

00261
3
24

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**BAJO EL SIGNO DE SATURNO
Arte y Melancolía**

TESIS

QUE PARA OBTENER SU TÍTULO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

Por favor
PRESENTA

et
BART DEPUTTER

vangilbergen

Director
Dr. Julio César Schara

México, D.F. 1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos a:

Dr. Julio César Schara

**Carlos Vera
Kathleen Ferny
Jesús Godínez**

Mia y Remy Deputter

**"¿ Por qué te abates, oh alma mía,
y te turbas dentro de mí ?"**

Salmo de David,
XLII, 6-12.

**" Hay lágrimas en la naturaleza de las cosas,
y la transitoriedad llega a los corazones. "**

Virgilio.

**" Irina : (apoya la cabeza en el pecho de Olga)
Día vendrá en que todos sabrán el por qué de todo
esto, el por qué de todos estos sufrimientos ;
entonces no habrá misterios de ninguna clase,
pero mientras tanto hay que vivir ... "**

Anton Chekov,
Las tres hermanas.

**" Una sola frase puede traducir mi tristeza : Es la que
se escribe siempre al final de la visita de un príncipe
al lugar de sus antiguos amores o a los lugares de su gloria ... " y lloró" ... "**

Jean Genet,
Milagro de la rosa.

**" Queda por saber si un alma inquieta no vale más que
un alma dormida. "**

Marguerite Yourcenar,
Alexis.

**" Es el sufrimiento y no el genio, únicamente el sufrimiento,
lo que nos permite dejar de ser manonetas. "**

**" Para engañar a la melancolía hay que moverse
sin tregua. En cuanto nos detenemos, ella se despierta,
si es que alguna vez se adormeció realmente. "**

Cioran,
Ese maldito Yo.

*Good morning heartache,
You old gloomy sigh.
Good morning heartache,
Thought we said good bye last night,
I turned and tossed,
Until it seemed you had gone.
But here you are with the dawn.
Wish I'd forget you,
But you're here to stay*

Billie Holiday

*Buenos días tristeza.
Tú, viejo suspiro sombrío
Buenos días tristeza.
Pensé que nos habíamos despedido anoche
Di vueltas y vueltas.
Hasta que pensé que habías desaparecido.
Pero aquí estás con el amanecer.
Quisiera olvidarte.
Pero aquí estás para quedarte*

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. De la melancolía	8
I.1. ¿Tristeza congénital ?	8
I.2. El psicoanálisis	11
I.2.1. Freud: duelo imposible del objeto maternal	11
I.2.2. Masoquismo primario	13
I.2.3. Melancolía narcisista	14
I.3. La melancolía en la historia del pensamiento occidental ..	15
I.3.1. Melaina Kolé	15
I.3.2. Aristóteles: Problema XXX, 1	17
I.3.3. Hipócrates: Sobre la risa y la locura	18
I.3.4. La edad media	19
I.3.5. El renacimiento y la 'Melencolía' de Durero	26
I.3.6. La reforma y la contrarreforma	32
I.3.7. La melancolía y la duda religiosa	41
I.3.8. Schopenhauer y Kierkegaard	47
I.3.9. El tedio y lo absurdo	56
I.3.10. El desencanto del mundo	58
I.3.11. La postmodernidad	66

Capítulo II. La melancolía y lo bello	72
II.1. Kierkegaard: la buena y la mala melancolía	73
II.2. Schopenhauer: el camino estético a la salvación	76
II.3. Freud: la belleza como sufrimiento nombrado	79
II.4. Adorno: la estética negativa	80
II.5. Benjamin : La alegoría como gozo significante	83
Capítulo III. Melancolía, alegoría y arte contemporáneo	85
III.1. La apropiación de imágenes	89
III.2. Arte 'in - situ' e impermanencia	93
III.3. Fotomontaje y acumulación	98
III.4. Hibridismo	104
Conclusiones	110
Bibliografía	115

INTRODUCCIÓN

La melancolía nos habla de uno de los sentimientos humanos más dolorosos y sombríos, arraigado en las profundidades de nuestra naturaleza; un fenómeno que, según algunos es de orden espiritual o religioso y según otros de orden psicológico, libidinal, médico o bioquímico. Una idea cargada de sentidos porque no ha cesado de fascinar a generaciones de hombres; y ha sido estudiado dentro de la mayoría de las ramas de las ciencias humanas.

La melancolía, idea griega, dominada por Saturno - el planeta frío y Dios Padre - ha visto cambiar lo que nombra a través de la historia y nos deja con un amplio abanico de significados. Es a la vez una palabra 'curis' y culta, una descripción y una apreciación, un vicio y una virtud, la cualidad de la incompetencia y el emblema de la genialidad. Ha sido condenado por pecado y al mismo tiempo ha sido alabado como el camino hacia la redención, y hacia Dios. Es el duelo del individuo, pero al igual se manifiesta en las sociedades en crisis que parecen haber perdido su razón de ser.

Por lo tanto, es imposible lograr en unas cuantas líneas dar una perspectiva de este dragón de varias cabezas. Resulta además sorprendente la cantidad de obras escritas dedicadas a la melancolía: al investigar sobre el tema uno se regocija con tanta inquietud demostrada en la filosofía, la literatura, y las artes por encontrar el sentido y la razón de ser de esta gran tristeza; no obstante se requiere, al mismo tiempo, cierta humildad frente a tal interés continuo y universal, el cual obliga a crear límites y a formular claramente los objetivos de la propia investigación.

Y una primera pregunta se presenta ¿Quién es, de dónde viene este astro oscuro, cuyos rayos invisibles nos clavan al suelo, a la cama, al mutismo, al renunciamiento?

Convencido de que escribir sobre la melancolía tendría poco sentido si el escrito no hubiera surgido de la melancolía misma, hablaré aquí de un abismo de tristeza, de un dolor incommunicable que a veces nos absorbe, a menudo por mucho tiempo, hasta hacernos perder el gusto de la palabra, de la acción, de la vida misma. Una tristeza, o llámese depresión, que nos hace tambalear entre la vida y la muerte pero cuyo 'sin-sentido' paradójicamente nos parece evidente, brillante e ineluctable; porque nos devela la esencia de nuestra existencia. La esencia a la cual alude Camus cuando escribe:

"Hay únicamente un problema filosófico serio y eso es el suicidio. Juzgar si la vida vale la pena vivirse o no, constituye la respuesta a la pregunta fundamental en la filosofía. Todo lo demás -Si el mundo tiene 3 dimensiones o no, si la mente tiene 9 ó 12 categorías- viene después."

Por otra parte, y más allá de la fascinación personal, constatamos que el tedio y el desencanto se han convertido en algunos de los estados de ánimo más apropiados para el fin de siglo que vivimos, y esta constatación es de gran importancia en el sentido que da un giro particular a la investigación, otorgándole un peso mayor y una actualidad innegable. Mientras desde todos los anuncios de las megapantallas en la calle, y desde la televisión, nos sonríe el mundo contemporáneo, con todas sus maravillas tecnológicas; el mundo mismo puede ser un lugar deprimente e insatisfactorio para vivir. Videocaseteras y hornos de microondas son artefactos eficaces, pero en el transcurso diario de nuestras vidas

¹ Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, (Paris, 1984), p.4 La traducción es nuestra

altamente eficientes, hay momentos cuando algo nos parece faltar en un plano más profundo. A menudo tenemos el sentimiento de que la vida moderna no es la existencia para la cual fuimos diseñados; ya sea atormentados por una cantidad abrumadora de compromisos, o angustiados por un sentido de aislamiento social (o, extrañamente, ambos a la vez), ya sea despojados de tiempo libre por largas semanas de trabajo o trabados en el callejón sin salida del desempleo. Es una vida teñida de incertidumbre y ansiedad y en vista de las estadísticas recientes sobre la frecuencia de la depresión en países desarrollados que hablan de la escandalosa cantidad de víctimas, de hasta 40% de la población, sobre todo mujeres, parece que "no hubiera nada más postmoderno que ser un depresivo."²

Y luego, como dice Marguerite Yourcenar, hay esta "inmensa fatiga moral, por el hecho de vivir en el mundo donde estamos y por el especie de angustia impersonal que pesa sobre tantos entre nosotros."³ La tan debatida 'crisis de la razón y de los valores' que atraviesa el occidente y que ha encontrado su culminación atroz en los asesinatos masivos y programados de Auschwitz, Hiroshima, y más reciente en Camboya y Ruanda, ha arrastrado al mundo entero a un profundo pesimismo hacia el futuro. Esta 'pérdida de horizonte' abarca todas las dimensiones de la vida en sociedad y nos presenta el prototipo del hombre contemporáneo como un verdadero 'saturnino'. Hoy como nunca se evidencia que la existencia del hombre postmoderno carece de sentido lógico y "como bien señala la literatura del siglo XX, los grandes personajes de nuestra era son el solitario, el vagabundo, el exiliado y el marginal."⁴

² Pablo Fernandez Christlieb, La melancolía: una depresión cultural, en La Jornada Semanal No. 254, Sección especial de La Jornada, (Mexico, 1994), p. 30

³ Josiane Savignau, Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie, (Paris 1990), p. 347. La traducción es nuestra.

⁴ Gilda Waidman, Melancolía y utopía, la reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura, (Mexico, 1989), p. 14

Desde luego, la melancolía no es solamente o principalmente un fenómeno contemporáneo, resulta fascinante ver cómo la idea de la melancolía, a través de la historia occidental, se ha mantenido siempre transformándose, metamorfoseándose, plegándose a las convicciones, modas y crisis de las sociedades. Más todavía, la melancolía ha ocupado un lugar importante en la dinámica cíclica de la historia, ya que ha acompañado y teñido las inevitables épocas de decadencia: la caída del Imperio Romano, la perdición de la 'Ciudad de Dios', la crisis de la fe, la decadencia del occidente,... E indudablemente la época que nos tocó vivir. La época de la bancarrota de los grandes sueños, del proyecto de la ilustración europea y de la esperanza marxista del proletariado mundial.

Pero hasta aquí se muestra sólo una cara de la moneda; la otra cara recibe el nombre de la creatividad y la genialidad, de lo bello y lo sublime.

Aristóteles ya dejó de ver la melancolía como un simple padecimiento o un vicio, y la atribuye a la personalidad excepcional. Durero, el gran ilustrador del Renacimiento nórdico, nos presenta en su célebre grabado '*Melencolia I*', el vacío depresivo que necesariamente precede a toda gran creación. Schopenhauer habla del camino del sufrimiento y de la abnegación para llegar al estatus de 'santo asceta' y Freud ve en la creación de lo bello un artificio subliminal para superar el duelo melancólico por las cosas 'perdidas' que nos hacen sufrir.

El vicio de la melancolía parece un mal inevitablemente vinculado con la genialidad y por consecuencia con el acto civilizador. Susan Sontag escribe al respecto: "La característica del temperamento saturnino es el conocimiento de sí mismo y la actitud intransigente hacia uno mismo. Uno mismo es un texto - y debe ser descifrado -, por lo tanto es un

temperamento adecuado para intelectuales. Uno mismo es un proyecto - algo que se debe construir -, por lo tanto es un temperamento apropiado para artistas y mártires, los que buscan 'la pureza y la belleza en el fracaso' como dice Walter Benjamin sobre Kafka ""⁵

El desencanto melancólico es la materia prima de donde se obtienen nuevas ideas, valores, verdades y conocimientos. La nada y el sin-sentido invitan y instigan a la creación y a la producción artística.

Este trabajo es antes que nada una búsqueda a través de la historia del hombre, que intentará arrojar un poco más luz sobre este fenómeno enigmático que es la melancolía. Una búsqueda que inicia desde los ámbitos de la psicología y la psiquiatría que, hoy en día, están a la vanguardia de las investigaciones sobre la depresión y la melancolía ; para luego ampliar el panorama hacia las otras ciencias humanas como la filosofía, la sociología y la historia (del arte).

En el primer capítulo, la investigación seguirá, desde la antigüedad griega hasta la posmodernidad, el desarrollo de la idea de la melancolía dentro del pensamiento occidental, y con éste, la fascinación incesante del hombre por su tristeza. Una fascinación que se mueve entre la maldición y la alabación ; que ha marcado épocas enteras como el Renacimiento, la época romántica y los tiempos de postguerra del siglo XX ; que asimismo ha dejado sus huellas en la literatura (pensamos, entre otros en Shakespeare, Montaigne, Baudelaire, Roth, Dostoïevsky, Kafka, Ibsen, Duras, Auster....) en la música (Monteverdi, Purcell, Beethoven, Chopin, Mahler, Gorecky,...), y no menos en las artes plásticas (Durero, Holbein, Turner, Friedrich, Van Gogh, Munch, Rothko, Klein, Kiefer,...).

⁵ Susan Sontag, Under the sign of Saturn, (New York, 1981), p 117. La traducción es nuestra

Por consecuencia, y partiendo de las preguntas ¿Puede la belleza ser triste?, ¿Nace de la melancolía lo sublime?, intentaré, en una siguiente etapa, descubrir el terreno que comparten la estética y la melancolía. Una temática que ha tomado un lugar importante en los escritos de Arthur Schopenhauer, Soren Kierkegaard, Theodor Adorno y Walter Benjamin

Finalmente surge la consideración, que si la sociedad postmoderna es una sociedad en crisis sensible al desaliento y a la tristeza, esto debe encontrar su reflejo en el arte contemporáneo. Y efectivamente, el 'postmodernismo' - participativo, crítico y fascinado con el pasado -, lejos de ser un movimiento claramente 'saturnino', como lo era por ejemplo el romanticismo, no obstante se muestra susceptible a la melancolía y rescata a artificios como la alegoría, emblema melancólico por excelencia, pero vehementemente rechazado por la estética moderna como estrategia productiva.

En suma, esta investigación intenta esclarecer el vínculo y las afinidades entre el duelo profundo, pero indeterminado, que es la melancolía y la creación artística y tratará de descubrir cómo, desde el dolor del vivir mismo, desde la existencia desalmada y la inclinación hacia la auto-aniquilación paradójicamente nacen la obra, las ideas nuevas y finalmente la cultura. Un argumento que, en mi opinión y pese a su dimensión histórica, dentro del contexto contemporáneo de la postmodernidad no ha perdido nada de su actualidad y goza indudablemente de una nueva relevancia.



Fig. 1. Jacob de Gheyn: *Saturno*. Grabado a buril, Siglo XVII.

I. DE LA MELANCOLÍA

I.1. ¿Tristeza congénita ?

En su uso actual 'melancolía' quiere decir (según el Oxford Dictionary): depresión mental, falta de alegría, tendencia al abatimiento y a la cavilación, influencia deprimente de un lugar... Esta definición nos presenta la melancolía como una enfermedad (depresión mental) o un estado de ánimo (falta de alegría), como un mal curable o un sentimiento pasajero.

Hoy en día es principalmente la psiquiatría quien se ocupa de nombrar, diagnosticar, y buscar tratamientos para la depresión y la melancolía pero aún no existe ningún acuerdo sobre sus causas: "Sobre lo único en que se está de acuerdo acerca de la depresión es que se trata de un estado patológico ubicuo y universal que, según parece, es inherente a la condición humana y cuya intensidad va desde un simple malhumor normal hasta un estado psicopatológico y médico cualitativamente diferente."⁶

Muchas veces nuestra desesperación resulta de una herida concreta que a su vez se originó en un fracaso emocional o profesional, en una tristeza o en un proceso de duelo que atravesamos. Una despedida, traición, pérdida, una enfermedad fatal o un accidente - la lista de accidentes que nos pueden ocurrir día con día es interminable -, por el cual nos vemos de repente fuera de la categoría de personas que antes considerábamos 'normales'.

⁶ Anastasia Toufexis, No existe aún ningún acuerdo sobre el diagnóstico, las causas, la epidemiología y la terapia de la depresión, en Revista Psicología, (México, 1994), p.26.

A menudo el impacto de los acontecimientos que nos llevan a la depresión esta fuera de proporción con la situación desesperante en la que nos sumergimos; una existencia que nos hace tambalear en el borde de la vida o la muerte. La filóloga y psicoanalista francesa Julia Kristeva escribe: "Vivo una muerte viva, herida, sangrante, despedazada, mi ritmo es más lento, el tiempo no existe o se expande, devorada por el sufrimiento... ausente para los demás, me queda de la depresión una claridad suprema, metafísica. En la frontera entre vida y muerte, tengo a veces el sentimiento orgulloso de ser testigo del anti-sentido de la existencia, de lo absurdo de las cosas y de los seres."⁷

La melancolía supera el acontecimiento concreto o la causa directa que nos lastima, es una tristeza profunda, un duelo intenso, que muchos autores han situado en la naturaleza del ser humano o de ciertos individuos o que han descrito como 'pesadez' del alma. "Un peso con el que carga el hombre de tal forma que paraliza sus sentidos, sus instintos, su imaginación y sus pensamientos, de manera que desaparece su voluntad, sus deseos y sus ganas de trabajar y de luchar"⁸. El hombre que no tiene ya control sobre su vida, también deja de participar de la vida a su alrededor. Todo pasa desapercibido y cualquier tarea o responsabilidad parece ser un obstáculo insuperable.

Una vida así es extremadamente vulnerable y según R. Guardini⁹ la vulnerabilidad no se debe tanto a la falta de fuerza interior o a carencias estructurales, sino a "una sensibilidad del ser, provocada por la gran cantidad de dones naturales"¹⁰. Esta sensibilidad hace que el hombre sea vulnerable frente a la crudeza de la existencia. Y eso es precisamente lo

⁷ Julia Kristeva, Soleil Noir, depression et melancolie, (Paris, 1987), p. 14 la traducción es nuestra

⁸ Romano Guardini, De la melancolie (Paris, 1953), p 32 la traducción es nuestra

⁹ Romano Guardini (1885-1968) fue docente de filosofía en la universidad de Berlín, escribió varios tratados sobre el lugar de la religión en el mundo contemporáneo.

¹⁰ Romano Guardini, Op Cit, p 33

que inevitablemente lastima, la vulgaridad de la vida muchas veces fea y baja; el sufrimiento omnipresente, el sufrimiento de los débiles, los animales y los seres mudos. Y el hecho de que no se puede cambiar nada. Así es y así será, y eso es igual de pesado y penoso.

Esta vulnerabilidad hace imposible cualquier acción para asimilar sentimientos de dolor, desesperación y angustia; el sufrimiento melancólico se caracteriza por su profundidad, y cualquier resistencia es inútil porque el objeto del sufrimiento se conecta con otro elemento, dentro del hombre. Esta falta de proporción entre el sufrimiento por algo que pasó y la profundidad de su efecto en el hombre melancólico, demuestra - según muchos - que se trata de una característica nata. El punto crucial no se encuentra en los impactos exteriores, sino dentro del individuo.

Puede llegar a tal grado que el ser melancólico siente cualquier acontecimiento como doloroso; de tal forma que la existencia misma, como existencia, se convierte en sufrimiento; la existencia misma es un padecimiento.

Si consideramos la vida como algo dominado por dos instintos fundamentalmente opuestos - por un lado la afirmación, el desarrollo y la realización (el Eros de Freud) y por otro lado el 'dejar de ser', el deseo de auto-negarse (Thanatos) - podríamos afirmar que la naturaleza humana se defiende espontáneamente contra el peligro y la muerte, pero que extrañamente también la atraen. En la melancolía parece que la tensión entre Eros y Thanatos disminuye para convertirse en un factor de destrucción en el cual predomina la auto-destrucción. El dolor y la muerte llegan a tener una fuerza de atracción peligrosa y, la tentación de dejarse ir estalla en contra de la propia vida del individuo, que no encuentra ya justificación alguna para la existencia misma y siente que se desliza en el vacío y el absurdo.

I.2. El psicoanálisis

Lo que hoy en día entendemos por melancolía o depresión - la idea de la melancolía ha cambiado de significado muchas veces en el transcurso de la historia occidental, como objeto de la filosofía, teología y ciencia médica, más adelante profundizaré más en el tema - resulta en gran medida de las teorías formuladas por el psicoanálisis desde '*Duelo y Melancolía*' de Freud

Julia Kristeva define la melancolía como "la sintomatología de inhibición y de asimbolía que se apodera momentáneamente del individuo, alternado, por lo general, con etapas maniáticas de exaltación. Cuando son menos intensos y frecuentes los fenómenos de abatimiento y excitación, se puede hablar de una depresión neurótica"¹¹. La melancolía y la depresión se consideran en el psicoanálisis como bastante afines, aunque se distinguen por la sintomatología neurótica o sicótica. Ambos términos se refieren también en la psiquiatría a una unidad que podemos llamar "melancólico-depresivo"¹².

I.2.1. Freud: Duelo imposible del objeto maternal

La teoría freudiana habla tanto en el caso de la melancolía como en el caso de la depresión de un 'duelo imposible del objeto maternal'. Un niño, aun antes de decir palabra, siente una tristeza sin remedio; la separación inevitable de la madre que intentará reencontrar desesperadamente¹³.

Sabemos que podemos de la misma manera perder los objetos de nuestro amor en el transcurso de nuestra vida (no solamente personas amadas) y

¹¹ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 8.

¹² *Ibid.*, p 19.

¹³ Sigmund Freud, "deuil et mélancolie" (1917), en *Metapsychologie*, (Paris, 1968), pp 147-174

nos entristecemos al reconocer en el ser/objeto amado, la sombra de un objeto amado que perdimos hace mucho tiempo.

Según la teoría clásica del psicoanálisis la depresión, al igual que el duelo, esconde una agresividad hacia el objeto perdido y descubre de tal forma la ambigüedad del individuo deprimido cara-a-cara con el objeto de su duelo. "El individuo deprimido parece estar diciendo lo/ la amo en relación con un individuo u objeto perdido, pero aun más lo/ la odio, porque él/ ella me deja y me abandona. Porque lo/ la amo y para no perderlo/ la, tengo que adoptarlo/ la dentro de mi, pero ya que también lo/ la odio, el otro/ la otra dentro de mi es un yo 'malo/ mala', yo soy malo/ mala, no soy nada, me mato"¹⁴.

El lamento en contra de si mismo sería más bien un lamento en contra del otro y el anhelo a la muerte sería un disfraz trágico del deseo a la destrucción del otro. Por mi identificación con el otro amado-odiado, por medio de la introspección, incorporo su parte sublime en mi ser y permito que se convierte en mi juez necesario y tiránico, al igual que su parte despreciable que trata de rebajarme y que trataré de destruir. Así el análisis de la melancolía y la depresión demuestra que el auto-lamento es un odio hacia el otro que sin duda es portador de un deseo sexual inconsciente según Freud.¹⁵

El 'canibalismo melancólico', subrayado por Freud y Abraham, que aparece en varios sueños y ensoñaciones de individuos deprimidos, traduce esta pasión en el retener el otro en la boca (ano o vagina), ese intolerable que quisiera tragar para poseerlo más en vida. Es preferible

¹⁴ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 20

¹⁵ Melanie Klein, *Le deuil et ses rapports avec les états maniatco-dépressifs*, (Paris, 1967), p 344

desmenuzado, desgarrado, cortado, tragado o digerido que... perdido¹⁶. Esta imagen canibal-melancólica es una negación de la realidad que significa la pérdida o la muerte. Manifiesta el temor de perder al otro en la sobrevivencia del 'yo', abandonado más no separado del otro, que devoro, me nutre y resurge en mí.

1.2.2. Masoquismo primario

Otra afirmación freudiana difiere de lo anterior y se asocia al concepto de la melancolía incrustada en la naturaleza humana. Se trata de la noción 'masoquismo primario' que aparece en la obra de Freud desde la publicación de '*La pulsión de muerte*' en 1915.

En vista de que los seres vivientes aparecieron después de los no vivientes, Freud asume que tienen que poseer cierto empuje que tiende a ese estado anterior. Esta 'pulsión de muerte' como tendencia al regreso de un estado anorgánico se contraponen al principio erótico de descarga y conexión. Freud postula aquí que una parte del anhelo a la muerte, o afán de destrucción, se dirige al mundo exterior, en particular a través del sistema muscular y que se transforma en agresión y destrucción. Al servicio de la sexualidad da forma al sadismo. Sin embargo, hay otra parte que no participa en este traslado hacia afuera, "queda dentro del organismo y se encuentra conectado con la libido [...] en esto reconocemos el masoquismo primario"¹⁷

A pesar de que la mayoría de los analistas, después de Freud, no observan estas especulaciones o en medida menor, la presencia

¹⁶ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 21

¹⁷ Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*. (Paris, 1973) p 291.

frecuente de masoquismo, las reacciones terapéuticas negativas o ciertas patologías en niños menores (anorexia, ciertos autismos) son indicadores para aceptar la idea del anhelo de la muerte como una desadaptación biológica¹⁸.

I. 2.3. Melancolía narcisista

Esta teoría más reciente y más aceptada muestra cierta afinidad con la idea freudiana del anhelo a la muerte.

El tratamiento de pacientes depresivos ha demostrado a los analistas modernos, que la tristeza melancólica no sería una agresión disfrazada contra 'un otro' imaginario que se ha perdido y por lo tanto se considera como enemigo, más bien sería una señal de un 'yo' herido, primitivo. Tal individuo no se siente traicionado, sino afectado por una carencia fundamental. Su tristeza no esconde un sentido de culpabilidad por una venganza secreta en contra de un objeto ambivalente. Parece ser más bien la expresión arcaica de una herida narcisista, innombrable e inimaginable, tan primaria que no le corresponde ningún objeto exterior¹⁹. Para este melancólico 'narcisista' la tristeza es realmente el único objeto, o más exacto, el objeto-ersatz, al que se adhiere y con el que se familiariza por falta de otro. En este caso el suicidio no es una guerra disfrazada, sino una comunión con la tristeza.

El ser melancólico no guarda luto por 'el objeto', sino por "la Cosa"^{20 21}. Tiene la idea de ser despojado de un bien máximo innombrable, lo que no puede describir ninguna palabra. Así que ningún objeto erótico podrá

¹⁸ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 38

¹⁹ B. Grunberger, *Le narcissisme* (Paris, 1975), p 48

²⁰ LA COSA Concepto en la filosofía (e o con Kant y Heidegger) y en la psicología (e o con Freud) por lo que podemos entender aquí: lo indeterminado, lo indiviso, lo inasible, inapalable.

²¹ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 22

reemplazar esta pérdida única, y se desconecta de cualquier deseo libidinal. El ser depresivo huye en aventuras amorosas que decepcionan cada vez, o bien se encierre, inconsolable y apático en un cara-a-cara con la 'Cosa' innombrable.

Despojado de cualquier sentido de valor, el hombre melancólico es ateo, pero a pesar de su ateísmo Kristeva le llama un místico: "Adherido a su pre-objeto, esclavo mudo e inseparable de su propia Cosa innombrable. Al borde de esta enajenación logra consagrar sus lágrimas y su gozo [...] Desconfiado del lenguaje, el deprimido es un ser afectuoso, seguramente herido, pero cautivado por el afecto. El afecto es su Cosa." ²²

I.3. La melancolía en la historia del pensamiento occidental

I.3.1. Melaina Kolé

Desde la antigüedad, a través de la historia occidental, la idea de la melancolía ha visto cambiar lo que nombra, siempre oscilando entre tres puntos, propuestos por Raymond Klibansky en el libro '*Saturno y Melancolía*': un temperamento, una enfermedad y la característica del genio.²³

Los griegos consideraban la melancolía como uno de los cuatro 'humores' y cuatro temperamentos descritos por Hipócrates. La bilis negra (*Gr. Melaina Kolé*) era producida por el cuerpo junto a los tres otros humores; la Sangre, la Bilis Amarilla o Roja y la Flema, que se combinaban según distintas proporciones en cada individuo, dotados, además, de lo que se consideraba una temperatura particular. Cada uno de los flujos corporales

²² *Ibid.*, p. 24.

²³ Raymond Klibansky, Erwin panovsky y Fritz saxl, *Saturno y Melancolía*. (Madrid, 1991), p. 173

tenía sus características específicas de humedad y calor: La sangre, caliente y húmeda; la bilis amarilla, caliente y seca; la bilis negra, fría y seca y la flema, fría y húmeda. La combinación de estos humores y el predominio de unos sobre otros caracterizaban el temperamento de los individuos; según sus humores dominantes un sujeto era sanguíneo, colérico, melancólico o flemático.

Los temperamentos se explicaban, como cualquier otro fenómeno natural, por una causalidad material. En visto de la idea griega de las correspondencias entre el hombre y el cosmos, cada uno de los cuatro humores era estimulado o deprimido por influencias astrales. El melancólico, aquel en quien predominaba la bilis negra, era dirigido por Saturno, el más alto de los astros, frío y seco.²⁴

Estas nociones hipocráticas, de los cuatro humores y cuatro temperamentos, gobernaban gran parte de la práctica médica que juzgaba las enfermedades y defectos del cuerpo humano. Llegó incluso casi intacta hasta la modernidad con pretensiones curativas en el tratamiento médico de la melancolía, como las famosas sangrías y otras curaciones administradas por doctores, charlatanes y sacamuelas y, hoy en día, con la administración de fármacos antidepresivos en la psiquiatría.

²⁴ Ibid., p.134.

1.3.2. Aristóteles: Problema XXX,1.

El humor melancólico, coesencial con la tierra, frío y seco como Saturno, se relacionaba con el 'bronco bóreas', con el otoño, con el atardecer y con la edad avanzada; un exceso de melancolía se consideraba como la peor condición humana. Este aparente vicio, sin embargo, adquirió, lo que se manifiesta claramente en las tragedias de Eurípides, nuevas connotaciones como la del castigo divino o del sufrimiento heroico. Basta ver los destinos de héroes griegos tales como Heracles, Ajax y sobre todo Belerofonte quien, abandonado por los dioses, exiliado por decreto divino, estaba condenado a la expulsión y la soledad: "Objeto de odio de los dioses, erraba todo solo por la llanura de Alesia, se comía el corazón y evitaba el paso de los hombres" (*Iliada [VI, 200-203]*). Sin duda alguna, la melancolía ganó el status de un mal pero un mal atribuido a héroes y semidioses.²⁵

No obstante, el '*problema XXX, 1; El genio y la Melancolía*²⁶', obra apócrifa atribuida a Aristóteles, innova de una manera definitiva el concepto de la melancolía. En esta reflexión (pseudo-)aristotélica se intenta desenredar los hilos de una sola pregunta: "¿Por qué los hombres excepcionales, en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son ostensiblemente melancólicos, algunos al grado de padecer males provocados por la bilis negra?"²⁷ y constituye así el primer tratado completo sobre las correspondencias entretenidas por los filósofos con la melancolía.

Aristóteles saca la melancolía de la patología y la sitúa en la naturaleza, ligándola al calor, visto como el principio regulador del organismo. La bilis

²⁵ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 17

²⁶ Traducción de Conrado Tostado en *De la Melancolía*, Editorial Vuelta, 1994 pp. 43-51.

²⁷ Aristóteles, *Problema XXX, 1*, (México, 1994), p. 43.

negra, tradicionalmente considerada como fría, puede ser también muy caliente ya que todo en la naturaleza es una mezcla de esos dos componentes y puede presentarse en los dos estados: el frío y el caliente. Si la bilis negra está demasiado fría, produce todo tipo de atonías, pero si está demasiado caliente, produce animación. Aquí Aristóteles une la bilis negra al vino, al mar y al esperma, todos los cuales contienen 'viento'. Así como el vino, por su carácter ventoso y espumoso, transforma a los individuos por tiempo definido, la substancia de la bilis negra, mezclada con nuestros cuerpos en mayor o menor medida, modela nuestro carácter. Si la concentración de la sustancia de melaina kolé no es demasiado concentrado ni demasiado frío o caliente, hace del individuo un ser excepcional. Sin embargo, siendo en sí misma inconstante, la bilis negra, a veces muy caliente, puede amenazar el individuo con la locura y al contrario, estando fría puede provocar un gran miedo y llevarlo al suicidio.²⁸

La melancolía que evoca Aristóteles no es entonces una enfermedad del filósofo sino su naturaleza misma, su ETHOS: Este nuevo concepto se olvidará durante la Edad Media pero tendrá una influencia importante en el pensamiento occidental a partir del Renacimiento.

1.3.3. Hipócrates: sobre la risa y la locura

Las *Cartas X-XVIII*²⁹, otra obra griega atribuida a Hipócrates, nos muestra un nuevo aspecto de la melancolía en aparente oposición a la tristeza y el sufrimiento.

²⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panovsky y Fritz Saxl, *Op. Cit.*, p 98.

²⁹ Traducción de Conrado Tostado en '*De la Melancolía*', Editorial Vuelta, 1994 pp 55-87.

La anécdota de la fábula relatada en estas cartas es sencilla: los habitantes de Abdera se hallan muy preocupados porque su gran filósofo, Demócrito, ha enloquecido y no deja de reirse; sólo hay una persona capaz de curarlo: Hipócrates. Y efectivamente acude al encuentro del filósofo para constatar que el supuesto loco es un gran sabio y posiblemente el único cuerdo en el mundo enfermo que le rodea. Al final de la historia podemos concluir que la risa resulta también una forma del raptó melancólico en tanto revelación súbita: "La miseria del hombre como revelación que le muestra su ridículo estado, imponente ante el cosmos y ridículo ante sí mismo"³⁰. Con la risa de Demócrito nace, de la melancolía, el humor de la ironía y del sarcasmo.

I.3.4. La Edad Media

Desde la época helénica y en el mundo latino, la melancolía dejó de ser un camino hacia la revelación y se convirtió en una enfermedad común perteneciente únicamente al ámbito de la medicina. Con el cristianismo no hay cambio sustancial en esta situación; mas bien se encarga de fomentar el desprecio por dicho padecimiento y lo condena severamente convirtiendo la tristeza en un pecado.

Dante ubica a los "locos dolorosos que han perdido el bien del entendimiento" en la "ciudad dolente" (*El Infierno, Canto III*): Su castigo consiste en tener "ninguna esperanza de muerte". Los suicidas tampoco son perdonados y son condenados a transformarse en árboles (Canto XIII).³¹

³⁰ Julio Hubbard, De la Melancolía (México, 1994), p. 16.

³¹ Dante Alighieri, La Divina Comedia, (México, 1992), pp. 77-5.

Por otra parte, aún dominado por la teología cristiana, el pensamiento medieval recae en las cosmologías de la antigüedad tardía y une la melancolía a la figura de Saturno: al mismo tiempo el planeta frío, más alejado del mundo, y el Dios Padre, dueño del tiempo. Se relacionaba con Satán dentro del nuevo contexto cristiano y encontramos, por ejemplo, el signo de Saturno en la palma de la mano del diablo en la carta número IV del Diablo del Tarot (*Figura 2*). También la posición del esqueleto que representa la muerte en la carta de la Muerte (*Figura 3*) nos recuerda a dicho signo. Entonces, Saturno como personificación del mal, "las enfermedades crónicas, las plagas, pérdidas, pobreza, vejez, frustración, soledad y muerte".³²

La más temida de todas las enfermedades, la demencia, era particularmente atribuido a Saturno y a la bilis negra. Esta enfermedad puede aquejar a cualquiera, pero por naturaleza, los melancólicos son su presa más fácil. Y aún en ausencia de sus síntomas patológicos, los melancólicos naturales son a la vez desgraciados y desagradables. Delgado y de piel oscuro, el melancólico es "torpe, mezquino, rencoroso, codicioso, malicioso, cobarde, desleal, irreverente y soñoliento. Rehuye la compañía de sus semejantes y desprecia al sexo opuesto y su única cualidad redentora - y aún ésta se omite frecuentemente en los textos - es una cierta inclinación al estudio solitario".³³

Las representaciones pictóricas de la melancolía se solían encontrar, primeramente en los tratados técnicos de medicina, y en segundo lugar en los libros o pliegos populares que trataban de la teoría de los cuatro humores, en especial los calendarios manuscritos o impresos.

³² Alexander Skye, *Planets in signs* (West Chester 1988), p. 193. La traducción es nuestra.

³³ Erwin Panovsky, *Vida y arte de Alberto Durero* (Madrid, 1982), p. 173.



Fig. 2. *El Diablo*. Carta no. XV, Tarot de Waite.

Fig. 3. *La Muerte*. Carta no. XIII, Tarot Flamenco.

El principal objetivo de las ilustraciones en los libros de medicina era mostrar diferentes métodos de tratamiento para la melancolía con la música, la flagelación, las sangrias o mediante la cauterización. En los pliegos populares y los calendarios aparecía la melancolía dentro de una serie de cuatro figuras que pretendían poner en relieve las cualidades más o menos deseables de los cuatro temperamentos como tipos de la naturaleza humana. La melancolía se representaba en la figura de un ávaro anciano y triste. Apoyado en un escritorio cerrado con llave cuyo tablero aparece casi cubierto de monedas, su cabeza descansa sombriamente sobre la mano derecha, mientras con la izquierda ase la faltriguera que le cuelga del cinturón.³⁴ (*Figura 4*)

Esta representación cambia en la baja edad media; ya no muestran los tipos de comportamiento humano por sí mismos sino por referencia al sistema de la teología moral. No se ilustraban ya en monografías profanas, sino que se representaban como vicios, en los relieves de catedrales como las de Chartres, París y Amiens o en las miniaturas de tratados morales. Así, la nueva interpretación del temperamento sanguíneo, por ejemplo, retoma la efigie altomedieval de la 'lujuria' (*Figura 5*). En el relieve "Luxuria" de la catedral de Amiens se muestra a los sanguíneos como una pareja trabada en ardiente abrazo. La representación de la melancolía se basa en la idea del sueño pecaminoso y a la pereza atribuidos a este temperamento, y presentan a una mujer dormida junto a la ruca en combinación con un hombre dormido sobre la mesa o en la cama; a veces el hombre tiene ante sí un libro sobre el cual se ha rendido al sueño.³⁵ (*Figura 6*)

³⁴ *Ibid.*, p. 173

³⁵ *Ibid.*, p. 174



Fig. 4. Los cuatro temperamentos: *El Sanguineo, el Colérico, el Flemático y el Melancólico*. Xylografía medieval.

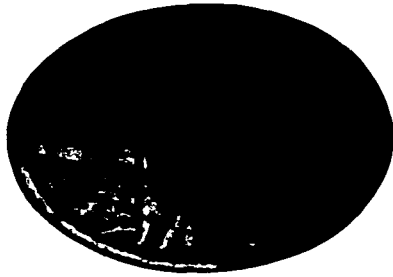


Fig. 5. *La Lujuria* representación altomedieval. Xylografía.

Fig. 6. *La Melancolla*. representación altomedieval. Xylografía.

No obstante lo anterior, cabe mencionar aquí que los monjes en la edad media aún cultivaban la tristeza en forma extrema a través de la 'ascesis mística' que se impuso como medio de conocimiento paradójico de la verdad divina y constituía la prueba mayor de fe.³⁶

También la revelación 'gnóstica', la cual, desde el siglo II se manifiesta en sectas como contra-religión del cristianismo, honra la tristeza como característica fundamental del hombre. La religión gnóstica cuenta que la divinidad, no como el Dios cristiano, contiene ya dentro de sí el principio del mal. 'El Demiurgo', dios oscuro, ha creado un mundo inestable en el que incluso una partícula de la divinidad ha caído en el exilio: el hombre.

El gnóstico entonces es un ser desdichado que deambula por el mundo desesperado. Se siente exiliado en el mundo y en su cuerpo que percibe como tumba y prisión. Porque fue tirado al mundo, el gnóstico es un melancólico por naturaleza: existir es un mal y trata de volver con Dios para enlazarse de nuevo con su principio y origen.

Esta salvación se alcanza a través del conocimiento (Gnosis) del misterio del mundo. Contrario al cristiano, el gnóstico no se siente culpable por el pecado original porque el mal no es un error humano sino el efecto de una conjura divina. Así no hay nada que hacerse perdonar y como desprecia su propia carne, al igual que el mundo, reino del mal, puede y debe perpetrar todas las ignominias posibles. Para conocer también es necesario conocer el mal, y quién haya adquirido el conocimiento, estará a salvo y no deberá temer el pecado. En la práctica del mal se humilla el cuerpo que se debe destruir, más no el alma, que se salva.³⁷

³⁶ Julia Kristeva, Op. Cit., p. 18.

³⁷ Umberto Eco, Los límites de la interpretación, (México, 1992), p. 55.

Severamente combatida por la Iglesia, la gnosis nunca fue erradicada por completo y como dice Umberto Eco: "Es difícil sustraerse a la tentación de encontrar una herencia gnóstica en muchos aspectos de la cultura moderna y contemporánea"³⁸ Su afinidad con el masoquismo, el negativismo y la melancolía me parece evidente, cabe citar a aquel autor desdichado que era Cioran:

"Nada podrá quitarme de la cabeza que este mundo es el fruto de un Dios tenebroso, cuya sombra yo alargo, y que es mi tarea agotar las consecuencias de la maldición que sobre él y su obra pesa."³⁹

1.3.5. El Renacimiento y la '*Melencolía*' de Durero

El concepto de la melancolía fue revisado o, más bien invertido con la llegada del Renacimiento. Con el redescubrimiento de la antigüedad griega y romana, el pensamiento europeo experimentó, en todos sus niveles, cambios importantes, mayoritariamente impulsados desde Italia. En su tratado '*De Vita Triplici*', Marsilio Ficino (1433-1499), el Espíritu Rector de la Academia Neoplatónica de Florencia, retoma el discurso aristotélico de la *Problemata*, XXX.1 que, aunque citaban ocasionalmente los filósofos escolásticos de la baja edad media, hasta entonces no había modificado la repulsión y el temor generales que la melancolía inspiraba.

Según los neoplatónicos florentinos la acción del humor melancólico, que Aristóteles había equiparado con la del vino, parecía explicar "aquellos éxtasis misteriosos que petrifican y casi matan el cuerpo a la vez que

³⁸ *Ibid.*, p 57

³⁹ Cioran, *Le Mauvais Démon*. (Paris, 1969), p.67. La traducción es nuestra.

arroban el alma ⁴⁰. De ese modo la expresión 'furor melancólico' vino a ser sinónimo de 'furor divinus'. Otra vez, lo que antes fuera calamidad pasó a ser un privilegio, todavía peligroso pero por ello tanto más exaltado: el privilegio del genio.

Una vez que esta idea, totalmente extraña a la edad media, hubo renacido, la hasta entonces vilipendiada melancolía quedó rodeada de la aureola de lo sublime. Se le atribuía la melancolía a los filósofos y poetas tanto como a los mejores pintores. Hasta en las cortes, por moda y esnobismo, se aprendía a ser melancólico. Esta glorificación humanista de la melancolía implicaba incluso otro fenómeno: el ennoblecimiento del planeta Saturno. Por ser el más eminente de los planetas, el más viejo de los olímpicos y el antiguo señor de la Edad de Oro, se consideraba Saturno superior a Júpiter. Aquél simbolizaba la 'mente' del mundo mientras que éste simbolizaba meramente su alma. Saturno había creado con su pensamiento, mientras que Júpiter sólo había aprendido a gobernar; él representaba, en suma, la contemplación profunda frente a la mera acción práctica. Los miembros más ilustres del círculo florentino, entre ellos Ficino, Pico della Mirandola y Lorenzo el Magnífico, se daban a sí mismos el calificativo de 'saturninos'.⁴¹

Esta concepción nueva y humanista de la melancolía y del genio 'saturnino' halló magistralmente expresión en el famoso grabado "*Melencolia I*" (1514) (Figura 7) de Alberto Durero. Durero, artista que, por así decirlo personifica la transición de la edad media al Renacimiento en el mundo germánico, nos representa una melancolía (femenina) sentada y ociosa. Sin embargo, si está inactiva no es por ser demasiada holgazana como las viles criaturas de las ilustraciones anteriores que se han dormido

⁴⁰ Raymond Klibansky, Erwin Panovsky y Fritz Saxl, *Op. Cit.*, p. 287

⁴¹ *Ibid.*, p. 293.

por pereza y han descuidado la rueca (*Figura 8*), sino porque el trabajo ha perdido para ella todo su sentido: su energía está paralizada no por sueño sino por el pensamiento. En lugar de una ama de casa abandonada tenemos un ser superior, no solo por estar dotado de alas, sino también por su inteligencia y capacidad imaginativa. Esta melancolía se inspira por gran parte en la iconografía del 'typus Geometriae' (*Figura 9*) de los tratados filosóficos y las decoraciones enciclopédicas. La Geometriae, en figura de dama ricamente ataviada, está ocupada en medir una esfera con el compás. Se sienta en una mesa sobre la cual hay instrumentos de dibujo, un tintero y modelos de cuerpos esterométricos. Por el suelo vemos disseminados un martillo, una regla y plantillas, y hay nubes, la luna y las estrellas. Esta representación pretendía demostrar que casi todas las ocupaciones manuales y muchas ramas de la filosofía natural dependen de operaciones geométricas. Tanto la meteorología y la astrología como todas las artes técnicas se interpretaban como aplicaciones de la geometría.⁴²

Así pues, el grabado de Durero representa la fusión de la iconografía de 'los melancólicos' de los calendarios medievales y del 'typus Geometriae'. El resultado fue una intelectualización de la melancolía por una parte y una humanización de la geometría por otra. Los anteriores melancólicos habían sido unas desgraciadas criaturas, las anteriores geometrías habían sido personificaciones abstractas exentas de emociones humanas y totalmente incapaces de sufrir. Durero imaginó una geometría hecha melancolía, una 'Melancholia Artificialis' o melancolía del artista. La melancolía de Durero cuenta con los atributos típicos de la geometría, libro y compás; pero el hecho de que no hace uso de ellos manifiesta su profundo abatimiento. Apoya la cabeza en un puño cerrado, hundido en un profundo pensamiento aferrada a un problema sin solución.

⁴² Erwin Panovsky, *Op. Cit.*, p. 181

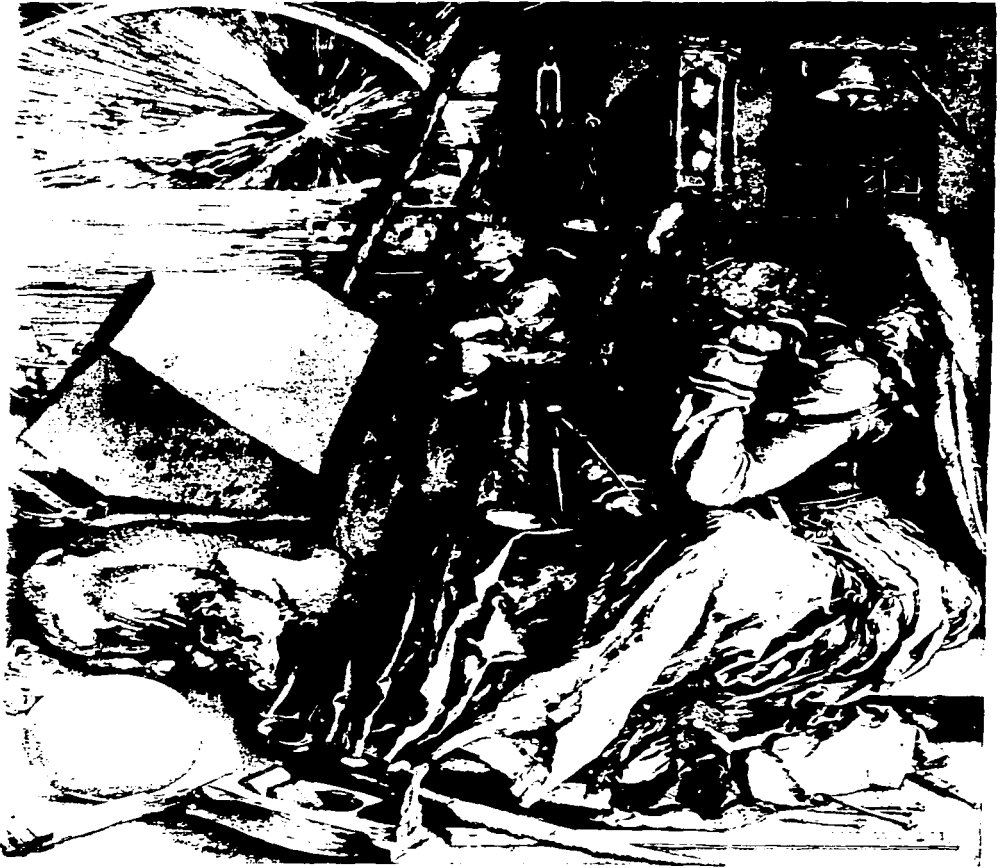


Figure 1. A person sitting in a traditional structure, possibly a boat or a small house, with a thatched roof.



Fig. 8 *La Melancolia* Mujer dormida junto a la rueca Ilustración medieval. Xylografía.
Fig. 9. *Typus Geometria* La Geometria midiendo una esfera con el compas Ilustración del Tratado enciclopédico 'Margarita Philosophica'

La melancolía madura tipifica la penetración teórica que piensa pero no puede actuar. En contraste con ella está a su lado un angelito, un niño ignorante que traza en su pizarra garabatos sin sentido y tipifica la pericia práctica que actúa pero no puede pensar. De modo que la teoría y la práctica no son uno, sino totalmente desunidas; y el resultado es la impotencia y la tristeza. "Las dos deben ir juntas" dice Durero "pues la una sin la otra de nada vale".⁴³

"Alada pero acurrucada en el suelo, coronada pero sumida en sombras, equipada con los instrumentos del arte y de la ciencia, pero presa de la cavilación ociosa, ofrece la imagen de un ser creador reducido a la desesperación por su conciencia de las barreras infranqueables que lo separan de un ámbito superior del pensamiento"⁴⁴.

La *'Melencolía I'* era la primera representación del concepto de la melancolía en el arte occidental, se difundió por todo el continente europeo y sobrevivió por más de tres siglos. Su composición fue simplificada, modificada o reinterpretada dependiendo de los hábitos de pensamiento de la época. Podemos suponer que es en cierto sentido un autorretrato espiritual de Alberto Durero quien conocía las 'inspiraciones de lo alto' y había experimentado la sensación de impotencia y abatimiento. Así tipifica al artista del Renacimiento que respeta la pericia práctica pero anhela con mayor fervor la teoría matemática; que se siente inspirado por influjos celestiales e ideas eternas pero que sufre por su finitud intelectual.⁴⁵

⁴³ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

1.3.6. La reforma y la contrarreforma

La severa crisis que implicaba el heliocentrismo, convirtió el hombre de la edad media, de paso por el mundo, en el hombre renacentista, residente de la tierra, intermediario heredero e intérprete de la voluntad celestial y punto de relación de Dios con el mundo. Durante la edad media se había dado una muy especial relación del hombre con el mundo. Para la orden cristiana medieval la estancia en la tierra era meramente pasajera y en cualquier momento habría de llegar definitivamente el Reino de Dios a instalarse en el mundo. Con el correr de los siglos, la confianza fue disminuyendo y haciéndose necesaria otra distinta relación del hombre con las cosas temporales. Ya que se había perdido la esperanza de la llegada definitiva de Cristo para gobernar el mundo, era imprescindible erigir una imagen fuerte capaz de dar razón vital al individuo arrojado a la historia e inerme frente al tiempo y a la muerte. Con la aproximación a los dioses de la antigüedad, las nuevas traducciones de Platón y algunas versiones de Demócrito, Heráclito y Pitágoras, las obras humanísticas del Renacimiento forjaban una nueva conciencia humana y la esperanza en la 'Ciudad de Dios' fue sustituido por la política del 'Príncipe' de la Europa de los grandes imperios. Una nueva Europa teñida por la melancolía al haber perdido esta esperanza en el reino divino, ya imposible o lejanísima.⁴⁶

Sin embargo, el sur católico de la contrarreforma no se rinde tan fácil o abiertamente a la melancolía que el norte protestante de Europa. "Si es verdad que la edad media francesa nos presenta la tristeza a través de figuras delicadas, el tono galo, renaciente iluminado se presta a la frivolidad, el erotismo y la retórica más que al nihilismo" dice Kristeva⁴⁷ y en Italia el éxtasis bucólico de los franciscanos ejerce una influencia

⁴⁶ Julio Hubard, Op. Cit., p 22

⁴⁷ Julia Kristeva, Op. Cit., p 16

importante en el catolicismo italiano, menos sensible al pecado que al perdón. La iconografía italiana del Renacimiento y del barroco embellece y ennoblece la pasión asegurándonos que la certeza de la resurrección y la belleza del más allá triunfarán sobre el dolor y la muerte. Es en la pintura de Rubens, pintor oficial de la contrarreforma quien vivía y trabajaba en Amberes, el bastión más nórdico de la Europa contrarreformista, que esa glorificación del barroco encontró su punto más alto.

Para el catolicismo de la contrarreforma queda también excluido la idea renacentista de la melancolía como 'Divino Furore'. Ya que difícilmente se pudo concebir el éxtasis más allá del ámbito religioso y, aún así, con serias reticencias. No obstante, en el ámbito hispánico, es precisamente en Sor Juana Inés de la Cruz, que se hace evidente que la melancolía no necesariamente desaparece sino que se disuelve. Las referencias expresadas a la melancolía escasean notablemente en la obra de la jerónima, buena hija de la contrarreforma, sin embargo retoma varias veces la disputa entre Demócrito y Heráclito, entre risa y llanto. Desde luego, conocía la tradición latina y no podría haber desligado la idea clásica de la melancolía de los dos filósofos griegos como queda claro en este romance:

Finjamos que soy feliz
triste pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme,
aunque yo sé lo contrario:

que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriben los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado

Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.

Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan varios,
de lo que el uno que es negro,
el otro pruebe que es blanco

A unos sirve de atractivo
lo que otro concibe enfado;
y lo que éste por alivio,
aquél tiene por trabajo.

El que está triste, censura
al alegre de aliviano;
y el que está alegre, se burla
de ver al triste penado.

Los dos filósofos Griegos
bien esta verdad probaron:
pues lo que en el uno risa,
causaba en el otro llanto.

Célebre su oposición
ha sido por siglos tantos
sin que cuál acertó, esté
hasta ahora averiguado;⁴⁸

En el norte de Europa, las consecuencias de la visión renacentista sobre el hombre, su temporalidad y su mortalidad, se funden de una manera mucho más armónica con la nueva doctrina del protestantismo.

El catolicismo tendía y tiende a acentuar una visión idealizada de la muerte de Cristo: enfatiza en que el hijo de Dios siempre supo de su resurrección. Por otro lado, Calvino insiste en el 'abismo formidable' en el cual Jesús se encuentra a la hora de su muerte, descendiendo al fondo

⁴⁸ Sor Juana Ines de la Cruz, Obras completas, (México, 1992), p.4.

del infierno. Lutero se describía personalmente como un melancólico bajo la influencia de Saturno y del Diablo: "Yo Martín Lutero, nací bajo los astros más desfavorables, probablemente bajo Saturno"⁴⁹. Desde sus 95 tesis contra las indulgencias (1517), Lutero formula un llamado místico en favor del sufrimiento como medio de acceso al cielo. "La contricción verdadera busca las penas y las ama." (Tesis XL). "Es necesario convocar a los cristianos a la fidelidad hacia el Cristo, a través de las penas, la muerte, el infierno mismo" (Tesis XCIV).

El '*Cristo Muerto*' o '*Cristo en la Tumba*' (1522) (*Figura 10*) del pintor alemán Hans Holbein (1497-1543), contemporáneo de Lutero y Calvino, ilustra de manera sublime y angustiante este 'abismo formidable'. Junto con Alberto Durero y Lucas Cranach, Holbein dominará la pintura del Renacimiento nórdico, tan marcado por la nueva religión de austeridad y de expiación, pero su representación extrema y excepcional de la 'muerte de Dios' ha llegado a sorprender y escandalizar a generaciones posteriores de espectadores, y parece haber tenido una inmensa impresión sobre Dostoievsky, quien, en '*El Idiota*', hace exclamar al Príncipe Mychkine: "¡Este cuadro!...¡Este cuadro! Sabes, si lo ve un creyente, puede perder la fe."⁵⁰

El cuadro de Holbein representa un cadáver estirado, solo, sobre un pedestal cubierto con una tela. Pintado de tamaño real, el cadáver se presenta de perfil, el pecho forma un triángulo adentro del rectángulo alargado que es el cuadro (proporción altura/ancho, 1:9)⁵¹ y lleva la huella sangrienta de una lanza; la mano muestra el estigma de la crucifixión. En el rostro del Cristo se expresa un dolor sin esperanza, una mirada vacía,

⁴⁹ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p.42

⁵⁰ Fjodor Dostoievsky, *L'Idiot*, (Paris, 1953), p.173 La traducción es nuestra

⁵¹ Paul Ganz, *The paintings of Hans Holbein*, (London, 1950), p.218-220



Fig. 10. Hans Holbein : *El Cristo Muerto*. Oleo sobre madera, 1522

la tez glauca; es la cara de un hombre realmente muerto, el Cristo abandonado por el Padre y sin promesa de resurrección.

Esta representación cruda de la muerte humana, el desnudo casi anatómico del cadáver, comunica al espectador una angustia insoportable ante la muerte de Dios porque no hay ni la más mínima sugestión de transcendencia. La mirada del espectador penetra en este ataúd sin salida y la lápida que pesa sobre la parte superior del cuadro, que no tiene más que 30 cm de altura⁵², acentúa la impresión de una muerte definitiva: Este cuerpo no se levantará más.

Y aquí reside la originalidad y la novedad de Holbein. La iconografía italiana embellece, o por lo menos ennoblece, el rostro de Cristo en la pasión y, sobre todo, lo rodea de personajes sumidos en el dolor, y en la certeza de la resurrección; para sugerirnos la actitud que nosotros mismos debemos de adoptar frente a la pasión (*Figura 11*). Holbein, al contrario, deja el cadáver extrañamente solo y es probablemente este aislamiento que, más que el dibujo o el colorido, da al cuadro su mayor carga melancólica. El cadáver ocupa todo el campo del cuadro sin referencia alguna a la pasión, sin que haya un escape hacia el cielo.

Aunque el tema de la muerte se manifiesta a través del arte gótico de la edad media y recibe una acogida muy especial en los países nórdicos, el '*Cristo Muerto*' de Holbein, aislado y reducido, evita la exageración del gótico alemán. El famoso Cristo en la Cruz de Grūnewald, (*el retablo de Isenheim*), (*Figura 12*) por ejemplo, con sus heridas innumerables, su corona de espinas y su cuerpo torcido, es una manifestación del dolor representativo del expresionismo gótico pero, sin embargo no aísla el

⁵² *Ibid.*, p. 219



Fig 11 Sandro Boticelli : *Pieta*. Temple sobre madera. 1495.



Fig. 12 Matthias Grünewald, *Christus über Inadera*, (1512-1516). Óleo sobre madeira.

cristo en su vivencia del dolor exaltado. Queda rodeado de la Virgen, sumida en los brazos de San Juan Evangelista, y por María Magdalena y San Juan Bautista, quienes representan la compasión.

Abandonando tanto al expresionismo de Grünewald como al éxtasis del arte italiano, Holbein nos presenta una visión de la muerte del Cristo despojado de patetismo, e intimista por su banalidad misma. De una manera desconcertante y lúgubre nos muestra así una visión del hombre renacentista diferente a la del grandioso y sabio: La del "hombre sujeto a la muerte, esencia última de la realidad humana"⁵³, el hombre consciente de la pérdida irrevocable de la Ciudad de Dios.

A través de un sutil minimalismo y de la sobriedad del cadáver representado, absorbe de igual manera el espíritu de su entorno inmediato y de su tiempo, el espíritu de la reforma iconoclasta. La tristeza serena que evoca el cuadro nace de la maestría de la armonía y de la medida, y nos entrega el cuerpo abandonado; somos los únicos espectadores contemplando la muerte en su belleza minimal y terrible.

En contraste con el resto de Europa protestante, la Inglaterra Isabelina era el ámbito de la melancolía exaltada e hizo de ella un lujo brillante, "un emblema que pendía de los blasones de la reina misma y de los grandes poetas y músicos: Raleigh, Spencer, Chapman, Jonson, Donne, Purcell, Herbert y Milton".⁵⁴

Así la opera '*Dido y Eneas*' de Henry Purcell, por ejemplo, no es solamente una buena ilustración de la predilección del barroco por la mitología y los temas clásicos; el motivo principal de esta opera corta es,

⁵³ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p. 130.

⁵⁴ Julio Hubard, *Op. Cit.*, p 28.

antes que nada, el culto al sufrimiento heroico. Introduciendo el conmovedor 'lamento de Dido' y su suicidio final por la partida de Eneas, el coro olímpico canta en tono meditativo:

"Los grandes espíritus seguidos conspiran en contra de sí mismos y huyen del remedio arduamente deseado"⁵⁵.

También *'Hamlet'* de Shakespeare es un buen ejemplo de una exploración del melancólico: el anti-héroe, impulsado a actuar por el fantasma de su padre, al fin, en su monólogo revela la profunda incertidumbre del individuo ante la existencia y la muerte.

La melancolía se había transformado en el estado de ser reflexivo, en la pregunta misma por el ser en el mundo.⁵⁶

1.3.7. La melancolía y la duda religiosa

El llamado austero del protestantismo para una reafirmación de la fe y su rechazo de la iconografía y de los ritos católicos con el fin de llegar a una profesión de fe más pura, abrirán poco a poco, y paradójicamente, el camino hacia la duda religiosa.

Los llamados filósofos de la fe o místicos alemanes, quienes tuvieron estrechos vínculos con el movimiento romántico del mundo germánico, profesaban, desde su convicción profundamente protestante, un nuevo significado y una nueva profesión de la religión. Friedrich Schleiermacher (1768-1834) habla de la religión como el sentimiento del infinito. La piedad

⁵⁵ Del libreto de "Dido and Aeneas" de Henry Purcell, escrito por Nahum Tate. Suplemento al disco compacto: Chorus and Orchestra of Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood. *Dido and Aeneas*. (London, 1994), p. 54. La traducción es nuestra.

⁵⁶ Julio Hubbard, *Op.Cit.*, p.29.

es la conciencia de la dependencia total de lo más alto. Este contacto con el infinito, arraigado en el sentimiento, es la esencia de la religión con la cual los dogmas, ni la biblia tienen punto de comparación⁵⁷. Esta nueva actitud con respecto a la religión como un 'panteísmo transcendental', se manifiesta claramente en la pintura paisajista romántica, alemana e inglesa, y en especial en los cuadros de Caspar David Friedrich que marcan una ruptura importante con la tradición paisajista hasta entonces.

El famoso cuadro '*Monje a la orilla del mar*' (*Figura 13*), que se expuso por primera vez en 1810, es un buen ejemplo de esta nueva visión, que sitúa la máxima experiencia religiosa en la naturaleza. La pintura es audazmente vacía para su época, despojada de objetos y del incidente narrativo; despojada de todo, salvo de "La confrontación de un personaje, un monje capuchino, con la simplicidad hipnótica de un horizonte ininterrumpido, y arriba de ésta la extensión - no menos primaria y potencialmente infinita - de un cielo oscuro y nebuloso"⁵⁸.

La audacia de este vacío resulta en el rompimiento de Friedrich con la entonces popular pintura marina al estilo de los maestros holandeses del 'siglo de oro'(siglo XVII) como Ruysdael y Van de Velde (*Figura 14*) '*Monje a la orilla del mar*' toca una nota ajena y melancólica, extraño no únicamente en presencia de la extensión azul-gris tan densa, sino también por la ausencia de cualquiera de los esperados componentes de la pintura marina convencional de aquella época: barcos, figuras en la playa, nubes hasta ocasionalmente monstruos marinos⁵⁹.

⁵⁷ Hans Joachim Storing, *Geschiedenis van de filosofie, Deel II*, (Antwerpen, 1979), p. 68

⁵⁸ Robert Rosenblum, *Modern art and the northern romantic tradition*, (New York, 1973), p. 13. La traducción es nuestra

⁵⁹ *Ibid.*, p.15.



Fig. 13. Caspar David Friedrich: *Monje a la orilla del mar*. Oleo sobre tela, 1808-1810.



Fig. 14. Willem Van de Velde, el joven : *El río IJ en Amsterdam*. Oleo sobre madera, 1686.

La ausencia de estos elementos de referencia y la falta de perspectiva colocan al monje, único objeto perpendicular, frente al vacío: el cielo que cubre cinco sextos del cuadro. "El monje, consciente de su pequeñez, medita sobre la enormidad del universo. Él es la única chispa de vida en el vasto reino de la muerte. La infinitud, la inmensidad le hacen consciente de su impotencia terrenal. Aquí se hace la pregunta sobre el sentido de la vida. ¿Qué importancia tiene la existencia frente a la fuerza superior de la infinitud? ¿Qué sentido tiene la vida del hombre comparado con la eternidad del universo?"⁶⁰

El monje no pertenece completamente a su mundo ni al nuestro, como otras figuras similares en pinturas de Friedrich: "Se sitúan al borde de la realidad. Inmóviles, aislados,[...] se diría que estuvieran orando, o más bien en autocomunión, explorando reinos situados más allá del mundo de la percepción sensible y encima del entendimiento humano"⁶¹ (*Figuras 15 y 16*). El espectador, de hecho, puede fácilmente tomar el lugar de estos seres sin cara, vistos desde atrás y congelados en el lugar por las simetrías sencillas de la composición. Una composición que refuerza el ánimo melancólico de la comunicación intensa con los fenómenos más impalpables de la naturaleza: luz, color y atmósfera.

El punto de vista, rara vez es él de un naturalista con los pies en la tierra. Friedrich nos coloca, por así decirlo, suspendidos en el aire, abriendo un inmensurable abismo entre nosotros y un horizonte distante, casi visionario, atormentadoramente fuera de nuestro alcance, y suscitando así un incómodo estado anímico de nostalgia de lo inalcanzable.

⁶⁰ Christiaan Jensen, Caspar David Friedrich, Leben und Werk, (Köln, 1974), p.99. La traducción es nuestra.

⁶¹ Hugh Honour, El Romanticismo, (Madrid, 1981), p.56.



Fig 15 Caspar David Friedrich *Mujer frente a la puesta del sol* Oleo sobre tela, hacia 1818

Fig 16 Caspar David Friedrich *Caminante arriba de un mar de neblina* Oleo sobre tela, hacia 1818

Ya que trascienden las categorías convencionales, estas pinturas no pueden ser consideradas como pintura paisajista de género o pintura marina. Son paisajes 'metafísicos' que evocan "una experiencia de lo sobrenatural que se transpone de la imaginaria religiosa tradicional a la naturaleza"⁹². La relación de las figuras con el paisaje, expone la privacidad y la intensidad de una meditación dubitativa sobre los misterios del más allá y tal vez, debe ser interpretada como expresión, más que una fe positiva, de ese estado de ánimo dubitativo que caracterizaría buena parte del pensamiento del siglo XIX: "La duda corrosivamente insistente, agónica, la nostalgia de la fe que se plegaría aunque casi nunca se vencería, mediante el recurso al nihilismo"⁹³.

1.3.8. Schopenhauer y Kierkegaard

La salvación, según los místicos alemanes, se encuentra en la idea de la renegación del mundo, en la aceptación del destino humano, en el levantar la cruz y sobre todo en la ascesis. La filosofía de Schopenhauer (1788-1860), en un pensamiento similar, habla de romper deliberadamente la voluntad por medio de la abnegación, como camino hacia la salvación del sufrimiento que es la vida misma. Porque el destino inevitable del hombre es la soledad y el dolor, y el de la humanidad es la lucha, el devorar y ser devorado.

Schopenhauer nos guía a través de hospitales y cámaras de tortura, por campos de batalla y tribunales, por las viviendas de la miseria. "En qué otro lugar, que no fuese el mundo, Dante pudiera haber encontrado la materia para escribir su infierno [...] No obstante, cuando se impuso la tarea de describir el cielo con sus alegrías, se encontró frente a una

⁹² Robert Rosenblum, *Op. Cit.*, p 22.

⁹³ Hugh Honour, *Op. Cit.*, p 56.

dificultad insuperable dado que el mundo no le podía ofrecer el material"⁶⁴. Para Schopenhauer la vida no vale la pena vivirse, es una caza de quimeras y ni el conocimiento ni la sabiduría son una salida de este valle de lágrimas. Mientras más elevada sea la conciencia de la vida, más grande y más visible es su sufrimiento. Desde las formas de vida más bajas hasta los animales vertebrados el dolor aumenta constantemente, y entre los seres humanos sufre más quien tiene más comprensión: es decir el genio "⁶⁵

Contemporáneo de Schopenhauer, el danés Søren Kierkegaard (1813-1855), habla de la melancolía en términos muy concretos, y en el desarrollo de su pensamiento existencialista, ésta toma un lugar singular. Kierkegaard nos ofrece de los pasajes más atormentados de la historia de la filosofía, sobre el sentido o el sin-sentido de la existencia en los cuales abiertamente evoca su propia melancolía y su combate religioso. El 12 de mayo de 1839 escribe: "La existencia misma me llena de angustia, desde la menor mosca hasta los misterios de la encarnación. Esta es, toda entera, inexplicable para mí [...] Grande es mi sufrimiento, sin límites; nadie lo conoce sino Dios en el cielo y él no quiere consolarme. Nada me puede consolar, sólo Dios en el cielo y él no quiere tener compasión"⁶⁶. Kierkegaard parece aquí repetir las últimas palabras de Jesucristo: "Padre ¿Por qué me has abandonado?" Pero sigue aferrándose a la fe como camino a la salvación. Más precisos, son la melancolía y el sufrimiento mismos que son etapas inevitables en el camino que dirige al hombre hacia Dios:

"Mi vida empezó sin espontaneidad por una melancolía aterradora, ha sido atormentada desde mi primera infancia en su base más profunda. Una melancolía que, durante cierto tiempo, me ha tirado en el pecado y

⁶⁴ Hans Joachim Störing, *Op. Cit.*, p. 70

⁶⁵ *Ibid.*, p. 139

⁶⁶ Søren Kierkegaard, *Journal* 1839, en Romano Guardini, *Op. Cit.*, p. 13

que mientras, era más insensato que culpable [...]. Yo no podía creer que esta miseria fundamental de mi naturaleza me podría ser levantada. Es así que me apoderaba de cosas eternas en la seguridad de que Dios es amor, aunque si tenía que sufrir de esa manera toda mi vida, sí, tenía la certeza bienaventurada. Es así que concebía mi vida ""

Kierkegaard ocupa un lugar particular en la historia del pensamiento occidental, porque es la primera figura importante, y con gran influencia en la filosofía del siglo XX, que rechaza vehementemente la 'objetivización' del sujeto humano, y cuestiona a los 'arquitectos' de la mentalidad racionalista del mundo moderno. Critica las reflexiones 'Cartesianas' y 'Kantianas' sobre la esencia cognitiva de la subjetividad, y el ideal de la ilustración que únicamente puede creer en un progreso cuando el sujeto humano se deja guiar por su capacidad mental e intelectual. Por eso podemos situar a Kierkegaard dentro de lo que podríamos llamar la 'contra-ilustración' junto con Rousseau (1712-1778), Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805) y Novalis (1772-1801), entre otros.⁶⁸

El interés que mostraron estos pensadores por la inconstancia del sujeto dinámico como reacción contra el concepto del sujeto 'estático' de la ilustración, se convierte con Kierkegaard en la idea de la 'subjetividad existente': "El camino de la reflexión objetiva hace del sujeto algo accidental y, por consecuencia, de la existencia algo indiferente, algo que desaparece. La reflexión subjetiva se dirige hacia dentro [...] No se puede olvidar que el sujeto 'existe', y existir significa 'evolucionar' ".⁶⁹

Según Kierkegaard, la existencia humana no es un hecho 'objetivo', pero sí un proceso que debe ser visto como una tarea subjetiva.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸ Etienne Kuypers, Rendom Kierkegaard, en Etienne Kuypers (compilación) *De Levende Kierkegaard*, (Leuven 1994), p. 48.

⁶⁹ Soren Kierkegaard en Etienne Kuypers, *Fenomenologie der Existentiesferen*, en Etienne Kuypers, *Op Cit.*, p. 69. La traducción es nuestra.

El 'sentido' no se puede encontrar dentro de un sistema racional cerrado, pero se vislumbra a través de experiencias individuales. Conceptos como universalidad y objetividad son válidos en las ciencias naturales, pero Kierkegaard rechaza estos modos de pensar en las ciencias sociales y la metafísica.

Desarrolla su pensamiento desde la existencia concreta, para describir un proceso en el cual se manifiesta el significado único de cada sujeto existente en su búsqueda para encontrar sentido.

Kierkegaard atribuye al sujeto un potencial espiritual que puede ser 'utilizado' en diferentes direcciones, y que puede llevarlo a diferentes niveles existenciales: La dimensión estética, la dimensión ética, la primera y la segunda dimensión religiosa.⁷⁹

Básicamente, el hombre estético se dirige únicamente al mundo exterior y se entrega al gozo sensual. El hombre ético vive desde su interioridad y se aferra a normas y valores generales. En la primera dimensión religiosa surge un sentimiento de unión con un horizonte infinito, de la cual uno puede evolucionar hacia una segunda dimensión religiosa: En ésta, el individuo reconoce el Jesucristo evangélico como Dios hecho humano.

Esta dinámica de formas de vida es determinada por la elección ética del sujeto que es capaz de tomar la responsabilidad de su propia vida; un concepto básico en el pensamiento de Kierkegaard, que determina también su visión sobre lo que llamaba su enfermedad y su cruz: La melancolía.

Para Kierkegaard la melancolía es esencialmente miedo o angustia. Cuando el hombre se vuelve adulto, crece la sospecha de una realidad más profunda dentro de sí mismo, una realidad que no únicamente

⁷⁹ Etienne Kuypers, Ransom Kierkegaard, en Etienne Kuypers. Op Cit p 32

satisface sus sentidos, pero que evoca y colma todo su ser y su existencia. En otras palabras, sospecha su propia dimensión ética y espiritual, y exactamente esta sospecha le causa angustia, porque para abrazar esta realidad ética tendría que abandonar su egoísmo y romper, de cierta manera, con su 'yo' inmediato

"¿Qué es la melancolía ? Es la histeria del espíritu. Hay un momento en la vida del hombre cuando el espíritu exige una existencia superior. Como ser inmediato, el hombre está relacionado con el mundo que lo rodea, y ahora el espíritu quiere retirarse de este descuido y esclarecerse a sí mismo. La personalidad quiere tomar conciencia de sí misma en su validez eterna. Si esto no se hace, surge la melancolía" "

La melancolía es la angustia frente a la existencia plena, y la huida de la dimensión ética y religiosa de ésta. Para alcanzar su propia realidad ética, el melancólico tendría que anhelar esta nueva realidad, de manera muy profunda e intensa, pero no encuentra fuerza para tal elección determinante. La melancolía se sitúa, entonces, como una impotencia, entre dos esferas existenciales sucesivas. Un estado de inmovilidad que es ineluctable pero que debe de ser vencido para que el individuo pueda subir a la dimensión ética y avanzar hacia lo religioso y hacia Dios. Dice Kierkegaard que para eso se necesita "valor ético".⁷²

"La melancolía es un pecado. De hecho es el pecado 'instar omnium', porque es el pecado de no querer ir más profundo y más hacia el interior, y esto es la madre de todos los pecados."⁷³

El camino que sobrepasa la impotencia melancólica y los sentimientos de banalidad y sin sentido que la acompañan, es el camino de la 'ironía'. La

⁷¹ Soren Kierkegaard en Johan Taelis. Ethiek Als Therapie, en Etienne Kuypers, Op. Cit., p. 115. La traducción es nuestra

⁷² Ibid., p. 123

⁷³ Ibid., p. 117

ironía que puede llevar al individuo a la esfera existencial ética : la ironía como 'modus vivendi', que va más allá de la simple figura retórica, y que Kierkegaard describe como "libertad negativa" o "el camino hacia la verdad y el sentido en la vida"⁷⁴

El camino hacia la dimensión religiosa es el del "salto en la fe"⁷⁵. Lo divino o indecible no se puede 'conocer' a través de los mecanismos lógico-argumentativos de la racionalidad, y por eso, la fe es un 'salto absurdo' que, según Kierkegaard, cala la reflexión, y luego la sobrepasa con la ayuda de la intuición, el sentimiento, y la imaginación. La fe auténtica, como toda elección importante en la vida, es un salto en la inseguridad, y la única manera de salir del conflicto tortuoso de la duda religiosa. Es superior a la reflexión, porque sin fe no hay esperanza, sin fe el hombre está condenado al vacío absoluto y al sin sentido aberrante frente a la perspectiva de la muerte, en otras palabras, sin fe la reflexión no tiene sentido.

De Kierkegaard nada más hay un paso hacia el existencialismo del siglo XX. Conceptos como la soledad, el ser tirado al mundo, lo absurdo, la angustia como elementos de la naturaleza humana, lo encontramos en la filosofía de Kierkegaard y con Heidegger, Marcel y Camus. Ahora despojado de toda aura religiosa y aparejado con una indiferencia religiosa o un puro ateísmo.

Asimismo, sus escritos influyeron de manera importante, y un siglo después de su planteamiento, en la 'filosofía' de la última gran corriente pictórica modernista, la del expresionismo abstracto o abstraccionismo lírico. Y más que nadie ha sido Mark Rothko (1903-1970), quien plasmó en su obra extraordinaria, esta melancolía y angustia de Kierkegaard,

⁷⁴ Paul Cruysberghs, Kierkegaard en De Ironie, en Etienne Kuypers, *Op Cit.*, p. 169

⁷⁵ Etienne Kuypers, Fenomenologie Der Existentiesferen, en Etienne Kuypers, *Op Cit.*, p. 84

cuya actualidad era innegable ahora dentro del contexto de la segunda guerra marcada por el negativismo y la desilusión.

Mark Rothko prefiguraba entre los fundadores de la llamada 'Escuela de Nueva York', el conjunto de artistas, trabajando en dicha ciudad, que gradualmente ganaron un estatus de reconocimiento internacional en la décadas de los 40 y 50. La contribución de Rothko a este movimiento, las pinturas por las cuales se le conoce mejor, consiste en algunos rectángulos anchos sobrepuestos y centrados en telas altas y amplias. En su simplicidad fundamental, su simetría y su aspecto plano, tienen una presencia austera, casi icónica (*Figura 17*)

El efecto de sus imágenes, realizadas con un colorido elocuente, es a la vez sutil y monumental, asombroso y gradual: "Sus pinturas son tan elementales que pueden parecer a la vez dominantes y modestas, ya que su presencia magistral está ligada de manera conmovedora, con su sugestión de vaciedad y ausencia"⁷⁹

La atmósfera creada por las pinturas de Rothko, la conjunción de presencia y ausencia, toca una cuerda profunda en muchos espectadores, evocando emociones y asociaciones que han sido descritos en términos místicos, espirituales y religiosos. Estas experiencias desmienten el carácter decorativo y formal que uno podría aplicar a tales imágenes de gran estética visual. Pero aún sin el testimonio emocional de sus pinturas mismas, hay la postura de Rothko que muestra un antiformalismo apasionado:

"No me interesan las relaciones de color o forma o cualquier otra cosa [...] Lo único que me interesa es expresar las emociones básicas del hombre -

⁷⁹ Anna C. Chave, Mark Rothko, subjects in abstraction, (New Haven, 1989), p 1 La traducción es nuestra

tragedia, éxtasis, fatalidad, etc...- y el hecho de que mucha gente se suelta a llorar cuando se confronta con mis pinturas, demuestra que comunico esas emociones básicas. La gente que llora frente a mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que yo tuve cuando los pinté. Y si Usted, como dice, nada más se conmueve por sus relaciones de color, pierde la esencia ""

La imagen básica de Rothko ha sido descrita como "luz de sol entrando por puertas abiertas", como "arquitectura a través de capas de bruma", como "paisajes en niebla densa", como "escenografía para una tragedia"⁷⁸ De hecho, hay sugerencias metafóricas de una naturaleza elemental que nutren estas observaciones. Las divisiones horizontales que evocan la separación primordial entre tierra y mar o mar y cielo , y los campos luminosos de color denso y tranquilo que parecen generar las energías primarias de luz natural.

Estos "vacíos infinitos y resplandecientes"⁷⁹, no obstante su reducción drástica, encuentran muchos precedentes en artistas que extrajeron misterios sobrenaturales y emociones melancólicas desde el fenómeno del paisaje. La simetría y la vaciedad luminosa de las pinturas de Mark Rothko se encuentran en algunas acuarelas de Georgia O'Keeffe, en muchas de las marinas y vistas de dunas de Mondriaan y en las composiciones simétricas de sol, mar o cielo de Munch o Hodler. En fin, la configuración básica de los abstractos de Rothko la encontramos ya en los grandes románticos. En William Turner, quien diluyó toda materia en una luminosidad mística y silenciosa; en Caspar David Friedrich, quien colocaba el espectador frente al abismo, provocando "cuestiones últimas

⁷⁷ Robert Rosenblum, *Op. Cit.*, p 215

⁷⁸ Anna C. Chave, *Op. Cit.*, p 32

⁷⁹ *Ibid.*, p 33.

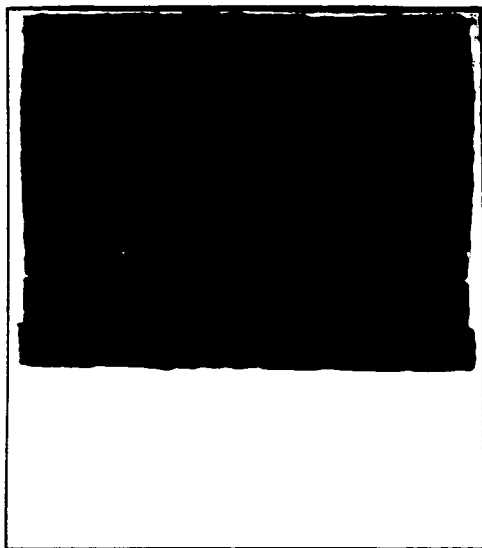


Fig. 17. Mark Rothko: *Rojo, amarillo, naranja y rosa sobre amarillo*. Oleo sobre tela. 1954.

cuyas respuestas, sin imaginaria ni fe tradicional, permanecían tan inciertas como las preguntas mismas⁸⁰.

De hecho, podemos afirmar que Rothko tenía una visión trágica y neorromántica del mundo, y su visión sobre el arte estaba impregnada de pesimismo: "El arte trágico, el arte romántico, se nutre de la seguridad que el hombre nació para morir"⁸¹. Se ha atribuido el término 'místico' a Rothko, pero el misticismo implica la fe en un contacto y una fusión con un ser supremo: más bien "parece haber compartido la duda profunda de la existencia de Dios que encontramos en los escritos de Kierkegaard; y no es del todo claro si ha sido capaz de hacer el 'salto absurdo' de fe que hizo el filósofo, permaneciendo como un cristiano creyente"⁸².

1.3.9. El tedio y lo absurdo

Triste revelación la de ser un ser caído y roto, sin Dios y destinado a la muerte. A partir de aquí no existe más aquella serena confianza en la salvación y surge una nueva rama, del mismo tronco y semejante a la melancolía, pero de distintos atributos: el tedio. Al cual Pascal ya se refería como "condición del hombre; inconstancia, aburrimiento, inquietud. Condición que le sobreviene por no poder quedarse quieto, con la conciencia de su propia muerte."⁸³ "C'est l'ennui" dice Baudelaire⁸⁴; el tedio, heraldo del diablo, sugiere Rimbaud, otro 'poète maudit', es aún más detestable por cuanto es idéntico a uno, al yo de cada quien, y lo hace banal e insoportable frente a sí mismo.⁸⁵

⁸⁰ Robert Rosenblum, *Op. Cit.*, p 215.

⁸¹ Afirmación de Mark Rothko en Robert Rosenblum, *Op. Cit.*, p 217.

⁸² Ann C. Chave, *Op. Cit.*, p 217.

⁸³ Hans Joachim Störing, *Op. Cit., Deel I.*, p 336.

⁸⁴ Charles Baudelaire, *Selected poems*, (Londres, 1986), p 28.

⁸⁵ Julio Hubbard, *Op. Cit.*, p 30.

El tedio, o el hastio, es esencialmente enemigo de la melancolía inspirada, por cuanto esta sostiene comercios con espíritus superiores y aquél convierte a la conciencia en su propio enemigo. Para Heidegger (1889-1976), la tarea metafísica por excelencia consiste exactamente en pasar del tedio a la melancolía. "Parece, sin duda, que en nuestro afán cotidiano nos hallamos vinculados unas veces a éste, otras a aquél ente. Pero, por muy disgregado que nos parezca lo cotidiano, abarca, siempre aunque sea como sombra, el ente en total. Aun cuando no estemos de verdad ocupados con las cosas y con nosotros mismos - y precisamente entonces - nos sobrecoge este 'todo', por ejemplo, en el verdadero aburrimiento. Este no es el que sobreviene cuando sólo nos aburre este libro o aquel espectáculo, esta ocupación o aquel ocio. Brota cuando 'se está aburrido'. El aburrimiento nos revela el ente en total"⁸⁶. El tedio o aburrimiento, según Heidegger, se reconoce como la angustia que precede a la pregunta por el ser.

Finalmente quiero mencionar el similar 'sentimiento de lo absurdo' de Camus (1913-1960), que nace en nosotros de una manera imprevisible, que nos sorprende "a la vuelta de la esquina o en la entrada de un restaurante"⁸⁷. Camus pone sobre todo énfasis en la noción de lo mecánico de la existencia: "levantarse, el tranvía, trabajar, comer, dormir y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado al mismo ritmo; esta rutina llena fácilmente la parte más considerable de nuestra vida"⁸⁸. A este ritmo de la vida cotidiana corresponde el automatismo de nuestras acciones; el sin-sentido no existe únicamente fuera sino también dentro de nosotros: "Un hombre hace una llamada telefónica detrás de una puerta cerrada de cristal, no se oye pero se puede ver su mímica sin

⁸⁶ *Ibid.*, p. 38

⁸⁷ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, (Paris, 1984), p. 4. La traducción es nuestra

⁸⁸ *Ibid.*, p. 28

expresividad: uno se pregunta ¿por qué vive?"⁸⁹. Ese reconocimiento accidental de lo absurdo produce un gran sentimiento de malestar y nos confronta con la insignificancia de nuestra existencia. Nuestra aventura humana parece sin sentido y estamos sin defensa frente al tiempo y a la muerte, las únicas certezas que cada ser humano tiene al nacer.

No obstante, este estado de depresión, esta melancolía por haber perdido la esperanza frente al triunfo final de la muerte, según Camus, nos ofrece la libertad. Dar un sentido a la vida implica crear barreras, petrificarse en forma de una carrera o de esmeros. La experiencia de lo absurdo anula todos estos objetivos y principios. Ya no tienen sentido. Me aferré a ellos porque pensaba que eran absolutos. Ahora, de pronto, parecen grotescos frente a la certeza de la muerte. Esta noción de la muerte me libera de mis objetivos con los cuales me identificaba. Estoy libre porque sé que soy mortal: "Ya no hay mañana. Pero, sin embargo, ésto es la razón de mi libertad interior."⁹⁰

I.3.10. El desencanto del mundo

Si bien el existencialismo de Kierkegaard y de sus herederos del siglo XX nos presenta el hombre moderno como un ser desilusionado y angustiado, encontramos en la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt probablemente el pensamiento más inquietante de este siglo con raíces profundas en la melancolía. Una melancolía que sobrepasa al individuo y sus angustias y que, como en la Inglaterra Isabelina, afecta a una época. Una época en duelo por una sociedad moribunda, por un proyecto fracasado, por la esperanza abortada de la modernidad.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 33

⁹⁰ *Ibid.*, p. 88

En su ensayo '*La dialéctica de modernidad y postmodernidad*'⁹¹, Albrecht Wellmer escribe: "Ahora que casi habíamos olvidado la 'muerte de Dios', se proclama la 'muerte de la modernidad'. Y cualquiera que sea la forma en que la muerte de la modernidad se entiende por aquellos que la diagnostican, siempre se la entiende como una muerte merecida: como el final de una aberración terrible, de una locura colectiva, de un aparato de compulsión, de un delirio mortal".⁹²

El gran proyecto de la ilustración europea, puesto en marcha con tan buenas intenciones, ha desembocado en una crisis probablemente mayor a la de la pérdida de la fe que, poco a poco, se había realizado a lo largo del siglo pasado. Entonces, si el espíritu de la modernidad mató a Dios, su propio fracaso dejó al hombre del siglo XX además sin futuro, sin horizonte. Es el duelo de una sociedad, es la desilusión de una cultura y en vista de su dimensión y actualidad, merece una atención mayor.

La bancarrota del idealismo de la ilustración es una temática que recorre todo este siglo - pensamos en Nietzsche, Freud, Ibsen, Kafka, Sartre, Mann y Beckett- pero fue "la Escuela de Frankfurt, con voz de desencanto y melancolía, la más poderosa y violenta crítica de la brutal deshumanización en que culminaron el pensamiento y la sociedad burguesa"⁹³ y aunque la mayoría de sus ideas se formularon en los años 30 y 40, el pensamiento de la Escuela de Frankfurt sigue siendo una fuente de respuestas a los temas más debatidos en la actualidad, lo que demuestran la gran cantidad de referencias en la filosofía y sociología contemporáneas (Lyotard, Foucault, Habermas,...).

⁹¹ Albrecht Wellmer, *La dialéctica de modernidad y postmodernidad*, en Josep Pico, *Modernidad y postmodernidad*, (Madrid, 1988).

⁹² *Ibid.*, p 130.

⁹³ Gilda Waldman, *Melancolía y Utopía, la reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura*, (Mexico, 1989), p 18.

El Instituto de Investigaciones Sociales, hoy conocido como la 'Escuela de Frankfurt', fue fundado en 1923 y sus integrantes (entre otros Max Horkheimer, Theodor Adorno, Friedrich Pollock y muy ligados a ellos, Herbert Marcuse y Walter Benjamin) pertenecieron a la generación de la primera postguerra.

El trauma de la primera guerra mundial, que dejó la mayor destrucción hasta entonces conocida, el fracaso de la esperada recuperación económica con la crisis del '29, la liquidación por Stalin de la élite que había dirigido la revolución de octubre en Rusia y las nuevas concepciones reduccionistas y mecanicistas que generaron en occidente una gran desilusión y sofocaron todas las esperanzas revolucionarias aquí y , sobre todo, el surgimiento del fascismo y el exilio (la mayoría de los miembros del 'Institut' eran judíos), estimularon la reflexión sobre el paradójico y absurdo destino de los hombres y la sociedad de nuestro siglo. Además, el saldo de más de 45 millones de muertos en la segunda guerra mundial, el impacto del descubrimiento de los campos de concentración y el nacimiento de la cultura de masas, intensificaron el tono sombrío de su análisis crítico, agudizaron el desencanto con respecto a la posibilidad de un cambio significativo y reforzaron el pesimismo en torno a toda filosofía de la historia que tuviese un contenido esperanzador. No obstante, a través de esa desilusión y melancolía brotaba la fuerza para descubrir la naturaleza verdadera del drama de la existencia humana contemporánea.⁹⁴

Plasmado como '*Teoría crítica de la Sociedad*'⁹⁵ el pensamiento básico de la Escuela de Frankfurt se ubicó en el ángulo de la negatividad absoluta con respecto a un mundo donde "terror y civilización son inseparables"⁹⁶. La Teoría Crítica se ubicaba en una abierta ruptura con toda filosofía de la

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 34-35

⁹⁵ *Ibid.*, p. 39

⁹⁶ *Ibid.*, p. 40.

historia que, impulsado por la razón, estaba orientada hacia el progreso, la libertad y el bienestar. Ya que las catástrofes del nuevo siglo desmentían todo pensamiento cegado por el mito de un futuro feliz. La filosofía de la historia no ofrecía ninguna explicación para el sinsentido de la subordinación del hombre a las demandas de la totalidad, ni para la crueldad de la muerte programada y masificada.

Escribía Horkheimer en 1933: "La injusticia del pasado nunca será rehecha, el sufrimiento de las generaciones pasadas no encuentra compensación" y en 1937 agregaba "Y aún después de que la nueva sociedad exista, la felicidad de sus miembros no podrá rehacer la degradación de aquellos que están siendo destruidos en nuestra sociedad contemporánea".⁹⁷

La pregunta era ahora ¿Por qué el progreso había llevado a la cultura occidental a la violencia y al terror? y la respuesta de la Escuela de Frankfurt fue la condena total de la sociedad burguesa que "sintetizada en el iluminismo, en sus formas históricas concretas y en sus instituciones sociales, había acompañado desde sus inicios el desarrollo del capitalismo"⁹⁸, lo que se condenaba era todo el proyecto de la modernidad.

Para la razón ilustrada burguesa, que había nacido de la lucha contra el estado absoluto, la modernidad era la salida del hombre de su madurez, una filosofía que reclamaba la libertad individual. Su tarea era la de construir un mundo inteligible, donde la razón institucionalizaba el juego de las fuerzas políticas, económicas y sociales en base al libre contrato entre seres iguales. Así la razón iba construyendo, a través de la historia,

⁹⁷ Ibid., pp.47-48

⁹⁸ Ibid., p 54.

el proceso emancipador de la humanidad⁹⁹. El fracaso de esta razón burguesa se puso de manifiesto a lo largo del siglo pasado y este siglo en todos los aspectos deshumanizadores de la sociedad capitalista. "La 'racionalización' de la sociedad no conllevó ninguna perspectiva utópica [...] más bien condujo a un aprisionamiento progresivo del hombre moderno en un sistema deshumanizado"¹⁰⁰

Sin embargo, la Escuela de Frankfurt no cuestionaba tanto las ideas iluministas, sino la sociedad burguesa que afirmaba ser la más cabal expresión de éstas: el pensamiento burgués que se postulaba a sí mismo como verdad aunque, su verdad real consistía en ocultar la irracionalidad a los ojos del hombre, mientras se vinculaba sin escrúpulos con la realidad destructiva, lo que se puso en evidencia atroz en la locura de Auschwitz:

"Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura. El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística, y científica ilustradora, encierra más contenido que el que el espíritu no llegara a prender en los hombres y cambiarlos. En esos santuarios del espíritu, en la pretensión enfática de su autarquía, es ahí precisamente donde radica la mentira".¹⁰¹

En la caducidad moral de una razón traicionada en su promesa y despojada de su base ética, la Escuela de Frankfurt encontraba el fundamento para comprender el presente de un mundo amenazante y amenazado. La razón vaciada de contenido, una razón "identificante, planificadora, controladora, objetivizante, sistematizante y unificante, en

⁹⁹ Josep Pico, Introducción, Modernidad y postmodernidad, (Madrid, 1988) P 15

¹⁰⁰ Ibid., p 15

¹⁰¹ Max Horkheimer en Gilda Waldman, Op. Cit., p 55

una palabra: una razón totalizante, cuyos símbolos eran la deducción matemática, las configuraciones geométricas básicas, el sistema cerrado, la maquina y el experimento"¹⁰² se había degradado a instrumento y se convirtió en el motor de la lógica de la dominación. La experiencia actual del hombre bajo esta dominación era una experiencia de "hombres similares a cosas, de estudiantes similares a fórmulas y de mujeres similares a hombres unidos ambos en su esclavitud. Era una experiencia en la que la técnica configuraba la vida cotidiana, y las máquinas gobernaban a los hombres porque éstos existían en las exigencias anti históricas de los aparatos de su creación".¹⁰³

Desde los años 40 la Escuela de Frankfurt se había distanciado gradualmente del marxismo y les llevó a incluir implícitamente a Marx en la tradición de la ilustración por el énfasis excesivo que había puesto sobre la centralidad del trabajo como modo de autorrealización del hombre. Implícita en la reducción del hombre a un 'animal laborans', denunciaba la Escuela de Frankfurt, estaba la reificación de la naturaleza como un campo para la explotación humana. Si Marx se saliera con la suya, el mundo entero se transformaría en un "taller gigantesco".¹⁰⁴

El instituto sustituyó el 'conflicto de clases', como motor de la historia por el conflicto más amplio entre el hombre y la naturaleza, tanto exterior como interior, un conflicto cuyos orígenes remontaban hasta antes del capitalismo. El modo capitalista de explotación era visto ahora en un contexto más amplio como la forma histórica, específica de dominación, característica de la era burguesa en la historia occidental. El capitalismo de estado y el estado autoritario prefiguraban el fin, o al menos la

¹⁰² Albrecht Wellmer, en Josep Pico, Op. Cit., p. 131

¹⁰³ Gilda Waldman, Op. Cit., p. 63

¹⁰⁴ Martin Jay, La imaginación dialéctica, una historia de la Escuela de Frankfurt, (Madrid, 1989), p. 418.

transformación radical, de esa época: "La dominación, afirmaban, era ahora (con el fascismo) más directa y virulenta sin las mediaciones características de la sociedad burguesa. En un cierto sentido era la venganza de la naturaleza por la crueldad y la explotación de que el hombre occidental la había hecho objeto durante generaciones "105

La reflexión de la Escuela de Frankfurt fue sin duda el más vigoroso cuestionamiento sobre el precio que occidente ha pagado por su progreso y aquí encontramos la característica distintiva del deprimido el pesimismo respecto al futuro. En todas partes el tono era pesimista y sombrío. Horkheimer y Adorno concluyeron que la enajenación del hombre frente a la naturaleza, parecía una tendencia casi irreversible. La Escuela de Frankfurt rechazaba explícitamente las premisas optimistas del cristianismo, el idealismo hegeliano y el materialismo histórico. La esperanza de mejores condiciones no residía tanto en la garantía de que se lograrían sino en la negación determinada de lo existente. No obstante, no había una 'praxis' clara que pudiera contribuir a la lucha. El objetivo era la reconciliación con la naturaleza, pero nunca se aclaró del todo lo que esto podía significar precisamente.¹⁰⁶

Los esfuerzos del 'Institut' se centraron en el proceso de desmitificación, supuestamente liberadora, que Max Weber había llamado "Die Entzauberung der Welt"(El desencanto del mundo)¹⁰⁷. La filosofía debía, según Adorno, retornar a su intención original: "La enseñanza de la vida correcta"¹⁰⁸, pero bajo las condiciones presentes debía quedar como una

¹⁰⁵ ibid., p. 414

¹⁰⁶ ibid., p. 429

¹⁰⁷ ibid., p. 418.

¹⁰⁸ ibid., p. 447.

"ciencia melancólica"¹⁰⁹ antes que alegre; debía perturbar antes que consolar: "La astilla en el ojo es la mejor lente de aumento"¹¹⁰.

No obstante, desde la desmitificación de todo falso optimismo, la Escuela de Frankfurt reafirmaba la fe en la capacidad del hombre para afrontar, desde los límites de la desolación, la posibilidad de la auténtica libertad: "imbuido de melancolía y desencanto, el pensamiento crítico encontraba en la utopía, no la resignación frente al sufrimiento, sino el impulso orientador hacia la transformación del mundo"¹¹¹. Profundamente arraigado en la religión y el pensamiento judíos, la Escuela de Frankfurt, rescató 'la esperanza mesiánica', ahora secularizada, como única esperanza de una reconciliación final. "En la convicción mesiánica se reconciliaban el sufrimiento y el consuelo, las lágrimas por los que sufren y la esperanza de la redención"¹¹². Esta contemplación casi teológica muestra cuánto se habían alejado, los integrantes de la Escuela de Frankfurt, de la creencia que finalmente se realizaría la reconciliación entre la razón y una realidad liberada: una reconciliación que restablecería "la razón, el espíritu, la moralidad, el conocimiento y la felicidad, no sólo como categorías de la filosofía burguesa, sino también como asuntos de la humanidad".¹¹³

La grandiosidad de la esperanza era, al mismo tiempo, el signo de su irrealidad pero la Escuela de Frankfurt continuaba sosteniendo que las esperanzas utópicas, aunque nunca fueran plenamente realizables, debían conservarse "menos como programa para la acción que fuente de distanciamiento crítico frente a la realidad prevaleciente"¹¹⁴. Para la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 447

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 447

¹¹¹ Gilda Waidman, *Op. Cit.*, p. 78.

¹¹² *Ibid.*, p. 79.

¹¹³ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁴ Martin Jay, *Op. Cit.*, p. 449

Escuela de Frankfurt 'imaginar' la esperanza significaba oponerse a la terrible opacidad de la realidad e implicaba desplegar la libertad de la fantasía en oposición a la racionalidad unívoca de la dominación

La esperanza mesiánica de la Escuela de Frankfurt se movía entre la utopía y la irrealidad de su realización, el pensamiento crítico no pudo pactar con lo real pero tampoco renunciar a la esperanza de una humanidad libre. "Sólo podía ejercerse desde la negatividad, la soledad y la imaginación. El exilio era interminable".¹¹⁵

1.3.11. La Postmodernidad

El pensamiento de la escuela de Frankfurt que fue ideado en gran parte en las décadas de los treinta y cuarenta, en la era del hundimiento del mundo burgués en la grotesca locura del fascismo en occidente y las depuraciones de Stalin en la URSS, va más allá de sus condicionamientos y límites históricos. El nacimiento de la cultura de masas después de la segunda guerra mundial y la sumisión del hombre a las exigencias de la producción en las sociedades industriales avanzadas, hicieron de la teoría crítica una de las guías teóricas de los movimientos estudiantiles y contraculturales que denunciaron las falsedades, mitos y represiones del orden existente y sacudieron a la conciencia de toda una época. Y si las ilusiones y los anhelos de los sesenta quedaron atrás, fueron vencidos o integrados por el 'sistema', en el pensamiento que se ha desarrollado desde los años '70 y que hoy en día llamamos el pensamiento postmoderno, suena el eco de la amargura y el negativismo de la Escuela de Frankfurt. Lyotard, Foucault, Habermas, Welmer,... han

¹¹⁵ Gilda Waldman. Op. Cit., p 84

desarrollado sus pensamientos refiriéndose o basándose sustancialmente en la teoría crítica, de manera que algunos entre ellos han llegado a rechazar más vehemente la esperanza utópica que todavía abrigaban los miembros de la escuela de Frankfurt. La violencia, el aislamiento y el virtual clima de 'fin de mundo' caracterizan las sociedades llamadas 'postmodernas' en los países desarrollados, donde la nueva generación, la llamada 'Generación X', nos hemos quedado sin perspectiva alguna.

"El término postmodernidad pertenece, - según Wellmer -, a una red de conceptos y pensamientos 'post' - sociedad postindustrial, postestructuralismo, postempirismo, postradicalismo - en los que, según parece, trata de articularse a sí misma la conciencia de un cambio de la época, conciencia cuyos contornos son aún imprecisos, confusos y ambivalentes, pero cuya experiencia central, la de la muerte de la razón, parece anunciar el fin de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la ilustración europea, o finalmente también el proyecto de la civilización griega y occidental".¹¹⁶

Se retoma con esta definición el alma del pensamiento de la Escuela de Frankfurt que, no obstante, ha tomado nuevos giros dentro de la realidad actual de una sociedad informatizada, donde la interacción social ha sufrido una fuerte evolución y donde la multiplicación de las máquinas de información afecta y afectará la circulación de los conocimientos, tanto como lo ha hecho antes el desarrollo de las medias de circulación de los hombres, primero el transporte, y los 'mass media' después¹¹⁷. El carácter profético de la teoría crítica se revela además claramente cuando Vattimo afirma que "el desencanto del mundo actual deriva de la desaparición, en las últimas décadas de todo proyecto normativo y totalizante. En la

¹¹⁶ Albrecht Wellmer, en Josep Pico, Op. Cit., p. 103.

¹¹⁷ Josep Pico, Introducción, Op. Cit., p. 39

actualidad ya no se tiene una conciencia cierta sobre el sentido emancipador de la historia".¹¹⁸

La creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin, ha sido sustituido por la experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores , y la postmodernidad se nos presenta como una 'pérdida de horizonte' cuyo pensamiento esta caracterizado por: la crisis de los valores, la pluralidad de los lenguajes correspondientes a los distintos discursos valorativos, la secularización del progreso en el aspecto de que las sociedades han perdido el sentido de su destino, y el futuro no tiene finalidad. El futuro ha muerto y todo es ya presente y, por último, el cambio en las coordenadas espacio-temporales. Nuestra experiencia del tiempo y de la historia ha cambiado radicalmente por los actuales medios tecnológicos de información.¹¹⁹

El punto de partida negativo y sombrío del pensamiento postmoderno se desarrolla luego en actitudes distintas. Para los neo-conservadores como Daniel Bell¹²⁰ la fe en la ciencia, la técnica y el futuro se ha disuelto en la cultura postmoderna. La gente desea vivir el 'aquí' y el 'ahora' buscando la calidad de vida y la cultura personalizada. El individuo se entrega al consumo, al tiempo libre y a las actividades que le producen placer. La moral puritana cede el paso a los valores hedonistas de un nuevo capitalismo permisivo del estado de bienestar, que acaba con la edad de oro del capitalismo competitivo. Bell coloca el peso de la responsabilidad por la disolución de la ética protestante en la cultura del adversario y piensa que la única solución es un resurgimiento religioso. La fe religiosa

¹¹⁸ *Ibid.*, p 45

¹¹⁹ *Ibid.*, p 46.

¹²⁰ Jürgen Habermas. Modernidad versus postmodernidad, en Josep Pico. *Op. Cit.*, p.91.

ligada a una fe en la tradición proporcionará a los individuos identidades claramente definidas y seguridad existencial.¹²¹

Dicha inquietud por encontrar nuevas formas en la sociedad que limiten el libertinaje y restablezcan la ética de la disciplina y del trabajo se manifiesta de manera angustiante en el resurgimiento de movimientos ultraderechistas en Europa, en las posturas conservadoras de los dirigentes estadounidenses actuales y en la creciente popularidad de un partido como el PAN en México

Esta posición que abraza el progreso tecnológico pero rechaza sus consecuencias sociales y culturales es rebatida por la nueva crítica alemana (Habermas, Berman...)

Para Habermas debemos tratar de acogernos a las intenciones del Iluminismo pero denunciar "las patologías de la modernidad"¹²². Lo que ha sucedido en la sociedad moderna es un proceso selectivo de racionalización por las condiciones limitantes y la dinámica de un proceso capitalista de producción. Se trataría por lo tanto de someter a crítica todo el proceso de racionalización y, al mismo tiempo, sentar las bases para su reformulación sin renunciar al proyecto de la modernidad.

Habermas habla de una reconstrucción racional del proyecto de la modernidad y trata de salvar así la potencia emancipadora de la razón ilustrada, que para él es aún la condición *sine qua non* de la democracia política. Su tesis acerca de la selectividad supone que existen diversas alternativas, es decir, que la realización del mundo puede tomar una variedad distinta de formas históricas y que es la falta de un sentido de

¹²¹ Ibid., p. 91.

¹²² Josep Pico, Introducción, Op. Cit., p. 41.

racionalidad social la que ha tergiversado el pensamiento filosófico tradicional.¹²³

La postura más extrema y negativa, no obstante, se encuentra en el post-estructuralismo de Lyotard, Derrida, Foucault, Deleuze, Baudrillard y otros.

Ellos ven la postmodernidad como una ruptura radical e irreversible con la lógica unívoca de la modernidad. lo que nos anuncia la llegada de un tipo de sociedad totalmente nuevo. La postmodernidad, según Lyotard, representa la incredulidad de los "metarrelatos de la postmodernidad"¹²⁴, ya que vivimos una explosión del discurso único ilustrado: Han aparecido nuevos lenguajes y juegos de lenguaje en base a una heterogeneidad de reglas. El proyecto de la modernidad es un fracaso y se abre la tarea de la desconstrucción. Esa desconstrucción expresa: "Un rechazo ontológico de la filosofía occidental, una obsesión epistemológica con los fragmentos y fracturas, y un compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje".¹²⁵

Sobre todo la fascinación por la fragmentación, que caracteriza la postmodernidad, recuerda al 'canibalismo melancólico' del depresivo quien, en una venganza libidinal, devora, traga, desmenuza... el objeto amado, perdido o muerto.

Llegamos a un punto final de la historia universal y las perspectivas usuales con las cuales nos hemos creado nuevos destinos, ya no existen: "Ni el sacro imperio romano, ni la ciudad de Dios, ni Occidente centro de la civilización, ni siquiera un mítico proletariado mundial".¹²⁶

¹²³ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁶ Valtimo en Josep Pico, *Op. Cit.*, p. 45.

Baudrillard ve en esta ahistoricidad de la sociedad postmoderna una parodia del instante mesiánico, convertido ya en realidad y destroza la última esperanza de la Escuela de Frankfurt: "El futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo esta ya aquí [...] a mi entender, ni tenemos que esperar la realización de una utopía revolucionaria ni tampoco un acontecimiento atómico explosivo. La fuerza explosiva ha entrado ya en las cosas, ya no hay que esperar más... lo peor, el soñado acontecimiento final sobre el que toda utopía construía el esfuerzo metafísico de la historia, etc., el punto final es algo que ya queda detrás de nosotros...".¹²⁷

Al perder toda esperanza, y con ello el sentido de la existencia, el hombre postmoderno es un ser desilusionado que tal vez, desde la negatividad, ha encontrado el humor. El humor, del sarcasmo y de la ironía, el humor de Demócrito. Porque si ya no hay futuro, dice Lyotard, "Dejadnos jugar en paz!".¹²⁸

¹²⁷ Albrecht Wellmer, en Josep Pico, *Op. Cit.*, p.108.

¹²⁸ *Ibid.*, p.135.

II. LA MELANCOLÍA Y LO BELLO

¿Puede la belleza ser triste? ¿Está la belleza relacionada con lo efímero, con la pérdida y por lo tanto con el duelo? ¿O consiste el objeto bello en algo que regresa incansablemente después de destrucciones y guerras, como prueba de que existe la sobrevivencia después de la muerte, de que es posible ser 'inmortal'?

En su artículo '*La melancolía: una depresión cultural*'¹²⁹, Pablo Fernández Christlieb describe a la melancolía en los siguientes términos: "La melancolía es el dolor de vivir, de tener el cuerpo vivo cuando la realidad se ha muerto, es una nostalgia sin objeto, es una sociedad extinta"... Pero también sugiere que es el motor de la cultura, la materia de dónde se obtienen nuevas ideas, valores y conocimientos y nos da los ejemplos de Miguel Ángel, el mayor escultor del Renacimiento y depresivo notorio, de Montaigne cuyos ensayos están escritos a la sombra de una gran melancolía y de William James, quien se defendió de su melancolía haciendo la psicología más audaz del siglo XIX.

Añade que es además lógico y comprensible que la creatividad es de naturaleza melancólica: "Quien está contento, satisfecho, orgulloso de su vida, es por lo común un excelente mediocre [...] Pero para tener la necesidad de hacer lo que no tiene caso, por ejemplo sacar cosas de la nada, inventar creencias, construir valores, descubrir ilusiones, pintar fantasías, fundar formas de pensar y de sentir y de hablar para poder comunicarse y tender vínculos que producen otra vez el milagro civilizador de hacer aparecer una nueva sociedad donde ya no hay nada, con los recursos expresivos del arte, la filosofía, la ciencia, la religión o la vida

¹²⁹ Pablo Fernández Christlieb, *La melancolía: una depresión cultural*, en *La Jornada Semanal No. 254 Sección especial de La Jornada*, (México, 1994), pp. 30-33.

cotidiana, se requiere de verdad el desamparo del desencanto melancólico. Para crear hay que carecer".¹³⁰

En el capítulo anterior mencioné que con Aristóteles la melancolía figuraba como el 'ethos' del genio. Esta idea, que los Florentinos Neoplatónicos redescubrieron en el Renacimiento, ha sobrevivido en la cultura occidental y ha rodeado la pena melancólica con un aura de lo sublime. La '*Melencolia I*' de Dürero, más específicamente, nos presenta el abatimiento del artista que precede los momentos de creatividad y creación. En este capítulo quisiera profundizar en esta temática de la relación, aparentemente paradójica, entre lo que es la creación (artística) y la tendencia hacia la (auto)aniquilación y la depresión que es la melancolía.

Este tema ha sido presente en las obras de Kierkegaard, Schopenhauer y Freud, precursores y fundadores, entre otros, del pensamiento moderno, y tomará un lugar de extraordinaria importancia en el pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt a través de la 'Estética Negativa' de Theodor Adorno y los escritos de Walter Benjamin.

II.1. Kierkegaard: La buena y la mala melancolía

La actual importancia de Kierkegaard consiste en gran medida en la influencia de su filosofía sobre los filósofos existencialistas del siglo XX, como he mencionado en el capítulo anterior. Al igual que éstos se enfoca en la existencia individual del hombre, la forma de ser del individuo, que por definición es subjetiva. Y en eso difiere de Kant que juzgue al hombre según el modelo de la 'Cosa', que tiene un ser fijo. Para los

¹³⁰ *Ibid.*, p. 31

existencialistas el hombre no tiene ese ser fijo, y por lo tanto no se puede entender ni interpretar correctamente con las categorías de la 'Cosa', sino que en primer lugar el hombre se tiene que formar a si mismo hasta convertirse en lo que finalmente es. Entonces la existencia no es estática, sino atada al tiempo y la temporalidad. Es un estar-en-el-tiempo. El existencialismo busca al hombre en situaciones concretas y ahí precisamente está siempre relacionado con el mundo y con otras personas, de tal forma que nunca está solo. La existencia humana siempre es un estar-en-el-mundo y un estar-con-otros, aparte del estar-en-el-tiempo.¹³¹

La importancia primordial que Kierkegaard adjudica a la religión es lo que le distingue de los existencialistas de este siglo que consideran que la fe no puede llevar a una salvación última y desembocan más bien en ateísmo y nihilismo. También las ideas de Kierkegaard acerca de la creación del objeto bello están impregnadas de estas convicciones religiosas : de la misma forma en que el hombre encuentra el camino hacia dios a través de la melancolía, que es la base de la fe, así también la depresión melancólica es el motor del acto creativo. Para Kierkegaard la melancolía es "la inquietud que provoca la cercanía de la eternidad en el hombre."¹³²

Existe, sin embargo, una buena y una mala melancolía. La 'buena' es la que precede una 'creación' de eternidad, es el dolor interno que surge de la cercanía de la eternidad que trata de realizarse, es una invitación constante y efectiva al individuo para recibir lo eterno en su vida personal y darle forma a través de sus pensamientos y acciones.

¹³¹ Hans Joachim Storing, Geschiedenis van de filosofie. Deel II, (Antwerpen, 1979), p. 245. La traducción en nuestra

¹³² Romano Guardini, De la melancolie, (Paris, 1953), p. 69. La traducción es nuestra

Esta invitación se manifiesta con más fuerza cuando llega el momento de tomar una decisión, de dar forma a una obra o cuando se hace necesaria una innovación espiritual. Tal creación nace de un dolor interno y al mismo tiempo es la necesidad de una plenitud que no encuentra salida, ya que representa la angustia frente a las exigencias de la 'creación' que quiere ser. La vida siente que tiene que dejar su seguridad: algo tiene que morir para que otra cosa pueda nacer.

El momento de la creación es entonces un clímax en el cual la vida se entrega al extremo y que no se puede alcanzar sin antes haber pasado por el punto más bajo. El hombre que crea, que produce obras, es diferente al hombre que conquista, retiene, domina y forma. Este produce y llega a una cima que no conoce aquél. Pero al mismo tiempo es víctima de una inseguridad enorme al saber que él es el instrumento de una fuerza mayor. Siente que de alguna manera es indigno, hasta despreciable. Cada creador lleva consigo cierta pena que descubre más que nada en compañía de personas que no crean y que por lo tanto se sienten seguros porque no conocen las complicaciones. Es en la melancolía que esa inseguridad, implícita en la fuerza creadora, se manifiesta como una amargura extrema.

Según Kierkegaard hay que soportar esta 'buena' melancolía porque de ella nace la obra, es el motor de la transformación. Si el artista no tiene la fuerza de sacrificarse, si no se atreve a tomar el riesgo de negarse a sí mismo y si lo que estaba a punto de formarse queda dentro de él o se ejecuta en forma parcial, entonces es víctima de la melancolía 'mala'. Esta nace del sentimiento de que lo eterno no tomó la forma que tenía que tomar, el sentimiento de fracaso, de una traición a una tarea encargada sin ejecutar. La mala melancolía puede llevar a una pérdida de toda

esperanza, a la desesperación del hombre que se da por vencido y acepta que ha perdido definitivamente.¹³³

Me parece evidente la analogía entre la creación de lo bello - como una resurrección simbólica del infierno - de la que habla Kierkegaard, y el sufrimiento del Redentor para llegar a la unión con el Padre, un pensamiento esencial en el protestantismo

II.2. Schopenhauer: El camino estético a la salvación

Más que Kierkegaard es Schopenhauer que a partir de una filosofía melancólica, pesimista, sin embargo atea, eleva el arte y encuentra ahí una salvación - aunque temporal - 'de la tiranía de la voluntad'.¹³⁴

Thomas Mann escribe en su ensayo '*Acerca de Schopenhauer*' (1938): "La filosofía de Schopenhauer siempre se ha considerado como un todo artístico, si como la filosofía del arte 'par excellence' [...] Tolstoi llamaba a Schopenhauer 'el más genial de todos los hombres'. Para Richard Wagner su doctrina era 'un auténtico regalo de dios', el gozo más intenso, la experiencia intelectual más esclarecedora, más estimulante de su vida, una auténtica revelación".¹³⁵

Hay que recordar que en la filosofía de Schopenhauer la voluntad es el punto central. La voluntad como manifestación de infelicidad: Significa inquietud, necesidad, ambicionar, anhelar, desear, poseer, sufrir y un mundo de la voluntad es por definición un mundo lleno de sufrimiento. La

¹³³ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁴ Thomas Mann, *Over Schopenhauer*, en *Arthur Schopenhauer, De Vrijheid van de wil*. (Amsterdam, 1989), p. 120. La traducción es nuestra.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 123.

voluntad es la fuerza primitiva que impulsa toda vida en la tierra, una fujuria metafísica, que adopta la forma física en un abanico de seres vivientes que forman las diferentes etapas de su 'objetivación'¹³⁶ y que se disputan la materia, el espacio y el tiempo. "El reino vegetal sirve de alimento para el reino animal, cada animal es presa y alimento para otro animal, y de esa forma se recicla la voluntad de vida. Finalmente, el hombre se imagina que todo fue creado exclusivamente para su uso; sin embargo él es la imagen más aterradora de las crueldades de la lucha de todos contra todos y de la multiplicidad de la voluntad, como en el dicho: Homo homini lupus."¹³⁷

El único camino que nos lleva a la salvación en este mundo de sufrimiento, en el pensamiento pesimista de Schopenhauer, es el 'camino sagrado', el camino ético de salvación. En el místico, el ascetismo, se culmina la eliminación liberadora de la voluntad. En él el conocer domina la voluntad, la impregna completamente hasta suprimirla. El asceta "carga los pecados del mundo, hace la penitencia y es el padre y el sacrificio en una persona."¹³⁸

Sin embargo, hay que resaltar que para Schopenhauer el intelecto, sede del conocimiento, no es superior a la voluntad (con esta afirmación rompe, además, completamente con Kant) sino que es la individualización de la voluntad en el nivel más alto y es su instrumento. Sólo en circunstancias extraordinarias y favorables el intelecto puede rebelarse contra la voluntad, y hasta emanciparse e independizarse de ella. Ya sea permanentemente en el caso del 'santo asceta', o temporalmente en el caso del artista. El artista se convierte así en un santo imperfecto y la

¹³⁶ *Ibid.*, p 132

¹³⁷ El hombre es un lobo para su prójimo

¹³⁸ Thomas Mann: *Op. Cit.*, p 134

¹³⁹ *Ibid.*, p 148

circunstancia en la cual el conocer se separa temporalmente de la voluntad y el sujeto cambia en un 'sujeto sin voluntad del conocimiento' entonces se consigue lo que Schopenhauer denomina 'la condición estética'¹⁴⁰

De esta manera se considera el arte como una 'objetividad genial'¹⁴¹ reservada únicamente para el genio - y eso exclusivamente en sus horas y momentos de ingeniosidad - y para él que goza del producto estético.

"Según Schopenhauer, en la objetividad genial, el conocimiento deja de ser esclavo de la voluntad, la atención no se nubla por los motivos de la voluntad. Nos encontramos en un estado de entrega, que considera las cosas como meras representaciones y ya no como si fueran motivos; y una paz desconocida nos invade repentinamente [...] Es el estado indolente que Epicuro describió como el máximo bien y como una condición divina; porque por un momento estamos libres de la presión de la voluntad, la rueda de Ixion se detiene"¹⁴², "¹⁴³

Esta interpretación muestra a Schopenhauer, el estético, como un humanista clásico ya que su doctrina de lo bello, que define al genio como objetividad pura, es completamente "apolíneo", clásico-racional. Thomas Mann le llama un 'humanista pesimista'¹⁴⁴ que a pesar de su misantropía y a pesar de todo lo que escribe sobre la condición miserable de la vida, respeta al hombre y le da una oportunidad ya que es el único ser cognitivo, y cuya idealización es el Apolo de Belvedere: "La cabeza del

¹⁴⁰ Hans Joachim Storing, Op. Cit., p 140

¹⁴¹ Aquí Schopenhauer regresa a las IDEAS de Platón: imágenes de la eternidad que se manifiestan en la "condición estética"

¹⁴² Ixion: Rey de los Lapitas, quien como castigo por haber tratado de violar a Hera, fue atado a una rueda ardiente por los dioses

¹⁴³ Thomas Mann, Op. Cit., p 139

¹⁴⁴ Ibid., p 162

dios de las musas mirando alrededor suyo, descansa tan libremente en los hombros, que parece haberse liberado completamente de su cuerpo y no se preocupa más por molestias físicas."¹⁴⁵

El ser que es capaz del sufrimiento extremo, por ser la objetivación más refinada de la voluntad, también es capaz, en casos excepcionales, de sustraerse de esa voluntad. Y de todos los seres, el genio es el más sensible al sufrimiento, ya que al esclarecerse el conocimiento y al agudizarse la conciencia, aumenta también el sufrimiento. Así Schopenhauer presenta el sufrimiento como una vocación del hombre. Una vocación que puede manifestarse de dos maneras: el arte y la santidad. "Porque sólo al hombre, en el estado estético, se le ha dado la facultad de contemplar las 'ideas' independientemente de la voluntad; única y exclusivamente el hombre tiene la posibilidad para liberarse definitivamente de la voluntad para vivir en un acto de auto-negación cuando después de artista se desarrolla hasta convertirse en santo ascético"¹⁴⁶. Esta es una opinión de gran belleza mística que en el pensamiento de Schopenhauer une al pesimismo melancólico con un gran sentimiento filantrópico.

II.3. Freud: la belleza como 'sufrimiento nombrado'

En '*Duelo y melancolía*' (1917)¹⁴⁷ Freud propone una interpretación de la melancolía que, según el modelo del duelo, se debería a la introyección del objeto perdido, el objeto al mismo tiempo amado y odiado, que mencionamos antes.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p 163

¹⁴⁶ *Ibid.*, p 164

¹⁴⁷ Sigmund Freud, *Duelo et mélancolie* (1917), en *Métopsychole*, (Paris, 1968), pp 147-174

En un texto más corto y más temprano, *'Perecimiento'* (1915-16),¹⁴⁸ también toca el tema de la belleza y su relación con lo efímero y el duelo y sugiere que una manera para superar el sufrimiento es nombrándolo, elevándolo y analizándolo en sus componentes más mínimos. Muchas veces para complacerse pero también para transformarlo en un duelo distinto, más indiferente. Las artes parecen indicar algunos procesos que soslayan la complacencia y que permiten al artista y al conocedor retener la Cosa perdida de manera sublimada. Entonces la sublimación forma el contrapeso de la pérdida a la que la libido se aferra tan misteriosamente.¹⁴⁹

¿Sería entonces el objeto bello el restablecimiento del objeto que nos abandonó, y eso porque lo bello se encuentra desde un principio en otro nivel que el nivel engañosos de la libido? "En lugar de la muerte y por no morir por la muerte de otro, produzco [...] un artificio, un ideal creado por mi psique para ubicarme fuera de mi mismo. EX-TASIS. Bello porque puede reemplazar todos los valores psíquicos."¹⁵⁰

II.4. Adorno: La Estética Negativa

Es evidente que existe una línea recta entre el existencialismo temprano y dubitativo de Kierkegaard, a través de Schopenhauer y su universo de la voluntad - o llámese cólera o pasión oscura - y Freud y la psicología profunda, e indudablemente tuvieron una gran influencia sobre el pensamiento moderno y postmoderno.

¹⁴⁸ Julia Kristeva, *Soleil Noir, dépression et mélancolie*, (Paris, 1987), p. 110. La traducción en nuestra.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 112.

Sus opiniones sobre lo bello y su relación estrecha con el desencanto melancólico es otro punto de encuentro importante. Kierkegaard, Schopenhauer y Freud consideran la belleza, cada uno a su manera, como una 'liberación' del sufrimiento melancólico, ya sea como una unión con lo divino y lo eterno a través de una resurrección simbólica, como una victoria sobre la tiranía de la voluntad en un estado de objetividad genial, o como el reencuentro con el objeto perdido de manera subliminal.

De la misma manera, el arte como fuerza mesiánica y redentora será el punto de partida de la '*Estética Negativa*' de Theodor Adorno.

En la Teoría Crítica, los protagonistas de la Escuela de Frankfurt afrontan la crítica de la razón ilustrada y observan que el esfuerzo de la sociedad burguesa por fundar la ética, solamente en la racionalidad práctica, o la razón instrumental, se había demostrado tan erróneo como el énfasis excesivo del marxismo sobre la centralidad del trabajo como forma de autorrealización humana.¹⁵¹

Pero la misma Teoría Crítica se muestra incapaz de sugerir una praxis y la lejanía de la utópica salvación mesiánica conduce a Adorno a refugiarse en la estética, prefiguración de la orden de reconciliación todavía (y probablemente nunca) alcanzada.¹⁵²

Para Adorno, el arte y la estética conforman el espacio de los anhelos utópicos de Aquella 'otra' sociedad en la que la felicidad del hombre sería posible. Escribía: "En la fantasía está el deseo de la obra, que es también la de producir un mundo mejor".¹⁵³

¹⁵¹ Josep Pico, introducción, *Modernidad y postmodernidad*, (Madrid, 1988), p.17.

¹⁵² *Ibid.*, p. 17.

¹⁵³ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, (Madrid, 1992), p.20.

Sin embargo, desde la perspectiva de la negatividad de la Escuela de Frankfurt, la obra de arte no se entiende solamente como un objeto redentor, sino también como una crítica del mundo existente, con el fin de configurar una esperanza de belleza y felicidad que pueda anular la fealdad de lo real. Su verdad y su razón de ser residen en su capacidad de negación, negación de la lógica de la dominación y de la falsa totalidad de la sociedad y del individuo. De esta manera, el arte revela el carácter real del mundo.

Según Adorno, el arte burgués, parte de la cultura afirmativa, ha perdido su potencial de esperanza, su verdad profunda y su capacidad de oposición, contradicción y transcendencia¹⁵⁴. La obra de arte tradicional, al servicio de la razón instrumental, es un arte cerrado, un tipo de unidad que solo es posible al precio de la represión y exclusión de lo dispar, de lo no integrado, de lo callado y de lo reprimido.

Las formas abiertas del arte moderno, son para Adorno la respuesta de una conciencia estética emancipada de la naturaleza violenta de la razón totalizante. Estas manifestaciones del arte moderno - pensamos por ejemplo en el surrealismo, Dadá y la música atonal, como la de Schönberg que Adorno adoraba - pertenecen a las contrafuerzas que la propia sociedad moderna ha generado desde un principio.

Esta idea me parece cercana al concepto postmoderno de una pluralidad de 'juegos de lenguaje trabados entre sí'¹⁵⁵ y a la cara multifacética del panorama artístico actual. Sin embargo, Adorno, nunca abandonará los anhelos utópicos de la esperanza mesiánica y de reconciliación como lo harán Lyotard o Baudrillard.

¹⁵⁴ Gilda Waldman, Melancolía y utopía, la reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura, (México, 1989), p 69.

¹⁵⁵ Albrecht Wellmer, La dialéctica de Modernidad y postmodernidad, en Josep Pico, Modernidad y postmodernidad, (Madrid, 1988), p 134.

II.5. Benjamin : La alegoría como gozo signifiante

En '*Soleil Noir*' Julia Kristeva nos da la respuesta a una pregunta adicional: ¿A través de qué proceso psíquico, la belleza nos ayuda a superar el drama de la melancolía y el duelo provocados por la pérdida?

La dinámica sublimatoria que la psique utiliza para superar el vacío de la depresión es la 'alegoría' dice Kristeva. La alegoría como la glorificación de lo que dejó de existir, en el rehacer de 'la nada', mejor y en una armonía impenetrable pensando en un tercero. Es el artificio que sustituye al efímero como significado sublime. La belleza está relacionada sustancialmente con todo eso. "De la misma manera que el atavío femenino encubre una depresión persistente, la belleza se manifiesta como la cara adorable de la pérdida, la metamorfosis de la pérdida para hacerla vivir."¹⁵⁶

Cuando hemos vivido la melancolía de tal manera que llegamos a interesarnos por la vida de los signos, entonces la belleza nos invita a atestiguar que alguien ha encontrado el camino maravilloso en el que el hombre trasciende el dolor del estar-separado; el camino de la palabra que se da al sufrimiento, hasta el grito y el silencio, la música y la imagen. Parece merecer más su devoción el objeto bello que sabe hechizarle en su mundo, que todo lo que le lastima y entristece, ya sea algo amado o odiado. Sin embargo, este apego del hombre deprimido a lo bello y lo subliminal ya no es libidinal, es despreocupado, distraído, ligero. "La belleza es un artificio, imaginario".¹⁵⁷

¹⁵⁶ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 111.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p 42.

También según Walter Benjamin es la alegoría que expresa más claramente la tensión melancólica. Al desplazarse de los siempre presentes restos antiguos, aun negando su significado (Benjamin nos da el ejemplo de "Venus"), al significado literal que el contexto cristiano-espiritualista concede a todo, la alegoría da un gozo significativo a un significador perdido, una resurrección al cadáver (Venus se convierte en la alegoría del amor cristiano). Es entonces como una melancolía nombrada.

Amplia aun más esta imagen: la figura sencilla de la alegoría sería la fijación limitada en tiempo y espacio de una dinámica más amplia: la propia dinámica imaginaria. La alegoría, que se utilizaba mucho en el barroco descubre, encima de su significado histórico de figura retórica, que la imaginación occidental tributa a la pérdida, (el duelo) y a su inversión. La alegoría pertenece a la lógica misma de lo imaginario: "La capacidad imaginativa del hombre occidental, que se desarrolla plenamente con el cristianismo, es la capacidad para transferir sentido en el lugar mismo donde se perdió el sentido de la muerte o en el sinsentido."¹⁵⁸

¹⁵⁸ Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, (Paris, 1985), p.162. La traducción es nuestra.

III. MELANCOLÍA, ALEGORÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

En el arte occidental y desde la edad media, - siempre dentro del marco de los estilos y las convenciones establecidos -, la 'imaginación melancólica' ha plasmado al desencanto que sobrecoge el hombre cuando se enfrenta con las preguntas y las dudas esenciales acerca de su existencia.

De esta manera, la '*Melencolia I*' de Durero presenta el abatimiento del creador frente a sus propios límites, y nos muestra así el lado oscuro del hombre renacentista, 'centro del universo'. A través de la gran mayoría de obras de arte que podríamos llamar 'melancólicas', hechas después de Durero, se vislumbran penas aún más 'grandes': La duda acerca de la vida eterna prometida y la resurrección ; la pregunta por el sentido de la vida dentro del perspectiva de nuestra temporalidad ; la constatación que estamos, a final de cuentas, solos en la vida ;...

Dentro del (casi-) monopolio del arte religioso (hasta el siglo XVII), podemos entonces apreciar obras como el Cristo muerto y abandonado de Hans Holbein y los paisajes nostálgicos de Caspar David Friedrich ; dos ejemplos de una representación formalmente muy diferente, de un similar sentimiento de impotencia frente a la propia muerte y el dudoso y enigmático más-allá.

Desde los conmovedores autorretratos de Rembrandt, y luego con la fascinación en la época romántica, por lo que podríamos llamar los aspectos 'irracionales' de la existencia, el culto a la soledad, lo místico y lo misterioso ; reencontramos estas preguntas 'existenciales' dentro del marco de un nuevo mundo moderno y secularizado : pensamos en

Munch, los últimos paisajes de Van Gogh, las escenas urbanas de Edward Hopper, las abstracciones de Rothko, los campos azules de Yves Klein, y las pinturas monumentales de Anselm Kiefer.

Ahora, recuperar y analizar la relación entre el arte y la melancolía dentro del contexto de la postmodernidad, resulta una tarea menos evidente, ya que el arte contemporáneo, en su aspecto lúdico, híbrido y paródico, parece después de todo muy alejado de la desolación y de la duda melancólica, y lo postmoderno parece más cercano a la 'comedia humana' que al malestar abismal.

No obstante, creo que este deseo actual por la comedia, el juego y la retórica viene a ocultar una melancolía aún no desaparecida. Porque: ¿No sería así que un nuevo mundo lúdico llega a surgir, dentro del eterno retorno de ciclos históricos y mentales, exactamente para hacer cara a un sentimiento global de gran desamparo? Al invierno del tedio y de la preocupación sigue la diversión desgarradora de la parodia: la cruda de una modernidad en bancarrota ha allanado los caminos para un arte irónico, comentarista y mordaz. El artista crea un arte que, antes que nada, es crítico para su entorno y, por falta de horizontes, sensible al pasado. Un arte sin grandes pretensiones ni ideales, que sin embargo no puede ignorar que sus raíces están profundamente arraigadas en la desilusión por el proyecto fracasado de un progreso sin límites.

La postmodernidad y la nueva cultura de la diversidad son nada más que otra prueba de un nuevo orden que nace de la depresión y del duelo y hoy en día, el impulso melancólico está presente en muchos aspectos de la cultura postmoderna, sobre todo por el carácter alegórico de gran parte del arte contemporáneo, arquitectura, cine y literatura.

Como he mencionado antes (capítulo II.5. Benjamin : La alegoría como gozo significante) desde el punto de vista del psicoanálisis, la alegoría es la dinámica que la psique usa para asimilar el vacío depresivo que dejó la pérdida, es la glorificación de lo perdido, la reversión del duelo y esta idea está muy apegada, como ya se mencionó, a las observaciones sobre la melancolía y la reinterpretación alegórica de Walter Benjamin, como lo escribió en la conclusión de su libro: *'El origen del drama trágico alemán'*.¹⁵⁹

La alegoría es tanto una actitud como una técnica, una manera de ver y un procedimiento¹⁶⁰. Pero si queremos saber qué es la imaginación alegórica en su esencia más profunda, es sobre todo una imaginación obtenida. La alegoría no inventa imágenes, las confisca. Se apodera de la relevancia cultural y se convierte en su intérprete. Y en sus manos la imagen se convierte en otra cosa: *Allos = otro + Agoreuei = hablar*¹⁶¹. No restituye el significado original, que se perdió o se oscureció; la alegoría no es hermenéutica, sino que da otro significado a la imagen; el significado alegórico es un significado suplementario.

Walter Benjamin es "el único crítico del siglo XX que trata este tema sin prejuicios"¹⁶², ya que la crítica modernista consideró la alegoría como una aberración estética, la antítesis del arte; un medio pasado de moda y agotado que en el mejor de los casos tenía un valor histórico mas nunca crítico. Uno era o 'modernista' o 'historicista': en esta tesis reconocemos la estrategia aplicada por la teoría del arte moderno que excluye todo lo que amenaza la unidad entre forma y fondo en una obra. Esta afirmación cabe

¹⁵⁹ Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, (Paris, 1985)

¹⁶⁰ Craig Owens, *Towards a theory of postmodernism*, en *The New Museum of Contemporary Art, Art after modernism*, (New York, 1984), p 204. La traducción es nuestra

¹⁶¹ *Ibid.*, p 205

¹⁶² *Ibid.*, p 204

perfectamente en el discurso único progresista, uniforme e idealista del proyecto de la modernidad: "La alegoría es extravagante, un gasto de valor agregado; siempre hay exceso, es ciencia o el arte imitando a la ciencia".¹⁶³

No obstante, la revaloración actual de la alegoría como elemento estructural en el arte y la cultura contemporáneos no ha de sorprendernos en el marco del pensamiento postmoderno plural que rechaza cualquier proyecto normativo o totalitario. Además el reciente 'Benjamin-revival' y las referencias frecuentes a sus obras en la filosofía contemporánea, son pruebas consistentes del interés renovado en el motivo alegórico, que fue rechazado por la estética moderna

La obra de Benjamin, estrechamente relacionada con la Escuela de Frankfurt, se basa en un pesimismo fundamental y una incredulidad acerca del progreso desenfrenado proclamado por la sociedad burguesa; pero a pesar de sus ideas y las circunstancias desalentadoras de la Europa en que vivía, se sentía antes que nada un 'saturnino' nato. Susan Sontag escribe acerca de él: "Era lo que los franceses llaman 'un triste'. En su juventud parecía estar marcado por una tristeza profunda escribió Scholem. Se consideraba a sí mismo como un melancólico que rechazó las etiquetas de la psicología moderna y prefirió los de la astrología tradicional: 'Llegué al mundo bajo el signo de Saturno - la estrella con la rotación más lenta, el planeta de regresos y retardos' [...] Benjamin se proyectaba a sí mismo, su temperamento en todos sus temas importantes, y su temperamento decidía lo que quería escribir."¹⁶⁴

¹⁶³ Benedetto Croce, *Aesthetics*, (New York, 1966), p.34. La traducción es nuestra

¹⁶⁴ Susan Sontag, *Under the sign of Saturn*, (New York, 1981), pp. 110-111. La traducción es nuestra.

La teoría de Benjamin acerca de la alegoría, que resulta de la percepción de que "cualquier persona, cualquier objeto, cualquier relación puede significar algo completamente diferente"¹⁹³ quiere regresar a la figura retórica - anticuada y sobrante para la crítica moderna - lo que más le caracteriza: su posibilidad de salvar del olvido histórico lo que está a punto de desaparecer. Ya que a través de la historia, la alegoría siempre ha funcionado en el abismo entre ayer y hoy, y sus impulsos fundamentales son la convicción de la distancia de ese pasado y el deseo de rescatarlo en el presente. Y precisamente aquí encontramos la 'mirada melancólica' que Benjamin identifica con el temperamento alegórico.

"Si el objeto se hace alegórico debajo de la mirada melancólica, si la melancolía le sustrae la vida y queda muerto, pero plasmado de por vida, entonces está en manos del alegorista, está indiscutiblemente en su poder. Eso significa que ya casi no está en la posibilidad de irradiar una opinión o significado propios; el significado que tiene, se lo dio el alegorista."¹⁹⁴

III.1. La apropiación de imágenes

El primer y más obvio eslabón entre la alegoría y el arte contemporáneo es la apropiación de imágenes, que a partir de Andy Warhol ha sido un fenómeno recurrente en la obra de artistas que generan imágenes a través de la reproducción de otras imágenes (*Figura 18*). La imagen 'robada' puede ser una foto, una imagen de cine, un dibujo, etc.. muchas veces ya es una reproducción en sí. Sin embargo, las manipulaciones a las que les somete el artista, les quitan su significado y resonancia y hacen turbia su

¹⁹³ Walter Benjamin. *Op. Cit.*, pp 183-184

¹⁹⁴ Craig Owens. *Op. Cit.*, p. 205

transparencia. Warhol dijo al respecto de su serie '*Death and disasters*' (Muerte y desastres), hecha a partir de fotografías de prensa: "Cuando se ve una y otra vez un cuadro horrible, éste acaba por no impresionar".¹⁶⁷

De manera más obsesiva, el artista Troy Brauntuch muestra fotos que desde el punto de vista humanista están muy 'cargadas' con significado, pero que en su obra se convierten en imágenes mudas que no nos dicen nada. Por ejemplo, Brauntuch muestra ampliaciones de las víctimas del holocausto que se han reproducido ya en diferentes libros. El resultado son imágenes demasiado abstractas para poderse 'leer' y que no nos pueden decir ya nada sobre su tema real. Las imágenes de Brauntuch ya no son fotos como objetos deseados, al contrario defraudan ese deseo del 'significado' que se perdió.

El recurso de la apropiación es también la pieza de engranaje fundamental de la obra más bien humorística e irónica del artista colombiano Nadin Ospina. En la Bienal de La Habana de 1994, Ospina incluye, en medio de objetos cerámicos dotados de un lenguaje formal 'precolombino', además de una serie de personajes extraídos de los dibujos animados de '*Los Simpson*', traducidos con el hieratismo, la frontalidad y la materialidad de piezas de la cultura augustina prehispánica (*Figura 19*). "Los personajes de 'mass media' se fijan dentro del molde 'precolombino' para convertirse en una especie de 'aleph borgiano' donde convergen tiempos, situaciones, visiones de cultura y relaciones geopolíticas. La mediocridad de la clase media estadounidense es enaltecida tras la simulación formal de la sacralidad precolombina".¹⁶⁸

¹⁶⁷ Harold Osborne, *Guía del arte del siglo XX*, (Madrid, 1990), p. 844.

¹⁶⁸ Carolina Ponce de León, Germán Nadin Ospina, *Revista Politester, invierno 1995*, (México, 1995), p. 30.



Fig. 18. Andy Warhol frente a la serigrafía '*Silla eléctrica*', 1968.



Fig. 19. Germán Nadin Ospina: *Crítico arcaico*. Piedra hechiza, 1993.

Nadin Ospina, con sutileza y humor, nos presenta este equívoco como parte de una transculturación propia al mundo contemporáneo y en su juego con el pasado y el presente desplaza, por así decir, la esperanza y la sacralidad a los Estados Unidos, supuestamente única opción de un paraíso contemporáneo.

III.2. Arte 'in-situ' e impermanencia

Benjamin afirma que "la transacción profunda entre el melancólico y el mundo se realiza más bien con cosas que con gente [...] Precisamente porque el carácter melancólico está obsesionado por la muerte, es el que mejor sabe cómo interpretar el mundo. O más bien es el mundo que se entrega a la investigación del melancólico como no lo hace para nadie más. Por más sin vida que sean las cosas, más potente e ingenioso puede ser el cerebro que las contempla."¹⁶⁹

Esta afinidad con las cosas muertas, lo incompleto, lo imperfecto y lo fragmentario encuentra su expresión más comprensiva, según Benjamin, en la ruina, el máximo emblema alegórico. En la ruina se absorben las obras del hombre en el paisaje, y representa así la historia como un proceso irreversible de descomposición y decadencia: "las alegorías son en el reino del pensamiento, lo que las ruinas son en el reino de las cosas"¹⁷⁰. Y en este culto alegórico de la ruina se presenta inmediatamente otro eslabón del arte contemporáneo: el arte 'in-situ'.

¹⁶⁹ Susan Sontag, *Op. Cit.*, p. 120.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

Las obras de arte realizadas en una localidad fija como es el caso con el 'Land-Art', el 'Earth-Art' y el 'Monumental Art', se basan frecuentemente en un tipo de monumentalidad prehistórica como la de Stonehenge o las pirámides, y muchas veces tienen un contenido 'mítico'. La forma de la famosa '*Spiral Jetty*' (1970) (*Figura 20*) de Robert Smithson se inspiró en un mito local sobre un remolino en el fondo del 'Gran Lago Salado de Utah'. Así Smithson fortalece la tendencia de leer el lugar, no sólo topográficamente sino también de manera psicológica.¹⁷¹ Como muchas de sus obras, Smithson también abandonó su camino compuesto de piedras y tierra en forma de espiral a la erosión por la acción del agua. Las obras 'in-situ' son efímeras, se construyen en ciertos lugares por un tiempo limitado y muchas veces se dejan a la buena de la naturaleza. Así estas obras de arte se convierten en emblemas de la transitoriedad de todos los fenómenos.

Richard Long crea intervenciones similares en la naturaleza, aunque de manera más sutil: círculos de piedras y acumulaciones de palos, maleza, hojas de pino o algas en formas sencillas (*Figura 21*). Muchas veces se trata de objetos que encontró en sus caminatas a través de pantanos y selvas, de las cuales nos reporta simbólicamente, también por medio de fotos y mapas, en galerías y museos. Las instalaciones de Long son un alegato para una "intervención ponderada y sensible del hombre en la naturaleza".¹⁷²

Ya que estas obras 'in-situ' están inseparables de tiempo y espacio, se conservan solamente en fotografías (video, películas) - consideremos por ejemplo las intervenciones monumentales en la naturaleza de Christo como '*Running Fence*' (Cercado que corre) (*Figura 22*), '*Valley Curtain*'

¹⁷¹ Craig Owens, *Op. Cit.*, p 206

¹⁷² Frank Popper, *Art of the electronic age*. (New York, 1993), p. 156. La traducción es nuestra.



Fig. 20. Robert Smithson: *Spiral Jetty*. Gran lago salado, Utah, 1970.

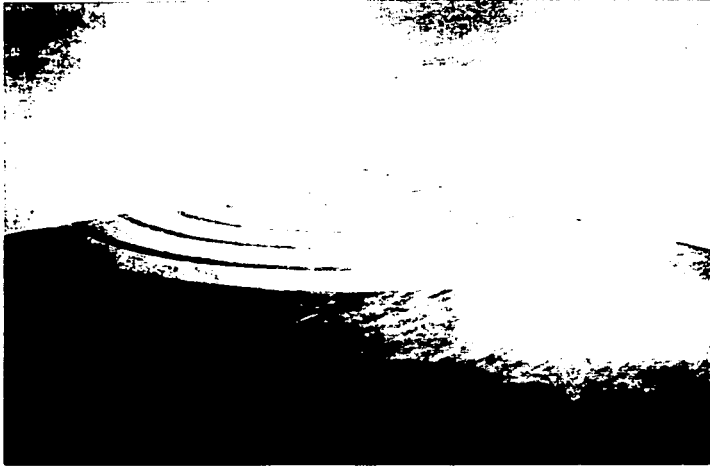


Fig. 21. Richard Long: *Sin Título*. Barcelona, 1986.



Fig. 22 Christo: *Running Fence*. California, 1976

(Cortina en el Valle). '*Surrounded Islands*' (Islas Rodeadas)- Y esto es un dato crucial ya que sugiere la potencia alegórica de la fotografía. La fotografía, como arte alegórico, puede representar nuestro deseo de fijar lo efímero y transitorio en una imagen estable y duradera.

III.3. Fotomontaje y acumulación

Tratar de conservar el pasado irrecuperable coleccionando cosas (como reminiscencia de ese pasado) muchas veces es una obsesión del melancólico y según Benjamin es una "frecuente costumbre alegórica de acumular constantemente fragmentos sin meta determinada".¹⁷³

Él mismo era coleccionista apasionado de libros, de los cuales muchas primeras ediciones y presentaciones raras, que no sólo usaba como instrumento profesional sino que funcionaban como objetos de contemplación, estimulantes para 'rêverie' (soñar de día). Su biblioteca evocaba "recuerdos de ciudades en las que encontré tantas cosas: Riga, Nápoles, Munich, Danzig, Moscú, Florencia, Basilea, París... recuerdos de cuartos donde habrían pertenecido estos libros".¹⁷⁴

La obsesión alegórica para coleccionar y acumular fragmentos es una técnica frecuentemente aplicada en el arte contemporáneo, sobre todo en la fotografía. En cualquier bienal de fotografía llama la atención cuántos fotógrafos contemporáneos generan imágenes por medio de series de fotos y montajes, y cómo se diferencian en este sentido de sus predecesores modernistas.

¹⁷³ Walter Benjamin, *Op. Cit.*, p. 178.

¹⁷⁴ Susan Sontag, *Op. Cit.*, p. 121.

En los años 70 David Hockney ejecutaba sus montajes con fotos polaroid que formaban un todo, pero que al mismo tiempo acentuaban lo fragmentario. Bernd y Hilla Becher producen secuencias de fotos en blanco y negro de torres de agua, silos y construcciones industriales en una repetitividad casi ceremonial (*Figura 23*).

En la fotografía 'construida' de los años 80 y 90, los artistas - como los británicos Andrews, Sear y Colvin (*Figura 24*) - construyen sus fotografías al re-fotografiar diapositivas proyectadas, a veces varias en un mismo negativo. Laman la atención las referencias a la historia de hacer imágenes "de la iconografía religiosa tradicional, el paisaje, la naturaleza muerta y la pintura histórica hasta las técnicas como collage, montaje y ampliación"¹⁷⁵ Usan la cámara, como el pintor usa su brocha, para formar, manipular, disimular y revelar y así disipan la frontera entre la fotografía y la pintura.

La estrategia de la acumulación se manifiesta también aparte de la fotografía en mucho del 'minimal-art' (*Figura 25*) y 'Arte Povera'. Carl Andre ejecuta sus obras agrupando artículos de consumo idénticos, de serie, como por ejemplo placas de poliestireno, ladrillos, bloques de cemento, o imanes cerámicos en montones, según módulos matemáticos y sin juntas o pegamentos. En general da a sus montajes una configuración horizontal, sobre el suelo, empleando principios matemáticos simples (*Figura 26*).

La progresión matemática también es constante en la obra de Mario Merz, que entre otras cosas construyó sus iglúes basándose en la serie numérica de Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, ... (*Figura 27*). Una progresión que puede seguir y "que es la misma situación que en casi todas las alegorías.

¹⁷⁵ Andrea rose, Catálogo de la exposición: De-composition, (London, 1991), p. 1.

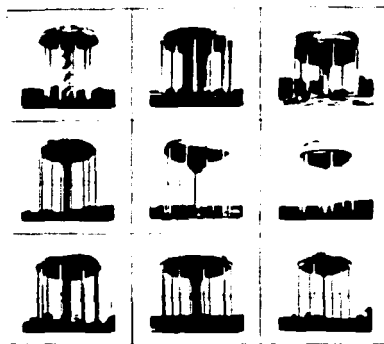


Fig. 23. Bernd y Hila Becher: *Torres de agua*. Fotografías en blanco y negro, 1980.



Fig 24 Calum Colvin *Deaf man's villa (La villa del hombre sordo)* Fotografía a color, 1989

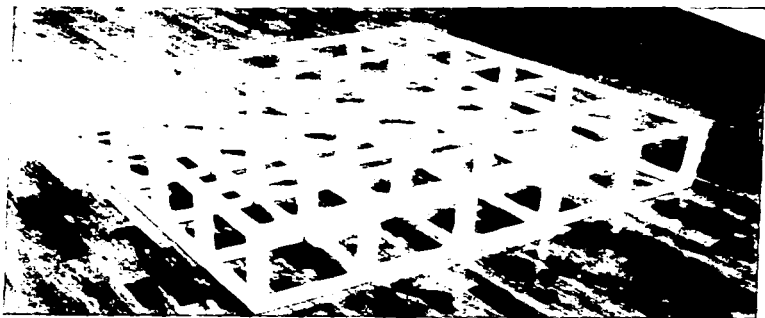


Fig. 25. Sol Lewitt: *Estructura*. 1966.

Fig. 26. Carl André: *Equivalente VIII*. Londres, Tate, Gallery, 1996.



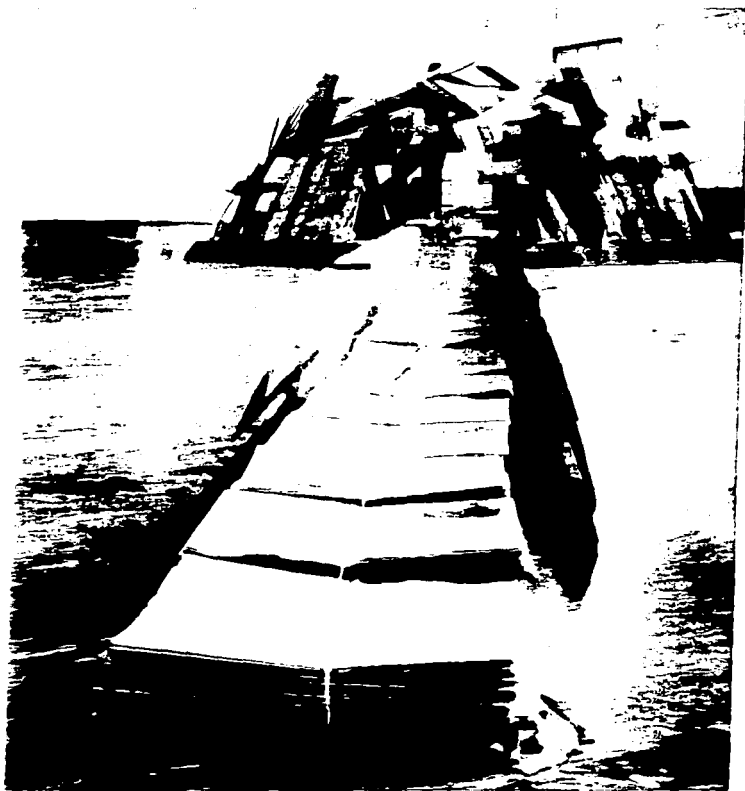


Fig 27. Mario Merz: *Igloo*. Barcelona, 1986

No tienen un límite inherente de tamaño 'orgánico'. Muchos están inconclusos como '*El Castillo*' y '*El Proceso de Kafka*'.¹⁷⁶

El aura alegórico alrededor de estas obras seriales, se siente sobre todo en la ausencia de dinámica o poder narrativo, y en su carácter estático, repetitivo y casi ritual.

III.4. Hibridismo

Apropiación, localidad fija y acumulación son técnicas alegóricas, características del arte actual que la distinguen de sus precursores modernistas. (Sólo Marcel Duchamp y el movimiento dadaísta se pueden considerar como precursores de estas tendencias actuales).

No obstante, es el aspecto 'sintético' de la alegoría que a través de las fronteras estéticas, re-crea las cosas perdidas del pasado en un contexto nuevo, que mejor caracteriza el arte postmoderno y que es síntoma del hibridismo actual y del aspecto transcultural en su totalidad.

La mezcla de medios, géneros, objetos y materiales heterogéneos es un método ampliamente aceptado y una característica primordial del arte contemporáneo y contrasta vehementemente con el objeto modernista.¹⁷⁷

El performance, la instalación, la ambientación, el 'happening', el 'body-art' (arte corporal), el arte video, el arte objeto, el arte cibernético... son géneros del arte contemporáneo que casi han borrado la pintura, la escultura y el dibujo del primer plano de la escena artística. En esta era de

¹⁷⁶ Craig Owens. *Op. Cit.*, p. 207.

¹⁷⁷ Abigail Solomon-Godeau, *Photography after Art Photography*, en *The New Museum of Contemporary Art, Art after modernism*. (New York, 1984), p. 77. La traducción es nuestra.

nuevas tecnologías y computarización de los medios, esos nuevos géneros han aprovechado al máximo los avances tecnológicos, y aunque las metas estéticas pueden variar mucho entre los artistas, por lo general tienen la explotación y combinación de diferentes medios de expresión y de comunicación en común.

Por consecuencia, las fronteras entre los artes se han vuelto más borrosas: los artistas del movimiento 'Fluxus' (*Figura 28*) de los años 60 y 70 difundieron numerosas formas de arte simultánea y cacofónicamente, en eventos que incluyeron música, poesía, pintura, video, etc... Artistas 'performanceros' como el dúo británico Gilbert and George (*Figura 29*), quienes en 1969 se autonombraron '*Living Sculptures*' (esculturas vivientes) y aparecían como objetos robotizados de arte en sus exhibiciones, han igualmente creado videos, instalaciones y objetos.

Nam June Paik, uno de los máximos exponentes del arte video, no empezó nada más a crear videos, sino a construir verdaderas esculturas e instalaciones monumentales hechos con monitores ensamblados (*Figura 30*). La artista francesa Orlan se somete cada año a una cirugía plástica, para lo cual viste a sus cirujanos con ropa de diseñadores famosos como Versace o Gaultier, y difunde las imágenes de la operación en vivo y por satélite, a diferentes galerías del mundo... (*Figura 31*)

Realmente no tiene que ser tan espectacular o morboso; en las irónicas 'simpson'-figuras de Nadin Ospina ya se siente la confusión contemporánea. La confusión de todos los medios estéticos y de todas las categorías estilísticas, tan típico en la alegoría. El mundo postmoderno de hoy, que perdió toda la fe en un progreso redentor, se pierde a sí mismo en el juego, y el arte contemporáneo no parece fascinarse tanto por lo que representa, sino por cómo lo presenta.

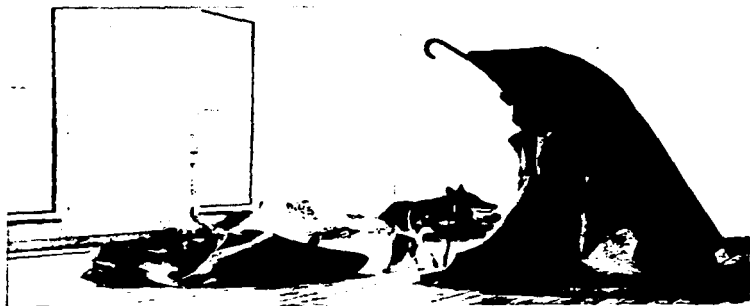


Fig. 28. Joseph Beuys (Fluxus): *I Like America and America Likes me*. Performance, Nueva York, 1974.

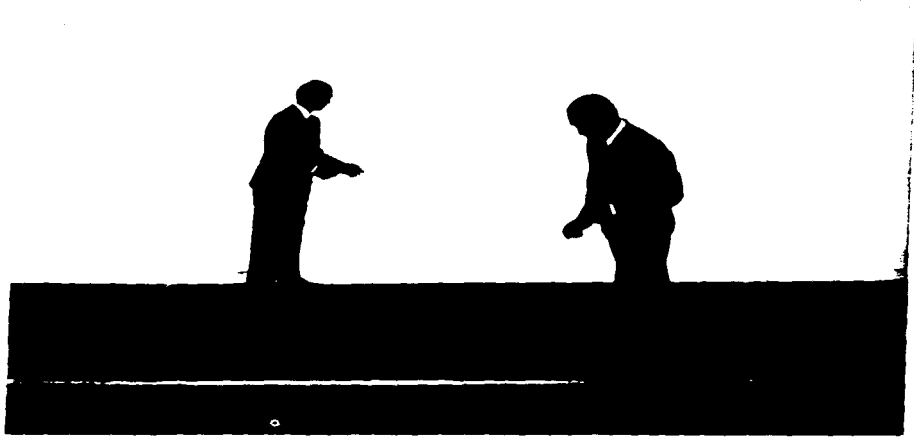


Fig. 29. Gilbert & George: *The Red sculpture*. Performance, 1975.



Fig. 30. Nam June Paik: *El Violoncelo - tele.* 1971



Fig 31 Orlan *Omnipresencia* escena del quirófano durante la séptima cirugía plástica, 1993.

CONCLUSIONES

La búsqueda para definir y entender mejor el fenómeno de la melancolía, y los terrenos que comparte con lo bello y el arte, nos ha llevado, finalmente, a la postmodernidad, y a la diversidad del arte contemporáneo. Una época y un arte que se caracterizan por su aspecto explosivo e híbrido, por la 'globalización' - palabra de moda, hoy en día - y los incesantes avances tecnológicos.

Y si bien hemos detectado y discutido los mecanismos 'melancólicos' del artificio de la alegoría en el arte contemporáneo, cabe hacer las preguntas ¿para qué y por qué esta investigación?, a la luz de dichos avances tecnológicos - y médicos, también -, que han reducido la idea de la melancolía a un problema que se encierra en el organismo del individuo y lo tratan como una cuestión física y química, que se soluciona con pastillas. El término 'melancolía' se podría, tal vez, utilizar para otros fines de siglo, pero hoy en día suena indecorosamente anacrónico, porque esta palabra remite a la cultura y al espíritu. Mejor llamarlo 'depresión', término que más o menos define la sintomatología que caracteriza al individuo en cuyo cerebro falta alguna sustancia, por ejemplo las aminas biógenas.

No obstante, y con el riesgo de ser ridiculizado bajo el concepto de pasado de moda o cursi, creo que una investigación como ésta, que trata de rescatar y hacer discutible hoy, una idea como la melancolía, en vista del panorama de su historia y del peso de sus diversas interpretaciones (a menudo contradictorias), puede abrir el paso hacia la reivindicación y la reformulación de este concepto, ahora dentro del marco de la complejidad del fin de siglo - fin de milenio - que vivimos.

La melancolía es un fenómeno que, por formar parte de la naturaleza humana misma, por ser "el hambre ontológico del ser consciente"¹¹⁴ deja su huella en la vida del hombre, en sus hechos, su historia y el arte. Es, como hemos constatado, una idea que nos conduce a los ámbitos de la filosofía, y una cuestión filosófica es, por definición, algo a lo que cada generación y cada ser humano tiene que enfrentarse una y otra vez.

Dentro de la realidad de un capitalismo desenfrenado y desmesurado, que ha convertido el planeta entero en un gigantesco mercado (y basurero), pero que no ha podido erradicar ni el hambre de más de la mitad de su población, ni tampoco la marginación y el racismo, un concepto tan 'espiritual' como es la melancolía, a primera vista, no parece tener gran importancia ni relevancia. Sin embargo, aquí el parecido con otras épocas me parece revelador, y nuestro fin de siglo que anuncia grandes transformaciones y avances tecnológicos, tiene, entre otras, cierta semejanza con el Renacimiento, cuando también un grupo de seres humanos tenía una fe desbordante por el conocimiento, la ciencia y la tecnología. El otro lado de la moneda era el gran pesimismo y un desenfrenado culto a la astrología, en particular por el dios de la obscuridad, el fin y la melancolía: Saturno. Y, si el temor era el envejecimiento, la muerte y la llegada de la peste, hoy, pues, como en el Renacimiento, todo lo esperanzador y lo sombrío está presente, porque quién puede negar las evidencias de que los avances tecnológicos contemporáneos no han brindado ni intentarán brindar al ser humano la felicidad y la dicha de la cual ha carecido la mayor parte de la población mundial hasta ahora.

¹¹⁴ Julio Hubbard, introducción, De la melancolía, (México, 1993) p 39

La historia del hombre, otra vez, ha desembocado en la ambigüedad absoluta. El brutal choque entre el horizonte de expectativas ficticias creadas por las generaciones anteriores, incluso la prometedora del '68 - que son los 'Yuppies' de hoy -, y la vida real y cotidiana, han provocado la apatía, el desinterés y el aburrimiento que caracterizan a los integrantes de la última generación. Incrédulos e irónicos frente a las grandes promesas de sus padres y sus abuelos, sin Dios, pero tampoco cualquier otra ética inteligible que les eche la mano, aguardan, de brazos cruzados, al próximo milenio.

La ya legendaria 'Generación X' no es un fenómeno nuevo. Ha habido un gran número de generaciones del desencanto, pero en ésta nadie parece quejarse. Se ha arrellanado en el aburrimiento, y confunde el comprar cosas con la creatividad, dicta que un 'BMW' vale más que el amanecer, y ofrece, como consuelo, el paraíso artificial que brindan 'Prozac', 'Valium' y 'Extasis'.

Esto es "sentarse y administrar el tedio", como ha dicho Cioran¹⁷⁹, y la cuestión es ahora, si esta tendencia es irreversible, o si podríamos invertir el proceso del aburrimiento, y como en el Renacimiento o la época romántica, pasar del tedio a la 'melancolía inspirada', a un 'Furor Divinus' postmoderno, para encontrar una nueva forma de conocimiento y de estimación :

El deprimido, despojado de palabras y claves para interpretar y comprender su depresión, se encuentra en la negrura y la oscuridad. Sin embargo, cuando logra permanecer allí sin abnegarse o resignarse al tedio, empieza a poder distinguir las formas y los matices de que se compone esa oscuridad, puede entender y conocer su tristeza, nombrarla,

¹⁷⁹ E. M. Cioran, Aveux et anathemes (Paris, 1987) p 163. La traducción es nuestra.

darle una cara, y eso equivale automáticamente a regresar de ella; más sabio, más fuerte, más humilde, más creativo.

El camino del hombre que trasciende el trance saturnino, es el camino de la palabra que se da al sufrimiento, es el camino de la canción, del libro, de la pintura, de la película, de las formas de vestir, de la conversación, del juego... En suma, de la producción cultural misma.

Y eso es, como ya he mencionado, rescatar a una idea tan remota como el Renacimiento, una idea que hemos encontrado con Ficino, Durero y Shakespeare, pero también, mucho más cerca de nosotros, con Schopenhauer, Adorno y Benjamin.

La última e importante pregunta sería, ahora, ¿De donde podría surgir tal impulso creativo y esperanzador?, y no parece que brotará en las 'aburridas' clases medias y altas del primer mundo, que se regocijan en la comodidad del lujo y de la eficiencia, en el consumismo desenfrenado, y la seguridad.

Tal vez, el más prometedor de los recursos, será la imaginación de aquellas personas que se han visto privadas de participar plenamente en la creación del orden establecido, y del mito del progreso sin límites. Es decir: Los pobres, las mujeres, los homosexuales, los indígenas, los negros, los pueblos del 'tercer mundo', los seropositivos, los ecologistas, los perseguidos políticos, los artistas; en otras palabras los marginados que aún han podido sobrevivir a la adversidad, y quienes, desde la tristeza y la inquietud frente al estado actual del mundo, han encontrado una espiritualidad en la resistencia.

Una espiritualidad que, después del desencanto de la postguerra, y del aburrimiento postmoderno, podría acercarnos a la utopía -no obstante la

evidente irrealidad de su realización- de un mundo mejor y auténticamente 'Libre'. Una espiritualidad que desde la tristeza y el fracaso, podría encontrar una nueva visión y manera de vivir.

"Dad palabras al dolor, - dice Macbeth -, la pena que no habla murmura en el fondo del corazón, y lo invita a romperse."¹⁶⁰

¹⁶⁰ William Shakespeare, Macbeth, (London, 1993), p.97. La traducción es nuestra.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. Teoría estética. Madrid, Ediciones Taurus, 1992.
- Allighieri, Dante. La Divina Comedia. México, Editorial Rei, 1992.
- Aristoteles, y Hipócrates, con introducción de Julio Hubard. De la melancolía. México, Editorial Vuelta, 1993.
- Baudelaire, Charles. Selected poems. Londres, Penguin Classics, 1986.
- Benjamin, Walter. L'origine du drame baroque allemand. Paris, Éditions Flammarion, 1985.
- Camus, Albert. Le mythe de Sisyphe. Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- Cassiman, Bart. Het sublieme gemis, over het geheugen van de verbeelding. Amberes, A'pen 93, Culturele hoofdstad van Europa, 1993.
- Chave, Anna C., Mark Rothko. subjects in abstraction. New Haven, Yale University Press, 1989.
- Cioran, E.M., Aveux et anathemes. Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- Cioran, E.M. Le mauvais Démon. Paris, Éditions Gallimard, 1969.
- Coupland, Douglas. Generación X. Barcelona, Ediciones B, 1995.
- Croce, Benedetto. Aesthetics. Nueva York, The Noonday Press, 1966.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. Obras completas. México, Editorial Porrúa, 1992.
- De la Fuente, Ramón. 'Papel de la depresión en la patología humana'. Revista Psicología. México, febrero de 1994, pp.2-6.
- De Luppé, Robert. Albert Camus. Paris, Éditions Universitaires, 1961.
- Documenta IX. Catálogo Documenta IX, Kassel. Stuttgart, Edition Krantz, 1992.
- Dostoievsky, Fiodor. L'Idiot. Paris, Éditions Gallimard- La Pleiade, 1982.
- Eco, Umberto. Los límites de la interpretación. Barcelona, Editorial Lumen, 1992.

- Fernandez Christlieb, Pablo. 'La melancolía: una depresión cultural'. La Jornada Semanal n.º254. México, 1994. pp 29-33
- Freud, Sigmund. 'Deuil et mélancolie (1917)'. Métapsychologie. Paris, Éditions Gallimard, 1968. pp 147-174
- Freud, Sigmund. Névrose, psychose et perversion. Paris, P U F, 1973.
- Ganz, Paul. The paintings of Hans holbein. Londres, Phaidon, 1950.
- Grunberger, G. Le Narcissisme. Paris, Éditions Payot, 1975.
- Guardini, Romano. De la mélancolie. Paris, Éditions du Seuil, 1953.
- Hollander, Kurt. 'Enfermedad mental y arte corporal'. Poliester n.º9. México, verano de 1994. pp.20-29.
- Hollevoet, Christel y Karen Jones. The power of the city / The city of power. Nueva York, The Whitney Museum of American Art, 1992.
- Honour, Hugh. El romanticismo. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Jay, Martin. La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt. Madrid, Ediciones Taurus, 1989.
- Jenssen, Christiaan. Caspar David Friedrich, leben und werk. Colonia, Du Mont Buchverlag, 1974.
- Klein, Melanie. Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs. Paris, Éditions Payot, 1967.
- Klibansky, Raymond, Erwin panovsky y Fritz Saxl. Saturno y melancolía. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Kristeva, Julia. Soleil Noir, dépression et mélancolie. Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- Kuypers, Etienne. De levende Kierkegaard. Lovaina, Uitgeverij Garant, 1994.
- Monterroso, Augusto y bárbara Jacobs. Antología del cuento triste. Barcelona, Editorial Sudamericana, 1993.
- Ochoa, Anabel. El desencanto de la Generación X. Vice Versa No. 32. México, enero de 1996. pp. 12-17.

- Osborne, Harold. Guía del arte del siglo XX. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Panovsky, Erwin. Vida y Arte de Alberto Durero. Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Pico, Josep. Modernidad y postmodernidad. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Ponce de León, Carolina. 'Germán Nadin ospina'. Poliester n°11. México, invierno de 1995, pp.28-30.
- Popper, Frank. Art of the electronic age. Nueva York, Thames & Hudson Ltd., 1993.
- Rose, Andrea. Catálogo: De-composition. Londres, British Council, 1991, p.1.
- Rosenberg, Harold. The anxious object. Chicago, The University of Chicago Press, 1964.
- Rosenblum, Robert. Modern painting and the northern romantic tradition. New York, Harper & Row, 1973.
- Savigneau, Josyane. Marquerite Yourcenar. L'invention d'une vie. Paris, Gallimard, 1990.
- Schopenhauer, Arthur. De vrijheid van de wil. Amsterdam, Uitgeverij Wereldbibliotheek, 1989.
- Schwarz, Mauricio - José. Fin de Milenio, 1^{ra}. era del miedo. Generación No. 10. México, Noviembre-diciembre de 1996, pp. 14-16.
- Shakespeare, William. Mac Beth. Londres, Doven Thrift Editions, 1993.
- Skye, Alexander. Planets in signs. West Chester, Whitford Press, 1988.
- Smith, Edward Lucie. Art in the seventies. Nueva York, Correl University Press, 1982.
- Sontag, Susan. Under the sign of Saturn. Nueva York, First Vintage Books, 1981.
- Spensley, James. 'Depresión-ansiedad'. Revista Psicología. México, febrero de 1994, pp.21-25.

Störing, Hans Joachim. Geschiedenis van de filosofie, deel I en II. Utrecht, Uitgeverij Spectrum, 1972.

Styron, William. Esa visible oscuridad. Memoria de locura. México, Editorial Grijalbo, 1992.

Toufexis, Anastasia. 'No existe aún ningún acuerdo sobre el diagnóstico, las causas, la epidemiología y la terapia de la depresión'. Revista Psicología. México, febrero de 1994, pp.26-28.

Van Munster, H.A.. Kierkegaards redevoeringen. Utrecht, Spectrum Uitgeverij, 1995.

Waldman, Gilda. Melancolia y utopia. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

Wallis, Brian. Art after modernism, rethinking representation. Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.