos años Friedrich barruntó la muerte. Las tumbas, relacionadas con la luna llena, ocupan sus postreras creaciones, de trazo más inseguro, sometido a las limitaciones que la enfermedad producía. Sobre un ataúd, cuya fosa se ubica en la orilla del mar, aparece una desmesurada lechuza. Ante ella, dos cardos en primer término. A su espalda, el infinito presidido por la luna llena. La lechuza simboliza aquí la sabiduría, al tiempo que representa a la muerte. Los cardos se refieren al dolor.

A propósito de este cuadro se ha escrito que el paisaje es de un “vacío casi demencial” (Jensen en Wolf, 2003, p. 92).

La obra de Friedrich es, sin duda, símbolo de lo efímero. Sin embargo, no por esto debe pensarse que su obra se encontraba permanentemente en un callejón sin salida. “La muerte es el principio romántico de nuestra vida. La muerte es la vida. Con la muerte se intensifica la vida” (Novalis, 1948, p. 56).

3.7. El *spleen*, versión decimonónica de la melancolía: el hastío metafísico en la obra de Baudelaire

El término *melancolía* se pone de moda en su versión moderna: el *spleen*, que en su sentido originario significa *bazo*. Este término alude a ese aburrimiento esencial a la condición humana, un aburrimiento absoluto e inevitable. Como la melancolía, el *spleen*, está asociado a las actividades intelectuales. Y en este caso, el arte se convierte en escenario privilegiado para expresarlo. El *spleen* es un sentimiento que tiene sus orígenes en la melancolía de los románticos, y cobra relevancia en el modernismo por vía de los *poetas malditos*, y especialmente a través de la obra de Baudelaire

Ch. Baudelaire vive en la crisis de la Modernidad, en un mundo de iluminaciones y sombras que impone la sociedad fragmentada, dominada por la

falta de valores estables y la incapacidad de la razón para ordenar el mundo en unas medidas transparentes:

“Cuando fracasan los valores que habían acompañado a la voluntad humanista, el poeta escribe *Las flores del mal*, porque se sabe rey y mendigo de una moral particular, de una concepción propia de la realidad, los sueños y las palabras” (García Montero, 2002, p. 54).

Paul Verlaine fue otro poeta maldito que no encontró su lugar en el mundo moderno. “Canción de otoño”. Es una composición cargada de melancolía y tristeza, pero muy hermosa:

Los largos sollozos
de los violines
del otoño
hieren mi corazón
de una lánguida monotonía.
Sofocado y lívido,
Cuando suena la hora
Me acuerdo
De los días antiguos
Y lloro.
Y me voy
Empujado por un mal viento
Que me lleva de aquí para allá
Como una hoja muerta

(Verlaine, 2007, p. 116).

El poema, cargado de simbolismo, nos muestran al poeta en plena inspiración melancólica: los sollozos del violín hieren el alma, y el recuerdo de

tiempos pasados más humanos y acogedores hacen al poeta considerar el mundo moderno como “empujado por un mal viento y a sí mismo como simple “hoja muerta” que se lleva el viento.

Por su parte, Baudelaire intentó expresar los anhelos y obsesiones de su peculiar vida moderna y abstracta. Escribió algunos de los poemas más bellos e incisivos de la literatura francesa. Fue un hombre dividido, atraído con idéntica fuerza por lo divino y lo diabólico.

La deslumbrante vida parisina del siglo XIX aparece reflejada por este sentimiento de tristeza y aburrimiento, que retrata un paisaje singular y severo que puede resultar delirante, lleno de dulzura o matizado por la crueldad:

“En cuanto la ilusión desaparece, es decir, cuando vemos al ser o al hecho tal como existe fuera de nosotros, experimentamos un curioso sentimiento complicado, mitad nostalgia por el fantasma desaparecido y mitad sorpresa agradable delante de la novedad, delante del hecho real” (Baudelaire, 2000, p.184).

En lo que sigue nos centraremos en la obra de Baudelaire, y más en concreto en su obra *Las Flores del mal*, que es considerada una de las obras más importantes de la poesía moderna, imprimiendo una estética nueva, donde la belleza y lo sublime surgen, a través del lenguaje poético, de la realidad más trivial.

La obra, cuya estructura es necesario explicar para el desarrollo de este apartado, se asienta en seis secciones. El título de la primera parte de dicha obra es el “*Spleen* e Ideal,” que muestra el doble posicionamiento de la conciencia del poeta entre las trágicas dualidades: Bien, Dios, amor espiritual, belleza absoluta, felicidad/Mal y sórdido encierro en un mundo material, *spleen*. Esta parte incluye poemas dedicados a la exaltación de la condición humana del artista. Las cuatro partes siguientes, “Cuadros parisinos”, “El vino”, “Las flores del mal” y “Rebelión”, representan los esfuerzos del artista por buscar escapatorias al sufrimiento. La carga de imágenes en todos sus poemas y el simbolismo expresado en sus versos no son más que los recursos de un hombre atormentado por la consecución del Ideal. La última parte, “La muerte”, supone la manifestación de la evidencia del fracaso en la nada menospreciable búsqueda; el Mal ha triunfado y la muerte será la solución a todas las inquietudes.

En “Al lector”, que sirve de prólogo, el poeta, tras representar el deprimente estado de la humanidad, termina con un verso célebre “¡Hipócrita lector –mi prójimo- mi hermano!” El poeta se dirige así al futuro lector, involucrándole en la propia miseria y los vicios que reconoce para él mismo. Veamos a continuación algunos pasajes de melancolía en dicha obra.

El título de la primera sección resulta muy relevante para nuestro trabajo. La conjunción que une las dos palabras -*spleen* e Ideal-, contiene una idea de tensión e incluso de oposición entre ambos términos.

Con un simbolismo culto, la obra de Baudelaire se pone al servicio del tema tradicional de la oposición entre lo real y lo ideal. El Ideal, si pudiera ser alcanzado, sería el único y verdadero consuelo al *spleen*. El fracaso ante el Ideal provoca el *spleen*, que se instala en el alma del poeta y se transforma en un obstáculo en sí mismo: encarcela el alma, le corta el ímpetu, la envuelve en tinieblas. En este sentido, la traducción de *spleen* por “tedio o aburrimiento” no reproduce con exactitud el sentido que pudo tener para el poeta, un sentido, podríamos añadir, casi metafísico:

SPLEEN (LXXXVII)

“Nada es igual en lentitud a las jornadas renqueantes,
Cuando bajo los pesados copos de años de nieves,
El hastío, fruto de un melancólico desinterés,
Toma las proporciones de la inmortalidad”

El hastío metafísico tiene su origen en la falta de afanes, en el inmovilismo y la quietud. Pero la quietud a la que nos referimos no es aquélla con la que especulaban los místicos de todas las religiones, y que conducía a la serenidad, sino a otra mucho más penosa, que adquiere su sentido en el hecho de concebir el mundo como un hervidero trágico y estéril. Desde esta perspectiva, el *spleen* alude a un estado del espíritu más próximo a lo que los existencialistas llamarán más tarde náusea o angustia vital.

Jean-Paul Sartre hace una interpretación de Baudelaire en este sentido. Así dice que “el poeta, obsesionado por orgullo, en la búsqueda de su singularidad y deseo perpetuo de novedades –su obsesión de ser absolutamente moderno- pretendió encarnar al más irremplazable de los seres; pero no encontró su rostro particular, sino que su tremenda lucidez le colocó ante sí mismo los modos indefinidos de la conciencia universal: orgullo, lucidez y tedio sólo son uno” (Sartre, 1957, p, 22).

Así pues, la palabra *spleen* es un vocablo que designa un estado de melancolía profundo:

LA DESTRUCCIÓN CIX

El demonio se agita a mi lado sin cesar;
flota a mi alrededor cual aire impalpable;
lo respiro, siento como quema mi pulmón
y lo llena de un deseo eterno y culpable.

A veces toma, conocedor de mi amor al arte,
la forma de la más seductora mujer,
y bajo especiales pretextos hipócritas
acostumbra mi gusto a nefandos placeres.

Así me conduce, lejos de la mirada de Dios,
jadeante y destrozado de fatiga, al centro
de las llanuras del hastío, profundas y desiertas,
y lanza a mis ojos, llenos de confusión,
sucias vestiduras, heridas abiertas,
¡y el aderezo sangriento de la destrucción!

Los poemas de Baudelaire hablan del eterno conflicto entre lo ideal y lo sensual, entre el *spleen* y el ideal. En ellos se describen todas las experiencias humanas, desde las más sublimes hasta las más sórdidas. El *spleen* es el resultado de un ejercicio lírico y vigoroso, inclemente y apasionado, producto de una agudísima mirada a la que no se escapa nada. Así se expresa el poeta:

SPLEEN LXXVIII

Cuando el cielo, plumizo como una losa, oprime
Al gemebundo espíritu, presa de hastío inmenso,
Y abarcando la curva total del horizonte
Nos vuelca un día oscuro más triste que las noches;
Cuando en fría mazmorra la tierra se convierte,
Y la esperanza como un siniestro murciélago
Va rozando los muros con sus tímidas alas,
Golpeándose la testa en los techos prohibidos;

Cuando la lluvia extiende sus inmensos regueros
Que imitan los barrotes de una vasta prisión,
Y todo un pueblo mudo de asquerosas arañas
Del cerebro en el fondo sus hilos va tejiendo,

Hay campanas que saltan, de repente, furiosas
Y hacia el cielo levantan un horrible alarido,
Cual si fuesen espíritus errantes y sin patria
Que a gemir se entregaran inacabablemente.

Y fúnebres carrozas, sin tambores ni música,
Cruzan con paso lento por mi alma; la Esperanza
Derrotada solloza y la Angustia atroz,
En mi cráneo vencido iza su negra enseña.

La imagen del *spleen* como cárcel es central en este poema. El autor compara la tierra con una fría mazmorra y la lluvia con los barrotes de una gran

prisión. Prisionera del *spleen*, el alma ya no puede evadirse hacia el Ideal. En su poema “La tapa” (VII), la claustrofobia adquiere una dimensión infernal: “¡El cielo! Negra tapa de la gran olla donde hierve la mínima y vasta Humanidad”. En otro de sus poemas, “El monje malo” (IX), el poeta compara su alma con una tumba, en la que se encuentra prisionero. Esto permite comprender la dimensión filosófica de la claustrofobia baudelariana, es decir, el horror a quedar encerrado en el interior de ese mundo finito y material, quedando el Ideal y el infinito irremediablemente inalcanzable.

Por otra parte, el discurrir del tiempo del *spleen*, es muy lento; es un tiempo congelado. La mayoría de los poemas sobre el *spleen* contienen alguna referencia al problema del tiempo. En este poema, el tiempo asociado al aburrimiento viene simbolizado “fúnebres carrozas, sin tambores ni música, desfilan lentamente por mi alma”. En “Spleen” (LXXV) alude al problema del tiempo evocando el sonido del “catarroso péndulo” (Baudelaire, 1995, p. 95-97).

Otro de los temas recurrentes en la obra de Baudelaire es la angustia. Aquí aparece como una manifestación patológica del *spleen* y se manifiesta como un miedo indefinido, sin un objeto claro. Aparece descrita en el poema “Obsesión” (LXXIX) como inquietud ante toda la naturaleza, el océano, la noche sin estrellas y el bosque: “Igual que catedrales, me aterráis, grandes bosques”.

Como elemento sobresaliente de todo sufrimiento, la angustia provoca en el poeta verdaderas alucinaciones. Se lee en “Los siete ancianos” (XC), donde relata el encuentro de siete horribles ancianos exactamente idénticos que forman un “infernol cortejo” en una calle de París; y describe la situación angustiosa como un barco en plena tormenta: “En vano mi razón quiso tomar el timón; el temporal, jugando, sus esfuerzos frustraba y mi alma bailaba, bailaba cual vieja gabarra sin mástil por un mar monstruoso y sin límites”.

La angustia será una constante en la obra del poeta. En muchas ocasiones hace referencia a este sentimiento experimentado por el paso del tiempo a la vez que manifiesta el desconsuelo que experimenta por la conciencia de la pérdida de facultades cuando la enfermedad comienza a manifestarse. En 1855, escribe a su madre: “Hay un estado que es peor que el dolor físico, es el miedo de ver desgastarse y luego declinar, finalmente desaparecer, en esta horrible vida llena de sobresaltos, la admirable vena poética, la nitidez de conceptos, y el poder de fe que constituye mi verdadero capital”. Más tarde, en 1861, después de una primera crisis, apuntó azorado: “He sentido pasar por encima de mí el viento del ala de la imbecilidad” (Baudelaire, 2000b, p. 41).

En este sentido, de forma bella y singular, el poema “El gusto de la nada” (LXXX), denota la vejez y el paso del tiempo. El verso 11 lo hace más melancólico aún: “El tiempo me traga, de minuto en minuto”. Este verso nos recuerda a mito de *Saturno devorando a sus hijos*:

EL GUSTO DE LA NADA (LXXX)

¡Triste espíritu, otrora amante de la lucha,
la Esperanza que, ardiente, tu afán espoleaba,
Ya no quiere ya montarte! Túmbate sin pudor,
Caballo cuyos cascos tropiezan contra todo.

Resígnate, alma mía; duerme tu sueño de bruto.

¡Espíritu engañado, roto! Viejo furtivo,
Lucha y amor no tienen ya encanto para ti.
¡Adiós, sonoros colores y suspiros de la flauta!,
¡no tentéis más, placeres, a un corazón ceñudo!

¡La Primavera amada ha perdido su aroma!

Pero el Tiempo me traga, de minuto en minuto,
como la inmensa nieve un cuerpo tieso ya;
contemplo desde lo alto la redondez del globo,
Pero no busco en él la choza que me abrigue
Avalancha ¿no quieres arrastrarme en tu caída?

.

El tiempo y la muerte aparecen unidos en “El reloj” (LXXXV): “¡Reloj!
Dios espantoso, siniestro e impasible”. Y en “El enemigo”: “¡Oh dolor! ¡Oh
dolor! Come a la vida el Tiempo”

Este tema puede relacionarse con la temática general de la dificultad creadora del poeta, para quien el tiempo, a la hora de crear, pasa demasiado deprisa casi sin permitir el presente. Nos dice en el poema “El reloj”: “¡Rápido con su voz de insecto, ahora dice: ¡Soy antaño nuevo!”

Pero sorprende que la idea de la muerte no parece angustiar al poeta. En los poemas que dedica a este tema, retoma la idea muy antigua de la muerte como suprema consoladora: “La muerte nos consuela y nos hace vivir”, en “La muerte de los pobres” (CXXII).

En el largo poema “El viaje” (CXXVI) la muerte supone un paso a una nueva realidad donde no tiene cabida el *spleen*: “Oh, Muerte, vieja capitana, ya es tiempo! ¡Llevemos el ancla! Nos aburre este país, ¡Oh Muerte, aparejemos!” Y parece que lo que le atrae del más allá no es la promesa del paraíso eterno, sino el misterio absoluto: “Tirarnos al abismo, ¿qué más da, Cielo o Infierno? ¡Al fondo de lo Ignoto, para hallar algo nuevo!”

Sin embargo, el poeta también cuenta con la idea de decepción última; que el más allá sea de nuevo el territorio del *spleen*, del vacío y del aburrimiento: imagina su propia muerte, espera este momento final con una “mezcla de horror y de ansia”, pero finalmente el escenario con el que se encuentra no es otro que la “verdad fría” de la muerte, que se revela como muy decepcionante: “¡Y, cómo! ¿Acaso sólo es esto? Ya no estaba el telón, y yo aguardaba aún”, en “El sueño de un curioso” (CXXV).

Pero además del problema del paso del tiempo, la muerte, el sufrimiento y la angustia, podemos ver en la obra de Baudelaire, y en concreto en la obra que analizamos, metáforas de melancolía que han sido descritas en

diversos tratados, -incluidos los de medicina- y que han sido expresadas por poetas, pintores y escultores.

El poema que introduce la sección “*Spleen* e Ideal” lleva por título “Bendición” (I), haciendo alusión a las connotaciones de genialidad que tiene el artista melancólico en la tradición cultural:

BENDICIÓN (I)

Más bajo la custodia invisible de un ángel
El niño abandonado se embriaga de sol,
Y en todo lo que bebe y en todo lo que come
Paladea ambrosía y néctares bermejos.

Y juega con los vientos y charla con la nube;
Se emborracha cantando, camino de la cruz,
Y el genio que le sigue en su peregrinaje
Llora viendo su júbilo, como un pájaro del bosque (...)

Al Cielo, donde ve un trono reluciente,
el Poeta, sereno, lleva sus brazos piadosos
y la relampagueante lucidez de su espíritu
ocúltale semblante de los pueblos furiosos.

"Sed bendito, Dios mío, que otorgáis el dolor
cual divino remedio de nuestras impurezas
y como la más pura y más divina esencia
que dispone a los fuertes para los santos goces.

Yo sé que reserváis un lugar al Poeta
en la fila dichosa de las santas Legiones,
y que lo convidáis para la eterna fiesta
de las Dominaciones, los Tronos, las Virtudes.

Yo bien sé que el dolor es la única nobleza
donde no morderán jamás la tierra ni el infierno,
y que para trenzarme una corona mística
son precisos el mundo y todas sus edades.

Pero ni las perdidas joyas de la antigua Palmira,
los metales incógnitos y las perlas del mar,
engarzadas por vuestra mano, serían suficientes
para esa bella diadema, resplandeciente y clara;
pues habéis de labrarla tan solo con luz pura,
en el sagrado lar de esos rayos primeros,
Y de la cual los ojos mortales en todo su esplendor
No son más que espejos lastimosos y oscuros.

El poeta es presentado aquí como un iniciado, dotado de poderes inaccesibles al resto de los mortales. Resulta fácil encontrar en este poema uno de los temas más recurrentes en la historia de la melancolía. Benjamin, gran estudioso de la obra de Baudelaire, aludía a la clásica teoría atribuida a Aristóteles en el ya citado *Problema* (XXX,1), en el que recordemos, se relacionaba la genialidad y la locura melancólica. Este tema es recurrente a lo largo de toda la tradición occidental, y llega, como vemos, hasta la teoría del *spleen* baudelairiano, donde se vuelve a poner en contacto la genialidad poética con la tristeza propia de la melancolía (Cfr. Benjamin, 1972, p. 127).

Pero aquí el genio y el poeta son *malditos* para la sociedad. Y sus consecuencias son la soledad y la incompreensión. Sin embargo esta maldición es el signo de la bendición y de la capacidad de comunicar con la Naturaleza. El poeta es un elegido de la Providencia y desde la infancia custodiado por un

“Ángel invisible”, que se revela diferente de los demás. En este sentido, nos recuerda a aquellos *elegidos* melancólicos de la Antigüedad a los que se les atribuía cualidades relacionadas con la genialidad.

Baudelaire describe esta condición del poeta en términos religiosos. El sufrimiento se muestra como el auténtico espacio de lo sagrado del poeta. La vida es un aprendizaje de la desdicha y el poeta está condenado a ser infeliz.

Pero la labor del poeta es, según Baudelaire, comparable a la función que desempeña el sol en la naturaleza. El astro es percibido como un principio vital en naturaleza al igual que la poesía, el arte en general, lo es para el espíritu:

EL SOL (LXXXVII)

Por el viejo arrabal con casuchas, persianas
Que ocultan la lujuria, salgo por las mañanas
Cuando el sol ya redobla en los techos amigos,
Sobre muros y huertos, sobre campos y trigos,
A ejercitar a solas mi fantástica esgrima
Husmeando en los rincones del azar de la rima,
Y tropezando sobre las palabras como en el empedrado
Para encontrar el verso largo tiempo soñado.
Este padre nutricio, que odia las cosas enfermizas,
En los campos despierta los versos y las rosas,
Hace que las zozobras se evaporen con él hacia el cielo
Y llena las colmenas y las almas de miel.
Rejuvenece a quienes se apoyan en muletas,
Haciéndolos alegres como chicas coquetas,
Y a las mieses ordena madurar y crecer
En el corazón inmortal que siempre quiere florecer.

Cuando, como el poeta, desciende a las ciudades,
Ennoblece hasta las más viles realidades,
Y como un rey, sin séquitos ni músicas marciales,
Se entra por los palacios y por los hospitales.

En este poema aparece una identificación clara del sol con el poeta: “Cuando, como el poeta, desciende a las ciudades ennoblece hasta las más viles realidades”. El sol es símbolo de luz. El astro del día es percibido como fuente de vida y salud. Su presencia tiende a atenuar el *spleen*, que aumenta con el frío, la bruma y la lluvia. Se ve muy bien en este poema. El sol es para Baudelaire un “padre nutricio, que odia las cosas enfermizas” y sirve de antídoto al *spleen*.

Los dos aspectos contradictorios de la luz solar pueden coexistir en el interior mismo de un poema; en “El sol”, Baudelaire se lamenta de ese “padre nutricio, que odia las cosas enfermizas”. Vemos que Baudelaire es capaz de extraer todas las riquezas posibles de un símbolo; es experto en mostrar sus dos caras, permitiendo al lector percibir la ambigüedad de la realidad. La lectura de este poema y su interpretación nos recuerda a las tensiones que albergaba la metáfora del mediodía en el pensamiento de Nietzsche. Recordemos que el mediodía es el momento del día en el que el sol alcanza su punto más alto de su elevación sobre el horizonte. Para el filósofo alemán, esta idea representa el momento en el que Zarathustra experimenta la tensión provocada por las fuerzas contrapuestas y se dispone a avanzar hacia un nuevo horizonte (Cfr. Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, p. 280).

En este contexto, Baudelaire reflexiona sobre la esencia, los fines y los medios de la poesía. Ve en la Belleza un ideal inalcanzable, pero un ideal al que el poeta está obligado perseguir. Esto se convierte en la sagrada misión que choca con su naturaleza humana, sujeta a las miserias y al pecado. En la persecución de tal objetivo, todo en Baudelaire aparece como dual y contradictorio:

CORRESPONDENCIAS (IV)

La naturaleza es templo donde vivos pilares
Dejan salir a veces una palabra oscura;
Entre bosques de símbolos va el hombre a la aventura,
Símbolos que lo miran con ojos familiares.

Igual que largos ecos lejanos, confundidos
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y cual la claridad,
Se responden perfumes, colores y sonidos.

Así hay perfumes frescos cual mejillas de infantes,
Verdes como praderas, dulces como el oboe,
Y hay otros corrompidos, estridentes, triunfantes,
De una expansión de cosas infinitas henchidos,
Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.

El estudio doloroso y constante será en Baudelaire la expresión más evidente del trabajo poético. Trabajo vivido en la obsesión de la belleza, pero lejos de la noción de inspiración. El arte ha ocupado un lugar privilegiado en la vida de Baudelaire. En *Las Flores del mal* lo presenta como investigación y

experiencia de la Belleza, como un medio privilegiado para el hombre en su capacidad de afirmarse a imagen de Dios:

LA BELLEZA (XVII)

Yo soy bella, ¡oh mortales! como un sueño de piedra.

Mi seno -donde el hombre se desangra y expira-

Está hecho para inspirar al poeta un amor eterno

Y mudo como la materia

Reino en el azul como una esfinge incomprensible;

Uno un corazón de nieve a la blancura de los cisnes;

Odio el movimiento que desplaza las lindes

Y jamás lloro, jamás río.

Los poetas, absortos frente a mis actitudes

-Que asumidas parecen de altivas magnitudes-

Consumirán sus días sondando las edades;

Que tengo para embrujo de amadores tan fieles,

-Espejos que trasmutan las guijas en joyeles-

Mis ojos, grandes ojos, de eternas claridades.

Por otra parte, el artista baudelariano, en ese esfuerzo hecho en la creación poética y haciendo honor a su temperamento saturnino, está condenado a buscar la transcendencia en la fugacidad. Esta idea la podemos ver claramente en su poema *Albatros (II)*. El albatros, majestuoso en el cielo, pero torpe y de apariencia ridícula sobre el barco. El poeta es aquí un albatros, un señor de las nubes, un pájaro que vuela con majestad sobre los mares australes, pero hace el ridículo en cuanto pisa la cubierta de los barcos. El tema desarrollado es uno de los más representativos de la condición romántica del poeta: un ser superior, a veces divino, *ángel caído*, exiliado en medio de la

mediocridad, incomprendido, mártir, esclavo del arte y sacrificado. Nos encontramos ante la facultad de volar, símbolo del espíritu liberado de la materia y de la capacidad de verlo todo con sabiduría:

ALBATROS (II)

Por distraerse, a veces, suelen los marineros
Dar caza a los albatros, grandes aves del mar,
Que siguen, indolentes compañeros de viaje,
Al navío surcando los amargos abismos.

Apenas los arrojan sobre las tablas húmedas,
Estos reyes celestes, torpes y avergonzados,
Dejan penosamente arrastrando las alas,
Sus grandes alas blancas semejantes a remos.

Este alado viajero, ¡qué inútil y qué débil!
Él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!
¡Éste quema su pico, sádico, con la pipa,
Aquél, mima cojeando al planeador inválido!

El poeta es igual que este señor del nublo,
Que habita la tormenta y ríe del balletero.
Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío,
Sus alas de gigante le impiden caminar.

También el poeta tiene aquí la función del alquimista, que ya aparecía en la Antigüedad. La alquimia era aquel arte cultivado especialmente para descubrir la piedra filosofal y el elixir de la larga vida. Baudelaire pone todo su empeño en devolver a la realidad la perfección perdida. La función del poeta es hacer que la vida recupere su grandeza y belleza perdidas como consecuencia de la corrupción y la miseria.

Pero, en cuanto que se presenta como un objetivo llamado al fracaso, no tiene sentido la utilidad social del poeta y él mismo se considera “el más penoso de los alquimistas” porque un “Hermes desconocido”, que era patrón de los alquimistas en la mitología griega, le inspira sin embargo lo contrario: “Por tu culpa, el oro en hierro yo cambio y el infierno convierto en paraíso”, en “Alquimia del dolor” (LXXXI).

Así pues, Baudelaire inicia el tránsito “de la práctica alquimista hacia la experiencia artística característica de la edad moderna; el arte, nutriéndose como verdadero cuervo sobre el cadáver de la vida dedicada, a pesar de él o a causa de él, a estropearse en una especie de *caput mortuum* (...) la gloria de las obras renaciendo a pesar de esa devastación” (Bonardel, 1993, p. 239).

En efecto, esta función privilegiada que tenía el poeta, se torna en la Modernidad en una especie de culto por el lado oscuro de la realidad. En el poema “Qué dirás esta noche” (XLII), el poeta se encuentra revestido con “una túnica de luz” cuando mira a su amada. Dicho esto, la oscuridad se convierte en símbolo de la condición infernal y las abundantes imágenes de oscuridad y tinieblas pasan del sentido literal a su dimensión simbólica de la desesperanza:

CANTO DE OTOÑO (LVI):

Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas;
¡Adiós, resplandor vivo de los estíos veloces!

Escucho ya caer, con fúnebre choque,
La leña que retumba en las losas del patio.

Inundará el invierno todo mi ser: temblores,
Odios, cólera, horror, labor dura y forzada,
Y, como el sol clavado en su infierno polar,
Un bloque helado y rojo será mi corazón.

Escucho estremecido de cada tronco que cae el golpe,
El cadalso no se alza con eco tan sombrío.
Mi espíritu semeja al torreón que sucumbe
A embates de un ariete pesado e incansable.

Me parece, arrullado por el ruido monótono,
Que en algún sitio, aprisa, clavan un ataúd.
¿Para quién? -¡Ya el otoño! ¿Quedó atrás el estío!
Tiene sonos de adiós el sonido inquietante.

Durante el invierno, la vivencia de frío y de oscuridad evocan la muerte.
La muerte de la naturaleza se refleja en el ser del poeta; la dualidad entre el frío
y la oscuridad representa la condición del alma torturada por el *spleen*.

El más “oscuro” de los cuadros infernales se encuentra en “Lo irremediable” (LXXXIV), donde surgen visiones atroces de los abismos negros, donde reina la eterna noche; la imagen también fue evocada en el prólogo de *Las flores del mal*, “Al lector”, a través de la imagen de las “tinieblas hediondas”.

En ese esfuerzo por alcanzar el Ideal el poeta se enfrenta con la condición humana en toda su expresión. Este poema muestra la parálisis

intelectual y casi física del poeta, que, sin embargo, sigue oyendo las llamadas de las sensaciones y de la vida:

LA CAMPANA HENDIDA (LXXIV)

En las noches de invierno es amargo y es dulce
Escuchar, junto al fuego que palpita y humea,
los recuerdos lejanos que lentamente se alzan
Al son de carillones que suenan en la bruma.

¡Feliz campana aquella de enérgica garganta
Que, pese a su vejez, conservada y alerta,
Con fidelidad lanza su grito religioso
Como un viejo soldado que vigila en su tienda!
Pero mi alma está hendida, y, cuando en sus hastíos,
Quiere poblar de cantos la frialdad nocturna,
Con frecuencia sucede que su cansada voz

Semeja al estertor de un herido olvidado
Junto a un lago de sangre, bajo un montón de muertos,
Que expira, sin moverse, entre esfuerzos inmensos.

Así pues, la divinidad y el ridículo, la eternidad y lo transitorio, las nubes y las calles de la ciudad marcan sus fronteras, los límites de su estilo. Son la expresión de su melancolía. El poeta busca un estilo que le obligaba a vivir en la perpetua contradicción. Para no hacer el ridículo llega a la divinidad persiguiendo el realismo y acaba en el realismo al perseguir la divinidad. Son las consecuencias estéticas del diálogo entre lo transitorio y los valores eternos. Los poemas de Baudelaire cobran su intensidad en la conciencia de los límites:

EL ENEMIGO (X)

Mi juventud no fue sino un gran temporal
Atravesado, a rachas, por soles cegadores;
Hicieron tal destrozo los vientos y aguaceros
Que apenas, en mi huerto, queda un fruto en sazón.

He alcanzado el otoño total del pensamiento,
Y es necesario ahora usar la pala y rastrillo
Para poner a flote las anegadas tierras
Donde se abrieron huecos, inmensos como tumbas.
¿Quién sabe si los nuevos brotes en los que sueño,
Hallarán en mi suelo, yermo como una playa,
El místico alimento que le daría vigor?

¡Oh dolor! ¡Oh dolor! Devora la vida el Tiempo,
Y el oscuro enemigo que nos roe el corazón,
Crece y se fortifica con nuestra propia sangre.

En el momento en que el poeta escribe este poema ya ha alcanzado el otoño de su vida y cree estar a punto de iniciar una nueva etapa. La imagen saturnina del Tiempo devorador es frecuente en Baudelaire: “El viaje” (CXXVI), en *Las flores del mal*; “La habitación doble” en *Pequeños poemas en prosa*. Esta imagen debe relacionarse con todas aquellas que expresan agresión: uñas, dientes, garras, etc. También en el “Poema del hachís” en *Paraísos artificiales* escribe: “Creo haber hablado ya suficientemente del monstruoso acrecentamiento del tiempo y del espacio” (Baudelaire, 2000a, p. 757).

En efecto, los enemigos del poeta son el tiempo, la muerte, el demonio, los remordimientos, el *spleen*. Baudelaire compara su alma destrozada con un

jardín devastado por la tormenta, pero sueña flores nuevas y se abre temeroso al futuro entre esperanza y duda:

LA MALA SUERTE (XI)

Para alzar un peso tan grande
¡Tu coraje haría falta, Sísifo!
Aun empeñándose en la obra
El Arte es largo y breve el Tiempo.

Lejos de célebres túmulos
En un camposanto aislado
Mi corazón, tambor velado,
Va redoblando marchas fúnebres.

-Mucha gema duerme oculta
En las tinieblas y el olvido,
Ajena a picos y a sondas.

-Mucha flor con pesar exhala
Como un secreto su grato aroma
En las profundas soledades.

La lectura de la obra del escritor Edgar Allan Poe reveló a Baudelaire que la fatalidad a la que éste llamaba *le guignon* (la mala suerte) era un factor importante en la existencia del hombre. De ahí que el primer estudio sobre Poe (*Revue de Paris*, marzo de 1852) se inicia con la afirmación: “Hay en la historia literaria destinos análogos, auténticas condenas –hombres que llevan la palabra *gafe* escrita en caracteres misteriosos en los sinuosos pliegues de su frente” (Baudelaire, 2000, p. 1204). De nuevo aparece aquí la *mala suerte* asociada a toda la tradición melancólica. Y también los esfuerzos por distanciarse de ella. Recordemos cómo en el Renacimiento la referenciaban

los artistas en sus obras. Durero lo hace en su grabado con la presencia del cuadrado mágico, identificado con la *mensula jovis* dividida en dieciséis casillas y que, “grabada en una lámina de estaño podía ‘convertir el mal en bien’ y ‘disipar toda angustia y temor” (Panofsky, 1995, p. 195). Y el mismo Ficino recomendaba el uso de talismanes para contrarrestar la influencia negativa del planeta. Como resultado de esto, al poeta oscuro sólo le queda proclamar su valor.

En el siglo XX, la filosofía existencialista, representada en Francia por Jean-Paul Sartre, ha definido el *mal de vivre* particular de la época. El pensamiento de Albert Camus comparte puntos en común con dicha filosofía. En la obra de Camus, el sentimiento del absurdo se instala en el corazón mismo de la experiencia humana: *El extranjero* y el *Mito de Sísifo*, ambos de 1942, son unos buenos ejemplos de ello.

Sísifo, el héroe griego, condenado por los dioses a subir eternamente una enorme piedra a una montaña de donde volvía a caer sin cesar, es el trasfondo de *El extranjero*.

Esta es también la condena del poeta: volver a hacer eternamente el mismo esfuerzo absurdo. Se trata de la perfecta alegoría de la condición del hombre, condenado a repetir actos inútiles y absurdos. En este sentido, el absurdo también está presente en Baudelaire.

Podemos ver cierta distancia entre el *spleen* baudelariano y la postura existencial de Sartre y Camus. El *spleen* que corroe a Baudelaire viene de la fe en un Ideal, una realidad trascendente que el poeta sufre por no poder alcanzar, encarcelado en su vida material y corrompida. Al contrario, Sartre y Camus rechazan categóricamente cualquier creencia en Dios o en un Ideal metafísico. Desde la perspectiva de estos autores no existe ninguna trascendencia divina por lo que la existencia abandonada a su suerte hunde al hombre en la “insípida obscenidad de la vida” (Sartre, 2008, p. 59) o en la náusea y el absurdo, como a Meursault, el protagonista de *El Extranjero*, quien vive en su embotamiento lúcido y tiene el sentimiento de que nada tiene sentido y contempla su vida “como un extraño” (Camus, 2010, p. 102), como si se tratara de alguien que no fuera él.

Por otra parte, Baudelaire cree en el Ideal, pero también en el poder universal del Mal. Incapaz de transfigurar la vida al poeta le queda la posibilidad de mostrar el horror de ésta, ser la “mala conciencia” del “¡Hipócrita lector, mi prójimo, mi hermano!” como indica en “Al lector”, desvelar la corrupción del Mal y del *spleen*.

La existencia no puede escapar de su naturaleza humana, que la arrastra hacia lo más bajo y miserable. Su condición de poeta satánico y blasfemo nace de su rebeldía ante quien nos condenó a ello. Y su *spleen*, su abatimiento, tiene un origen también en esa desigual lucha entre el Ideal imposible y el Mal inevitable:

LA NEGACIÓN DE SAN PEDRO (CXVIII)

Por cierto, ¿qué hace Dios de ese mar de anatemas

Que asciende día a día hasta sus serafines?

Como un déspota ahíto de viandas y de vinos,

Al dulce son de nuestras blasfemias se adormece.

Las quejas de los mártires y de los torturados

Son una sinfonía embriagante sin duda,

Ya que, pese a la sangre que cuesta su deleite,

¡Los cielos no parecen todavía saciados!

-¡Acuérdate, Jesús, de aquel Huerto de Olivos!

Con suma sencillez oraste de rodillas

A quien allá en su cielo se reía de los clavos

Que unos viles verdugos hincaban en tus carnes,

Cuando viste escupir en tu divinidad

A la chusma del cuerpo de guardia y de cocina,

Y cuando tú sentiste penetrar las espinas

En tu cabeza donde habitaban los hombres,

Cuando aquel peso horrible de tu cuerpo quebrado

Estiraba tus brazos tensados, y tu sangre

Y tu sudor corrían por tu pálida frente,

Cuando fuiste mostrado como blanco ante todos,

¿Recordabas los días tan brillantes y hermosos

En que a cumplir la eterna promesa tú viniste,

Cuando a lomos de mansa borrica recorrías

Los caminos sembrados de flores y ramos,

Cuando, henchido tu pecho de esperanza y valor,

Azotabas con fuerza a viles mercaderes,

Cuando fuiste maestro? ¿No caló en tu costado

El arrepentimiento más hondo que la lanza?

-En cuanto a mí, es seguro que saldré satisfecho
De un mundo en que la acción no es hermana del sueño;
¡Ojalá mate a hierro y que a hierro perezca!
San Pedro renegó de Jesús... ¡hizo bien!

En efecto, al igual que le ocurriera al protagonista de *El Extranjero*, si la propia vida es un sinsentido, entonces el mundo también está vacío de dioses y salvadores. Y, si debemos morir, no importa sin cómo, ni cuándo, lo más sensato es no arrepentirse de nada.

De esta forma, Meursault toma conciencia no sólo de lo absurdo de la vida, sino también de la dicha que ésta contiene precisamente por ser absurda: “¡Se trata de vivir la vida!” (Camus, 2010, p. 105), aunque sea absurdo. En la víspera de su ejecución, el protagonista de la novela prohíbe al capellán que rece por su salvación, pues “más valía arder que desaparecer” (Camus, 2003, p. 106). Por fin tenía algo, tenía la verdad de su muerte absurda y cercana. La valentía de haber rechazado los consuelos de la religión le habían dado sentido a su vida, por eso, ahora ya no es un Sísifo condenado, sino un “Sísifo dichoso” (Camus, 2003, p. 106).

La segunda sección, “Cuadros parisinos”, se acerca a la ciudad, París, y a los bajos fondos desde una visión moderna. La naturaleza no es ya objeto de experimentación y creación para el artista moderno, que vive y escribe en y para la ciudad. Una ciudad en la que hombres y mujeres son descritos como espíritus sufrientes de *urbanitas* que trabajan y sobreviven en medio de la

miseria cotidiana. El estigma de la ciudad, el horror de la indiferencia, es el punto de vista que elige el llamado poeta maldito. Su gran novedad es haber dado voz a lo ruinoso: los miserables, los borrachos, los asesinos, las prostitutas, la marginación en cualquiera de sus formas.

La ciudad es un mundo en el que los transeúntes se ignoran. La experiencia de la incomunicación que predomina en la visión baudelairiana de la ciudad está presente en el soneto “A una transeúnte” (XCIII), en el que la ciudad se convierte en un mundo ambiguo, espacio de posibilidades y negaciones:

A UNA TRANSEÚNTE (XCIII)

La calle aturdidora en torno mío aullaba.

Alta, fina, de luto, dolor majestuoso,
Se cruzó una mujer. Con un gesto precioso
Recogía la blonda que la brisa agitaba.

Y era ágil, noble, con su pierna de escultura,
Yo bebí en el instante, embriagado y crispado,
en su pupila –cielo de tormenta preñado-
placer mortal y a un tiempo fascinante dulzura.

Un relámpago... ¡y la noche! Fugitiva beldad
cuya mirada me ha hecho de pronto renacer,
¿no he de volver a verte sino en la eternidad?
¡En otra parte, lejos..., o tarde..., cuando no pueda ser!
Pues dónde voy no sabes, ni yo sé a dónde huiste,
¡tú, a quien yo hubiera amado, tú que lo comprendiste!

En efecto, la ciudad experimenta importantes transformaciones. En los años 1850, bajo el mando de Napoleón III, Haussmann fue encargado de la tarea histórica de modernizar la ciudad, tirando los antiguos barrios medievales, abriendo las amplias avenidas y bulevares de hoy. Baudelaire adopta una actitud ambigua con respecto a dichas transformaciones de la ciudad: aunque desea la modernización en el arte, el profundo cambio de su paisaje urbano más familiar le causa angustia del tiempo que pasa y de la fragilidad universal. En su poema “El cisne” (LXXXIX) lo expresa claramente: “Murió el viejo París (la forma de una urbe cambia con más presteza que el corazón de un mortal)”.

Baudelaire es el poeta de la gran ciudad, con sus luces, su gentío, sus ambientes nocturnos, sus lujos y sus miserias. Sus descripciones no son en absoluto realistas, sino simbólicas. Son la imagen de su propia alma, que comparte con los transeúntes más desvalidos sus dolores y su soledad.

Para encarnar esta melancolía transfigurada en el *spleen*, Baudelaire inventa la figura literaria del *Dandy*. Esta es una invención extravagante de los ingleses en la aburrida atmósfera aristocrática de la época colonial. Lord Byron, por ejemplo, fue considerado como el prototipo del *dandy*-artista. Esta figura sería la más próxima a la que Baudelaire probablemente quería encarnar, personaje que menospreciaba las leyes establecidas y voluntariamente las infringe.

El último poema de *Las flores del mal* tiene un nombre simbólico: “El viaje” (CXXVI). Podría entenderse como una metáfora de su itinerario de poeta maldito y artista moderno; siempre de camino, como paseante anónimo (*flâneur* o *dandy*) pululando por la ciudad. ¡Cuán lejos está el mundo de Homero y sus héroes, con sus dioses intervencionistas en los asuntos humanos, su apego a la estirpe y su concepción de la ciudad como refugio y hogar! Y también está lejos el ámbito de los celestes y la sagrada naturaleza de Hölderlin. Los dioses han muerto, pero los hombres no han vuelto al estado de inocencia. Tal como preconizara Nietzsche, la humanidad continúa en estado doliente y desdichado.

El poema en su conjunto es un elogio del hombre siempre itinerante, sin meta; ya no hay vías que lleven a puerto alguno de acogida:

EL VIAJE (CXXVI)

I

Para el niño, enamorado de mapas y estampas,
El universo es igual a su vasto apetito.
¡Ah! ¡Cuán grande es el mundo a la claridad de las lámparas!
¡Para las miradas del recuerdo, el mundo qué pequeño!

Una mañana zarpamos, la mente inflamada,
El corazón desbordante de rencor y de amargos deseos,
Y nos marchamos, siguiendo el ritmo de la onda
Meciendo nuestro infinito sobre el confín de los mares.

Algunos, dichosos al huir de una patria infame;
Otros, del horror de sus orígenes, y unos contados,
Astrólogos sumergidos en los ojos de una mujer,

La Circe tiránica de los peligrosos perfumes.

Para no convertirse en bestias, se embriagan
De espacio y de luz, y de cielos incendiados;
El hielo que los muerde, los soles que los broncean,
Borran lentamente la huella de los besos.

Pero los verdaderos viajeros son los únicos que parten
Por partir; corazones ligeros, semejantes a los globos,
De su fatalidad jamás ellos se apartan,
Y, sin saber por qué, dicen siempre: ¡Vamos!

¡Son aquellos cuyos deseos tienen forma de nubes,
Y que como el conscripto, sueñan con el cañón,
En intensas voluptuosidades, mutables, desconocidas,
Y de las que el espíritu humano jamás ha conocido el nombre!

II

Imitamos ¡horror! al trompo y la pelota
En su danza y sus saltos; hasta en nuestros sueños
La Curiosidad nos atormenta y nos envuelve,
Como un Ángel cruel que fustigaré soles
(...)

¡Oh, el infeliz enamorado de tierras quiméricas!
¿Habrà que engrillar y arrojar al mar,
A este marinero borracho, inventor de Américas
Para el cual el espejismo toma el remolino más amargo?
(...)

III

¡Deseamos viajar sin vapor y sin velas!
Para ahuyentar el tedio de nuestras prisiones,
Haced desfilar nuestros espíritus, tensos como un lienzo,
Vuestros recuerdos enmarcados por horizontes.

Decid, ¿qué habéis visto?

IV

"Hemos visto astros
Y olas; hemos visto playas además;
Y, a pesar de muchos choques e imprevistos desastres,
Nos hemos hastiado, a menudo, como aquí.

El esplendor del sol sobre el mar violáceo,
El esplendor de las ciudades en el sol poniente,
Encendían en nuestros corazones el impulso inquietante
De sumergirnos en el cielo con su reflejo fascinante.

Las más ricas ciudades, los más amplios paisajes,
Jamás contenían el atractivo misterioso
De aquellos que el azar forma con las nubes.
¡Y siempre el deseo nos tornaba inquietos!

—El gozo acrecienta del deseo la fuerza.
¡Deseo, viejo árbol, al cual el placer sirviéndole de abono,
Entretanto acrecienta y endurece tu corteza,
Tus ramas quieren ver el sol de más cerca!

Hemos saludado ídolos engañosos;
Tronos constelados de joyas luminosas;
Palacios adornados cuya mágica pompa
Sería para vuestros banqueros un sueño ruinoso;

Vestimentas que son para la vista una embriaguez;
Mujeres cuyos dientes y uñas están pintados,
Y juglares sabios que la serpiente acaricia."

V

Y después, y después. ¿Qué más?

VI

"¡Oh, cerebros infantiles!"

Para no olvidar el tema capital,
Hemos visto en todas partes, y sin haberlo buscado,
Desde arriba hasta abajo la escala fatal,
El espectáculo enojoso del inmortal pecado.
(...)

VII

¡Amargo sabor, aquel que se extrae del viaje!
El mundo, monótono y pequeño, en el presente,
Ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen;
Un oasis de horror en un desierto de tedio!

¿Es menester partir? ¿Quedarse? Si te puedes quedar, quédate;
Parte, si es menester. Uno corre, el otro se oculta
Para engañar ese enemigo vigilante y funesto,
¡El Tiempo! El pertenece, a los corredores sin respiro,

Como el Judío Errante y como los apóstoles,
A quien nada basta, ni vagón ni navío,
Para huir de este retiro infame; y aun hay otros
Que saben matarlo sin abandonar su cuna.

Cuando, finalmente, él ponga su planta sobre nuestro espinazo,
Podremos esperar y clamar: ¡Adelante!
Lo mismo que otras veces, cuando zarpamos para la China,
Con la mirada hacia lo lejos y los cabellos al viento,

Nos embarcaremos sobre el mar de las Tinieblas
Con el corazón gozoso del joven pasajero.
Escucháis esas voces, embelesadoras y fúnebres,
Que cantan: "¡Por aquí! vosotros que queréis saborear

¡El Loto perfumado! Es aquí donde se cosechan

Los frutos milagrosos que vuestro corazón apetece;
Acudid a embriagaros con la dulzura extraña
De esta siesta que jamás tiene fin!"

Por el acento familiar barruntamos al espectro;
Nuestros Pilades, allá, nos tienden sus brazos.
"¡Para refrescar tu corazón boga hacia tu Electra!"
Dice aquella a la que en otros días besábamos las rodillas.

VIII

¡Oh, Muerte, venerable capitana, ya es tiempo! ¡Levemos el ancla!
Esta tierra nos hastía, ¡oh, Muerte! ¡Aparejemos!
¡Si el cielo y la mar están negros como la tinta,
Nuestros corazones, a los que tú conoces, están radiantes!

¡Viértenos tu veneno para que nos reconforte!
Este fuego tanto nos abraza el cerebro, que queremos
Sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?
¡Hasta el fondo de lo Desconocido, para encontrar lo nuevo!

Así pues, los llamados “viajeros de verdad” son aquellos que empujados por la fatalidad, que ellos asumen como destino propio, siempre quieren estar en un lugar diferente del que están. Así lo expresa en el poema antes citado: “Viajar sin vapor y sin velas! Haced, para el hastío distraer de esa cárcel”.

Parece que el poeta ya no se complace en el *spleen*. Sus prisiones, ¿son las de su propia alma errante? El deseo obsesivo y continuo de novedad del poeta moderno, que exclama: “¿Y qué más? ¿Y qué más?” (Baudelaire, 1995, p.178).

El *spleen* lo atormenta: “Nos hastía esta tierra” (Baudelaire, 1995, p. 181). ¡Cualquier cosa, en cualquier lugar, para huir del tedio! Tan sólo le queda ya invocar la muerte. Las últimas palabras del poeta surgen de la experiencia de haber tocado fondo en el profundo abismo de la existencia melancólica. Son la expresión de un poeta maldito y moderno. Y expresan además, un deseo en el que cielo e infierno son ya indistinguibles.

4. NIETZSCHE, EL MODERNO MELANCÓLICO

Nietzsche ha sabido narrar magistralmente la experiencia de crisis del individuo moderno. A lo largo del presente capítulo se presentará el pensamiento de dicho autor como uno de los ejemplos que mejor ilustra el diagnóstico y la descripción de los rasgos principales de esa *enfermedad mortal* de los tiempos modernos que se ha denominado *nihilismo*, y las consecuencias que se derivan de ello. Consecuencias que están relacionadas con el vértigo y la angustia asociados a la melancolía, que acompañan al lado más oscuro y radical de nuestra existencia. Se plantean aquellos aspectos de su filosofía que nos interesan, tanto en su forma como en su contenido desde la óptica de algunos de los rasgos que nos remiten al campo semántico de la melancolía. En cuanto a la forma destaca el aforismo como fórmula literaria que mejor define sus vivencias más íntimamente melancólicas; y en cuanto al contenido, destacan los conceptos de *voluntad de poder*, la idea de *superhombre* y el *eterno retorno*, asociados a la melancolía y concebidos como aquellas ficciones filosóficas necesarias para combatir las consecuencias de una cultura decadente.

4.1. El nihilismo como enfermedad mortal de los tiempos modernos

La producción artístico-literario y filosófica de finales del s. XIX está definida por lo que se ha denominado *nihilismo*, que se ha caracterizado como la *enfermedad mortal* de los tiempos modernos (Cfr. Barrios, 2001, p.15) y que hace referencia al reino de lo absurdo, negando los valores tradicionales que definen la realidad o la posibilidad de conocerla de manera objetiva.

Nietzsche diagnosticó la esencia de dicha crisis; la describió en sus rasgos principales y de una manera casi clínica. Realizó un estudio de la misma en diferentes niveles, y pudo así anunciar con la mayor precisión lo que se estaba fraguando en ese final del siglo XIX:

“¿Qué significa el nihilismo?: Que los valores supremos pierden validez. Falta la meta; falta la respuesta al ‘por qué’” (Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 33).

El nihilismo es la ausencia de sentido: el devenir carece entonces de cualquier finalidad u objetivo, y todos los ideales tradicionales pierden su valor:

“La pregunta del nihilismo: ‘¿para qué?’ tiene su raíz en la costumbre según la cual la meta parecía establecida, dada, postulada desde fuera, es decir, por alguna autoridad suprahumana. Tras haber perdido la fe en tal autoridad se anda por costumbre en procura de otra autoridad susceptible de hablar en términos absolutos y de fijar metas y tareas” (Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 92).

¿Pero cuál es el núcleo de esa *nada*, y cuál es su fuerza? El fenómeno del nihilismo está marcado fundamentalmente por la *muerte de Dios*, el acontecimiento reciente más importante. En el curso de la descripción del desfondamiento del viejo universo reglado por el demiurgo ya fallecido, Nietzsche, consciente del vértigo y la angustia asociados a la melancolía que acompañan al lado más oscuro y radical de nuestra existencia, se pregunta:

“¿Dónde está Dios? Os lo voy a decir. Le hemos matado; vosotros y yo, todos somos sus asesinos. Pero ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos vaciar el mar? ¿Quién nos dió la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho después de desprender a la tierra de la cadena de su sol? ¿Dónde la conducen ahora sus movimientos? ¿Adónde la llevan los nuestros? ¿Es que caemos sin cesar? ¿Vamos hacia adelante, hacia atrás, hacia algún lado, erramos en todas direcciones? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? ¿Nos persigue el vacío con su aliento? ¿No sentimos frío? ¿No veis de continuo acercarse la noche, cada vez más cerrada? ¿Necesitamos encender las linternas antes del mediodía? ¿No oís el rumor de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No percibimos aún nada de la descomposición divina? Los dioses también se descomponen” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 137 y 138).

Y más adelante continúa poniendo énfasis en el vértigo y en el desconsuelo que nos plantean los interrogantes derivados de un fenómeno de tal magnitud:

“¡Dios ha muerto! ¡Y nosotros le dimos muerte! ¡Cómo consolarnos nosotros, asesinos entre los asesinos! Lo más sagrado, lo más poderoso que había hasta ahora en el mundo ha teñido con su sangre nuestro cuchillo. ¿Quién borrará esa mancha de sangre? ¿Qué agua servirá para purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué ceremonias sagradas tendremos que inventar? La grandeza de este acto, ¿no es demasiado grande para nosotros?” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 137 y 138).

En consecuencia, el mundo de lo *verdadero*, el mundo de lo *absoluto* ha desaparecido. Es en este sentido, en el que Nietzsche plantea el problema de la disolución de aquellas fronteras entre ficción y realidad que se habían mantenido claramente desde la visión óptica entre mundo verdadero y mundo aparente:

“El mundo verdadero -¿inasequible? En todo caso, inalcanzado. Y en cuanto inalcanzado, también *desconocido*. Por consiguiente, tampoco consolador, redentor, obligante: ¿a qué podría obligarnos algo desconocido?...

(Mañana gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo.)

‘El mundo verdadero’ –una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga-, una Idea que se ha vuelto inútil, superflua, *por consiguiente* una Idea refutada: ¡eliminémosla!

(Día claro; desayuno; retorno del bon sens (buen sentido) y de la jovialidad; rubor avergonzado de Platón; ruido endiablado de todos los espíritus libres.)”

(Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, pp. 57 y 58).

Pero el objetivo de Nietzsche no es plantear la simple sustitución del mundo verdadero por el mundo aparente. En este sentido, resulta ilustrador el final del capítulo “Cómo el mundo ‘verdadero’ acabó convirtiéndose en fábula”, de *Crepúsculo de los ídolos*:

“Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado? ¿acaso el aparente? ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente! (Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 58).

En esta misma línea “el mundo devenido en fábula” en su versión poliscópica, aun con toda su multiplicidad de sentidos, aun con su persistente carácter caótico y melancólico, no deja de seguir configurándose para nosotros como un mundo y, en tal medida, como algo bien distinto a la concepción frívola y puramente apariencial de la realidad. En referencia a la cuarta tesis planteada en el capítulo “La razón en la filosofía”, nos recuerda:

“El hecho de que el artista estime más la apariencia que la realidad no constituye una objeción contra esta tesis. Pues la ‘apariencia’ significa aquí la realidad *una vez más*, sólo que seleccionada, reforzada, corregida... El artista trágico no es un pesimista -dice precisamente sí incluso a todo lo problemático y terrible-, es *dionisiaco*” (Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 56).

Pero este mundo “devenido en fábula” no viene a sustituir la fórmula redentora que aporta el metarrelato por la angustia de la absoluta falta de sentido, o por el desconcierto y la apatía de la indiferencia melancólica.

Ambas actitudes se muestran a los ojos de Nietzsche como dos fórmulas incompletas –y por ello, a la postre, reactivas- de realizar la experiencia de nihilismo sin llevarla al extremo de su transvaloración afirmativa, que no es otra que la que encarnan aquellas lecturas del eterno retorno, del superhombre o de la voluntad de poder que sí hacen soportable la vida ya no *pese a*, sino justamente en su levedad, excentricidad y falta de fundamento (Cfr. Barrios, 1990, p. 27).

Así pues, la disolución que plantea Nietzsche tiene su concreción más notoria en la vivencia colectiva de la cultura occidental de fin de siglo, consciente del vértigo y la angustia que conlleva la caída del viejo universo reglado por un antiguo orden ya desaparecido.

4.2. El pesimismo moderno: la versión decadentista

En *El nacimiento de la tragedia* -la primera obra de Nietzsche- nuestro autor quería destruir la tradicional imagen ilusoria de la cultura helénica, modelo de armonía y serenidad, de perfección y proporcionalidad racional.

El verdadero suelo cultural de lo griego es, según Nietzsche, el de Dioniso, dios sufriente y de la vida glorificada. A su través nos ofrece Nietzsche una nueva modalidad en el pensar, una filosofía que se oculta tras la estética o una estética que se carga de filosofía (Cfr. Fink, 1980. p. 78). Estamos ante un estudio del *ser* que da cuenta de la belleza de lo fenoménico, de la necesidad que el ser tiene de la apariencia y del destino trágico de la existencia humana.

Aquí las ideas se proponen como adivinaciones, los símbolos artísticos se llenan de sentido filosófico. Tal es el caso de lo apolíneo y lo dionisiaco, dos estilos estéticos que utilizaban los griegos en la tragedia y que condensan una visión del mundo superadora del pesimismo:

“Daríamos un gran paso en lo que se refiere a la ciencia de la estética, si llegásemos no sólo a la inducción lógica, sino a la certidumbre inmediata de este pensamiento: que la evolución progresiva del arte es el resultado del ‘espíritu apolíneo’ y del ‘espíritu dionisiaco’, de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida en medio de luchas perpetuas y por aproximaciones simplemente periódicas. Estos nombres los tomamos de los griegos, que han hecho inteligible al pensador el sentido oculto y profundo de su concepción del arte, no por medio de nociones, sino con ayuda de las figuras netamente significativas del mundo de sus dioses. Apolo y Dioniso, estas dos divinidades del arte, son las que despiertan en nosotros la idea del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fines, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dioniso” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 40).

Así pues, de la mano del dios de la luz y de la razón (Apolo), que le presta sus formas y simetrías, Dioniso, dios de la embriaguez y del éxtasis, de lo informe y caótico, expresa en la tragedia los horrores y enigmas de la existencia. Su contemplación producía al público griego el mismo placer que las formas simétricas de Apolo. Los griegos superaron así el pesimismo, al aceptar el devenir dionisiaco, al afirmar el lado oscuro de la existencia, al buscar una salvación por la vía del arte.

La caída en el optimismo racional, la renuncia a la oscuridad, el rechazo de Dioniso se inicia en la cultura griega con Sócrates. En su figura cifró Nietzsche los signos filosóficos de la decadencia: el socratismo es la búsqueda de la claridad ilustrada y el olvido de la tiniebla dionisiaca, la mitificación del

valor de lo racional y el empobrecimiento de lo vital-instintivo, la exaltación, en fin, del “hombre teórico”.

Así pues, según Nietzsche, el rasgo principal de la cultura occidental ha consistido en la defensa de los valores contrarios a la vida y en la creencia en un mundo objetivo, verdadero, inmutable y racional como fundamento de dichos valores:

“Se adivina el lugar en que con estas preguntas quedaba colocado el gran signo de interrogación acerca del valor de la existencia. ¿Es el pesimismo, *necesariamente*, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados, como lo fue entre los indios, como lo es, según todas las apariencias, entre nosotros los hombres y europeos ‘modernos’? ¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección de las cosas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? ¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte más valiente, el mito *trágico*? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia? Y por otro lado, aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico... ¿no podría ser justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de modo anárquico? Y la ‘jovialidad griega’ del helenismo tardío (¿no podría ser) tan sólo un arbol del crepúsculo?... Y la ciencia misma, nuestra ciencia... ¿Tal vez es el cientifismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 26).

En efecto, lo que cuestiona Nietzsche aquí es el predominio, absoluto o relativo, de la razón en la existencia humana y la consiguiente tendencia hacia el declive, la ruina o el fracaso en la época moderna: “El interrogatorio lleno de sospechas nos alcanza a nosotros mismos como inculpad, a nuestro

optimismo racionalista, a nuestra fe en la ciencia, a nuestra confianza en el progreso y a nuestro concepto de verdad” (Arroyo, 2004, p. 21).

El siguiente texto resume los distintos ámbitos inventados por el hombre a partir del espíritu de decadencia:

“El filósofo, que inventa un mundo racional donde la razón y las funciones lógicas son adecuadas; de ahí el ‘mundo verdadero’. El hombre religioso, que inventa un ‘mundo divino’; de ahí el mundo ‘desnaturalizado’, antinatural. El hombre moral, que inventa un ‘mundo libre’; de ahí el mundo bueno, perfecto, justo, santo” (Nietzsche, *Voluntad de poder*, p. 37).

Se puede entender la totalidad de la filosofía de Nietzsche como el intento más radical por combatir el espíritu de decadencia y hacer de la vida lo Absoluto. La vida no tiene un fundamento exterior a ella, tiene valor en sí misma. Y la vida entendida fundamentalmente en su dimensión biológica, instintiva, irracional. La vida como creación y destrucción, como ámbito de la alegría y el dolor. Por esta razón, desde el pensamiento de Nietzsche es posible medir el valor de la metafísica, la teoría del conocimiento y la ética a partir de su oposición o afirmación respecto de la vida:

“Vida y muerte, nacimiento y decadencia forman parte esencial de la existencia, que se acepta como tal. Porque, lejos de ser un pesimismo decadente y paralizador, el sentimiento trágico de la vida es una afirmación de ésta con todas sus limitaciones, incluso con lo horrible que encierra, ya que considera que la pluralidad de seres finitos no son más que momentos de una totalidad en la que la vida se muestra con todo su esplendor, de manera que la desaparición de un ser finito no significa la aniquilación total, sino la vuelta al fondo global de la

vida. ‘Todo es uno’, así es como Nietzsche resuelve el permanente problema de la metafísica, el problema de lo uno y lo múltiple” (Arroyo, 2004, pp. 22-23).

En este sentido, y resumiendo, podemos decir que el interés por la obra de Nietzsche se ha debido en gran parte a este esfuerzo por parte de nuestro autor por establecer un diagnóstico acerca de la decadencia finisecular y por plantear la crisis de los valores morales de Occidente. En realidad, el mérito de Nietzsche ha sido su capacidad para diagnosticar la ambigüedad del nihilismo, que por su propia esencia se hurta a toda objetivación y determinación unívocas, a toda dicción en un decir directo, epistémico. Esto tiene como consecuencia directa el problema de su irrepresentabilidad:

“Una palabra es un concepto no por haber valido para designar un hecho individual en una determinada ocasión, y como recuerdo e este hecho, sino porque sirve para designar una multitud de cosas más o menos semejantes, o sea, en rigor, no iguales, y, por tanto, para designar cosas diferentes. Todo concepto nace de la equiparación de cosas diversas (...) El concepto lo formamos prescindiendo de lo individual y real” (Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, p. 244).

El carácter falaz de la actividad intelectual sobreactúa privilegiadamente en el lenguaje; bajo la presión de la vida social, el hombre aprende las convenciones establecidas y miente de acuerdo con los criterios del rebaño:

“¿Qué es la verdad? Un ejército movible de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en suma, un conjunto de relaciones humanas, que ennoblecidas y adornadas por la retórica y la poética, a consecuencia de un largo uso fijado por un pueblo, nos parecen canónicas y obligatorias; las verdades son ilusiones de las cuales se ha olvidado que son metáforas que paulatinamente

pierden su utilidad y su fuerza, monedas que pierden el troquelado y ya no pueden ser consideradas más que como metal, no como tales monedas” (Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, p. 245).

Así pues, el concepto surge del olvido de una particular sensación originaria con que nos obsequió lo real; de este olvido y del sentimiento obligado de toda vida social nace nuestro desaforado amor a la verdad.

Desenmascarada la ilusión del conocimiento intelectual, una consecuencia directa del planteamiento de Nietzsche es que se concede a la vida mental consciente el mismo rango cognitivo que a las actividades irracionales, consideradas banales por la razón: en su conjunto todas recrean la multiplicidad de perspectivas de lo apariencial-fenoménico. Las ilusiones de la razón son necesarias porque sin ellas no podríamos movernos en la maraña de una realidad que es también aparente e ilusoria. No es ahora el carácter falaz de la razón lo denunciado por Nietzsche, sino su rigidez y esquematismo, el monopolio ejercido sobre las otras fuerzas vitales y creadoras del hombre.

En efecto, en el ámbito de una realidad fenoménica, el hombre es creador tanto en la ciencia como en el mito, en el arte y en el sueño. La experiencia artística, similar a la experiencia onírica, no aporta un grado menor de ser que la vigilia racional; si se quiere, expresa más adecuadamente su esencia, pues el arte y el sueño constituyen la apariencia de la apariencia (crean realidad y sumergen al hombre en la ilusión).

Pero además, otra consecuencia directa de este planteamiento, ha sido el hecho de que el mencionado fenómeno de la decadencia de la vida moderna no se haya presentado meramente desde el punto de vista de la condena por la pérdida de valores, falta de paradero y sentido último de la existencia, sino a un nivel más profundo que tiene que ver con la contemplación de una actitud psicológica que ha vuelto *interesante* la vida, en la misma medida en que la ha vuelto contradictoria, abierta, difusa y no claramente delimitable (Cfr. Barrios, 1990, p. 56). Esta actitud conlleva un carácter melancólico que conecta con la vivencia misma de la crisis del lenguaje que está en la base de muchas estrategias del arte contemporáneo.

En el siguiente epígrafe se analizará esta concepción del mundo devenido en fábula desde el pensamiento de nuestro autor, tanto en su forma como en su contenido, relacionado con las metáforas que definen el concepto de melancolía en el pensamiento de Nietzsche.

4. 3. La concepción trágica de la vida en el pensamiento de Nietzsche

Los escritos de Nietzsche son testimonio de una perspicaz y aguda inteligencia, profundizando en las grandezas y repliegues más escondidos del alma humana, al tiempo en que nos muestra su abismal desconfianza ante el discurso racional y su vuelta a los presocráticos:

“Nietzsche es un peligro para todo el que se ocupa de él, no sólo para los jóvenes, que, todavía inseguros, quedan expuestos a su escepticismo, a su abismal desconfianza, a su arte de seducir las almas. El peligro de Nietzsche no está sólo en su naturaleza de ratonera, en la musicalidad de su persuasivo lenguaje, sino que consiste más bien en una mezcla inquietante de filosofía y sofística, de pensamiento originario y de abismal desconfianza del pensar frente a sí mismo. Nietzsche es el filósofo que pone en duda toda la historia de la filosofía occidental, que ve en la filosofía un ‘movimiento profundamente negativo’... Declara la guerra a la metafísica. Sin embargo, no duda de la metafísica a la manera como duda de ella el positivismo de la vida diaria o de las ciencias... Tras veinticinco siglos de interpretación metafísica del ser, Nietzsche busca un nuevo comienzo... Nietzsche retorna a Heráclito” (Fink, 1980, pp. 15s).

En efecto, Nietzsche concibe la actividad filosófica como *crítica*. El filósofo es un ser marginado, un ser que vive al margen de la sociedad y que la toma por objeto de estudio y de crítica; la filosofía es una crítica de las ilusiones que hacen posible la existencia del hombre en sociedad y de la cultura presente. Pensar es pensar *contra* el pensamiento y su instrumento, el lenguaje. La filosofía es el arte de la sospecha, el ejercicio de la desilusión, el hábito del desencanto. Pero esta libertad negativa de la conciencia lúcida no agota las posibilidades del filosofar: la filosofía es también arte, es configuración y plasmación de la realidad frente a lo que es, a lo positivo. El hombre está abandonado a la posibilidad de dar forma a su ser y a la responsabilidad de hacerse a sí mismo. La filosofía es de este modo, sabiduría que conduce al hombre a decir sí a la vida.

Veamos aquellos aspectos de su filosofía que nos interesan, tanto en su forma como en su contenido. En cuanto a la forma destaca el aforismo como fórmula literaria que mejor define sus vivencias más íntimamente melancólicas; y en cuanto al contenido destacan los conceptos de voluntad de poder, la idea de superhombre y el eterno retorno, concebidos como las grandes ficciones filosóficas que recrea su *voluntad de ilusión*. Estos conceptos, relacionados con la melancolía, son concebidos como *ríos metafóricos* de fuerza con los que dotar a una cultura decadente.

4.3.1. El aforismo como recurso para expresar de forma melancólica la complejidad de lo real

El lenguaje que utiliza Nietzsche constituye la expresión directa de su interno apasionamiento. Su expresión escrita es casi siempre viva, luminosa, gráfica y profundamente sugerente y melancólica, porque mana inmediatamente de una experiencia personal interna y, al mismo tiempo, dramática.

Por eso es inevitable un pensamiento en fragmentos, abierto, flexible, múltiple y poliscópico; complejo y no lineal, ajeno al *monoteísmo* de la razón. Aquí hay una toma de partido clara por un estilo y una manera de filosofar. Veámoslo.

El aforismo es un recurso utilizado por Nietzsche, que pretende decir mucho con pocas palabras y sugiere una compleja interpretación de lo apuntado. Constituye una *herida* abierta en la piel del discurso, una fisura que rompe la lógica por la que intuimos la extrema complejidad de lo real.

Expresa también aquellas metáforas relacionadas con la melancolía: la identidad de los opuestos, el vacío de una hendidura por donde se nos revela el rostro enigmático de la verdad que las rutinas del lenguaje disfrazan y enmascaran. En el aforismo el sentido de las palabras excede a la forma que les limita la propia semántica del lenguaje:

“En cada momento tenemos tan sólo el pensamiento para el que disponemos de palabras capaces de expresarlo aproximadamente” (Nietzsche, *Aurora*, p. 257).

No se trata de extenderse en pruebas de supuestas verdades, sino de intentar, comprender y asimilar valores y sentidos que sirvan al fortalecimiento de la vida. Nietzsche nos introduce el tema así:

“El aforismo, la sentencia, en los que soy el primer maestro entre alemanes, son las formas de la *eternidad*; es mi ambición decir en diez frases lo que todos los demás dicen en un libro- lo que todos los demás *no* dicen en un libro...!” (Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, p. 51).

El aforismo nietzscheano expresa claramente la visión melancólica del filósofo. Es una concesión de eternidad o, lo que es lo mismo, es un “fogonazo” en el instante atemporal, sin dejar por ello de ser “intempestivo”.

Y es que -como se ha dicho- Nietzsche piensa en “relámpagos”, es intuitivo y gráfico en grado sumo, “escribe como si tallara piedras, y cada conjunto de aforismos tiene su propio tempo y relación para conformar un libro unitario y diferente del resto” (Fink, 1980, p. 14).

Los aforismos, por supuesto, no son sistemáticos, ni discursivos, ni sostienen argumentaciones, y muy poco tienen que ver con la secuencia lógica de corte deductivo o analítico. Este alejamiento del discurso racional, lo convierte en un recurso literario de primer orden para expresar el pensamiento melancólico de nuestro autor. La utilización de este recurso se aleja de la pretensión de universalidad y permanencia y hacen de la metáfora y del símbolo sus fórmulas preferidas de expresión. En efecto, su pensamiento se plantea como un canto en honor de Dionisio, es una composición poética inspirada en un arrebatado entusiasmo.

Pero la interpretación de un aforismo es más compleja de lo que parece a simple vista. En este sentido, Nietzsche, no renuncia a la reflexión:

“Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya descifrado por el hecho de leerlo; antes bien, entonces es cuando debe comenzar su *interpretación*, y para realizarla se necesita un arte de la misma” (Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p. 30).

Por consiguiente, después del primer impacto hay que seguir trabajando el texto, insistiendo en la búsqueda de sentidos, de indicios y claves para descifrarlo. Lo que ocurre es que no sirve el tipo de pensamiento tradicional, sino que hace falta otro bien distinto, creador y perseverante a la vez, acaso también despreocupado, irónico y violento que exprese bien el carácter contradictorio y melancólico de la realidad.

Por otro lado, lo real, dada su complejidad, exige de la contemplación intuitiva del melancólico. Requiere de una incursión rápida -como un baño en agua fría-, una iluminación al vuelo -sin dar tiempo a la esclerosis-; coger lo escabroso “por sorpresa” y decirlo en poco tiempo para ganar la atención; en definitiva, “un rápido ir y venir libre y aventurero” (Nietzsche, *Voluntad de poder*, p.67).

Así pues, el aforismo sirve de expresión a la falta de propiedad de las palabras en la ironía, a la crueldad del sarcasmo o la perplejidad melancólica y la confusión de la paradoja.

El aforismo abarca un amplio espectro que va desde lo que resulta lógico y comprensible al entendimiento humano hasta el abismo melancólico de lo que no se puede conocer a fondo. Supone una tensión entre el nihilismo y el dogmatismo en el que se ha construido siempre la filosofía como una

invitación al humor y a la aventura. Permite la *reversibilidad* del discurso, al tiempo que la ironía que conlleva nos resguarda del dogmatismo.

Así pues, el aforismo constituye de esta manera, un recurso filosófico, pero también un juego de palabras y un arte poético, es la expresión rotunda, breve y relativamente autónoma de una risa perfectamente seria, de una mueca irónica del espíritu sinceramente trágica y melancólica. La realidad ha de ser interpretada desde el punto de vista melancólico, como arte y reflexión al mismo tiempo.

4. 3.2. El carácter fragmentario del aforismo

La época en la que vive Nietzsche es una época decadente, en la que se destaca el gusto melancólico por lo ruinoso y lo fragmentario. El aforismo tiene un carácter claramente fragmentario. “¿Cuál es la señal de toda decadencia literaria?”, escribe Nietzsche en la sección 7ª de *El caso Wagner*:

“La vida ya no reside en el todo. La palabra se convierte en soberana y salta fuera de la frase, la frase se alarga y oscurece el sentido de la página, y la página cobra vida a expensas del todo – el todo deja de ser un todo-. Este, sin embargo, es el símil de todo estilo decadente: cada vez que se produce una anarquía de átomos” (Nietzsche, *El caso Wagner*, p. 96).

Vemos pues, que el fragmento es la señal de identidad de la decadencia literaria. Pero cada fragmento de pensamiento tiene sentido y valor en sí mismo para Nietzsche:

“Lo mismo que no sólo la edad viril, sino también la juventud y la infancia tienen un valor *en sí* y no han de ser consideradas en modo alguno como transiciones o puentes, igualmente los pensamientos que no han llegado a su total desarrollo tienen también su propio valor. Por eso no hay que enfadar a un poeta con una interpretación demasiado sutil, sino recrearse con la incertidumbre de su horizonte como si hubiese allí una vía abierta a múltiples ideas: estar en el umbral, aguardar como si se fuera a desenterrar un tesoro, como si al punto se fuera a hacer el feliz descubrimiento de unos profundos pensamientos. El poeta anticipa algo de la felicidad del pensador al descubrir una idea esencial, llenándonos así del deseo de lanzarnos hacia ella; pero surge la idea, nos roza la cabeza juguetona y despliega sus alas más bellas de mariposa- y, sin embargo, se nos escapa” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, pp. 144 y145).

El fragmento y el enigma son dos notas relevantes desde el punto de vista melancólico que gustan a las épocas decadentes, constituyendo axiomas de perpleja elocuencia y tópicos obsesivos.

Son principios morales esenciales en los que reposa condensado el germen del mundo. El decadente sueña, como ya lo hiciera Heráclito o Parménides, con hallar la fórmula del mundo y escribir en cifra el universo.

En este sentido, el procedimiento para hallar dicha fórmula lo encuentra Nietzsche en la intuición. Según Nietzsche, lo primero que se da en todo proceso cognitivo, es la intuición. En *El origen de la tragedia*, las ideas esenciales y básicas se exponen al comienzo, como si se tratara de tesis; se las propone y afirma sin más, y posteriormente adquieren su confirmación por la intensidad luminosa y melancólica con que atraviesan la realidad.

A su luz los fenómenos se tornan comprensibles; son el plano trazado de antemano, la estructura interna de las cosas. La intuición -forma de conocimiento del melancólico- es en Nietzsche la mirada previa, que penetra como un rayo en la esencia misma; es el descubrimiento de la esencia misma de la realidad. Hemos de recordar la influencia de Heráclito en Nietzsche, también en la forma de conocimiento. El filósofo griego, confió plenamente en su intuición para intentar comprender la realidad que se presenta en términos de conflicto y de lucha entre opuestos.

Tomando como herencia esta forma de conocimiento, podemos decir que las ideas en Nietzsche, poseen siempre la forma de iluminaciones. Nuestro autor permanece extraño a la especulación. Su pensamiento mana de una fundamental experiencia poética, cercana al símbolo. Y se encuentra bajo el dominio de la poesía y el pensamiento especulativo; o mejor: se encuentra desgarrado por su antagonismo. Y en este sentido, recupera la forma de conocimiento del melancólico.

4.3.3. La inspiración, como forma de desvelar la realidad

No podemos descalificar este proceder como antimetódico. Esto supondría -según Nietzsche- caer en los prejuicios del dogmatismo e ignorar la experiencia de sabiduría, que es la que nos da una explicación de fondo: la

inspiración, es decir, la revelación propia de la conciencia melancólica, donde no es uno el que delibera, sino que:

“De repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que le conmueve y trastorna a uno en el más hondo abismo de felicidad y dolor, instinto para las formas. Todo acontece de manera sumamente involuntaria, pero en una tormenta de sentimiento de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad” (Nietzsche, *Voluntad de poder*, p. 67).

Y en *Ecce Homo*, Nietzsche nos aclara, recordándonos el concepto de revelación de los antiguos filósofos melancólicos:

“La idea de revelación que responde a la realidad de los hechos, es la que concibe a ésta como la *visión* o la audición repentina, segura e indeciblemente precisa de algo que nos trastorna y conmueve en lo más íntimo. Lo oímos sin pretenderlo; lo tomamos sin preguntar quién nos lo da; el pensamiento refulge como un rayo, necesariamente, sin ningún tipo de vacilación” (Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 132).

Y más adelante continúa describiéndonos el éxtasis que el filósofo experimenta al sentirse envuelto en la amalgama de sensaciones contradictorias que finalmente adquieren un sentido unitario gracias a la *inspiración* como procedimiento de acercamiento a la realidad:

“Yo no he tenido nunca que elegir. Se trata de un éxtasis cuya desmesurada tensión se desata a veces en un torrente de lágrimas; un éxtasis en el que, sin querer, unas veces se precipita el paso y otras se vuelve lento; un estar fuera de nosotros mismos completamente, que nos deja la conciencia evidente de un sinnúmero de delicados temores que hacen que nos estremezcamos hasta los dedos de los pies, un abismo de felicidad en el que el dolor y la tristeza extremos

no actúan ya como antítesis, sino como algo condicionado, exigido, como un color *necesario* en el seno de esta superabundancia de luz; un sentido instintivo del ritmo, que abarca todo un mundo de formas: la amplitud, la necesidad de un ritmo *dilatado*, constituyen prácticamente la medida de la potencia de la inspiración y una especie de contrapeso a su tensión (...) Todo sucede de una forma totalmente involuntaria, y, en consecuencia, como si nos viéramos envueltos en un torbellino de sensaciones de libertad, de soberanía, de poder, de divinidad” (Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 132).

Y llama la atención el elogio que Nietzsche hace de la imagen y el símbolo como instrumento de revelación de la realidad a través de la inspiración como motor de creación. Las palabras, las expresiones artísticas y otras manifestaciones, en ningún momento nos traen directamente la realidad. Por eso habla siempre de *lenguaje de signos* y hace notar especialmente la presencia continua de la *metáfora* en todo el lenguaje. Esta actitud y estas pretensiones nietzscheanas podemos confirmarlas con sus propias palabras:

“Lo más curioso es la forma de imposición absoluta que alcanza entonces la imagen, lo simbólico: se pierde toda idea; todo lo que es imagen y símbolo se nos presenta como la manifestación más próxima, más precisa, más simple. Realmente, da la sensación –por decirlo con palabras de Zaratustra- de que las propias cosas se acercan a nosotros y que se ofrecen para convertirse en símbolos. ‘Aquí todas las cosas acuden cariñosamente a oírte hablar, colmándote de halagos, porque quieren cabalgar sobre tu espalda. Aquí cabalgas tú sobre todos los símbolos, poniendo rumbo hacia todas las verdades... Aquí se me revelan todas las palabras, y se me abren los cofres que guardan las palabras relativas al ser; sí, todo se trata de hacerse aquí palabra; aquí todo devenir intenta aprender de mi hablar’. Esta es *mi* experiencia de la inspiración; no me queda ninguna duda de que hay que remontarse miles de años atrás para encontrar a alguien que tenga derecho a decir: ‘Y la mía también’...”(Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 133).

De esta forma, el filósofo es consciente del abismo infranqueable que existe entre la realidad y las palabras que la nombran y defiende el símbolo como forma de expresión. Y expresamente reconoce la necesidad de recurrir a signos y metáforas:

“El lenguaje designa las relaciones de las cosas con el hombre y para expresarlas recurre a las más audaces metáforas. Primariamente se traspasa una excitación nerviosa a una imagen. Primera metáfora. La imagen se transforma de nuevo en una voz. Segunda metáfora. Y cada vez se da un complejo saltar por encima de la esfera cayendo en medio de una nueva metáfora totalmente diferente” (Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 16).

El símbolo y la imagen aparecen aquí como elementos prioritarios al concepto, y sirven para expresar algo que no es discursivo ni esquemático:

“Las palabras son signos sonoros de conceptos; pero los conceptos son imágenes significativas más o menos determinadas de sensaciones que se repiten con frecuencia y aparecen juntas en grupos de sensaciones. Pero no basta para entenderse que se usen las mismas palabras; es necesario, además, usar las mismas palabras para la misma especie de vivencias internas, y es necesario, por último, tener una experiencia común recíproca” (Nietzsche, *Más allá del Bien y del Mal*, p. 268).

La nota más sobresaliente de estos dos elementos es su pluralidad: todos y cada uno de los acontecimientos, fenómenos, palabras y pensamientos tienen sentidos múltiples y expresan fuerzas diversas para evaluar, lo que produce el pluralismo consustancial a la filosofía y la única garantía de libertad.

De esta forma, el aforismo nietzscheano no es un mero fragmento, un pedazo de pensamiento: es una proposición que sólo tiene sentido en relación con el estado de fuerzas que expresa, y que cambia de sentido, que debe cambiar de sentido, según las fuerzas que sea *capaz* -tenga el poder- de atraer.

Nietzsche arranca al pensamiento del elemento de la verdad y la falsedad. Lo convierte en interpretación de fuerzas y evaluación del poder. Es un movimiento del pensar, no sólo en el sentido de que Nietzsche quiera reconciliar el pensamiento y el movimiento concreto, sino en el sentido en que el pensamiento mismo debe producir movimientos, estallidos de velocidades y lentitudes extraordinarias propias de una visión melancólica de la realidad. Podemos ver aquí de nuevo el papel del aforismo, con sus diversas velocidades y su movimiento tipo *proyectil*.

En consecuencia, la filosofía tiene una relación nueva con las artes del movimiento: teatro, danza y música. Un libro como *Así habló Zaratustra* sólo puede ser leído desde el punto de vista melancólico como una ópera moderna, y visto y oído como tal. No es que Nietzsche haya producido una ópera filosófica o una pieza de teatro alegórico, sino que ha creado una pieza de teatro o una ópera que directamente expresa el pensamiento como experiencia o movimiento. Pensar es crear: ésta es la mayor lección de Nietzsche.

En cuanto al contenido de su pensamiento, podemos decir que para Nietzsche el fondo último de lo real no es la idea ni la razón, sino la voluntad. En este sentido, nuestro autor concede primacía de la voluntad sobre el intelecto. Lo esencial es la energía, la fuerza que lo constituye todo; la razón es un mero epígono de esta fuerza.

Partiendo de esta idea, Nietzsche rechaza el racionalismo porque no es la conciencia la que condiciona la vida, sino viceversa, ésta es la que condiciona a aquélla. En esta situación, Nietzsche, al igual que ya lo hiciera Schopenhauer buscará el camino de salida a través el arte, rechazando toda sistematicidad del pensamiento.

4.3.4. Crítica a la sistematicidad del pensamiento

En la crítica de la cultura occidental, ha escrito H. Lefebvre (1923-2003) con mayúsculas, que Nietzsche “es el gran Descodificador del mundo occidental” (Lefebvre, 1976, p. 189). El presente epígrafe, se dirige a demostrar con algunos detalles el contenido de tal afirmación.

La crítica de la cultura y de la filosofía que lleva a cabo Nietzsche, implica el rechazo unitario y simultáneo de la forma y el fondo del discurso racional: atacar el tratado o sistema filosófico significa atacar casi toda la posición-concepción-intención triunfante en la historia del pensamiento

occidental, y viceversa: criticar la dialéctica conlleva censurar el encadenamiento de razones y toda la arquitectura conceptual:

“Me pregunta usted qué cosas son idiosincrasia en los filósofos? Por ejemplo, su falta de sentido histórico, su odio a la noción misma de devenir, su egipticismo. Los filósofos creen otorgar un *honor* a una cosa cuando la deshistorizan, *sub specie aeterni* (desde la perspectiva de lo eterno), -cuando hacen de ella una momia. Todo lo que los filósofos han venido manejando desde hace milenios fueron momias conceptuales; de sus manos no salió vivo nada real. Matan, rellenan de paja, esos señores idólatras de los conceptos, cuando adoran, -se vuelven mortalmente peligrosos para todo, cuando adoran. La muerte, el cambio, la vejez, así como la procreación y el crecimiento son para ellos objeciones, -incluso refutaciones. Lo que es no *deviene*, lo que deviene no *es*” (Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, p. 51).

Y en otra de sus obras, *La gaya ciencia*, expone en esta misma línea su rechazo al saber sistemático:

“La vida no es un argumento. Hemos arreglado para nuestro uso particular un mundo en el cual podemos vivir concediendo la existencia de cuerpos, líneas, superficies, causas y efectos, movimiento y reposo, forma y substancia, pues sin estos artículos de fe nadie soportaría la vida. Pero esto no prueba que sean verdad tales artículos. La vida no es un argumento; entre las condiciones de la vida pudiera figurar el error” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 133 y 134).

En este mismo sentido, Nietzsche critica el concepto de verdad. El problema de los errores que lleva consigo el conocimiento plantea el problema de la verdad de éste. Para Nietzsche, propiamente hablando, no existe la verdad entendida como un conocimiento eterno e inmutable.

Esta crítica a la concepción occidental de la verdad, relacionada con su rechazo al *concepto*, tiene su doble vertiente teórica y moral, que homogeneiza lo singular en torno a las nociones de identidad y libertad, con lo que se elevan sanciones y metáforas pragmáticas al rango de verdades universales. Se habla entonces de “sujetos, objetos, causas, leyes, necesidad, motivos, fines, números, etc., aunque se olvida su origen *mitológico*” (Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, 1972, p. 21).

Todo ello forma un entramado común, donde unos conceptos se fundamentan en otros, de tal manera que resulta un gigantesco *sistema* hecho de engaño y opresión. Ni siquiera los ateos, escépticos o inoralistas al uso han escapado al último ideal de la verdad en beneficio de la pura interpretación, que consiste en “violentar, reajustar, recortar, omitir, rellenar, imaginar, falsear” (Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p. 127) al servicio de la pujanza vital. Ésta es la gran revolución que Nietzsche propone y la que le hace resumir en un aforismo su rechazo:

“Yo desconfío de todos los sistemáticos y me aparto de su camino. La voluntad de sistema es una falta de honestidad” (Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 38).

La verdad es una elaboración engañosa del hombre. Éste busca la verdad como un mundo sin contradicciones, sin engaños, sin cambios, un mundo donde no haya dolor. ¿De dónde nace ese mundo? Del desprecio a lo real, a lo que cambia, a lo que se transforma.

El concepto siempre es reduccionista sin reconocerlo, atropella la pluralidad del llamado “mundo de la apariencia”, niega el perspectivismo que le es consustancial para vivir. Por el contrario, hay que negar la falsa objetividad del “mundo inteligible”, el desinterés hipócrita del saber:

“De modo que sepamos utilizar en provecho del conocimiento cabalmente la *diversidad de* las perspectivas y de las interpretaciones nacidas de los afectos. Nada es puro, absoluto y en sí, neutro o unilateral, sino que ‘cuanto mayor sea el número de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más complejo será nuestro concepto’ de ella, tanto más compleja será nuestra objetividad” (Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p.12).

Básicamente, el esquema que critica Nietzsche, se resume del siguiente modo: los sentidos engañan, la razón corrige los errores; por consiguiente, la razón es el camino hacia lo que es duradero y eterno; las ideas en las que hubiera menos sensualismo deberían ser las que estuvieran más cerca del mundo-verdad. De los sentidos es de donde viene la mayor parte de nuestra desgracia: son engañadores, sobornadores, destructores (Cfr.Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, pp. 51-58).

De este modo, la felicidad se hace incompatible con el cambio; por tanto es precisa una identificación con el ser, con el mundo de lo verdadero. Nietzsche arremete contra esta postura, que es la que ha definido la teoría del conocimiento en Occidente. El hombre que razona así es una especie

improductiva y doliente, fatigada de la vida. Son los cansados los que tienen necesidad de creer en lo verdadero, en lo inmutable.

La voluntad de verdad es la impotencia de crear. He aquí una prueba de la pobreza de la voluntad y falta de fuerza en los filósofos; pues la fuerza crea y organiza lo que hay de más cercano, lo real, lo vivo; en cambio, los que se dedican al conocer sólo quieren fijar lo que es y eso no es nada:

“La voluntad de lo verdadero nos ha llevado a tener que enfrentarnos al origen de ese deseo: ¿qué parte de nosotros mismos tiende a la verdad? ¿Cuál es el valor de esa voluntad? Admitiendo que deseemos la verdad, pues, ¿por qué no habíamos de ‘preferir’ la no-verdad, o la incertidumbre, y aun la ignorancia? El problema del valor de lo verdadero se ha presentado a nosotros, ¿o hemos sido nosotros los que nos hemos presentado a este problema? ¿Quién de nosotros es aquí Edipo? ¿Quién la Esfinge? A lo que parece, es una verdadera conjuración de problemas y de cuestiones” (Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, p. 461).

4.3.5. El relativismo de la verdad

En este sentido, es conocida la crítica de Nietzsche a la teoría del conocimiento imperante en la filosofía occidental, de entrada por no ser consciente de su verdadera naturaleza ficticia: los juicios falsean lo real por principio, lo simplifican para facilitar su manejo.

Nietzsche cree que la *verdad* no es mejor que las apariencias que se nos muestran inmediatamente. Esto no es más que un prejuicio. Nietzsche piensa que la vida no podría existir si no tuviera por base ilusiones de perspectiva. Si los filósofos quieren suprimir el mundo de las apariencias, suponiendo que pudieran, hay una cosa de la que no quedaría nada: la verdad. Pues nada hay que nos fuerce a creer que existe una contradicción esencial entre lo *verdadero* y lo *falso*. Esta idea nos recuerda de nuevo a Heráclito, que reconoció con dolor y desesperación la lucha entre el ser y el no-ser. Como consecuencia de estos conflictos, el filósofo presocrático no pudo acabar su obra por culpa de la melancolía (Cfr. Földényi, 1996, p. 35).

Para el pensador presocrático, el ser no es fijo ni inmóvil. Para ilustrar el aspecto cambiante de la realidad y los aspectos contradictorios intrínsecos a la misma escribía: “Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río ya que siempre son nuevas las aguas que por él discurren” (Heráclito, en Dodds, 1980, p. 74).

Según Nietzsche, basta con admitir grados en la apariencia, sombras más o menos oscuras, tonos diversos en la ficción. Es enfermizo ese afán de los filósofos por la voluntad de verdad. Éstos han vituperado los sentidos. Pero en eso se han encontrado con los artistas; de ahí su profundo antagonismo: Platón contra Homero. Y es que los filósofos no han comprendido la inutilidad de la verdad para la vida y la subordinación de ésta a una perspectiva de ilusión. La

verdad es una exageración peligrosa que desdeña el valor de vivir. Para el filósofo, la realidad adquiere muchos matices, y a lo que llamamos *verdad* se accede a través de diversos caminos:

“He llegado a mi verdad por muchos caminos y de muchas maneras, no he subido por una sola escalera a la altura desde donde mis ojos miran a lo lejos”
(Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 276).

Más aún, Nietzsche llega a afirmar que la mentira es una condición de vida:

“¡Ah! Ahora tenemos que abrazar la verdad, y el error se convierte primero en mentira, y la mentira pasa a ser para nosotros condición para la vida” (Nietzsche, *Anticristo*, p. 293).

Para Nietzsche, la falsedad de un juicio no es una objeción contra éste, aunque en nuestro lenguaje pueda esto parecer extraño. Se trata de saber en qué medida este juicio acelera y conserva la vida, es decir, mantiene y desarrolla la especie. Y, en principio, se inclina por pensar que los juicios más falsos son los más indispensables; renunciar a ellos sería renunciar a vivir. Por eso la mentira es una condición vital que se sitúa más allá de lo verdadero y de lo falso, más allá del bien y del mal.

El hombre se engaña continuamente con ilusiones y ensueños; su conocimiento intelectual resbala sobre la superficie de las cosas sin llegar al fondo. Si se dejara llevar de sus instintos, entraría en guerra contra todos; entonces designa unas normas, válidas universalmente, a las que todos han de

atenerse para no despedazarse entre sí. Por ahí es por donde comienza a abrirse paso la verdad. Con ello, se falsean los auténticos sentimientos y así se produce un lenguaje y valores engañosos. Y a eso se le llama verdad. Y a propósito del pensamiento, Nietzsche escribe:

“Nuestros pensamientos son las sombras de nuestros sentimientos, siempre más oscuros, más vanos, más sencillos que éstos” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 158).

Pero lo que el hombre busca sin dudar es lo que contribuye a conservar su vida. Frente al conocimiento se muestra indiferente si éste no tiene consecuencias vitales; pero será enemigo de las verdades que puedan perjudicarle o comprometer su seguridad. Y para esto, echa mano de metáforas y antropomorfismos:

“Nosotros seguimos sin saber de dónde procede el instinto de verdad, pues hasta ahora no conocemos más que la convención que la sociedad ha pactado para poder subsistir: ser verdad no es otra cosa que utilizar las metáforas en uso, es decir, para expresarnos moralmente: obligados a mentir, en virtud de un pacto, seguir mintiendo como borregos, en un lenguaje válido para todos. Pero el hombre olvida esto; por consiguiente, miente de un modo inconsciente y según el uso de cientos de años, y por esta ‘inconsciencia’, es decir, por este olvido, llega al sentimiento de la verdad” (Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, p. 245).

En suma, las verdades son un conjunto de relaciones humanas que, adornadas de retórica, parecen obligatorias después del largo uso fijado por un pueblo. Son ilusiones que pierden poco a poco su fuerza y utilidad.

4.3.6. Verdad como perspectiva

En esta misma línea, Nietzsche añade un nuevo matiz a este relativismo de la verdad. Ese engaño compartido está al servicio de la conservación y aumento de la vida. La verdad es siempre una determinada perspectiva de la expansión vital. Dicho de otra manera, para Nietzsche sólo hay interpretaciones cambiantes sobre hechos; y aquéllas varían en la medida en que lo hacen éstos. Ello está expresado en su famosa sentencia: “hechos son precisamente lo que no existe, sólo interpretaciones” (Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 481).

Desde el punto de vista melancólico, las interpretaciones son un modo de habérselas con la complejidad de lo real para poder afrontarlo vitalmente. El mundo no tiene, pues, un sentido permanente, sino que es un conjunto de perspectivas que va tan lejos como nuestra comprensión.

La idea de perspectiva en Nietzsche nos recuerda a cómo se gestó este mismo concepto en el Renacimiento y su vinculación con la melancolía. Al igual que en aquel periodo, la realidad se entiende aquí como un conjunto de circunstancias inestables y el arte es una interpretación de la vida que no sólo refleja a la vida sino que forma parte de ella.

Y la forma escrita de expresar esta riqueza poliscópica de la realidad es –recordémoslo– el texto fragmentario, propio de la literatura que expresa la melancolía en todas sus acepciones. Y en el caso de Nietzsche, se concreta en el aforismo, atento a cada óptica y matiz, presto a los cambios del devenir, portavoz de los diferentes instintos. Pues, ¿acaso no es el ser humano mismo “un fragmento de *factum* que como tal se autoexpresa?” (Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, p. 6). El aforismo con su sentido fragmentario se convierte, de este modo, en la fórmula escrita que mejor se ajusta a la expresión de la realidad melancólica en toda su complejidad y sentido poliscópico.

Recapitulando lo expresado anteriormente, podemos decir que Nietzsche tiene una visión global e intuitiva acerca de la realidad. Realidad que es interpretada desde la disolución epistemológica entre lo verdadero y lo falso. Además, nuestro autor apuesta por la defensa de la apariencia como estatus verdadero de lo real que se desenvuelve en el acontecer del devenir. Todos estos elementos tienen como consecuencia la concepción de la complejidad de lo real, que en este caso es tomada como un sistema de fuerzas contrapuestas. Además, esta forma de interpretar la verdad como perspectiva, así como la visión fragmentaria de la realidad, nos permite ubicar a nuestro autor como uno más de los nacidos bajo el signo de Saturno.

Nietzsche a fin de cuentas es un melancólico, como él mismo se caracteriza en más de una ocasión, y señala, frente a toda melancolía de la impotencia, la importancia del perspectivismo y de la creación de sentidos vinculados al arte.

El perspectivismo supone la creación de sentidos, admitiendo que no hay una *arjé* definitiva y centralizadora que fundamente el carácter de verdad de los mismos.

La creación de sentidos en el perspectivismo es una suerte de *camino* entre las ruinas del edificio de la metafísica, creación que, reconociendo el carácter trágico y melancólico de la existencia, no considera que *lo otro* es *lo disponible*.

Aquí el concepto de *disponibilidad* hace referencia al hecho de ejercitar en las cosas facultades de dominio, enajenarlas o gravarlas. Con la categoría de *disponibilidad* el sujeto moderno piensa modos de relación con los otros y con *lo otro*, convirtiendo en material disponible aquello que conoce: también los sentidos que se *apropian* en la interpretación (Cfr. Heidegger, 2001, *passim*).

La idea de perspectivismo parece suponer una incerteza e inseguridad de la creación, propios del carácter melancólico. Esto supone un riesgo que impide la apropiación de un sentido único.

Incluso podríamos decir que el perspectivismo apuntaría a la continua *desposesión* del sentido, en ese juego de apropiación-desapropiación en que se constituye el carácter estructurante-desestructurante de la *Wille zur Macht*, que crea unidades de sentido sometidas, en el devenir, a continuo cambio.

Frente a la *productividad* del sentido *apropiable* y único, asegurado en los modos de la verdad, el perspectivismo representa, desde este punto de vista, una suerte de acedia que haría posible, más allá de los sentidos diversos (polisemia), la diseminación de los mismos.

Esta polisemia de sentidos, según la cual el individuo no puede conocer toda la verdad sino sólo una perspectiva de la misma, influirá –como veremos en el capítulo 5- en la concepción melancólica de la realidad de algunos autores de comienzos del siglo XX.

4.3.7. El superhombre y la acción creadora

La “muerte de Dios”, como constatación de un hecho, significa la caída de los fundamentos y de los valores últimos en los que se ha basado la cultura occidental. Tras el descubrimiento de la muerte de Dios (la caída del mundo suprasensible y de los valores tradicionales), Nietzsche propone la acción

creativa, más valiosa que la verdad, propia de una voluntad de poder cuyo movimiento creador como carácter fundamentador del ente consiste en el ejercicio de la negación de los valores precedentes y la necesidad de afirmación de valores nuevos, dándose el eterno retorno de lo mismo; asumiendo la carga más pesada: el tiempo es lo que es eterno y no el ser; un tiempo sin sentido que hay que asumir mordiendo la cabeza a la serpiente: “Arráncale la cabeza de un mordisco! ¡Muerde!; mi horror, mi odio, mi asco, mi compasión, todo mi bien y mal brotó de mí en un solo grito” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 156).

Podemos pensar en un Nietzsche metafísico, cuya filosofía consiste en arremeter contra la Modernidad, concretamente contra la enfermedad propia de una época incapaz de crear una nueva historia y cuyo virus no es otro que la exigencia objetivista, a la que Nietzsche opone, como una vacuna, una voluntad de poder como arte que permita unir historia y vida. Frente a la pretensión objetivista de la ciencia y la reducción de la filosofía positivista del mundo a lo *dado*, la filosofía del eterno retorno rechaza los hechos entendiendo el mundo como un complejo infinito de interpretaciones y perspectivas.

Recordemos que para Nietzsche, la ciencia no es descripción objetiva, pura y desinteresada de hechos en sí, sino otra forma de interpretar y hacer inteligible una *realidad* mucho más dinámica y plural de lo que nos es dado captar mediante los sentidos y conceptos.

Siendo así que todo es interpretación, juego de interpretaciones, también el sujeto lo es. Lo que no conduce a una filosofía nihilista, en tanto se trata de *superar* (no mediante una negación dialéctica, sino de una negación como rechazo, propia de una racionalidad creadora) los valores de la tradición que limitan la fuerza creativa de la voluntad de poder. Una exigencia *creadora* que gasta gratuitamente su fuerza redimiendo, creando todo, todo lo que fue:

“Redimir todo lo pasado en el hombre y transformar creando todo. ‘Así fue’, hasta que la voluntad proclamara: ‘¡Así lo querré – he aquí la redención que les enseñé!’” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 281).

Así, el superhombre significa una alternativa al sujeto y a sus implicaciones exigiendo la destrucción de éstas. Es la receta renovadora de Nietzsche contra la decadencia de Occidente.

El superhombre no es la pérdida de sentido, sino la afirmación del sentido de la tierra, del eterno retorno. Es la victoria de la escisión alma-cuerpo; ambos irán ahora unidos en la afirmación de los impulsos vitales, de la voluntad de poder. Es una mutación cultural, no genética, que hace del individuo su propio creador.

El superhombre sustituye los valores cristianos muertos por sus contrarios: la humildad por el orgullo, la mansedumbre por la fiereza, el amor al prójimo por el egoísmo y la igualdad por la diferencia. Y sabe también, que

todos los valores son inútiles, se agotan en sí mismos como despliegue de fuerza, de poderío, sin ningún fin que los trasciendan.

4.4. La filosofía nietzscheana como expresión de la melancolía

4.4.1. La vida como voluntad de poder

Nietzsche toma su concepto de “voluntad de poder” de la idea de “voluntad de vivir” schopenhaueriana, la cual enraizó de manera profunda y duradera en su filosofía.

Está claro que Nietzsche, después de un primer entusiasmo con las ideas schopenhauerianas negadoras de la vida, combatió luego contra tales ideas, en forma de conceptos schopenhauerianos o de música wagneriana. Pero si tanto Schopenhauer como el último Wagner fueron para él negadores de la vida, éste era bien consciente no sólo del talante vital, “vencedor”, de Schopenhauer, sino también de su idea clave de la universal “voluntad de vivir”, que Nietzsche en realidad no hará sino traducir como “voluntad de poder”.

Desde el punto de vista *metafísico*, “la voluntad de poder es el *pathos* fundamental que recorre la vida y la causante de todo devenir” (Nietzsche, *Voluntad de poder*, p. 349).

Es la tendencia de la Naturaleza misma hacia la movilidad, y hacia una movilidad ascendente, hacia formas de vida mejores: todo lo que vive tiende instintivamente a procurarse los medios para exaltar su vitalidad y a utilizar cualquier otra cosa como instrumento para lograr este fin.

En la “Canción del baile” de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche escribe:

“Un día me contemplé en tus ojos, ¡oh vida!, y me pareció caer en un insondable abismo; pero tú me sacaste con anzuelos de oro; tenías una risa burlona cuando te llamé insondable (...) Yo no amo profundamente sino la vida” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 167-168).

La vida es, pues, lo único que ama profundamente y lo insondable, lo que no se puede definir porque escapa a todo concepto. Y sin embargo, la vida se confunde con la sabiduría, con el conocimiento, porque la sabiduría misma forma parte de la vida. De ahí el abismo.

En la naturaleza -y el hombre es una parte de ella- la vida se manifiesta como un instinto espontáneo; como una fuerza que se enfrenta a otras fuerzas, en una constante lucha de energías contrarias, en un proceso interminable de intercambios de vida y muerte en el que nada permanece estable; como continuo devenir. De nuevo aparece aquí el concepto de contradicción en el devenir de los acontecimientos como metáfora de la melancolía.

De ahí que podamos interpretar la vida como un acontecimiento trágico: un proceso regido por la dominación de unos sobre otros y la preeminencia de las fuerzas espontáneas -instinto, capacidad de transformación, agresividad-. Fuerzas que siempre son creadoras, pues, ocurra lo que ocurra –la vida o la muerte-, prolongan el proceso vital.

Por eso lo trágico y lo melancólico es siempre una afirmación que se manifiesta como *alegría de vivir*. Por ello, negar la vida supone escapar de su realidad eliminando o limitando su propio ser, provocar la vida descendente, la decadencia. Por el contrario, afirmar la vida supone aceptarla tal cual es, trágica, paradójica, instintiva y creadora, espontánea y proyectiva. Dicha aceptación, conlleva, desde el punto de vista melancólico, una comprensión profunda de la existencia humana, con sus luces y sus sombras.

Y esto es lo que Nietzsche llama “voluntad de poder”, que no es sólo y simplemente una voluntad de vivir, ni una capacidad de adaptación, sino una fuerza creadora íntima de cada viviente:

“En todos los lugares donde encontré seres vivos, allí encontré voluntad de poder; e incluso en la voluntad del que sirve encontré voluntad de ser señor”
(Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 176).

¿Y qué es la vida para Nietzsche, el padre filosófico del vitalismo? La vida es la fuerza titánica del universo, el fondo primordial-dionisiaco de donde toda apariencia y toda forma apolínea producen. Es inabarcable e

incomprensible para la razón humana, la cual no es sino una de sus manifestaciones.

Así pues, la vida también es voluntad de poder, que designa tanto la fuerza creadora del universo como el despliegue del hombre total, del hombre cósmico. La voluntad de poder es la energía creadora de la tierra y sus habitantes. Toda realidad es devenir, fuerza que se despliega. La voluntad de poder es el dinamismo de la naturaleza, del conocimiento y del arte.

4.4.2. La voluntad de poder y la metáfora del mediodía

La voluntad de poder es en última instancia, un canto de júbilo a las fuerzas que renacen; es la embriaguez de la curación de un conocimiento y una ciencia que eran incompatibles con el valor de la vida. Esta alegría proviene de un “gay saber” que nos libera del lastre de la pesadez y nos lleva a cantar la vida y la libertad. Es un sentimiento de plenitud donde todo se gesta en este ambiente de libertad.

El punto central de esta alegría es la infinita afirmación de las cosas sin pensarlas, sin racionalizarlas, envueltas como están en la casualidad. Aceptar las cosas como son, conocerlas desde la melancólica intuición y decir sí a la existencia, afirmarlas dionisiácamente tal como es. Esa es la voluntad de poder o afirmación de la vida.

Así pues, Nietzsche sitúa este momento álgido en una especie de mediodía que vive Zaratustra, comparable al séptimo día de la creación en que vio Dios que todo estaba bien hecho:

“¡Oh felicidad! ¡Oh felicidad! ¿Quieres acaso cantar, alma mía? Yaces en la hierba. Pero ésta es la hora secreta, solemne, en que ningún pastor toca su flauta. ¡Ten cuidado! Un ardiente mediodía duerme sobre los campos ¡No cantes! ¡Silencio! El mundo es perfecto. ¡No cantes, ave de los prados, oh alma mía! ¡No susurres siquiera! Mira, ¡Silencio! El viejo mediodía duerme, mueve la boca: ¿No bebe en este momento una gota de felicidad? Una vieja, dorada gota de áurea felicidad, de áureo vino? Algo se desliza sobre él, su felicidad ríe. Así ríe un Dios. ¡Silencio!” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 376 y 377).

Esta canción de Zaratustra es un canto a la vida tal y como aparece, fuerte y caprichosa. “El mediodía” representa a la hora en que está el sol en el punto más alto de su elevación sobre el horizonte. La imagen simbólica del mediodía representa la tensión de fuerzas contrapuestas –de quietud pero al mismo tiempo de agitación- que se condensan en ese momento meridiano del día. De esta forma, la contraposición entre el sentimiento de bienestar y dolor confluyen en esta imagen melancólica que aparece en esta hora en la que el sol alcanza su punto más alto.

El punto de partida de esta imagen referida a la hora meridiana del día es una de las metáforas tradicionales asociada a la melancolía. Recordemos que en la Edad Media se pensaba que el demonio de la acedia, era también llamado

demonio del mediodía. Dicho mal ataca al monje hacia la hora cuarta y acosa al alma hasta la hora octava (Cfr. Evagrio Pónico, 1996, p. 41).

Pero este conjunto de dudas, de inquietudes y de lucha de tensiones contrapuestas que se dan en un primer momento en este punto álgido del día se resuelven en Nietzsche desde su perspectiva del vitalismo y desde su concepto de *voluntad de poder* como aquella fuerza creadora del universo. Con este júbilo hay que avanzar sobre la noche, el dolor y la melancolía:

“Y el gran mediodía es la hora en que el hombre se encuentra a mitad de su camino entre el animal y el superhombre y celebra su camino hacia el atardecer como su más alta esperanza: pues es el camino hacia una nueva mañana” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 127).

Aquí Nietzsche nos describe las tensiones que ocultan la imagen del mediodía:

“Zaratustra querría quedarse inmóvil, para disfrutar de la felicidad meridiana, la sensación de reposo, melancolía y al mismo tiempo plenitud que la misma le aporta, ‘como un barco que ha entrado en su bahía más tranquila’(...)” (Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p. 376).

El que ama la vida supera estas tensiones; así la voluntad de vivir se muestra como algo último, con valor en sí mismo; es una fuerza indestructible

que permanece incólume en medio de todos los valores del devenir. Todo esto conlleva el despliegue del nuevo hombre.

El superhombre es la receta renovada de Nietzsche contra la decadencia de occidente. El hombre moderno es el ocaso de más de dos mil años de cultura enfermiza, es el fin del período platónico-cristiano que muere con su Dios agonizante:

“¡Mas ahora ese Dios ha muerto! Vosotros hombres superiores, ese Dios era vuestro máximo peligro. Sólo desde que él yace en la tumba habéis vuelto vosotros a resucitar. Sólo ahora llega el gran mediodía, sólo ahora se convierte el hombre superior ¡en señor! (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 390).

La muerte de Dios ya ha empezado, pero todavía es tarea del superhombre consumarla activamente y levantarse sobre su cadáver caliente en el momento en que llega el gran mediodía y adopta una actitud de héroe tras tantos siglos de domesticación.

Sólo aquellos hombres que no creen en la finalidad de la historia andan ligeros de equipaje para dar el paso al superhombre. Mas aún no son el superhombre; hundidos en el pesimismo y en lo negativo, son los últimos hombres. El superhombre no es la pérdida de sentido, sino la afirmación del sentido de la tierra, del eterno retorno. Es la victoria sobre la escisión alma-cuerpo; ambos irán ahora unidos en la afirmación de los impulsos vitales, de la

voluntad de poder que una vez que ha superado las tensiones del mediodía y de su atardecer, se abre camino hacia nuevas auroras:

“Allí fue también donde yo recogí del camino la palabra ‘superhombre’, y que el hombre es algo que debe ser superado, -que el hombre es un puente y no una meta: llamándose bienaventurado a sí mismo a causa de su mediodía y de su atardecer, como camino hacia nuevas auroras:

-la palabra de Zarathustra acerca del gran mediodía, y todo lo demás que yo he suspendido sobre los hombres, como segundas auroras purpúreas.

En verdad, también les he hecho ver nuevas estrellas junto con nuevas noches; por encima de las nubes y el día y la noche extendí yo además la risa como una tienda multicolor” (Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, p. 280).

Pero el superhombre no se detiene en el atardecer. Desde su perspectiva melancólica es consciente de que es fragmento y de que está sujeto a los vaivenes del azar; pero aún así, se decide a trabajar creativamente hacia el porvenir:

“Les he enseñado todos mis pensamientos y deseos: pensar y reunir en unidad lo que en el hombre es fragmento y enigma y horrendo azar. Como poeta, adivinador de enigmas y redentor del azar les he enseñado a trabajar creadoramente en el porvenir y a redimir creadoramente todo lo que fue. A redimir lo pasado en el hombre y a transformar mediante su creación” (Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, p. 281).

Esta transformación del hombre en superhombre es una mutación cultural, no genética, que hace del individuo ser su propio creador y que tiene el deber de anunciar a sus congéneres la llegada de este *gran mediodía*:

“Ellos deben anunciar alguna vez con lenguas de fuego: ¡Llega, está próximo el *gran mediodía!* (...) Más para todos ellos llega ahora el día, la transformación, la espada del juicio, *el gran mediodía!*: ¡entonces se pondrán de manifiesto muchas cosas!

Y quien llama sano y santo al yo, y bienaventurado al egoísmo, en verdad ése dice también lo que sabe como profeta: ¡‘He aquí que viene, que está cerca el gran mediodía!’” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 147 y 271).

Hay que tener en cuenta que este sentimiento de júbilo no surge de la perfecta felicidad, sino que deriva del sufrimiento y del crepúsculo más ebrio:

“Mi sufrimiento y mi compasión –¡Qué importan! ¿Aspiro yo acaso a la felicidad? ¡Yo aspiro a mi obra! (...) Ésta es mi mañana, mi día comienza: ¡asciende, pues, asciende tú, gran mediodía!” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 441).

Zaratustra se prepara aquí para el nuevo devenir, asumiendo en un principio su debilidad y consciente de que su melancolía le va a servir como acicate para alcanzar “la gran victoria”:

“¡Ay, a quien no se le oscurecieron los ojos en ese crepúsculo ebrio! ¡Ay, a quien no le vaciló el pie y desaprendió, en la victoria, -a estar de pie!-
-Que yo esté preparado y maduro alguna vez en el gran mediodía: preparado y maduro como bronce ardiente, como nube grávida de rayos y como ubre hinchada de leche: preparado para mí mismo y para mi voluntad más oculta: un arco ansioso de su flecha, una flecha ansiosa de su estrella: una estrella preparada y madura en su mediodía, ardiente, perforada, bienaventurada gracias a las aniquiladoras flechas solares: un sol y una inexorable voluntad solar, ¡dispuesto a aniquilar en la victoria! ¿Oh voluntad, viraje de toda necesidad, tú, necesidad *mía!* ¡Resérvame para una gran victoria! (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 300-301).

Así pues, el mérito de Nietzsche no está en quedarse en ese momento crepuscular del pensamiento, sino resolver las tensiones que generan sus dudas y contradicciones. De esta forma surge la experiencia melancólica como impulso para la creación de nuevos valores. Sin embargo, las creaciones y transformaciones fruto de esa fuerza están atrapadas en el tiempo:

“La voluntad no puede querer hacia atrás: pues el no poder quebrantar el tiempo ni su voracidad, ésa es la tribulación más solidaria de la voluntad” (Cfr. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 305).

Lo que está en juego, evidentemente, es la condición temporal del hombre, tema recurrente en la historia de la melancolía. El hecho de que el hombre nazca, viva o muera, de que su presente se convierta inevitablemente en pasado, y de que las generaciones se sucedan, han sido circunstancias profundamente sentidas y, por supuesto, fuentes de inspiración artística y literaria, así como objeto de reflexión por parte de los filósofos. Nuestro filósofo melancólico es consciente de que no hay nada ajeno al tiempo –ni siquiera lo que trasciende al mismo concepto de tiempo, que es la eternidad-.

4.4.3. La metáfora del mediodía, la disolución de la subjetividad y eterno retorno

El mediodía es también, como hemos dicho, un momento lleno de las tensiones contradictorias e inquietantes de la creación. Zaratustra, ve turbado su deseo de quedarse disfrutando de la tranquilidad meridiana porque debe

ponerse en camino hacia el crepúsculo, la hora en que llega la peor de las predicciones, más temida que la propia muerte: la inevitable *disolución de la subjetividad*.

En este sentido, hay que recordar que Kant entendía que el tiempo es una estructura *a priori* de nuestra sensibilidad interna; ello quiere decir que el tiempo es aquel marco que hemos de suponer para el conocimiento de nuestros conocimientos, que está ligado a los fenómenos de nuestra conciencia, a su duración y a su sucesión.

Pasado, presente y futuro sólo tienen sentido desde una percepción lineal del tiempo; pero si el tiempo es circular, pasado, presente y futuro dejan de significar lo que estamos acostumbrados que signifiquen. Lo que es pasado, por cuanto volverá a repetirse, es también futuro; y lo que es futuro ha sido pasado alguna vez.

Pero la distinción numérica de las repeticiones presupone un tiempo lineal que permita ordenarlas: unas antes, otras después, etcétera. Y ese tiempo lineal es lo que Nietzsche afirma explícitamente que no existe.

Desde la idea del eterno retorno, “la filosofía del amanecer” va al encuentro de tensiones que antes le eran desconocidas, evidenciando un elemento de íntima inestabilidad. Es difícil decir si esta inestabilidad y tensión

son una implicación necesaria de la teoría: ¿por qué, a fin de cuentas, Zaratustra no puede quedarse quieto en su mediodía, contemplar, en un estado de ánimo que es al mismo tiempo de gratitud, cansancio, melancolía (estas últimas, claro está, ligadas al camino que ha debido recorrer antes, y por ende aún a una dimensión temporal de tensión, aunque ya esté superado), el sentido-sinsentido del mundo, la perfecta redondez de todo? ¿Por qué “la filosofía del amanecer” no constituye el punto de llegada de Nietzsche?

Lo que sabemos por los discursos de Zaratustra es que, por un lado, el alcance de esta condición de total suspensión del tiempo supone aún una decisión, y por tanto una precisa *escisión* en el tiempo; y que, tal vez de modo más teóricamente relevante y radical, el alcance de la *redondez* produce tales efectos *disolutivos* sobre la noción misma de subjetividad, expresada para Nietzsche en el misterio que precede al mediodía:

“¡Silencio, silencio! ¿No se ha vuelto perfecto el mundo en este instante? ¿Qué es lo que ocurre? ¡Arriba!, se dijo a sí mismo, ¡tú, dormilón!, ¡dormilón en pleno mediodía!” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 377).

Continúa hablando del momento en que “mi alma se estira alargándose ¡cada vez más!, yace callada, mi extraña alma. Demasiadas cosas buenas ha saboreado ya, esa áurea tristeza la oprime, ella tuerce la boca.” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 376).

Habla de “la áurea tristeza que asola el espíritu”, del “abismo sereno y horrible del mediodía”, del único instante del día en que “*lo poco* constituye la especie de la mejor felicidad”, de “ese gran mediodía en que los elegidos supremos se consagran a la más grande de todas las tareas”, del “momento leve y total en que la humanidad reflexiona sobre sí misma” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 368-371).

En efecto, la conciencia melancólica nietzscheana busca una lógica o un significado a la existencia, que no existe o no puede hallarse desde la concepción lineal del tiempo, sino desde la concepción circular del tiempo, ya que el concepto de *eterno retorno* no es para Nietzsche sino el instante fugaz, siempre nuevo y demandado por el ser.

Apuesta por una concepción que diste mucho de aquella idea lineal del tiempo, según la cual, la vida humana y las preguntas acerca de la identidad del ser, tenían respuesta desde la metafísica platónica, según la cual se postulaba como característica del ser auténtico la idea de quietud, de inmovilidad, estabilidad y se separaba al ser del tiempo. Desde la posición de Nietzsche, el tiempo es una noción intrínseca al ser en perpetuo devenir.

El sujeto melancólico toma conciencia de la imposibilidad de definir su propia identidad, y también del resquebrajamiento de los horizontes y de la muerte de Dios. Esto conlleva inevitablemente la disolución del sujeto.

Este mismo concepto de la *disolución de la subjetividad* ha sido planteado por otros filósofos relevantes como Foucault:

“Tranquiliza pensar que el hombre es sólo una invención reciente, que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva (...) El hombre, el actor, se borra como un rostro dibujado en la arena, a la orilla del mar” (Foucault, 1989, p. 34).

Según este autor, no es hasta finales del siglo XVIII cuando aparece el hombre como sujeto-objeto de reflexión, es decir, como sujeto que convierte a los objetos en productos de su mente, y como sujeto que se piensa a sí mismo. Pero, a pesar, de este protagonismo que le permite ocupar el lugar de los conceptos metafísicos y, sobre todo, el que había ocupado Dios, el equilibrio entre el hombre y el mundo, y del hombre consigo mismo y con sus saberes, se resquebraja y con ello se agrandan sus incertezas y miserias: el hombre es un ser con pies de barro que puede derrumbarse y romperse en mil añicos. Ya no es sólo Dios quien ha muerto, ahora se escuchan también los pregoneros que anuncian la muerte del hombre:

“El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y puede que también su propio fin” (Foucault, 1989, p. 36).

El concepto de disolución de la subjetividad y la metáfora del mediodía como el momento en el que la humanidad reflexiona sobre sí misma, se van a

concretar en los comienzos del siglo XX en la metáfora del erizo –como veremos en el siguiente capítulo-, para ilustrar el modo en el que la conciencia melancólica tiende a replegarse sobre sí misma.

4.4.4. La imagen del eterno retorno como metáfora del tiempo

La metáfora del eterno retorno hace referencia a la concepción del tiempo en el pensamiento de Nietzsche. Consiste básicamente en aceptar que todos los acontecimientos del mundo, todas las situaciones pasadas, presentes y futuras se repetirán eternamente. ¿Por qué Nietzsche propone esta extraña teoría tan contraria a la concepción lineal del tiempo? Cabe presentar dos interpretaciones.

La primera se refiere al argumento que presenta en su defensa, argumento que se expresa casi de forma matemática: dado que la cantidad de fuerza que hay en el universo es finita y el tiempo infinito, el modo de combinarse dicha fuerza para dar lugar a las cosas que podemos experimentar es finito. Pero una combinación finita en un tiempo infinito está condenada a repetirse de modo infinito. Luego todo se ha de dar no una ni muchas sino infinitas veces.

La segunda interpretación hace referencia a la posibilidad de entender la tesis nietzscheana como *la expresión de la máxima reivindicación de la vida*,

como una hipótesis necesaria para la reivindicación radical de la vida: la vida es fugacidad, devenir, nacimiento, duración y muerte, no hay en ella nada permanente -recordemos las críticas de Nietzsche a toda filosofía que postula la existencia de entidades permanentes-.

Pero podemos recuperar la noción de permanencia si hacemos que el propio instante dure eternamente, no porque no se acabe nunca (lo cual haría imposible la aparición de otros instantes, de otros sucesos), sino porque se repite sin fin. En cierto modo, y aunque pueda parecer paradójico, Nietzsche consigue con esta tesis hacer de la vida lo Absoluto:

“¿Qué ocurriría si día y noche te persiguiese un demonio en la más solitaria de las soledades, diciéndote: ‘Esta vida, tal como tú la vives actualmente, tal como la has vivido, tendrás que revivirla... una serie infinita de veces; nada nuevo habrá en ella; al contrario, es preciso que cada dolor y cada alegría, cada pensamiento y cada suspiro, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño de tu vida, se reproduzcan para ti, por el mismo orden y en la misma sucesión; también aquella araña y aquel rayo de luna, también este instante, también yo. El eterno reloj de arena de la existencia será vuelto de nuevo y con él, polvo de polvo?’ ¿No te arrojarías al suelo rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te hablaba? O habrás vivido el prodigioso instante en que podrías contestarle: ‘¡eres un Dios! ¡Jamás oí lenguaje más divino!’ si este pensamiento arraigase en ti, tal como eres, tal vez te transformaría, pero acaso te aniquilara la pregunta ‘¿Quieres que esto se repita una e innumerables veces?’ ¡Pesaría con formidable peso sobre tus actos, en todo y por todo! ¡Cuánto necesitarías amar entonces para amar la vida y amarte a ti mismo, para no desear otra cosa que ésta suprema y eterna confirmación!” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 222- 223).

La superación de esa voracidad del tiempo pasa por la eternización del presente, del instante entendido como el pórtico donde se cruzan el pasado eterno y el eterno futuro; un instante que es síntesis del tiempo total en el que todos los contenidos han sido, son y serán eternamente; un instante que asume el eterno retorno de lo igual.

Esta segunda interpretación podemos asociarla al concepto de devenir desde la perspectiva melancólica. Nietzsche entiende que esta imagen intuitiva del eterno retorno es la afirmación más extrema de la vida, la consecuencia más grave de la voluntad de poder que afirma la vida con todas sus consecuencias, con todas sus imposiciones.

Por otra parte, si la voluntad de poder es un principio e instinto creador absoluto, sólo en el porvenir puede tener sentido de realización. No se trata de la repetición monótona de lo mismo, sino que ha de ser creación imperecedera, retorno eterno que no desemboca en un estado final de perfección, sino que permanece bajo el signo de la lucha. La historia no camina hacia futuro alguno, sino que el mundo vuelve continuamente sobre sí mismo.

Es de la inocencia de la vida misma y de su valor más allá del tiempo de lo que hablamos. De la capacidad para superarlo todo, haciendo frente derechamente, como ocurre con aquel pastor que se atrevió a morder la cabeza de la emponzoñosa serpiente en la tercera parte de *Así habló Zaratustra*:

“En cada instante comienza el ser; en torno a todo ‘Aquí’ gira la esfera ‘Allá’. El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad (...) ¡Y cómo aquél monstruo se deslizó en mi garganta y me estranguló! Pero yo le mordí la cabeza y la escupí lejos de mí.

Y vosotros, - ¿vosotros habéis hecho ya de ello una canción de organillo? Mas ahora yo estoy aquí tendido, fatigado aún de ese morder y escupir lejos, enfermo todavía de la propia redención” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra* p. 305).

Pero, ¿qué puede significar esta repetición eterna de lo igual, que aproxima al hombre de la tierra a lo divino? Quizá sea simplemente el amor a este mundo de la vida, los instintos y las pasiones:

“¿Habéis dicho sí alguna vez a *un solo* placer? Oh amigos míos, entonces dijisteis sí también a *todo* dolor. Todas las cosas están encadenadas, trabadas, enamoradas, ¿habéis querido en alguna ocasión dos veces *una sola* vez, habéis dicho en alguna ocasión ‘¡tú me agradas, felicidad! ¡Su Instante!’? ¡Entonces quisisteis que todo vuelva! todo de nuevo, todo eterno, todo encadenado, trabado, enamorado, oh, entonces *amasteis* el mundo, vosotros eternos, amadlo eternamente y para siempre: y también al dolor decidle: ¡pasa, pero vuelve! *Pues todo placer quiere- ¡eternidad!*” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 435).

Amar la vida en su dimensión trágica: el placer y el dolor son dos caras de la misma moneda. Todo está encadenado. Amar la vida de esta manera supone que ames el instante de manera que quieras que se repita eternamente. Esta es la enseñanza que nos ha dejado Nietzsche.

Esta dimensión contradictoria de la vida recuerda a la visión melancólica de los filósofos antiguos, para quienes esta *negatividad* o

contradicción responde a la esencia misma del ser. Sufrimiento, dolor, hastío, vacío, destrucción, creación, son conceptos que aparecen continuamente en el pensamiento de Nietzsche y que nos remiten al campo semántico de la melancolía. En cualquier caso nos encontramos ante un pensamiento que tiene desde sus comienzos un claro objetivo: afirmar la vida, exaltar los valores genuinamente vitales, celebrar la alegría de vivir, que no es otra que resaltar por encima de todo la *voluntad de poder*: el instinto, la intuición y la fuerza creadora. Para conseguir dicho objetivo, nuestro filósofo no descarta amar apasionadamente la vida con su cara y su cruz. Este elemento bipolar y contradictorio del ser nos recuerda a la visión melancólica que del mismo tenían los antiguos filósofos melancólicos.

Las creaciones derivadas de esta fuerza creadora que es la voluntad de poder aparecen y desaparecen, son lo finito, lo acabado, lo apolíneo; pero su acción permanece en el anillo del tiempo del infinito retorno, inagotable y dionisiaco. En la inquietud perpetua del océano de la vida el oleaje hace y deshace melancólicamente las formas azarosas, imprevisibles, que alguna vez ya hizo y volverán a repetirse; éste es el misterio de Dioniso:

“Aquella ola se acerca codiciosa, cual si quisiera alcanzar algo. Escala con precipitación espantosa la más recónditas sinuosidades de la costa. Parece que quiere avisar a alguien, parece que hay allí algo oculto, algo que tiene un gran valor. Ahora vuelve un poco más despacio, toda blanca aún de emoción. ¿Ha padecido un desengaño? ¿Ha hallado lo que buscaba? ¿Su aspecto revela desencanto? Mas ya se acerca otra ola más salvaje aún que la primera y también su alma parece henchida de misterio, llena del ansia de buscar tesoros. ¡Así viven

las olas, y así vivimos también nosotros, que poseemos voluntad!” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 197).

En la cuarta y última parte de *Así habló Zaratustra*, en el epígrafe titulado ‘La canción del noctámbulo’ Nietzsche relaciona su reivindicación de la vida a través del concepto del tiempo eternamente circular con ese instante perfecto, como “gota de rocío”, que es la imagen del mediodía. Zaratustra lo expresa así:

“Vosotros hombres superiores, ¿qué os parece? ¿Soy yo un adivino? ¿Un soñador? ¿Un borracho? ¿Un intérprete de sueños? ¿Una campana de medianoche? ¿Una gota de rocío? ¿Un vapor y perfume de eternidad? ¿No lo oís? ¿No lo oléis? En este instante se ha vuelto perfecto mi mundo, la medianoche es también mediodía, el dolor es también placer, la maldición es también bendición, la noche es también el sol. Idos o aprenderéis: un sabio es también un necio” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 435).

El eterno retorno de lo igual es para Nietzsche el insistente y siempre de nuevo demandado o repetido horizonte que se le abre, en el cual la idea de superhombre incita y excita esa voluntad de ser y existir que es la voluntad de crear; o de recrearse recreando. Volvemos al concepto de melancolía como impulso para la creación.

“Alguna vez, sin embargo, en una época más fuerte que este presente corrompido, que duda de sí mismo, tiene que venir a nosotros el hombre *redentor*, el hombre del gran amor y del gran desprecio, el espíritu creador (...) Este hombre del futuro, que nos liberará del ideal existente hasta ahora y

asimismo de lo *que tuvo que nacer de él*, de la gran náusea, de la voluntad de la nada, del nihilismo, ese toque de campana del mediodía y de la ‘gran decisión’” (Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p. 91).

El hombre no ha alcanzado aún su forma definitiva, es el animal no fijado. Al humanismo que consagra la eternización del modo de ser actual del hombre contrapone Nietzsche el pensamiento de la superación del hombre: el ser humano es un tránsito, un paso hacia otra cosa, un momento de una evolución, y no su término:

“¡Ay! Se acerca el tiempo en que el hombre no dará a la luz a ninguna estrella. ¡Ay! Se acerca el tiempo del hombre más despreciable, el tiempo de aquel que ya no se puede despreciar a sí mismo. ¡Mirad! Yo os muestro al último hombre (...) ¿Qué es amor? ¿Qué es creación? ¿Qué es nostalgia? ¿Qué es estrella?, así pregunta el último hombre y guiña el ojo. Entonces la tierra se ha vuelto pequeña y sobre ella da brincos el último hombre, aquel que todo lo empequeñece. Su linaje es inextinguible, como lo es el del piojo; el último hombre es aquel que vive más tiempo. ‘Hemos inventado la felicidad’, dicen los últimos hombres y guiñan el ojo” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 285).

4.4.5. La idea del eterno retorno y la ausencia de melodía unificadora

Martínez Marzoa ha llamado la atención sobre un párrafo perteneciente al libro tercero de *La gaya ciencia* que lleva por título “¡Guardémonos!” Y que tiene por objeto precavernos de toda atribución de predicados concretos que pudieran referirse al “todo del ente”.

Se trata, pues, de un ejercicio de puesta en suspenso de toda pretensión epistémica de decir lo que el ser sea, ejercicio surgido como consecuencia de la disolución del mundo verdadero y que, como igualmente señala Martínez Marzoa, requiere un complejo movimiento de autocrítica, un largo “guardémonos de”, antes que una mera proclama antimetafísica. Lo que dice Nietzsche, es literalmente que “nos guardemos de” decir que “el todo”, “el mundo”, “lo esencial”, etc. es esto o aquello, es tal o cual.

Pues bien, precisamente en este contexto, en el párrafo “¡Guardémonos!”, aparece ya indicado el pensamiento del eterno retorno: “*Das ganze Spielwerk wiederholt ewig seine Weise, die nie eine Melodie heissen darf*”. Esto es: “Todo el mecanismo repite eternamente su tonalidad, que nunca podría ser llamada melodía” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 121).

Recogiendo esta sugerencia, cabría decir que lo que Nietzsche quiere pensar es el horizonte abierto de un mundo en el que si la tonalidad se repite, es justamente porque no hay melodía que la unifique de una vez para siempre.

Si la secuencia de tonos de la música se repite sin poder nunca ser llamada propiamente melodía, entonces tampoco cabe unificar el acontecer en un discurso digno de alzarse a la condición de único metarrelato válido. No hay sentido unívoco de la Historia Universal. Ninguna narración agota por

completo el sentido de lo narrado, de lo acontecido, porque el acontecer nunca llega a ser enteramente pasado, ni queda clausurado.

No se trata entonces de que en cada uno de los posibles relatos se repita incesantemente el mismo tema, el mismo contenido básico o siquiera la misma tonalidad dominante, sino más bien de que con cada relatar se repite la posibilidad de volver a contar lo acontecido como por primera vez. “Nuestra tarea se nos plantea a cada instante”, escribe Nietzsche en un apunte inédito de la época de *La gaya ciencia*. El apunte completo dice así: “¡No estar a la espera de bienaventuranzas, de *bendiciones* y *perdones* lejanos, desconocidos, sino vivir de modo que queramos vivir otra vez y queramos vivir así por una eternidad! Nuestra tarea se nos plantea a cada instante” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p.121).

4.4.6. La idea del eterno retorno y la narración del abismo

Que esta posibilidad no se cumple en abstracto, ni de manera absoluta, sino en los modos en que ha llegado a *hacerse consciente* en nosotros la quiebra, el inacabamiento de la sinfonía y la prosa del mundo antecedentes, eso es lo que nos hace deudores de una tradición, nos permite narrar el abismo, el desfondamiento de modos anteriores de pronunciar el nombre de las cosas.

Así lo ha entendido Nietzsche cuando ha precisado la dificultad de la decisión de querer una vida que merezca la pena ser vivida infinitud de veces. Mas este vínculo con la tradición no tiene por qué ser pensado bajo el talante del espíritu reactivo de venganza, como un no-poder-ya desembarazarnos del peso de lo acontecido y tener que cargar con él, al modo del camello de la primera metamorfosis del espíritu, sino como un querer contar-con.

El relato propio, ha de contar con otros, y no tanto por creer en la necesidad lógica inexorable de tal remisión, cuanto por *decidirme* a ello la asunción de mi propia mortalidad: el corte y la herida por donde se desangra una vida que no renuncia a seguir hiriéndose y, por consiguiente, viviendo, no es sólo el tiempo de su devenir singular, sino el tiempo de una historicidad que a la vez está siendo modulada por nosotros en cada caso, a cada instante. En este sentido, cada instante se convierte en el momento en el que podemos experimentar el peso de la insoportable responsabilidad:

“La idea del eterno retorno –escribe Kundera- significa cierta perspectiva desde la cual las cosas aparecen de modo distinto a como las conocemos: aparecen sin la circunstancia atenuante de su fugacidad (...) En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insoportable responsabilidad” (Kundera, 1998, p. 12).

En efecto, el talante moral con que el hombre contempla el eterno retorno varía sustancialmente dependiendo de que lo considere desde el pasado o desde el futuro. Desde el pasado, el eterno retorno sugiere fatalismo,

predestinación e incluso un franco pesimismo: estamos condenados a repetir lo que ya ha sucedido sin posibilidad de engendrar nada nuevo.

Esta idea asfixiante es lo que Nietzsche llama el *espíritu de la pesadez*: el hombre se ve a sí mismo como un nuevo Sísifo condenado a reanudar sin tregua una tarea interminable y sin sentido. El sujeto melancólico ubicado en la Modernidad es consciente del peso de esta responsabilidad que se torna en ocasiones en inevitable angustia y en la versión más pesimista de la melancolía.

Desde el futuro, la idea de eterno retorno lo que sugiere al hombre es la ilimitada responsabilidad de todas sus acciones. Todo lo que hagamos volverá a darse en el futuro: nuestras acciones producen un eco de infinitas reverberaciones. Cada instante es decisivo para la eternidad porque se repetirá eternamente.

Para desear que vuelva un instante hay que desear que vuelvan todos los instantes, que todo retorne. Por el concepto de eterno retorno la vida eterna pasa a residir en el más acá, no en el más allá; la misma idea de *más allá* se desvanece, y con ella las sujeciones y cortapisas morales que deja caer sobre la vida del creyente: las responsabilidades por lo que el hombre ha hecho se harán notar en esta vida (y de manera infinitamente reiterada), no en una imposible existencia más allá de la muerte.

4.4.7. *Eterno retorno, melancolía y transmutación*

La metáfora del eterno retorno ha sido tan mal interpretada como la voluntad de poder. Cada vez que entendemos el eterno retorno como el retorno de una determinada ordenación de cosas después de que todas las otras se han realizado ya, cada vez que interpretamos el eterno retorno como el retorno de lo idéntico o de lo mismo, estamos sustituyendo el pensamiento de Nietzsche por hipótesis pueriles. Nadie ha extendido la crítica a toda forma de identidad tan lejos como Nietzsche. Y nadie lo ha expresado mejor que él mismo:

“Todas las cosas mismas bailan para quienes piensan como nosotros: vienen y se tienden la mano, ríen y huyen- y vuelven.

Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser.

Todo se rompe, todo se recompone; eternamente se construye a sí misma la misma casa del ser. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí el anillo del ser. En cada instante comienza el ser; en torno de cada ‘aquí’ gira la esfera ‘allá’. El tedio está en todas partes. Curva es la senda de la eternidad” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 305).

Nietzsche niega explícitamente que el eterno retorno sea el círculo que da siempre la misma vuelta. Se trata precisamente de la idea diametralmente opuesta, porque el eterno retorno no puede ser separado de una elección, de una doble elección. En primer lugar, está la selección del querer o del pensamiento que constituye la ética de Nietzsche: lo que quieres, quíerelo de tal manera que quieras también su eterno retorno (se elimina así todo querer a

medias, todo aquello que sólo puede ser querido a condición de quererlo *una vez, sólo una vez*). En segundo lugar, está la elección del ser que constituye la ontología de Nietzsche: sólo lo que *deviene* en el más completo sentido de la palabra puede volver, es apto para volver.

Recordemos aquí a Heráclito, el viejo melancólico y su teoría sobre la realidad como devenir: “Sólo la acción y la afirmación retornan: el devenir, y sólo el devenir, tiene ser” (Heráclito en Dodds, 1980, p. 45). Lo que se le opone, lo mismo o lo idéntico, estrictamente hablando *no es*. La negación como grado más bajo del poder y lo reactivo como el grado más bajo de la fuerza no vuelven porque son lo opuesto al devenir y sólo el devenir tiene ser.

Y en este sentido, y gracias a la idea del eterno retorno, la repetición rescata a la conciencia de su *condena analógica*, pues nada es más contrario a la continuidad fluida y rítmica de las formas, nada resulta más hostil a la idea misma de armonía, nada es más opuesto a la vieja asociación identidad-naturaleza-razón que el caos desfondado de lo repetitivo, que la opacidad desesperante con que nos ofende la vuelta inmisericorde de lo mismo. Y nada más opuesto al impulso creativo de la melancolía que la repetición idéntica de lo mismo.

Corresponde a la esencia de todo mecanismo, de la naturaleza que sea, poner en juego una cadena de gestos de reiteración que comparten un mismo

rasgo común: el de la fragmentación y el sobresalto, el de la sustitución de la dulce continuidad de movimientos y procesos que corresponde a las relaciones armónicas y saludables con las cosas por las manipulaciones abruptas e interrumpidas, que nos remiten al pensamiento traumático, saltón y epiléptico, de la fractura melancólica. Aparece aquí la idea de fragmento –que veremos en el siguiente capítulo- como metáfora asociada a la melancolía y que influirá posteriormente en los artistas de principios del s. XX.

Podemos ver entonces cómo el eterno retorno se vincula, no a una repetición de lo mismo, sino al contrario, a una transmutación. Es el instante, o la eternidad del devenir, lo que elimina todo lo que se le resiste. Libera, crea en efecto, lo puramente activo y la pura afirmación. Y de aquí se deriva el único contenido de superhombre. Es el producto conjunto de la voluntad de poder y del eterno retorno, Dioniso y Ariadna. Ésta es la razón por la que Nietzsche dice que la voluntad de poder no es querer, codiciar o ambicionar el poder, sino solamente “dar” o “crear”. De esta manera, Nietzsche defiende a la capacidad creadora del ser melancólico como motor del devenir.

4.5. La concepción del absurdo en el pensamiento de Nietzsche

La idea del eterno retorno es el núcleo central de la filosofía de Nietzsche que armoniza con el resto de su pensamiento. En efecto, la muerte de

Dios supone el hundimiento de la cultura occidental sostenida en el otro mundo, en lo finito:

“A costa de dolores que nos han vuelto fríos y duros, hemos adquirido la convicción de que los acontecimientos de este mundo no tienen nada de divinos, ni siquiera nada de racionales, según el discurso humano, ni nada de justos y compasivos. Sabemos que en el mundo en que vivimos no hay Dios; que es inmortal e inhumano, aunque por mucho tiempo le hemos dado una interpretación falsa y engañosa acomodada a nuestros deseos y a nuestra voluntad de veneración, es decir, a una necesidad, pues el hombre es un animal que venera. Pero también es un animal desconfiado y el mundo no vale lo que nos habíamos figurado que valía, lo cual es, quizá, la cosa más cierta que ha llegado a descubrir nuestra desconfianza. Nos libramos bien de decir que el mundo tiene menos valor; al presente nos parecía hasta ridículo que el hombre abrigase la pretensión de inventar valores que diesen del valor del mundo; de esto nos hemos curado como de un remoto extravío de la vanidad y la locura humanas de que por mucho tiempo no nos dimos cuenta” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 233).

Así pues, donde hay que buscar la energía de la creación, es en la voluntad de poder; pero si el mundo no es lo infinito, sino lo finito, la eternidad sólo puede ser pensada como eterno retorno, al modo de los presocráticos. Este nuevo pensar supone la catástrofe de la cultura vigente; el bien y el mal son despliegues de lo mismo, manifestaciones del universo que aparecen y desaparecen eternamente. Esta dualidad ontológica está cargada de tintes melancólicos para nuestro filósofo. El azar, el abismo, la angustia ante los interrogantes de la muerte de Dios, se convierten en elementos esenciales en la paradójica existencia del ser humano:

“¿No oísteis hablar de aquel loco que en pleno día corría por la plaza pública con una linterna encendida, gritando sin cesar: ‘¡Busco a Dios!’ Como estaban presentes muchos que no creían en Dios, sus gritos provocaron la risa. ‘¿Se te ha extraviado?’, decía uno. ‘¿Se ha perdido como un niño?’, preguntaba otro. ‘¿Se ha escondido? ¿tiene miedo de nosotros? ¿se ha embarcado? ¿ha emigrado?’ Y a estas preguntas acompañaban risas en el corro. El loco se encaró con ellos, y clavándoles la mirada, exclamó: ‘¿Dónde está Dios? Os lo voy a decir. Le hemos matado; vosotros y yo, todos nosotros somos sus asesinos. Pero, ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos vaciar el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho después de desprender a la tierra de la cadena de su sol? ¿Dónde la conducen ahora sus movimientos? ¿Adónde la llevan los nuestros? ¿Es que caemos sin cesar? ¿Vamos hacia adelante, hacia atrás, hacia algún lado, erramos en todas las direcciones? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? ¿Nos persigue el vacío con su aliento? ¿No sentimos frío? ¿No véis de continuo acercarse la noche, cada vez más cerrada? ¿Necesitamos encender las linternas antes del mediodía? ¿No oís el rumor de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No percibimos aún nada de la descomposición divina? Los dioses también se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡y nosotros le dimos muerte! ¡Cómo consolarnos nosotros, asesinos entre los asesinos! Lo más sagrado, lo más poderoso que había hasta ahora en el mundo ha teñido con sus sangre nuestro cuchillo. ¿Quién borrará esa mancha de sangre? ¿Qué agua servirá para purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué ceremonias sagradas tendremos que inventar? La grandeza de este acto, ¿no es demasiado grande para nosotros? ¿Tendremos que convertirnos en dioses o al menos que parecer dignos de los dioses? Jamás hubo acción más grandiosa, y los que nazcan después de nosotros pertenecerán, a causa de ella, a una historia más elevada que lo fue nunca historia alguna” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 137-138).

Todas estas preguntas que hace el loco en este estremecedor discurso y que proclama la muerte de Dios, tienen como respuesta el desconsuelo, la melancolía, la desolación y la angustia que el ser humano experimenta cuando es consciente de la ausencia del sentido de su propia existencia.

Y sobre esta verdad trágica se instala un nuevo concepto de hombre, *el superhombre*, que toma parte en esa divina partida de dados del acontecer del mundo:

“El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el superhombre: una cuerda sobre un abismo. Un paso peligroso, una parada peligrosa, un retroceso peligroso, un temblar peligroso y un peligroso estar de pie (...) Lo más grande del hombre es que es un puente y no un fin en sí; lo que debemos amar en el hombre es que es un tránsito y no un descenso” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 174).

Así pues, el hombre se muestra como lo intermedio en el tránsito entre el animal y el superhombre. El superhombre es, para Nietzsche, lo que da sentido a lo humano y se muestra como superior a lo humano. En el superhombre desaparece la figura empobrecida del hombre actual, convirtiéndose en algo inconmensurablemente más elevado: “Y este misterio me ha confiado la vida misma. ‘Mira, dijo, yo soy lo que tiene que superarse siempre a sí mismo’” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 176).

La potencia del superhombre no es más que fidelidad a su destino. El superhombre es, en el fondo, un vencido melancólico que halla el sentido de su mito en la derrota de la muerte. Ha negado en sí a la humanidad; para hallarse ha tenido que *matarse* como hombre y se ha disuelto como sujeto. Es fatal para la vida, si ha de resurgir, la propia destrucción: “Pues yo tengo que ser lucha y devenir y finalidad y contradicción de las finalidades” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 176).

El superhombre de Nietzsche, podemos decir que es todavía un héroe romántico, proyectado en el inalcanzable ideal de una vida que es la negación de nuestra vida de hombres. Sobre su infantil e irrefrenable barbarie se vierte la ironía melancólica que recubre siempre la realidad ajena del sueño irrealizable. Recordemos aquí la melancolía infinita de la figura de Don Quijote, provocada por la imagen de Dulcinea encantada y el dolor por no alcanzar el sueño que parece estar al alcance de la mano.

De esta forma, el hombre superado es el caballero errante y aventurero del absurdo. Y el absurdo -metáfora asociada a la melancolía- es la última palabra de Nietzsche, como la de los filósofos del irracionalismo. El superhombre nietzscheano es la desesperación melancólica que se pone a sí misma como valor: el hombre sabe que todo es inútil, que es imposible romper el círculo fatal del eterno retorno y, sin embargo, osa lo imposible, intenta lo absurdo y, haciendo esto, da un valor a la existencia. En “El adivino”, aparece el grito de necesidad y de angustia como esa sensación de congoja ante situaciones difíciles y arriesgadas y ante el afán por alcanzar lo absoluto, que se hace irresistiblemente presente:

“Y desde todos los cerros el eco repetía: ‘¡Todo está vacío, todo es idéntico, todo fue’! Sin duda nosotros hemos cosechado: mas ¡por qué se nos han podrido todos los frutos y se nos han ennegrecido? ¿Qué cayó de la malvada luna la última noche? Inútil ha sido todo el trabajo, en veneno se ha transformado nuestro vino, el mal de ojo ha quemado nuestros campos y nuestros corazones, poniéndolos

amarillos. Todos nosotros nos hemos vuelto áridos; y si cae fuego sobre nosotros, nos reduciremos a polvo, como la ceniza: -aún más, nosotros hemos cansado hasta al mismo fuego. Todos los pozos se nos han secado, también el mar se ha retirado. ¡Todos los suelos quieren abrirse, mas la profundidad no quiere tragarnos! ¡Ay, dónde queda todavía un mar en que poder ahogarse: así resuena nuestro lamento -alejándose sobre ciénagas planas. En verdad, estamos demasiado cansados incluso para morir; ahora continuamos estando en vela y sobrevivimos - ¡en cámaras sepulcrales!” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 202-203).

Y no obstante, a pesar de la angustia existencial que nuestro personaje expresa en el texto anterior, este melancólico y encarnizado negador de Dios, este místico del ateísmo, está sediento de Dios. Por debajo de la negación existe un esfuerzo auténtico y desesperado de comunicar con lo Absoluto a través de un proceso inexorable de despegue de las apariencias empíricas, llevado hasta el aniquilamiento del hombre frente a Dios. Este anhelo por lo absoluto, convierte al superhombre nietzscheano en un ser profundamente melancólico.

4.5.1. La conciencia de finitud y el anhelo por lo Absoluto

El anhelo por el conocimiento de lo Absoluto, propio del ser melancólico, es una de las características que define al superhombre Nietzscheano. La desmesura y falta de prudencia forman parte de las cualidades heroicas: el noble aspira no menos que a la paridad con los dioses. Así expresa Nietzsche su anhelo por alcanzar la verdad con mayúsculas:

“Nunca trepas en vano por la montaña de la verdad, pues hoy asciendes más arriba o empleas tus fuerzas para subir más alto mañana” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, p. 358).

La constatación de la muerte de Dios por parte de Nietzsche pone de manifiesto la finitud del hombre y al mismo tiempo el anhelo por lo Absoluto propio del superhombre. Estas cualidades se presentan de forma muy notable en la conciencia melancólica. Así se define Zarathustra en “El caminante”:

“Acaba de empezar mi última soledad ¡Ay, ese mar triste y negro a mis pies! ¡Ay, esa grávida desazón nocturna! ¡Ay, destino y mar! ¡Hacia vosotros tengo ahora que descender!... Mas cuando se acercó al mar y se encontró por fin únicamente entre escollos, el camino lo había cansado y vuelto aún más anheloso que antes” (Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, pp. 225-226).

Esta conciencia de finitud va acompañada de ese deseo por parte del superhombre de equipararse a los dioses, de confundirse con lo Absoluto. Zarathustra lo expresa claramente en “Antes de la salida del sol”:

“¡Oh cielo por encima de mí, tú puro! ¡Profundo! ¡Abismo de luz! Contemplándote me estremezco de ansias divinas. Arrojarme a tu altura -¡ésa es mi profundidad! Cobijarme en tu pureza -¡ésa es mi inocencia (...) El mundo es profundo, y más profundo de lo que nunca ha pensado el día. No a todas las cosas les es lícito tener palabras antes del día. Pero el día viene: ¡por eso ahora nos separamos! ¡Oh cielo por encima de mí, ¡tú pudoroso! ¡Oh cielo ardiente! Eterna felicidad antes de salir el sol. Viene el día, separémonos ahora” (Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, pp. 237-240).

En “Mediodía” se refiere a la metáfora del cielo, donde Zaratustra, gota de rocío, desea ser absorbido por el cielo y volver a la fuente de la eternidad. Asimismo, nos muestra un sentimiento de nostalgia indefinida y profunda en “Del gran anhelo”:

“Oh alma mía, comprendo la sonrisa de tu melancolía: ¡También tu inmensa riqueza extiende ahora manos anhelantes! ¡Tu plenitud mira por encima de mares y busca y aguarda; el anhelo de la sobreplenitud mira desde el cielo de tus ojos sonrientes! (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 311-312).

Este anhelo por lo Absoluto y por lo infinito, provoca en nuestro personaje una inmensa melancolía, acompañada de un sentimiento de tristeza:

“Tu bondad no quiere lamentarse y llorar, y sin embargo, oh alma mía, tu sonrisa anhela lágrimas, y tu boca trémula sollozos (...) Pero tú no quieres llorar, no quieres desahogar en lágrimas tu purpúrea melancolía, ¡por eso tienes que cantar, oh alma mía! (...) Cantar con un canto rugiente, hasta que todos los mares se callen para escuchar tu anhelo” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 312).

Resulta admirable encontrar esa segunda persona a quien se dirige Zaratustra, indefinida, sin ser ajena a la voluntad. Es algo o alguien inmenso e íntimo a la vez. No puede por menos de reconocerse en el filósofo melancólico una situación de deseo, de anhelo, de sospecha, de reconocimiento y aceptación de realidades hacia las que la voluntad se siente proyectada.

El filósofo se siente afectado por el sentimiento melancólico como consecuencia de ese íntimo deseo y anhelo por algo que le resulta inmenso,

inabarcable, ineludiblemente presente y, al mismo tiempo incomprensible. Y este sentir melancólico se concreta dentro de un horizonte que se muestra paradójicamente punzante desde lo más íntimo y desde más allá de sí mismo.

4.6. Rasgos de melancolía en el superhombre nietzscheano

4.6.1. Más allá del hombre: el adivino

La idea de superhombre en Nietzsche conlleva la exigencia creadora propia del filósofo melancólico, que en la Antigüedad se definía como “adivino” en referencia no a la capacidad de predecir el futuro, sino a la capacidad que poseía para descubrir las leyes de la existencia, y para conocer lo más hondo y profundo del alma humana:

“Zaratustra comprende que él es la especie más elevada de todo lo que existe precisamente en este espacio tan amplio, en esa capacidad para acceder a las cosas más contradictorias. Cuando le vemos definirse a sí mismo, hemos de renunciar a buscar algo parecido. ‘El alma que posee la escalera más larga y que puede descender a las más hondas simas...’ El alma más grande, la que puede correr a mayores distancias, perderse y vagar dentro de sí misma; la más necesaria, la que se precipita por gusto en el azar; el alma que se sumerge en el devenir, la que posee y quiere sumergirse en el querer y en el desear, la que huye de sí y se alcanza a sí misma en el más amplio círculo; el alma más sabia, aquella a quien la necesidad invita más dulcemente; la que más se ama a sí misma, en la que todas las cosas tienen su corriente y su contracorriente, su flujo y su reflujo” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 172).

De nuevo Nietzsche recupera la idea de Heráclito, el viejo genio melancólico de la Antigüedad para quien “el verdadero adivino no es quien predice el mañana, sino quien dice el presente, quien nos revela nuestro más profundo interior” (Heráclito en Dodds, 1980, p. 78).

También el concepto de superhombre como creador de valores, conlleva unos atributos que se relacionan con los rasgos que definían a los antiguos melancólicos, y lo convierte en un ser capaz de elevarse a categorías superiores en cuanto a la experimentación del dolor y del placer, al mismo tiempo que se convierte en poeta y creador de la vida:

“Los hombres superiores se distinguen de los inferiores en que piensan, ven y oyen infinitamente más, que es precisamente lo que distingue al hombre del animal y a los animales superiores de los inferiores. El mundo está más lleno para ellos, se eleva más a las alturas de la humanidad; el interés crece en torno suyo y en la misma proporción aumentan las categorías de sus placeres y dolores; el hombre superior es más dichoso y más infeliz. Y al propio tiempo le acompaña una ilusión constante: se figura ser espectador y oyente del gran espectáculo y del gran concierto de la vida; dice que su condición es contemplativa y no advierte que el ánimo es el verdadero poeta y creador de la vida (...) Nosotros los que pensamos y sentimos somos los que en realidad hacemos de continuo algo que aún no existía: todo el universo, en incesante crecimiento de apreciaciones, de colores, de evaluaciones, de perspectivas, de matices, de afirmaciones y negaciones” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 190-191).

En este mismo sentido, el propio Nietzsche se ve a sí mismo como la dinamita que ha de romper con los valores antiguos par introducir el cambio que nos llevará hacia la transmutación de dichos valores:

“Conozco mi suerte. Alguna vez iré unido a mi nombre el recuerdo de algo formidable, de una crisis como ninguna hubo sobre la tierra, de la más profunda colisión de conciencia, de una decisión tomada mediante un conjuro *contra* todo lo que hasta entonces se había creído, exigido, santificado. Yo no soy un hombre, soy dinamita” (Nietzsche, *Ecce homo*, p. 365).

4.6.2. La sublimación del dolor en el espíritu melancólico del sujeto

Los datos biográficos de Nietzsche –referidos a sus problemas de salud, terribles dolores de cabeza, vómitos, dolor de ojos-, unidos a su insatisfacción profesional –por dos veces intentó cambiar su cátedra por otra de filosofía- nos presentan la imagen de un enfermo y disgustado profesor de filología que murió loco, pero nos ocultan y distorsionan el verdadero carácter de su personalidad.

Fue Nietzsche un hombre afable y comunicativo, aunque amigo de la soledad, de una sensibilidad y un gusto exquisitos, amante de la música –él mismo escribe música, interpreta e improvisa al piano- y de una profundidad intelectual envidiable. Fue un escritor brillante, luminoso –y prolífico- y un excelente lector. Utilizando un lugar común, podríamos describir su carácter como el del típico artista melancólico que encuentra en la música un motivo tranquilizador, creador que exterioriza con vehemencia sus intuiciones estéticas, que ve el mundo con otros ojos o, como seguramente preferiría el propio Nietzsche, que huele el mundo con otra nariz.

Véase la bellísima descripción que María Zambrano hace de nuestro autor:

“¡Qué íntima combustión habría de darse en la oscuridad interior de este cuerpo luminoso, que se confesaba ser Nietzsche! ¡Qué fuego sutil había de recorrerlo y que, al no ir encauzado por el río del pensar, golpearía sus sienes, haría arder su frente, temblar sus manos, tal como si aquellas criaturas, desposeídas de la capacidad del pensamiento concibieran en sí ese fuego sutil que sólo al pensar mueve!” (Zambrano, 1986, p. 65).

El dolor es una constante tanto en la vida como en la obra de Nietzsche. Cabe pensar que la filosofía de Nietzsche es una enorme sublimación o transformación ideal de su interno sufrimiento melancólico.

En 1880 Nietzsche confiesa al médico, doctor Eiser: “Mi existencia es una carga horrible; hace ya mucho que la habría arrojado de mí mismo si no fuera porque en este estado de sufrimiento y de una renuncia casi absoluta yo he hecho los ensayos y los experimentos más instructivos en el campo espiritual y moral... Un dolor permanente, un sentimiento muy parecido al del mareo durante muchas horas del día, una semiparálisis que me dificulta el hablar; y para variar, furiosos ataques (el último me obligó a estar vomitando durante tres días y tres noches; ansiaba la muerte)... ¡Si yo pudiera describirle el *carácter permanente* de mis sufrimientos, el constante dolor, la presión en la cabeza, en los ojos, y ese sentimiento general de parálisis, que me llega desde la cabeza a los pies...!” (Nietzsche, en Mann, 2002, p. 97).

Sufrimiento, dolor, sentimiento general de parálisis, ardor, mareos, todos ellos son vocablos que pertenecen al campo semántico de la melancolía y a sus connotaciones fisiológicas.

Pero este sufrimiento va más allá del mero dolor físico. Nietzsche toma como referencia moral al héroe del espíritu filosófico presocrático que se somete voluntariamente a los padecimientos más atroces y a una vida de constante esfuerzo como único medio para mantener y sobrepujar su *areté* (excelencia, desempeño óptimo de una función). Éste es el ideal del héroe. El superhombre nietzscheano responde a unas características semejantes a las del genio asociado a la locura. En este punto, hemos de volver a referirnos al héroe melancólico de la Antigüedad. El verdadero filósofo era al mismo tiempo *adivino* y próximo a la locura y a la melancolía:

“¿Dónde está el rayo que os ha de lamer con su lengua de fuego? ¿Dónde está la locura que os debieran haber inoculado? Pues bien, yo predico el superhombre: ¡el superhombre es el rayo, el superhombre es esta locura!” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 89).

Y en ese esfuerzo que el melancólico hace por interrogarse a sí mismo en la búsqueda de su propia identidad y conocimiento de la realidad, Nietzsche expresa con tristeza lo que descubre:

“No siempre se es valiente, y cuando se siente la fatiga, se llega a veces a lamentarse de esta manera: ‘¡Cuán penoso es hacer daño a los hombres! ¿Por qué ha de ser necesario? ¿De qué sirve vivir ocultos, si no queremos guardar para nosotros lo que es causa de escándalo? ¿No sería más prudente vivir en el torbellino y reparar en los individuos los pecados cometidos, los que tienen que cometerse por todos? Ser loco con los insensatos, vanidosos con los vanos, entusiasta con los entusiastas. ¿No sería esto lo equitativo, puesto que nos desviamos con tal petulancia de la multitud? Cuando oigo hablar de la maldad de los demás para conmigo, mi primera impresión no es satisfactoria. Eso está bien, parezco decir; me llevo tan mal con vosotros, hay tanta razón de mi parte, que debéis cobraros en mí cuanto podáis. ¡Estos son mis defectos y mis errores, esta mi locura, este mi mal gusto, estas mis lágrimas, mi confusión, mi vanidad, mi obscuridad de búho y mis contradicciones!’” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 198).

Así pues, esta locura asociada a la genialidad, este sufrimiento y dolor asociados al placer, junto a la capacidad para predecir el futuro y para descubrir las leyes de la existencia, nos remiten inevitablemente a las características propias del melancólico y a su evolución a lo largo de la historia.

4.6.3. El temor por la muerte

La vida relacionada con la muerte nos enfrenta a la concepción contradictoria de la realidad que experimenta la conciencia melancólica. Nietzsche no cesa de ponernos ante el reto de pensar la contradicción. De nuevo aparece aquí la contradicción como elemento intrínseco a toda realidad y a todo conocimiento de la misma propia de la conciencia melancólica. Así, su percepción de que un sentimiento agudizado de la contradictoriedad esencial de

la existencia comienza a aflorar por doquier en las más diversas manifestaciones de la vida:

“Experimento un placer melancólico en vivir en medio de esta confusión de callejuelas, de necesidades; ¡cuántos goces, cuántas impaciencias, cuantos deseos, cuánta ansia de vivir y cuánta embriaguez de la vida sale a la luz a cada instante! ¡y sin embargo, bien pronto se hundirán en el silencio esas gentes ruidosas, vivientes y satisfechas de vivir! Detrás de cada cual se levanta su sombra, oscuro compañero de viaje” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 173).

El pensamiento acerca de la muerte también constituye una característica esencial del melancólico. En la concepción melancólica de la vida del filósofo se esconde la impotencia ante la futilidad del mundo. Pero en el caso de Nietzsche, la muerte no es lo opuesto a la vida, sino que forma parte de ella. El pensamiento acerca de la muerte se presenta al filósofo como la única certeza absoluta:

“Guardémonos de decir que la muerte es lo contrario de la vida. La vida no es más que una variedad de la muerte (...) La muerte y la soledad de la muerte son las únicas certezas comunes a todos. ¡Cuán extraño es que esa única certeza, esa única comunión sea casi incapaz de influir ante los hombres y que tan lejos estén de sentir esa fraternidad en la muerte!” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 122-173).

Y de este sentimiento contradictorio, así como de la experiencia trágica y dolorosa asociada a la melancolía surge la capacidad creativa del genio. La melancolía aparece aquí como un auténtico impulso para la creación:

“Ved aquel músico, que supera a todos en el arte de hallar acentos que expresen los dolores, las opresiones y los tormentos del alma y en dar al desconsuelo mudo un lenguaje. No tiene igual cuando quiere dar una coloración de fin de otoño, cuando quiere expresar la dicha conmovedora hasta lo indecible de una última alegría, muy última y muy breve. Sabe el acento que conviene a esos instantes secretos e intranquilos del alma en que parece que van a disociarse la causa y el efecto, y en que cada momento se espera que va a surgir alguna cosa de la nada” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 96).

Y en el mismo texto, el filósofo continúa exponiendo su idea acerca de la concepción contradictoria que el artista tiene acerca de la realidad, vinculada al sentimiento melancólico de amargura ante las cansadas oscilaciones del alma:

“Como nadie, sabe llegar al fondo de la felicidad humana, y librar en su copa ya vacía, en que las más amargas gotas acaban por confundirse con las más dulces. Conoce las cansadas oscilaciones del alma que no acierta a saltar ni a volar, ni siquiera a moverse, y tiene la mirada temerosa del dolor oculto, la comprensión que no consuela, los adioses que no se pronuncian” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 96).

4.6.4. Melancolía y soledad

Una de las enseñanzas más valiosas que nos ha dejado Nietzsche es que la vida en toda su manifestación melancólica es lucha y esfuerzo. No hay victoria sin un laborioso esfuerzo. La afirmación máxima de la vida la proyecta Nietzsche en Zaratustra, el cual llegó a la plenitud vital después de la soledad y el olvido.

Zaratustra es un personaje melancólico, que está tan solo que nadie le entiende ni puede participar de sus mensajes. La soledad aparece aquí como otra de las características asociadas al personaje de Nietzsche. Zaratustra se presenta como el profeta supremo, superior en sabiduría y conocimiento al resto de los humanos y en ocasiones incapaz de relacionarse con el resto de los mortales:

“Cuando Zaratrustra cumplió los treinta años se alejó de su patria y del lago Urmi y se fue al monte. Allí gozó de su espíritu y de su soledad, sin cansarse, por espacio de diez años. Mas al cabo su corazón se transformó, y una mañana, levantándose con la aurora, avanzó hacia el sol y le habló en estos términos: ‘¡Oh, gran astro! ¿Qué sería de tu dicha si no fuera por aquellos a quienes iluminas? Hace diez años que vienes aquí, hasta mi caverna: sin mí, mi águila y mi serpiente, te habrías cansado ya de tu luz y del camino; nosotros recibimos tus sombras y te bendecimos. ¡Mira! Estoy hastiado de mi sabiduría, como la abeja que ha labrado mucha miel; necesito ver manos extendidas. Quisiera dar y recibir hasta que los sabios de entre los hombres volvieran a sentirse alegres con su locura y los pobres felices con su riqueza. Para ello es menester que descienda a las profundidades, como haces por la tarde, cuando te hundes en los mares a llevar tu claridad debajo del mundo! ¡Oh astro desbordante de riqueza! Tengo que desaparecer como tú, tengo que ponerme. Bendice, pues, ojo sereno, que puedes contemplar sin envidia hasta una felicidad demasiado grande, bendice la copa que quiere derramarse, y que el agua dorada que se vierte lleve a todas partes el reflejo de tu alegría! ¡Mira, esta copa quiere vaciarse de nuevo! Zaratustra quiere volver a ser hombre’. ¡Así empezó el ocaso de Zaratustra” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 223-1124).

Nietzsche vive también en sí mismo lo que es ley de naturaleza: que toda grandeza se paga y que cuanto más valiosa es una vida, más dolorosa es.

El sufrimiento melancólico forma parte de las cosas y, para llegar a plenitud, hace falta encararlo y desearlo.

4.7. La melancolía como fuente de inspiración del filósofo

Nietzsche fue un pensador apasionado y contradictorio que a propósito de su enfermedad y de la experiencia positiva que experimenta en su sensible recuperación escribe en el prólogo a la segunda edición alemana de *La gaya ciencia* que el motor que le mueve a escribir dicha obra es “la gratitud de un convaleciente que alcanza su inesperada curación” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 5).

En la descripción de su propia enfermedad, recurriendo a las metáforas asociadas a la melancolía, Nietzsche nos describe su propia vivencia personal:

“Aquella especie de desierto, de agotamiento, de incredulidad, de congelación en plena juventud; aquella senilidad que se había introducido en mi vida, cuando no sabía qué hacer de ella; aquella tiranía del dolor, sobrepujada todavía por la tiranía del orgullo, que rechaza las consecuencias del dolor – y el saber aceptar las consecuencias de una cosa es consolarse de ella-, aquel aislamiento radical para prevenirse contra el desprecio de los hombres, desdén morboso de puro clarividente; aquella sistemática limitación a cuanto tiene el conocimiento de amargo, de áspero, de punzante, limitación que prescribía la desgana nacida de un regalo excesivo” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 6).

4.7.1. Conocimiento y melancolía

Ante la tiranía del dolor, los interrogantes amargos de la duda y el conocimiento de las propias limitaciones, la filosofía se muestra como una forma de consuelo o calmante:

“El enfermo necesita de su filosofía como sostén, calmante o medicamento, o acaso como medio de salvación y de edificación, o bien para llegar al olvido de sí mismo. Para el sano la filosofía es un objeto de lujo, o en el caso mejor de un reconocimiento triunfante que acaba por experimentar la necesidad de esculpirse en mayúsculas cósmicas en el cielo de las ideas (...) Pero es otro caso, que es el más frecuente cuando es la angustia quien se pone a filosofar, como les sucede a todos los pensadores enfermos – y tal vez los pensadores enfermos dominan en la historia de la filosofía-, ¿qué será del pensamiento sujeto a la presión de la enfermedad?” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 7).

Resuenan en este texto, las palabras de Aristóteles escritas en su obra *Los problemata* en referencia a la vinculación de los atributos del genio con la melancolía. Y, en referencia al estado de alerta ante los avatares que acechan al espíritu de los afectados por la melancolía, el genio taciturno, nos advierte:

“Como el viajero que, contando con despertarse a la hora precisa (...), nosotros también sabemos que el momento decisivo nos cogerá despiertos y que entonces algo saldrá de su guarida y sorprenderá a la inteligencia en flagrante delito, es decir, a punto de caer o de retrogradar, o de resignarse, o de endurecerse, o de embastecerse, o de contraer, en fin, cualquiera de las enfermedades del espíritu que en los días de buena salud tienen en su contra el orgullo del espíritu” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 8).

Así pues, junto al dolor físico, descubrimos en el pensamiento de Nietzsche la experiencia del dolor existencial, propio del sujeto melancólico, y que ya experimentaban los antiguos filósofos griegos. La duda, los interrogantes sin respuesta acerca de lo absurdo e inútil de la existencia humana tienen eco también en nuestro filósofo:

“Cada filósofo ha debido de tener un mal cuarto de hora en que pensó tal vez: ¿Qué importo yo, si no creen mis argumentos ni los peores. Y entonces un pájaro burlón pasó junto a él y se puso a piar: ‘¿Qué importas tú? ¿Qué importas tú?’” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 209).

Cabe pensar que aquí Nietzsche hace alusión al *Crepusculo della sera*, en referencia al tercer cuarto del día, entre las 3 y las 9 de la tarde. Recordemos que según la teoría de Hipócrates, era el momento del día en el que predominaba en el cuerpo la circulación de la bilis negra y simbolizaba el estado crepuscular de un alma desamparada y ociosa. Vinculado a estas experiencias, se encuentra también el dolor y la insatisfacción provocados por la conciencia del sentido contradictorio inherente a todo conocimiento y a la manera de percibir del melancólico:

“¿Qué es conocer? Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere, dice Spinoza con la sencillez y la elevación que le distinguen. Y ¿qué es, en último término, ese intelligere como forma mediante la cual las otras tres cosas se tornan de repente perceptibles para nosotros? ¿Es el resultado de diferentes instintos que se contradicen, el deseo de burlarse, de lamentarse o de maldecir?” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 209-210).

Y en referencia a la conciencia del carácter incompleto de nuestro conocimiento y a la duda que conlleva todo proceso cognitivo, elementos intrínsecos a la conciencia del melancólico, los textos de Nietzsche, se nos presentan como buen ejemplo de ello:

“Para que el conocimiento sea posible, es menester que antes cada uno de esos instintos exprese su parecer incompleto sobre el objeto o suceso de que se trata. Entonces comienza la lucha entre estos juicios incompletos, y el resultado es a veces un término medio” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 210).

Recordemos también aquí la tendencia a percibir la realidad desde sus lados contrapuestos, que ha sido una imagen constante en la historia de la melancolía. También esta contradicción intrínseca que conlleva la visión melancólica de la realidad está expresada en los textos de Nietzsche:

“Nadie ignora que es muestra de cultura el saber soportar la contradicción. Y hasta hay algunos que saben que el hombre superior desea que le contradigan y da pie para ello, a fin de allegar datos sobre su propia injusticia, que hasta entonces le eran desconocidos; pero saber contradecir el sentimiento de tranquilidad de conciencia con la hostilidad a lo acostumbrado, a lo tradicional, a lo sagrado, es en escala mucho mayor lo que nuestra cultura encierra de verdaderamente grande, de nuevo, de sorprendente: el progreso capital de las inteligencias emancipadas” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 188).

Pero lejos de aceptar el escepticismo como actitud propia del hombre, se trata de despertar el conocimiento y aspirar a conocer lo más exactamente posible cuanto está a su alcance, y sobre todo al hombre. Aunque la verdad no se impone de forma fácil y clara:

“Con mucha frecuencia seguí a la verdad muy de cerca, pisándole los talones dirá la sombra, y se me presentó delante de la cabeza. A veces pensaba yo que mentía, y mira, entonces fue cuando encontré la verdad” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra* p. 281).

Así pues, el conocimiento de la verdad para Nietzsche, es el resultado de una amarga experiencia de desencanto que no está exenta de ansias y de anhelos de buscar nuevos horizontes.

4.7.2. El phatos como liberación del espíritu

Y después de la crisis existencial a la que conduce el dolor físico, y después de perderse por laberintos involuntarios a los que conduce el conocimiento, la filosofía se presenta al pensador melancólico como liberación del espíritu:

“Tras semejante interrogación a sí mismo, después de tal tentación, se aprende a echar una mirada más penetrante a todo lo que hasta ahora ha sido considerado como filosofía: se adivina mejor que antes por qué rodeos involuntarios, por qué extraviadas calles, por qué estaciones y cuáles plazas soleadas por la idea, son transportados o conducidos los pensadores dolientes, precisamente porque padecen” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 8).

Y en la siguiente cita queda bien resumido su pensamiento acerca de la situación espiritual y vital a la que conduce el dolor físico y espiritual:

“Sabemos ya hacia dónde empujan o llevan al espíritu el cuerpo enfermo y sus exigencias: hacia el sol, el silencio, la dulzura, la paciencia, el remedio, el calmante bajo cualquier forma que se ofrezca” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 8).

El dolor se expresa aquí como medio para calmar el espíritu y como metáfora de la melancolía. De este modo, el dolor se convierte para nuestro autor en acicate para el pensamiento y en un motivo de transformación que conduce a decir í a la vida:

“Parimos con dolor nuestros pensamientos y maternalmente les damos cuanto hay en nosotros: sangre, corazón, fogosidad, alegría, tormento, pasión, conciencia, fatalidad. Para nosotros consiste la vida en transformar continuamente cuanto somos en claridad y llama y lo mismo cuanto tocamos. No podemos hacer otra cosa. En cuanto a la enfermedad, tentado estoy de pensar si podríamos pasar sin ella” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 10).

El dolor también es el camino hacia el conocimiento de las profundidades más hondas de nuestro ser, lo que le permite al filósofo dar respuestas acerca de los interrogantes sobre su propia identidad, huir de la calma, de la suavidad y bienestar y ubicarse pasionalmente en los extremos. Recordemos el carácter vitalista del pensamiento de nuestro autor:

“El dolor grande, ese lento y largo dolor que se toma tiempo y nos consume cual si con leña verde nos quemara, ese dolor es lo que nos obliga a los filósofos a descender a las profundidades más hondas de nuestro ser y a desprendernos de todo bienestar, de toda media tinta, de toda suavidad, de todo término medio, donde tal vez antes habíamos depositado nuestra humanidad. Dudo mucho que un dolor así nos haga mejores, pero sé que nos vuelve más profundos” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 10 y 11).

De nuevo aparece aquí la conciencia melancólica del dolor como un elemento necesario en la comprensión misma de la realidad. Y al mismo tiempo que supone un acicate para el pensamiento, también constituye el medio para liberar al espíritu: “Un gran dolor es el último libertador del espíritu; él es quien nos enseña la gran sospecha” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 10).

De este modo, la enfermedad, el sufrimiento el dolor, todos ellos constituidos en metáforas de la melancolía, se convierten en fuente inspiradora del filósofo. Pero nuestro filósofo no se queda con la experiencia del sufrimiento. Después de haber descendido a los infiernos, renace de sus cenizas:

“No he de dejarme en el tintero lo esencial: se vuelve regenerado de tales abismos, de semejantes enfermedades graves, y en particular de la enfermedad de la sospecha; se vuelve como si se hubiera mudado de piel, más cosquilloso, más maligno, con un gusto más sutil para la alegría, con un paladar más fino para las cosas buenas, con la inteligencia más alegre, con una segunda inocencia, más peligrosa en el placer” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 12).

Recordemos que el melancólico participa cada instante de la *resurrección*. Por eso no muere, al menos en un sentido no físico. La vida que incluye la *resurrección* es una vida completa; por tanto no está amenazada por la muerte, sino por la vida cotidiana, que rechaza el éxtasis y la resurrección, susceptible de producirse en cualquier instante.

Así pues, en Nietzsche, este pesimismo melancólico, causado por la experiencia dolorosa de su propia existencia, también tiene su lado positivo. La palabra *pathos* significaba al mismo tiempo *pasión destino, sufrimiento y vivencia*; es decir, no se trataba de la comprensión objetiva y racional de las cosas por medio de la *mathesis* del entendimiento, sino de identificarse internamente con ellas, de padecerlas en el sentido más amplio de la palabra. Para los filósofos antiguos, el *pathos*, o mejor dicho, su práctica, conduce a la iluminación y a la comprensión más profunda de la existencia. En esta línea, Nietzsche hace referencia a aquel modo de conocimiento propio de la conciencia melancólica, por el que la realidad es captada por la intuición sin necesidad de la razón:

“La intuición nacida de la óptica de la vida es uno de los temas fundamentales en toda la obra de Nietzsche y ya está presente en *El nacimiento de la tragedia*. La óptica de la vida significa la mirada sobre el carácter trágico de la existencia, el conocimiento de la futilidad de todo lo finito que se disuelve en el fondo inagotable de la totalidad, del mundo (...) Esa intuición es como una especie de iluminación, más cercana a la experiencia poética y al símbolo vigoroso que a la especulación fría y rigurosa (Arroyo, 2004, pp. 21-22).

4.7.3. La sabiduría asociada al genio melancólico

Recordemos las connotaciones que ha tenido el genio melancólico a lo largo de historia, asociadas por lo general a esa capacidad intuitiva que ilumina la realidad. Nuestro autor se ve a sí mismo como un sabio *iniciado*, al modo de

los filósofos melancólicos de la Antigüedad (Cfr. Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 12 y 13).

La verdad que le interesa a nuestro filósofo, no es la *vulgar* verdad en términos absolutos. Nietzsche es consciente de la finitud del conocimiento. Nuestro filósofo no pretende *inocentemente* comprenderlo todo y saberlo todo:

“A nosotros no nos seduce esa cosa de mal gusto, esa ansia de verdad, de la verdad a toda costa, esa locura de mancebo enamorado de la verdad. Tenemos sobrada experiencia para ello, somos demasiado serios, demasiado profundos, demasiado alegres, estamos demasiado fogueados. No creemos que la verdad continúe siéndolo si se le arranca el velo: hemos vivido demasiado para pensar así. Para nosotros es cuestión de decoro no querer verlo todo desnudo, no querer asistir a todas las cosas, no pretender comprenderlo y saberlo todo. ‘¿Es verdad que Dios está presente en todas partes? –preguntaba una niña pequeña a su madre- a mí eso no me parece decente’ ¡Qué lección para los filósofos! Hay que respetar más el pudor con el que la Naturaleza se esconde detrás de enigmas e incertidumbres. Tal vez la verdad es una mujer que tiene sus razones para no querer enseñar sus razones” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 13).

Nietzsche es consciente de las contradicciones internas que acechan a todo conocimiento, así como del laberinto caótico que ha de recorrer el filósofo hasta llegar al conocimiento de la verdad.

Otra de las características propias del sabio es su obsesión por el conocimiento de su propia identidad. Recordemos al melancólico renacentista y su afanoso empeño por descubrir la propia identidad. Esto mismo es lo que se

cuestiona Nietzsche acerca de las dudas sobre la grandeza de aquellos personajes excepcionales:

“Los caracteres excepcionales padecen de diferente manera que como se figuran sus admiradores. Sus más duros padecimientos son las emociones vulgares y mezquinas de ciertos malos instantes; en suma, las dudas que les inspira su propia grandeza, y no los sacrificios y tormentos que su misión les exige. Mientras Prometeo se compadece de los hombres y se sacrifica por ellos es dichoso y grande, pero cuando tiene celos de Zeus y de los homenajes que los hombres le tributan, ¡entonces es cuando padece! (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 168).

4.7.4. El dolor y la tragedia como principio cósmico

El pensamiento de Nietzsche quiere ser una verdadera apuesta por la existencia, contra dioses y hombres, contra ideas preconcebidas o morales presuntamente sublimes, una filosofía, en fin, que ponga de manifiesto la tensión entre la fuerza poderosa del dolor y la tragedia y el placer de presumir de una existencia alegre y “vencedora”.

La *vida* es en Nietzsche la realidad misma, el elemento interno de todo lo que existe y que se muestra en el hombre como poderosa fuerza deseante, queriente, pensante, sufriente, etc.

Nietzsche admiraba a los pensadores presocráticos. Los esfuerzos filosóficos y literarios de Nietzsche, entre otras cosas, van encaminados a hacer

aflorar la vida convulsa y trágica del mundo griego. Vida entendida como vida fecunda y germen actualizable. Su objetivo es, pues, desenterrarla y sacarla a la luz.

Su misión como filólogo y como filósofo no es sólo recrear palabras y expresiones, sino que intenta remover raíces y transformar vidas. Dicho de otro modo, se trata de despertar a la realización propia de cada vida, como lúcidamente descubre él que acontecía entre los griegos:

“¡Ah! Aquellos griegos ¡cómo sabían vivir! ¡Para eso es preciso quedarse valientemente en la superficie, no pasar de la epidermis, adorar las apariencias, creer en la forma, en los sonidos, en las palabras, en todo el Olimpo de las apariencias! (...) Los griegos eran superficiales... por profundidad. ¿No volvemos nosotros, los osados excursionistas del espíritu que hemos trepado al pico más elevado y peligroso de las ideas actuales, a mirar alrededor desde allí, a mirar hacia abajo? ¿No somos, en esto precisamente, griegos? ¿No somos adoradores de las formas, de los sonidos, de las palabras, y por ello artistas?”
(Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 13 y 14).

Así pues, para Nietzsche, es preferible la vida vivida intensamente e incluso segada en la flor de la juventud a una existencia calculadora y prudente que nos arroja a una mansa e incolora vejez. En los personajes homéricos existe una clara convicción de que la vida se vive una sola vez y que tras la muerte ningún goce nos aguarda. La conclusión a extraer es que el néctar de la vida ha de ser exprimido hasta la última gota y sin dejar nada para el más allá.

El dolor, propio del carácter melancólico, no es entonces una objeción contra la vida bella y virtuosa, sino un ingrediente esencial de ésta, cosa que supo ver perfectamente Nietzsche cuando se expresa con inconfundible emoción y exclama de los griegos: “¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!” (Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* p. 191).

Nietzsche, al igual que hicieran Lucrecio o Spinoza, ha establecido una filosofía de la alegría, de la creación y de la plenitud vital. Ha celebrado la vida y ha subrayado que el secreto del mayor goce consiste en vivir intensa y peligrosamente. Pero vivir la vida peligrosamente implica aceptarla en su doble dimensión de placer y dolor: “En el dolor hay tanta sabiduría como en el placer: ambas son las dos grandes fuerzas conservadoras de la especie. Si el dolor no fuese así, habría desaparecido ha mucho tiempo” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 201).

Así pues, el problema del dolor definitorio del sentimiento trágico de la vida y como elemento necesario en el proceso de conocimiento de la realidad es uno de los temas más recurrentes al definir la condición melancólica del filósofo. El filósofo se siente aquí con el deber de decir “sí a la vida” trasnsfigurada en arte, pasando por el procedimiento doloroso del conocimiento. Así lo expresa el filósofo:

“Mi tarea general es mostrar cómo vida, filosofía y arte pueden tener una profunda relación recíproca de parentesco, sin que la filosofía sea superficial ni la vida del filósofo engañosa.

Es grandioso que los antiguos filósofos podían vivir tan libres sin llegar a ser con ello locos ni virtuosos. La libertad individual era inmensamente grande” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 59).

El hecho de que el dolor haga daño no es un argumento contra él: por el contrario, es su esencia. Al igual que el héroe arcaico, invadido por la melancolía, y a propósito de aquellos a quienes el dolor les sirve como acicate para enfrentarse a los avatares de la vida, Nietzsche nos dice:

“Verdad es que hay hombres que al aproximarse algún gran dolor oyen la voz de mando contraria y jamás se muestran tan altivos, tan belicosos, tan contentos como cuando se levanta tempestad. El dolor mismo es quien les da sus instantes sublimes. Estos son los hombres heroicos, los grandes mensajeros del dolor de la humanidad, individuos raros de los cuales se debe hacer la misma apología que del dolor en general. Son fuerzas de primer orden para conservar y hacer progresar la especie, aunque sólo sea resistiendo al sentimiento de bienestar y no ocultando el tedio que esta especie de dicha les inspira” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 201 y ss.).

De esta forma, para Nietzsche, el dolor es un fármaco contra el hastío, el cansancio, el vacío. La melancolía se convierte en motivo para la creación. Y su vinculación a la tragedia griega es obvia:

“En este sentido me considero, con pleno derecho, el primer *filósofo trágico*; es decir, la antítesis suprema y el máximo antípoda de un filósofo pesimista. Antes de mí no existía esta transposición de lo dionisiaco a un *phatos* filosófico: faltaba la *sabiduría trágica*. He buscado inútilmente indicios de ella hasta en los *grandes* filósofos griegos, los que vivieron en los dos siglos anteriores a

Sócrates. Me ha quedado la duda respecto a Heráclito, a cuyo lado me siento más reconfortado y más a gusto que en ningún otro lugar. La afirmación del devenir y del *aniquilamiento*, que constituye la esencia de la filosofía dionisiaca, la afirmación de la antítesis y de la guerra, el fluir, la oposición radical incluso al concepto mismo de ‘ser’, son proposiciones que, en cualquier caso, -lo reconozco- representan lo más similar a mí de todo lo que se ha pensado hasta ahora. La doctrina del ‘eterno retorno’, es decir, del ciclo incondicionado, infinitamente repetido, de todo, sustentada por Zaratustra, *podría*, en última instancia, haber sido también enseñada por Heráclito” (Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 101).

Esta dimensión creativa, derivada del sentimiento trágico vinculado a la existencia, tiene en Nietzsche un sentido muy especial. A propósito del dolor que le causa su enfermedad, Nietzsche descubre precisamente en su estado de salud, en su voluntad de salud, su tensión filosófica: “Un ser típicamente enfermo no puede estar sano y menos aún sanarse a sí mismo. En cambio, estar enfermo, para alguien típicamente sano, puede ser hasta un enérgico ‘estimulante’ de la vida... Yo hice de mi voluntad de salud, de vida, mi filosofía” (Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 46).

Para el filósofo del *sí a la vida* y del rechazo al *homo theoreticus* y a las filosofías idealistas, que hizo de su “voluntad de salud su filosofía”, no cabe duda de que filosofía y valoración de la vida han de ir estrechamente unidas.

En este mismo sentido, recordemos como símbolo zaratustriano aquella expresión repetida: “La vida es para mí ligera y más aún cuando me ha exigido lo más pesado”, confiesa nuestro autor (Nietzsche, *Ecce homo*, p. 82).

Este sentimiento de dolor sublimado a través del arte conlleva una rotunda afirmación vital de la vida:

“Creedme, en efecto, el secreto para coger los mayores frutos y el mayor placer de la existencia significa: ¡vivir peligrosamente! ¡Construir vuestras ciudades cerca del Vesubio! ¡Enviad vuestros barcos a mares inexplorados! ¡Vivid en guerra con vuestros semejantes y con vosotros mismos! (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 91)

En su obra *El nacimiento de la tragedia*, nuestro autor concibe al arte como tarea suprema y como metafísica de la vida. “La literatura y la música, adquieren para Nietzsche la categoría de principio metafísico fundamental; es decir, el arte trágico se convierte en conocimiento de la realidad última y total del mundo, en interpretación global” (Arroyo, 2004, p. 19).

4.7.5. El caos y el juego trágico de la vida

La teoría estética de la tragedia antigua desvela así la esencia de lo existente en su integridad. En el acontecimiento estético del origen de la tragedia en el espíritu de la música se refleja el acontecimiento primordial del origen del mundo en el fondo caótico primordial, mundo que los hombres han arreglado y distribuido luego en una multiplicidad de formas. Lo trágico es concebido como principio cósmico. Al tratar Nietzsche una teoría sobre la

génesis de la tragedia, manifiesta su “experiencia más íntima y melancólica”; se ve en los griegos y se interpreta a sí mismo desde ellos:

“Jugar con la vida. Hacía falta la ligereza y frivolidad de la imaginación homérica para moderar y equilibrar un instante el alma excesivamente apasionada y la inteligencia demasiado aguda de los griegos. Si dejan hablar a esa inteligencia, ¡qué aspecto áspero y cruel toma la vida!” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, p. 123).

Y más adelante continúa en referencia a este sentido contradictorio de la vida que alterna la existencia entre dos polos contrapuestos que son el sufrimiento y el juego:

“Simónides aconsejaba a sus compatriotas que se tomasen la vida como un juego; conocían demasiado bien la seriedad del sufrimiento (la miseria de los hombres es precisamente el tema que a los dioses tanto les gusta oír y cantar) y sabían que el arte es el único medio capaz hasta de convertir la miseria en goce” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, p. 123).

Su propia experiencia personal del dolor no está exenta de ironía que a través del juego, en este caso literario, expresa su melancolía:

“He puesto un nombre a mi dolor: le llamo, mi perro: es tan fiel, tan impertinente, tan descarado y también tan divertido y tan listo como cualquier otro perro. Le riño y descargo sobre él mis malos humores como hacen otros hombres con sus perros” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 199).

En *El origen de la tragedia*, Nietzsche nos presenta el mundo como un juego trágico y descifrado por la obra de arte de la tragedia, que es la *llave* que

abre, que proporciona la verdadera intelección. El juego está en la naturaleza misma de la vida, según Nietzsche. La importancia del juego, que es la máxima expresión de *decir sí*, sin el cálculo hipotecado de los antecedentes, ni el interés de los resultados utilitarios socialmente comprometidos, sino con la decisión infantil, firme y entera de entregarse al momento de jugar y con ello querer su voluntad, conquistar su *mundo*.

Para este *decir sí* que precisa el juego, es necesaria toda la energía de la vida, sin compromisos hipotecados que impedirían decir sí con riesgo y decisión, sin desconfianza, ni pautas ya sabidas *a priori*. Para decir sí a la vida es preciso la inocencia, la ausencia de culpas o de deudas con el pasado y poder entregarse a la inutilidad del juego y a la recreación de arte y a la ficción como medios de transformar el dolor en goce:

“Como castigo por este profundo saber, estaban tan atormentados [los griegos] por la necesidad de fabular que les era difícil en la vida diaria mantenerse libres de mentiras y ficciones; por otra parte, a todos los pueblos poetas les complace igualmente la mentira, y, además, no pierden su inocencia por ello” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, p. 123).

4.7.6. El carácter destructivo y creativo de la conciencia melancólica

El superhombre nietzscheano no significa prescindir de la “seriedad de la existencia” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 33, 1978) haciendo del arte “la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”,

evitando la decadencia de las fuerzas vitales. Pero aquí el arte está unido necesariamente a la previa destrucción que supone toda creación artística.

Nietzsche apuesta por el carácter destructivo del superhombre como elemento esencial para la creación. Y a partir de ahí defendía el final de las cosas como condición para que nacieran cosas nuevas, “sed los defensores y justificadores de toda caducidad” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 145).

Así pues, vemos cómo en el pensamiento de Nietzsche resuenan aquellos rasgos esenciales que tradicionalmente se han relacionado con esa experiencia de soledad y hastío que hemos denominado melancolía, y que, lejos de ser considerada como una vivencia negativa, es convertida en acicate para la creación.

La enumeración de los aspectos de la filosofía nietzscheana que han contribuido a configurar la cultura contemporánea sería inabarcable. En este sentido, Claudio Magris supo captar cómo la presencia de Nietzsche en la literatura y en el arte contemporáneos iba más allá de la simple influencia directa y se hacía sentir en una voluntad común de narrar la experiencia de la crisis del individuo moderno, de la que el propio Nietzsche fue testigo y analista de excepción (Cfr. Magris, 1993, p. 67).

En el siguiente capítulo veremos cómo la manera de manifestarse el arte en los albores del siglo XX, hunde sus raíces en algunas de las propuestas del planteamiento de Nietzsche.

5. LA MELANCOLÍA Y SUS METÁFORAS EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX

A lo largo de este capítulo vamos a ver algunas de las características más sobresalientes del arte y la literatura de comienzos del siglo XX. La destrucción y la lucha contra la tradición, la tendencia a tomar en consideración las cosas más insignificantes, el gusto por lo singular y por las cosas pequeñas, junto a la tendencia por lo fragmentado e inacabado, son rasgos que definen el discurso estético de este momento. Todo ello constituye un conjunto de categorías que nos permiten acercarnos al universo semántico de la melancolía a comienzos del siglo XX.

Las imágenes de carácter espacial también constituyen formas de predilección melancólica en esta época: las figuraciones de la indecisión en la encrucijada, la utilización de la perspectiva como elemento de dispersión, el vagabundeo errante y el laberinto son formas de expresión de la melancolía en los albores del siglo XX. La conexión entre memoria y melancolía y el consecuente desasosiego que el artista experimenta al tratar de recuperar los contenidos del pasado también son tratados en el presente capítulo.

5.1. Rasgos más significativos de la melancolía en el siglo XX

5.1.1. La destrucción es el elemento necesario para la creación

El escenario en el que se define el arte de comienzos del siglo XX está influido por el decaimiento de la razón, la tendencia a la destrucción y la lucha contra las tradiciones. Recordemos la influencia de Nietzsche y su defensa de la *destrucción* previa a la creación.

Pero ¿adónde conduce este decaimiento de la razón, estas formas de interpretar que destruyen las construcciones firmes de antaño? Benjamin intentó dar una respuesta a todos los interrogantes e incertidumbres que amenazan al nuevo siglo, en consonancia con la obsesión que inunda esta nueva época:

“‘Hacer migas la eternidad’. Esto obliga, asegura, a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimos y sin mirar a diestra y siniestra” (Benjamin, 1973, p. 169).

Se sostiene aquí la idea de que el arte más auténtico es destrucción, amontonamiento de “suciedad y desperdicios”. El trabajo sinceramente creativo no se deleita en la construcción, sino que arremete con violencia contra su material. “Destruir rejuvenece” (Benjamin, 1973, p. 170). Y así reza el poema de Bertolt Brecht:

Sepárate de tus compañeros en la terminal
Entra a la ciudad de mañana,
con la chaqueta abrochada,
busca alojamiento,
y si tu compañero golpea la puerta
no le abras, de ningún modo;
es más: ¡Borra toda huella!”

(Brecht, 1999, p.58).

Raro consejo este, al comienzo del poema de su *Libro de lectura para habitantes de ciudades*. Se trata en definitiva de “borrar las huellas”, esa idea de Brecht al que todos se suman y que propone, antes de empezar con cualquier proyecto, eliminar todo lo anterior e inventar un nuevo lenguaje alejado en lo posible de todo modelo orgánico.

El arte nuevo desiste de toda sabiduría o herencia de la humanidad, y se dispone a sustituirla por indicios de cosas nuevas y por un abandono de los esquemas tradicionales. De este modo, se vincula a un mundo carente de sentido y en el que las acciones humanas tienen un significado desconocido:

“Aunque sabe que ‘está siempre sobre la cuerda floja’, también dispone, antes de cada salto mortal, de un momento de garbo y de tranquilidad ‘para sonreír y encender una pipa’” (Bontempelli, 1978, p. 751).

Y esta paradoja -consistente en mezclar irónicamente la apatía existencial con la más indócil rebeldía, rechazando de antemano todo espíritu conciliador- fue la que alimentó la aparición de una insólita inspiración y la exploración de ámbitos artísticos nunca hasta entonces visitados.

Así, la melancolía moderna es, pues, una melancolía radical: es el presentimiento de que ninguna *mathesis universal* puede ya reordenar y reunir los *disjecta membra* de la realidad. Es la conciencia asumida por el hombre moderno de que ninguna ley de conjunto puede unir los dispersos cabos visibles o revelar el sentido de su existencia.

En consonancia con este proyecto devastador, nos encontramos con el hecho de que la materia prima elegida por algunos artistas es el material de desecho:

“Todo aquello que la gran ciudad arroja, todo lo que pierde, lo que desdeña y pisotea, él lo cataloga y lo colecciona. Coteja los archivos del derroche, el Cafarnaún de la escoria. Lleva a cabo una clasificación astuta; recoge, como el tacaño hace con su tesoro, las basuras que, rumiadas y vomitadas por las divinidades industriales, se convertirán en objetos útiles y placenteros” (Benjamin, 1973, p. 161).

La descomposición y el poder de destrucción es lo que da sentido a la vida y se trasluce en la obra de arte:

“La cantidad de significado está en proporción exacta a la presencia de la muerte y al poder de la descomposición. Esto es lo que hace posible encontrar significado en la propia vida, en las ocurrencias muertas del pasado que son eufemísticamente conocidas como experiencias” (Benjamin, 1990, p. 224).

5.1.2. La metáfora del artista como basurero

Esta metáfora, que fue inicialmente creada por Baudelaire, constituye un anticipo de lo que, unas décadas después, se convertirá en una de las piezas maestras del discurso estético en los albores del siglo XX.

Al igual que el basurero, los jóvenes poetas se interesan por la búsqueda de rimas y versos nuevos. Ambos comparten el gusto por los detritus, la actividad de la colecta, la selección inteligente de los desperdicios que hallan a su paso “en el fango del macadán” (Baudelaire, 1995, p. 122) , que es un tipo especial de asfalto que se utilizó en la construcción de los nuevos espacios de París durante el siglo XIX. Así expresaba esta misma idea el propio Nietzsche: “También en el campo de los colores más bellos son producto de las materias más viles e incluso despreciables” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, p. 14).

En efecto, esta tendencia de los modernos a transfigurar e invertir la ubicación de lo *serio*, había sido ya advertida por Nietzsche, quien reconocía como uno de los signos estéticos de la época el propósito de tomar en consideración las cosas más viles, las “cosas desechadas y despreciadas en todas las épocas” y, a cambio, ofrecer a precio de saldo “los bellos sentimientos” (Nietzsche en D. Frisby 1992, p. 63). Es la moderna manera de proceder: “Con la misma animada disposición con que el cocinero se dirige a su despensa para aprovisionarse de alimentos con los que hacer un buen

guiso”, así, dice Kandinsky, “el arte actual tiene a su disposición toda la despensa de la materia” (Kandinsky, 1989, p. 131).

5.1.3. El gusto por lo singular y las cosas pequeñas

Una de las características más relevantes del arte de comienzos del siglo XX la encontramos en el gusto por lo singular que entrelaza a la melancolía de esta época con la estética fragmentista, ya planteada a propósito del pensamiento de Nietzsche expresado en fragmentos. La separación, la fragmentación y la disolución del todo, son ideas que encuentran sus primeros planteamientos en el pensamiento de dicho autor:

“La mejor forma de representar un objeto cargado de significado es extraer, como un químico, de ese objeto los colores con los que se le pintará, sirviéndose entonces de ellos como hace el artista; de forma que se haga surgir el dibujo de las separaciones y de las transiciones de colores. El cuadro conservará algo de ese elemento natural tan atractivo que presenta su significado a dicho objeto” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, p. 144).

La obra de Benjamin está hecha desde esta perspectiva estética. Sus frases son fragmentos separados que no comunican unos con otros. Cada frase está escrita como si fuera la primera, o la última.

Procesos mentales e históricos son presentados como cuadros conceptuales; se transcriben ideas *in extremis*, y las perspectivas intelectuales son vertiginosas. Es como si cada frase tuviera que decirlo todo: “Benjamin

probablemente no estaba exagerando cuando dijo a Adorno que cada idea de su libro sobre Baudelaire y el París del siglo XIX tuvo que ser arrancada de un reino en el que yace la locura” (Sontag, 1987, p. 139). Algo parecido al temor de ser interrumpido prematuramente yace en las obra de los autores modernos, tan saturadas de ideas como llena está de movimiento la superficie de una pintura barroca.

Así pues, lo que late de fondo en esta forma de escribir y de comprender la realidad es la renuncia al conocimiento en términos de universalidad. La única forma posible de comprensión de dicha realidad es el juego con la apariencia aislada de los fenómenos. La naturaleza misma del fragmento permite dar cuenta de la contradicción perpetua y al mismo tiempo expresar los pensamientos en oposición de manera discontinua y móvil sin exigir conclusiones rígidas.

Nietzsche hacía recaer toda la culpa de la *decadencia* literaria de su época en esta simpatía que adivina entre sus contemporáneos por lo compuesto, lo calculado, lo artificial:

“La vida ha dejado de habitar en la totalidad. La palabra pasa a primer plano y salta fuera de la frase, la frase desborda y oscurece el sentido de la página, la página gana vida en detrimento del todo: la totalidad deja de ser totalidad” (Nietzsche, *El caso Wagner*, p. 66).

También el gusto por los objetos de pocas dimensiones o de muy poca entidad, es, desde luego, una de las notas centrales que definen el escepticismo moderno. Pues no debe olvidarse que uno de los efectos de la miniatura es que, lo que a escala natural parece importante, con el empequeñecimiento, se percibe como insignificante, y, en consecuencia, como una expresión bien moderna de melancolía. Porque, al reducir absurdamente el modelo, su significado se transforma hasta el punto casi de su anulación; su función se disipa y hasta el original, con su réplica fantástica al lado, se vuelve un poco absurdo, vano, objeto de contemplación desinteresada o de ensueño.

“Gran parte de la originalidad de los argumentos de Benjamin se debe a su mirada microscópica -como la llamó Adorno-, combinada con su infatigable dominio de las perspectivas teóricas. Las cosas pequeñas y la realidad fragmentada era lo que más le interesaba” (Sontag, 1987, p.129).

Le gustaban los juguetes viejos, los sellos de correos, las tarjetas postales y otras juguetonas miniaturizaciones de la realidad, como el mundo en invierno dentro un globo de cristal, en el que cae la nieve cuando se lo sacude. Su propia escritura era casi microscópica, y su ambición nunca realizada, era escribir cien renglones en una hoja de papel (Cfr. Sholem, 2004, p. 87).

Miniaturizar es hacer portátil. La forma ideal de poseer cosas para un caminante o un refugiado. Benjamin, desde luego, era al mismo tiempo un caminante en camino y un coleccionista apasionado y abrumado por las cosas que encontraba a su paso.

Miniaturizar significa también hacer algo inútil. Pues, lo que queda grotescamente reducido es, en cierto sentido, liberado de su significado: su parvedad es lo notable en él. Es al mismo tiempo un todo completo. Se vuelve objeto de contemplación desinteresada o de ensueño. El amor a lo pequeño es una emoción de niño, colonizada también por el surrealismo.

El París de los surrealistas es un “mundo pequeño”, observa Benjamin; también lo es la fotografía, que el gusto surrealista descubrió como un objeto enigmático, hasta perverso y no simplemente inteligible o bello, y acerca del cual escribió Benjamin con tanta originalidad.

El melancólico siempre se siente amenazado por el dominio de lo parecido a cosas, pero el gusto surrealista se burla de estos terrores. “El gran regalo del surrealismo a la sensibilidad consistió en hacer alegre la melancolía” (Sontag, 1980, p. 133).

Por otra parte, artistas de sensibilidad tan sutil como Giacometti se vieron influidos por esta inclinación a la minimización, y con espectacular representación, el escultor suizo percibía la tendencia natural de sus obras a empequeñecerse, sin que él mismo pudiera hacer nada para evitarlo:

“Para mi temor las esculturas han empezado a disminuir... Inexorablemente todas mis estatuas acaban por medir un centímetro. Un golpe del pulgar y ¡hop!... ya no hay estatua” (Giacometti, 1990, p. 86).

Desde ahora, entonces, las cosas pequeñas adquieren “el valor de cosas grandes” y merecen la atención del artista:

“Que no puede rechazar lo atómico, para dedicarse a lo supuesto o a lo abstracto” (Gómez de la Serna, 1960, p. 22).

Esta tendencia por las cosas pequeñas y lo ínfimo, cultivada hasta la exageración constituye uno de los elementos favoritos que definen el contexto de actuación de la vanguardia artística.

Como resultado del rechazo a las grandes palabras y a las ideas trascendentes el arte nuevo reivindicará su derecho a expresar las vacilaciones, a manifestar las intuiciones parciales sin el imperativo epistemológico y moral de sistematizarlas y ordenarlas. De nuevo resuena aquí la influencia de Nietzsche con su rechazo a toda sistematización y su inclinación por el aforismo como recurso literario que se ubica en esta tendencia por lo fragmentado e inacabado:

“Del mismo modo que las figuras en relieve ejercen tanto efecto en la imaginación porque parece que fueran a salirse de la pared y que de pronto se detuvieran no se sabe cómo, así la exposición incompleta, como en relieve, de una idea o de toda una filosofía es más eficaz que su completo desarrollo: se deja más por hacer a la visión del lector, se le incita a continuar la elaboración de lo

que se insinúa a sus ojos con luces y sombras tan intensas, a culminar el pensamiento a que supere él mismo el obstáculo que impedía hasta entonces el total desahogo” (Nietzsche, *Demasiado Humano*, p. 138).

Esto ocurre porque el gusto por lo atómico se distancia de lo trascendente, pero también por el hecho de que el punto de partida consiste en un rescate de lo olvidado:

“Se trata de tomar las cosas por su lado imprevisible e imposible. Pues la pretensión de abarcar el *todo* está abocada al fracaso” (Tzara 1987, p. 346).

Es posible que Tzara, al expresar este fracaso, quisiera recuperar la figura del pintor Frenhofer, el personaje de la novela de Balzac, *La obra maestra desconocida* que persigue el absoluto de la belleza ideal, retratando a su modelo de manera tan completa que no quedase ningún resquicio sin reflejar en el cuadro. Sin embargo, cuanto más se empeña en esa empresa, más desconcertante e incomprensible es el resultado: un conjunto desordenado de manchas y colores, del que, a pesar de todo, sólo nos sorprende, separado del conjunto, un pie desnudo.

5.1.4. La metáfora del erizo

Desde esta perspectiva fragmentista nos encontramos con que para la obra moderna resulta imposible invocar alguna cadena explicativa, investigar su procedencia, reconstruir su filiación, establecer a qué clase de objetos

pertenece o en qué parcela de la realidad se integra. La obra de arte se ha enroscado sobre sí misma y sólo se recuerda a sí misma. Se ha vuelto autofigurativa. Nada debe rebasar este dominio ensimismado, circular y con ausencia de relaciones con su entorno.

La obra moderna es como un *erizo* enrollado sobre sí mismo, autorreferente y solitario, que, por una peculiar operación de extrañamiento, ha desanudado sus lazos con la realidad, ha dejado de ser una pieza engarzada en la naturaleza.

Un erizo, pues. Una singularidad coherente y replegada sobre sí; una entidad intransitiva, a resguardo de todo nexo con el exterior.

La imagen atraviesa la crítica moderna y desemboca en Derrida, que recurre de nuevo a esta imagen para referirse al origen de la experiencia poética, en tanto “forma absolutamente única”, en tanto que un “acontecimiento cuya intangible singularidad no separa la idealidad, el sentido ideal, como se suele decir, del cuerpo de la letra” (Derrida, 1992, p. 306).

.

Derrida defiende la metáfora del erizo -“enrollado como una bola”- y dentro del contexto de la Modernidad:

“Llamarás, desde ahora, poema a cierta pasión por la marca singular, por la firma que repite su dispersión, cada vez más allá del *logos*, ahumano, doméstico

apenas, y no reappropriable en la familia del sujeto: un animal transformado, enrollado como una bola, vuelto hacia el otro y hacia sí, una cosa, en suma; modesta, discreta, cercana a la tierra” (Derrida, 1992, p. 306).

La obra de arte-erizo se ofrece, pues, como una entidad recién estrenada y desamparada. En ella está descartada todo intento de correspondencia y conformidad con la totalidad. La nota característica es la búsqueda del sentido que se mantiene libre de toda lógica causal.

La razón y la verdad se han desvanecido en esta nueva realidad. Lo que queda es esa fracción incoherente con el resto de elementos, y que se ofrece a la mirada como algo extraño y nuevo. Esta nueva realidad no está sometida a criterios previamente establecidos y en perpetuo estado de precariedad.

5.1.5. Melancolía y sequedad

Y de esta apariencia sin adornos y desnuda, resultado de su naturaleza intrascendente, procede también el efecto de dureza y aridez, de *sequedad*. Este es uno de los motivos recurrentes en la historia de la melancolía. Recordemos que era una de las cualidades de la bilis negra en la clasificación que Hipócrates hacía acerca de los humores y fluidos corporales. El humor melancólico era seco y frío como la tierra. Esta idea vuelve a ser considerada en el Renacimiento, asociada al nexo astrológico que relacionaba a Saturno con los trabajos de la piedra y la madera.

Valéry se percató muy pronto de esta idea. La obra de arte moderna “aparece como una *cosa*, muerta o aún no nacida” (Valéry, 1960, p. 121). La obra de arte es un objeto que produce cierta sensación de *sequedad*, una sequedad que proviene de su carácter lapidario. Privada del crecimiento a que estaba destinada, lleva la marca de la inmovilidad, de la petrificación. Desprovista de adornos, adopta un aire desabrido.

También Duchamp recurrió a esta misma cualidad, la sequedad, para referirse a un argumento paralelo al de Valéry, a propósito de su decisión a favor de los objetos melancólicos, iniciada con *El molino de chocolate* (fg.36). Esta tendencia fue llevada a cabo a lo largo de su obra de manera intermitente hasta desembocar en el *Gran vidrio* (fig. 37).

Al alejarse de la pegajosidad de una pintura de manchas, de las viscosidades de un arte informe, se propone destacar las virtudes asépticas que ofrece la escueta representación de máquinas y regresar a una concepción del arte totalmente austera, en cierto sentido indiferente y falta de calor expresivo: “Para mí, el dibujo técnico se me presentaba como la mejor de esa forma *seca* del arte. Exactitud, precisión; nada más” (Nelson, 1960, p. 87).

La asepsia sustituye a la belleza, o al menos, se convierte en el imprescindible elemento de apreciación del entendimiento o la conciencia. Constituye un tipo particular de higiene que barre de microbios y parásitos al arte:

“Lo aséptico es lo que no incordia a la mente que es sensible a lo nuevo; lo que se puede paladear y mirar sin repugnancias ingénitas” (Gómez de la Serna, 1975, p. 12).

Subyace en este tipo de privación o despojamiento el objetivo de eliminar la componente de *gusto*, o una manera de escribir o de crear peculiar y privativa del escritor o del artista. Esta característica ha sido inherente a la obra tradicional y remite inevitablemente a la intervención del sujeto. La ventaja de un dibujo técnico es que carece por completo de buen o mal gusto o estilo, no hay en él nada que lo mejore, lo haga más agradable o lo humanice. Esta tendencia es muy seguida en esta época, para la cual el sobrante de las cosas resulta inadmisibile.

En la simpatía incondicional por lo singular y por lo objetivo que elimina el componente subjetivo de la creación artística entrelaza a la melancolía moderna con la estética fragmentista, y la pasión por los objetos adquiere un papel de primer orden.

En esta particular atracción por la materialidad de la cosa desprovista de toda subjetividad posible, reencontramos la versión que el siglo XX elaboró de una idea más antigua, la idea barroca de la vida entendida como un montón de ruinas, como *producción de cadáveres*. Ambas traducen, por diversas vías, la causa de su común desazón: que, dada la imposibilidad de reunir los signos de lo visible en una materia universal, la única forma posible de comprensión es el

juego con la apariencia aislada de los fenómenos, la entrega a su destrucción terrestre y pasajera, la búsqueda de una dimensión inagotable e irracional del objeto solitario. Esta es la única manera de interpretar el mundo que posee el melancólico. Por ello, sus relaciones más auténticas con la realidad se producen siempre por el intermedio de las cosas.

Y es que corresponde a la lógica de la conciencia melancólica moderna manifestarse alejándose en lo posible de todo lo humano, lo orgánico y lo vital, colocándose, a sabiendas, en las antípodas de la excelencia y, por consiguiente y en el lado opuesto de la totalidad armoniosa que el clasicismo elogió en la imagen del cuerpo humano y los románticos en la mitología del sujeto.

Así pues, a la mencionada tendencia a la fragmentación y al gusto por las cosas pequeñas y por lo atómico, junto al anhelo por objetivar la realidad, se le añade también cierta recreación por parte del artista en la realidad inerte de los objetos. Existe pues, en esta época, la conciencia de la imposibilidad por parte del artista de mantener viva una relación con lo orgánico y natural.

5.1.6. La melancolía como expresión del contraste entre el estado ruinoso y el anhelo por lo absoluto

“Soy incomprensible del lado de acá. Vivo igual de bien entre los muertos que entre los no-nacidos. Algo más cerca del corazón de la creación

que de lo ordinario. Pero todavía no lo suficientemente cerca” (Klee, 1987, p. 129). Son palabras de Paul Klee que definen claramente al artista y al hombre de carácter melancólico, tal como él quería ser visto.

En 1905 Klee realiza un grabado que lleva por título *Héroe con un ala* (fig. 38). Se trata de un extraño ser, mezcla de ángel y de pájaro. Según reza al pie de la ilustración, el personaje, “provisto por la naturaleza de un solo ala, imagina que ha sido creado para volar, lo que constituirá la causa de su caída”. A pesar de su ala, y de su mirada enloquecida, la extraña figura parece estar afectada por una grave afección paralizante. En sus *Diarios*, Klee compara a esta figura con Don Quijote, personaje melancólico y un héroe tragicómico, del que le interesa evidenciar “el contraste entre su monumental y solemne actitud y su estado ruinoso” (Klee, 1987, p. 129).

Si eliminamos los motivos geométricos y decorativos que acompañaban en la Antigüedad y en el Renacimiento a las representaciones alegóricas del temperamento saturnino, concretadas en la *Melancolía I* (fig. 2) de Durero, la obra de Klee podría considerarse como una versión moderna de la obra del pintor renacentista. El contraste entre su fuerza mental y la petrificación de sus miembros, permite unir a estos dos tristes alados, separados entre sí por cuatro siglos de distancia. A pesar de sus atributos angelicales, ambos resultan como clavados en el suelo. En el dibujo de Klee, la pierna del héroe parece ser el tronco de un árbol y su ala resulta inservible. El ambiente crepuscular, el aspecto desdichado e inteligente del protagonista y la impresión de impotencia

física, constituyen las notas más relevantes de esta obra. El personaje parece estar enteramente agotado por su propia parálisis. Su pupila brillante y fija nos muestra a la figura como enfrascada en su propia meditación y nos permite intuir el anhelo de sus propias cavilaciones.

Comparado ambas figuras, enseguida se intuye que ambas comparten la misma dolencia: la del desasosiego producido por los conocimientos incompletos, la imposibilidad de alcanzar lo absoluto, el conocimiento de los propios límites. Al igual que Durero, Klee quiso evidenciar con esta obra la imagen de la fatalidad: la que aqueja al que es consciente de sus propios límites.

5.1.7. La naturaleza muerta

La conciencia moderna melancólica es la que se aleja del mundo de lo vivo, de lo humano, para caer en el mundo de lo inerte, de las cosas. Es una conciencia que, en su obsesión por la muerte, acaba por convertirse en cosa, por concebirse como objeto petrificado, pues la realidad inerte de los objetos se ha vuelto su único refugio, su único consuelo e, irónicamente, su única alegría frente a la amenaza de su desaparición. Podemos percibir aquí el sentido último de ese apego de la nueva pintura del universo objetual, y a la representación de naturalezas inanimadas a través del género de la *naturaleza muerta*.

Dotado de una notable capacidad para significar el nivel más bajo de las cosas y la dispersión del universo, este género, nos muestra la escisión como la única garantía de comprensión del mundo. Esta fórmula de creación es la más extendida y la que mejor se ajusta a la tendencia hacia la fragmentación propia del melancólico.

Frente al orden clásico, el objeto inerte se presenta al melancólico como un tesoro, su predilecto escondite mental, su posesión más íntima. Pues en el desesperado fastidio que le producen los otros, en su infidelidad a las gentes, el reino del melancólico se ejerce, sobre todo, como un poder dictatorial sobre las cosas muertas.

El bodegón, que es la concreción más conocida de este género, se nos muestra inherente a la idea de un mundo hecho de fragmentos, imagen de lo incompleto, capaz de satisfacer todos los gustos disociativos y desanalógicos que el proyecto moderno va a poner en juego.

El bodegón se constituye de esta forma como una obra de arte en la que se representan objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana. “Modelo inmóvil” en la lengua de los flamencos, “cosa en reposo” según la denominación alemana, “objeto inanimado” como lo llamaron los pintores franceses, nuestro bodegón se localiza en el lado opuesto de las grandes obras pictóricas y en consonancia con un conjunto de principios que no tratan sino de reflejar el orden que reina en el universo real.

Durante algunos años, recordará Matisse al final de su vida, “Creí que no podría pintar más que naturalezas muertas. Sólo después de haber mostrado objetos de naturaleza muerta pude hacer visible la figura humana” (Matisse en Bolaños, 1996, p. 121).

Siguiendo esta tendencia, el artista moderno no necesita buscar el valor sobreañadido a botellas, frutas, flores, comida, guitarras y periódicos. De esta forma se convierte en un *disecador especulativo*. Y entregado a la serenidad calmante y simple de las cosas, se libera de esa presencia humana en aquello que representa como fruto de su creación: “El sujeto es como una niebla que se levanta y deja que aparezcan los objetos” (Braque, en Bolaños, 1996, p. 121).

La naturaleza muerta se convierte, así, en la auténtica herencia que la imaginación moderna deja a la humanidad.

Y es que la naturaleza muerta recuerda al ángel de Durero, quien de forma melancólica mira al frente, mientras sus objetos, útiles de trabajo, yacen extrañados y sin sentido a sus pies. En palabras de Isidoro Reguera, son “objetos de melancolía” (Reguera, 1985, p. 28).

Recordemos que en el grabado del pintor renacentista (figura 2), aparecen los restos que quedan encallados sobre la superficie cuando el sujeto ya ha abandonado la causa y ha prescindido de la compañía de sus propias

pertenencias y las deja como abandonadas a su suerte. Al desaparecer el vínculo que une a todos esos elementos y enseres entre sí, el anhelo por alcanzar la unidad de la obra se retira y desaparece definitivamente.

En este sentido, podríamos establecer cierta relación entre esta provocación escalofriante que es la naturaleza *muerta*, y los objetos con su *desorden humano* que se vuelven indiferentes, ajenos los unos a los otros, y ninguno vale ni más ni menos que otro, ni más ni menos que un objeto inanimado.

La dedicación con que trabajaron dicho género artistas tan poco coincidentes como Matisse, De Chirico o Léger, responde a esa tendencia vanguardista en la que predomina el gusto por las cosas solas, incluida en una tradición que va recogiendo, una tras otra, las pertenencias sin sentido dejadas por las anteriores generaciones de bodegonistas.

¿Qué duda cabe, entonces, de que la naturaleza muerta iba a ser un género que se ajustaría perfectamente a la tendencia hacia lo fragmentado que aqueja al melancólico?

Los mensajes no revelados del bodegón se muestran en consonancia por ese gusto de la nada que inspira a la conciencia melancólica. Se aleja del paisaje o de las escenas animadas. Los objetos que componen los lienzos no producen el sosiego en el espectador como consecuencia del efecto de unidad.

Tampoco alcanzan una composición armoniosa porque no hay entre las cosas inertes una conexión lógica ni relación o comunicación alguna.

Así pues, los autores de la primeras décadas del siglo XX se encuentran en las antípodas del principio de *unidad*. Resuena aquí de nuevo el rechazo por parte de Nietzsche a toda sistematicidad y unidad acerca del conocimiento. El contenido de esta forma artística se ubica en el lado opuesto de lo natural, en lo artificialmente creado por el hombre. Este lugar contrario a lo natural es el único quizás en donde es más aceptable encontrar reunidos los objetos más extraños que se ubican fuera del orden analógico a modo de ruinas o desperdicios abandonados. El mismo hecho de llamar *muerto* a este tipo de cuadros revela esas formas luctuosas y tristes del desengaño que no ven la realidad sino como un montón de deshechos ruinosos.

Esta apología por lo objetivo y por lo inerte conlleva cierto rechazo a cualquier forma de subjetividad. Esto constituye otra característica del arte vanguardista. Al analizar la evolución del tema de la melancolía en la obra de Giorgio De Chirico, se puede afirmar que su término es la representación del artista en forma de busto de mármol, de estatua, de artista convertido con ironía en objeto entre otros objetos, en cosa entre otras cosas, fragmento de un conjunto desaparecido, ruina material entre otras ruinas.

De esta forma, frente al deslumbramiento romántico con el Ser y la Unidad, la vanguardia se decanta por el fragmento y por lo convulso y por los

mecanismos de interrupción e interferencia; frente a las tendencias integristas, el movimiento artístico de esta época opta por el desarrollo desigual de sus elementos y por la escritura corpuscular y en fragmentos. También existe en esta época una conciencia escalofriante acerca de lo efímero de las circunstancias. Hay una apuesta clara por el método desemejante en la comprensión de la realidad y la conciencia de la posibilidad despiadada de las cosas sin certeza alguna. Existe también la tendencia de la búsqueda afanosa de la perfección y de lo absoluto, aunque esto lleve al artista a la incomunicabilidad y al fracaso. Todo ello constituye un conjunto de categorías que pertenecen al universo semántico de la melancolía a comienzos del siglo XX.

5.1.8. La alegoría como recurso literario

La alegoría es una representación simbólica de un objeto o idea. Es el procedimiento que mejor se ajusta a esa tendencia a la petrificación o a la expresión del conjunto de datos sensibles sin orden ni concierto. Es el recurso que mejor expresa la frialdad y la falta de vida de los objetos representados. La alegoría es la solución literaria que permite al artista expresarse en medio de un universo de rocas y ruinas, de un universo metafísico hecho tan sólo de signos solitarios: “Las alegorías son al ámbito del pensamiento lo que las ruinas al ámbito de las cosas” (Benjamin en Sontag, 1987, p. 129).

Walter Benjamin afirmó que la alegoría es la manera de leer el mundo típico de los melancólicos: “El único placer que el melancólico se permite, y es poderoso, es la alegoría (...) Para mí, todo se convierte en alegoría” (Benjamin, 1990, p.13).

Así pues, la escisión y el fragmento junto al gusto por lo inerte, son elementos centrales en la comprensión del estado de ánimo que inspira el discurso vanguardista, cuya mejor fórmula de expresión la encuentran en la alegoría como recurso literario.

Dislocación, diferencia, desemejanza, inclinación fragmentista, son palabras que podemos encontrar en el universo de significados de la melancolía que guían el discurso fragmentista de la vanguardia.

Pero muchos no quieren resignarse a perder de vista el horizonte ileso de la perfecta unidad. Le sucedía a Mondrian y también a Dalí, cuyos sentimientos frente a esta autolimitación moderna tiene un toque de queja nostálgica: “Ser clásico significaba que debía haber tanto de *todo* y todo tan perfectamente en su sitio y jerárquicamente organizado que las infinitas partes de la obra serían tanto menos visibles” (Dalí, 1981, p. 279).

El clasicismo, pues, significaba integración, síntesis, cosmogonía de admiración ante los lienzos de Rafael, cuya pintura resultaba incompatible con

su época, porque en él “todo era sintético, tan completo, tan *uno*, que por esta misma razón escapa a los contemporáneos” (Dalí, 1981, p. 280).

Y lo mismo experimentaba el gran solitario que fue siempre Matisse, a quien le disgustaba dicha inclinación fragmentista y que consideraba como un hecho fatal para el arte moderno. Empeñado en la creación de un nuevo y armonioso clasicismo, reprochaba a sus contemporáneos no ser capaces de recuperar el sosiego espiritual, la armonía que se halla en las grandes obras de los clásicos en las que cualquier representación puede ser percibida como una forma única, como un todo, mientras que la pintura moderna sólo parece dispuesta a expresar unas realidades en detrimento de otras, con el inquietante resultado de una total falta de unidad y la consiguiente confusión en el ánimo del espectador (Cfr. Bolaños, 1996, p. 120).

Pero esta romántica aspiración se revelaba cada vez más inalcanzable. Lo confirma la obra del propio Matisse que, como tantos otros, verbalizaba sus aspiraciones en un sentido muy distinto al lenguaje que expresaba en su pintura. Este dualismo y este esfuerzo por romper la unidad y sentido de la cosa que representaba hacía que la obra de arte expresara al mismo tiempo dos cosas bien distintas. Cuando Matisse realizó en 1904 su *Lujo, calma y voluptuosidad* (fig. 39), acusó claramente la influencia de los pintores neoimpresionistas y evitó mezclar los colores en la paleta aplicando sobre el lienzo multitud de puntos de colores puros. Pero en este caso introdujo importantes modificaciones: los puntos ejecutados con gruesas pinceladas, se

han convertido en manchas. Tampoco utilizó solamente los colores básicos (rojo, amarillo y azul) sino que recurrió también a una rica gama de verdes, violetas y rosas. Aquí hay un gran contraste entre la fuerte violencia expresiva de la técnica y la serenidad idílica del asunto pintado.

Sin embargo, para muchos otros, la discontinuidad de las nuevas propuestas, constituía la esencia misma de las cosas y la imagen más exacta y conveniente de los nuevos tiempos. A Gómez de la Serna le parecía, a estas alturas de los tiempos, una insensatez empeñarse en la manía antigua de buscar la armonía y el equilibrio de las cosas:

“Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia” (Gómez de la Serna, 1960, p. 22).

Es como si la obra moderna estuviese afectada por una pérdida total o parcial de la memoria, como si se hubiesen roto las conexiones que la vinculaban con lo preexistente. Ahora, la materialidad de la obra vale por sí misma, y los trazos de ese mundo hecho a jirones que el artista recupera, son reelaborados de modo que sus posibles puntos de unión no sean ya coincidentes. Aparecen como fragmentos que no casan entre sí.

Esta conciencia por la pérdida del sentido unitario que adquiere la realidad es propia del sujeto melancólico, y es expresada en la tendencia a la fragmentación propia de los artistas de esta época.

5.1.9. La melancolía y el miedo al nombrar

Surge en este contexto, un movimiento denominado *Dadá* y que va a influir tanto en el arte plástico como literario. El personaje de ficción *Lord Chandos* de Hofmannsthal, se vio aquejado por una crisis de afasia, un enmudecimiento repentino, que le volvió absolutamente inepto para el ejercicio de la literatura, y, lo que era más alarmante, para la identificación: “He perdido totalmente la facultad de meditar o de hablar con coherencia sobre cualquier cosa” (Von Hofmannsthal, 1980, p .79). Este entumecimiento de la mente que para algunos se traduce en afasia, constituye el lema del movimiento *Dadá*.

Dadaísta suele ser una sucesión de palabras y sonidos. Esto hace difícil encontrar la lógica que lo fundamenta. Este movimiento se distingue por la inclinación hacia lo dudoso, lo fantasioso, y la constante negación. Así pues, busca renovar la expresión mediante el empleo de materiales inusuales o manejando planos de pensamientos antes no mezclables, lo cual conlleva una tónica general de rebeldía o destrucción.

El movimiento *Dadá* es caracterizado por gestos y manifestaciones provocadoras con las que los artistas pretendían destruir todas las convenciones con respecto al arte, creando de esta forma, un *anti-arte*. Nos encontramos aquí con objetos sacados de la realidad y puestos en la esfera del arte por la simple acción y voluntad del artista.

Dadá se presenta como una ideología total, como una forma de vivir y como un rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior. El movimiento

dadaísta es un movimiento antiartístico, antiliterario y antipoético porque cuestiona la existencia del arte, la literatura y la poesía.

Sus objetos de representación son simplemente un orinal con una pequeña inscripción, una simple rueda de bicicleta dispuesta sobre un banco, un *collage* sin sentido y un poema producto de la intersección de palabras de un artículo de periódico sin forma ni estructura. Eso fue el *Dadá*. El *anti-arte*; la ubicación de objetos cotidianos en el ámbito artístico, generado como producto de descontento con la realidad.

Dadá se manifiesta contra la belleza eterna y contra la eternidad de los principios; rechaza las leyes de la lógica y se opone a la inmovilidad del pensamiento. No acepta la pureza de los conceptos abstractos y manifiesta su disconformidad en relación a lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, y la contradicción; defiende el caos contra el orden, y la imperfección contra la perfección. La estética *Dadá* niega la razón, el sentido y la construcción de lo consciente. Para el movimiento *Dadá* la poesía está en la acción y las fronteras entre arte y vida deben ser abolidas.

Así pues, el aporte permanente del *dadaísmo* al arte moderno es el cuestionamiento continuo de qué es el arte o qué es la poesía; la conciencia de que todo es una convención que puede ser cuestionada y, por tanto, no hay reglas fijas y eternas que legitimen de manera histórica lo artístico. En poesía el

dadaísmo abre el campo para la llegada del surrealismo y ayuda a crear un lenguaje poético libre y sin límites.

En el campo de la literatura también ejerce su influencia, caracterizándose por una afasia o una incapacidad para nombrar la realidad:

“Nuestra época ha desarrollado unas relaciones indecentes con el lenguaje; ha adquirido la más espantosa de las habilidades para asfixiar totalmente el pensamiento bajo las palabras, para desajustar el sentimiento con su articulación” (Von Hofmannsthal, 1980, p. 42).

El devaneo moderno con el lenguaje aprovecha este momento de desconcierto afásico, este *miedo al nombrar* que de repente interrumpe las viejas locuacidades, ese hecho ofensivo de que “cuanto más de cerca se mira una palabra, más aparta ella misma la mirada” (Kraus en Benjamin, 1973, p. 82).

La dolencia afásica pertenece a la tradición somática de la melancolía, lo que los medievales describieron como *acedia*, esa mezcla de *tristitia*, inmovilidad y fantasía interior, pecado capital de los solitarios y los desganados. Las crisis febriles de *acedia* se traducían en una paralizante ausencia de iniciativas y en un mutismo espiritual –una inhibición del alma-, que incapacita para la devoción y el rezo. Mudez moral que Dante describió en su *Infierno*, donde, en la ciénaga ocupada por los *accidiosi* se oye el murmullo ininteligible y eterno de estos condenados que se quejan mediante balbuceos, ya que no pueden pronunciar palabras completas.

En este contexto, aparece asociada a esta tendencia por la escisión, y por la *afasia* literaria como otra nueva manera de conocimiento y de comprensión del mundo, que es la *reflexión de la reflexión* o la *metáfora del espejo*.

5.1.10. La reflexión de la reflexión o la metáfora del espejo

Gómez de la Serna, que tenía cierta sensibilidad para empatizar con las tendencias más sutiles de sus contemporáneos, vio enseguida que la escisión se vuelve, además de un imperativo moral, la única garantía de comprensión del mundo:

“Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede”
(Gómez de la Serna, 1975, p. 199).

Este elegirse a sí mismo como centro de su propia conciencia hace del melancólico un ser atormentado y precipitado en la obsesión por una autoobservación fluctuante y parcialmente truncada. Aparece otro elemento más del arte moderno que es la *reflexión de la reflexión* o el *desdoblamiento de la mente*.

La reflexión, por un lado, expresa el aislamiento del yo: es autorreflexión, el sujeto deviene objeto para sí mismo. Pero, por otro lado, el

sujeto se contempla contemplando el mundo, superando con ello la escisión que la propia reflexión introduce. Es ésta una síntesis que, con todo, supone un progreso al infinito: el mundo sólo existe como apariencia, el sujeto es de nuevo objeto para él mismo, se exige una segunda reflexión, etc. Se trata de una dialéctica sin final que juega con el yo que se limita y es limitado, que conoce el mundo reconociéndose en él, que lo anula y se anula, que vuelve a exigirlo y vuelve a desprenderse de él. “El artista -nos dice Baudelaire- sólo es artista a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza” (Baudelaire, 1968, p. 98).

Recordemos que una de las notas definitorias del *dandismo*, en el que militaba el poeta, era el desdoblamiento: ese culto del yo convertido en *ritual*, y que no es sino la versión elegante y pública de la melancolía finisecular. Y un punto decadente: al igual que el astro solar cuando llega a su ocaso, el *dandy*, escondido tras su disfraz negro -negro, una vez más, como la bilis que le invade-, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía.

Así pues, a través de esta idea de la *reflexión de la reflexión*, el artista moderno sigue mostrando la inclinación sobre sí mismo, como Narciso o semejante a la representación tradicional de la melancolía. Es la imagen del hombre inclinado sobre sus dudas.

5.1.11. Melancolía e ironía

La forma de conocimiento más extendida en esta época está influida por una dialéctica sin final en la que el autor se elige a sí mismo como centro de su propia conciencia. Este pensamiento que se piensa no es, por lo demás, sino la médula de la ironía moderna, y que, en lo esencial, consiste en una imponente forma de mirar que descoyunta el mundo y le tiñe de discontinuidades.

Así pues, la temática del desdoblamiento está vinculada a otra, *leitmotiv* de la imaginación moderna, y que no es un recurso vacío y complaciente, sino la necesidad imperiosa que persigue al escritor: la ironía. Para decirlo con las mismas palabras que O. Paz:

“La ironía es la herida por la que se desangra la analogía (...) Es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal” (Paz, 1998, p. 111).

La nueva lírica europea parece haber perdido definitivamente el secreto de la analogía -ni siquiera el ritmo armonioso de la naturaleza está protegido de la fragilidad y desconexión de la mirada del artista- y en su lugar sólo se

perciben impresiones movedizas y confusas, impulsos rápidos y desconcertantes. Así lo expresa Apollinaire:

“Es en vano: el arco iris se curva, las estaciones se estremecen, las multitudes se precipitan hacia la muerte, la ciencia se deshace y rehace lo que ya existe, los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción, nuestras imágenes movedizas resucitan su inconsciencia y los colores, los olores, los ruidos que manejamos nos sorprenden y luego desaparecen en la naturaleza” (Apollinaire, 1991, p. 5)

Para la mirada del poeta, la belleza no es posible y el lenguaje no encuentra la capacidad de correspondencia con la realidad. El melancólico coquetea con el fracaso del lenguaje, lo corteja, se *divierte* con él (*divertir* en el sentido etimológico más puro, esto es: el de *vertere*, girar, dar vueltas, chocar, derribar, convertir), y lo que su conciencia entiende por ironía no es más que la forma de sobrellevar su situación crítica, de divertirse con su carácter negativo, de aplazar y atemperar la tensión entre ella y el mundo (Cfr. Bolaños, 1996, p. 61).

La carcajada irónica no es, como podría pensarse, la medicina del melancólico sino el síntoma más grave de su enfermedad. Representa un movimiento de repliegue por el que se sustrae al mundo, se bate en retirada, bordando en torno a sí un dominio reservado en el que radica su fortaleza. Un aislamiento negador que trata de ocultar el fondo de su *desgracia*: a sus propios ojos, Baudelaire *no existe bastante*: “Tengo un alma tan singular que no me reconozco a mí mismo” (Baudelaire, 1995, p. 92).

Y se ve obligado a invertir sus esfuerzos en la recuperación de su yo, una recuperación costosa y secreta que Éluard descifró a partir de la metáfora del espejo, el objeto vacío y reflectante, metáfora de la bipartición de Baudelaire, quien, observándose, se supone otro: “Cuando se contempló en el espejo no se reconoció y saludó” (Éluard, 1993, p. 64).

Fue con este aire de pensador que se siente abismo como le retrató Matisse: un rostro sin gesto, atento y fijo, abandonado en un aislamiento total, y entretenido en ahondar sus complicidades con el no-ser. Surge aquí el problema de la identidad en la moderna conciencia melancólica.

5.1.12. La melancolía y el problema de la identidad

Aparece en la melancolía de comienzos del siglo XX un escenario en el que la capacidad creativa del artista se convierte en una forma en la que se representa toda una amalgama de emociones y pensamientos internos y contradictorios. Rehacer el camino del arte, significa deshacerse a sí mismo, favorecer la melancólica pulverización del yo.

Kierkegaard, que representa un punto de inflexión definitivo en la acepción moderna de la melancolía, conocía bien este arte de atormentar y de generar emociones y pensamientos contradictorios. Víctima él mismo del mal “incurable y constitucional”, que es la melancolía, ejemplifica ese sordo

combate contra sí mismo que se quiere poseer, ese ejercicio de crueldad dirigido contra el transfondo de uno mismo:

“Muy tempranamente fui iniciado en la idea de que conquistar significa conquistar en un sentido infinito, lo cual, en un sentido finito, significa sufrir. Esto correspondía con mi melancólico convencimiento interior de que en un sentido finito, yo no servía para nada”. (Kierkegaard, 1966, p. 114).

La sombría contemplación del autor gira alrededor de esta característica extrema de la melancolía: el de la no-pertenencia, el de la pura desposesión y, a cambio, el del desdoblamiento, la delegación irónica del yo.

La prosa de Gertrud Stein es una brillante demostración de lo que podía dar de sí esta tendencia hacia la escisión del yo moderno. Una locuacidad que, tras su expansiva creatividad, esconde también cierta inseguridad y una forma muy peculiar de desesperación, en la que el flujo verborreico, productivo, actúa como un andamio anti-melancólico con el que la escritora intenta insinuar su propio desaliento.

Esta escritora se lamentaba de las dificultades que tenía para localizar cómodamente su identidad. Así, creó un estilo absolutamente peculiar en el que proyectaba la fragmentación de su yo sobre la fragmentación del propio discurso literario, a base de suprimir los nexos sintácticos fundamentales y de amontonar palabras y frases que forman un *continuum*, una masa verbal incontenible y vacía.

“Es gracioso lo de las direcciones donde uno vive. Cuando uno vive allí lo sabe tan bien que es como la identidad una cosa que es de tal modo ella misma que nunca podría ser otra cosa (...) Años después uno ya no sabe cuál era la dirección y cuando uno la pronuncia ya no es un nombre sino algo que puede recordar. Esto es lo que hace a la propia identidad no una cosa que existe sino algo que uno recuerda o no” (Stein , 1979, p. 84).

Man Ray expresó esta parte inefable del yo a base de alterar la ley irrevocable del nombre propio y someterlo a la irrupción constante del desplazamiento y la ausencia. Sus autorretratos consisten en la interposición de algún objeto (aunque no uno cualquiera, sino alguno de los que él llamó objetos *de su predilección*), en el lugar que establece la confirmación entre el yo del autor y su nombre, inyectando una subversiva confusión en el seno de sus obras (Cfr. Bolaños, 1996, p. 50).

Valéry por su parte, afirmaba este descentramiento presagiando, a cambio, la llegada de un “reino de lo inhumano” (Valéry, 1960, p. 58), que paradójicamente habría de nacer de la nitidez, el rigor y la pureza de las cosas humanas. Y lo representó en ese sujeto despótico, prototipo de la inhumanidad moderna, que fue Monsiurur Teste. Teste es una inteligencia pura que hace al yo desdoblarse y convertirse en inquisidor de sí mismo, contemplarse -de nuevo la metáfora especular- como objeto de conocimiento: “Yo me soy, yo me respondo, me reflejo y me repercuto, tiemblo ante el infinito de los espejos- soy de vidrio” (Valéry, 1960, p. 44).

Esta mente quebradiza que se piensa constantemente a sí misma, este yo que no aspira a curarse, es el modelo de la ironía y del despotismo del intelecto. Y es sin más, la clarividencia del melancólico; aquella que se obtiene después de “vistas profundas de la mente” (Artaud, 1971, p. 77).

Así pues, nada de efusiones sentimentales; nada de melodramas emotivos. En su honesta búsqueda de la verdad, el moderno se instala en una deliberada distancia, en cierta mecánica analítica y objetual que proviene, paradójicamente, de los apremios de la subjetividad: cuanto más imperiosa se vuelve ésta, más se diluye el yo en su mismidad y mayor es su aversión hacia la lo subjetivo desde el punto de vista emotivo (Cfr. Bolaños, 1996, p. 51).

5.1.13. El solipsismo del objeto

Es muy notable en los autores de esta época la entrega a una mirada exageradamente fija sobre el solipsismo del objeto, a la exploración de un mundo en el que las cosas se aíslan y se separan violentamente, saltan del ámbito de lo cotidiano con su absurdo descarnamiento, como bajo los efectos de una atención excesiva, casi hipnótica:

“El último descubrimiento de la vida, el más reciente, es la materia, y el puro contacto de la materia, su brote más aleccionador, son las cosas (...) Es muy importante que hayamos comenzado a saber que hay vida incesante y sidérea en este éxtasis de los objetos. Hay que comenzarles a tratar de otra manera, y más

sabiendo que lo más seguro es que seamos objeto, cosa final, estrato terrero, materia esquirrada” (Gómez de la Serna, 1988, p. 173).

El arte moderno se va a esforzar en desnudar cada cosa, observarla a una luz impensable y encontrar la esencia de su fuerza; en penetrar, en un trabajo de naturaleza casi *hermética*, en su silencio y su inmovilidad.

Surge en este contexto el *ready-made* -ya hecho- que hace referencia al hecho de que un objeto de uso común al que una mínima intervención del artista (firma, fecha, presentación a una exposición) y, sobre todo, una descontextualización y recontextualización -lo convierten en obra de arte. Es la decisión del artista la que hace del objeto industrial, útil - rueda de bicicleta, botellero o urinario- una obra de arte, un objeto artístico. Duchamp se recreó en esta forma de hacer arte, convencido de la inutilidad de la pintura retiniana y de la necesidad de un arte basado en las ideas. Los objetos industriales adquieren valor artístico al descontextualizarlos, al sacarlos de su ambiente de uso y colocarlos en un contexto de inutilidad, poniéndolos en un pedestal y exhibiéndolos como obra de arte.

Desde la aparición del *Botellero* (fig. 40) de Duchamp en 1914, objeto fundacional de una nueva sensibilidad hacia la materialidad de las cosas, hasta la *Exposición surrealista de objetos* organizada en la galería Charles Ratton en 1936, numerosos episodios de la historia del vanguardismo atestiguan esta

reflexión creciente sobre la problematización del objeto, en un laborioso trabajo de *des-familiaridad*.

A la luz de esta nueva consideración, el objeto recupera el significado originario inscrito en su etimología latina: *ob-iectum*, es decir, lo que está *arrojado ante* los sentidos. Una realidad que sale al paso, pues, contra la que tropieza la vista; que se abarca con la mirada en una posesión a distancia, en una aprehensión contemplativa.

El recorrido podría haberse iniciado con *Chaqueta sobre una silla* (fig. 41) de P. Cézanne. Aquí nos encontramos con una vieja chaqueta abandonada sobre una silla. Llama la atención la abundancia incomprensible de sus pliegues, que se nos presenta en su primer plano de visualidad, centrada sobre sí misma, manteniendo hacia dentro y hacia fuera su consistencia esencial. Está representada como un objeto-sustancia, resistente y duro, total e inmediato, con una encarnadura no desintegrable.

Las cosas se presentan dotadas de una masa impenetrable, se nos muestran como un abultamiento de la realidad, desbordan un poder formidable, que emana de su misma tangibilidad y de su contextura. No se pueden consumir, ni explicar, ni abrir, ni siquiera tocar.

A pesar de su poderosa presencia física, su ambigüedad resulta aún más acentuada porque las cosas mantienen con el lenguaje unas relaciones

precarias, llenas de desajustes e imprecisiones, y amenazadas siempre por el más fantástico de los peligros: la conversión del objeto en obstáculo resistente, en *objeción*.

Tzara abordó a fondo la relación excluyente y pasional que el artista vive con las cosas, una simpatía casi fatídica, de mortales consecuencias: “El artista es el dolor de los objetos” (Tzara, 1987, p. 346).

Y esa relación con el objeto la lleva hasta sus últimas consecuencias:

“Mezclarse íntimamente con las cosas hasta convertirse en sus fibras y desposar su dolor no le es concedido más que a aquél que está dotado de una gran capacidad para amar. El amor al mundo exterior es capaz de adoptar las formas más imprevistas. Puede negarlo, burlarse de él, cubrirlo de sarcasmos, o incluso torturarlo. Pues la pasión no se expresa únicamente con las fórmulas consagradas de la quietud campestre. Y se trata de pasión. (...) Al identificarse con él (con el objeto), el artista debe vaciarse de cualquier sustancia extraña al objeto hasta el punto de que su estado de receptividad sea total, abierto incluso a las alas resplandecientes de la muerte que a veces le visita. Mata al objeto, pero se conquista. Se apodera de él por medio de la violación o la ternura, pero, al ahogarlo, lo expresa. Toda expresión cuando tiende a completarse es, en cierta forma, un asesinato” (Tzara, 1987, p. 347).

Estamos, una vez más, ante el delirio melancólico con el mundo, ante ese estado de vaciamiento y de pasividad por la contemplación de las cosas, que se manifiestan como realidades que proliferan hasta acosar al sujeto que las contempla. Pueden presentarse sometidas a la descomposición plástica de su estructura, o convertidas en el talismán que esconde una esencialidad secreta.

También pueden aparecernos en su seca y neta apariencia, ofreciéndose siempre en su propio desorden.

El artista de esta época experimentó ese empeño de las cosas en existir, exploró la densa energía que emana desde sus orígenes cuando se las considera de una en una en su individualidad más pura, en la espesura de su calma. El objeto se presenta, pues, para la conciencia melancólica como una realidad empeñada en ofrecerse como algo inalcanzable y dotada de un malestar metafísico e inexcutable.

En el ámbito de la literatura nos encontramos a Proust, quien revuelve los lugares más remotos de la memoria, desperezada al contacto con un objeto; del mismo modo que Canetti, que concebía su escritura en torno a imágenes latentes de cosas, macabramente independientes; de modo paralelo a como Kafka se entretiene obstinadamente en un charco de cerveza o en un cubo de carbón; a semejanza de Loos que apoyaba su revolución arquitectónica en las deformaciones de un salero; o de la misma manera que Freud llega al fondo del desajuste mental cazando al vuelo un objeto suelto y poco importante en la biografía de su paciente... Con igual intensidad el rayo fascinante de la *cosa* se enciende en el arte de Léger, de De Chirico, de Kandinsky, de Giacometti.

Esta estética fragmentista, que toma las cosas de una en una y las dota de una condensada significación, tenía ya sus referentes en la filosofía de

Nietzsche, quien a propósito de la defensa de los “pensamientos inacabados” como expresiones completas de significado, nos recuerda:

“Lo mismo que no sólo la edad madura, sino también la juventud y la infancia tienen un valor *en sí* y no han de ser consideradas en modo alguno como transiciones o puentes, igualmente los pensamientos que no han llegado a su total desarrollo tienen también su propio valor” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, p. 145).

Y en otro de sus escritos nos advierte del valor de la cosa en sí misma alejada de su relación con la totalidad del conjunto: “Alejarnos de las cosas hasta no verlas del todo, hasta el punto de que tengamos que poner mucho todavía de nuestra parte para seguir viéndolas” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 189).

Y en ese esfuerzo que hay que hacer para vislumbrar el horizonte, hay que recrearse en la incertidumbre que proporciona lo incompleto:

“Por eso no hay que enfadar a un poeta con una interpretación demasiado sutil, sino recrearse con la incertidumbre de su horizonte como si hubiese allí una vía abierta a múltiples ideas: estar en el umbral, aguardar como si se fuera a desenterrar un tesoro, como si al punto se fuera a hacer el feliz descubrimiento de unos profundos pensamientos. El poeta anticipa algo de la felicidad del pensador al descubrir una idea esencial, llenándonos así del deseo de lanzarnos hacia ella; pero surge la idea, nos roza la cabeza juguetona y despliega sus alas más bellas de mariposa – y sin embargo, se nos escapa” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 145).

Esta tendencia que toma lo fragmentado, lo inacabado y lo aislado de su contexto como motivos de expresión artística también apuesta por la deshumanización y la disolución de la subjetividad, características muy notables del arte de principios del siglo XX.

5.1.14. Aniquilación del sujeto. Disolución de la subjetividad

Recordemos que para Nietzsche, el hecho histórico determinante de la época contemporánea es la “muerte de Dios”. La ilusión protectora de un ser supremo que había hecho un pacto con el hombre y le protegía en medio de la naturaleza se ha venido abajo. El ser humano se descubre solo e inerme en el universo. Este es el fundamento del desasosiego de los nuevos tiempos, hasta el punto de que el destino del sujeto moderno es su propia disolución:

“La muerte de Dios, entendida como pérdida de lo absoluto, del fundamento último, de garantías definitivas, es precisamente lo que parece estar en la base de estos tiempos de desasosiego, de inquietud, de desacuerdo interior. Hasta el punto de que lo que llamamos ‘yo’ acaso no sea otra cosa que un escenario, un campo –en el sentido de campo eléctrico, de campo magnético- en el que se dan cita fuerzas de signo contrario. En todo caso ese parece que es el destino del sujeto moderno: romperse en mil pedazos, fragmentarse y resignarse a la pérdida de la identidad. Si la modernidad conlleva el individualismo, estos tiempos modernos ‘tardomodernos’ o ‘posmodernos’ arrastran consigo la fragmentación” (Ávila, 1999, p. 14).

Pero se plantea la necesidad de dar una respuesta a la propia identidad. Podría sostenerse que, en general, las grandes novelas intentan dar respuesta a

la pregunta sobre la identidad. “¿Qué es un individuo? ¿Mediante qué se define el yo? ¿Es capaz el ser humano de comprenderse a sí mismo?” (Kundera, 1998, p. 19).

Lo que caracteriza a la novela moderna es, precisamente, la imposibilidad de dar respuesta a estas preguntas fundamentales. La novela moderna toma conciencia del “desencantamiento del mundo” y representa el camino de la disolución del sujeto: “El individuo busca un significado a la existencia y una lógica al mundo, lógica que no existe o que no puede hallarse” (Magris, 1990, p. 410).

La novela moderna muestra sobre todo el fin del sentido de la totalidad, el resquebrajamiento de los horizontes, la muerte de Dios, que anunció Nietzsche, pero también la disolución del sujeto. Como escribe Claudio Magris:

“El fraccionamiento de la totalidad se intensifica hasta descomponer y erosionar toda unidad, incluso la individual, en su múltiples elementos; el individuo es disuelto y repartido en el polvillo anárquico de sus átomos, los cuales –en el ensamblaje narrativo- pueden convertirse en figura susceptibles de ser montadas y desmontadas a placer” (Magris, 1990, p. 414).

Los personajes de la novela moderna carecen de identidad, viven perdidos en el espacio urbano así como en el interior de ellos mismos: “En la modernidad no hay individuo. En su lugar sólo queda un oscilante haz de

percepciones” (Magris, 1988, p. 19). Estos personajes articulan monólogos que se deshacen en un murmullo ininteligible, diálogos sin sentido; viven tramas en las que nada sucede. Sonánmbulos, exiliados, espacios de anonimato, prisioneros de una lógica incomprensible. Los personajes de la novela moderna viven en un mundo sin sentido en el que no es posible responder a la pregunta *¿quién soy?* Viven en un universo sin identidad. El yo se les hace insoportable y su disolución, la disolución del sujeto, significa una defensa ante la amenaza del mundo (Cfr. Magris, 1990, p. 26).

Recordemos aquí la metáfora de la *reflexión de la reflexión*, ya planteada ya anteriormente. Recordemos la idea de Foucault acerca del sujeto, que se piensa a sí mismo y se convierte en producto de su propia mente. Pero a pesar de este protagonismo, antaño ocupado por conceptos metafísicos, la noción de sujeto se resquebraja y con ello aumentan sus dudas y sus miserias.

Para Foucault, “nada es esencial”, ni las cosas, ni el mismo hombre: dependemos de las palabras, de la cultura, de la sociedad y de muchos factores más. El hombre es un objeto más. Nos movemos al ritmo de las olas en un mar que nos envuelve y que no podemos dominar: “El hombre es una figura que no tiene ni dos siglos de existencia, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva (...) El hombre se borra como un rostro dibujado en la arena, a la orilla del mar” (Foucault, 1989, p. 210).

La literatura y el arte modernos se han hecho eco de este desencantamiento del mundo y se han dado perfecta cuenta de que un desencantamiento tal conlleva inexorablemente una crisis de subjetividad, o incluso la misma disolución del sujeto:

“La renuncia es cada vez más coherente y radical y desemboca en la renuncia a sí mismo y a la propia individualidad. La literatura moderna y contemporánea es recorrida por el énfasis de esta extinción del sujeto individual que Foucault imagina como un rostro dibujado en la arena y próximo a ser borrado. El protagonista de esta literatura es con frecuencia un individuo que se da cuenta de que es una precaria organización del centrífugo flujo impulsor, construida por la cultura de los siglos precedentes y encaminada ya a su descomposición” (Magris, 1988, p. 19).

El sujeto que describe la narrativa de principios de siglo es un individuo que ha sido sacado fuera de la vida en comunidad y que es arrojado a un mundo de cambio y flujo incesantes. “Las relaciones humanas ya no pueden concebirse como interacciones personales sino como encuentros entre personajes que ‘juegan’ distintos papeles” (Taylor, 1996, pp. 523-524).

Lo que Max Weber muestra a través de su concepto de “desencantamiento de mundo” es que el mundo ha dejado de ser el lugar de lo mágico, de lo misterioso, para convertirse en “un ámbito neutro de potenciales medios para nuestros propósitos” (Taylor, 1996, p. 522).

Es esta misma imagen la que retoma Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*. Para él, para el hombre sin atributos, “no hay nada firme,

todo es transferible, todo es parte de un entero, de innumerables enteros, quizá de un superentero que él desconoce totalmente” (Musil, 1988, p. 80).

El personaje de Ulrich, ese anti-sujeto, “no expresaba más que ese ser deshecho que se manifiesta disperso en la vida de hoy” (Musil, 1988, p. 81). Y el mundo humano se ha convertido en un océano dominado por la fórmula matemática:

“Así como nadamos en el agua, flotamos también en un mar de fuego, en una tempestad de electricidad, en un cielo de magnetismo, en un charco de calor, y más. Pero todo es imperceptible. Al final sólo quedan fórmulas. Y estas fórmulas humanas son también indescifrables; eso es todo” (Musil, 1988, p. 82).

En este universo ya no hay un valor central sobre el que apoyarse. Los sujetos ya no reconocen un valor trascendente y acaban convirtiéndose en *sonámbulos*. El arte moderno debe *animalizarse*, esforzarse por interponer un vacío, un signo dessubjetivante, que ahuyente el arte de la vieja mitología romántica del antropocentrismo. F. Léger, que siempre tuvo problemas con la expresión humana, ante el miedo de ser “demasiado sentimental”, optó por suprimir de sus personajes los rasgos identificadores del rostro:

“No soy romántico en absoluto. Los objetos me atraen, no lo demás (...) Los impresionistas habían liquidado casi la mitad del sujeto; nosotros hicimos el resto (...) Sabía que era necesario encontrar valores para reemplazar la subjetividad” (Léger en D. Vallier, 1987, p. 62).

Existe en este momento una tendencia a rehacer el camino del arte. Y esto exige rehacerse a sí mismo. Lo que transita entre el ensalzamiento del autor y la más indócil tendencia objetualista. Crear, en este contexto no significará hablar en el propio nombre, sino al contrario, favorecer esa disolución del *yo* generada por una palabra discontinua que aspira a mantener una relación convulsa con el lenguaje.

Esta *quiebra del yo*, la explicaba perfectamente Freud cuando afirmaba que “el primer síntoma de la patología melancólica es la nula capacidad del paciente para experimentar con normalidad el sentimiento de duelo por la pérdida o la muerte del objeto querido” (Freud, 1917, p. 134).

Contrariamente, en un ejercicio de regresión narcisista y de rebelión contra el fatal accidente, se concentra con una dedicación malsana en el objeto aislado y elabora una complaciente identificación de su *yo* con el objeto de su pérdida: una pérdida que, a diferencia del luto normal, no es real, sino desconocida, anticipada o imaginaria. De manera que, en última instancia, la desposesión del objeto fantasmático deviene una quiebra del *yo*. Y entra entonces en un círculo recurrente, ya que su sentimiento de mutilación -esta facultad fantasiosa de experimentar como perdido lo inalcanzable-, se convierte en la mejor garantía de la supervivencia de su estado melancólico: porque sólo puede mantenerse fiel al objeto perdido a condición de que éste siga siendo inalcanzable.

El sentimiento de desposesión, el aferramiento a lo incompleto y lo efímero, la heroica escisión de la conciencia, caracteres todos ellos propios del sujeto melancólico, proceden en definitiva de ese fondo oscuro de la nostalgia de lo inalcanzable, del duelo por la pérdida de lo que no se ha poseído nunca. No olvidemos lo esencial para el melancólico: la eternidad no es lo bastante duradera y el universo entero no es suficientemente inmenso.

En este contexto del ocaso del sujeto, Ortega afirma en su obra *La deshumanización del arte* que “el arte supremo consiste en aquel que hace de la vida misma un arte” (Ortega, 1991, p. 21). Desde este punto de vista, la deshumanización del arte sería el único camino para llegar a un arte profundamente humano. La deshumanización supone la eliminación de lo sentimental en beneficio de lo conceptual y da como fruto un arte minoritario, un *arte por el arte*, al servicio de la lucidez y de la inteligencia.

La sospecha de que ese *sujeto* no es más que un signo vacío -una referencia que no afirma nada y que escapa al dominio de la verdad-, no le impide al melancólico cantar y glosar su dispersión como sujeto.

Con la pluma en alto, Klee observa la refriega que causa tanta discontinuidad, pero convencido de que su yo sigue siendo lo único de fiar en toda la creación artística:

“Mi Yo es todo un conjunto dramático. Allá aparece un ancestro profético. Acullá grita un héroe brutal. Más acá discute un vividor alcoholico con un erudito profesor. Por allá se adora a una cantante lírica crónicamente enamorada. Y el papá se le enfrenta de manera pedante. Entre ambos el tolerante tío hace de mediador (...) Y yo observo todo esto con mirada de asombro, la pluma afilada en la izquierda” (Klee, 1987, pp. 141 y 246).

Esta quiebra por la espina dorsal del autor atraviesa igualmente el momento álgido de la creación; ese instante que Klee aguardaba con la pluma en ristre: el centro ilocalizable del *origen*, el acontecimiento inaugural, la catástrofe de la que procede la obra. Porque la obra, técnicamente hablando, nos informa Kandinsky, procede exactamente como el cosmos, “por medio de catástrofes” (Kandinsky, 1979, p. 116).

5.1.15. La metáfora del caos como origen de la obra de arte

No es difícil reconocer en este contexto la metáfora del *caos* asociada a la melancolía y manifestada como origen y centro de toda creación. Reaparece en esta época una de las más antiguas metáforas de la melancolía: el caos como punto originario a partir del cual resulta la obra de arte: es algo que reside en la cabeza y manda sobre el resto. Un momento de sombra, una falla, la materia primera. *Algo* que se resiste a la designación mediante palabras, porque la fuerza de lo que crea carece de nombre propio: “Mi cabeza -dice Klee- no es lo que funciona en ella, sino otra cosa: un alto y lejano ‘en alguna parte’” (Klee en Bonfand, 1988, p. 11).

Ese “alguna parte” es, sencillamente, lo que llamamos *caos*. “Y el caos permanente -añade Klee- no tiene peso ni medida: es como un punto gris; un punto sin dimensión, espesura o color. Se trata, entonces, de un trabajo con ruinas y residuos pero que es, ‘ante todo, génesis, porque nunca se percibe como el producto de algo preexistente, sino como una invención recién nacida del cerebro del artista, en la que éste se dedica a practicar el juego inconsciente con las cosas últimas’” (Klee en Bonfand, 1988, p. 12).

Es en ese *alguna parte* donde Klee localiza su invención, el *yo* se compensa de sus vacilaciones interiores, de sus limitaciones cotidianas y se manifiesta con toda su arrogancia. Rompe vínculos con la realidad y se instala en un punto cero, incoloro, en un momento matricial, haciendo de “esta *terra incognita* el lugar de una cosmogénesis; tomando como punto de partida la idea de “comienzo-concepción, alumbramiento, sol, rotación, explosión, fuego de artificio, manantial-, o mejor, de la idea de nuevo” (Klee en Bonfand, 1988, p. 11).

En este momento matriarcal se ubica el centro unificador del que emerge la obra: un nudo arbitrario hacia el que confluyen los movimientos amenazantes, los escamoteos y los signos ciegos, las sensaciones de peligro y todo un cúmulo de virtualidades en suspenso, a las que el *yo* se supedita oponiéndoles, siempre a ciegas, la exigencia de un diseño obsesivo.

Alucinaciones, colusiones, catástrofes, sacudidas y melancolía. Este es el léxico del origen. Pues se requiere un elevado estado de ánimo al tiempo que sugiere un momento de ignorancia y de pérdida que se asocia a la melancolía como horizonte de interpretación.

Todos han querido hablar de ese momento de de inocencia y de pérdida. Empezando por Cézanne, que ha descrito largamente su vivencia con una exactitud emocionante: “Esa aurora de nosotros mismos por encima del vacío, ese momento en el que mi cuadro y yo formamos un mismo cuerpo, en el que ambos se funden en un caos irisado” (Cézanne en Doran, 1980, pp. 154- 155). Pero la potencia con que irrumpe en la conciencia ese origen, advierte, no tiene nada que ver con la inocencia. Y menos aún, con la ignorancia.

El pintor está contra la facilidad, contra la falsa candidez. Se trata de un momento de germinación: Cézanne experimenta el nacimiento de sus paisajes como si fuese el nacimiento de un mundo que él mismo contempla. La obra se va haciendo, con sus capas geológicas, con las rocas que afloran bajo el agua y, mediante sucesivos cataclismos, todo se va organizando mediante el color, que lucha contra la pesada geometría: las casas, los campos, los ríos:

“Veo el motivo y me pierdo. Sueño, divago. Germinamos. Al caer la noche tengo la impresión de no volver a pintar nunca y de no haber pintado nunca” (Cézanne en M. Doran, 1980, p. 155).

Ante la estatua de Dante, en Piazza Santa Croce de Florencia, De Chirico experimentó la misma vivencia: en un momento dado, y adosada a la impresión fulgurante de que las cosas se ven por primera vez, el artista experimenta cómo la obra se le viene a la cabeza escapada de cualquier influencia.

El pintor se refiere en este episodio a la génesis de su primer cuadro metafísico, *El enigma de una tarde de otoño* (fig. 42) -un lienzo de 1910 que en el que quería plasmar “la melancolía de los bellos días de otoño, en las ciudades italianas”-, inspirado por ese momento de revelación, en que, asaltado de repente por imágenes desconocidas y exorbitantes, maduran las necesidades: “Tuve la extraña sensación de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición del cuadro se reveló al ojo de mi mente”(De Chirico en M. Calvesi, 1990, p. 22).

No es difícil reconocer, en este episodio florentino, la sintomatología biliar con todas las circunstancias y pormenores propios del síndrome melancólico: el tiempo frío y seco, la hora crepuscular en la que las sombras son más largas, el entorno clasicista, con sus referencias geométricas, la soledad y, más aún, el mismo tipo de dolencia intestinal que acompaña al atrabiliario y que le hacía ver como si todo lo que le rodeaba, “hasta el mármol de los edificios y las fuentes” estuviese también convaleciente.

5.2. Melancolía y el gusto por el carácter espacial

El carácter del sujeto melancólico es de naturaleza inquieta, desasosegada, que se mueve sin rumbo y sin norte: entra y sale en busca de un objetivo no definido; busca el espacio libre y aireado y, a medio camino, siente la necesidad de refugiarse entre las paredes de su cuarto.

Vive subordinado a una desorientación psíquica y metafísica, que hace intercambiables la imagen de los espacios libres con la imagen de una habitación cerrada. Esta simetría invertida se constituye como una metáfora de dos imágenes melancólicas: la del trastorno del sentido del equilibrio o la experiencia de vértigo ante espacios con horizontes muy dilatados y la del temor al enclaustramiento.

Aparece aquí una percepción desajustada y disarmónica del espacio por parte del melancólico, de modo que la conciencia no termina de estar nunca reconciliada con el lugar que habita.

Los temas recurrentes que preocupan a Benjamin hacen referencia a maneras de espacializar su mundo. Para dicho autor, comprender algo es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse.

Así pues, las imágenes de carácter espacial constituyen formas de predilección dentro de la tradición melancólica: figuraciones de la indecisión

en la encrucijada, de la espera en la antesala, la utilización de la perspectiva como elemento de dispersión, el vagabundeo errante y el laberinto.

5.2.1. La metáfora del *flâneur*

En la época moderna, la melancolía se convertirá en una vivencia anímica vinculada de manera incondicional a la ciudad. Se manifiesta como una respuesta a la sobresaturación sensorial provocada por los estímulos veloces, complejos y contradictorios que las grandes ciudades muestran ante el espíritu melancólico. Este conjunto de estímulos desordenados hacen que éste, aturdido e impotente, claudique, sensorialmente hablando, y se entregue a la indiferencia paseante del *flâneur*.

“Al nacido melancólico -afirmaba Sontag a propósito de Benjamin-, en la escuela y en los paseos con su madre, la soledad le parecía el único estado apropiado para el hombre” (Sontag, 1987, p. 119). Benjamin no quiere decir la soledad en una habitación –a menudo estuvo enfermo cuando era niño-, sino la soledad en la gran metrópoli, ocupación del paseante ocioso, libre de soñar, observar, meditar, vagar.

Se trata del espíritu que se habría de atribuir a la figura del *flâneur*, personificado por el soberbiamente consciente melancólico que fue Baudelaire, quien descubrió mucho de su propia sensibilidad desde su relación fantasmagórica, astuta y sutil con las ciudades. La calle, el pasaje, el soportal,

el laberinto son temas recurrentes en sus ensayos literarios, especialmente, en el proyectado libro sobre el París decimonónico, así como en sus piezas de viaje y sus reminiscencias.

Tan singulares vínculos con el entorno físico explican que muchos de los destinos melancólicos estén determinados por una relación desafortunada con el espacio: “París me enseñó el arte de extraviarme” (Benjamin, 1973, p. 161). La soledad del melancólico no es necesariamente la reclusión en su habitáculo particular, sino la soledad deambulante de la ciudad, el callejeo sin rumbo fijo. Las ciudades, decía Simmel, “son los auténticos parajes de la indolencia” (Simmel, 1986, p. 51).

La muchedumbre, las calles y bulevares de la ciudad, laberintos, pasajes, se ofrecen al melancólico como paisajes para la contemplación, y como lugares o contextos en los que refugiarse:

“La vida de una obra es eso: poder pasearse”, decía Joan Miró. Y se compadecía de los cuadros que llevan siglos colgados en los museos, porque “no se habían paseado nunca” (Jouffroy, 1987, p. 9).

5.2.2. Metáfora del laberinto

Las metáforas recurrentes de mapas y diagramas, memorias y sueños, laberintos y soportales, vistas y panoramas, evocan cierta visión de la ciudad, así como ciertos modos de vida.

Con estas metáforas está indicando un problema general acerca de la orientación, y levantando una norma de dificultad y complejidad (un laberinto es un lugar donde perderse).

El único libro de una naturaleza discretamente autobiográfica por parte de Benjamin fue publicado durante su vida y se tituló *Dirección única*. Las reminiscencias del yo son recuerdos de un lugar y de cómo se coloca en él, de cómo navega en torno a él.

“No orientarse en una ciudad es de poco interés, pero perderse en una ciudad, como puede perderse uno en un bosque, requiere práctica... Aprendí este arte ya avanzada mi vida: realicé los sueños cuyas primeras huellas fueron los laberintos en las tapas de mis libros de ejercicios” (Benjamin, 1982, p. 98).

Y es que se necesita mucha práctica para perderse en la ciudad. Nuestro autor manifiesta su “impotencia ante la ciudad” (Benjamin, 1982, p. 121). La meta de nuestro autor es llegar a ser un lector competente de planos callejeros que sepa cómo perderse. Y también ubicarse con mapas imaginarios. “Una vez -nos dice Sontag en relación con Benjamin-, aguardando a alguien en el Café

des Deux Magots, en París, logró dibujar un diagrama de su vida: era como un laberinto, en que cada relación importante figuraba como una entrada” (Sontag, 1980, p. 123).

Durante años coqueteó con la idea de hacer un mapa de su vida. Para este mapa, que imaginaba gris, había inventado un pintoresco sistema de señales:

“Claramente [las señales marcaban las casas de mis amigos y mis amigas, los salones de reunión de varias cooperativas, desde las cámaras de debates del Movimiento de la Juventud hasta los lugares de reunión de la juventud comunista, las habitaciones de hotel y de prostíbulos que conocí durante una noche, los decisivos bancos del Tiergarten, los caminos de las diferentes escuelas y las tumbas que vi llenas, los lugares de prestigiosos cafés cuyos nombres, olvidados desde hacía mucho, dirariamente pasaban por nuestros labios” (Benjamin, 1982, p. 124).

5.2.3. *La perspectiva y la melancolía*

El concepto de perspectiva se recupera en el arte moderno. Se vuelve a introducir este concepto en la obra de arte siguiendo el ejemplo de los maestros renacentistas, pero ya no es instrumento de orden o reunión, sino irónicamente, un instrumento de dispersión y desorden:

“A menudo se dice que De Chirico utilizó el espacio renacentista en sus pinturas, pero como señala Rubin, se trata de un mito. La perspectiva de De Chirico no tenía la intención de situar al espectador en un espacio seguro y alcanzable. Pretendía distorsionar la visión e inquietar la mirada. En su obra

maestra arquitectónica, La melancolía de la partida (1914), no hay un punto de fuga sino seis, y ninguno no es correcto. Esta clonización de los puntos de visión actúa de una forma análoga en el cubismo. Confunde el sentido de la profundidad ilusoria, y somete la superficie a la regla de la forma plana, que es la quinta esencia de la estrategia moderna” (Hughes, 1992, p.142)

Así pues, la perspectiva es apariencia, es ilusión, pero también es artificio; un artificio que, más allá de lo visible, nos introduce en el discurso sobre la falta de realidad del mundo. Imagen de un falso infinito, creadora de la ilusión de un espacio por la sola combinación de relaciones de proporciones.

La perspectiva es, en definitiva, una apariencia o representación engañosa y falaz de las cosas. Es una ilusión, una falsa e irónica percepción. En contrapartida, esa ilusión, nos remite a la ausencia del ser y del sentido:

“Cada objeto, cada forma, cada delineamiento aparece como encerrado en su propia soledad e ironía, como flotando en una especie de *vacuum* semántico, residuo de un mundo del que los dioses y los demonios han desertado para siempre” (De Chirico, 1990, p. 82).

El cuadro de De Chirico que lleva el título *Melancolía* (fig. 43) profundiza en el efecto de la perspectiva y en excederla irónicamente hasta hacerla irrealista. Toda la ambigüedad del movimiento de restauración clásico que se elabora en la obra de Giorgio De Chirico se concreta en el uso que hará de la perspectiva renacentista. La reinventa y descubre con ironía su extraña seducción, pero lo hace para poner en evidencia su disfunción fundamental,

para manifestar lo que sólo estaba latente en ella: no su poder de evidencia sino, al contrario, su carga de ininteligibilidad.

De Chirico va a convertirse así en el maestro de esas falsas perspectivas donde se cruzan irónicamente puntos de vista imposibles, combinaciones de perspectivas aceleradas y perspectivas ralentizadas, instalando finalmente una escenografía que ya no es la de un espacio habitable y familiar, sino la de un teatro de sombras sembrado de trampillas y falsas ventanas.

Lo que pretende con esto es hacer comprender la ausencia de inteligibilidad de la perspectiva, pero expresando lo contrario de lo que se quiere decir. De alguna forma, está invirtiendo las etapas del proceso representativo. En este caso no parte del cuerpo visible y material para concluir trazando los delineamientos a dos dimensiones del cuadro.

El método de las sombras pegadas que, en la perspectiva clásica, permitía confirmar la realidad del cuerpo material, de la fuente originaria, se ve subvertido de tal manera que en adelante será la sombra la que, como aparición, entidad espectral, *fantasma*, se convierta en signo de ausencia de la realidad, manifiestamente irónica cuando se dibuja sobre el cuadro la sombra aislada e inquietante de un cuerpo *inexistente*. Las sombras alargadas de los objetos y la desértica soledad de los inmensos espacios vacíos, sugieren una infinita tristeza y melancolía.

Ya no se trata pues de jugar con la coherencia *a priori* de un sistema lógico de coordenadas para confirmar *post rem* la coherencia del mundo exterior; a la inversa, se trata de jugar con el dispositivo perspectivista, con el objetivo de romper, irónicamente, la lógica, los lazos de unión que las cosas parecen tener entre sí.

Si las perspectivas de piedra, las columnas, los pórticos, los soportales, se estiran y se encogen como se estiran y se encogen las sombras, es porque, efectivamente, han dejado de ser la representación de muros sólidos y reales para convertirse en la representación de sombras entre las sombras.

De esta forma, el sentido de la melancolía que expresa De Chirico, es ese sentido de una melancolía “moderna” que es bien diferente a la de sus antepasados. Lo expresa muy bien cuando dice que se propone investigar “los signos herméticos de una nueva melancolía” (De Chirico, 1990, p. 93).

5.2.4. La soledad de los signos

Este modo particular que De Chirico tiene del uso de la perspectiva, se concreta en un motivo redundante, los soportales:

“En el arco hay aún algo incompleto, que necesita ser completado, que es potencialmente capaz de serlo: deja todavía lugar para el presentimiento” (De Chirico, 1990, p. 92).

El arco del círculo es, con respecto a la figura perfecta y terminada del círculo, lo que la sombra con respecto al cuerpo material: una realidad inconclusa, aparente, imperfecta. Y esa apariencia de realidad, ese presentimiento de lo real que manifiesta pero que nunca consigue alcanzar, necesita para existir, repetirse, multiplicarse, convertirse en esos obsesivos pórticos chiriquianos que, irónicamente, no son más que la replicación de uno solo, siempre el mismo, que no logra verse acabado, es el balbuceo de un nombre que no llega a enunciarse, la melancolía de un sentido que no puede expresarse.

Así pues, la obra de De Chirico se nos presenta como otro trasunto moderno y cargado de ironía de la melancolía renacentista de Durero. En el Renacimiento el sentimiento de la melancolía, expresado por el grabado *Melancolía I*, proviene del divorcio entre la nueva posibilidad que se le presenta al espíritu humano de pensar el mundo como una totalidad inteligible –en ese momento muy breve y singular en el que el artista, el *homo artifex*, se ha convertido en *polytecnès*, en matemático, ingeniero, geómetra– y la condena a dejar de captar la dimensión metafísica de la realidad que es de otro *orden* bien distinto al que se plantea desde la capacidad de racionalización que tiene el ser humano en este momento.

En los albores del siglo XX, a la inversa, la racionalidad no se puede identificar con la realidad; tan sólo se puede alcanzar una dimensión puramente metafísica de las apariencias. Se define entonces una relación irónica inédita

entre el hombre y las cosas, que marcaría la condición misma del hombre contemporáneo, sus fronteras teóricas y prácticas, y cuyo importante eco afectará no sólo a los pintores, sino también a los escritores.

5.2.5. *La melancolía y el desposeimiento de la realidad*

Este estupor irónico del espíritu, ocasionado por el abandonado de la posibilidad de un conocimiento que garantice la cohesión de la realidad, es igualmente, y no por casualidad, el tema central de una de las novelas que se publicó por aquel entonces, *La Náusea*. Su título original, el que Sartre quería ponerle pero que fue rechazado por su editor es, como se sabe, *Melancolía*.

¿Y cómo no poner de relieve, desde luego, la similitud de dos estados de ánimo, el de De Chirico, nuevo explorador del sentido de la melancolía moderna, y el de Antoine Roquentin y sus experiencias?

“Entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, veo colgando del techo una jaula con un canario en su interior, me fijo que hay cuadros en una pared, libros en una biblioteca; todo ello me impresiona pero no me sorprende puesto que la cadena de recuerdos que une una cosa a la otra me explica la lógica de lo que veo. Pero supongamos por un instante que, por razones inexplicables e independientes de mi voluntad, el hilo de dicha cadena se rompe: ¿quién sabe *cómo* vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la biblioteca? ¿Quién sabe el estupor, el terror y quizás también la dulzura y el consuelo que sentiría al contemplar la escena? Sin embargo, no cambiaría el decorado, sería yo quien lo vería bajo otro ángulo” (De Chirico, 1990, p. 146).

Veamos ahora las primeras líneas de *La Nausée-Melancholia*:

“He de decir cómo veo esta mesa, la calle, a la gente, el paquete de tabaco, porque eso es lo que ha cambiado. He de determinar con toda exactitud el alcance y la naturaleza de dicho cambio. Por ejemplo, tengo aquí un estuche de cartón, que contiene el frasco de tinta. Tendría que intentar decir cómo lo veía antes y, ahora (...) Pues bien, es un paralelepípedo rectangular, tiene un fondo... Esto es estúpido, no tengo nada que decir” (Sartre, 2008, p. 102).

1913-1938: entre estas dos fechas -de Giorgio De Chirico a Jean-Paul Sartre- se extienden dos décadas durante las que se define ese nuevo realismo que podríamos denominar *metafísico*, impulsado por De Chirico y marcado por el sentimiento de la melancolía y de la ironía, que sería el verdadero realismo moderno. Realismo diametralmente opuesto al realismo del siglo XIX o al realismo del Renacimiento, puesto que, lejos de confirmar el sentido de la realidad, se plantea, a la inversa, la necesidad irónica de significar el desposeimiento del control de dicho sentido. Pérdida irremediable, al término de la cual todo objeto aparece como opaco, irónico, imperceptible hasta el punto de que ningún saber puede aprehenderlo.

La pintura metafísica, derivada de esta tendencia se caracteriza por representar sueños de plazas típicas de ciudades italianas idealizadas, como también las aparentemente casuales yuxtaposiciones de objetos que representaban un mundo visionario que se entrelazaba casi inmediatamente con la mente inconsciente, más allá de la realidad física. De ahí el nombre.

Este arte metafísico surge del deseo de explorar la imaginada vida interior de objetos cotidianos cuando se los representa fuera de los contextos habituales: su solidez, su separación en el espacio que se les da, el diálogo secreto que pudiera haber entre ellos. Esta atención a la simplicidad de las cosas ordinarias apuntaba a una dimensión del ser más alta y más oculta.

Este estilo de pintura, permitía que una realidad ilógica parece creíble. Usando una especie de lógica alternativa De Chirico yuxtaponía varios temas ordinarios, incluyendo normalmente edificios, estatuas clásicas, trenes y maniqués.

El arte es visto como una representación naturalista de las figuras, los objetos y las acciones en un espacio escénico controlado, al tiempo que puede parecer misteriosamente quieto y aun así apartado del mundo ordinario. En medio del horror de la I Guerra Mundial, nuestro autor ofrecía un lenguaje poético fuerte y un correctivo a las tendencias perjudiciales y fragmentadoras dentro de la Modernidad. Desde esta perspectiva, De Chirico exploró la naturaleza enigmática del mundo cotidiano. “Misterio” es la palabra más familiar para el artista: “Hay más misterio en la sombra de un hombre

caminando en un día soleado, que en todas las religiones del mundo” (De Chirico, 1990, p. 115).

Resumiendo, podríamos decir que, frente a los intentos de unidad en el conocimiento y la certeza en el método de épocas anteriores, las vanguardias se definen por la tendencia al enclaustramiento y al vagabundeo, por el gusto por lo singular y fragmentado, por la conciencia de que la búsqueda afanosa de la perfección y lo absoluto lleva al artista a la incomunicabilidad y al fracaso, y por una relación del sujeto con su entorno físico marcada por la percepción de que lo sabido resulta inconexo e inservible. Esto último conduce a la disgregación de la conciencia y con ella a la disolución del presente, que se disloca, desapareciendo la pretensión que lo liga con el flujo del tiempo.

5.3. La melancolía y el tiempo

5.3.1. *El extrañamiento del objeto recuperado por la memoria*

A aquellas relaciones difíciles y a veces dramáticas y tensas con el espacio se suman, para la conciencia melancólica, las complicadas maneras de entender los vínculos con el tiempo.

De este modo, el estudio de la melancolía, vinculado a la desorientación espacial, va unido a otro que imprescindiblemente debe siempre acompañarlo:

el tema del tiempo, y de un modo más concreto, el tiempo pasado, y su *agente*, la memoria:

“Todos vosotros conocéis la profunda melancolía que nos sobrecoge al recordar tiempos felices. Estos tiempos que se han alejado para no volver más y de los cuales estamos más implacablemente separados que por cualquier distancia” (Jünger, 2008, p. 7).

Melancolía unida al recuerdo; es más, melancolía unida al recuerdo feliz. Ahora bien, ¿por qué se paralizan los sentidos y la facultades anímicas propias de la melancolía al recordar los tiempos felices? ¿Qué es lo que ha cambiado? Jünger no dice que el presente sea un momento de tristeza y añoranza, y que la melancolía del recuerdo sea un simple pesar por el recuerdo de días mejores. La melancolía nos embarga igualmente si recordamos el pasado feliz desde un presente feliz. Pero, entonces, ¿cuál es la causa de la melancolía? La explicación la podemos encontrar en el problema de recuperar los momentos del pasado desde el presente.

El pasado ya ha sucedido, ya lo conocemos o creemos conocer su significado, ya hemos visto por dónde han llevado sus hechos, qué sentido han tenido sus objetos. En el presente no conocemos nada de eso: todo es inseguro, existen realidades que escapan a nuestro control; las construcciones mentales que realizamos en un momento dado, pueden durar únicamente un instante. Se trata, por tanto, de un problema de seguridad, pues el pasado ya se ha vivido y

hemos construido una imagen segura de él y el presente se nos muestra incierto y se nos escapa constantemente de las manos.

El pasado feliz sabemos –o creemos saber- que fue feliz; el presente, aunque sea feliz, puede cambiar de un momento a otro. Incluso los objetos, las cosas mismas, los hechos y situaciones, todo aquello que se encontraba en nuestro contexto pasado, tiene ahora -o por lo menos eso creemos- un significado cierto y evidente ante nuestro entendimiento -que podía no ser el que le estábamos concediendo en su momento-; pero en el presente, las cosas pueden cambiar de significado en cualquier instante, están sujetas a la incertidumbre, duda e inseguridad.

La melancolía surgirá al producirse este enfrentamiento, el del pasado supuestamente seguro con el presente inseguro, precisamente por ser presente, por el hecho de que pueda suceder cualquier cosa. Ésta es la razón por la que en momentos de confusión o de no saber qué es lo que va a suceder, en épocas de transición –finales de siglo-, siempre se vuelva al recuerdo nostálgico del pasado. Y sin embargo, esta vuelta al pasado está cargada de melancolía, ya que por mucho que permita capturar significados seguros, por el hecho de formar parte del pasado, están en cierto sentido, muertos.

Las cosas del pasado que se recuperan para hacer inteligible el presente, ya no son las mismas. Recuperar nos lleva siempre a volver a tomar o adquirir

lo que antes se tenía, nos remite a algo perdido, pero lo recuperado ya nunca es lo mismo: su pérdida y su nueva adquisición lo han cambiado.

Recordemos de nuevo al ángel melancólico de Durero, que mira inmóvil, al frente; a su alrededor, los objetos, utensilios de la vida activa, esparcidos en el suelo, parecen haberse alejado de su significado original. Se les ha despojado de su significado cotidiano y se ha volcado en ellos un enorme potencial de extrañamiento como si su significado fuera distinto, como si ya no pudieran remitir a un uso, a una utilidad. La melancolía del ángel se debe a su situación en este mundo extrañado:

“La melancolía del ángel es la conciencia de haber hecho del extrañamiento su propio mundo, y la nostalgia de una realidad que él no puede poseer más que convirtiéndola en irreal” (Agamben, 1995, p. 180).

Esa irrealidad la proporcionaba el arte. Ahora bien, este momento de desavenencia referido a los objetos que circundan al ángel melancólico explicaría a su vez la melancolía general que nos lleva al pasado, pues los objetos y situaciones recuperadas se presentan como unos extraños; han cambiado de significado. Ello supone una manera de admitir distintas interpretaciones de la conciencia melancólica y de la memoria: por un lado, seguridad; por el otro, el cambio de significados. Y a esto remitiría la melancolía que nos embarga al recordar los tiempos felices.

En el fondo, este cambio de significado con respecto al objeto recuperado es lo que define la relación entre memoria y melancolía. Recuperamos las cosas, pero... ¡qué melancolía y qué desasosiego nos invade al verlas con un significado nuevo y distinto! ¡La realidad del pasado aparece como muerta con una vida nueva! Es la conexión de historia y melancolía la que en realidad explica tanto el extrañamiento que producen los objetos que rodean al *ángel melancólico* como el que producen los montones de ruinas que crecen alrededor de *Héroe con un ala* (fig. 38) de Klee.

Walter Benjamin nos presenta una explicación para comprender el tema, que une y enfrenta al *ángel melancólico* de Durero (fig. 2) con el *Ángel de la historia* (fig. 44), el ángel de Paul Klee. Esta explicación se fundamenta en una relación que se establece entre memoria y melancolía.

Animado por el esfuerzo que le empuja seguir hacia adelante, el ángel de Klee, pone su mirada en el futuro, pero se encuentra de espaldas, es decir, no lo ve. La carrera hacia el futuro produce ruinas, desechos, y destrucción, pero, del mismo modo que se puede aventurar el futuro, el pasado se percibe confuso, no se puede ver muy bien qué es exactamente eso que ha sido destruido en otra época. Alegría y sufrimiento se entrecruzan en la construcción de la realidad referida al tiempo. El progreso señala al futuro, mostrándose confuso en su relación con el pasado, pues genera escombros y ruinas mediante el viento producido por el ángel, un viento que entorpece su propio vuelo:

“Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 2004, p. 204).

En efecto, en su obra *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, Benjamin sintetiza su idea de historia a partir del cuadro de Paul Klee. Se trata de un ángel que transmite sensación de movimiento en una dirección y que tiene los ojos clavados hacia atrás, en la dirección contraria. Sus ojos están desencajados, su boca abierta y sus alas tendidas.

La citada obra de Benjamin es un compendio del pensamiento de dicho autor y uno de los análisis más lúcidos, inteligentes y aterradores de la idea de progreso. El Ángel de la Historia benjaminiano contempla desolado las ruinas de la historia, arrasada por el huracán del progreso, del que no puede escapar y que le arrastra hacia un futuro aterrador, construido sobre las cenizas de la humanidad. Con palabras de José Luis Molinuevo:

“‘El ángel de la historia’ no puede levantar a los muertos ni tampoco reparar los daños de esos gigantescos escombros en que consiste el progreso de la historia. Su movimiento hacia ello, hacia el origen, hacia el paraíso, está ‘entorpecido’ por el viento que proviene de él” (Molinuevo, 1998, pp.85-86).

El ángel melancólico miraba al frente, con los objetos extrañados a su lado; el ángel de la historia, de la memoria y el progreso, ni siquiera ve muy bien qué es lo que deja; percibe ruinas, pero la velocidad en su vuelo hacia el futuro le impide irónicamente definirlos. En el fondo, la misma ambigüedad que la del ángel melancólico, con un tema común: la pérdida de los objetos y el significado alegórico.

5.3.2. La figura del coleccionista

La figura del coleccionista nos ayuda a entender la relación entre ambos ángeles. El objeto coleccionado, como los de la imagen de Durero, carece de valor de uso. Por ello, coleccionar “es la redención de las cosas, que es complementar la redención del hombre” (Arendt, 2010, p. 182).

De esta forma, el coleccionista se sitúa en paralelo con la figura del revolucionario, ya que ambos sueñan con un mundo mejor donde las cosas no estén definidas por su utilidad, sino por su valor intrínseco. Y es aquí donde conecta con el ángel de la historia, con la relación entre pasado y futuro.

La tradición ordena y da forma al pasado y a sus representaciones, no sólo cronológicamente, sino también sistemáticamente, distinguiendo en función de sus propios criterios lo fundamental de lo secundario, lo relevante de lo irrelevante. El coleccionista se distancia de esta construcción del pasado, en tanto su tendencia a representarse la realidad no es sistemática, sino, al contrario, casi caótica, y no está legitimada por la calidad del objeto o su valor de uso, sino por su carácter único, por su autenticidad: “mientras que la tradición discrimina, el coleccionista nivela las diferencias” (Arendt, 2010, p. 183).

El coleccionista, al igual que el revolucionario, rompe subversivamente con lo ordenado, clasificable y sistemático, y sitúa en la misma jerarquía lo supuestamente importante con los objetos más insignificantes. Por otra parte, al sacar las cosas de su contexto, el coleccionista se manifiesta contra un pasado ordenado y contra una historia, narrada habitualmente por el discurso oficial de los vencedores.

El coleccionista asume la obligación de transfigurar las cosas, privándolas tanto de su valor de uso como del significado ético-social que la tradición les había otorgado. Obra en nombre de su autenticidad, que por sí sola legitima su inclusión en la colección. Pero esta autenticidad presupone, a su vez, el extrañamiento a través del cual ha tenido lugar esa liberación y la sustitución del valor de uso por el valor afectivo. En otras palabras, la

autenticidad del objeto mide su valor-extrañamiento, y éste, a su vez, es el único espacio en el que se sostiene la idea de colección.

Precisamente porque eleva el extrañamiento del pasado hasta convertirlo en un valor, la figura del coleccionista está emparentada de alguna manera con la del revolucionario, para quien la aparición de lo nuevo sólo es posible a través de la destrucción de lo viejo. Y desde luego, no es una casualidad si los grandes coleccionistas florecen precisamente en los periodos de exaltación renovadora y de ruptura de la tradición.

En una sociedad tradicional no se pueden concebir ni la cita ni la colección, pues no es posible romper por ningún lado el entramado de la tradición a través del cual se lleva a cabo la transmisión del pasado.

Así pues, el coleccionista transfigura las cosas, hace desaparecer su carácter de objeto de trato o venta y les sustituye el valor de uso por el valor de su afición a un mundo pasado, lejano, en el que las cosas están libres “de la servidumbre de ser útiles” (Benjamin, 1982, p. 183).

En este sentido, el coleccionista de Benjamín es siempre de objetos *extraños*, no por su carácter extraordinario o poco común o por su distancia temporal, sino porque su significado se ha transfigurado, y por eso el ángel de Durero es clave: cuando los objetos ya no tienen el valor de uso quedan en el suelo, retirados, únicamente como representaciones artísticas.

El melancólico sabe cómo leer el mundo. El mundo se abre al escrutinio del melancólico como ante nadie más. Cuanto más inertes son las cosas, más potente e ingenioso puede ser el espíritu que las contempla. La fidelidad yace en las cosas que acumula, que aparecen, en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas.

El temperamento melancólico de Benjamin lo llevó coleccionar citas y fragmentos de sus lecturas diarias, que fue acumulando en sus libros de notas que llevó por doquier y de los cuales leía en voz alta a sus amigos:

“Pensar era también una forma de coleccionar, al menos en sus estados preliminares. Concienzudamente anotó ideas extraviadas; desarrolló miniensayos en cartas a sus amigos; reescribió planes para obras futuras; anotó sus sueños; guardó listas numeradas de todos los libros que leía. Como buen coleccionista, el propio Benjamin permaneció fiel a las cosas como tales (Sontag, 1987, p. 138).

El temperamento melancólico se caracteriza aquí por la pasión que le provocan los objetos privilegiados. Los libros de Benjamin no sólo eran para su uso, instrumentos profesionales; eran objetos contemplativos, estímulos para el ensueño. Su biblioteca evoca “memorias de las ciudades en que encontré tantas cosas: Riga, Nápoles, Munich, Danzig, Moscú, Florencia, Basilea, París... memorias de las habitaciones donde habían estado alojados estos libros...” (Benjamin 1982, p. 121).

5. 3.3. *La recuperación de lo insignificante*

La genialidad del surrealismo estuvo en generalizar con franqueza entusiasta el culto barroco a las ruinas; el percibir que las energías nihilistas de la época moderna hacen de todo una ruina o un fragmento y, por tanto, coleccionable. Un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco -por definición- y cuyo presente reproduce antigüedades instantáneas invita a los custodios, a los descifradores y a los coleccionistas.

Podríamos entonces decir que el melancólico trabaja desuniendo o dividiendo. Su lenguaje y su manera de actuar implican un trabajo de dispersión y separación, una estrategia de la interrupción y la disonancia. De esta forma, descubre su afinidad por lo disperso e incompleto, su tendencia hacia el estilo indirecto y las visiones parceladas o superfluas, el gusto por lo residual y lo singular y la simpatía por lo pequeño, lo desencajado, el lapsus, la exclusión y el fragmento.

Desde su melancolía se aferra a unos pocos detalles, a objetos fragmentados y dispersos, a mecanismos de desajuste, lastrados siempre por la ausencia de lo absoluto. Y ella es también la que le aboca a los temas relacionados con lo inmediato, lo excéntrico y lo accidental.

Las únicas muestras de vida superior que pueden alterar el ánimo de la existencia proceden de lo insignificante, de un brote de vida fugaz de las cosas.

Un conjunto de trivialidades insustanciales tan convulsivas, pero tan indecibles, “como la presencia misma del infinito”: una regadera bajo un nogal, un escarabajo en un charco sucio, o incluso, la pesadez del propio cerebro. Estas banalidades desperdigadas y triviales son como un remolino que conduce al centro de sí mismo. “Lo que me afecta es la *cosa sola*” (Hofmannsthal, 1980, p. 54).

El origen del gusto por lo insignificante lo pudimos encontrar anteriormente en Nietzsche:

“‘Para ser feliz, con qué poco basta para ser feliz!’ Así dije yo en otro tiempo, y me creí sabio. Pero era una blasfemia: *esto* lo he aprendido ahora. Los necios inteligentes hablan mejor. Justamente la menor cosa, la más tenue, la más ligera, el crujido de un lagarto, un soplo, un roce, un pestañeo –lo poco constituye la especie de la *mejor* felicidad” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 377).

Este ejercicio diseminador implica una forma superior de saber, superior al de las antiguas formas de representación. Esta forma de entender la realidad conlleva una forma de creación por la que “‘el conocimiento y belleza del fragmento’ constituyen la ecuación sobre la que se sustentan algunos de los fundamentos del discurso de la Modernidad” (Hofmannsthal, 1980, p. 92).

La afirmación de Hofmannsthal se convierte en un modelo amargo del desvanecimiento del poderío de lo simbólico, al tiempo que inaugura toda una

larga sucesión de visiones parceladoras decididas a suplantar los inservibles fundamentalismos del espíritu clásico.

En las manos de este sujeto melancólico, las cosas, al remitir a algo privado que no tiene que ver con su esencia objetiva, nos enseñan su aspecto e imagen exactos, y se convierten en una forma de desvelar un saber oculto, al tiempo que nos proporciona su sentido verdadero. Estos objetos fragmentados esconden una autenticidad ejemplar de la que se van a extraer nuevas y mejores enseñanzas que las de los grandes saberes del pasado, de las “imbéciles armonías de antaño” (Bretón, 1974, p.18).

Un maestro de la fragmentación fue también Joyce, quien en microrrelatos (por ejemplo *Los muertos*) a los que llamó “epifanías” intentó reflejar instantáneas de miradas y palabras. Para este autor el arte se recrea en lo atractivo de las imágenes singulares y de las representaciones incompletas y sesgadas. Y eso es lo que representaba con sus *epifanías*: una manifestación que aparece con una fuerza casi repentina o de una situación que se revela en un instante en el que el tiempo se sustrae del flujo inestable de las impresiones (Cfr. Bolaños, 1996, p. 102).

Así pues, la epifanía hace referencia a una impresión rápida, a modo de especial iluminación, que el escritor recibe en un momento también especial y que debe plasmar por medio del lenguaje para hacer partícipe de ella al lector.

En este sentido, las epifanías se asemejan al aforismo nietzscheano y también a las citas que coleccionaba Benjamin.

En efecto, la epifanía es una manifestación espiritual repentina, ya sea a través de algún objeto, escena, acontecimiento o frase memorable, siendo la manifestación desproporcionada con respecto a la significación o la relevancia estrictamente lógica de cualquier cosa que la produzca. Es una definición compleja que viene a demostrar cómo en Joyce aparecen estos momentos epifánicos, esos momentos que podríamos identificarlos con lo que los místicos orientales denominan la *no-mente*: la mente se para y entonces uno experimenta. Luego lo puede contar o no, pero nunca será exactamente igual a lo vivido. Puede suceder, depende de la percepción de cada persona, son momentos de una conmoción íntima, contemplando un cuadro, un amanecer, dándole un beso a la persona amada, lo que sea; instantes en los que se produce ese momento de sublimidad, de una percepción que va más allá de lo cotidiano, de lo sensorial:

“Eileen tenía manos frescas, blancas y delgadas porque era mujer. Eran como marfil, sólo que tersas (...) Un día estaba al lado de ella mirando los jardines de un hotel. Un mesero izaba una bandera mientras un perrillo jugueteaba de aquí para allá sobre el soleado césped. De pronto ella metió la mano en su bolsillo y Stephen sintió qué fresca, delgada y tersa era esa mano. Ella le había dicho que los bolsillos eran una prenda extraña: y de repente se había echado a correr cuesta abajo por un sendero y su cabello rubio había brillado como oro al sol” (Joyce, 1996, p. 73).

Gracias a la agitación epifánica la esencia de la cosa más común recupera una energía extraordinaria y es en ese momento insólito de su revelación cuando nos es dado disfrutarla en su aislamiento, fuera de la tolerancia y acostumbramiento con que tratamos el acontecer de lo real.

Joyce la definió, a través del personaje de Stephen Dedalus, en *Ulises* (1922), como el proceso mediante el cual un pensamiento corriente se transforma en una muestra de la belleza eterna mediante la escritura: “cuando el alma del objeto más común nos parece radiante. La epifanía surge como ‘una súbita manifestación espiritual’, en un discurso o en un gesto o en un vuelo de pensamientos dignos de recordarse” (Joyce, 1995, pp. 65 y 78)

Dicho de otro modo, en la epifanía la realidad externa se impregna de una significación trascendental para quien la percibe. En *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann, la visión del joven Tadzio entrando en el mar es similar a la de una muchacha que aparece en la misma situación en la obra de Joyce *Retrato del artista adolescente*. Se trata en ambos casos de epifanías que confirman a los protagonistas que las están contemplando su entrega irrenunciable a la belleza y al arte:

“Separado de la orilla por un brazo de mar, separado de sus compañeros por un capricho orgulloso, siguió caminando a lo lejos, rodeado de mar y viento, ondeante la rizada cabellera, como una aparición aislada y desligada de todo, flotando ante la bruma gris del infinito. Una vez más se detuvo a mirar. Y de pronto, como obedeciendo a un recuerdo, a un impulso, apoyada una mano en la

cadera, giró grácilmente el torso y miró hacia la orilla por encima del hombro. Allí estaba el contemplador” (Thomas Mann, 2006, p. 89).

Además, el principio estético que implica la revelación a través de las epifanías, tiene una función terapéutica. Hay una unánime declaración a favor del arte entendido como disgregación, como el “*shock* convulsivo que produce en el artista el descubrimiento repentino, no de valores absolutos, sino de las unilateralidades incompletas, sesgadas, infinitesimales” (Musil, 1988, p. 29).

La revelación de una experiencia, de un acontecimiento, nos conmueve, nos ajetrea, nos sustrae del aburrimiento y de la rutina perceptiva. Pues nuestra forma algebraica y narcótica de mirar, argumentaba Sklovski, es la peor de las alienaciones en nuestra visión automatizada:

“La vida desaparece transformándose en nada. La automatización engulle los objetos vestidos, los muebles, la mujer, y el miedo a la guerra” (Sklovsky 1970, p. 91).

Sklovski desarrolló el concepto de *extrañamiento* con el objetivo de causar sorpresa en el receptor por su originalidad y su alejamiento de los usos habituales. Y describe este concepto como lo siguiente:

“El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas -o concebidas-. La técnica del arte de ‘extrañar’ a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una

manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante.” (Sklovski, 1970, p. 12).

Dicho de otro modo, el arte presenta a los objetos desde otra óptica. Los arranca de su percepción automatizada y cotidiana dándoles vida en sí mismos, y en su reflejo en el arte.

Frente al adormecimiento pesado, el arte moderno despierta nuestros sentidos y nos permite advertir la esencia misma de las cosas, despojarlas de la piel de la temporalidad que les sobra. La única condición es que las formas se presenten fragmentadas, sin conexión, y algo desfiguradas, al tiempo que extrañadas de sí mismas. La poesía “levanta el velo”, decía Cocteau:

“Elegid cualquier lugar común, lavadlo, frotadlo, sacadle brillo de modo que nos sorprenda por su juventud y frescor, por su fuerza esencial, y habréis cumplido la labor de poeta” (Cocteau, 1926, pp. 215-216).

Así suena la eterna melodía del melancólico: no conexión, no totalidad, no sistema, no sentido, no orden y percepción distorsionada del flujo del tiempo.

5.3.4. *El fundamento de la cita*

El melancólico tiene su particular modo de entrar en relación con el pasado fundamentado en la percepción distorsionada del flujo del tiempo. Esto

constituye la razón de la importancia de las citas en Benjamin. También el coleccionista *cita* al objeto fuera de su marco histórico, social y cultural, y de este modo, destruye el orden en el que ese objeto encuentra su significado originario. “En mis obras las citas son como atracadores al acecho en la calle que con armas asaltan al viandante y le arrebatan sus convicciones” (Benjamín, 1987, p. 79). Según Benjamin, el poder de las citas no nace de su capacidad de transmitir y de hacer revivir el pasado, sino, por el contrario, de su capacidad de “hacer limpieza con todo, de extraer del contexto, de destruir” (Benjamín, 2002, p. 81).

Benjamin deseó durante toda su vida escribir una obra compuesta exclusivamente por citas. Dicho autor, consideraba que la autoridad que exigía la cita se fundamenta, precisamente, en la eliminación de la autoridad que se le concede a un cierto texto por su ubicación en su contexto histórico, social y cultural. El valor de verdad que se le atribuye a la cita es debido a su aparición alejada de su contexto originario, a la que Benjamin, en su *Tesis sobre la filosofía de la Historia*, define como *une citation à l'ordre du jour* (Benjamin, 2004, p. 109) en el día del Juicio Final.

La cita, al separar un fragmento del pasado de su marco histórico, le hace alejarse de la fidelidad al contexto para revestirlo de un potencial de extrañamiento que constituye su inconfundible fuerza melancólica:

“Sólo en la imagen que aparece por completo en el instante de su extrañamiento, como un recuerdo que relampaguea de improviso en un instante de peligro, se deja fijar el pasado” (Agamben, 1995, pp. 171-172).

Si el coleccionista separa a los objetos de su contexto, las citas también son sacadas de su contexto textual, y esto hace que adquieran significados y sentidos nuevos. El pasado y el presente se unen de este modo, sin tener que acudir a las leyes de la tradición:

“Al igual que un pescador de perlas desciende hasta el fondo del mar, no para excavar en el fondo y llevarlo a la luz, sino para descubrir lo rico y extraño, las perlas y el coral de las profundidades y llevarlo a la superficie, este pensamiento sondea las profundidades del pasado, pero no para resucitarlo en la forma que era y contribuir a la renovación de las épocas extintas” (Arendt, 2006, p. 212).

En efecto, el pasado guarda en su fondo estos filones de sentido que el pensador-artista, como pescador de perlas, puede llevar a la superficie. La memoria recupera de modo presente, no de modo pasado. Es la figura del “pescador de perlas”, como ha visto Arendt: sacar de la profundidad, llevar a la superficie, para descubrir lo rico y lo extraño, pero no los objetos en su forma de pasado, sino cuando ya se han transformado en perlas, cuando ya han solidificado y se han cristalizado, gracias al paso del tiempo.

No es, por tanto, una memoria que revive cosas muertas, sino una conciencia clara de que la decadencia es también proceso de cristalización y de renacimiento. La memoria, de este modo, se sitúa no ante las ruinas, sino ante objetos que pierden su carácter de ruina. De nuevo la pasión por el objeto, por

salvar las cosas, y, sin embargo, la melancolía es prácticamente ineludible. La ambigüedad de la memoria siempre se verá acompañada por la melancolía: la recuperación, aunque viva, de las cosas, siempre llevará su lado melancólico.

5.3.5. *La melancolía y el valor del objeto perdido*

Esta melancolía de la recuperación del pasado cristalizado y solidificado gracias al paso del tiempo se muestra en toda la ambigüedad en la figura del coleccionista. Se trata de recuperar objetos perdidos, pero la apropiación plena es casi imposible. Si la fidelidad al objeto garantiza su apropiación, pero a cambio de la pérdida del valor de dicho objeto, esa fidelidad no elude la melancolía.

Es la serie de caracteres que presentaba Freud en *Duelo y melancolía*, pues el melancólico, a diferencia del que ha sufrido una pérdida concreta, del luto, se relaciona con “una pérdida de objeto sustraída a la conciencia”, con palabras de Freud, y en este momento, como ha visto Agamben, se percibe la conexión entre la interpretación psicoanalítica y la de los Padres de la Iglesia sobre la *acidia*: “La melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable” (Agamben, 2001, p. 53).

En la melancolía, por tanto, no se sabe exactamente cuál es el objeto perdido. El coleccionista logra eludir la tradición logrando traer el pasado al

presente, pero no sabe exactamente qué es lo que ha perdido. Por ello el ángel de la historia, lanzado de espaldas al pasado, no lograba ver bien el perfil de las ruinas que dejaba a su paso. El melancólico “abrazaba las cosas muertas en su propia contemplación por salvarlas” (Benjamin, 1987, p. 73).

También lo intenta el coleccionista, el “pescador de perlas”, como buen melancólico, pero no es feliz, pues aquello que arranca al curso del tiempo es sólo un fragmento de una totalidad inalcanzable. Por ello hay que acudir al arte, para que intente representar esos objetos perdidos para que intente alcanzarlos fuera de su valor de uso, y lo haga mostrando el significado nuevo del objeto estético. Y este fragmento, que es parte sólo de un todo que no se puede alcanzar, llama la atención al melancólico por sus cualidades algo ruinosas y depresivas. Es lo que se ha destruido y permanece como la huella de un combate:

“Es detritus y es singularidad. Melancolía e individualismo acrecentados: el fragmento es la réplica del todo, puesto bruscamente al servicio de la individualización exacerbada del yo (...) Minúscula catástrofe, minúsculo desecho y minúscula soledad” (Quignard, 1986, pp. 44-45).

En términos literarios es la cita y en términos más prosaicos es lo abandonado, el residuo de una civilización demasiado antigua o ya extinguida. Son retazos en los que se lee algo apartado por la extinción o por el tiempo; son formas aisladas o disecadas patéticamente. Son residuos que han quedado de un todo que ya no existe.

5.3.6. Memoria y melancolía y fetiche

En este proceso de recuperación del pasado, las cosas aparecerán desnudas, simulacro de sí mismas, incapaces de conceder un significado. Ya no habrá símbolos que puedan retenerlas en la memoria, y, por ello, lo mejor será intentar tener las cosas mismas, poseerlas, coleccionarlas. Ahora bien, los objetos arrancados de su contexto conllevan siempre un lado melancólico. Por el vínculo existente entre melancolía y alegoría “el ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía es alegórico” (Benjamin, 1972, p. 184).

El coleccionista trata de liberar a las cosas del curso del tiempo, de la esclavitud de ser útiles, y, sin embargo, al hacerlo, las convierte en objetos inanimados, fetiches melancólicos que vinculan constantemente presencia y ausencia, y que, en el fondo, denuncian el fracaso de cualquier colección:

“Así como el fetiche es a la vez el signo de algo y de su ausencia, y debe a esta contradicción su propio estatuto fantasmático, así el objeto de la intención melancólica es al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado” (Agamben, 1995, p. 54).

Ello reúne al coleccionista con el impulso alegórico, precisamente en su relación con el tiempo, un tiempo que más que al progreso remite a la desintegración. Es la idea que expresa Susan Buck-Morss al comparar *Dirección única* y el estudio sobre el *Trauerspiel* de Benjamin: “El modo alegórico le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo

fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso, sino desintegración” (Buck-Morss, 1995, p. 36).

La unión de melancolía y memoria, de querer salvar las cosas de su pasado, y, a la vez, romperles su esencia, en el fondo permanecerá siempre. Lo vio bien Bloch en *El principio de esperanza*, cuando se pregunta:

“¿Qué significa que lo conservado entre lo desaparecido cause el efecto de que es ahora, por primera vez, cuando ofrece su última belleza? [Bloch contesta:] lo corroído por la acción del tiempo aparece entonces como una apertura de la superficie, como iluminación alegre-melancólica, como espacio abierto” (Bloch, 2006, p. 98).

Aparece aquí lo conservado como espacio abierto, como viaje hacia el pasado y a la vez, la unión con el presente, sabiendo que esta unión iluminadora conlleva los dos polos, la alegría de la recuperación y la melancolía causada por el carácter extraño, o extrañado, de lo recuperado.

5.3.7. La melancolía como punto de intersección entre el pasado y el futuro

El binomio de melancolía-memoria unido al arte, aparece como elemento común en todos los artistas ubicados en los albores del siglo XX. De Chirico fue quien fundó legítimamente esta tendencia con su *Melancolía* (fig. 43) en 1912. Aunque en realidad el tema de la melancolía había surgido en su obra cuatro años antes. Podemos verlo claramente en una de sus obras, *El*

enigma de una tarde de otoño en 1910 (fig. 42), que marcará la revelación de su arte. Sabemos cómo se introdujeron esas imágenes en el espíritu del pintor:

“Era una límpida tarde de otoño, y estaba yo sentado en un barco en el centro de la plaza Santa Croce en Florencia. Naturalmente, no era la primera vez que veía aquella plaza. Pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal y estaba en una especie de estado de sensibilidad mórbida. Todo lo que me rodeaba y hasta el mármol de los edificios y las fuentes me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se erige una estatua de Dante, vestido con una larga túnica, asidas sus obras y pegadas a su cuerpo, y con la cabeza coronada con una corona de laurel pensativamente inclinada. La estatua es de mármol blanco pero el tiempo le ha dado una pátina gris, muy agradable a la vista. El sol de otoño, cálido y vigoroso, iluminaba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de ver las cosas por primera vez y la composición del cuadro se reveló a mí. Ahora, cada vez que miro ese cuadro, recuerdo ese momento. No obstante, aquel momento sigue siendo para mí un enigma, en la medida en que me resulta inexplicable. También me gusta llamar enigma a la obra nacida de él” (De Chirico, 1965, p.101).

El texto relata una descripción fiel de los signos que tradicionalmente han definido a la melancolía. Las circunstancias geográficas y las localizaciones temporales, la descripción de un desorden fisiológico preciso, todo es escrupulosamente conforme al simbolismo tradicional de la complexión melancólica. La estación del año es el otoño, los caracteres físicos del tiempo son el frío y la humedad. La hora del día es el crepúsculo, con sus

sombras nítidas y alargadas. Si excluimos la estatua, la plaza aparece solitaria y melancólica, dos rasgos también conformes a la iconografía tradicional.

Ese *furor melancholicus*, del que es preso también nuestro artista- en algunos pasajes de sus *Mémoires* hará referencia a la sintomatología propia del temperamento melancólico- se caracteriza por un estado de estupor en el que la realidad parece de repente y de forma irónica como extraña, en el que parece que el pensamiento, no tiene ninguna influencia sobre las cosas; el mundo visible ha perdido todo sentido. El mundo físico, el mundo de los fenómenos, encierra un sentido ininteligible, metafísico, cuya inaccesibilidad nos deja sin consuelo.

Así pues, la obra de De Chirico encarna la imagen de una modernidad cuya característica principal viene determinada por la tensión entre la llamada de un pasado que acababa de morir en los peldaños del siglo XX, y el presentimiento de un futuro que sería el mundo de la técnica y la industria. De Chirico vivió dicha tensión. Y la representó con su obra motivado por la fijación en el pasado. Y en concreto por la fijación de su propia experiencia personal, impregnada por la nostalgia de un universo familiar que no había conocido –un padre desaparecido prematuramente, e incesantes vagabundeos- y por la búsqueda constante de un *locus patrie* espiritual al que perseguirá toda su vida.

Sin duda, la obra de De Chirico, aun cuando no hubiera sido la expresión de una nostalgia, habría tenido ya, por ello, toda su fuerza. La nostalgia de los orígenes se veía así contradicha por otro sentimiento, la aprehensión aguda del mundo dentro del cual había entrado, o más bien del que había salido prácticamente expulsado, el mundo moderno de la industria y el mundo de la técnica. Mundo de incesantes intercambios, en los que nada permanece de manera estable. Es el mundo de lo lábil y lo fugitivo (Cfr. Clair, 1999, p. 115). Es el mundo de la tecnología incipiente, que lejos de marcar la liberación del hombre, delimitaba el umbral de su espanto y barbarie.

De Chirico, de formación humanista, hizo posible a través de su obra que se encontraran las referencias del Mundo Antiguo con la Modernidad, para crear un universo inédito: el encuentro de la columnata griega y de la chimenea de la fábrica, el encuentro de la nave antigua y de la locomotora, del templo antiguo y de la fábrica moderna, se convertían en signos de una iconografía inaudita que sería para el hombre contemporáneo tan trastornadora como la iconografía de los pintores del Renacimiento, elaborada también ella a partir de la tensión entre motivos antiguos y contemporáneos.

En la obra de De Chirico, desde 1910 a 1916, su pintura va a ir adquiriendo ínfimas variaciones, las mismas imágenes de privación, de precariedad, de desposesión, de inacabamiento. Aquí es donde empieza a ganar terreno el desierto ya anunciado por Nietzsche. El espacio ha dejado de existir,

los cuerpos han dejado de vivir. Ningún aire inundó nunca. La sombra aparece marcada aquí sólo para indicar la pérdida de la atmósfera.

Leonardo y los Renacentistas habían utilizado el claroscuro para mostrar que el espacio de la pintura era consustancial al espacio real y que los cuadros eran nuestra patria espiritual. Aquí la sombra se hace opaca y dura como la piedra, prohibiendo el acceso al reino, rompiendo las ilusiones. Doble fantasmagoría del ser, ya no es más que el signo de la vergüenza de poseer un cuerpo, después de haber sido, en toda la historia de la pintura, la marca de su honor, la aureola de su gloria.

Expresión del simbolismo, casi molesto a fuerza de ser evidente, en el cañón erecto de *La Conquista del filósofo* (fig.45) en cuya base se ven dos enormes balas. Dicho cañón apunta hacia la sombría apertura del soportal, pero nunca alcanzará su objetivo: por encima de él, arriba del todo, preside el reloj, inmenso e imperioso, temida figura de *Krônos*, típica imagen de la melancolía.

La visión de la caja del cañón es la de una virilidad herida, la de un deseo prohibido. El poder creador que nos venía de los griegos se ha agotado. El cortejo de Dionisos se ha disipado. Y las dos alcachofas que yacen en el suelo parecen tirsos rotos de los que no quedaría sino el pomo. Así es la obra de De Chirico, en la que parece que podemos oír entonar aquel *Canto de melancolía* que había cantado ya Zaratustra:

¿Recuerdas, oh corazón ardiente, recuerdas
Esa sed que tenías antaño
De llantos celestes y de gotas de rocío.
Cuando jadeabas consumido por el hastío
Por los caminos de yerba amarilla
Donde los crueles rayos del sol vespertino
Te perseguían entre los árboles negros
Los rayos ardientes, cegadores, de un sol malévolos?

(Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 407).

La obra de De Chirico no sólo trata de la revelación de los signos, de una nueva hermenéutica, sino también, en el plano abstracto y formal, de la definición de un espacio nuevo. Se esboza una topología inédita, síntesis de datos primitivos y modernos. Las múltiples calles y plazas dedicadas a la melancolía y al misterio, estructuradas mediante sombras profundas y rodeadas por arcadas, están vacías de figuras humanas e inquietantemente *animadas* por estatuas.

Toda la obra aparece así bajo el signo de la esterilidad. Pero su genio y fascinación provienen del hecho de nacer en el momento en que el pensamiento europeo iba a confundirse justamente en base a ese sentimiento de desposesión. Las falsas perspectivas chiriquianas así lo demuestran.

Así pues, De Chirico adopta una actitud existencial, alimentada por la lectura de Shopenhauer, Nietzsche y los filósofos griegos. Un profundo silencio domina el escenario que nos presenta De Chirico en su obra *Misterio* y

melancolía de una calle (fig. 46) de 1924. Creemos oír pasos leves de una muchachita que se dirige a la plaza entre las arcadas impulsando un aro. Absorta en su juego da la impresión de no advertir el irrespirable ambiente y los signos amenazadores que la envuelven.

A partir de 1912, De Chirico no sólo introdujo estatuas y monumentos en el ambiente inanimado de sus cuadros, sino que también incluyó figuras – enormes marionetas-, cuyo carácter anónimo y conformación física recordaban tanto a los maniqués como los muñecos articulados de los artistas utilizaban para sus estudios de anatomía. Estos seres sin brazos, parcialmente provistos de bisagras, escarpas y alambres y sostenidos en cierta medida por complejos dispositivos de apoyo, no admiten ningún tipo de identificación ni tampoco son soportes de sentimientos. A este respecto cabe mencionar aquí la mecanización del hombre observada en las obras de los dadaístas de Francis Picabia y recordar la deconstrucción de la figura humana llevada a cabo por el cubismo.

El mundo como escenario en el que se desarrolla un teatro de marionetas absurdo y sin sentido es una idea que domina desde el principio la pintura *metafísica* de De Chirico y que adquiere una mayor significación con la introducción de los frágiles muñecos articulados:

“Ante la orientación cada vez más materialista y pragmática de nuestra época (...) no es ninguna aberración pensar para el futuro en un estado social en que el hombre, el único que vive para los placeres espirituales, ya no tendrá derecho a reclamar su lugar al sol. Escritores, pensadores soñadores, poetas, metafísicos,

observadores (...) quien plantee y valore enigmas terminará siendo una figura anacrónica, destinada, como el ictiosario y el mamut, a desaparecer de la superficie de la tierra” (De Chirico, 1990, p. 73).

De estas palabras de De Chirico cabe concluir que el mundo está vacío de sentido; ya no hay razón alguna para preguntarse por su significación.

La representación de *Las musas inquietantes* (fig. 47) evidencia estas ideas. Las musas aparecen delante de un palacio urbano, junto a edificios industriales, chimeneas y fábricas. Roja de herrumbre, la fortaleza se alza ante el cielo turquesa del fondo. Las dos musas –muñecos articulados sin fisonomía y vestidos de un modo antiguo- aparecen en el borde anterior del espacio escénico, que se articula mediante zonas de sombra profunda. De pie una y sentada la otra, ambas dan la impresión de haber sido colocadas entre diversos accesorios teatrales. Bajo ellas hay una máscara roja y una vara, atributos tradicionales de Talía y Melpómene, musas de la comedia y de la tragedia. A su vez, Apolo aparece al fondo sobre un pedestal. Da la impresión de contención, de estar falto de vida como las musas melancólicas que aparecen sin cabeza.

La obra de De Chirico va a influir sobre el pintor italiano Carlo Carrà. *La musa metafísica* (fig. 48) de 1917, considerada como la piedra angular en la producción del autor, ofrece una síntesis eficaz de *arte metafísico* de esta época. La obra representa un encuentro imposible entre personajes, escenarios y cosas azarosamente reunidos en perfecta y silenciosa inmovilidad. El efecto

de extrañeza del cuadro está ligado a la presencia inexplicable de objetos fuera de contexto definidos con nítida precisión de contornos, formas geométricas y colores vivos.

5.3.8. La Metáfora del mediodía

En la relación que el melancólico establece con el tiempo, sobrevive en una de las más antiguas metáforas, la de la inercia que ataca al mediodía, un *topos* recurrente que condensa en una imagen solar todas las ansiedades, comparables al séptimo día de la creación, en el que Dios vio que todo estaba bien hecho. Recordemos que Nietzsche situaba en esta metáfora, el momento álgido en el que se condensan todas las fuerzas contrapuestas. Es un tiempo de quietud y al mismo tiempo de tensión. Es el momento en el que la muerte de Dios ha comenzado, pero todavía se presenta como tarea pendiente para el superhombre. Éste ha de levantarse heroicamente sobre el cadáver caliente de Dios y comenzar el camino hacia nuevas auroras. En debate contra la calma y la amable pereza, el momento meridiano se aparece para el melancólico como la hora decisiva, el punto crítico en que el *yo* se encuentra consigo mismo, centro de la gran náusea y de la gran decisión.

En la paradójica obra de De Chirico, este momento meridiano y la melancolía vespertina intercambian sus papeles. A las contradicciones espaciales, a las inversiones perspectivas que el pintor pone en juego en sus lienzos, se suman estas incompatibilidades momentáneas, estas contradicciones

horarias que enfatizan el efecto de desasosiego: pues, mientras los relojes dechiriquianos marcan siempre la hora *gallarda* -la una y veinticinco-, mientras el sol y la luz se hallan en su plenitud resplandeciente, las altas sombras de las torres y las estatuas aluden, inexplicablemente, a un momento crepuscular y oscuro, lleno de amenazantes dudas e incompatible con la claridad diurna que señalan los relojes.

Ocurre pues, como en las *Odaliscas* (fig. 49) que Matisse pintó hacia los años veinte en los que, bajo el ambiente de calma de y voluptuosidad, se puede intuir una tensión contradictoria que hace sospechar que, tras el momento exuberante, se esconde el mayor de los vacíos.

Así pues, vemos que este momento de perfección y de suspensión del tiempo es sólo aparente. Recordemos que para Nietzsche el mediodía es el momento en que la humanidad reflexiona sobre sí misma. Zaratustra vió perturbado su deseo de quedarse disfrutando de la tranquilidad meridiana porque debió ponerse en camino hacia el crepúsculo, la hora en que llega la peor de las perdiciones, más temida que la propia muerte: “La inevitable disolución de la subjetividad”. “¡Arriba!, se dijo a sí mismo, ¡tú, dormilón!, ¡dormilón en pleno mediodía!”(...) “El día se extingue, para todas las cosas llega ahora el atardecer, incluso para las cosas mejores; ¡oíd y ved, hombres superiores, qué demonio es, ya hombre, ya mujer, este espíritu de melancolía vespertina!” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 404). Y habla incansablemente del “misterio que precede al mediodía”, del momento en que “el alma se ve

forzada por una fuerza ligera a estirarse”, de “la áurea de tristeza que asola el espíritu”, del “abismo sereno y horrible del mediodía”, del único instante del día en que “lo poco constituye la especie de la mejor felicidad”, de “ese gran mediodía en que los elegidos supremos se consagran a la más grande de todas las tareas”, del “momento leve y total en que la humanidad reflexiona sobre sí misma” (Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 368-371).

Pero además de ser centro de tensiones contradictorias y el momento en el que la humanidad reflexiona sobre sí misma, el mediodía se constituye en el instante álgido del conocimiento, momento de indecisión propio del sujeto melancólico. Así lo quiso expresar Benjamin cuando se refería a ese instante febril que proporciona un saber exacto y nítido:

“Cuando se acerca el mediodía, las sombras son todavía bordes negros, marcados, en el flujo de las cosas, y están dispuestas a retirarse quedas, de improviso, a su armazón, a su misterio (...) Ya que, como el sol en lo más alto de su curso, el conocimiento de las cosas da el más riguroso contorno” (Benjamin, 1973, p. 154).

Los surrealistas también se sintieron atraídos por esta metáfora. Con el objetivo de conocer los tesoros que guarda el inconsciente, estaban interesados en examinar cuidadosamente cualquiera de las metáforas de la pasividad. Y vieron en esta metáfora la encarnación de ese momento de alucinación de los monjes medievales, en el que las facultades se vuelven sobre sí mismas y en el que se superponen la locura y el vacío:

“A mediodía, la vida se concede un momento de respiro, lo orgánico retorna a lo inorgánico, todo brilla inútilmente y sin ardor, por un vano acontecimiento de lujo y de teatro. La actividad, sea cual sea, adopta el aire desagradable y risible de la agitación. El misterioso prestigio de ese cenit solar atraía a la poética surrealista con un magnetismo especial, fascinada por esta hora simbólica en que la realidad se vacía de sentido y la mente se ve aquejada de una lúcida fiebre cerebral. Toda pulsación se interrumpe en un punto muerto. El triunfo supremo de las fuerzas positivas se traduce en una renuncia, su brote en sueño, suplenitud en dimisión. La voluntad de vivir se retira no se sabe dónde, como succionada por una arena movediza. Esta exaltación silenciosa de todas las abdicaciones, invencible inundación moral, y no conoce veleidad ni remordimiento que no engulla apenas nacido” (Caillois, 1936, p.114).

Vacío y furor; esas son los dos elementos del mediodía. Y es que la idea misma de mediodía, del sol cegador, dice un Bataille también fascinado por esta metáfora, es la más *elevada* y la más *abstracta*, por la sencilla razón de que se resiste a toda mirada: le pasa como a la serenidad matemática, que se puede pensar en ella, y teorizar sobre sus contenidos, pero se resiste a toda inquisición ocular (Cfr. Bataille, 1930, p. 64). Al igual que la ciencia pura, el sol meridiano sólo es hermoso si no se le examina. Porque a esa hora “es un sol que no apetece disfrutar, un astro negreante que sólo sugiere malas esperanzas” (Pessoa, 1982, p. 48).

Así pues, en la medida en que el astro alcanza su máximo resplandor, también manifiesta el reverso de su grandeza. Este momento cumbre de tensión representa también la contradicción:

“Si, a pesar de todo, lo contemplamos con obstinación acarrea cierta locura, porque en el resplandor, ya no aparece la producción, sino el desecho, es decir, la combustión” (Bataille, 1930, p. 173).

Así pues, vemos cómo a pesar de ir adquiriendo diferentes connotaciones a lo largo de la historia, la metáfora del mediodía resulta ser una metáfora recurrente en la relación que el melancólico establece con el tiempo.

CONCLUSIONES

Al comienzo de nuestro trabajo partíamos de una constatación: la melancolía es un tema difusamente definido. El estudio mismo de la melancolía es el que permite un acercamiento progresivo –y cambiante– del objeto. Pero, además, constatábamos la insuficiencia del lenguaje para definirla y la dificultad de abordarla como objeto de estudio. Es por ello por lo que recurrimos a la metáfora como recurso literario para acercarnos al estudio de dicho concepto.

Recordemos que la metáfora consiste en aplicar una palabra que designa a un objeto a otra cosa que tiene algún parecido o analogía con aquél. Esto es justo lo que hemos intentado hacer: acercarnos al tema de la melancolía a través de otros conceptos que guardan parecido con ella: dolor, nostalgia, angustia, tristeza, anhelo por lo absoluto, desasosiego, decepción, desengaño... Pero además, hay que recordar que la melancolía no sólo se relaciona con el valor negativo y la carencia, sino que también tiene un valor positivo que, según Aristóteles, es su fecundidad y potencia creadora.

Esta aproximación la hemos hecho desde el significado revelador que nos da el arte y la literatura, acompañado por la reflexión filosófica de autores como Nietzsche, para quien las palabras son expresiones artísticas que en ningún momento nos traen directamente la realidad.

En la elaboración de las conclusiones hemos tomado como hilo conductor el pensamiento de Nietzsche, y más en concreto su concepción trágica de la vida.

Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

La muerte de Dios ha significado la pérdida de las garantías y los absolutos, y ha arrastrado consigo la fragmentación del sujeto en pedazos, y con ella, la pérdida de la identidad y de valores que antaño daban sentido a nuestra existencia. Pero la identidad y los valores que guíen nuestros actos son imprescindibles, como lo es el poder dar un sentido a la vida. Por eso, en Nietzsche se puede hablar de una identidad trágica. Porque hemos sustituido las seguridades de antaño por la tensión y el esfuerzo por encontrar aquello que nos falta.

La importancia de su pensamiento para nuestro trabajo está en el hecho de que conoció bien la melancolía, la tristeza y la seducción de lo negativo, pero lo combatió y se situó lejos de la retórica del pesimismo, apuntando al advenimiento de nuevos valores. Hay en él una clara conciencia de final y de inicio: muerte de Dios y advenimiento del superhombre. Bajo la guía de su pensamiento, se ha de entender la vida como una tragedia. Al mundo como un Dios omnipotente, contrapone Nietzsche su doctrina del mundo en continuo azar y devenir. El mundo es una incesante actividad de creación y destrucción de formas sin razón ni finalidad alguna, éste es el juego del mundo heracliteano.

La filosofía se convierte de este modo, en arte de la sospecha. Es el ejercicio de la desilusión y del desencanto. Pero esa misma libertad negativa de la conciencia lúcida no agota las posibilidades del filosofar: la filosofía es

Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

también arte, es configuración y plasmación de la realidad frente a lo que es, a lo positivo. El hombre está abandonado a la posibilidad de dar forma a su ser y a la responsabilidad de hacerse a sí mismo. La filosofía es de este modo, sabiduría que conduce al hombre a decir sí a la vida.

Así pues, desde esta perspectiva de la concepción trágica de la vida, las conclusiones obtenidas a partir del desarrollo del presente trabajo se pueden estructurar en los siguientes ejes de reflexión.

1. Conciencia de la nada y de la finitud de la existencia

La existencia en el melancólico se mueve entre los polos opuestos del ser y la nada como una realidad única e indiscutible.

Desde la perspectiva de la conciencia del melancólico, la nada se presenta como germen en el que acontece la realidad. Lo experimentó Nietzsche con su dolor físico y espiritual, y lo expresaron Cervantes y también Caspar David Friedrich y Baudelaire.

Desde el pensamiento de Nietzsche, la muerte de Dios pone de manifiesto la finitud del hombre y al mismo tiempo el anhelo por lo absoluto del superhombre; es ese anhelo propio del melancólico de confundirse con lo absoluto, de equipararse a los dioses.

Friedrich plasmó momentos que aúnan la eternidad y la infinitud. Su interpretación sombría de la vida está llena de sentimiento y de tensión anímica. Representa al ser humano al borde del abismo de la existencia.

Por su parte, Baudelaire intentó expresar los anhelos y obsesiones de su peculiar vida moderna y abstracta. Fue un hombre dividido, atraído con idéntica fuerza por lo divino y lo diabólico. Con un simbolismo culto, la obra de Baudelaire se pone al servicio del tema tradicional de la oposición entre lo real y lo ideal. El Ideal, si pudiera ser alcanzado, sería el único y verdadero consuelo al *spleen*. El fracaso ante el Ideal provoca el *spleen*, que se instala en el alma del poeta y se transforma en un obstáculo en sí mismo: encarcela el alma, le corta el ímpetu, la envuelve en tinieblas. Baudelaire, ebrio de belleza, se rebela contra la fealdad que nos rodea; su voz es el grito desesperado, y a veces blasfemo, que protesta por la fragilidad del placer y la levedad de la existencia dichosa. Desgarrada entre la sensualidad y el espiritualismo, entre la atracción de la belleza y el poder del mal, la poesía de Baudelaire hunde sus raíces en la soledad del hombre moderno.

Pero ocurre que para la conciencia melancólica de estos autores, la nada es ese fondo último de realidad en que todo se sustenta y cobra sentido, de donde todo parte y adonde todo retorna. Desde esta perspectiva, la nada es creadora, es el punto inicial a partir del cual surge toda creación.

Desde este punto de vista estamos ante una concepción del *ser* que da cuenta de la belleza de lo fenoménico, de la necesidad que el ser tiene de la apariencia y del destino trágico de la existencia humana. Los filósofos melancólicos de la Antigüedad superaron así el pesimismo, al aceptar el devenir dionisiaco, al afirmar el lado oscuro de la existencia, al buscar una salvación por la vía del arte.

2. Deseo por alcanzar lo absoluto frente a la percepción de la realidad fragmentada.

El melancólico sueña, como ya lo hiciera Heráclito o Parménides, con hallar la fórmula del mundo y escribir en cifra el universo. Son principios esenciales en los que reposa condensado el germen del mundo.

En el afán por alcanzar lo *absoluto* radica el núcleo decisivo de la lógica melancólica. Cuando, en lugar de conformarse con una modesta búsqueda de la verdad, el sujeto melancólico se empeña en alcanzar el saber absoluto –lo *uno*, lo *claro*, lo *intacto*– entonces, en ese momento, toma conciencia de que el contenido esencial de la existencia es incognoscible. Lo esencial se le escapa del conocimiento para presentarse como un conjunto de insignificancias y de fragmentos sueltos.

En este momento se da cuenta de que tiene que conformarse con el hecho de que el conocimiento queda reducido al signo incompleto, a olfatear

Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

en la ruina y en el almacén de los despojos. Y en su culto de lo irremediable, en el regusto con que saborea su fracaso, se desinteresa de las polémicas doctrinales, de los ideales sublimes, de los discursos retóricos.

Pero, a cambio, encuentra cosas donde nadie las busca. El espíritu artístico se refugia en un puñado restringido de entidades fragmentadas y se dedica a acercar la cosa individual del mundo exterior, a arrancarla de la corriente del acontecer.

Y dado que resulta imposible el conocimiento de lo absoluto, el melancólico se ha de conformar con la percepción de una realidad fragmentada. Es el gusto por el fragmento, que se concreta en Nietzsche en el uso del aforismo como recurso para expresar de forma melancólica la complejidad de lo real.

Es también la idea reflejada en la obra *Melancolía I* de Durero: alada pero contraída en sí misma, tristemente coronada, sumida en las sombras, equipada de los instrumentos del arte y de la ciencia, pero al mismo tiempo incapaz de utilizarlos, sumergida en sus pesimistas reflexiones, consciente de las infranqueables barreras hacia un espacio superior del pensamiento.

Personifica a los que no pueden llevar su pensamiento más allá de sus propios límites. Es el sentir del hombre del Renacimiento, que se debate en la contradicción de tener que renunciar a lo que está a su alcance porque no puede

alcanzar aquello que anhela, ya que existe una esfera del conocimiento a la que nunca va a poder alcanzar. Esto le provoca sufrimiento y un sentimiento de impotencia espiritual.

La obra de Klee podría considerarse como una versión moderna de la obra del pintor renacentista. El contraste entre su fuerza mental y la petrificación de sus miembros permite establecer conexiones -desde el campo semántico de la melancolía- entre estos dos tristes alados, separados entre sí por cuatro siglos de distancia.

Comparando ambas figuras, enseguida se intuye que ambas comparten la misma dolencia: la del desasosiego producido por los conocimientos incompletos, la imposibilidad de alcanzar lo absoluto, el conocimiento de los propios límites. Al igual que Durero, Klee quiso evidenciar con esta obra la imagen de la fatalidad: la que aqueja al que es consciente de sus propios límites.

El propio Klee compara a esta figura con el personaje de don Quijote, al evidenciar la contradicción entre su fuerza mental y su impotencia física. Y es que, en efecto, una de las causas de la tristeza del hidalgo es precisamente, el hecho de no estar a la altura del ideal que él mismo se había construido. Esta es la conciencia del abismo insondable entre lo real y lo ideal; es ese reducido espacio que separa el dedo índice melancólico del hombre del todopoderoso dedo de Dios, expresado en la *Creación* de Miguel Ángel.

Conscientes también de que la única forma de comprensión posible del mundo es el juego con la apariencia aislada de los fenómenos, los artistas de principios del siglo XX muestran su tendencia por el fragmento. La naturaleza misma del fragmento permite dar cuenta de la contradicción perpetua y al mismo tiempo expresar los pensamientos en oposición de manera discontinua y móvil, sin exigir conclusiones rígidas.

El gusto por los objetos de pocas dimensiones o de muy poca entidad, es otra de las características que definen, en este sentido, a la conciencia melancólica. Al reducir absurdamente el modelo, el significado se transforma hasta el punto casi de su anulación. Es lo que le ocurría a Benjamin, para quien miniaturizar es hacer portátil: la forma ideal de poseer cosas para un refugiado o caminante.

Así pues, la escisión es garantía de comprensión del mundo. Esto se expresa también en la representación de naturalezas inanimadas: el bodegón, que es la concreción más conocida de este género, que se nos muestra inherente a la idea de un mundo hecho de fragmentos, imagen de lo incompleto. Recuerdan a los objetos desparramados en el cuadro de Durero.

Esta tendencia a expresar la realidad a través del fragmento también está relacionada con el devaneo con el lenguaje y el miedo a nombrar propios

del movimiento *Dadá*. Y también con la ubicación de objetos cotidianos sacados de su realidad y puestos en la esfera del arte.

3. Melancolía e ironía

Se ha dicho, y con razón, que la ironía es el lenguaje del melancólico. Hemos podido constatar cómo el tono de la melancolía cervantina no parece traducir el desengaño y la frustración en una postura despechada, sino en una actitud sabia e irónica. Es otra dimensión de la comicidad procedente de una concepción sutil y refinada que llamamos ironía.

La ironía y la ambigüedad, el no ser lo que se aparenta, son características típicas de la obra de Cervantes. Melancolía e ironía hay en el cuestionamiento que Cervantes hace sobre el mismo concepto de amor de don Quijote por Dulcinea. ¿Qué es el amor si se ama a una mujer sin conocerla? O en el episodio en el que don Quijote envía a Sancho a casa de Dulcinea para que le cuente la inmensidad de su pasión. ¿Cómo dar la medida de un sentimiento? ¿Cómo demostrar la inmensidad de una pasión? Ironía hay también en el juego de espejos que hace Cervantes al describir en la segunda parte cómo los personajes con los que se va encontrando don Quijote reconocen en él al protagonista del libro que han leído.

La reflexión y la emoción, el humor y la melancolía, la ironía y la piedad son elementos constantes en la obra de Cervantes. También lo es la puesta de manifiesto de elementos contrapuestos.

Melancolía e ironía también hay en el pensamiento de Nietzsche, y en la sublimación del dolor físico y espiritual a través del arte. En el estudio de su obra hemos podido constatar cómo padeció personalmente de los males que acechan al melancólico; fue al mismo tiempo sujeto convaleciente, terapeuta y enfermo de esta afección. Y supo combatir esta afección con ironía.

Nietzsche también podría, en más de un sentido, tomarse como modelo de cierto genio melancólico que habita soterrado en el lado sombrío de la Modernidad. Todos los atributos del saturnino señalan a Nietzsche como uno de los suyos: la conciencia de la naturaleza contradictoria de la realidad, el combate contra lo evidente y lo consolador, la preocupación por el tiempo, la pasión por el intelecto, el arte como forma de redención y la ironía son temas que pertenecen al universo semántico de la melancolía y que han sido tratados a propósito del pensamiento de dicho autor.

Melancolía e ironía traslucen -aunque por diversos caminos- el amor y la preocupación por los objetos decadentes y sometidos a la acción devastadora del tiempo, lo que nos muestra Benjamin y su tendencia a perderse en el espacio; la pretendida búsqueda de pureza ingenua y acogedora de la obra de Matisse; el ángel alado de Klee; los medios arcos y las plazas desiertas de De

Chirico; la rebelión ética y estética del *dadaísmo*; las afasias y las relaciones indecentes con el lenguaje de Von Hofmannsthal; el desdoblamiento de la mente de Gómez de la Serna; el esfuerzo de Duchamp por descontextualizar a los objetos y dotarlos de valor artístico; la quiebra del yo y la disolución de la subjetividad de la que hablaba Foucault.

4. El melancólico y sus relaciones con el espacio. La perspectiva

Desde el punto de vista melancólico, las interpretaciones son un modo de habérselas con la complejidad de lo real para poder afrontarlo vitalmente. El mundo no tiene, pues, un sentido permanente, sino que es un conjunto de perspectivas que va tan lejos como nuestra comprensión. Ésta es la idea de perspectiva de Nietzsche, que nos recuerda cómo se gestó este mismo concepto en el Renacimiento y su vinculación con la melancolía. Al igual que en aquel periodo, la realidad se entiende aquí como un conjunto de circunstancias inestables y el arte es una interpretación de la vida que no sólo refleja a la vida sino que forma parte de ella.

La grafía del cuadro de los Arnolfini nos presenta la contradicción interna de una cultura cerrada y estable que se enfrenta a un punto de vista cargado de tensiones y de incertidumbres. El cuadro de los Arnolfini lo demuestra: la reflexión sobre el cuadro -mediante el espejo- es una interpretación del mundo; pero también la cavilación melancólica sobre el mundo, cuando la reflexión se centra en el arte y cuestiona también a éste.

Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

Contemplando el cuadro de Jan van Eyck podemos percatarnos de que la pintura es, en efecto, una interpretación de la vida; pero no sólo refleja el mundo, sino que también ella en sí misma es realidad. Y la vida sigue su curso también en la pintura, adopta formas y se modifica. El proceso creativo como tal se constituye como parte de la vida, la conforma y la modifica.

Hemos podido evidenciar cómo en esta obra está tratado el tema de la melancolía como objeto, pero también –por las justificadas dudas respecto al aparentemente invulnerable punto de vista perspectivo- la propia representación es melancólica. Por otra parte, la unidad, armonía, y estabilidad del cuadro están perfectamente combinadas con la fragilidad y la multiplicidad de matices del mundo representado que apuntan a la casualidad inherente a las circunstancias que se quieren representar.

En el Quijote este sentido de la perspectiva se agudiza con la ironía. Las dudas, las apariencias, la difuminación de fronteras entre la realidad y la ficción parecen ser una constante en la obra del escritor. Aquí se desdibujan los límites entre la locura y la cordura. Nunca hallamos una solución definitiva y satisfactoria.

Así pues, la perspectiva es apariencia, es ilusión, pero también es artificio; un artificio que, más allá de lo visible, nos introduce en el discurso sobre la falta de realidad del mundo. Imagen de un falso infinito, creadora de la

ilusión de un espacio por la sola combinación de relaciones de proporciones. Cada objeto, cada forma, cada delineamiento aparece como encerrado en su propia soledad e ironía.

La perspectiva es, en definitiva, una apariencia o representación engañosa y falaz de las cosas. Es una ilusión, una falsa e irónica percepción. En contrapartida, esa ilusión nos remite a la ausencia del ser y del sentido.

Así es como lo vieron los artistas de principios del siglo XX desde su concepción del arte metafísico. Toda la ambigüedad del movimiento de restauración clásico que se elabora en la obra de Giorgio De Chirico se concreta en el uso que hará de la perspectiva renacentista. La reinventa y descubre con ironía su extraña seducción, pero lo hace para poner en evidencia su disfunción fundamental, para manifestar lo que sólo estaba latente en ella: no su poder de evidencia sino, al contrario, su carga de ininteligibilidad.

De Chirico va a convertirse así en el maestro de esas falsas perspectivas donde se cruzan irónicamente puntos de vista imposibles, combinaciones de perspectivas aceleradas y perspectivas ralentizadas, instalando finalmente una escenografía que no es la de un espacio habitable y familiar, sino la de un teatro de sombras y apariencias.

Lo que pretende con esto es hacer comprender la ausencia de inteligibilidad de la perspectiva, pero expresando lo contrario de lo que se

quiere decir, estableciendo juegos de espacios ilusorios, mostrando la inestabilidad de los escenarios inventados o los medios arcos y las plazas desiertas de De Chirico.

El problema de la orientación en el espacio es un tema recurrente en la conciencia melancólica. Por su parte, los temas que preocupan a Benjamin están también relacionados con este tema. Para dicho autor, comprender algo es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse.

5. El problema del tiempo y la conciencia de finitud

Otro de los temas recurrentes en la conciencia melancólica ha sido la angustia y la preocupación por el discurrir del tiempo. Lo expresó Caspar David Friedrich a través de un tema fundamental en su arte: el amanecer y el atardecer, el transformarse y el extinguirse, el nacimiento y la muerte. También lo expresó Baudelaire: la angustia y el temor por el paso del tiempo aparecen unidos en la obra del poeta.

En Nietzsche la superación de esa voracidad del tiempo encuentra su expresión en la metáfora del *eterno retorno*, que pasa por la eternización del presente, del instante entendido como pórtico donde se cruzan el pasado y el eterno futuro; un instante que es síntesis del tiempo total.

Esto implica amar la vida en sus dimensiones trágicas. Esta idea también sugiere la ilimitada responsabilidad del hombre en todas sus acciones: todo lo que hagamos volverá a darse en el futuro; nuestras acciones producen un eco de infinitas reverberaciones. Cada instante es decisivo para la eternidad porque se repetirá eternamente.

El problema del tiempo y la percepción distorsionada de su flujo ha sido un tema recurrente en la conciencia melancólica. Aquí se ubica el valor que Benjamin concedía a la cita. El hecho de separar un fragmento del pasado de su marco histórico hace que esta realidad se aleje de la fidelidad del contexto original, para revestirlo de este modo de un potencial de extrañamiento que constituye su inconfundible fuerza melancólica.

La expresión de melancolía y nostalgia también se condensa en la obra de De Chirico, cuya característica principal viene determinada por la tensión entre la llamada de un pasado que acaba de morir en los peldaños del siglo XX y el presentimiento de un futuro que sería el mundo de la técnica y la industria.

Se vincula a este tema otro problema que aparece en la Modernidad: la disolución de la subjetividad.

6. La disolución de la subjetividad y la metáfora del mediodía

Siendo así que todo es interpretación, como decíamos más arriba, juego de interpretaciones, el sujeto también lo es para Nietzsche y está condenado a su disolución. El superhombre es consciente de que es fragmento y de que está sujeto a los vaivenes del azar; pero aún así decide trabajar creativamente hacia el porvenir. Ese momento de disolución de la subjetividad, de tránsito entre el hombre y el superhombre está concretado en el pensamiento de Nietzsche en la metáfora del mediodía, imagen simbólica que representa la lucha entre estas dudas y la tensión de fuerzas contrapuestas -de quietud, pero al mismo tiempo de agitación-. En este sentido, hemos podido dar cuenta de que el mérito de Nietzsche no está en quedarse en ese momento crepuscular del pensamiento en el momento de la decadencia, sino en resolver las tensiones que generan las dudas y contradicciones.

Esto hace que el pensamiento de Nietzsche no sea un pensamiento nihilista en un sentido puramente negativo, ya que se trata de superar los valores de la tradición que limitan la fuerza creativa de la voluntad de poder y ponerse en camino hacia una nueva aurora.

A lo largo de la historia de la melancolía encontramos referencias de esta metáfora: desde el demonio de la acedia en la Edad Media hasta las expresiones artísticas en los autores de principios del siglo XX.

La literatura y el arte modernos se han hecho eco de este desencantamiento del mundo y se han dado perfecta cuenta de que un desencantamiento tal conlleva inexorablemente una crisis de subjetividad, o incluso la misma disolución del sujeto. Es esta misma imagen la que retoma Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*. Esta *quiebra del yo*, también la explicaba Freud para expresar las dificultades del sujeto melancólico a la hora de enfrentarse al duelo.

Como reflexión final, podemos decir que, a pesar de que los tiempos modernos arrastran consigo la fragmentación, el desconcierto y la melancolía en su acepción más negativa, no podemos renunciar a una cierta identidad y a un deseo por dotar de unidad a este mundo fragmentado. Eso es lo propio de la condición trágica: la profunda aspiración a una unidad y a la identidad de lo que somos. A una identidad que ya no es un punto de partida, como se anunciara antaño, sino un proyecto a llevar a cabo en una dura y difícil tarea. Y que puede desde luego no conseguirse. Pero no es tanto la conquista de dicho objetivo como el esfuerzo y la voluntad en el empeño. En este sentido, no es tanto su consecución como la tensión intrínseca a ella lo que nos es propio, lo que de verdad caracteriza nuestra condición trágica. Pues para que haya tragedia no sólo es necesario el conflicto señalado entre lo que anhelamos y lo que apenas alcanzan nuestras posibilidades, sino también la voluntad heroica de asumir la tensión que nos divide y de darle un sentido.

Desde esta óptica, la filosofía que apuesta por la concepción trágica de la vida ha querido ser una verdadera apuesta por la existencia -contra dioses y contra ideas preconcebidas- que ponga de manifiesto dicha tensión. Es una filosofía que apuesta por el dolor y la tragedia, pero también es una filosofía que ha celebrado la vida, subrayando que el mayor goce consiste en asumir la condición trágica de la existencia, entendiendo este dolor y este sufrimiento como los vehículos que nos conducen al conocimiento de las profundidades más hondas de nuestro ser. Pero también el dolor y el sufrimiento se constituyen como fuentes de inspiración del filósofo. Se presentan, de este modo, como medios para liberar el espíritu, convirtiéndose ambos en fuerza necesaria para la creación. Esta fue, sin duda, una de las grandes lecciones que nos dejó Nietzsche.

Experiencia inseparable de cierto sentimiento doloroso de la Modernidad, la melancolía se plantea como la construcción artística que mejor condensa, con toda su complejidad significativa, las contradicciones y tensiones mentales en las que se debate el artista moderno.

Se puede destacar en esta época un conjunto de elementos de reelaboración de los motivos tradicionales referidos a la melancolía: insatisfacción, afirmación de la infinitud de la conciencia, aburrimiento, hastío, obsesión, angustia, visión dolorosa del mundo, pesimismo, anhelo por lo absoluto, fragmentación, gusto por lo singular y por las cosas pequeñas, la alegoría como recurso literario, la escritura corpuscular y en fragmentos, el problema de la

identidad y la disolución de la subjetividad, las metáforas recurrentes referidas a la dislocación de los espacios y el extrañamiento de los objetos recuperados por la memoria.

Y así es. La melancolía subyace en muchas de las conciencias como la respuesta interior a la experiencia de crisis, inseguridad e incertidumbre, pero también como la ambición con que se define a los nuevos tiempos. Una época convulsa en lo social y en lo político, que, en lo artístico, se va a ver afectada de cierto narcisismo, exaltación y desconcierto. Y también de un vértigo muy singular que conlleva ensimismamientos, ironía y furor creativo. La manía melancólica se va a convertir en el estado de ánimo específicamente *poético* de los modernos.

De estos temas –melancolía, dolor existencial, fragmentación, identidad, tragedia, pesimismo, ironía- hemos tratado. Además, hemos visto que en el pensamiento de todos los autores que han desfilado en este trabajo sobre la melancolía late en el fondo el problema del sentido, que no queda resuelto, sino únicamente planteado. Este es un problema intrínseco a la naturaleza humana.

Si fuéramos felices, si pudiéramos gozar de la completa satisfacción, si fuéramos capaces de combatir con éxito las embestidas del dolor, del sufrimiento, del pesimismo, no tendríamos necesidad de reflexionar ni de crear.

Pero no es así. Y lo más noble de lo que el hombre es capaz obedece a unas demandas de sentido a las que está obligado a responder.

Al lector corresponde interrogarse ahora por estas cuestiones y encontrar su lugar en ese itinerario de lindes inciertos que ilustra la lucha trágica entre los límites del ser humano y sus posibilidades: quizá él pueda resolver si la infinitud ha de vivirse como prisión o como libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, J. (1997). *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Trotta.
- Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Agripa de Nettesheim, E. (2004). *Filosofía oculta*. Buenos Aires: Kier.
- Apollinaire, G. (1991). *OEuvres en prose*. París: Gallinard.
- Arendt, H. (2006). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Arendt, H. (2010). *Lo que quiero es comprender*. Madrid: Trotta.
- Aristóteles (1993). *Física*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1993). *Ética Nicomaquea*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1993). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1996). *El hombre de genio y la melancolía*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Arnaldo, J. (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- Arroyo L. M. (2004) *El nacimiento de la tragedia. Una metafísica de artista*, Sevilla: Cuadernos de Comunicación, 16.
- Artaud, A. (1971). *Carta a la vidente*. Barcelona: Tusquets.
- Asensi, M. (1996). *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Ávila, R. (1998). Pesimismo y filosofía en Schopenhauer. *Pensamiento*, 45, pp. 57-60.
- Ávila, R. (1999). *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. Barcelona: Crítica.
- Azcárate de Ristori, J. M. (1984). *Historia del arte*. Madrid: Anaya.
- Azorín (1947). *Con Cervantes*. Madrid: Espasa-calpe.
- Babb, L. (1951). *The Elizabethan malady; a study of melancholia in English literature from 1580 to 1642*. Michigan: State College Press.
- Baudelaire, Ch. (1964). *Les fleurs du mal*. París: Gallimard. Utilizo la traducción española realizada por Antonio Martínez Sarrión. Sin embargo, a veces corrijo dicha traducción.
- Baudelaire, Ch. (1968). *Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Baudelaire, Ch. (2000a). *Los paraísos artificiales. Crítica artística literaria y musical*. Madrid: Espasa- Calpe.
- Baudelaire, Ch. (2000b). *Escritos autobiográficos*. Madrid: Espasa- Calpe.
- Barrios, M. (1990). *La voluntad de poder como amor*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Barrios, M. (2001). *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*. Valencia: Pre-textos.
- Bartra, R. (2001). *Cultura y melancolía: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Anagrama.
- Bataille, G. (1930). "Soleil pourri", *Documents II*, núm. 3.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos, 1*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2004). *Tesis sobre la Filosofía de la Historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias.
- Bergson, H. (1963). *La educación creadora*. México: Aguilar.
- Bolaños, M. (1996). *Pasajes de melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- Bonfand, A. (1988). *Paul Klee, l'oeil en trop*. París: La Différence.
- Breton, A. (1974). *Apuntar del día*. Caracas: Monte Ávila.
- Bontempelli, M. (1978). *Opere scelte*. Milán: Mondadori.
- Browne, T. (1964). *Religio Medici*. En *The Works of Sir Thomas Browne*. Londres: Faber and Faber.
- Bonardel, A. (1993). *Philosophie de l'alchimie, Grande OEuvre et modernité*. París: PUF.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

- Burton, R. (1947). *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Butor, M. (1967). *Los paraísos artificiales. Sobre literatura I*. Barcelona: Seix Barral.
- Cabada, M. (1994). *Querer o no querer vivir. El debate entre Schopenhauer Kierkegaard, Feuerbach, Wagner y Nietzsche sobre el sentido de la existencia humana*. Barcelona: Herder.
- Calvesi, M. (1990). *La metafísica esclarecida*. Madrid: Visor.
- Callois, R. (1936). Le complexe de Midi. *Minotaure*, 9, pp. 45-50.
- Camus (2003). *El extranjero*. Madrid: Alianza editorial.
- Cano, R. (1984). *Acusados: Flaubert y Baudelaire*. Barcelona: Muchnik.
- Carus, C. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Casiano, J. (1995). *The twelve Books on the Institutes of Coenobia*. Michigan: Philipa Schaff y Henry Wace.
- Cernuda, L. (1964). *Poesía y Literatura II*. Barcelona: Seix Barral.
- Cernuda, L. (1974). *La realidad y el deseo*. Madrid-México: FCE.
- Cervantes, M. (1988). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Clair J. (1999). *Maliconia, motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor.
- Conrado E. y Victoria E. (1978). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos.
- Coucteau, J. (1926). *Le rappel à l'ordre*. París: Julliard.
- Chirico, G. (1965). *Mémoires*. París: La Table Ronde.
- Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Yerba.
- Dalí, S. (1981). *La vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Dasa.
- Deleuze, G. (2000). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1992). *Points de suspensión. Entretiens*. París: Galilée.
- Deyermond, A. (2001). *Historia de la literatura española*. Vol. 1: *La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Diógenes Laercio. (1964). *Vidas de los filósofos más ilustres*. Madrid: Aguilar.
- Dodds, E. R. (1965). *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*. Cambridge: University Press.

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

- Dodds, E. R. (1980). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Universidad.
- Doran, M. (1980). *Sobre Cézanne*. Barcelona: Gustavo Gili.
- D'Ors, E. (1987). *El valle de Josafat*, Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du signe. Écrits*. Paris: Flammarion.
- Éluard, P. (1933). "Le miroir de Baudelaire", *Minotaure*, 1, pp. 62-64.
- Fauconnet, A. (1913). *L'esthétique de Schopenhauer*. París: Alan.
- Ficino, M. (1994). *Sobre el amor. Comentarios al banquete de Platón*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ficino, M. (1962). *Opera omnia*. Turín: Bottega d'Erasmus.
- Fink, E. (1980). *La filosofía de Nietzsche*, Madrid: Alianza.
- Földényi, L. (1996). *Melancolía*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Foucault (1989). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Planeta.
- Fox, E. I. (1989). *Ideología y política en las letras de fin de siglo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Freud, S. (1917). *Duelo y melancolía*, en *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1970). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Gibert, J. (1997). *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- García Montero, L. (2002). *Poesía, cuartel de invierno* Barcelona: Seix Barral.
- García-Villoslada, E. (1986). *Martín Lutero I. El fraile hambriento de Dios*, Madrid: BAC.
- Giacometti, A. (1990). *Dibujo, pintura, escultura*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Gómez Canseco, L. (2005). *El Quijote de Miguel de Cervantes*. Madrid: Síntesis.
- Gómez de Liaño, I. (2002). Fronteras permeables. Literatura y Filosofía: ¿Relaciones amistosas? *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 50, pp. 17-22.
- Gómez de la Serna, R (1975). *Ismos*. Madrid: Guadarrama.
- Gómez de la Serna, R. (1960). *Greguerías*. Madrid: Espasa-Calpe.

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

- Gómez de la Serna, R. (1988). *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos.
- Gurméndez, C. (1990). *La melancolía*. Madrid: Espasa Calpe.
- Grisar, H. (1934). *Martín Lutero. Su vida y obra*. Madrid: Librería General de Victoriano Suarez.
- Guillén, J. (2010). *Antología poética*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (1956). *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Nova.
- Heidegger, M. (1978). *¿Qué es filosofía?* Madrid: Narcea.
- Heidegger, M. (1980). *El ser y el tiempo*. México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1989). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, M. (1995). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2001). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- Henry, A. (1989). *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. París: Méridiens Klincksieck.
- Hofmannsthal, H. (1980). *Lettre de Lord Chandos et autres essais*. Paris: Gallimard.
- Hofmannsthal, H. (2008). *Carta de Lord Chandos*. Madrid: Alianza.
- Hughes, R. (1992). *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama.
- Huysmans J. K. (1984). *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- Jaspers, K. (1973). *Psicopatología general*. Buenos Aires: Betà.
- Jackson, S. (1986). *Historia de la melancolía y la depresión*. Madrid: Turner.
- Joyce, J. (1995). *Ulises*. Barcelona: Clásicos del Siglo XX, RBA Editores.
- Joyce, J. (1996). *Retrato del artista adolescente*. Madrid: Alianza editorial.
- Jouffroy, A. (1987). *Miró*. París: Fernand Hazan.
- Jünger, E. (2008). *Sobre los acantilados de mármol*. Barcelona: Tusquets.
- Kandinsky, W. (1979). *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*. Buenos Aires: Emecé.
- Kandinsky, W. (1989). *El jinete Azul*. Barcelona: Paidós.
- Kant, E. (1985). *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Alfaguara.
- Kierkegaard, S. (1966). *Mi punto de vista*. Buenos Aires: Aguilar.

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

- Klee, P. (1987). *Diarios*. Madrid: Alianza.
- Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Kraus, K. (1990). *Escritos*. Madrid: Visor.
- Kundera, M. (1998). *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (2009). *La inmortalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Kristeller, P.O. (1985). *Ocho filósofos del renacimiento italiano*, México: Fondo de Cultura Económica.
- R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, (1991). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Forma.
- Leopardi (1983). *Cantos*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Lefebvre, G. (1976). *Hegel, Marx, Nietzsche*. Madrid: Siglo XXI.
- Lukács, G. (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa.
- López Bueno B. (1996). *La elegía*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López de Santamaría, P. (1988). Voluntad y nihilismo en Schopenhauer. *Pensamiento*, 44, pp. 257-268.
- Lucas, A. (1988). *El trasfondo barroco de lo moderno. (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid: UNED.
- Maceiras, M. (1985). *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*. Madrid: Cincel.
- Maeztu, D. (1998). *Don Quijote, don Juan y la Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Machado, A. (1989). *Poesía y prosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- Marías, J. (1990). *Cervantes, clave española*. Madrid: Alianza editorial.
- Magee, B. (1991). *Schopenhauer*. Madrid: Cátedra.
- Magris C. (1988). *Ítaca y más allá*. Madrid: Huerga & Fierro
- Magris C. (1990). *El anillo de Clarisse, tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Península.
- Mann, T. (2002). *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mann, T. (2006). *Muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa.
- Molinuevo, J. L. (1998). *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- Mondrian, P. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Barral.
- Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas*

- Mondrian, P (1983). *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Yerba.
- Musil, R. (1988). *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral.
- Nabokov, V. (1987). *El Quijote*. Barcelona: Ediciones B.
- Nelson, J. (1960). *Sabiduría*. Buenos Aires: Ágora.
- Nietzsche, F. (1968). *Le cas Wagner*. París: Jean-Jacques Pauvert.
- Nietzsche, F. (1981). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- Nietzsche, F. (1996). *La gaya ciencia*. Madrid: Alba.
- Nietzsche, F. (2000). *Crepúsculo de los ídolos o como se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (1996). *Aurora*. Barcelona: Edaf.
- Nietzsche, F. (1997). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (1978). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (1980). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia: Teorema.
- Nietzsche, F. (1983). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1993). *Humano, demasiado humano*. Madrid: M. E. Editores.
- Nietzsche, F. (1997). *El Anticristo*. Madrid: Alba.
- Nordström, F. (1989) *Goya, Saturno y melancolía*. Madrid: Visor.
- Novalis. (1948). *Los fragmentos. Los discípulos en Sais*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Novalis. (1991). *Himnos a la noche*. Madrid: Cátedra.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *Meditaciones del Quijote*. En *Obras completas* (vol.1). Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1969). *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *Deshumanización del arte*. Madrid: Alianza.
- Orozco, E. (1965). *El barroquismo de Velázquez*. Madrid: Rialp.
- Otis H. Green. (1957). El ingenioso hidalgo. *Hispanic Review*, 35, p. 175-193.
- Panofsky, E. (1982). *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza.
- Pfandl, L. (1933). *Historia de la literatura nacional en la Edad de Oro*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili.

- Paz, O. (1985). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: F. C. E.
- Paz, O. (1998). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pessoa, F. (1982). *Livro do desassossego*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (2010). *Poemas*. Buenos Aires: Losada.
- Philonenko, A. (1989). *Una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Anthropos.
- Pinto do Amaral, F. (1990). En la órbita de Saturno (Melancolía y literatura). *Revista de Occidente*, 113, pp.73-94.
- Platón (2003). *República*, en *Diálogos* (vol. IV). Madrid: Gredos.
- Platón (2003). *Banquete*, en *Diálogos* (vol. III). Madrid: Gredos.
- Póntico, E. (1976). “El tratado Práctico”: *Cuadernos Monásticos*, 36 p. 41-42.
- Petrarca, F. (2003). *Triunfos*. Madrid: Cátedra.
- Petrarca, F. (1978). *Obras 1. Prosa*. Madrid: Alfagura.
- Prieto de Paula, A.L. (1996). Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del Novecientos. *Anales de Literatura Española*, 12, pp. 56-87.
- Proust, M. (1969). *El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza.
- Quignard, P. (1986). *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier: Fata Morgana.
- Rábade, S. (1994). *La razón y lo irracional*. Madrid: Universidad Complutense.
- Ray, M. (1934). L'Âge de la Lumière, *Minotaure*, 3-4.
- Reguera, E. (1985). *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)*. Madrid: Pluma Rota.
- Rella, F. *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*. (1995). Barcelona: Edicions UPC.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- Rico, F. (1993). *El sueño del humanismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- Ripa, C. (1987). *Iconología*. Madrid: Akal.
- Rousseau, E. (1990). *Emilio o de la Educación*. Madrid: Alianza Editorial.

- Rousseau, E. (1984). *Profesión de fe del vicario saboyano*. Barcelona: Montesinos.
- Rosset, C. (1968): *Schopenhauer*. París: PUF.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Safranski, R. (1998). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Meca, D. (1998). *Schopenhauer. El dolor del mundo y el consuelo de la religión*. Madrid: Aldebarán.
- Sans, E. (1990). *Schopenhauer*. París: PUF.
- Santayana, G. (1995). *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*. Madrid: Tecnos.
- Sartre J.P. (1957). *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J.P. (1983). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (2008). *La náusea*, Buenos Aires: Losada.
- Savater, F. (1992). "Schopenhauer". En V. Camps, *Historia de la ética, II*. Barcelona: Crítica.
- Savater, F. (2002). Borges, poeta filosófico. *Archipiélago*, 50, pp. 45-49.
- Schopenhauer, A. (1927). *El mundo como voluntad y representación* (3 vols). Buenos Aires: Aguilar.
- Sholem, G. (2004). *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Madrid: Editorial Trotta.
- Shelley, P. (1997). *No despiertes a la serpiente*. Madrid: Hiperion.
- Sklovsky, V. (1970). *Formalismo y vanguardia*. Madrid: Comunicación.
- Simmel, G. (1944). *Schopenhauer y Nietzsche*. Buenos Aires: Schapire.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península.
- Sobejano, G. (1967). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.
- Sontag, S. (1987). *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Debolsillo.
- Soufas, T. (1990). *Menlancholy and the secular mind in Spanish Golden Age literature*. Columbia: University of Missouri Press.
- Spitzer, J. (1980). *Sobre el significado de Don Quijote* Barcelona: Crítica.
- Stein, G. (1979). *Autobiografía de todo el mundo*. Barcelona: Tusquets.

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas

- Suances, M. (1989). *Arthur Schopenhauer. Religión y metafísica de la voluntad*. Barcelona: Herder.
- Taylor, Ch. (1996). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.
- Tellenbach, H. (1976). *Melancolía*. Madrid: Morata.
- Teresa de Jesús. (1984). *Obras completas*. Madrid: Editorial Espiritualidad.
- Tomás de Aquino (1947). *Suma Teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Trías, E. (2002). “La filosofía y su poética”. *Archipiélago*, 50, pp. 41-44.
- Tzara, T. (1987). Acerca de Miró. *Litoral*, 174, pp. 347-351.
- Unamuno, M. (1966). *Del sentimiento trágico de la vida*. En *Obras completas* (vol. IX). Madrid: Escélicer.
- Unamuno, M. (1966). *¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!* En *Obras completas* (vol. I). Madrid: Escélicer.
- Unamuno, M. (1966). *Obras completas*. Madrid: Escélicer.
- Unamuno, M. (1987, 1988, 1989). *Poesía completa* (4 vols. I y II: 1987; III: 1988; IV: 1989). Madrid: Alianza.
- Unamuno, M. (1990). *Niebla*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Unamuno, M. (1951). *Vida de don Quijote y Sancho*, en *Ensayos*, II. Madrid: Aguilar.
- Unamuno, M. (1970). *El Caballero de la Triste Figura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Urrutia, J. (1998). “Glosa a la inacción”. En R. de Diego y L. Vázquez (Eds.), *Humores negros: Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Valente, J.A. (1983). *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus.
- Valente, J.A. (1994). *Las palabras de la Tribu*. Barcelona: Tusquets.
- Valéry, P. (1960). *Œuvres II*. París: Gallimard.
- Vallier, D. (1987). *El arte por dentro*. México: F. C. E.
- Vattimo, G. (2000). *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península.
- Villa de la, A. (1989). *De Amore*. Madrid: Tecnos.
- Wittkower, R. y M. (2000). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra.
- Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas*

- Wolf, N. (2003). *Caspar David Friedrich*. Madrid: Taschen.
- Wölfflin, H. (1985). *El arte clásico*. Madrid: Alianza Forma.
- Zambrano, M. (1971). *Filosofía y poesía*. En *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar.
- Zambrano, M. (1971). *El sueño creador*. En *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar.
- Zambrano, M. (1986). *De la aurora*. Madrid: Turner.
- Zambrano, M. (1989). *Notas de un método*. Madrid: Mondadori.
- Zambrano, M. (1991). *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela.

APÉNDICE



Figura 1. *El doncel de Sigüenza*
(1486)

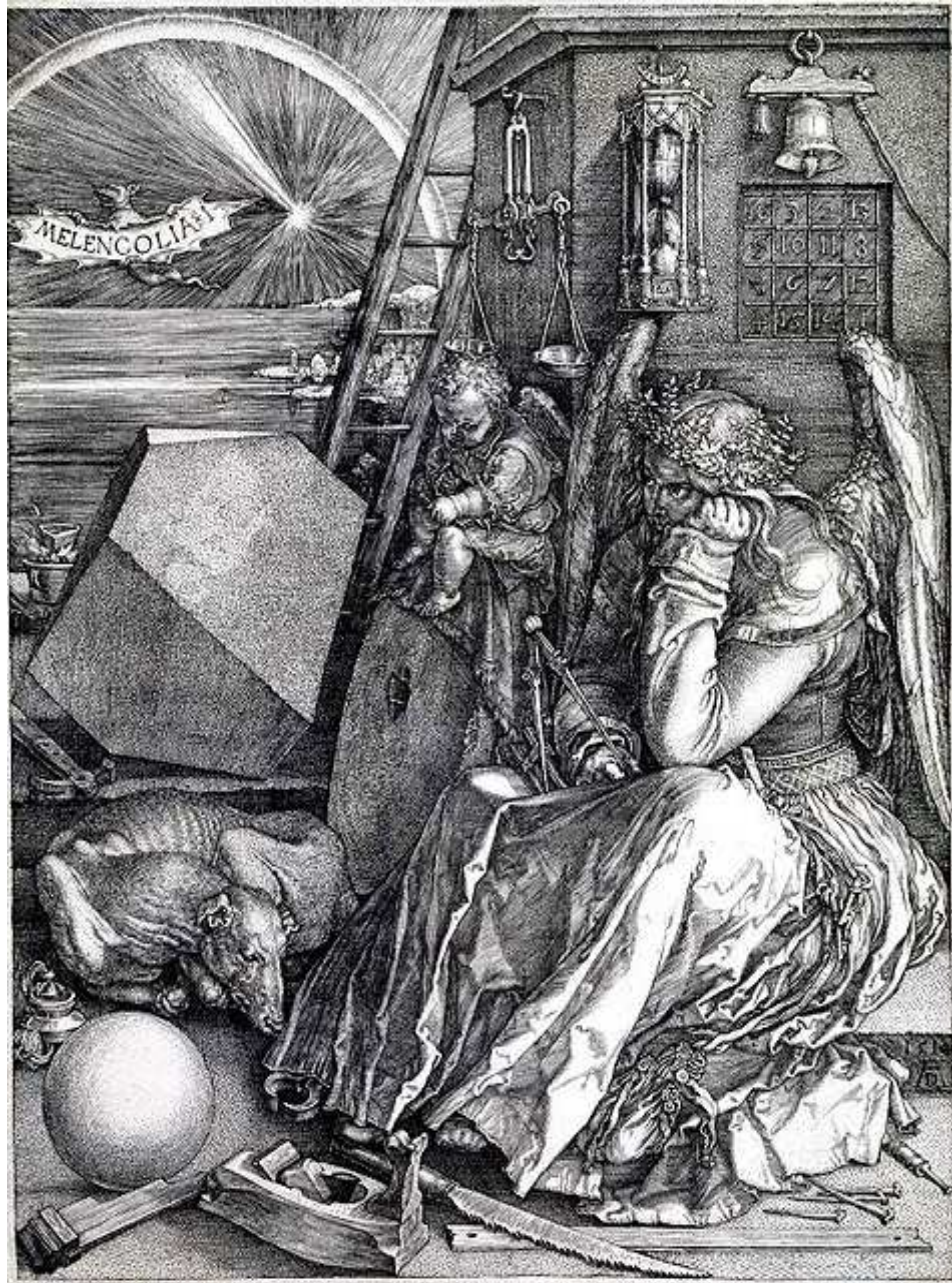


Figura 2. *Melancolía I*
(Durero, 1514)



Figura 3. *Los esposos Arnolfini*
(De van Eyck, 1434)

Las metáforas de la melancolía. Un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas



Figura 4. Detalle de la inscripción
(De van Eyck, 1434)



Figura 5. Detalle del espejo
(De van Eyck, 1434)

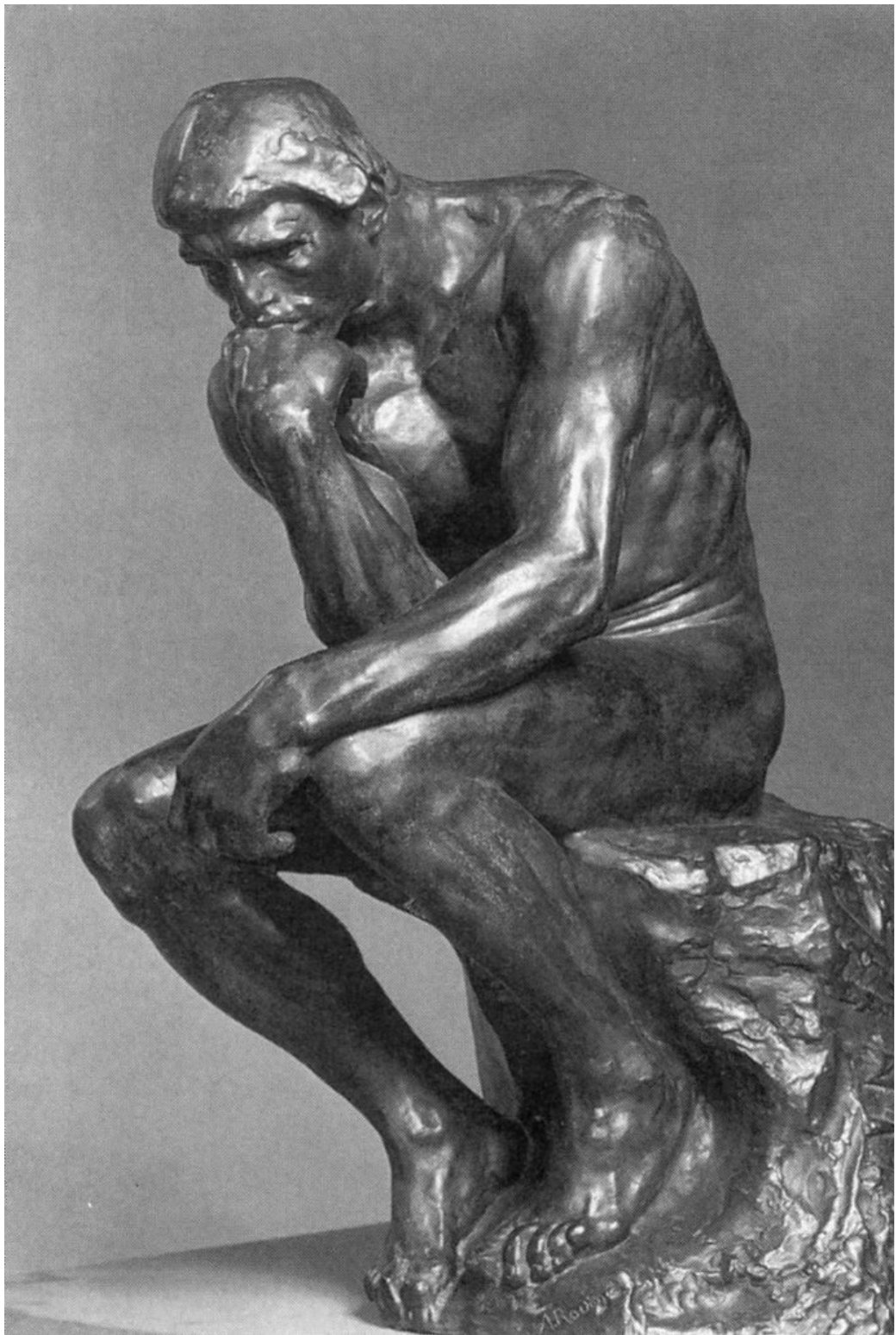


Figura 6. *El pensador*
(Rodin, 1880)



Figura 7. *San Juan Bautista*
(Gerard de Saint-Jean, 1575)

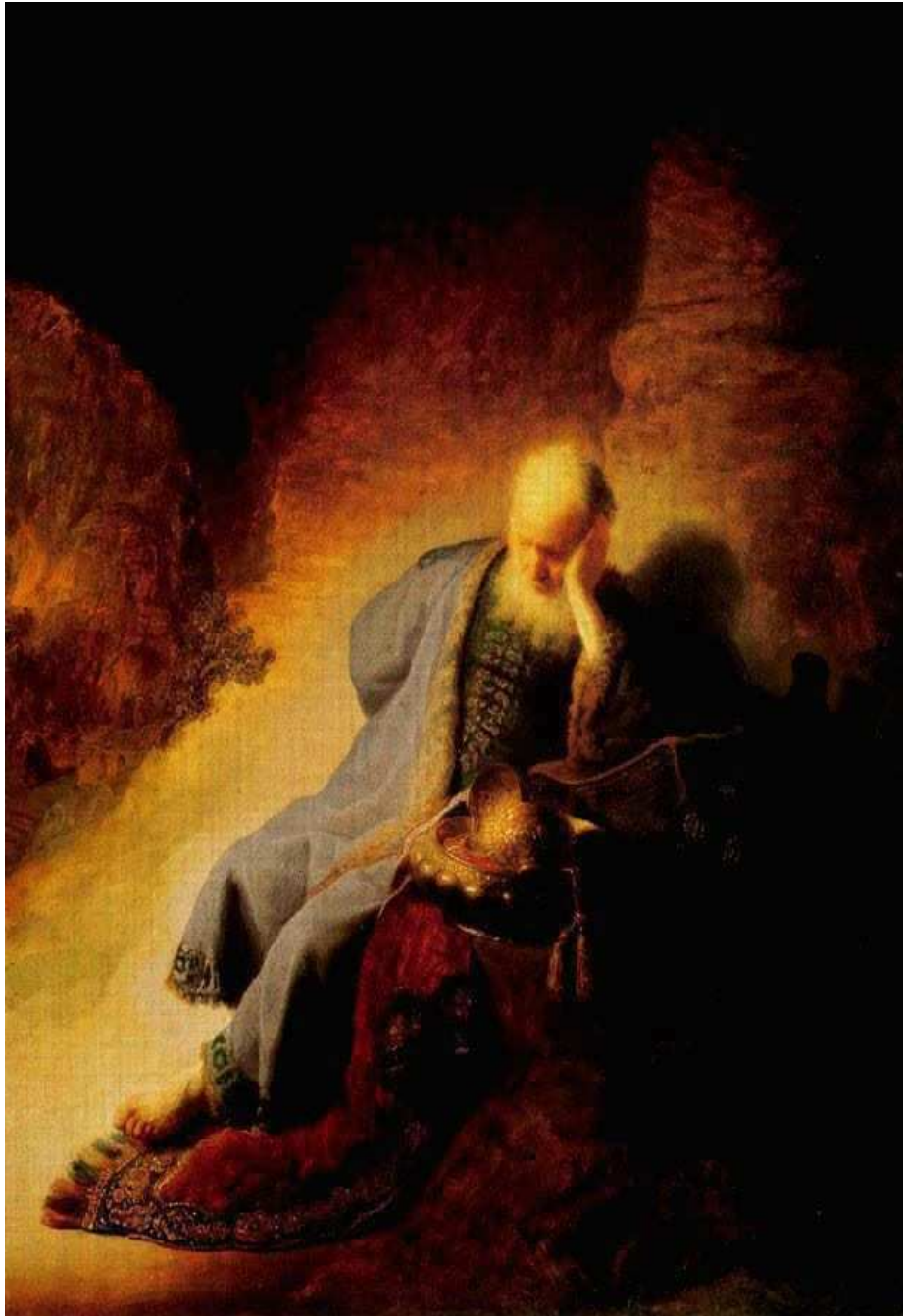


Figura 8. *Jeremías llorando la destrucción de Jerusalén*
(Rembrandt, 1630)



Figura 9. *La escuela de Atenas*
(Miguel Ángel, 1509-1510)



Figura 10. Detalle de Rafael, en *La escuela de Atenas*
(Miguel Ángel, 1509-1510)



Figura 11. *El poeta*
(Ribera, 1620-1621)

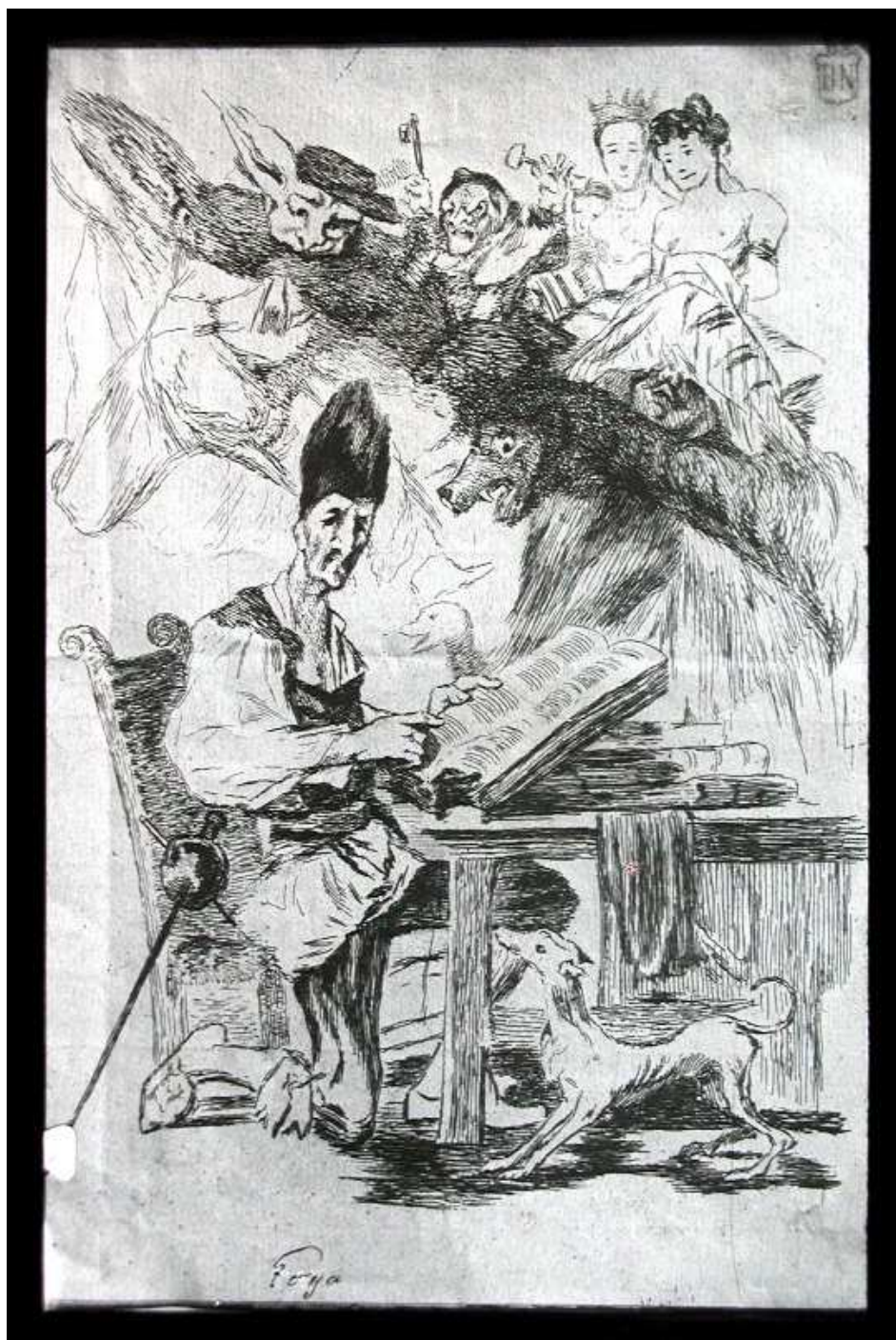


Figura 12. *Don Quijote en su biblioteca*
(Francisco de Goya, 1780)



Figura 13. *El sueño de la razón produce monstruos*
(Goya, 1799)



Figura 14. *La creación de Adán*
(Miguel Ángel, 1510)



Figura 15. *El bufón calabacillas*
(Velázquez, 1637-1639)



Figura 16. *Venus en el espejo*
(Velázquez, 1649-1651)



Figura 17. *Las Meninas*
(Velázquez, 1656)



Figura 18. *Melancholía*
(Domenico Fetti, 1620)



Figura 19. *San Jerónimo*
(Durero, 1521)



Figura 20. *Arquímedes pensativo*
(Domenico Fetti, 1589)



Figura 21. *Mujer con tela de araña entre árboles desnudos*
(Caspar David Friedrich, 1803)



Figura 22. *Mujer (con el cuervo) al borde del precipicio*
(Caspar David Friedrich 1803- 1804)



Figura 23. *Roble en la nieve*
(Caspar David Friedrich, 1829)



Figura 24. *Monumento megalítico en la nieve*
(Caspar David Friedrich, 1807)



Figura 25. *Abadía en el robledal*
(Caspar David Friedrich, 1808- 1810)



Figura 26. *El monje junto al mar*
(Caspar David Friedrich, 1808-1810)



Figura 27. *Los acantilados de la isla de Rügen*
(Caspar David Friedrich, 1818)



Figura 28. *Niebla*
(Caspar David Friedrich, 1807)



Figura 29. *Niebla matinal en la montaña*
(Caspar David Friedrich, 1808)

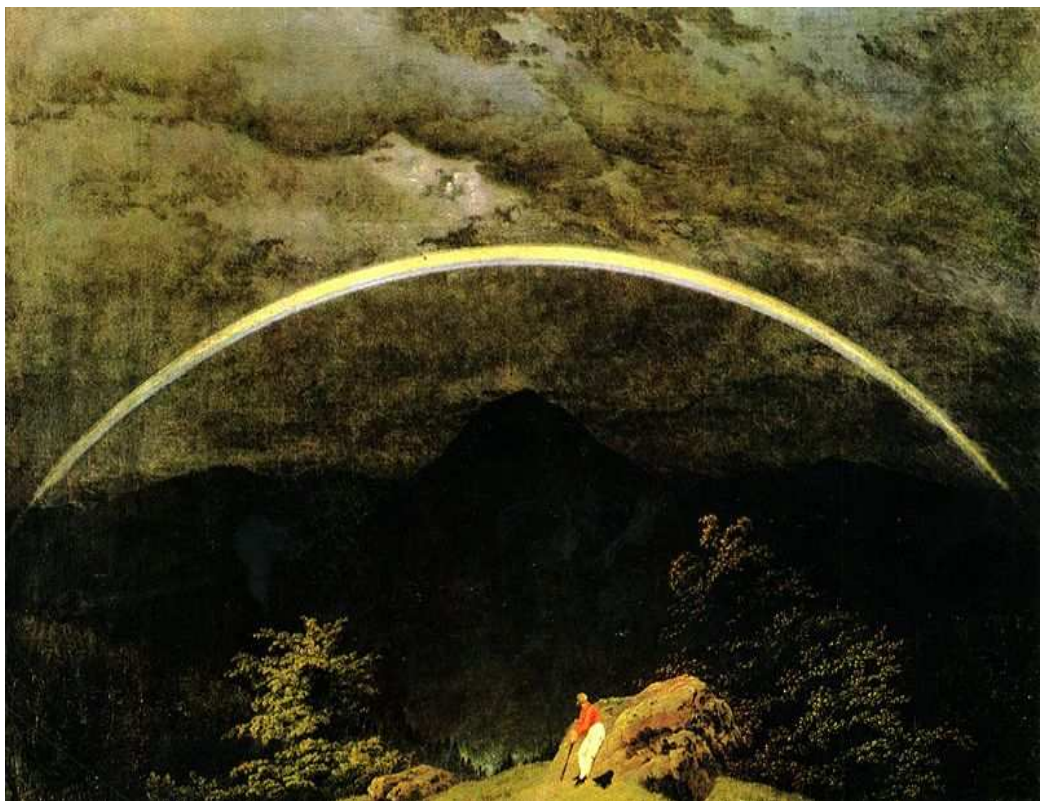


Figura 30. *Arco iris en un paisaje de montañas*
(Caspar David Friedrich, 1810)



Figura 31. *Mujer en la ventana*
(Caspar David Friedrich, 1822)



*Figura 32. Mujer ante la salida del sol
(Caspar David Friedrich, 1808)*



Figura 33. *El atardecer*
(Caspar David Friedrich 1820-1821)



Figura 34. *Cementerio en la nieve*
(Caspar David Friedrich, 1826)



Figura 35. *Pasaje con tumba, féretro y lechuza*
(Caspar David Friedrich 1636-1637)



Figura 36. *El molino de chocolate*
(Duchamp, 1914)

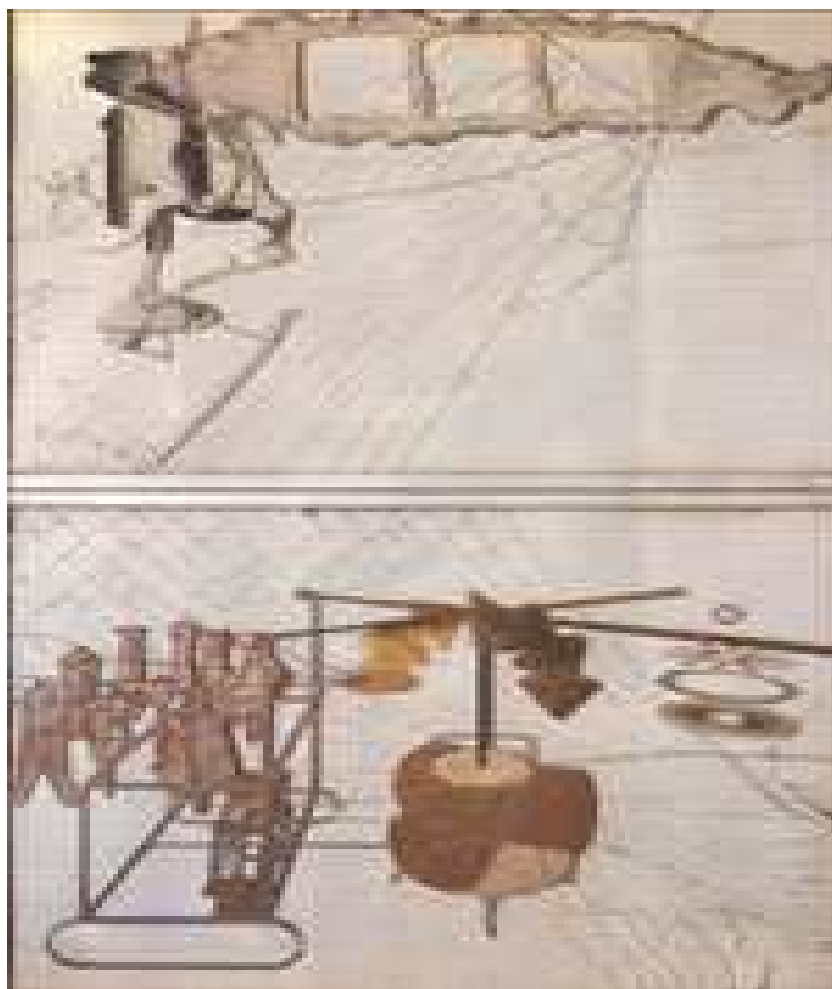


Figura 37. *El gran vidrio*
(Duchamp, 1923)

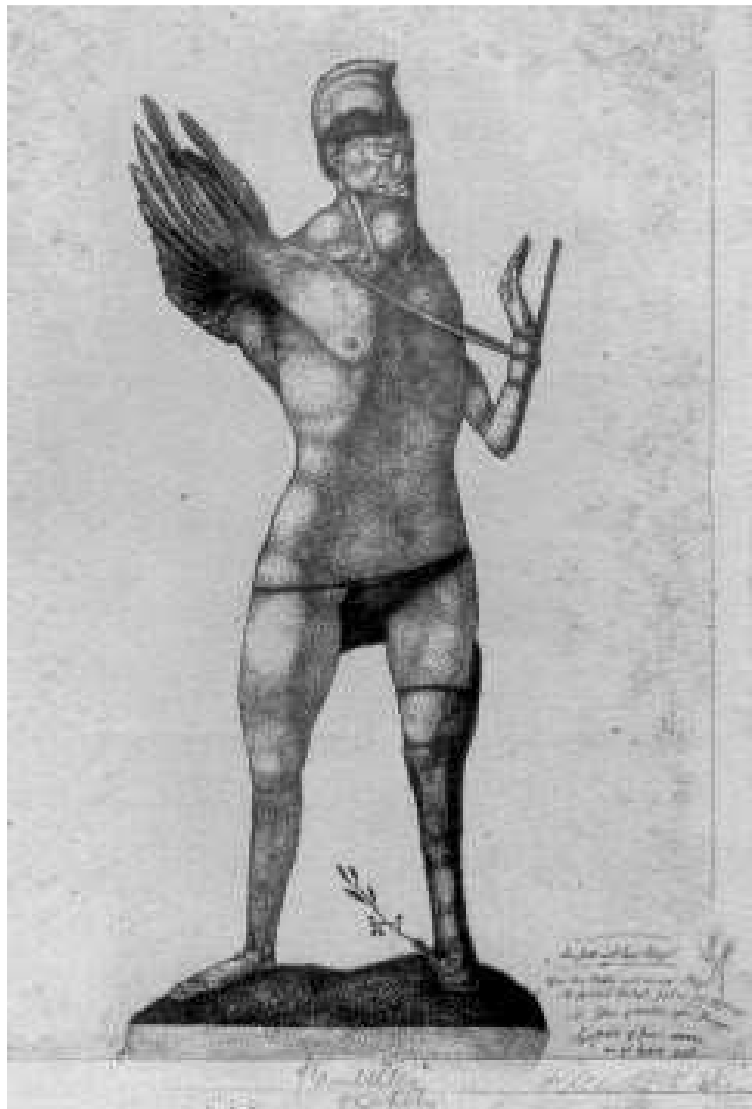


Figura 38. *Héroe con un ala*
(P. Klee, 1905)

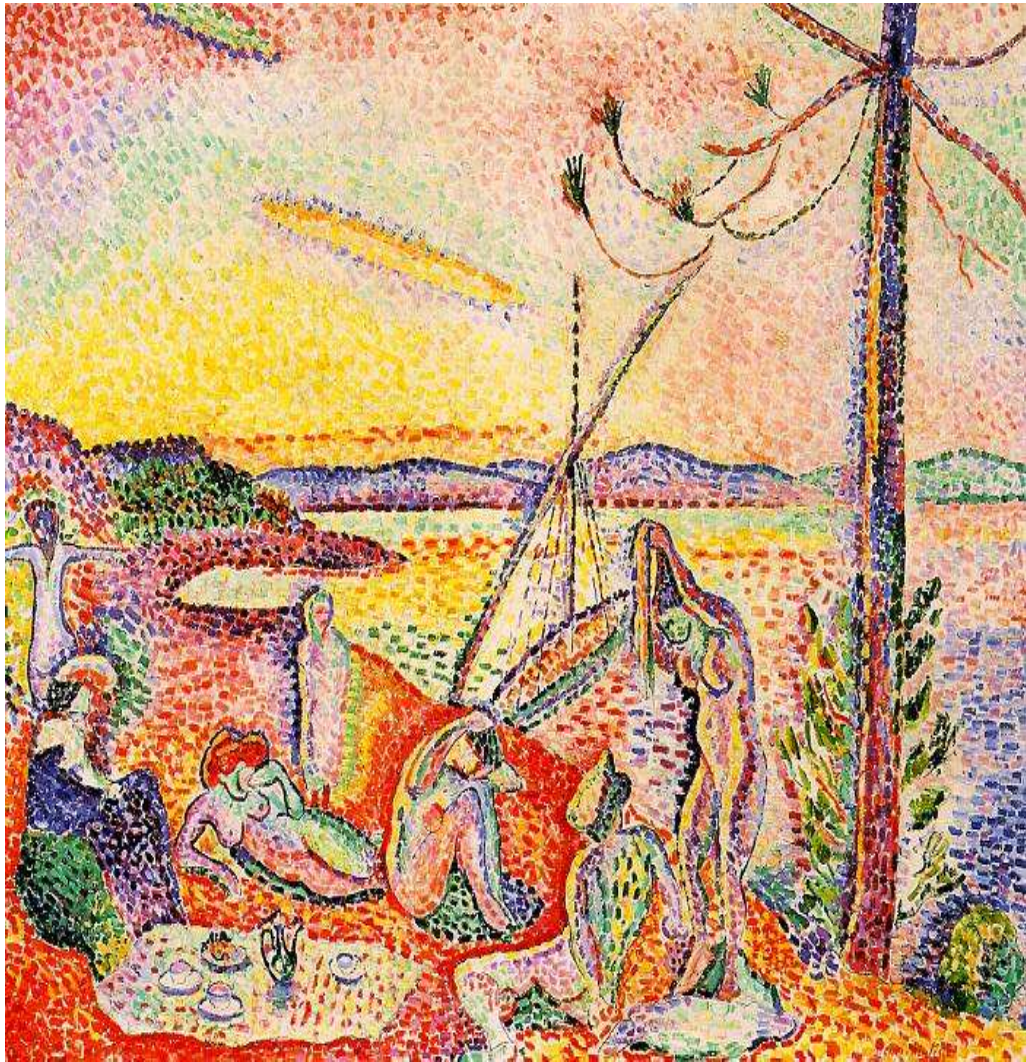


Figura 39. *Lujo, calma y voluptuosidad*
(Matisse, 1904)



Figura 40. *El botellero*
(Duchamp, 1914)



Figura 41. *Chaqueta sobre una silla*
(Cézanne, 1890-92)



Figura 42. *El enigma de una tarde de otoño*
(De Chirico, 1910)

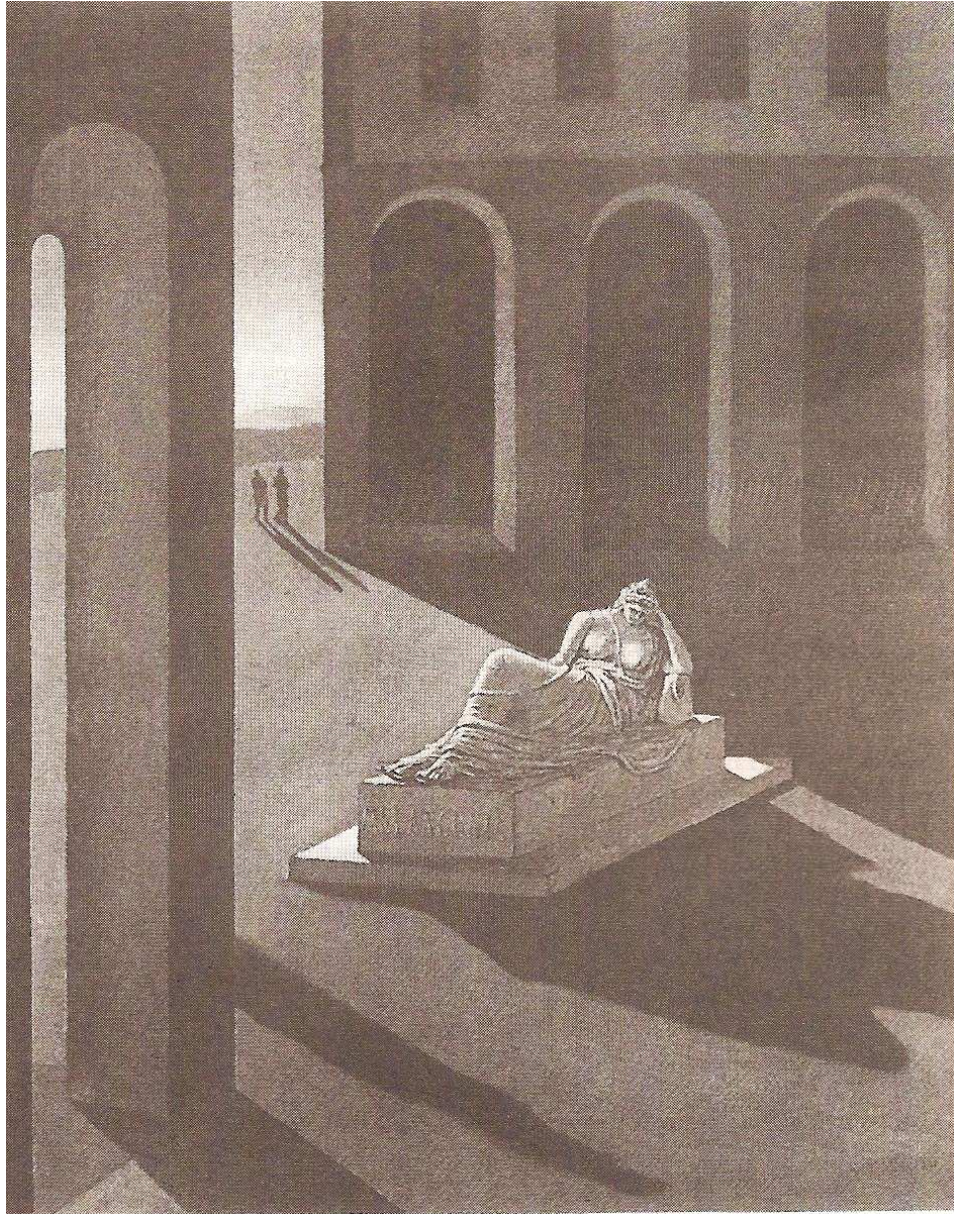


Figura 43. *Melancholía*
(De Chirico, 1912)



Figura 44. *Angelus Novus* o *Ángel de la historia*
(Paul Klee, 1920)



Figura 45. *La Conquista del filósofo*
(De Chirico, 1913-1914)



Figura 46. *Misterio y melancolía de una calle*
(De Chirico, 1924-1925)



Figura 47. *Las musas inquietantes*
(De Chirico, 1915)



Figura 48 *La musa metafísica*
(Carrà, 1917)



Figura 49. *Odalisca con pantalón rojo*
(Matisse, 1921)