



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“La Tierra Vacía. Paisaje Urbano y Melancolía”

T E S I S

Que para obtener el título de  
Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Víctor Manuel Guerrero Díaz

Director de Tesis :

Luis Argudín Alcérreca

México, D. F., 2005



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO D.F.

m341338



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Dedicado a Nosotros

# INDICE

## Introducción

### **CAPITULO I. Tradición y Conocimiento**

1 Historia de la Melancolía.....	1
2 La melancolía en la pintura .....	37
3 Semántica de lo Negativo .....	61

### **CAPITULO II. La Forma del Mundo**

1 La Melancolía como concepto.....	86
2 La Forma del Mundo.....	95
3 La Ciudad. El estar en el mundo.....	101

### **CAPITULO III. Producción: La tierra Vacía**

1 El mundo Develado: Pintar melancolías.....	125
2 De la metafísica a la hiperfísica.....	127
3 Descripción del proyecto.....	133
4 <i>Vedutte, capriccio</i> y panorama.....	149
5 Hermenéutica.....	151
6 La afirmación de la pintura.....	159

## Conclusiones

## Bibliografía

## Lista de obra

## INTRODUCCIÓN

He recorrido los mundos,  
he cabalgado los soles  
y he volado con las vías lácteas por los desiertos del cielo;  
pero no existe Dios alguno.  
He bajado incluso allí donde el ser proyecta sus sombras y he mirado el abismo y he llamado:  
“Padre, ¿dónde estás?”;  
pero no he oído más que la eterna tormenta que nadie gobierna (...)  
Y, cuando mi mirada se alzó hacia el mundo infinito en busca del ojo divino,  
el mundo me miró fijamente con una órbita vacía y rota;  
y la eternidad yacía en el caos y lo roía  
y se masticaba a sí misma.  
Gritad una vez más, notas discordantes, destruid sombras;  
¡Porque él no está!;  
¡Que sólo está cada uno en la inmensa tumba del universo!  
A mi lado no estoy más que yo (...)  
Ay, si cada Yo es padre y creador de sí mismo,  
¿por qué no puede ser también su propio ángel exterminador?

Jean Paul, *Desde lo alto del edificio del mundo Cristo, muerto, proclama que Dios no existe*

Este trabajo se centrará en exponer una reflexión acerca del vínculo entre el hombre y el mundo en el que medra. Esta reflexión se realiza en el acto de hacer pintura de paisaje pero no se limita al campo pictórico, sino que implica necesariamente pronunciar una opinión y dar a la luz una visión surgida tanto de la experiencia mas directa como de las concepciones que la cultura occidental ha dado en torno al viejo problema de la naturaleza de la existencia del hombre y el cosmos.

Una respuesta a esta pregunta, que ha perturbado tanto como maravillado al hombre toma el nombre de Melancolía, de la cual, a pesar de los siglos y las transformaciones, José Luis Brea opina hoy:

“ Porta el arte en su escudo de armas el sol negro de la melancolía: no es el suyo un saber gayo, afirmativo, sino ese otro oscuro propio de la ciencia melancólica. Brilla su luz justamente como luz negra, como opacidad interpuesta que, creando una ceguera, una sombra, le otorga al ojo cegado justo ese descanso que le permite sólo tenerse a sí, apropiarse de lo que en él ya estaba. En efecto (...) la actividad del arte ha de ser ciega –incluso a la luz que ella misma emite. Es ella la que es capaz de introducir, en el orden de la representación infinita, ese pequeño momento de la voluntad que instauro, en el lugar en que un sujeto se constituye precisamente como punto ciego, la presencia

pura de una imagen transfigurada no ya como acontecimiento –sino justamente como coincidencia de él, como aprensión latente, ciego saber.

Un saber que lo es no del orden luminoso de aquel platónico sol de las ideas que en todo lugar quisiera proyectar sus promesas de complitud e inmovilidad, de clausura y eternidad. Sino, al contrario, del orden de una noche transfigurada que canta la perennidad del todo, que da cuenta de la interminable resistencia del ser a someterse a los órdenes de la representación, de la identidad.

Un saber que es testimonio a contrario: no, como se quiso, buena y veraz representación del mundo; sino violento y desgarrado testimonio de que la representación sólo funciona –porque es falsa, imposible: porque no es tal, sino ella también acontecimiento puro.”<sup>1</sup>

De ese saber paradójico y limítrofe es de lo que trata este trabajo, de su devenir en la historia del pensamiento occidental y de cómo se ha manifestado en relación a la historia del pensamiento y del arte, para finalmente, tratar su expresión en el seno del fenómeno urbano actual, entendido este como el marco de la cultura humana.

Este trabajo no pretende ser únicamente la exposición de la obra plástica, ni ser una tesis meramente teórica; si bien se produjo una serie pictórica que constituye el centro de la propuesta, la intención de este trabajo es exponer el contexto que ha producido estas obras, así como el entendimiento que del reflujo entre el mundo y la producción artística me queda de la experiencia de pintar desde la ciudad.

Esta tesis se dirige esencialmente a un aspecto de la práctica artística, a la relación que puede establecer el hombre con su mundo a través de la reflexión artística. No interesan tanto las digresiones tautológicas y autorreferenciales que han dominado la discusión sobre arte desde hace unas décadas; no es ese el objeto de mis intenciones, sino más bien una forma específica en que el arte participa del vínculo y el encuentro entre el hombre y su medio vital. Este trabajo tampoco se centra en la línea de aquellos proyectos que buscaron unificar arte y vida, sino que por el contrario, asume una disciplina tradicional, la pintura, en toda su especificidad estética sin problematizar su separación de la vida corriente, más aún, considerándola necesaria para poder separar el aspecto visual del empírico de los fenómenos que han servido de modelos y fuentes: la melancolía y la ciudad.

Tal como su arraigo en el alma humana, la historia de la melancolía es extensa y complicada, por lo que fue necesario circunscribirse solo a un número esencial de fuentes documentales, que hicieran perceptible esta amplitud, tanto como el relevo en la reflexión sobre lo negativo que supuso el ascenso de la filosofía en las explicaciones del mundo.

Debido a la naturaleza liminar y resistente del objeto de este trabajo, la forma y metodología empleadas resaltan el carácter poético de una experiencia estética surgida en el seno de la ciudad, objeto también resistente por inmediato y por ser el espacio pragmático de nuestras acciones.

<sup>1</sup> José Luis Brea, *Un Ruido Secreto. El arte en la era póstuma de la cultura* (Murcia, 1996), p. 66

Así, este trabajo no pretende reseñar todas las transformaciones que el género paisajístico ha tenido ante el medio urbano, ni hacer una crítica a la cuestión de si la pintura puede mantenerse como un lenguaje artístico o no; pero si se pretende exponer una de las formas en las que el medio pictórico puede hacer aprehensible y comunicable esta relación entre mundo, entendimiento y *poiesis*, pretendiendo demostrar que si una práctica artística se mantiene como portadora de una tipicidad *virtuosa*, es por su capacidad de tender hacia la *expansión del sentido de lo real* <sup>2</sup>, de levantar mitos y cosmogonías, de corporificar lo que de otra forma continuaría siendo sentido, intuido pero negado como parte de la existencia.

El arte, como el paisaje, son actitudes de conciencia, conciencia que se encuentra con su objeto aún sin buscarlo para objetivarlo en un género, una convención necesaria; y el arte de las melancolías bien puede ser :

...extraño e inútil saber, que sólo lo ha de serlo de perennidad y contingencia (...) pues como escribiera Brecht, burlándose del triste Salomón y de a dónde su sabiduría le condujo: "afortunado el hombre sin nada". Es sólo esa nada la que el sol negro del arte entrega, alumbra. Y afortunado, sí, el hombre que a su luz conoce y contempla, inmóvil e infinito, el mundo, las eras. <sup>3</sup>

<sup>2</sup> José Luis Albelda, *El sentido dilatado*, reflexiones sobre el arte contemporáneo, (Valencia, 1992)

<sup>3</sup> José Luis Brea, *Un Ruido Secreto. El arte en la era póstuma de la cultura* (Murcia, 1996) p. 72

**Melancolía.** (*Del Lat. melancolía, y este del gr. melangcholia, bilis negra*) f.

Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre el que la padece gusto ni diversión en ninguna cosa.// psiq./ Término en general sinónimo de depresión profunda que suele utilizarse para designar las fases depresivas de la psicosis maniaco-depresiva, especialmente las que se acompañan de notoria inhibición motora, que llega a veces al denominado estupor melancólico.//

Psic. Junto con los síntomas ya mencionados la melancolía incluye también Ansiedad e insomnio, y en ocasiones ideas delirantes de autoacusación, indignidad, etc. Sobreviene con frecuencia, sin razón aparente en relación con una psicosis maniaco-depresiva, a veces como consecuencia de choques afectivos y en otros casos bajo la influencia de la involución presenil. En ambos casos trata de una alteración muy peligrosa para el sujeto (causa frecuente de suicidio) y para los que lo rodean (a veces da lugar al asesinato). Modernamente suele tratarse por medio de choque, y con fármacos antidepresivos. 1

“ El fondo metafísico de la nostalgia es comparable al eco interior de la caída, de la pérdida del paraíso....La melancolía [en cambio]es una especie de tedio refinado, el sentimiento de que no se pertenece a este mundo. Para un melancólico, la expresión “nuestros semejantes” no tiene ningún sentido. Es una sensación de exilio irremediable, que carece de causas inmediatas. La melancolía es un sentimiento profundamente autónomo, tan independiente del fracaso como de los mayores éxitos personales. La nostalgia, por el contrario, siempre se aferra a algo, aunque solo sea al pasado. “ 2

1 Diccionario Salvat Universal, T XIV, Barcelona, 1994. p130

2 Emile Cioran en J.L Almira, Conversaciones con Emile Cioran, El País Semanal. #344, 1983



# **CAPITULO I**

Tradición y Conocimiento

## 1

## Historia del concepto

Melancolía, la fascinación incesante del hombre por su tristeza. Una fascinación entre la maldición y la alabanza; que ha marcado épocas enteras como el Renacimiento, la época romántica y los tiempos de posguerra del siglo XX; una enfermedad atávica que, a decir de los expertos, solo existe en la imaginación de los poetas y artistas.

Desdoblamiento irónico, desazón ante lo absoluto y fragmentación de la experiencia, murria y excentricidades, inclinación por lo residual y lo micrológico, el gusto de tomar las cosas por su lado inasequible, la parálisis como fuente de energía y sobre todo, un entendimiento problemático, oscuro y nada complaciente del hecho artístico. 3

Y es que “desde tiempos muy antiguos, la trama entre temperamento artístico y melancolía se viene entrecruzando con curiosa persistencia. De hecho, pocos tópicos acerca de la imagen del artista han disfrutado de tanta fortuna y curiosidad. El vínculo circular entre melancolía y genio creador constituye una de las tradiciones más densas de nuestra cultura occidental y recorre un espectro de manifestaciones muy amplio, que abarca desde las sintomatologías viscerales de los clásicos hasta las vaguedades románticas y metafísicas: preocupación por el cuerpo, tristeza y temor sin causa, epilepsia, obsesión por la muerte, afanes de grandeza, pérdida de la razón, *spleen*, hipocondría y gusto por las farmacias, superioridad espiritual, misantropismo, hiperestesia, *taedium vitae*, ideas fijas, carácter extravagante, narcisismo, tendencia al suicidio...La constancia en agrupar tantas manías y obsesiones bajo una misma palabra es un síntoma inequívoco del arraigo y fidelidad ciega que las generaciones humanas han manifestado hacia ese espeso líquido negro –mitad pringue, mitad metáfora-, que parece circular por el organismo de unos cuantos elegidos, en un recorrido fantasmático o material, según las modas, los tiempos y los enfermos.”4

Ante esta caracterización, y sin ser exhaustivo, un recorrido histórico por las fluctuaciones que ha experimentado el concepto de la melancolía, así como el objeto de estudio denominado con ese nombre, pretende mostrar cuales han sido los momentos definitorios de la tradición melancólica, considerando no sólo el significado actual, sino también el amplio contexto cultural en el que se ha desarrollado dentro de la tradición del pensamiento occidental.

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 *Saturno y Melancolía: un temperamento, una enfermedad y la característica del genio*. 5

3 María Bolaños, Pasajes de Melancolía, (Castilla, 1996), p.18

4 María Bolaños, op.cit, p.19

5 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, Saturno y Melancolía, (Madrid, 1991). P 173.

## La Antigüedad

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 otros tres humores; la Sangre, la Bilis Amarilla 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 tenía sus características específicas de humedad y calor: la Sangre, caliente y húmeda; la Bilis Negra, seca y fría, y la Flema, fría y húmeda. La combinación de estos humores y el predominio de unos sobre de otros caracterizaba 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 cósmica. En vista 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. 6

El humor melancólico, coesencial con el elemento tierra, frío y seco como Saturno, se relacionaba con el “branco bóreas”, con el otoño, con el atardecer y con la edad avanzada; un exceso de melancolía se consideraba como la peor condición humana. Este desbalance 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 200-2003]). Sin duda alguna, la melancolía ganó el status de un mal pero un mal atribuido a héroes y semidioses. 7

El Problema XXX,1; El genio y la melancolía 8 , obra apócrifa atribuida a Aristóteles, innova de una manera definitiva el concepto de la melancolía. En esta reflexión 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? 9

Aristóteles rubrica el acta de bautismo de esta potente creencia al formular un principio que tendría una resonancia enorme: que todos los hombres brillantes son melancólicos y no serlo es signo de mediocridad. 10

6 Klibansky, Op.Cit., p 134.

7 Jennifer Radden, *The nature of melancholy*, (oxford, 2000)., p 17.

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

9 Aristóteles, *Problema XXX, I.*, (México, 1994), p 43.

10 María Bolaños, op.cit p.20

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 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. 11

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.

## Edad Media

Tras la época helénica y 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. 12

Dante ubica a los “locos dolorosos que han perdido el bien del entendimiento” en “la Ciudad Doliente”(El Infierno, Canto III): Su castigo Consiste en tener “ninguna esperanza de la muerte”. Los suicidas tampoco son perdonados y son condenados a transformarse en árboles(Canto XII). 13

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 numero IV del Diablo del Tarot.

También la posición del esqueleto que representa la muerte en la carta de la Muerte nos recuerda a dicho signo. Entonces, Saturno como personificación del mal, “las enfermedades crónicas, las plagas, pérdidas, pobreza, vejez, frustración, soledad y muerte.” 14

La melancolía se halla también considerada como un pecado capital, como “acedia”; dentro de esta concepción mantiene algunas particularidades, surgida del sincretismo entre aquel sustrato grecolatino y la floreciente vocación normativa cristiana.

La edad media conoce aún otra forma más de melancolía, esta inspirada ya no por el diablo, sino por Dios, o mejor dicho, por el camino hacia él: los monjes de la edad media 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 mayor prueba de fe. 15

11 Klibansky et al, *Op. Cit.*, p 98.

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

13 Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, (México, 1992), p 77-95

14 Alexander Skye, *Planets in Sign*, (West Chester, 1988), p 193.

15 Jennifer Radden, *Op.cit.*, p 18.

## Gnosticismo

Mención aparte merece una de las escuelas heréticas que ha ejercido una gran influencia aún después de ser objeto de anatema y de ser destruidas por la rama oficial de la cristiandad. 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, 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 es entonces 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 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. 16

Severamente combatida por la iglesia católica, la gnosis nunca fue erradicada por completo y como dice Humberto Eco: “es difícil sus traerse a la tentación de encontrar una herencia gnóstica en muchos aspectos de la cultura moderna y contemporánea” 17

Y su influencia dentro del pensamiento de muchos filósofos halla en el siglo XX expresión en Emile Cioran, cuya crítica irredenta dirigida esencialmente contra Dios le hace exclamar: “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 que sobre él y su obra pesa”. 18

## El Renacimiento

Durante el Renacimiento, la melancolía se expandió como una idea clave y con una densa textura sentimental gracias a esta larga y sinuosa sutura que unía al pensamiento clásico con el humanismo cristiano. En la España del siglo XVI también había una sutura que unía (y separaba) los restos del antiguo Islam ibérico con el reino de Castilla. La reconquista había unido violentamente las tierras de los moros con los reinos cristianos, pero no había detenido la enorme influencia del pensamiento islámico en la medicina y en otras ramas del saber, ni había hecho desaparecer a la población musulmana de Andalucía.

Al examinar la abundante literatura médica que se escribió sobre la melancolía en el siglo XVI, hay un hecho que nos asombra: la permanencia de los rasgos esenciales que definen la enfermedad durante catorce siglos. La continuidad del síndrome melancólico es extraordinaria. 19

16 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, (México, 1992), p55.

17 *Ibid.*, p 57.

18 Cioran, *El aciago demiurgo*, (Madrid, 1979), p 67.

19 Roger Bartra, *Melancolía y cultura. Notas sobre enfermedad, misticismo, cortesía y demonología en la España del Siglo de Oro*, Instituto de Investigaciones Sociales. (UNAM, 1987), p 34

El concepto de la melancolía medieval fue revisado o, mas 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 el tratado *De Vita Triplici*, Marsilio Ficino (1433-1499), el Espíritu Rector de la Academia Neoplatónica de Florencia, retoma el discurso aristotélico de *Problemata XXX I* 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 arroban el alma “. 20

De este 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.

El Renacimiento aceptó la conclusión de Ficino: únicamente el temperamento melancólico era capaz del entusiasmo creativo de Platón.

Una vez que esta idea 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, en el siglo XVI una verdadera ola de “conducta melancólica” barrió Europa. Estaban a la orden del día cualidades temperamentales asociadas con la melancolía, como la sensibilidad, la veleidad, la soledad, y la excentricidad; en las cortes por moda y esnobismo, se aprendía a ser melancólico. No sorprende que la melancolía sea un tópico al que se recurre con frecuencia en las *Vidas* de Vasari. Esta glorificación humanista de la melancolía implicaba 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. Aquel simbolizaba la “mente” del mundo mientras que este simbolizaba meramente su alma. Saturno había creado con su pensamiento, mientras que Júpiter sólo había aprendido a gobernar; el representaba, en suma, la contemplación profunda frente a la mera acción práctica. Los miembros más ilustres del círculo florentino, entre ellos Marsilio Ficino, Pico della Mirándola y Lorenzo el Magnífico, se daban a sí mismos el calificativo de *saturninos*. 21

Para comprender plenamente la fuerza extraordinaria de la doctrina clásica de los temperamentos, hay que verla en conjunción con la creencia en la astrología, que ejerció una influencia cada vez mayor a partir del siglo XII. Los estudiosos renacentistas, intentando reforzar la base “científica” de la astrología, recurrieron a los escritos de los últimos astrónomos y astrólogos clásicos para confirmar la relación causal entre las estrellas y todas las emanaciones de la vida terrestre.

20 Raymond Klibansky, Panofsky y Saxl, Op.Cit., p 287.

21 *ibid.*, p 293.

El mismo Ficino, en el tercer libro *De vita triplici*, estudió todo el campo de la medicina en relación con la astrología. La creencia en el determinismo astrológico dio lugar a una concepción del mundo como macrocosmos y microcosmos, la cual desapareció por completo con la victoria de las ciencias empíricas; pero el caos se mantuvo incluso posteriormente hasta en medio de la ilustración. 22

Desde la antigüedad, una de las causas más mencionadas de la melancolía es la pérdida del objeto amoroso. Esta condición de pérdida, o de no poder alcanzar el fin erótico deseado, configura lo que en los siglos XVI y XVII se vino a llamar melancolía erótica. Este hecho contribuye a darle una orla mítica a la melancolía.

No sólo está íntimamente relacionada con el genio, sino también con el amor. Para aquellas tendencias antifeministas y antieróticas del Renacimiento, la melancolía constituye una prueba de que el amor es efectivamente dañino.

Pero poco a poco, ya también en esa época, aunque marginalmente, el amor empieza a ser exaltado por autores como Petrarca.

### La Reforma y la Contrarreforma

La severa crisis que implicaba el heliocentrismo, convirtió al 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 concepción 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 relación distinta 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 levantar 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. 23

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” 24, y en Italia el éxtasis bucólico de los franciscanos ejerce una influencia importante en el catolicismo italiano, menos sensible al pecado que al perdón.

22 *ibid*, p.104

23 Julio Hubard, *Op.Cit.*, p 22.

24 Jennifer Radden, *Op.cit.*, p 16.

Para el catolicismo de la contrarreforma queda también excluida la idea renacentista de la melancolía como *Divino Furor*. 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.

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 se encuentra Jesús a la hora de su muerte, descendiendo al fondo 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”. 25

La concepción que de la existencia humana se forjó el protestantismo tendió a encadenar al hombre a la voluntad divina de una forma inexorable. La conciencia de un destino ya marcado, ya predeterminado de antemano por la voluntad divina y la presencia de la muerte y la enfermedad entendidas como consecuencias del pecado original, formaron lo que vendría a ser la tan peculiar actitud vital del puritanismo protestante, rigorista y autopenitente, convencido de la próxima venida del reino de Dios; entendiendo la verdadera vida sólo desde una negatividad ante la presente.

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, sin olvidar al célebre príncipe de Dinamarca, Hamlet. 26

## EL siglo de las Luces 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. El estado de crisis y zozobra resultante de el enfrentamiento entre las dos iglesias de la fe cristiana planta de un modo profundo la duda acerca del ser y de la existencia.

La preponderancia que hasta entonces había tenido la religión para explicar al hombre su realidad poco a poco pasa ahora al naciente método científico, y a la filosofía como una disciplina mucho más adecuada para aproximarse a la verdad, sobre todo liberada de algunos de los dogmas y taras de las religiones.

25 Jennifer Radden, Op.cit., p 42.

26 Julio Hubard, Op.Cit., p 28.



Consecuencia de la crisis de la religión, la razón como la facultad rectora del ser humano permite ahora un conocimiento que se considera más cierto que las anteriores concepciones, y muchas ideas del pasado pasan a ser descartadas como supersticiosas por carecer de bases comprobables *positivamente*.

La preponderancia que el racionalismo adquiere dentro del pensamiento filosófico desde el siglo XVII (Descartes, Newton, et al.) al tiempo que ocurre el descrédito de la teoría de los humores, debido a los avances en la investigación de la fisiología humana, propicia que la Melancolía fuera abandonada como *corpus* integratorio de una serie de temas que serían retomados en parte por la filosofía misma, claro está que desde una perspectiva “racional”. La forma de conocer la realidad y de entender el devenir del hombre en este mundo con sus alegrías y sus abatimientos, se enuncian a partir de este momento en el lenguaje de la ciencia de la razón.

Incluso en el apogeo de la moda melancólica, se plantearon dudas que con el tiempo ayudaron a desbancar el concepto renacentista del *melancholicus*. En primer lugar hubo una conciencia cada vez mayor de las limitaciones epistemológicas en cuanto a los problemas psíquicos. Así, en general, junto con el *protoboheio*, el artista melancólico había pasado de moda en el siglo XVII.

El interés se desvió por un lado a la investigación empírica y por otro al estudio de los *affeti*, las emociones, que en 1649 encontró su libro clásico en el Libro *Les Passions de l'Ame*, des Descartes. 27

Puede decirse que entonces la Melancolía desaparece del panorama oficial como un concepto unitario, auto sustentado en sí mismo; sin embargo el término persistirá pero ahora dentro de la incipiente disciplina de la psicología, ligada en principio a la medicina, y será descrita, catalogada y categorizada con mucho detalle en ocasiones, como en el monumental trabajo de Robert Burton, *Historia de la Melancolía*. Ahora es entendida como un mero padecimiento, sin el valor cosmogónico y trascendental que habría ostentado hasta el renacimiento; pero sin embargo, aquellas preguntas sobre la condición mortal, sobre la duda existencial y la certeza de la finitud de la vida; en suma, el conocimiento acerca del límite de la existencia humana que tan claramente se le presenta al melancólico, exigen tanto como en el pasado una contestación, o al menos una búsqueda de respuestas. Y es así que la filosofía encara estas cuestiones desde la perspectiva de su método propio y su tradición, con su propio lenguaje en temas como la Nada, el Ser o la Angustia.

Los fundadores de la filosofía moderna desarrollan sus teorías, refutan y cuestionan sus propios resultados; esta, una herencia de la convicción de que la verdad no es algo que se pueda poseer en su forma total y para siempre, promueve la discusión y se constituye en el eje de giro sobre el cual progresa la ciencia, en un supuesto avance hacia una verdad, no absoluta ni cerrada, pero en el cual lo que permanece siempre presente la noción de la *duda*.

La razón y los filósofos de la fe.

Immanuel Kant es el punto de referencia para la filosofía que se ha de desarrollar después, Y en una suerte de reflujo dialéctico, se revelan como adversarios de la filosofía de Kant, todos aquellos que se aferraban a la vieja metafísica dogmática o a la fe tradicional en la iglesia. Para la historia de la filosofía son mucho más importantes aquellos de sus adversarios que abordaron de modo objetivo los presupuestos de Kant y se dirigen contra él. Tales son, sobre todo, tres hombres que suelen citarse bajo el nombre de *filósofos de la fe*. Johann Georg Hamann, (1730-1788) llamado debido a la oscura profundidad de sus escritos “el mago del norte”. Es uno de los portavoces de la incipiente lucha contra el racionalismo de la ilustración, lo que le reprocha a Kant es no haber ido más allá de ese racionalismo.

El segundo de los filósofos de la fe es Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819, Fichte entroncaría estrechamente con él.

El tercero y más influyente es Johan Gottfried Herder (1744-1803). Al igual que Schiller, reunía el talento poético con el filosófico, solo que en su caso, la filosofía no se disolvió en la poesía, sino que fue ganando primacía dentro de su obra. Herder no era una mente crítica y sistemática como Kant, lo que le distinguía sobre todo era un talento para captar intuitivamente lo individual, lo particular y lo vivo en el espíritu, la historia y la lengua de los pueblos.

Filósofo de la fe es, por último, también *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher* (1786-1834), teólogo y filósofo. Schleiermacher mantenía un estrecho contacto con los románticos, especialmente con Friedrich Schlegel. Para Schleiermacher, la religión no es pensamiento o acción, sino intuición y sentimiento. La religión es sentido y gusto para lo infinito. La piedad es el sentimiento de absoluta dependencia de algo superior. En este sentimiento de dependencia se nos da, de modo inmediato, la certeza de Dios. Este contacto inmediato, por el sentimiento, con lo infinito, es lo único que importa; junto a él, todos los dogmas, la Sagrada Escritura, e incluso la fe en una inmortalidad personal, carecen de importancia. 28

Los filósofos de la fe influenciarán la discusión sobre los temas que posteriormente Schopenhauer y Kierkegaard han de plantear, desde una visión melancólica de la existencia.

Schopenhauer y Kierkegaard

La idea de salvación dentro de la mística alemana hemos de buscarla en la repulsa del mundo, en renegar de él y en la aceptación del destino, cargar con su peso y más que en otra cosa, en la ascesis. Schopenhauer propone romper deliberadamente la voluntad por medio de la abnegación, como un camino hacia la salvación de la vida, cuya esencia es el padecer, el sufrir. Ese es el destino inexorable del hombre, la soledad y el dolor, y para la humanidad, el luchar, el devorar al otro para ser devorado después. Schopenhauer mira al mundo y afirma: “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 escribir el cielo con sus alegrías, se encontró frente a una dificultad insuperable dado que el mundo no le podía ofrecer el material". 29

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 mas elevada sea la conciencia de la vida, mas grande y mas visible es su sufrimiento. Desde las formas de vida más bajas hasta en los animales vertebrados el dolor aumenta constantemente, y entre los seres humanos sufre más quien tiene mayor comprensión, es decir, el genio. 30 En este punto de su teoría Schopenhauer se sitúa ciertamente en el vértice de la tradición melancólica y la suscribe abiertamente.

### La vida como dolor

Schopenhauer estuvo en contacto con las filosofías del oriente, y al igual que Buda, en su juventud, según su propio testimonio, se sintió conmovido por la profunda aflicción que acompaña toda su vida.

La voluntad es infinita, su cumplimiento, limitado. Entregados a nuestros afanes y deseos nunca encontraremos la calma y ni una dicha duradera. De cada apetito satisfecho nace enseguida uno nuevo. A cada dolor, en cuanto ha sido calmado, le sigue un nuevo mal. ... La *necesidad* es el azote constante de la mayor parte de la humanidad. Los pocos que están eximidos de ella, caen enseguida bajo otro látigo, el aburrimiento, el antiguo *taedium vitae*. El destino inevitable del ser humano es, además, la soledad. Al final, uno acaba siempre a solas consigo mismo...Lucha, guerras, horribles aniquilaciones, devorar y ser devorado, eso es la vida...El optimismo es un amargo sarcasmo de los innumerables padeceres de la humanidad. La vida no merece la pena vivirse. A ello se añade que toda la vida se dirige incesantemente a la muerte.

Y sin embargo, existe una salida. Schopenhauer, incluso, muestra dos vías. Una de naturaleza estética, la otra de naturaleza ética. Una redime provisionalmente, la otra, de modo duradero. Esta última es igual que la vía del Buda.

El camino estético de la redención. Genio y Arte.

Según Kant, detrás de los fenómenos está lo que él, oscuramente, pero lleno de presentimientos, llamaba la cosa en sí. Según Platón, detrás de las cosas caducas visibles hay unos arquetipos imperecederos, las ideas. Schopenhauer asume ambos pensamientos. A la cosa en sí, la conoce como *voluntad*. En las ideas platónicas, reconoce las formas eternas en las que aparece la voluntad infinita.

¿Podemos elevarnos hasta el conocimiento de lo que hay detrás de los fenómenos?

No podemos hacerlo mientras el intelecto esté al servicio de la *voluntad*. Tendríamos que poder liberarnos de las ataduras de la *voluntad*, y con ello, de la vinculación al individuo volente. El hombre puede llegar a ser un sujeto puro de conocimiento, carente de voluntad.

29 Hans Joachim Störing, op.cit., p.70

30 ibid, p.139

El modo en que esto se le otorga es el arte, la obra del genio. El arte es la consideración de las cosas independientemente de su causalidad y de la voluntad. Como las ideas solo pueden ser concebidas en la contemplación pura que parte del objeto, el ser del genio consiste en la capacidad para semejante contemplación. La genialidad es la objetividad perfecta, la capacidad de comportarse de un modo puramente contemplativo, y no sólo momentáneamente, sino el tiempo suficiente para configurar repetidamente lo contemplado.

Cuando, al contemplar el arte, nos arrancamos al servilismo de la *voluntad*, aparece de golpe ese estado sin dolor, supraterráneo, ese estado de ánimo que Epicuro ensalzaba como “el estado de los dioses”. Entonces, durante ese momento, estamos librados del impertinente apremio de la *voluntad*, celebramos el *sabbath* del trabajo forzado de la *voluntad*; la rueda de Ixión se detiene.

La filosofía de Schopenhauer parte de una visión melancólica, pesimista, aunque atea, y eleva al arte para encontrar en él una salvación – aunque temporal, “de la tiranía de la voluntad”. 31

En la filosofía de Schopenhauer la voluntad es el concepto central: la *voluntad* como manifestación de infelicidad: significa inquietud, necesidad, ambicionar, anhelar, desear, poseer, sufrir y un mundo de *voluntad* es por definición un mundo lleno de sufrimiento. La *voluntad* es la fuerza primitiva que impulsa toda vida en la tierra, una lujuria metafísica, que adopta la forma física en un abanico de seres vivientes que forman las diferentes etapas de su “objetivación”, y que se disputan la materia, el espacio y el tiempo.<sup>32</sup> 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 contra todos y de la multiplicidad de la voluntad.<sup>33</sup> Tras esta mirada crítica vertida sobre el hombre y su sino vendrá la reflexión que finalmente llevará a los postulados de la escuela de Frankfurt.

Lo que nos ha de salvar de este mundo de sufrimiento es para Schopenhauer, el “camino sagrado,” el camino ético de salvación. Para el místico, el ascetismo se culmina con 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”. 34

Soren Kierkegaard

Contemporáneo de Schopenhauer, el danés Soren Kierkegaard se refiere a la melancolía de una forma muy concreta, legándonos algunos de los pasajes más atormentados de la historia de la filosofía acerca del sentido o el sin sentido de la existencia dentro de los cuales abiertamente cita su propia experiencia y su lucha religiosa.

31 Elsa Martínez, *Ensayos filosóficos*, (UNAM, 1987), p. 120

32 *ibid.*, p. 132

33 *ibid.*, p. 134

34 *ibid.*, p. 144

En 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”. 35

Kierkegaard delinea un camino hacia dios en el que la fe sigue siendo lo único, aunque esta lleve a la melancolía y el sufrimiento como etapas obligadas.

“Mi vida empezó sin espontaneidad por una melancolía aterradora, ha sido atormentada desde mi primer infancia en su base más profunda. Una melancolía que, durante cierto tiempo, me ha tirado en el pecado y que, mientras, era mas insensato que culpable(..)yo no podía creer que esta miseria fundamental de mi naturaleza me podía 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”. 36

La importancia de Kierkegaard dentro del pensamiento occidental se entiende al ser la primera figura de importancia, y con gran importancia en la filosofía del siglo XX, que rechaza vehementemente la “objetivación” 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 se puede situar a Kierkegaard dentro de lo que podríamos llamar la “contra-ilustración”, junto con Rousseau, Goethe, Schiller y Novalis, entre otros. 37

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 en Kierkegaard en la idea de “subjetividad existente”: “el camino de la reflexión objetiva hace del sujeto algo que desaparece. La reflexión subjetiva se dirige hacia dentro(..)no se puede olvidar que el sujeto “existe” y el existir significa “evolucionar”. 38

De acuerdo a Kierkegaard, la existencia humana no es un hecho “objetivo”, pero sí un proceso que debe ser visto como una tarea subjetiva. 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 descubrir 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 pueden llevarlo a diferentes niveles existenciales: La dimensión estética, la dimensión ética, la primera y segunda dimensión religiosa. 39

35 Elsa Martínez, op.cit., p.130

36 ibid., p.127

37 idem, p.148

38 idem p.169

39 ibid., p.132

Dentro del pensamiento de Kierkegaard la melancolía se ha de entender como 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 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. 40

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, los encontramos en la filosofía de Kierkegaard y con Heidegger, Marcel y Camus; ahora despojados de toda aura religiosa y aparejados con una indiferencia religiosa o un puro ateísmo.

### Crítica al Racionalismo

Las diversas críticas hacia el racionalismo abiertas desde los siglos XVIII y XIX llevaron a cuestionar la hegemonía de esta forma de saber sobre otras. El romanticismo como movimiento presentó una alternativa como actitud ante la realidad y el existir, y reivindicó a la subjetividad y a la vida *interior* como conocimientos válidos sobre el mundo.

El papel que la poesía como *poiesis*, creación, tomó dentro del ideario romántico permitió el regreso de una serie de temas marginados anteriormente como arcaicos, provenientes no sólo de la tradición clásica, sino preferentemente del pasado medieval de occidente, así como del “exotismo” de oriente. Es aquí cuando se opera un regreso de la melancolía como tema y motivo artístico, que permea junto con otros temas románticos como lo sublime, el éxtasis y la muerte, hasta conformar una actitud ante el mundo que ahora nombramos como propiamente romántica. Conocimiento sobre el mundo ahora apuntalado desde el doble eje que son las emociones y lo intuitivo, articulando a la realidad como un flujo desde un *interior* al humano que desdibuja la inmanencia de aquel *exterior*, ya no propiamente independiente del sujeto.

Filósofos y artistas como Schopenhauer y Kierkegaard, Schiller o Goethe influyen y forman la corriente del pensamiento, el *zeitgeist*. El romanticismo pare muchos productos e hijos, (incluso autores ven al arte del siglo XX como una extensión del romanticismo) y al final de su existencia como periodo histórico y movimiento están el movimiento Simbolista precedido por el Decadentismo, abierta y retadoramente, melancólico.

## Romanticismo e idealismo

El Romanticismo es al principio, menos una cosa de filósofos, que de poetas, artistas y hombres "geniales". El modo en que Friedrich Schiller (1790-1805) relevante discípulo de Kant, continúa la filosofía de este, apuntaba ya en dirección al Romanticismo. Schiller unía el talento poético con el filosófico. A lo largo de su vida, el interés filosófico o más bien los pensamientos filosóficos pasaron a disolverse por completo en creación poética. Al arte y a lo bello les concede Schiller un importante papel en la educación de todo el género humano.

También el otro gran poeta de los alemanes era un admirador de Kant. Sin embargo, la intuición de la vida y del mundo que tenía Goethe difiere de la de Kant, decididamente mucho más que la de Schiller. Está expresada en los escritos *científico-naturales* de Goethe, en las Máximas y reflexiones, pero sobre todo, naturalmente, en las grandes creaciones poéticas como el *Fausto* y en obras, en parte autobiográficas, como *Wilhelm Meister y Poesía y verdad*. Dada la condición mencionada, no puede hacerse aquí una apreciación de Goethe como filósofo. Baste señalar que, en la imagen goetheana del mundo y la naturaleza, la materia y el espíritu (cuerpo y alma, extensión y pensamiento o como quiera que la llamen los filósofos) aparecen como los dos lados de una Naturaleza-Dios eterna y unitaria, que alcanza en el hombre conciencia de sí misma. 41

Una de las obras de Goethe que más influencia tuvo y que llegó a conformar el espíritu de la época desde la literatura, convirtiéndose incluso en incipiente fenómeno de masa, fue *El joven Werther*. En la narración de Goethe la melancolía aparece ligada a la desventura amorosa del protagonista, que en su negación emotiva llega a consumir el suicidio.

En su "Epígrafe por un libro condenado" (Las flores del mal, 1857), Baudelaire aconseja al "lector apacible y bucólico" que arroje lejos de sí, "este libro saturnino, /orgiástico y melancólico." Verlaine por su parte, se sitúa en la misma tradición al titular su primera recopilación poética *Poemas saturninos* (1866)

## Positivismo

Paralelo al desarrollo del idealismo romántico, se desarrolla otra concepción filosófica que posteriormente producirá la mayor antítesis al idealismo, es decir, el materialismo, para cuyo desarrollo fue necesario el trabajo de Auguste Comte (1798-1858) y los que le siguieron:

Ya el nombre de positivismo, que Comte introdujo, contiene un rechazo a la metafísica. El principio fundamental del positivismo es partir de lo dado, de lo efectivo, lo "positivo", y desechar como inútiles todas las discusiones que quieran ir más allá de ello. Pero lo único que nos es dado como "hecho positivo" es el fenómeno. El positivismo, pues, confina la filosofía, y toda la ciencia, al reino de los fenómenos.

41 H. J Störing, op.cit, p.492

Todo lo que podemos hacer, es, primero, aceptar como tales los hechos que nos son dados en forma de fenómeno, segundo, intentar ordenarlos según unas leyes determinadas, y tercero, a partir de las leyes conocidas, prever los futuros fenómenos y orientarnos según ello. Saber para prever, tal es el sentido de toda ciencia. 42

La palabra “positivo” puede tener diferentes significados en nuestra lengua, y también en francés. Llamamos positivo a lo real, en oposición a lo negativo como no real. Llamamos también positivo a lo que tiene sentido, a lo útil, en contraposición a lo sinsentido, a lo inútil. Llamamos positivo, además, a lo que puede determinarse irrecusablemente. Los tres significados se adaptan al positivismo, cosa que ya indicaba Comte. El se atiene a lo real, o sea, a los hechos dados. Se atiene únicamente a lo socialmente útil. Y se atiene únicamente a lo que se puede determinar con seguridad, en contraposición a las inacabables disputas de la metafísica anterior.

Finalmente el ascenso del positivismo en forma de pragmatismo se daría a consecuencia de la revolución industrial de finales del siglo XIX, y que vendría a incrementar la confianza del hombre por las capacidades de la tecnología para dominar la materia, la economía, la sociedad y finalmente hasta la vida misma. La ciencia enumerativa, descriptiva, axiomática, “positivista” vendría a ser el objeto de muchos debates y discusiones.

Como testimonio de esta crisis tenemos obras tales como el *Frankenstein o el Nuevo prometeo*, de Mary Shelley, adelantando la clase de discusiones que se desarrollarían a partir de este momento.

La forma que la civilización occidental tomará a partir del ascenso del discurso positivo, corporificado en la creciente potencia tecnológica cambiaría la faz del mundo y el modo en que el hombre se entendería en él. La ciudad en ascenso sería consecuencia y obra de tal pensamiento, con todos sus avances, sus *progresos* y también con sus errores y sus catástrofes.

Debatiéndose entre el rechazo y la creciente fe y esperanza depositados en la ciencia y la tecnología como herramientas de progreso para la humanidad, artistas como Lautréamont, Baudelaire o Rimbaud expresan este sentido de crisis por medio de un lenguaje sórdido y vehemente, en el cual la melancolía está presente en una forma rabiosa y desesperanzada; así, es ímpetu creador desde la negación y hacia la negación el *pathos* de los poetas malditos: los aullidos lautreamonianos, los sollozos verlinianos, los arcanos mallarmeanos cierran el XIX, para que en 1913, G. Apollinaire abra con *Alcoholes* la poesía contemporánea. Sin embargo T.S. Elliot retomará aquel reducto de erudición y pureza que Mallarmé dejó abierto, para crear uno de los monumentos literarios de la poesía del siglo XX, *La Tierra Baldía*. Estos “malditos-decadentes” son hombres que parten en medio la moral de su tiempo, derrotando al positivismo desde la poesía.

La poesía fue reducto de descifradores, de malditos buscadores de fulgores nocturnos y flores en la carroña; lanzarse al mal como forma de reencontrar el sentido en un siglo que “mató a Dios”. Lautréamont declara en 1870 con motivo de la publicación de *Poesías*:

“Je remplacé la mélancolie par la courage”. 43

42 ibidem, p.524

43 Leticia Collazo Ramos, *Isidore Ducasse, conde de Lautréamont: La poética del mal como antecedente del simbolismo*, El búho filósofo on- line, 1998-2002



Pero antes de culminar el siglo XIX, y anticipando la crítica al occidente desde sus raíces más profundas, Friedrich Nietzsche sacude la conciencia, la moral y a la filosofía misma, influyendo poderosamente en Freud y en varias corrientes del pensamiento y la creación, entre ellas el existencialismo:

Nietzsche

Es de especial importancia para el arte la concepción que sobre la naturaleza de la existencia desarrolló Friedrich Nietzsche, quien es reconocido como uno de los fundadores del pensamiento actual: "Advertir la antítesis irreconciliable entre la vida y la moral. La visión metafísica es considerada por Nietzsche como un engaño, que no consiste solamente en la postulación de un tras-mundo ideal y celestial, sino que, correlativamente a éste, engendra el otro engaño, ético-metafísico:

el de "el bien" y "el mal"; el primero, identificado precisamente con el mundo puramente racional y espiritual (el ser que es *unum, bonum, verum*), el segundo, identificado con la realidad de este mundo corporal.

El Mal implica una condena al mundo, la condena de la vida. Ésta queda valorada como pura negatividad, tanto en el orden ontológico como en el axiológico. Ambos, bien y mal estarían tan absolutizados y separados como lo están los dos mundos platónicos. Ir "más allá del bien y del mal" implicaría ir más allá del dualismo metafísico de los dos mundos, más allá de la condena y castigo de este mundo de la vida, la naturaleza, de la tierra. Pero una vez reconociéndose que no hay más que este mundo, una vez disuelto el dualismo de la metafísica tradicional, Nietzsche reconoce que en el mundo de la vida sólo reina

Un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos.

Estar más allá del bien y del mal significa "que la vida es algo esencialmente amoral, y que, a su vez, "la moral no es otra cosa sino la negación de la vida". El impacto que habrían de tener estas palabras en un mundo que hasta ese momento había regido su conciencia por ese dualismo virtud-pecado, sabemos fue enorme.

La categoría de "tragedia" es, desde luego, una categoría *estética* y no *ética*. Aunque, en última instancia, es una categoría metafísica; pertenece a esa "metafísica de artista" inaugurada expresamente por Nietzsche. La nueva metafísica de artista es la que vendría a destruir a la metafísica tradicional. Queda implícito que esta superaría el antagonismo o la mutua exclusión de la moral y la vida, de la tragedia y la ética.

Puede decirse que en *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche lleva a cabo una triple reivindicación: la de lo *dionisiaco*, con todo lo que implica, así como la de lo *apolíneo* mismo, como Nietzsche lo interpreta; y de la relación contradictoria –unificada y a la vez necesariamente conflictiva– entre Apolo y Dionisos. Aunque no se trata en el fondo, más que de una reivindicación fundamental, la de este mundo presente y temporal.

Como es comúnmente reconocido, Dionisos y Apolo corresponden de un modo o de otro a lo que Schopenhauer entendió por "el mundo como voluntad" (Dionisos) y "como representación" (Apolo) –y ambos derivan a su vez, de la kantiana distinción entre "cosa en sí" y "fenómeno", respectivamente–: "realidad" y "aparición", en términos de la metafísica

tradicional. Sólo que a diferencia de ésta, la “cosa en sí” o verdadera realidad no es equivalente a suprema racionalidad, a identidad, perfección y “bondad” ontológicas-objeto, por tanto, de una “ciencia primera” o metafísica. Ni para Schopenhauer ni para Nietzsche, la realidad fundamental es racional ni estática, sino al contrario, es “voluntad de vivir”.

Es Dionisos para Nietzsche, como expresión simbólica de la realidad verdadera, entendida como el fondo primigenio de la irracionalidad, caos originario, abismo y oscuridad insondables, objeto, según Nietzsche, de terror.

Y el mundo como “apariencia”, como reino de Apolo, no es tampoco equivalente al “orden” racional como en Schopenhauer, sino otro orden de la irracionalidad. Antes que orden de la razón y de la “verdad científica”, es para Nietzsche, el orden de la belleza, de las artes plásticas, del sueño y de la ilusión.

Apolo es visto por Nietzsche precisamente como instinto: es uno de los dos instintos creadores de la vida. En tanto que dios de la luz, de la forma, del orden (como principio cósmico) parecería posible adjudicar a Apolo un origen “celestial”. No es así para Nietzsche; el mundo de lo sublime, de lo apolíneo proviene también de “abajo, del fondo de la vida: no tiene un origen trascendente. Asimismo, Apolo es reconocido como el orden “de la bella apariencia”, precisamente en lo que tiene, no sólo de bella, sino de aparente: engaño, ficción; puro “sueño” y “mentira”. Así es como vale e importa el mundo apolíneo; esa es su grandeza creadora, puramente “artística” o “artificial”: no verdadera ni real. Vale en tanto que no es ni pretende ser ni verdad ni realidad. Vale en tanto que mundo imaginario, puramente ilusorio.

La reconciliación con el mundo comienza por reconciliarse con sus sueños, con sus “sombas”; con sus ficciones y espejismos, por reconocerlos en cuanto tales. Y es también ficción y espejismo todo el mundo de la cultura, tanto de la cultura artística como de la religiosa, la moral, la científica misma, pues no hay para nada aquí, absolutos: nos hallamos siempre en el orden de la mera “representación”, de la literal “apariencia. No hay nada en el mundo apolíneo que sea real, que tenga ser y consistencia, que sea en sí mismo y por sí mismo

Apolo es así mismo, el “principio de individuación”. De él emana la pluralidad constitutiva de la existencia, La reivindicación de Apolo lo es, también, de la individualidad y con ella, de la multiplicidad; de la finitud del individuo y su *unicidad* irreductible, a la vez que de la diversidad infinita de la vida.

El poder creador del arte apolíneo es además, literalmente transfigurador y redentor: es “la redención de la apariencia”. Porque esta misma no es mera fugacidad y caducidad; el arte apolíneo expresa, justamente, “la eternidad de la apariencia”.

Lo cual no sería posible en realidad si no fuese por la secreta unidad que Apolo guarda con Dionisos.

En contraste con la esencia aparental e individualizante de Apolo, Dionisos es “lo verdaderamente existente”, el “uno primordial”; en él se hallan “las madres del ser”; es el Ser mismo, absoluto metafísico, al cual se accede por las vías de la absoluta irracionalidad: la de la embriaguez y el éxtasis orgiásticos, cuando, como dice Nietzsche: lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí “44

Y esta experiencia de autoalienación es así mismo goce y felicidad. En ella se experimenta, precisamente, la “alegría por la aniquilación del individuo”; es vivencia de “la vida eterna, mas allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación”. 45

Pero lo más decisivo es que Dionisos *contiene en su seno todos los contrarios*, de los cuales son fundamentales la alegría, tanto como el sufrimiento, una y otra recíprocamente implicados.

El punto de partida es la insistencia de Nietzsche en el fondo radicalmente “pesimista” de la sabiduría dionisiaca, revelada por el sátiro Sileno, en *El Nacimiento de la Tragedia*:

Lo mejor de todo es...no haber nacido, no ser nada, [Y una vez nacido] es...morir pronto.

El fondo del fondo dionisiaco-clave de la tragedia- revela los horrores y espantos primigenios:

Todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia.

La “horrenda verdad” es lo “espantoso o absurdo del ser”.

Dionisos representa, junto con el Uno y el caos originario de la fusión y confusión de todo, también el “despedazamiento”: el sufrimiento primordial de la individuación misma. Y en Dionisos *se contiene la noche más profunda, el abismo del ser, tan terrorífico como inaccesible en sí*.

Lo que pasa es que este fondo primordial del ser, este fondo abismal, tenebroso y nocturno- Que en términos de Heidegger acabará por expresarse como el fundamento no fundado, abismal: *Grund* que es *Abgrund*-es para Nietzsche algo en verdad contradictorio: doloroso y a la vez infinitamente feliz; la primera y última palabra de Nietzsche es el sí, la afirmación contra todo nihilismo y pesimismo. Esta es justamente otra de las claves de la conciliación nietzscheana con la vida. El acontecimiento más profundo es esta aceptación del sufrimiento y del horror fundamental de la existencia. Aceptación que implica, frente a toda evasión, “osar” ver el abismo, penetrar en la noche, asumir el dolor dionisiaco y a la vez, por ello mismo, ver la vida en su poder esencial de creación-destrucción, ver el juego de Dionisos; darle la cara al bien y al mal, más allá de toda distinción de bien y mal; acoger el todo de la vida, el todo del ser, en su vida y en su muerte, en su poder constructor y destructor. Esta es la genuina fortaleza, el genuino “pesimismo” del hombre trágico. El pesimismo es melancolía y esta es en Nietzsche, una vía hacia el conocimiento.

Si los griegos, pueblo jovial y alegre, fueron capaces de crear el género artístico de la tragedia, fue precisamente por su fortaleza vital. La tragedia emerge de esta fuerza, de ese amor radical por la vida, que la asume y acepta no sólo en su luminosidad nítida, feliz y placentera, sino también en su fondo oscuro, incomprensible y doloroso.

Todo cuanto atente contra la tragedia, será expresión de debilidad y de cobardía, de incapacidad de enfrentar la verdad de la oscuridad y el sufrimiento inherente al ser,[una forma de melancolía primordial] de incapacidad de amar la vida en su verdad doble, en su verdad contradictoria, en su unidad oscuro-luminosa. 46

45 Nietzsche, op. cit., p.137

46 Juliana González, *Ética y libertad*, (México, 1991) p.166-172

El espíritu trágico es el espíritu fuerte capaz de verdad. El espíritu fuerte es el espíritu trágico. La sabiduría dionisiaca nos llevara a saber que:

...en el fondo de las cosas, y pese a todas las mudanzas de la apariencia, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera 47

La vivencia dionisiaca conlleva en su esencia misma esta síntesis dialéctica de goce-dolor. El sabe dionisiaco es saber de eternidad, pero de eternidad no estática; es el placer primordial de la indestructibilidad del ser, cifrada en la eterna creación y destrucción de todo lo existente, con todos sus horrores. Implica, en suma, ver que la destrucción es tan necesaria y generadora de la eternidad y de la vastedad como lo es la creación.

No obstante, y esto es igualmente significativo, el horror dionisiaco y su dolor primordial son de tal magnitud que no es posible en la realidad resistirlos, si no es por la mediación de Apolo: Apolo salva a Dionisos. Apolo genera las “manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante” Es en ese sentido que Nietzsche declara también:

Sólo como fenómeno estético es que están eternamente justificados la existencia y el mundo. 48

Dionisos es en realidad incomprendible sin Apolo, tanto como Apolo lo es sin Dionisos. La expresión culminante de esta recíproca necesidad es el arte de la tragedia ática, según Nietzsche.”

## EL siglo XX

Uno de los pensamientos que mas reacciones provocan y que, junto con Nietzsche, y mas tarde con Albert Einstein, contribuye a refundar la concepción sobre el universo, la moral y el ser humano es el psicoanálisis de Sigmund Freud, que desde la psicología enuncia a la melancolía de forma siguiente:

### *Duelo y Melancolía* de Sigmund Freud

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, aún antes de decir palabra, siente una tristeza sin remedio; la separación inevitable de la madre que intentará reencontrar desesperadamente. 49

Sabemos que podemos de la misma manera perder los objetos de nuestro amor en el transcurso de nuestra vida y 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.

47 Nietzsche, op. cit, p.77

48 idem., p.47-48

49 Sigmund Freud, *Obras Completas*, ( Madrid, 1981), p 147-174.

“El individuo deprimido parece estar diciendo lo/ la amo en relación con un individuo u objeto perdido, pero aún 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 mí, pero ya que también lo/ la odio, el otro/ la otra dentro de mí es un yo “malo/ mala”, yo soy malo/ mala, no soy nada, me mato”. 50

El lamento en contra de sí mismo sería más bien un lamento en contra del otro y el anhelo a la muerte sería un disfraz trágico del deseo de la destrucción del otro. Por mi identificación con el otro amado/ odiado, por medio de la introspección, incorporo su parte sublime en mí ser y permito que se convierta 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. 51

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 de 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 inorgánico se contrapone al principio erótico de descarga y conexión. Freud postula aquí que una parte del anhelo de 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 fuera, “queda dentro del organismo y se encuentra conectado con la libido (...) en esto reconocemos el masoquismo primario”. 52

### Melancolía narcisista

Esta teoría más reciente y más aceptada muestra cierta afinidad con la idea freudiana del anhelo de 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 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 exterior. 53

50 Jennifer Radden, *The nature of Melancholy, from Aristotle to Kristeva*, (Oxford, 2000), p18.

51 Melanie Klein, *Amor, odio y reparación*, (Buenos Aires, 1968), p 344.

52 Sigmund Freud, *Obras completas*, (Madrid, 1981), p 291.

53 Louis Cormon, *Narcisismo y frustración de amor*, (Barcelona, 1977), p 48.

Para este melancólico “narcisista” la tristeza es realmente el único objeto, 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 identificación profunda con la tristeza.

El ser melancólico no guarda luto por *el objeto*, sino por *la cosa*. 54 Tiene la idea de ser despojado de un bien máximo innombrable, lo que no puede describir ninguna palabra. Así que ningún objeto erótico podrá 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 encierra, inconsolable y apático en un cara- a-cara con la *cosa* innombrable.

Julia Kristeva, también dentro de la escuela psicoanalítica, define a 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”. 55

La melancolía y la depresión se consideran en el psicoanálisis como bastantes afines, aunque se distinguen por la sintomatología neurótica o psicótica. Ambos términos se refieren también en la psiquiatría a una unidad que podemos llamar “melancólico-depresivo”. 56

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. Desconfiado del lenguaje, el deprimido es un ser afectuoso, seguramente herido, pero cautivado por el afecto. El afecto es su Cosa. 57

Otra de las obras que emergen de la turbulencia del inicio del siglo para marcar definitivamente la conciencia colectiva, la filosofía y el arte venideros, es la obra de Franz Kafka.

Franz Kafka

Es evidente la influencia de Kafka en las filosofías y literaturas existencialistas de nuestro siglo, particularmente en la de Sartre y la de Camus, por no citar sino los casos más obvios.

La obra de Kafka es, sin duda, más que literatura, y está muy próxima a los grandes temas de la existencia que habrían de preocupar y hasta obsesionar al hombre contemporáneo, lo mismo en la filosofía que en el arte en general. Lo *kafkiano*, como se sabe, ha llegado a ser una categoría o una cualidad propia, específica, única.

54 ídem

55 Jennifer Radden, *op.cit*, p. 20

56 *Ibid.*, p19

57 *Ibid.*, p 24

Lo kafkiano se halla cerca de esa *opacidad translúcida* de la que hablará Sartre, o de lo que vislumbra Max Brod cuando dice:

...todo gran poeta ha realizado claramente algo en la vida, algo que antes de él no vio nadie con tanta claridad. ¿Y que ha llegado a ser claro gracias a Kafka? ¡La falta de claridad de la vida!

Pero Kafka es también más que filosofía y es más que *arte* y que *teoría*, es cruda *experiencia vital*. En él, la in-comunicación, la cosificación, la soledad, la extrañeza del otro, la angustia y el sinsentido de la vida no son meros temas de reflexión y de expresión artística: son hechos biográficos irrebasables e irrebasados; son vivencia concreta de orden personal, psicológico y sólo catárticamente (“sublimadamente”) pasan a ser pensamiento y arte. La soledad en Kafka, además, no es solución, ni virtud, ni orgullo, ni principio de autenticidad existencial; la soledad es para él culpa y nulidad, y éstos no son conceptos teóricos, sino lacerante experiencia que se expresa, en anulación y destrucción reales: en una vida que se inmola a sí misma e inmola incluso su propia obra creadora.

Kafka sobrevive gracias a la traición y a la vez la veneración de su amigo Max Brod, quien conservó gran parte de la obra, a pesar de haber prometido que la destruiría. Tal sentencia sobre su propio legado, inflexible ante su propia trascendencia sólo puede entenderse al reconocerle como un melancólico. 58

Sin duda Kafka es modélico para una comprensión psicoanalítica: parecen corroborarse en él los determinismos infantiles, las fijaciones edípicas, las ambivalencias eróticas y tanáticas, la angustia original de castración, etc. Pero la vida y la obra de Kafka son en esencia otra cosa que simples documentales psicoanalíticos. Es cierto que lo general y abstracto es al mismo tiempo singular y concreto en Kafka: es intimidad vital. Pero lo inverso es igualmente verdadero; esa singularidad, esa experiencia estrictamente personal, tiene alcance universal y fundamental. La vivencia de Kafka trasciende el orden meramente biográfico y psicológico, y adquiere significación sociológica, filosófica, teológica y estrictamente poética o estética. En particular, la relación de Kafka con su padre remite significativamente a la relación del individuo con la sociedad, y también de lo humano con lo no humano, e incluso de lo humano con lo divino, de lo finito con lo infinito. Lo que aquí se pone en juego es en definitiva, la relación del *yo* con el *otro* y con *lo otro* en general. 59

La experiencia de nulidad y culpabilidad inagotables para Kafka, tal como la describe en *Carta al padre*:

Este sentimiento de nulidad que me domina a menudo es, en gran parte, obra de tu influjo...Quedaba absolutamente desolado; mis terribles experiencias en todos los campos de la vida reproducen de manera impresionante aquellos momentos...Yo perdí el don del habla...Perdí la confianza en mi propia obra ...mi carencia de valores aumentaba con los años...Todos los caminos conducían a la culpa que sentía por ti...

58 Juliana González, op.cit, p. 284

59 idem., p.285

Tus rechazos más certeros se dirigían hacia mis escritos...Aquí había logrado realmente cierta independencia, aunque me hacía recordar al gusano que, aplastado en su parte trasera, puede seguir viviendo con la delantera. 60

Ésta es una de las imágenes más trágicas, terribles, y quizás la más *kafkiana*, que Kafka traza de sí mismo, como hombre y como escritor: el gusano aplastado a medias...”y a medias vivo”. Las palabras de Kristeva con las que describe su muerte viviente son sinónimo de la imagen de Kafka. Tal imagen no es literatura, ni mera metáfora, ni símbolo filosófico; en ella se expresa una desgarradora experiencia vital. Esta carta al padre era, para el propio Kafka, un intento de lograr una aproximación tan cercana a la verdad-dice-que pudiera hacer “mas tolerables la vida y la muerte”.

Pero al mismo tiempo, la carta contiene implícitamente algo más que el vínculo particular del hijo y el padre Kafka; *este* hijo y *este* padre, y esta relación concreta de sometimiento, remiten a unas *estructuras universales*, que se hacen expresas y adquieren su magna significación en las obras literarias. La soledad, la angustia, la culpa de Kafka ante la lejanía y el autoritarismo del padre, alcanzan su más íntima e intensa verdad cuando se expresan, por ejemplo, en la soledad, la diferencia, la incomunicación “ontológica” de *La metamorfosis*; o en el absurdo universo de culpa y dominio de *El proceso*; o en las distancias siempre insalvables, en la alucinación del poder y la irracionalidad de lo “racional” en *El castillo*.

La imagen del insecto kafkiano es una imagen arcaica, primigenia; próxima, en efecto, al símbolo inconsciente propio de la pesadilla y a locura. Tal imagen condensa, a la vez que todo el deseo y su castigo más inconscientes o subterráneos, toda la angustia, la impotencia, la desolación y el abandono originario de nuestro “ser-en-el-mundo-entre-los-otros”, como lo conceptúa Sartre. Pero en *La metamorfosis* el sueño es ciertamente más que sueño o locura: es obra de arte, y ésta es expresiva de una experiencia de separación y aislamiento tan radicales, que son vividos, en efecto, como si se tratara de una soledad “ontológica”: de nuestro ser mismo; de una brecha esencial entre un orden del ser y otro. El “prójimo” deja de ser tal. No es vivido como “prójimo”, sino radicalmente como otro, lejano, diferente. La diferencia interhumana se torna diferencia de “especies”, de ordenes o reinos de lo real, como la que media entre el hombre y el animal, o la distancia, el abismo, que hay entre lo humano y lo divino.

“Gregorio Samsa”, el insecto del mito kafkiano, es también culpable: culpable de su diferencia, de su individualidad( y de su deseo de diferenciarse y de escapar-al precio que sea-de ese destino familiar, burgués, “normal”, en el que está inmerso). Los otros, en cambio, los miembros de “la familia”se hacinan, se solidarizan y se solidifican ellos mismos, se asimilan unos a otros formando una realidad homogénea de “semejantes” que rechazan al diferente (al individuo) como el organismo rechaza un cuerpo extraño. El pecado y la vergüenza, la oquedad existencial, es la diferencia, la individualización, *la libertad*, en suma; esta se paga con “la metamorfosis”, con “el ostracismo” y la aniquilación. Sólo sobreviven los que se “adaptan” y se asemejan en el sometimiento recíproco; la absorción de unos por otros en el “seno de la familia” y “lo familiar”. 61

60 Franz Kafka, *Carta al padre*, ( Buenos Aires, 1974), p. 70

61 Juliana González, op.cit., p.288



La diferencia interhumana origina en general para Kafka la vivencia de culpa. “El otro” nos juzga, nos desvaloriza y nos torna culpables. Su juicio valorativo tiene poder de vida o de muerte. El dominio que “el otro” ejerce sobre nosotros es dominio interior, dominio moral. Nos posee por dentro, por nuestra propia dependencia; por la tensión insalvable que se da entre la exigencia básica de identificación.

Kafka confirma de manera singular la significación y la fuerza de eso que Freud conceptuó como *super-yo*: la autoridad del padre (o los padres) y, con ella, la autoridad de la sociedad y de la historia entera que se interioriza (introyecta) en el fondo del alma, y desde ahí habla, ordena, tortura, en sus dos funciones principales: como conciencia moral, acusadora, punitiva y cruel, y como un *yo ideal* e *ideal del yo*; como la exigencia suprema de un arquetipo de vida tan sublime y tan perfecto, como imposible de alcanzar. (Precisamente una cultura y una moral represivas y enfermantes, son las que acosan al ser humano para Freud, desde el interior del psiquismo).

El padre de Kafka, no es en este sentido, una figura de excepción que exprese solamente un carácter y unos vicios particulares. Por el contrario, en él encarnan el carácter y los vicios de una *sociedad* concreta y determinada. Es un claro y típico exponente de una cultura de dominio, patriarcalista y prepotente, mercantilista, moralmente en crisis e intrínsecamente decadente. Por eso, en el reclamo de Kafka resuena el reclamo universal del niño en general, del más débil, de la mujer, del obrero, del judío, del negro, del hombre individualizado, del que simplemente es diferente o más reflexivo, y que no puede ni quiere

Participar en un mundo de pura fuerza, de poderío, de conquista exterior, de adquisición y explotación. El reclamo kafkiano es el reclamo de una época, a un tipo humano, a una tradición autoritarista, racionalista, tecnocrática, regida por lo que Marcuse llamaría “principio de actividad”, tan terrorífica por sus medios de dominio cuanto por el vacío de su interior.

La “Justicia” (la “ley”) es un orden falso, injusto, corrupto, tiránico-como el padre-; un orden puramente vacío y sin sentido, pero todopoderoso, que devora y cosifica a los individuos y en el que prevalecen meras relaciones de dominio, sometimiento y enajenación. Es el reino de las leyes absurdas de “observancia universal”; el más burocrático, acartonado, teatral, mecánico, y petrificado “sistema”; el reino de la “organización”, de ese universo sin vida ni voluntades, sin qué ni para qué. Es la red que atrapa a sus presas en acusaciones, culpas y condenas; en “procesos” y “procesos sin fin”. El “sistema” más allá de los hombres; aquello que ha perdido cuerpo, movimiento, contenido; “*el Orden*” contra “*la vida*”.

Lo que tienen de más terribles y temibles las fantasías y exageraciones “surrealistas” de la creación kafkiana, es paradójicamente su “realismo” y su posible verdad. Ellas no son sólo símbolos válidos “en potencia”, sino, en gran medida, realidades cumplidas. Lo terrible es esa especie de “premonición” de aquello que ya se prefiguraba en su tiempo y en su mundo: las inconcebibles formas de dominio y de tortura, los horrores y la inhumanidad de todos los campos de concentración, de todas las colonias carcelarias de entonces y las de ahora, de la corrupción e impunidad inexorable y oficializada de los regímenes dictatoriales de Latinoamérica o cualquier otro tercer mundo; las de aquí y las de allá, marcadas todas por

el mismo signo de los poderosos enloquecidos con sus infernales, estúpidas y *kafkianas* pretensiones de “Orden”, “Justicia” y “Superioridad”.

El drama de la culpa-justicia es, primeramente, entonces, el drama de la *individualidad* (la libertad) y la *colectividad*: del sacrificio de aquella por ésta, en la medida misma en que “lo social” forma este cuerpo vacío, petrificado, regido por leyes de para dominación. Lo decisivo es que, aparte o además de la alteridad absoluta de lo divino, de la soledad, ignorancia y finitud del hombre frente a Dios, Kafka revela esta alteridad, este abismo insondable *aquí*, entre un ser humano y otro ser humano. Lo decisivo es la soledad del hombre, su abandono frente al hombre mismo: la *distancia interhumana*. 62

No se trata tanto de la *ausencia* de Dios, cuanto de la *ausencia* del hombre y de la falta de sentido inmanente de la vida hecha por los hombres. La justicia sufrida y denunciada por Kafka es ante todo la injusticia, el caos y la inhumanidad del orden humano. La denuncia y acusación kafkiana es contra el hombre concreto: contra la deshumanización de los otros y de las instituciones de la sociedad humana que devora a sus miembros a través de sus organizaciones *irracionales* en su funesta e inhumana “racionalidad”; que son puramente vacías y formales, siniestras máquinas de destrucción del hombre por el hombre. 63

Y si cabe leer en el trasfondo de Kafka, como una contrapartida necesaria, la exigencia implícita de un trasmundo religioso de perfección inalterable, también cabe, y con más razón, leer en él la exigencia presupuesta de otro mundo humano, no “kafkiano”, con otras formas de relación, con otras leyes y otras ligas interhumanas opuestas a las reinantes. Cabe desprender el imperativo de otra forma de vida que logre recuperar las experiencias originarias (inmediatas) en el contacto vivo con la existencia.

Hay, sí, implícitas en Kafka una esperanza y una exigencia éticas (además de religiosas) cifradas en la búsqueda de una vida positiva y humanizada. Es significativa al respecto de su fortaleza moral, y cabe creer a Brod cuando dice que Kafka buscó siempre lo positivo, lo sano, la salvación existencial.

Pero tampoco puede perderse de vista lo que el mismo Kafka dice:

Absorbí poderosamente todo lo negativo de mi época que, a pesar de todo, está muy cerca de mí, que nunca tuve el derecho de condenar y que, por el contrario, casi lo represento 64

A Kafka toca, justamente, ser uno de los más auténticos exponentes de la crisis radical, del quebranto fundamental por el que atraviesa nuestra historia. La más justa lectura de su obra no puede evadir ni diluir la *oscuridad*, la *opacidad* de la realidad por él revelada, sino al contrario: la esperanza verdadera sólo puede venir de una asunción cabal de ese mundo desolado y sin sentido que él, como pocos, logró desenmascarar.

62 *idem.*, p.293

63 *idem.*, p.292

64 Franz Kafka, *op.cit.*, p. 79

Kafka pertenece también a esa coyuntura trágica, a esa grieta histórica, a esos tiempos de desgarramiento profundo en los que, como dice Paul Ricoeur, se trata de “hacer de una vez por todas un balance de nuestra pobreza”. 65

El siglo XX comienza con grandes cambios en todas las áreas de la vida, cambios tan dramáticos y profundos como no se habrían visto en otras épocas; y es precisamente así como se cierra, con cambios, inestabilidades. A decir de Hobsbawm el siglo XX comienza en los Balcanes con el asesinato del príncipe austriaco en Sarajevo, y termina allí mismo, con la guerra civil yugoslava de la década de los noventa.

El siglo arranca con el estallido social de la revolución mexicana, seguida por la revolución rusa con la puesta en marcha del gran proyecto moderno del socialismo internacionalista, que ideológicamente entronizaría al materialismo científico de Marx y Engels como la *verdad*; con toda su utopía mesiánica, equivalente sólo a su posterior debacle moral, se constituiría en una de las grandes decepciones históricas, no por terminar siendo una realidad opresiva muy distinta del sistema capitalista al que se opuso, sino por la altura de la utopía a la que aspiró, y el vacío moral que dejó al no ser ya una opción vital. Los avances tecnológicos y el aumento en la producción debido a la industrialización provocaron que las ciudades crecieran al ser necesaria mayor fuerza de trabajo y también debido al aumento en la calidad de vida. Avances en muchas áreas constituyen los aciertos del siglo; en la medicina, en las comunicaciones y el transporte, por citar sólo algunas áreas. La contraparte a todos estos beneficios se reveló igual de influyente cuando quedó claro que a tal adelanto esencialmente tecnológico no se correspondería uno moral, ni siquiera uno racional.

El siglo también comienza con grandes sangrías; no solo las revoluciones y las huelgas de obreros, sino la mas grande guerra vista hasta ese momento por la humanidad, que hace estallar todos los conflictos políticos acumulados durante el siglo pasado, y que sería seguida por un conflicto aún mayor, mas atroz en extensión y en profundidad de lo que pudiera haber imaginado nadie. La Segunda Guerra Mundial es escenario de pruebas no sólo de la degradación a la que puede llegar el ser humano, sino también del ídolo de la modernidad, la tecnología como un arma; la Primera Guerra Mundial inventa los gases mortales, los tanques y la aviación de guerra, la Segunda los perfecciona y termina con la invención del paroxismo sobre la tierra. La bomba Atómica pone en manos del hombre la

posibilidad real de destruir toda la vida-no sólo la humana- sobre el planeta.

Al finalizar la primera mitad del siglo el mapa geopolítico ha cambiado drásticamente, así como el papel del hombre y la concepción de la existencia sobre la tierra. Los cambios no terminarán y seguirán hacia fenómenos inéditos en la historia del planeta.

Estos hechos determinantes que definen el espíritu de lo que fue ese siglo, nos permiten entender la dirección que el pensamiento y la cultura en general tomarían conforme el siglo se desarrollara. Finalmente ante el cambio tecnológico y político, las crisis de los valores, de las concepciones sobre la realidad, la vida biológica y espiritual, el humano suele reaccionar con angustia e inseguridad, lo que suele promover en él conductas y

65 J González, op.cit., p 295

concepciones regresivas, fanatismos e integrismos tanto ideológicos como religiosos o bien, dogmatismos tecnócratas. Un sentido de Apocalipsis laico se apoderará del ideario colectivo, pues ahora se tiene una idea de cómo sería tal evento, y se sabe también, que no hace falta de Dios para que este suceda.

Hemos de encontrar la labor del pensador, filósofo, intelectual o artista, como ligada al enfrentamiento crítico con esta realidad. La naturaleza de los eventos no dejó lugar para otra posición, y la exigencia ética de cuestionar hasta lo profundo del absurdo y de los dogmas políticos con que se modeló el mundo alentaría el trabajo y la posición vital de numerosos estudiosos, como los agrupados en la llamada Escuela de Frankfurt.

### La Escuela de Frankfurt y el Pensamiento Crítico

El núcleo fundamental de la reflexión del Instituto de Investigaciones Sociales fue la crisis de la cultura burguesa. Si la historia del siglo XX ha oscilado entre el desencanto y la esperanza, también todo pensamiento social lúcido ha fluctuado entre el desaliento, al observar, vivir e intentar comprender a un mundo que arrastra consigo una cauda de violencia y destrucción.

Dentro de esta perspectiva se sitúa el pensamiento de lo que hoy se conoce como la Escuela de Frankfurt, fundada en 1923 en la ciudad del mismo nombre: pensamiento situado “en la tensión constante entre la condena a las cadenas del hoy y la respuesta iluminadora de la utopía.

Melancolía, desilusión y escepticismo son ciertamente, rasgos que definen el pensamiento de la Escuela de Frankfurt. No podía ser de otro modo. <sup>66</sup>

La reflexión de la Escuela de Frankfurt, surgió en medio de un mundo quebrado e incomprensible para la razón humana, en el cual el caos revelaba el secreto de la mentira de la estabilidad aparente del orden social anterior, en donde las guerras, la destrucción de la cultura europea y de la estructura política y económica sobre la que se sustentaba, el fascismo, el destierro, etc., -experiencias vividas todas ellas en carne propia- estimularon en los integrantes de la Escuela de Frankfurt la reflexión sobre el paradójico y absurdo destino del hombre y la sociedad de nuestro siglo.

La desilusión con respecto al socialismo en la Unión Soviética, el impacto del descubrimiento de los campos de concentración, el saldo de más de 45 millones de muertos

en la Segunda Guerra Mundial, la desconfianza en el potencial revolucionario del proletariado occidental, el asombro ante el poder uniformador de la cultura de masas, etc., 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.

La Melancolía, el desencanto y la desilusión fueron rasgos esenciales del pensamiento de La Escuela de Frankfurt al enfrentarse a un tiempo histórico en el que, como escribiera Adorno: “ya no existe nada inofensivo”. Pero de esa misma melancolía, desencanto y desilusión brotaba la fuerza para ahondar en la comprensión crítica de la realidad.

<sup>66</sup> Gilda Waldman, *Melancolía y Utopía*, (México, 1989), p.21

El pensamiento de La escuela de Frankfurt es extraordinariamente rico y complejo. Filosofía, psicoanálisis, literatura, sociología, música, economía, etc., fueron enfoques que se complementaron, articulados por un vocabulario común y por una actitud intelectual compartida en torno a una misma intención: analizar críticamente la sociedad contemporánea. 67

La fuerza del pensamiento de La Escuela de Frankfurt-plasmado como Teoría Crítica de la Sociedad-, derivó fundamentalmente de una actitud intelectual que, desde la soledad, el exilio y la marginación, negaba toda complacencia con un tiempo histórico, como única condición posible para la interpretación crítica de la sociedad. 68

Marcada por una profunda preocupación cultural humanista y por un claro tono ético, dicha reflexión fue también la más severa condena de toda la concepción antropológico-filosófica burguesa que demostraba, a mediados del siglo XX, su vulnerabilidad. Fue una conciencia crítica dispuesta a comprender, examinar, calibrar y confrontar la dramática paradoja de este siglo: la contradicción entre el alcance inconmensurable del poder del hombre y la clausura de casi todas las alternativas de libertad y progreso a que ese poder podía conducir. 69

Es conocido el alcance y la influencia que han tenido en la cultura y los pensadores desarrollado después de la última posguerra la labor de La Escuela de Frankfurt. La historia misma desde el medio siglo hasta nuestros días confirma la necesidad de mantener una actitud crítica ante el orden de cosas presentes, ante lo cual se confirma la vigencia del Pensamiento Crítico.

De acuerdo a lo presentado, la melancolía pasó de ser algo exclusivamente interior y personal, para figurarse como la condición dominante de un momento histórico.

La brecha abierta sobre la concepción del devenir histórico, derivó en una sospecha ante el proyecto moderno, lo que llevó a cuestionamientos cada vez más fundamentales sobre la concepción misma no sólo de la cultura y su desarrollo histórico, sino sobre la realidad misma, tal como la entendieron los filósofos clásicos.

Jean Paúl Sartre, sin hacer una mención explícita a la melancolía, desarrolla su trabajo en un eminente tono melancólico, patente en los conceptos desde los cuales arranca su reflexión, tomando como puntos principales de su reflexión, la relación entre el ser y la nada, centrándose en su ontología. El pensamiento de Sartre se encuadra dentro de lo que se ha conocido como existencialismo. El existencialismo no nace con el siglo XX, pero se arraiga dentro de su devenir histórico con la obra de Sartre, Heidegger, Camus y Benjamin.

## Existencialismo

El existencialismo, orientado hacia la búsqueda del significado de la existencia, enfrenta problemas como la angustia, la autenticidad, la trascendencia, la cotidianidad, la finitud e infinitud. Fuertemente orientado por la nostalgia por una armonía preexistente, el

67 G Waldman, op.cit., p.18-19

68 ibid., p.39

69 ibid., p.22

existencialismo muestra una orientación hacia aquellos aspectos que fueron considerados anteriormente como elementos de la Melancolía.

La revolución industrial y el mundo derivado de ella generan una serie de consecuencias a todos los niveles de la existencia, como un creciente desequilibrio ecológico y el inicio de la masificación urbana. La armonía de la pequeña comunidad fue rota por la presencia de la maquina: la industria arroja bocanadas de humo y de obreros; y la ciencia y la técnica arrojaron a otro Dios: el capital; para ser complementadas con el saldo negro de la primera mitad del siglo XX.

El existencialismo ateo es equiparable a una nueva religión sin Dios; la pregunta por el sentido de la totalidad, donde culpa, pecado y angustia se enlazan entre sí, demuestra la convencionalidad de las religiones y termina por eliminarlas como sistemas válidos de conocimiento de la realidad. 70

La permanencia de un sistema hegeliano asegurado por un orden monárquico fue rota por la presencia de las guerras napoleónicas, con su proyecto de democracia. El individuo se quedó aislado, fragmentado, sin un discurso que lo integrase.

Es revelador que, en 1844, Marx escriba los manuscritos económico-Filosóficos, criticando a Hegel por no dar razón del hombre históricamente determinado, que es alienado en su trabajo y esencia y, al mismo tiempo, Kierkegaard escribe El concepto de la Angustia, criticando al mismo Hegel por no dar razón del hombre de “carne y hueso” que sufre, se enamora, se angustia y se pregunta por su finitud individual y lucha a muerte por el reconocimiento y su trascendencia. La crítica de Kierkegaard a Hegel llega hasta la imposibilidad de atrapar el sentido de la existencia dentro de un sistema lógico que pretendiese exhibir una relación lógicamente necesaria entre el individuo y el esquema conceptual del universo.

El resultado es la convicción de que los conceptos son inadecuados para atrapar la existencia individual. La lógica no sirve para atrapar a la vida.

Kierkegaard, como Kant, sostiene que la existencia no es un predicado y que ningún concepto de un objeto implica la existencia de ese objeto. Esto concuerda con lo que un psiquiatra, Ronald Laing, expresará a mediados de los años sesenta del siglo XX:

“un hombre dice que está muerto, aunque está vivo. Pero su “verdad” es que está muerto”. 71

Los existencialistas pueden ser considerados como los disidentes de los racionalistas, cuando ellos enuncian que la realidad no puede ser comprendida dentro de un sistema conceptual o simplemente que no puede ser comprendido. La crisis de la matemática, la teoría de la relatividad, la aparición de contradicciones entre geometrías euclidianas y no euclidianas, el principio de incertidumbre, y más tarde la revolución rusa, la primera guerra mundial, la crisis económica del 29 y finalmente la segunda conflagración mundial hicieron concebir al individuo la relatividad de sus principios, y esta incertidumbre se trasladó al sentido de la existencia.

70 Elsa Martínez, op. cit ., p. 140

71 R.D Laing, *Ideas como jaulas*, en Mundo médico Vol II #23 (México. 1975)

En el siglo XIX aún se concebía el universo como un sistema total, ya fuera presidido por Dios, en tendencia evolucionista hacia lo mejor y la perfección, como en el cristianismo (Kierkegaard todavía era creyente). O bien sin Dios, como en el evolucionismo, darwinismo o el marxismo. En este ambiente, Dostoievsky señala que no hay un esquema racional integrado en un orden, una armonía. Bosqueja al individuo aislado, sumergido en la angustia y la culpa.

El individuo se enfrenta al mundo solo, angustiado, fragmentado, atomizado, en el aburrimiento, en la vacuidad e intrascendencia de la existencia; mientras es conciente de que el mundo occidental, fiel a su modelo pitagórico, rinde culto a las formas puras, Geométricas. Es el resultado del sometimiento del espacio vivido al espacio geométrico, de la vida a la geometría como emblema de la racionalidad *positivista*. El existencialismo es desde aquí una crítica a la racionalidad extrema como concepción del mundo y la vida.

El existencialismo se nutre de la fenomenología de Husserl, en su tendencia a preguntar ¿qué son las creencias? ¿qué son las emociones? ¿Qué es la voluntad? ¿Qué es el sentimiento?, es decir, los viejos temas de la subjetividad. La fenomenología aspira a combatir a la psicología positivista, que explica aquellos temas, creencias y emociones, en términos objetuales.

En oposición, la fenomenología enfatiza que las creencias y emociones son siempre subjetivas. En él se opera un cierto regreso de los postulados del Idealismo. En toda descripción, explicación o evaluación de un acontecimiento está presente la subjetividad que describe, explica y evalúa, como es señalado por el principio de incertidumbre de Heisenberg “La fenomenología es un estudio científico y no crítico de la conciencia. Su procedimiento esencial es la intuición”. 72

Soren Kierkegaard parte desde la herencia del individualismo subjetivo del protestantismo; Martín Heidegger formula las preguntas: ¿por qué las cosas son y no mas bien, no son? Una suerte de *negativo* de lo existente; ¿por qué *ser* y no mas bien *nada*?

Ambas preguntas parecen un lamento melancólico, un lamento por la armonía preestablecida por Dios. Estos conceptos, de *ser* y *nada* son conceptos de la totalidad, ontológicos, que se revelan ahora en una dialéctica calificable de “poética”.

Heidegger concibe al hombre en estado de “proyecto”, donde la experiencia de la perplejidad y la ansiedad constituyen la garantía de libertad humana. Heidegger, junto con Sartre, distinguen entre Cosas y Existentes.

Los Existentes tienen conciencia y libertad. Para el existencialismo todas las posibilidades son importantes para la vida humana, hasta el absurdo mismo. El lamento ante lo absurdo de la existencia expresa la ambigüedad del existencialismo, así como su vocación hacia la libertad.

La tesis central del existencialismo es la posibilidad de elección como el hecho central de la naturaleza humana.

72 Jean-Paul Sartre, *La trascendencia del Ego*, (Argentina, 1968), p.16

La tesis de que la existencia precede a la esencia significa que es su elección lo que determina su existir.

Toda acción implica una elección, explícita o implícitamente, siempre una acción conlleva una elección implícita.

Uno de los impulsos del existencialismo es la insatisfacción con el materialismo decimonónico que sostiene que si las acciones pueden ser explicadas causalmente, se excluye la posibilidad de la responsabilidad y la libertad moral.

El existencialismo protesta contra el determinismo y el mecanicismo del materialismo vulgar.

La experiencia común a todo el existencialismo es la depresión extrema, finalmente versión moderna de la melancolía, de la que se desprende la reflexión acerca de la Nada.

Kierkegaard interpreta la Nada en términos de caída, mientras que Heidegger la ve como una constitución ontológica del universo. Sartre ve en ella la Libertad.

Desde esta perspectiva, la cotidianidad es pensada como el orden social establecido, decadente, convencional, predigerido y dirigido al conformismo y la decepción; de acuerdo a Georg Luckáks, el individualismo del existencialismo es el malestar del burgués intelectual. El burgués no encuentra sus valores encarnados en la vida social, por lo tanto, el hace un fetiche de su propia existencia interna, y trata, por la vía de su propia elección, de legitimar los valores que en su vida pública no tienen validez.<sup>74</sup> Elementos abiertamente irracionales influyen en su formulación: el sueño, la fantasía, lo perverso, el salir fuera de los límites, el espacio, el tiempo, lo absurdo, lo incomprensible.

El existencialismo expresa el desencanto del hombre moderno frente a la modernidad, anticipando en cierto modo la gran revuelta que vendrá hasta los años ochenta del siglo XX. Es finalmente, crisis y desesperación frente a la cotidianidad de la intrascendencia.

Ante el panorama planteado por la historia misma del siglo XX, la actitud y las ideas tanto de los intelectuales como del resto de la sociedad demuestran el talante de lo que ha sido el hombre en este momento histórico; posiciones como la de Arnold Hauser ante el problema del pensamiento y la historia, encuentran en esta correlación la caracterización de una era.

### Segunda mitad del siglo XX

Ante grandes cambios y crisis en los supuestos de la realidad la reacción humana suele ser la angustia, o bien el desaliento y el pesimismo, y el siglo XX se caracterizó por continuar la dinámica de cambio y transformación en su segunda mitad. Los cambios han sido radicales y extensos en prácticamente todas las áreas de la vida humana y biológica del planeta. A tal desarrollo de la civilización humana, antropólogos como Roger Bartra oponen el viejo modelo de la melancolía como una forma de definir al presente como se destaca de una entrevista realizada por Armando Alanís en 1988:

*-El momento histórico que nos ha tocado vivir, ¿es esencialmente melancólico?*

<sup>74</sup> Cfr. G Luckáks, , *El asalto a la razón*, (Madrid, 1976), p. 38



-Estoy convencido de que lo que se llama condición posmoderna es básicamente el tercer retorno de la melancolía en la cultura occidental. El primer retorno fue el Renacimiento. El segundo, el Romanticismo, con sus extensiones en lo que se refiere a la cultura iberoamericana con la generación del '98 y el modernismo. La condición posmoderna sería la tercera resurrección de la melancolía. No sólo es un tema que está de moda en muchos círculos intelectuales -desde mediados del siglo XX se han multiplicado los libros sobre ellos, a pesar de que es un tema difícil de manejar, muy complejo-, sino que además se está comprobando "estadísticamente" que cada vez hay más casos de melancolía o depresión diagnosticados por los médicos, por lo menos desde la segunda guerra mundial. 75

"-Es un tema muy actual debido a que su forma moderna, llamada por los psiquiatras "depresión"(..), al parecer se está expandiendo." 76

Actualmente, a más de una década de estas palabras, podemos constatar con las estadísticas nacionales e internacionales que la prevalencia de trastornos mentales agrupados bajo el nombre de "depresión" entre la población es escandalosa.

Al diagnóstico hecho a la población de nuestro país acerca de su salud emocional apenas hace falta precisar causas; es patente el estado de crisis permanente en la que la mayor parte del planeta vive desde hace décadas, y sería ocioso hacer un recuento de las calamidades que determinan este estado particular de nuestro país. Rodolfo H. Terragno ha descrito en *Memorias del Presente*, una elocuente pormenorización de eventos tomados de todas partes del mundo, que desde su particularidad como problemas locales, conforman un panorama de lo que es el mundo en su inextricable complejidad. Este panorama, no obstante de haber sido publicado en 1984, continúa siendo totalmente actual en el sentido de crisis abierta que el mundo para este 2004, aún conserva, en todos los terrenos de la realidad económica, política y social.

Baste para ello un solo tópico, a manera de ejemplo: en el momento de escribir esta tesis han ocurrido dos crisis en el sector más básico de la existencia humana, es decir, en el de la alimentación. La epidemia de encefalopatía esponjiforme del bovino y la neumonía aviar en el pollo. Ambos brotes epidémicos han ocurrido en zonas geográficas diferentes, pero sus efectos negativos se han expandido a todo el mundo, debido a la globalización de las economías.

Esta crisis alimentaria puso en relieve dos problemas principales: la forma en que se cría y maneja al ganado, del que depende la alimentación de la población de bajos recursos, es altamente inapropiada, no sólo por razones prácticas, sino, como han denunciado durante años los grupos en defensa de los animales, por razones de supervivencia ecológica y de ética humana. El otro problema es la clase de crisis a la que lleva a todo el planeta la integración de las economías, en la cual, medidas para detener la rápida expansión de estas enfermedades repercuten en la especulación y aumento de los precios para la población más pobre.

A cada conquista de la utopía tecnológica (la única que sobrevive a fin de siglo) han seguido no una, sino múltiples objeciones, de tal modo que el panorama actual ni siquiera

75 Armando Alanís, entrevista con Roger Bartra, La Jornada Semanal, 1 de noviembre de 1998

76 ibidem.,

es predecible en términos de lo que ha sido la historia de la humanidad, pues una característica del fin de siglo fue el trasponer barreras que anteriormente habrían sido inimaginables, pues la civilización occidental-en proceso de integrar a toda la civilización humana- actualmente se desarrolla por la tecnología. Caos, multiplicidad e incertidumbre dominan el imaginario colectivo, a la par de una permanencia de los aspectos más básicos y pedestres del humano, solo actualizados a las condiciones actuales.

Para caracterizar finalmente la opinión dominante acerca de la esta fase histórica, a continuación revisaremos aquel "tercer retorno de la melancolía" que nos menciona Bartra:

### Posmodernidad

El nacimiento de la cultura de masas después de la segunda guerra mundial y el sometimiento de la población a las exigencias de la producción en los países industrializados, así como el surgimiento del tercer mundo hicieron de la teoría crítica una de las guías programáticas de los movimientos contraculturales de los años sesenta. Tales movimientos denunciaron las imposturas y brutalidades del estamento político y social, y cuestionaron los fundamentos de la cultura entera. De la efervescencia contestataria y activista que produjo no solo crítica profunda, sino un afán utópico sin precedente ("la imaginación al poder"), del alternativismo y la revolución del amor y la de las armas, ya finales de los años setenta no quedaba gran cosa.

Derrotados tras su radicalización, o integrados al sistema, sus planteamientos formaron un antecedente amargo desde el que pensadores como Lyotard, Foucault, Habermas, Fukuyama y otros tantos han desarrollado sus teorías como un claro rechazo al concepto mismo de "progreso", al que incluso la Escuela de Frankfurt no había renunciado.

De acuerdo a Albrecht Wellmer "el término Posmodernidad pertenece a una red de conceptos y pensamientos "post"-sociedad postindustrial, postestructuralismo, postempirismo, postradicionalismo- 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." 77

La profecía implícita en la repulsa de la Escuela de Frankfurt resulta comprobarse al advertir el resultado de los cambios operados en el mundo durante los últimos treinta años del siglo XX, la tensión bipolar de la guerra fría dio paso a una hegemonía sin contrapeso, la tecnología implicada de una forma creciente en todos los aspectos de la vida, revolucionando el transporte, la industria y la interacción social, así como los mass media y el desarrollo de la cultura informática llevaron a los estudiosos a preguntarse sobre la mutación cultural que se operaba. Vattimo afirma que "el desencanto del mundo actual deriva de la desaparición, en las últimas décadas de todo proyecto normativo y totalizante. En la actualidad ya no se tiene una conciencia cierta sobre el sentido emancipador de la historia. 78

77 Albrecht Wellmer, en Joseph Pico, *Modernidad y Posmodernidad* (Madrid, 1988)., p.103

78 *ibid*, p.145

Tal desaparición se deriva de una hipotética ruptura radical , que suele localizarse a finales de los años cincuenta o a principios de los sesenta. Tal y como lo sugiere el propio término, esta ruptura se vincula casi siempre con el declive o la extinción del milenarismo movimiento moderno(o con su rechazo ideológico o estético). 79

La noción de una historia unitaria, convergente a un fin ha sido sustituida por la experiencia de la multiplicidad indefinida de los sistemas de valores, y la Posmodernidad se nos presenta como una “perdida de horizonte”, cuyo pensamiento está caracterizado por la crisis de los valores, la pluralidad de los lenguajes correspondientes a los distintos discursos valorativos, la pérdida del sentido del destino de las sociedades mismas. El futuro ha muerto y todo ya es presente; incluso nuestra experiencia del tiempo y de la historia ha cambiado radicalmente por los actuales medios tecnológicos de información.

Es en las teorías de Lyotard, Derrida, Foucault, Deleuze, o Baudrillard donde hallamos las posiciones mas extremas y negativistas: ellos conciben la Posmodernidad como una ruptura radical e irreversible con la lógica unívoca de la modernidad, lo que abre paso a un tipo de sociedad totalmente nuevo, Para Lyotard vivimos la explosión del discurso único ilustrado en numerosos “metarrelatos”. La existencia de pluralismos da como resultado también una relativización del contenido de estos. El proyecto de la modernidad es un fracaso y se abre a la tarea de la deconstrucción. Esa deconstrucción 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.” 80

Llegamos aun punto muerto 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”. 81

Baudrillard ve en la ahistoricidad de la sociedad posmoderna una parodia macabra de la esperanza en el futuro que vendría después de el trago amargo del presente, y afirma que “el futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo ya está aquí (...) 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...” 82

De acuerdo a Jameson “Se abandona así la reflexión sobre el cambio futuro en aras de la fantasía de catástrofes absolutas y cataclismos inexplicables, desde la visión del ”terrorismo”en el aspecto social hasta la del cáncer en el personal. Pero si la Posmodernidad es un fenómeno histórico, el intento de conceptualizarla en términos de juicios morales o moralizantes debe considerarse en última instancia, un error categorial. Todo esto es aún más obvio si nos preguntamos por la postura del crítico cultural y la el

79 Frederick Jameson, *Teoría de la Posmodernidad* (Madrid, 1996), p.23

80 Josep Pico, op.cit., p.40

81 Vattimo en Josep pico, op.cit., p.45

82 Albrecht Wellmer, en Josep Pico, Op.cit., p.108

moralista; este último, junto con todos nosotros, se halla ahora tan inmerso en el espacio posmoderno, tan hondamente cubierto e infectado por sus nuevas categorías culturales, que ya no se puede permitir el lujo de la crítica ideológica a la antigua usanza, de la indignada denuncia moral del otro". 83

En efecto, ni siquiera podemos renunciar al mundo, pues terminaríamos renunciando a nosotros mismos. ¿Qué queda, si no el estancamiento?

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". 84

La psiquiatría actual ha dado un curioso salto al pasado en el entendimiento de la depresión, al diagnosticarla como un desorden de los neurotransmisores cerebrales, es decir, al reducir tal padecimiento a la bioquímica ciega del organismo, mas o menos afectada por otros aspectos del individuo como lo social y lo afectivo. Tal como en el pasado, la Bilis Negra parece resucitar transfigurada pero igual en lo esencial, para constituir uno más de los retornos posmodernos.

En el fondo, en lo esencial, tal como la locura o el amor, la melancolía parece el día de hoy, tan inexplicable como ayer.

Bartra ha entendido el ser profundo del mexicano en la relación que guarda el origen violento de México con la melancolía de la España del siglo de oro: la melancolía era un mal de frontera, una enfermedad de la transición y del trastrocamiento; una enfermedad de pueblos desplazados, de migrantes, asociada a la vida frágil de gente que ha sufrido conversiones forzadas y ha enfrentado la amenaza de grandes reformas y mutaciones de los principios religiosos y morales que los orientaban. Un mal que ataca a quienes han perdido algo o no han encontrado todavía lo que buscan y, en este sentido, una dolencia que afecta tanto a los vencidos como a los conquistadores, a los que huyen como a los recién llegados. La melancolía podía desequilibrar a quienes traspasaban fronteras prohibidas, invadían espacios pecaminosos y alimentaban deseos peligrosos. 85

Como ultimo testimonio de esta condición de nuestro momento histórico se encuentra la denominación que Eduardo Sabrovsky da a la época correspondiente al final del siglo XX, la condición contemporánea como una condición *desanimada*; entendiéndola sin su *ánima* o *ánimus* guía que la promueva hacia una nueva realización como en otros momentos históricos.

83 Frederick Jameson, op.cit., p.64-65

84 Anastasia Touflexis, 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.

85 Roger Bartra. Melancolía y metamorfosis del mexicano, ESTUDIOS. filosofía-historia-letras Verano 1987, Hemeroteca Virtual ANUIES

Sabrovsky se pregunta: “¿Existe aún alguna perspectiva desde la cual trazar el perfil de una humanidad en continua agitación y a la vez inmóvil, instalada en la afirmación paradójica de que ya no será posible afirmar absolutamente nada? Una humanidad en fuga, que tolera apenas el hastío finisecular de sus propias astucias, que disfraza su identidad o su vacío bajo una serie interminable de decorados *trompe-l’oeil*, de disfraces. 86

No obstante, hay intentos de leer los signos de los tiempos, desde la economía y las ciencias sociales, la futurología, el periodismo, sociedad (aldea) global; sociedad de la información, del post-industrialismo y de los servicios; nuevo orden mundial y consenso; hegemonía de la democracia liberal en lo político y del mercado en lo económico. Todas estas lecturas pueden exhibir evidencias a su favor, no obstante, se trata de evidencias ambiguas, que pueden ser aducidas tanto en apoyo de la tesis como de su contrario. Así, la misma proliferación de información la convierte en inútil: los ciudadanos globales, conectados en tiempo real a los horrores de Chechenia, Sarajevo, [ Ciudad Juárez ] Ruanda experimentan cómo su impotencia crece en razón directa a los boletines de la CNN o a los mensajes que circulan por Internet; en todos los ámbitos, de la empresa a la política, las antiguas virtudes del instinto, la decisión audaz y la lealtad ciega vuelven a ponerse de moda. Un proletariado “de cuello blanco” enfrentado no ya a una burguesía, sino a un aparato de dominación difuso y anónimo, cuyos puntos nodales están ocupados por tecnócratas desechables. La hegemonía del mercado da lugar a nuevos bloques y proteccionismos. Y tras la faz luminosa del nuevo orden se perfilan sombras: los resurgidos nacionalismos, la afirmación fundamentalista del suelo propio, la raza, la tradición.

En esta y las demás cuestiones, la mera observación de los hechos, por escrupulosa que sea, no permite discernir si los tiempos que vienen serán de consenso o de violencia, de racionalidad o de voluntarismo: en contravención a la lógica bipolar del sentido común, se siente la tentación de decir que ambas afirmaciones, tesis y antítesis, son verdaderas y falsas a la vez. 87

86 Eduardo Sabrovsky, *El Desánimo, Ensayo sobre la Condición contemporánea*, (Oviedo, 1996)., p.11

87 Sabrovsky, op. Cit., p. 12

## 2

## La melancolía en la pintura

“Durante siglos la imaginación colectiva se aferró a la convicción de que el *furor melancholicus* era una materia líquida y real, una dolencia del organismo que actuaba sobre el cuerpo y la mente produciendo trastornos y dolores varios. Sólo a comienzos del siglo XIX empezó a aceptarse, no sin resistencias, la idea de que no era sino un delirio y que el melancólico no padece de tales desajustes humorales, sino de una idea *fija* que él mismo se ha forjado y que le consume como un parásito.”<sup>1</sup>

“¿Qué puede explicar la tenacidad vital de la teoría de la *atrabilis*, su versatilidad para introducirse en campos léxicos tan diferentes, su vigencia secular para agrupar síntomas tan dispersos, si no es su excepcional fuerza para condensar en una imagen fija la idea que los hombres se hacen de los padecimientos y manías que acompañan al sutil mecanismo de la creatividad?

Hasta que los avances médicos no pudieron comprobar que la enfermedad sólo vivía en la imaginación de los hombres, la tinta circulante se reveló con una hondísima eficacia simbólica, pues permitía depositar en ella todos los mitos, las figuraciones y las sospechas sobre la vida mental del artista. Muestra de ello es lo que Bartra refiere acerca del médico Velásquez, que apegándose a Galeno afirmaba que "...la tristeza melancólica es provocada por el color negro de un humor que oscurece y sume en tinieblas al espíritu"<sup>2</sup>

Por ello, cuando la impostura biliar se hizo evidente a los ojos de la medicina, y la historia *visceral* de la enfermedad entro en crisis, la melancolía resucitó a una segunda vida, una especie de reencarnación, ahora de naturaleza metafórica y exclusivamente anímica. Pero eso sí, conservando una bien arraigada existencia en el territorio del *yo*, de efectos no muy distintos a los que tuvo antaño, cuando se sufría como un trastorno fisiológico y corporal tanto como espiritual. Y curiosamente, en este sentido figurado del síndrome melancólico permanece tan entrelazado en la memoria con sus orígenes humorales, que ha dejado sus huellas en el léxico-conservando restos del oscuro líquido en las negras ideas, el carácter sombrío o el aspecto apagado-.<sup>3</sup>

Así, la fuerza o virtud del concepto o enunciación “melancolía” que justifica la actualidad del uso del término, es su precisión metafórica: el negro humor que está presente en todo cuerpo humano deviene en la negrura constitutiva del ser humano. Al margen de todas las posibles conexiones con la mitología de Saturno y la tierra (como humus) lo que la cita de Velásquez expresa es la labilidad del espíritu al color tenebroso (*atrabilis*). Es esta cualidad la que ha hecho que la presencia en las artes de la melancolía perdure y se mantenga con tan extraordinaria persistencia.

<sup>1</sup> María Bolaños, *Pasajes de Melancolía*, (Castilla, 1996), p.20

<sup>2</sup> Roger Bartra. *Melancolía y cultura*. Notas sobre enfermedad, misticismo, cortesía y demonología en la España del Siglo de Oro, Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM, 1997, Hemeroteca Virtual ANUIES

<sup>3</sup> *ibid.*,

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.



Melancolía.  
Manuscrito medieval

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 sangrías 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 mas o menos deseables de los cuatro temperamentos como tipos de la naturaleza humana. La melancolía se representaba en la figura de un avaro anciano y triste. Apoyado en un escritorio cerrado con llave cuyo tablero aparece casi cubierto de monedas, su cabeza descansa sombríamente sobre la mano derecha, mientras con la izquierda ase la faltriquera que le cuelga del cinturón. 4

Esta representación cambia en la baja edad media; ya no muestra 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”. 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 presenta a una mujer dormida junto a la rueca en combinación con un hombre dormido sobre la mesa o la cama ; a veces el hombre tiene ante sí un libro sobre el cual se ha rendido al sueño.” 5

4 Erwin Panofsky, *Vida y Arte de Alberto Durero*, (Madrid, 1982), p 173.

5 *ibid.*, p 174.

6 *ibid.*, p.23

La mas famosa representación de la melancolía Vendrá de la mano de Albrecht Dürer . Podemos suponer que es en cierto sentido un autorretrato espiritual del artista, 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. 6



Albrecht Dürer, *Melancollia I*  
1514, grabado.

Esta concepción nueva y humanista de la melancolía y del genio “saturnino” halló magistralmente expresión en el famoso grabado “Melencolia I” (1514) de Albrecht Dürer. Dürer, artista que, por así decirlo personifica la transición de la edad media al Renacimiento en el mundo germánico.

Representa a una melancolía femenina sentada y ociosa. Sin embargo, si está inactiva no es por ser demasiado holgazana como las viles criaturas de las ilustraciones anteriores que se han dormido por pereza y han descuidado la rueca, sino porque el trabajo ha perdido para ella todo su sentido, su energía está paralizada no por el sueño sino por el pensamiento. 7

Así pues, el grabado de Dürer 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 criaturas desgraciadas, las anteriores geometrías habían sido personificaciones abstractas exentas de emociones humanas y totalmente incapaces de sufrir. Dürer imaginó una geometría hecha melancolía, una *Melancollia Artificialis* o melancolía del Artista.

7 Ibid., p.181



La melancolía de Dürer 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.

“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”. 8

Con la obra de Dürer y con la venida del ideal renacentista del genio melancólico, las representaciones se comienzan a multiplicar. Lucas Cranach (1472-1553) realiza varias versiones, y al igual que Dürer basa su interpretación en el tipo legado por los *emblemata* medievales.



Lucas Cranach el viejo, *Melancolía*  
1532



Jost Amman, *Melancholia*  
1589

Para estos momentos el canon melancólico ya está formado en su esencia. Los pintores posteriores habrán de realizar sus aportes personales, pero conservan siempre la codificación original que permitía la identificación en los *emblemata* y en las ilustraciones de los temperamentos.

Algunos elementos como los atributos de Saturno y las referencias a las labores intelectuales (como la esfera y el compás) tienden a desaparecer conforme el arte arraiga su

8 Ibid., p.182

intención naturalista y abandona la alegoría, pero se mantiene constante el núcleo de la representación, que es la figura humana-en la mayoría de los casos femenina- con la posición característica, es decir: sedente, con la mirada ausente o lejana y con la mejilla apoyada en la mano. Así, la melancolía en la pintura ha sido esencialmente antropomorfa durante todo el periodo moderno del arte.



Hans Holbein, *Cristo muerto en la Tumba*  
1522

El “Cristo muerto “ o “ Cristo en la Tumba”(1522) del pintor alemán Hans Holbein, contemporáneo de Lutero y Calvino, ilustra de manera sublime y angustiante la melancolía ante la muerte. Junto con Albrecht Dürer y Lucas Cranach, Holbein dominará la pintura del Renacimiento nórdico, tan marcado por la nueva religión de austeridad y expiación, pero su representación extrema y excepcional de “la muerte de Dios” ha llegado a sorprender y escandalizar a generaciones posteriores de espectadores.

El cuadro de Holbein representa un cadáver estirado, solo, sobre un pedestal cubierto con una tela. Pintado de tamaño natural, el cadáver se presenta de perfil, el rostro del cristo expresa un dolor sin esperanza, una mirada vacía, 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 mas mínima sugestión de trascendencia. 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 altura, acentúa la impresión de una muerte definitiva: Este cuerpo no se levantará mas.

Por otro lado, la iconografía italiana del Renacimiento y del barroco embellece y ennoblece la pasión de Cristo asegurándonos que la certeza de la resurrección y la belleza del mas allá triunfarán sobre el dolor y la muerte. Es la pintura de Rubens, pintor oficial de la contrarreforma quien vivía en Amberes, el bastión más nórdico de la Europa contrarreformista, que esa glorificación del barroco encontró su punto más alto. Dentro del mismo barroco encontramos un artista como El Greco, quien ponderó su *pathos* sobre las claridades descriptivas e intelectualizadas. Sin embargo en su obra se encuentra una declaración exaltada y llena de fervor ultraterreno, pero aún así en su tenebrismo hemos de encontrar la bilis negra, presente para equilibrar su juego de esplendores y tinieblas.

La obra de El Greco con mayor cercanía a lo melancólico es San Juan el evangelista (1598), cualidad mas bien atípica en su producción, que dentro de su dramatismo trascendental fuertemente asido a una esperanza pietista, no se permitiría demasiados coqueteos con ninguna clase de nihilismos.



Domenico Fetti, *Melancolia*  
c. 1614



De la *Iconología* de Cesare Ripa, *Malinconia*,  
1630, grabado

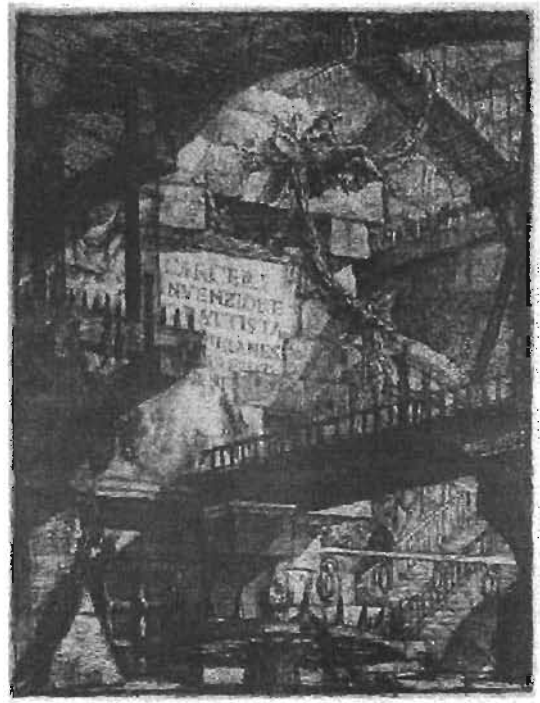


Abraham Bloemaert *Melancolia*,  
c. 1654, grabado

## Neoclasicismo

El neoclasicismo no podría haberse permitido representar a la melancolía, y en realidad a ningún otro indicador de la naturaleza volátil de lo humano. Con sus altos intereses puestos en la exaltación del buen gusto y del ideal clásico, el neoclasicismo en realidad es profundamente melancólico, si no en la forma ni en el contenido manifiesto, si como gesto negativo; en ese aferramiento a los cadáveres de la historia y en la asepsia formal con la que perpetuaron una visión construida de la grandeza de otros tiempos, para iluminar los propios, no tan luminosos.

Uno de los artistas más destacados de este periodo fue Giovanni Battista Piranesi, cuyos grabados habrían de alimentar al movimiento neoclásico tanto como las obras de Poussin y otros, pero que a diferencia de este en realidad no transmitieron tanto la admiración por la grandeza romana. Aunque Piranesi se esfuerza por divulgar las grandezas de la Italia clásica, lo que realmente hace es transmitir la melancolía y nostalgia que le producían las ruinas romanas. Nace así una tendencia sentimental –el Prerromanticismo– que tendrá subterránea vida durante el esplendor del Neoclasicismo, para más adelante, dar lugar al Romanticismo. 9



Giovanni Battista Piranesi , Carceri di capriccio

En relación con la melancolía, ya no en su aspecto iconográfico, sino en el de su *pathos*, cada vez más protagonista conforme la sensibilidad viraba hacia el romanticismo, opino que puede hacerse una interpretación del neoclasicismo como intrínsecamente melancólico

en su concepción, por plantearse una suerte de nostalgia sublime. Autores como Mario Praz, en *Gusto neoclásico*, anotan algunos de los ataques hechos en contra de los representantes más emblemáticos de este movimiento, como Antonio Canova y Jacques Luis-David, al que sus detractores llamaron *astre froid*, y define al *estilo imperio* como “un mausoleo, una colección de cadáveres”. Puede verse en aquella voluntad retrospectiva de alimentar al presente con las glorias de un pasado idealizado un rechazo al presente y al futuro, un apego necesariamente nostálgico. Desde ese punto de vista, la esterilidad e intrascendencia con que algunos autores han calificado al periodo neoclásico se comprende al entender ese estatismo formal y conceptual, como un gesto melancólico.

### Romanticismo

En el siglo XVIII el programa romántico impulsa el ascenso del paisaje como género predilecto, lo que permite hacer una proyección de la realidad espiritual del hombre hacia la naturaleza, lo que llevó al desarrollo de una poética que incluyó dentro de sí tanto las experiencias límites del espíritu cuanto los aspectos mórbidos y nocturnos, tanto del mismo humano como del cosmos.



James Barry, *Autorretrato melancólico*,  
1802, litografía

En la obra de Caspar David Friedrich las referencias emocionales y las interpretaciones que usualmente se hacen de su poética lo acercan a estas experiencias límite. Dos obras suyas mantienen una relación con la melancolía. La primera se trata de un grabado donde toma explícitamente el género

Caspar David Friedrich,  
*Mujer con tela de araña entre árboles desnudos*  
(Melancolía), 1803



El otro es el famoso cuadro “monje a la orilla del mar” de Caspar David Friedrich, 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 esta la extensión –no menos primaria y potencialmente infinita- de un cielo oscuro y nebuloso” 9

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 XVIII) como Ruysdael y Van de Velde . “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 marinos. 10

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? 11

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 mas allá del mundo de la percepción sensible y encima del entendimiento humano”.

9 Martín González, op. cit., p 132.

10 Ibid., p 135.

11 ibid., p 139.

El romanticismo da plena existencia a las pasiones exaltadas y a lo patológico dentro del arte; y así encontramos a la melancolía representada ya no como un tema de género, sino como parte integrante del mundo representado.



Théodore Géricault,  
*El naufragio del Medusa*  
1819, óleo

Así Théodore Géricault pinta *El naufragio del Medusa*, que expone la desesperanza extrema y la agonía de un hecho real, pero traspuesto al arte, lo que permite estetizarlo con tan venturoso despliegue pictórico.

Posteriormente reencontramos a la melancolía como locura, en los cuadros pintados por Eugene Delacroix, mostrando al poeta Tasso caído en desgracia, presa de la locura en el asilo.



Eugene Delacroix, *El poeta Tasso en el asilo*  
1839



Tasso en el hospital de Santa Ana de Ferrara  
c. 1844

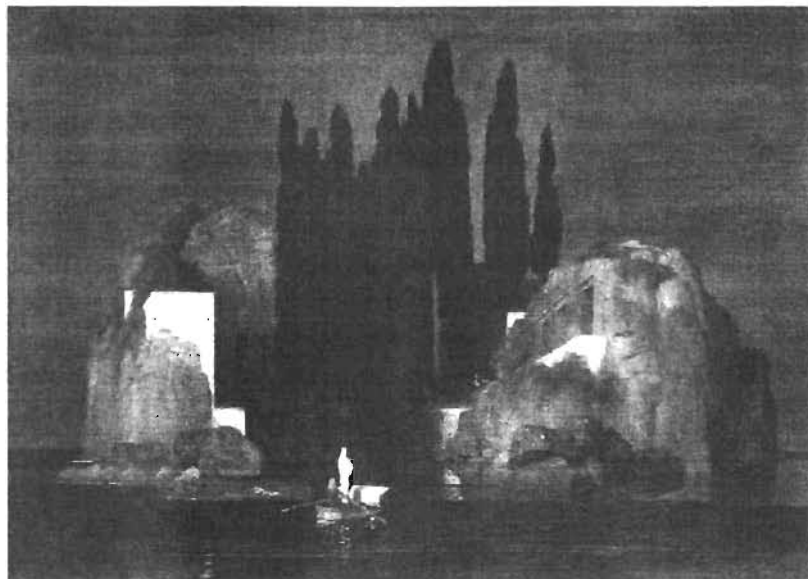


Eduard von Steine,  
*Melancholia*, 1867

### Postimpresionistas

Los simbolistas tomaron toda la estética de lo nocturno, del misterio ultraterreno para alimentar sus obras de arcanos inefables, no sólo con los misterios de la luz, sino también los de la muerte, de lo infinito y lo insondable.

Arnold Böcklin, Alfred Kubin, Ferdinand Knopfh, Odilon Redon, o Leon Spiralet



Arnold Böcklin, *La isla de los Muertos*  
1880





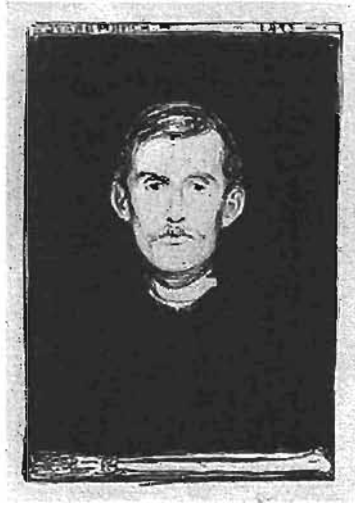
Ferdinand Knopfh, He cerrado mi puerta sobre mi misma  
1891



Leon Spriallet, Escalinata mágica



El crucero, 1913



Edvard Munch, *Autorretrato con brazo de esqueleto*  
1895

Uno de los más importantes pintores de ese periodo retomó la melancolía en su forma explícita. Toda la obra de Edvard Munch está marcada por la melancolía, pero también tomó explícitamente el motivo al menos en una serie de grabados y en una pintura:



Edvard Munch, *Melancolía*  
1899

Edvard Much, *Melancolía*  
1894-95





Edvard Munch, *Melancholia (Tarde)* 1896

María Bolaños 12 ha propuesto que el arte moderno es profundamente melancólico, si no en apariencia, si en espíritu: “la melancolía llega al siglo XX en un ambiente de crisis intelectual y de revolución estética, lastrada por juicios de valor, por ensalzamientos y descalificaciones seculares.(..)serán muy escasa las ocasiones en que la vanguardia(..)se permita decir una palabra tan vieja como *melancolía*, con las evocaciones mohosas y sentimentales que habían dejado en la memoria del arte algunos momentos capitales del tópico.

Paul Gauguin, *Faaturua* (melancolía).  
1891

Es entonces cuando se elabora una melancolía de nuevo cuño que no se dejará arrastrar por la gloria de una leyenda, entretenida en recrear el tópico de una tristeza circular e insípida sobre el hastío del vivir y la falta de disposición para participar en los ritmos de la vida. Desde el mismo punto de partida, se sacude el lastre de su inercia y da a su actividad una dimensión exaltada y creativa, una desinteresada pasión.

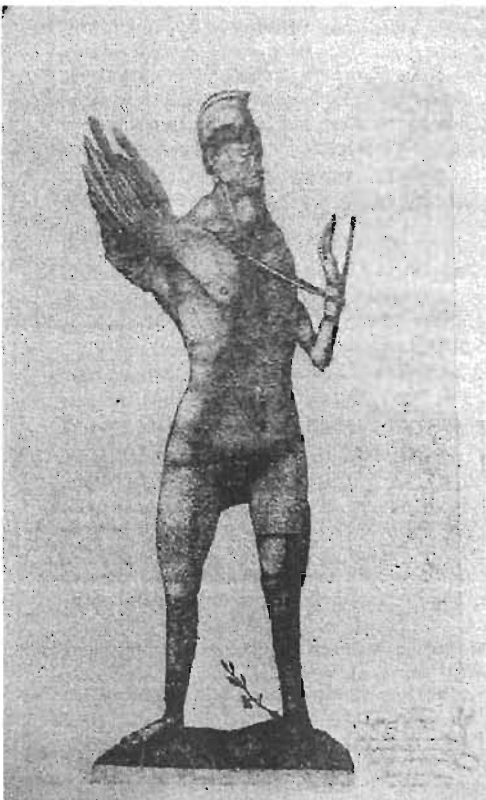
12 cfr. María Bolaños, op. cit



Arisca y vigilante, por su aspiración a la eternidad y por el papel activo que la inteligencia desempeña en sus movimientos, ávida de conocimiento y de cultura, se ve lanzada a la ingrata búsqueda de un lenguaje preciso que dé forma exacta a la complicación de su sentimiento y a una traducción oblicua, y al tiempo muy exacta, de su subjetividad

Pero, a pesar de sus máscaras, conserva lo esencial. Mediante desplazamientos, suplantaciones y perífrasis, la modernidad, como todos sus antepasados, rehace sin confesarlo el camino de la melancolía, deteniéndose en todas sus estaciones y extrayendo justamente, de su nueva experiencia de este sentimiento, la fuerza de su invención. Desprovista del lastre retórico y conservando intacto su sentido existencial, se instala en el cruce de importantes tensiones y polémicas y se ofrece como un depósito de símbolos en el que verter aquellos modos de pensamiento y de lenguaje que se presentan enmascarados bajo todo tipo de expresiones que hablan de la vitalidad indestructible de esta imagen con la que el arte se figura a sí mismo. Y todo esto, sin que el fondo que alimenta su conciencia de desposesión espiritual y material deje de orientarse en la línea de las acepciones más antiguas de este humor: el talante atrabiliario, la voluptuosidad perezosa de la creación, la autocondena al aislamiento, la manía de la cavilación, la ambición del conocimiento.

De modo que aún por vías elípticas, sobreentendidas, Melancolía respiran la paleta sombría y oscura Vlaminck con sus visiones huracanadas y sus negros horizontes; la pincelada febril de Kokoschka, que disuelve los cuerpos y los paisajes; el deseo de Dadá de imperar sobre "las nociones empobrecidas de la sustancia humana y sobre las cosas muertas"; el mar cerebral y ensimismado de Mondrian; la inestable e íntima labilidad de los escenarios inventados por Klee; los polvorientos cuadros de Schwitters; o, finalmente, las plazas desiertas de De Chirico, dedicadas a albergar "la soledad de los signos".<sup>13</sup> Cuando



Matisse le confesaba a Picasso haberse dedicado a la Pintura con el propósito de recuperar en sus lienzos "el clima de su primera comunión", probablemente aludía a su búsqueda en pos de una pureza ingenua y acogedora, que estaba muy lejos de su desesperada inestabilidad, de los sinsabores efectivos sobre los que se edificó el proyecto moderno".<sup>14</sup>

Uno de las obras que comúnmente se han relacionado con el tópico es este grabado de Paul Klee, al que Walter Benjamin dedica un ensayo. Sería una paráfrasis del ángel melancólico de Dürer.

Paul Klee, *Héroe con un Ala*  
1905

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p.24

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p.25

También podemos ver aquella melancolía rabiosa en la actitud iconoclasta de *Dadá*, e incluso en la dimensión emocional que articulan los gestos de Duchamp, tematizada con cierta explicitéz en algunas obras como en *El gran vidrio* o en *Étant donnes*.

En efecto, aunque por su carácter mesiánico e iconoclasta ligado al afán utópico, no se pueda asociar a la vanguardia de principios del siglo XX con la melancolía, está presente en no pocos rasgos definitorios de la trayectoria de cada uno de sus actores, y llega a estarlo en una forma quizá definible como “sublimatoria” en el espíritu de sus obras:

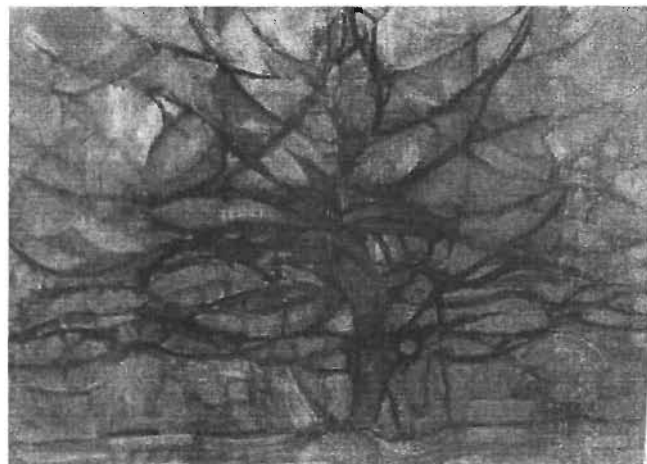


Oskar Kokoschka, *Mujer de azul*  
1919

el gesto privado y aberrante de Kokoschka de aferrarse al fantasma de Alma Mahler concentrado en su muñeca de tela se irradia y se intuye en cada cuadro suyo, en el cual cada impasto llama a ese *furor melancholicus*;



Oskar Kokoschka, *Autorretrato*  
1913



Piet Mondrian, *El árbol gris*  
1912

o en el mismo Mondrian, quien al destilar la realidad aparental del mundo en la conocida serie sobre un árbol parece constatar la idea de que la realidad como aparece a nosotros

miente y no basta; hay que destilarla y formar una síntesis preciosa y elocuente. Con esto Mondrian establece el canon de la abstracción, y es en esta conquista de la modernidad donde quizá reside con mayor claridad la pretensión de este espíritu de estirpe melancólica; Dadá, constructivistas y suprematistas, Bauhaus y cubismo. La realidad no sirve, apesta o es fenoménica; la anécdota oculta la vida de las formas; el cuadro, el arte ha de mostrar las formas concretas, ir más allá y traernos la verdad. La abstracción, como un rechazo a la realidad sensorial y la fe en otro mundo hecho de ideas así como los quietos personajes de Modigliani con ese aire de estar perdidos y absortos.



Amedeo Modigliani,  
*Retrato de una joven*  
1916

El ímpetu de utopía se potencia por el clima político y social: las revoluciones industriales, la revolución rusa y la primera guerra mundial. El Futurismo responde rindiéndose vehemente a adorar a la máquina y a abrazar ideales fascistas, ¿no es esa una renuncia? Un gesto suicida confirmado más tarde por el montón de cadáveres arrojado por las trincheras de Las Ardenas.

La presencia de la violencia política no es nueva; el fin de la comuna de París deja también su resonancia en los artistas que le sobreviven, pero ahora se hace expansiva y general; eso lo saben los artistas aún antes de ver los primeros fuegos y padecer los primeros *raids* aéreos con *Fosgeno*. El comunismo y su pretensión de cambiar al mundo corrupto por uno de justicia presupone también una creencia en la putrefacción del estado de cosas presente y justifica el arrojamiento a la pira de la revolución. Los artistas van y mueren en uno u otro conflicto, y algunos regresan para traer sus muertos a este lado: Franz Marc, Georg Grosz, Otto Dix o Max Beckmann. Y cómo no a firmar que el *pathos* del expresionista es de índole melancólica?



Otto Dix, *Naturaleza muerta con velo de viuda*  
1925



*El cerillero*  
1927

Al mismo tiempo vendrá uno de los mayores momentos en la reinterpretación de la melancolía en el siglo XX, por mano de Giorgio De Chirico y Su pintura metafísica de espacios para albergar “la soledad de los signos” en cuadros como *Misterio y Melancolía de una tarde*



Giorgio De Chirico,  
*Misterio y melancolía de una tarde*  
c. 1914



*Melancolía*  
c. 1912 -14

Conforme el siglo avanza y se suceden los desastres y aciertos; al margen de la escuela muralista mexicana artistas como María José Izquierdo insuflan su propio *pathos* a obras que tienden un puente hacia la tradición de la *atrabilis*.

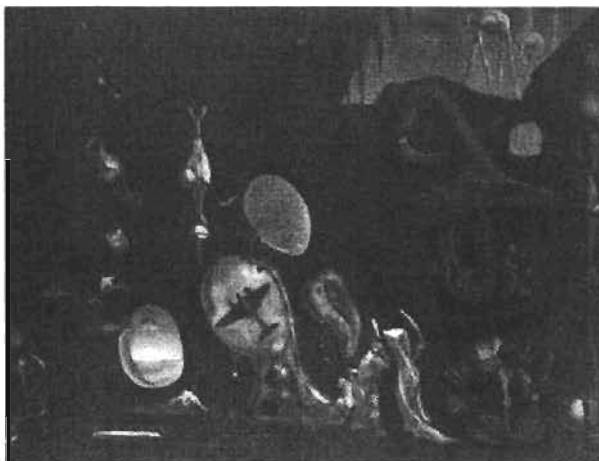


María José Izquierdo, *La primera Melancolía*  
s/f



Federico Cantú, *Melancolía*  
1932

Pero a pesar del origen y dirección de la obra de Frida Kahlo, creo no puede calificársele como melancólica. No existen referencias explícitas acerca de la melancolía como en los casos anteriores, pero aún más, es la cualidad del *pathos* de Kahlo lo que la aleja de la melancolía: su ejercicio introspectivo y catártico expone su experiencia de vida y su proclama artística más allá de la dimensión contemplativa que conlleva la melancolía, para situarse en la inmediatez de la organicidad del sufrimiento. En la obra de Kahlo el dolor y la angustia fluyen, mientras que en la *Melancolía* estos están perennes, quietos y congelados.



Salvador Dalí, *Melancolía atómica*



Salvador Dalí, *Melancolía* 1942



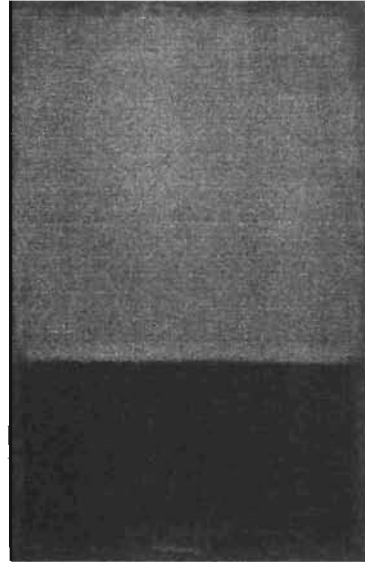
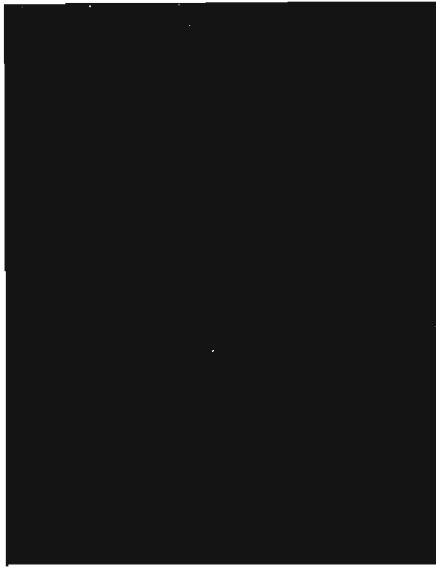


Käthe Kollwitz, Autorretrato 1945

Alberto Giacometti, Retrato de Jean Genet 1955



Mark Rothko, desde otra trinchera y desde la búsqueda por un lenguaje inefable y directo desarrolla una obra que desde la abstracción pretende movilizar lo preconceptual en el contemplador al acercarse a obras que sin ser referenciales, formalmente refieren a lo paisajístico:



Posteriormente sólo encontraremos referencias explícitas en artistas posmodernos, cuyo rechazo al programa moderno les abrió la puerta a la cita y a la recontextualización de los viejos temas y géneros. En el trabajo de Anselm Kiefer existe esta interacción con los temas de la cultura antigua, ligados muchas veces a sus aspectos esotéricos y arcanos.

Específicamente toca el tema de la melancolía en su escultura *Melancholia I*; esta obra es notable además por romper con el canon de la melancolía, que se había mantenido circunscrita casi únicamente a la figura humana. En virtud de su carácter conceptual, Kiefer establece hábilmente la cita, una vez más, a la obra de Dürer por la inclusión de un poliedro de cristal de plomo – situado en un ala del avión, de plomo también, encarnación contemporánea del ángel.



Anselm Kiefer, *Melancholia I*  
1986

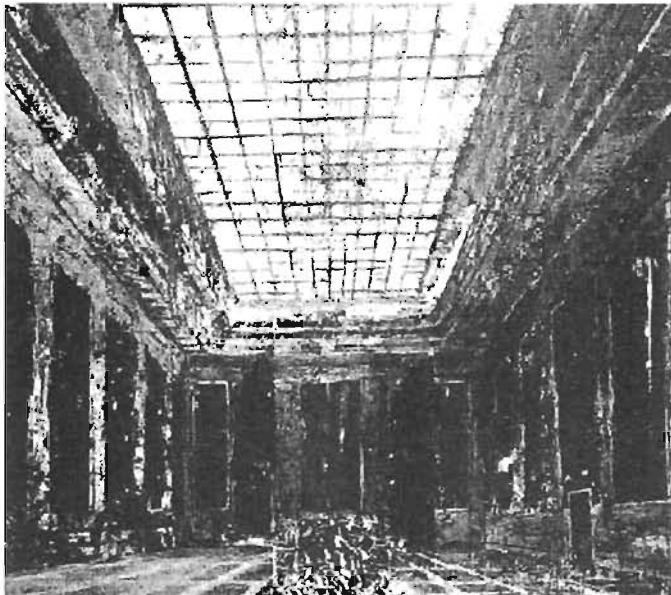
En la obra de Kiefer la melancolía no está sólo presente en aquellas obras que explícitamente la refieren, sino también de un modo implícito en los elementos de su iconografía propia. En la presencia de la tierra en sus obras, que lo sitúan como un pintor eminentemente paisajista, se evidencia ese retorno del tema saturnino asociado a la reflexión histórica sobre el pasado alemán reciente.

En cuadros como *Nigredo* la asociación entre tierra-melancolía es mas rica al mediar entre ambos conceptos otro tema venido del pasado, la alquimia. La fase de *Nigredo* es la de la corrupción física, la de la degradación necesaria de la materia dentro de la obra alquímica. Kiefer propone un paisaje del campo de siembra como imagen de la *Nigredo*; el mundo como putrefacción



Anselm Kiefer, *Nigredo* 1988

Pero de mayor presencia y trascendencia que las referencias iconográficas es la operación dentro del lenguaje pictórico que Omar Calabresse define como *cancelación*, presente en la mayoría de las obras de Kiefer, una deformación conseguida tras superponer capas de materia hasta ennegrecer la captación visual del referente. En esa operación, y en el sentido que finalmente adquiere en cada cuadro se verifica esa persistente melancolía, *annihilatio*, en el trabajo de Kiefer.



Anselm Kiefer, *Innenraum*  
1981

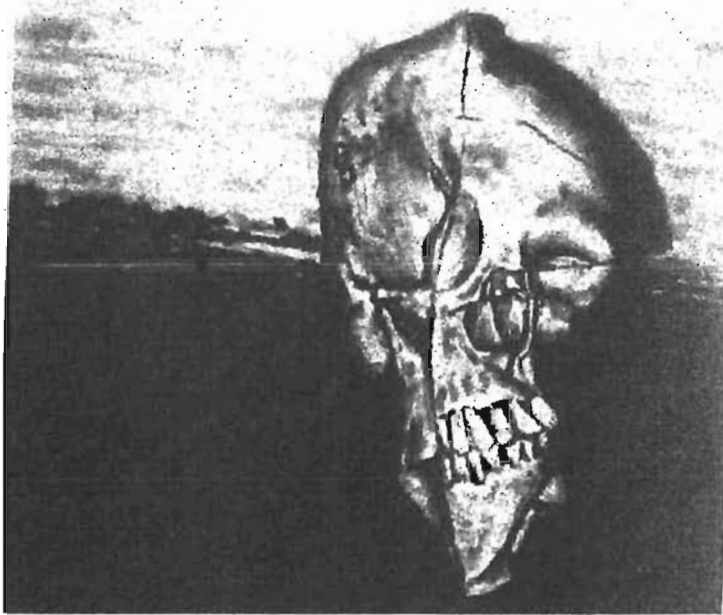
Este tratamiento aparece en otro artista alemán del mismo periodo de Kiefer. K.H Hödicke pinta una *Melancolía* urbana, desde el lenguaje del neoexpresionismo en 1980. En esta obra se unen explícitamente la melancolía y la tradición paisajista con el entorno específicamente urbano.



Karl Horst Hödicke, *Melancolía*  
1980

Se puede interpretar como una adecuación del modelo de Dürer pero situada en la contemporaneidad urbana. Se conserva la figura humana, como trasunto del ángel pero sin mayores referencias personalizadas; pero lo que es realmente notable es el entorno que rodea a esta, donde lo dominante es una diagonal que comprime poderosamente a la figura y que parece provenir de la postimágen retiniana del arroyo vehicular en la noche. Los elementos conforman una escueta iconografía que en su esencialidad formal y colorística, logra situar el motivo no tanto en la referencialidad de la figura (que no presenta mayores rasgos individuales) sino en la relación de las coordenadas entre el entorno y el sujeto.

Finalmente, otro autor cercano a ambos es Jiri Dokoupil; cuya temática surgida del neoexpresionismo de los ochenta y el *bad painting*, tocó la tradición en la serie *Arrugadismo*, para mostrar una forma en que este antiguo tópico continúa apareciendo en la pintura:



Jiri Dokoupil,  
*Arrugadismo. Calavera*  
1999

Jiri Dokoupil,  
*Arrugadismo. Yo, Melancolia arrugada*  
2000



## 3

## Semántica de lo Negativo

## Derrota

Derrota, mi derrota, mi soledad y mi aislamiento;  
 me eres más querida que mil triunfos  
 y más dulce al corazón que toda la gloria del mundo.  
 Derrota, mi derrota, mi desafío y conocimiento de mí mismo,  
 por ti sé que aún soy joven y ligero de pies  
 y desdefioso de los marchitos laureles.  
 En ti encontré perfecta soledad  
 y la alegría de ser humillado y despreciado.  
 Derrota, mi derrota, mi rutilante espada y mi escudo:  
 en tus ojos he leído  
 que ser entronizado es ser esclavizado,  
 que ser comprendido es ser rebajado  
 y ser entendido es tan sólo alcanzar la propia plenitud  
 y, como un fruto maduro, caer y consumirse.  
 Derrota, mi derrota, mi audaz compañera;  
 tú escucharás mis cantos, mis gritos y mis silencios;  
 y nadie sino tú me hablará del batir de alas,  
 del furor de los mares,  
 de montañas que arden en la noche,  
 y sólo tú escalarás mi escarpada y rocosa alma.  
 Derrota, mi derrota, mi inmortal valor;  
 tú y yo iremos juntos con la tormenta,  
 juntos cavaremos fosas para todo lo que muere en nosotros  
 y nos erguiremos ante el sol con una voluntad,  
 y seremos peligrosos.

Khalil Gibran. Del Libro *El Loco*

La necesidad y pertinencia de formular una Semántica de lo Negativo o de la Negación proviene de la intención misma de proponer a la Melancolía tanto como un género pictórico cuanto un concepto programático. Después de analizar la historia del concepto de melancolía notamos como ésta, durante su vigencia como conocimiento «positivo» se encuentra restringida al campo de la medicina, como un padecimiento provocado por un desbalance dentro del sistema humoral, para posteriormente teñirse de implicaciones cosmológicas, al asociarse al influjo planetario de Saturno, y al ser un padecimiento caracterológico del hombre reflexivo.

Cuando la teoría humoral cae en descrédito la melancolía en sí desaparece como concepto unitario que englobara variados aspectos (fisiológicos, psicológicos, estéticos y místicos) pasa a mantenerse sólo en el lenguaje y da paso al concepto más moderno de «depresión». Sin embargo, en el momento en que sucede esta ruptura, aspectos antes englobados y asimilables a la melancolía comienzan a ser objeto del estudio de la filosofía o la psicología

como es el caso de la *angustia*, la *nada* o el *vacío* o la *muerte*. Finalmente, «melancolía» llega hasta nuestros días con un campo asociativo bastante más estrecho del que debió tener en su época de esplendor.

El propósito de esta tesis es realizar una interpretación contemporánea del género Melancolía, pero más aún, es enunciar un concepto que constituya un campo donde pueda percibirse el flujo entre los tópicos que lo conforman con la melancolía.

Estamos analizando un fenómeno estético desarrollado en la historia del arte y el pensamiento occidentales, y dada la organización departamental en disciplinas y campos del saber autónomos que ha tomado como método este pensamiento, observamos que a lo largo de la evolución histórica, los contenidos del concepto de Melancolía han pasado a formar parte de otras disciplinas: filosofía, medicina, teología y psicología, además de ser tema de disciplinas no científicas como la poesía o las artes plásticas.

Aquello que a lo largo de la historia hemos nombrado y conocido como melancolía es, y ha sido siempre, en principio, un producto de la naturaleza humana, enteramente emotivo en su inicio y enteramente subjetivo, al igual que muchos otros tópicos humanos como la fe o el amor.

En su origen todo el material anímico/ emotivo es no verbal y no conceptual; es en un segundo momento en el cual el hombre otorga una forma lógica, verbal, una representación racional dentro de un marco metodológico temporal dado, para poder comunicar y analizar lo que originariamente sólo se *siente*, aún sin comprenderse, ni ser concientizado. Es así que, debido a la natural inadecuación de nuestras representaciones lingüísticas y conceptuales para adaptarse al fenómeno, una palabra tiene que ser necesariamente insuficiente, sobre todo cuando la serie de implicaciones, vínculos y significaciones se han perdido por el transcurrir del tiempo. Es por ello que es posible proponer un campo de hechos, conceptos y elementos asociados a la melancolía, ya no vinculados estrictamente por la historia -« Melancolía » es un concepto histórico convencional- pero sí por pertenecer al mismo lado de la realidad ( aún siendo esta otra convención), de la experiencia humana, de la existencia.

De allí que se pueda enunciar este conjunto como «una semántica», pues bajo esa acepción se mantiene la coherencia sin someter sus contenidos a una asociación forzada, como sería el caso en otro esquema metodológico.

A continuación se expondrá la caracterización de tal campo semántico, para posteriormente, definir el concepto de Melancolía:

## Nihilismo:

En contraposición total a una posición vital «positiva», que afirma la existencia, hemos de encontrar la contraparte en lo que se ha llamado Nihilismo:

Uno de los primeros filósofos, si no el primero, que usó el término 'nihilismo' fue William Hamilton. En el tomo I de sus *Lectures on Metaphysics*, Hamilton consideró que el nihilismo (de *nihil* = 'nada') es la negación de la realidad sustancial.

El nihilismo de que hablaba Hamilton ha sido llamado luego «nihilismo epistemológico», a diferencia de otros tipos de nihilismo, como el nihilismo moral (negación de que hay principios morales válidos), el nihilismo metafísico (pura y simple negación de «la realidad»). Sin embargo, el nihilismo epistemológico y el metafísico han sido equiparados con frecuencia. El citado Hamilton se refería ya a Gorgias, según el cual no hay nada -y si hubiera algo, sería incognoscible, y si fuera cognoscible, sería inexpresable, inefable o incomunicable-. Se ha hablado asimismo de Pirrón a propósito del nihilismo; en general, nihilismo y escepticismo, en particular escepticismo radical, han sido a menudo examinados juntamente, como dos aspectos de un universal «negacionismo» o «nadismo». Puesto que el escepticismo se ha manifestado muchas veces como duda de que haya nada permanente en el movimiento y el cambio, el nihilismo se ha entendido como la afirmación de que todo cambia continuamente y, además, de que todo varía de acuerdo con el sujeto.

El nihilismo se ha expresado a veces en forma de una «concepción del mundo». Ésta puede ser la concepción del mundo del que adopta un pesimismo radical, o bien la del que adopta un punto de vista totalmente *aniquilacionista*. En este último sentido se ha expresado el nihilismo por boca de Mefistófeles, en el *Fausto*, de Goethe, al decir:

Soy el espíritu que siempre niega.  
Y ello con razón, pues todo lo que nace  
no vale más que para perecer.  
Por eso sería mejor que nada surgiera.

Schopenhauer, cuya filosofía es descrita a menudo como pesimista o nihilista —dos puntos de vista afines—, Schopenhauer considera que toda existencia «refleja» el impulso irracional e incesante de la Voluntad. Schopenhauer reiteró que la vida es «un paso en falso», «un error», «un castigo y una expiación». La vida es una deuda, contraída al nacer. Contestando a la objeción de que la eliminación del sufrimiento implica la negación de la Voluntad y, con ello, «el deslizamiento hacia una nada vacía», Schopenhauer escribió: «Reconocemos sin ambages que, para quienes se hallen llenos de Voluntad, lo que permanece después de la completa abolición de la Voluntad, es una nada. Pero, a la inversa, para quienes la Voluntad ha dado una vuelta y se ha negado a sí misma, este nuestro mundo, que es tan real, con todos sus Soles y sus Vías Lácteas, es una nada».



La noción de nihilismo desempeña un papel importante en el pensamiento de Nietzsche. En *La voluntad de poder*, Nietzsche se refiere a lo que llama «nihilismo europeo». Por un lado, Nietzsche ve avanzar por todos lados «la pleamar del nihilismo». En un sentido, el nihilismo es una amenaza, porque es el término final de un desarrollo histórico sin salida. En otro sentido, cabe considerar como nihilista la interpretación de la existencia humana y del mundo proporcionada por la Europa cristiana y por la Europa moderna, tanto en el campo moral como en el metafísico. Esta interpretación niega los auténticos valores superiores de la fuerza, la espontaneidad, la «superhombria», a beneficio de los supuestos valores de la equidad, la humildad, etc. Se puede hablar así, de un nihilismo «malo», que es el nihilismo pasivo de la tradición moral y metafísica. Pero se puede hablar asimismo de un nihilismo «bueno», que sería más adecuado llamar «auténtico». Este nihilismo es un nihilismo activo y consiste justamente en destruir el sistema de valores de aquel nihilismo pasivo tradicional. El nihilismo de los «espíritus fuertes» pone punto final al nihilismo débil del pesimismo, del historicismo, del afán de comprenderlo todo, de la idea de que todo es vano.

El tema nietzscheano del nihilismo ha sido recogido por Heidegger al tratar de la destrucción de la metafísica occidental y aun de toda metafísica como un «acontecimiento». Actitudes nihilistas se han expresado en otros autores como Georges Bataille y, sobre todo, E. M. Cioran, el cual ha desarrollado la idea de la «descomposición». Se ha hablado asimismo de nihilismo con referencia a Sartre, por cuanto este autor ha usado la noción de *aniquilación* (o *nihilación*) tanto en sus investigaciones sobre lo imaginario como en su descripción del «para sí». Sin embargo, en lo que toca a este último punto hay que tener presente que la «aniquilación», y las correspondientes *negatividades* (*négatifités*), son «nihilismo» sólo desde el punto de vista del *en sí*. El *nihilismo* sartriano tiene poco que ver con el nihilismo en cualquiera de los sentidos apuntados antes.

Una forma de nihilismo filosóficamente interesante es el llamado «budismo nihilista», en la forma en que fue desarrollado por Nagarjuna, en el siglo II después de J. C. Nagarjuna propuso una interpretación «justa» o «media», *Madhyamika*, de Buda, consistente en negar toda alternativa a una posición dada, y la negación de esta negación. Así, Nagarjuna se situó en el llamado vacío, *sunya*, el cual es inefable, y es el verdadero Absoluto. Nagarjuna puso de relieve las contradicciones en que cae toda afirmación de cualquier (supuesta) realidad; si se afirma que una realidad está relacionada con otra, hay que dilucidar la naturaleza de esta relación, pero no hay relación si las realidades son distintas; y si hay relación entonces hay sólo una realidad, de la cual nada se puede predicar y con la cual ninguna otra realidad puede relacionarse. 1

### Negación/ Negativo:

Acto de denegación (rechazo, repudio) de una representación o idea. Lo negativo es lo que efectúa o implica una negación, esto es, una exclusión de posibilidades. El término se emplea en múltiples sentidos que se pueden reducir a este significado fundamental: resultado negativo, efecto negativo o actitud negativa, que en relación con una doctrina o con una cosa cualquiera excluye la posibilidad de que la doctrina sea verdadera o que la cosa tenga un valor cualquiera. 2

En oposición al positivismo filosófico, entenderemos a la negación como un rechazo a esta condición positiva de la existencia. Entendido así, se puede ver una tendencia “negativista” en todas aquellas posiciones filosóficas que han otorgado presencia e importancia al aspecto desconocido, inabarcable, incognoscible e inasible, o bien insoportable, inabarcable, o indefinidamente depredatorio y destructivo; hasta las posiciones más extremas, en las que el objeto sea ya no lo existente, lo “vivo”, sino lo muerto, lo necrológico, lo tanático.

Es claro entonces que la melancolía forma parte de la región negativa de la experiencia humana, de la exclusión de la vida sin llegar a ser la total imposibilidad, pero si un constante devaneo con la muerte precisamente como *negación* o *cancelación* de existencia.

### Muerte:

Platón afirmó que la filosofía es una meditación de la muerte. Toda vida filosófica, escribió después Cicerón, es una *commentatio mortis*. Veinte siglos después Santayana dijo que «una buena manera de probar el calibre de una filosofía es preguntar lo que piensa acerca de la muerte». Según estas opiniones, una historia de las formas de la «meditación de la muerte» podría coincidir con una historia de la filosofía

Una historia de las ideas acerca de la muerte supone, un detallado análisis de las diversas concepciones del mundo —y no sólo de las filosofías— habidas en el curso del pensamiento humano. Además, supone un análisis de los problemas relativos al sentido de la vida y a la concepción de la inmortalidad, ya sea bajo la forma de su afirmación, o bien bajo el aspecto de su negación. En todos los casos, en efecto, resulta de ello una determinada idea de la muerte.

Por otro lado, la muerte puede ser entendida de dos maneras. Ante todo, de un modo ambiguo, luego, de una manera restringida. Ampliamente entendida, la muerte es la designación de todo fenómeno en el que se produce una cesación. En sentido restringido, en cambio, la muerte es considerada exclusivamente como la muerte humana. Lo habitual ha sido atenerse a este último significado, a veces por una razón puramente terminológica y a veces porque se ha considerado que sólo en la muerte humana adquiere plena significación el hecho de morir.

Esto es especialmente evidente en las direcciones más «existencialistas» del pensamiento filosófico, no sólo las actuales, sino también las pasadas.

En cierto modo, podría decirse que el significado de la muerte ha oscilado entre dos concepciones extremas: una que concibe el morir por analogía con la desintegración de lo inorgánico y aplica esta desintegración a la muerte del hombre, y otra, en cambio, que concibe inclusive toda cesación por analogía con la muerte humana.

En *El ser y la muerte* Ferrater Mora ha formulado varias proposiciones relativas a la propiedad “ser mortal”, donde la expresión “ser mortal” resume cualquier modo de dejar de ser: 1) Ser real es ser mortal; 2) Hay diversos grados de mortalidad, desde la mortalidad mínima a la máxima; 3) La mortalidad mínima es la de la naturaleza inorgánica; 4) La mortalidad máxima es la del ser humano; 5) Cada uno de los tipos, de ser incluidos en *la realidad*, es comprensible y analizable en virtud de su situación ontológica dentro de un conjunto determinado por dos tendencias contrapuestas: una que va de lo menos mortal a lo más mortal y otra que recorre la dirección inversa». Lo que se llama «muerte» es entendido aquí como un fenómeno, o una «propiedad», que permite «situar» tipos de entidades en el citado «continuo de la Naturaleza».

La muerte es entendida también como destrucción, reducción, desintegración o aniquilación del ser, de aquello que existe, por tanto viene a formar parte del negativo de la existencia, de “lo vivo”. Como reducción de un caso máximo de existencia hacia uno menor, es decir, del ser vivo al ser inorgánico, meramente existente como materia. Marco Aurelio hablaba en este sentido sobre la igualdad de los hombres frente a la muerte: “Alejandro de Macedonia y su caballerizo muertos se reducen a la misma situación: reabsorbidos ambos en las regiones seminales del mundo o dispersados ambos entre los átomos” (Soliloquios, VI, 24) Y Shakespeare decía en el mismo sentido: “Alejandro murió, Alejandro fue sepultado, Alejandro hízose polvo; el polvo es tierra, y de la tierra se hace barro, ¿y por qué con ese barro en que se convirtió no podría taparse un barril de cerveza?” (Hamlet, escena I). Frente a la muerte así entendida, la única actitud filosófica posible es la expresada por Epicuro: “Cuando existimos la muerte no existe y cuando está la Muerte no existimos” (Diog. L., X, 125). En el mismo sentido Wittgenstein ha dicho: “la muerte no es un evento de la vida: no se vive la muerte. Y Sartre insiste en la insignificancia de la muerte.

La muerte entendida como amenaza que incumbe a la existencia ha sido muy bien expresado por Leon Tolstói en el relato de *La muerte de Iván Illich*, en el cual el protagonista, que reconoce justa y válida la idea de la muerte como deceso, se rebela ante la amenaza que la muerte hace pesar sobre él.

Además de las concepciones que ven a la muerte como la iniciación de otro ciclo vital, merced a la inmortalidad del alma, están las que la entienden como el fin del ciclo vital; Marco Aurelio la entendía como reposo o cesación de los cuidados de la vida:

“ en la muerte está el reposo de los contragolpes de los sentidos, de los movimientos impulsivos que nos arrojan de aquí a allá como marionetas, de las divagaciones de nuestros razonamientos, de los cuidados que debemos tener para el cuerpo”. Leibniz concibió el fin del ciclo vital como disminución o decadencia de la vida. “No se puede-decía- hablar de generación total o de muerte perfecta, entendida rigurosamente como separación total del alma. Lo que denominaremos generación es desarrollo y aumento y lo que llamamos muerte es decadencia y disminución.

El concepto bíblico de la muerte como castigo del pecado original (Génesis, II, 17; Romanos, V, 12) es, al mismo tiempo su concepto como conclusión del ciclo de la vida humana perfecta en Adán y el concepto de una limitación fundamental que la vida humana ha sufrido a partir del pecado de Adán. Dice Santo Tomás a este respecto: “la muerte, la enfermedad y cualquier defecto corporal dependen de un defecto en la sujeción del cuerpo al alma. Y como la rebelión del apetito carnal al espíritu es la pena del pecado de los primeros padres, tal es también la muerte y todo defecto corpóreo”. Este segundo aspecto que es propio de la teología cristiana pertenece al concepto de muerte como posibilidad existencial. Este implica que la muerte no es un acontecimiento que se ubica en la iniciación o en el término de un ciclo de vida propio del hombre, sino una posibilidad siempre presente a la vida humana y de tal naturaleza que determina sus características fundamentales. Dilthey ha dicho, dentro de esta consideración: “la relación que determina de un modo más profundo y general el sentimiento de nuestra existencia es la relación entre La vida y la muerte., pues la limitación de nuestra existencia por la muerte es siempre decisiva para nuestro modo de comprender y valorar la vida”. La idea importante que aquí expresa Dilthey es la de que la muerte constituye “una limitación de la existencia “ no ya en cuanto constituye el término, sino en cuanto constituye una condición que acompaña todos sus momentos.

Jaspers la considera una situación-límite, una situación decisiva, esencial, ligada a la naturaleza humana en cuanto a tal e inevitablemente dada con el ser finito.

Finalmente Heidegger también verá a la muerte como amenaza:” la muerte es la posibilidad de la *imposibilidad*. En la *angustia* se encuentra el “ser ahí” ante la nada de la posible *imposibilidad* de su existencia. Si se quiere prescindir de esta interpretación en términos de necesidad negativa, se puede decir que la muerte es “la nulidad posible de todas las posibilidades del hombre y de la total forma del hombre. 4

## Suicidio

El suicidio es traer la muerte a la existencia propia por una acción propia, en el grado que sea y como esta se entienda, pero siempre será una acción negativa, por ir en contra de lo que se “es”. El melancólico o el deprimido (para el caso es igual el término) se han de encontrar con la reflexión sobre el sentido de seguir viviendo o morir de una forma mas definitiva e inequívoca.

Para Juliana González en su ensayo “*El problema moral del Suicidio*”, la reflexión filosófica sobre el suicidio remite a los más universales y fundamentales problemas de la

vida y la muerte, del destino y la libertad, del bien y del mal, de la condición propia del hombre y del sentido de su existencia.” 5

Lo que define al suicidio propiamente dicho es, en síntesis, para Durkheim, la conciencia que el suicida tiene de que su acto ocasionará su muerte, y no el carácter intencional o voluntario que éste pueda tener, pues el mundo de las intenciones, como él lo ve, es tan impenetrable e indeterminable que escapa necesariamente a “la consideración científica”.

Por eso Durkheim estudia el hecho en sus “manifestaciones visibles”, y concluye entonces que las causas decisivas del suicidio no son psicológicas o psicopatológicas, ni “cósmicas” o climatológicas, ni raciales o hereditarias, sino sociológicas: es la sociedad con sus propias fuerzas o tendencias colectivas la que, según él, impide o propicia el suicidio mediante su capacidad (o incapacidad cohesiva) e integradora de los individuos, dentro de la familia, el grupo religioso, profesional o político, o dentro de la sociedad en general. 6

El suicidio debe depender necesariamente de causas sociales y constituir por eso un fenómeno colectivo. 7

“[Al suicida...] su tristeza le viene de afuera ...del grupo de que forma parte”. 8

Esta interpretación sociológica de Durkheim contrasta de manera evidente con la interpretación psicoanalítica de los motivos y las significaciones de los actos humanos. Contra lo que piensa Durkheim, que no solo es difícil determinar la *intención*, voluntaria o involuntaria, del acto suicida, sino que tampoco es posible cifrar el carácter “consciente” y “previsor” como el rasgo definitorio del suicidio, la revelación freudiana, y psicoanalítica en general ha puesto de manifiesto el aspecto *inconsciente* de los actos humanos, mostrando como en una medida asombrosa, el mundo de lo aparentemente “accidental”, imprevisto, fortuito, e insignificante, no lo es en el fondo. El psicoanálisis tiende a descubrir el móvil oculto de las acciones, haciendo difícil descartar como actos verdaderamente suicidas muchas muertes y “accidentes” que parecerían realizarse de manera involuntaria, sin prever ninguna consecuencia mortal, y de carácter realmente inconsciente.” 9

Pero es difícil, sobre todo, aceptar con Durkheim, que las causas efectivas del suicidio sean sólo las *externas* al sujeto y puramente sociales. En franco contraste con esta visión estaría, precisamente, la concepción freudiana del suicidio, según la cual éste deriva de los impulsos más íntimos y subjetivos del alma y se interpretaría, ya como una agresión hacia otro ser humano( que se revierte sobre el propio yo); ya como una expresión de las pulsiones de muerte. El impulso suicida provendría de Tánatos, esa fuerza oscura y silenciosa que niega toda energía y todo ímpetu de vida. En todo caso, la concepción psicoanalítica pone en el sujeto y en sus íntimas pulsiones la causa decisiva del suicidio, y no en la sociedad.

Otras interpretaciones, en cambio, harían de los factores físicos, geográficos, económicos, biológicos, “biorrítmicos”, o bien, morales o religiosos, las fuerzas determinantes del fenómeno suicida. Unas posiciones enfatizarían el factor interno, otras el externo; unas los

5 Juliana González, *El Ethos, destino del Hombre* (México, 1996), p. 99

6 *ibid.*, p. 101

7 E. Durkheim, *El suicidio* (Madrid, Reus, 1928), p. 131

8 *ibid.*, p. 360

9 Juliana González, *op.cit.*, p. 101

determinismos, otras la voluntad. Pero aquí, como en todos los hechos humanos no se ve la razón para seguir pensando en disyuntivas excluyentes (esto o lo otro): lo interno o lo externo y no en términos de relación o correlación de múltiples factores; del encuentro o de la conjunción de fuerzas diversas: 10 sociológicas y psicobiológicas, biológicas y culturales, próximas y remotas, predeterminadas y azarosas, voluntarias o involuntarias.

El problema es, en efecto, el de la *libertad*, y ante él no parece que puedan haber respuestas absolutistas de una libertad pura y completa o de la determinación igualmente pura y total. El hombre es *libre y determinado* a la vez; sus determinaciones (internas o externas, físicas o psíquicas) no son para él absolutamente fatales y necesarias, sino que tiene un margen de indeterminación donde intervienen la conciencia y la opción. Y a la inversa: la libertad no es nunca incondicionada, sino que se ejerce siempre *desde* las determinaciones y recae sobre ellas. El hombre no rompe nunca con la naturaleza y sin embargo, su ser no es meramente natural: es, en efecto, histórico, es ético y cultural; no rompe nunca con su "destino" interior ni exterior y sin embargo sus actos son responsables y cualificables. Su destino más propio es, ciertamente, su *Ethos*. En este sentido es también casi invisible la frontera que separa lo involuntario de lo voluntario, la locura de la cordura: el orden de la simple enfermedad (dentro de la cual el hombre ya no es responsable de sus actos), y el otro orden, que cabe llamar "mixto", donde se conjugan, en distintos grados y diversos modos, la enfermedad y la responsabilidad, la compulsión y la opción.

Desde luego, el ejercicio positivo de la libertad no derrota nunca absolutamente al destino, sólo lo encara y lo va sobrepasando cada día, en distintos grados y por distintos caminos; por eso la vida es literal "lucha" o "agonía", como se dice en griego. Freud mismo advirtió que el Yo conciente se halla entre dos fuegos: los requerimientos internos de sus pulsiones y las necesidades que vienen de afuera, de la realidad y de la sociedad. Pero en la medida en que hay un margen de "salud", y por ende de responsabilidad, este Yo encara y controla su destino interior y exterior. En este sentido es cierto, como declara Eduardo Nicol, que "cada acto de la vida es una victoria contra la muerte"; en realidad, tanto el lapso íntegro que dura una vida individual, como la presencia total de lo vivo en la Tierra, expresa esa victoria contra la muerte.

La libertad coincide así con la fuerza de Eros y de la vida, de modo que el suicidio no se explica sino como el quebranto o la derrota de Eros, que permite la invasión de las fuerzas disolventes y destructivas que vienen no solo de dentro del sujeto, sino también de fuera: también de la sociedad de su falta de virtud erótica integradora; porque Tánatos reina también en todas las formas de cultura represiva, enemiga de la vida, y el hombre puede matarse, en efecto, como veía Durkheim, por esa "tristeza que viene de afuera" y ante la cual no responde ya la libertad agónica, trágica, erótica; la libertad que no ha claudicado de sí misma.

En este caso, el suicidio sería un acto de libertad, pero de esa libertad *negativa* que consiste en la renuncia o la derrota misma de la libertad, de la capacidad de opción y de lucha creadora contra el destino y contra la enfermedad.

Al llegar a este punto surge la interrogante de si no cabe precisamente lo opuesto: el suicidio como un acto *positivo* de la libertad. ¿No es manifiesto que existen formas libres y heroicas del suicidio, explicables más bien en términos del *Ethos* mismo?

¿Varían a tal grado las formas de suicidio que cabe hablar de algo así como “mal” suicidio y “buen” suicidio?

¿Cuál es, en suma, el criterio para una valoración moral del suicidio?

Uno es, en efecto, el suicidio de quien, cabe decir, se mata *por dentro*; por fracaso, por derrota interior, por impotencia, por vanidad, por agresión, por inercia, porque cede al poder de las pulsiones de muerte; porque es vencido en la adversidad; sobre todo por la adversidad interior, por ese enemigo íntimo que es, para sí mismo el propio sujeto; con su miedo, su narcisismo, su flaqueza moral. (cfr. Con Sartre). 11

Aquí la melancolía aparece como la condición del que *muere* así, en estas formas y en estos aspectos, pero sin embargo, *no muere*; y no sólo permanece y continúa en el tiempo y en el espacio físicamente, sino también en el uso de sus facultades humanas, desde las cuales tiende a organizar y a construir su mundo, particular a su condición de suicidado vivo.

Otra, en cambio, es la muerte de aquel que muere por su propia mano, pero que en su acto expresa la vida y su rechazo a la muerte: aquel que muere vivo por dentro. El que se suicida en verdad como último recurso, ante la amenaza absoluta de la enfermedad, de la muerte misma o de la indignidad; el que se suicida por honor o por amor o por defensa de valores(...)Uno es el *suicidio interior* en el que algunos se quitan moralmente la vida (otros siguen viviendo, muertos en vida); distinto, en cambio, es el *suicidio exterior*, fáctico, que no conlleva la muerte interna, sino al contrario, que es el último acto de la vida, plenamente viva y vital, *anti-suicida* en esencia. Lo más posible es que no existan actos suicidas puramente libres, sin ingredientes de suicidio interior, y que las más comunes sean, en efecto, formas híbridas en que se combinan factores positivos y negativos. Pero esto no significa que no predomine una u otra cualidades y que no sean radicalmente opuestas estas dos formas de morir: morir en vida o en muerte. Porque el ser humano puede, en verdad, morir muerto o puede morir vivo, y en eso estriba la diferencia.

En un caso así, se trata del suicidio en sentido estricto; el que se produce ahí donde se quebranta el equilibrio, la lucha y la tensión de la vida y triunfa la *Anánke*, la necesidad, sobre la libertad.

En el otro, por el contrario, es el suicidio “libre” del que han hablado algunos filósofos, de quien muere vivo y por razones de vida. En la antigüedad, epicúreos y estoicos, como se sabe, defendieron el acto suicida en tanto que permite liberar al hombre de todo sometimiento a la indignidad y o a la necesidad. El caso paradigmático es el de Séneca, quien se suicida con la firme convicción de que al morir, prueba su liberación; el suicidio como expresión de libertad y de superación del miedo a la muerte. 12

Y por su parte, Fichte expresa: “En comparación con el hombre virtuoso, el suicida es un cobarde; en relación con el miserable que se somete a la vergüenza y a la esclavitud para prolongar el sentimiento mezquino de su existencia, es un héroe”. 13

O bien, se trata de la “muerte libre” de la que habla el Zaratustra de Nietzsche cuando dice: “Yo alabo mi muerte, la muerte libre, que viene a mí porque yo quiero” Estos filósofos expresan sin duda una concepción del suicidio que contrasta con esa otra que es propia de

11 *ibid.*, p.104

12 *ibid.*, p.105

13 cfr. J.G Fichte, *Sistema de Doctrina Moral*

la idea religiosa del mundo y de la vida y que se caracteriza por la condena del acto suicida, fundada sobre todo en la convicción de un destino trascendente del alma.

El suicidio ha sido proscrito, ciertamente, por la mayoría de las concepciones religiosas y, en gran medida, han sido las religiones un factor esencial para inhibir las tendencias o las reacciones suicidas en los seres humanos. A pesar de que con frecuencia muchas religiones conllevan de algún modo un desprecio por el cuerpo y por esta vida, no por ello favorecen el suicidio. En la tradición occidental, desde el orfismo y el pitagorismo, aún cuando se considere que el cuerpo es “la tumba del alma” y que los fines últimos se cifran en liberarse de esta vida y de este mundo, se prohíbe sin embargo toda decisión suicida; la vida es tomada por un tránsito de prueba y no puede ser destruida por nuestra propia voluntad. 14

Y lo mismo sucede, desde luego, dentro de la religión cristiana, para la cual, precisamente la *persona* adquiere un carácter esencial y la vida es vista como el don sagrado otorgado por Dios y de la cual, por tanto, ningún hombre puede disponer. En estas concepciones, como es bien sabido, la vida y la muerte tienen, en efecto, un sentido y una razón de ser que las trasciende y que los seres humanos tienen que acatar.

Cuando, por el contrario, se pierde la fe religiosa y se proclama “la muerte de Dios”, puede ocurrir no sólo que el suicidio quede plenamente legitimado (al menos en sus modalidades libres, como en los casos aludidos), sino también que, por el contrario y a pesar de todo, la salida suicida se invalide. Al perderse el horizonte trascendente que da razón de ser a la vida y a la muerte, suele sobrevenir, en efecto, la pérdida de todo sentido de la existencia y la invalidación de cualquier empeño vital. Circunscrita en su propia immanencia, y condenada a su radical finitud. La vida, como han creído sobre todo los pensadores existencialistas, se torna absurda, sin un porqué ni un para qué: es un simple acontecer gratuito, fugaz y sin ninguna finalidad. 15

“Si Dios no existe, todo está permitido”, había dicho Dostoievsky, y si todo está permitido, nada tiene valor ni sentido. Y es precisamente en este contexto del absurdo, donde el acto suicida parece cobrar la importancia del único acto congruente, adecuado a la conciencia radicalmente desesperada que se tiene de la vida.

Notable es, sin embargo, la concepción de Albert Camus sobre el suicidio, expresada en su conocida obra *El mito de Sísifo*. (..) en esta obra Camus descarta el suicidio por razones inversas a las razones religiosas o filosóficas, basadas en la apelación a un orden trascendente.

Para Camus, la muerte es verdad definitiva, y no hay nada que la trascienda; ni hay Dios ni hay vida posterior que justifique y dé sentido a la existencia, que legitime o prohíba los actos humanos. El absurdo y la des-esperanza son la verdad radical que el hombre “auténtico” tiene que asumir sin evadirse en ningún subterfugio

La vida mortal no tiene sentido y el hombre, como Sísifo, realiza la empresa absurda de subir su roca para que vuelva a caer y volverla a subir sin ningún fin ni esperanza que justifique el sinsentido de la acción.

14 cfr. Filolao, B10,14, 44. cfr. Platón, Fedón, 61-62

15 Juliana González, op.cit., p.106



Sin embargo, también advierte Camus, es en este empeño desesperado y des-interesado, y en definitiva, en esta lucha gratuita, sin término ni solución, en donde el hombre que no se evada encuentra su propia razón para vivir, su dignidad de hombre, su destino, e incluso descubre ahí su verdadera felicidad. Pero entonces, *el suicidio no puede ser una solución al absurdo*, según Camus sino al contrario, pues de lo que se trata es de no ser dominado por el sinsentido de la muerte; la autenticidad se cifra en vivir en el absurdo mismo, “sin apelaciones” y sin fugas, reconociendo con Píndaro -a quien cita Camus- que no se trata de aspirar a la vida inmortal, sino de agotar el “campo de lo posible”, o con Nietzsche, que “lo que importa no es la vida eterna, sino la eterna vitalidad”.<sup>16</sup> Pero ya antes que Camus, Sócrates buscó vivir la vida aquí y ahora, auténticamente y concientemente, también *sin apelaciones*. Sólo que, a diferencia de los nihilismos contemporáneos, Sócrates había encontrado que la vida humana, concebida precisamente como *vida ética*, sí tiene sentido. La diferencia básica está en que Sócrates comienza por aceptar y asumir plenamente la ignorancia respecto a lo que es la muerte y de lo que puede haber más allá; Sócrates realiza esa humildad radical que consiste en admitir que *no se sabe*, (docta ignorantia) en reconocer el misterio último como tal *misterio*, como el punto límite sobre el cual no podemos pronunciarnos, ni en un sentido ni en otro: ni a favor de la trascendencia ni tampoco en contra.<sup>17</sup>

## Anomia

El concepto de anomia para Durkheim, Merton y otros autores es un concepto sociológico. Pero la anomia tiene otro aspecto, otro rostro por decirlo así. Hay un concepto psicológico de anomia en el cual la anomia pasa de ser un estado social, propio del grupo o estructura social, para transformarse en una condición del individuo.

A este respecto dice Maclaver, un autor contemporáneo: “Anomia significa el estado de ánimo del individuo cuyas raíces morales se han roto, que ya no tiene normas, sino únicamente impulsos desconectados, que no tiene ya ningún sentido de continuidad, de grupo, de obligación. El individuo anómico se ha hecho espiritualmente estéril, responsable sólo ante sí mismo, y ante nadie más. Se ríe de los valores de otros individuos. Su única fe es la filosofía de la negación. *Vive en la delgada frontera de la sensación entre ningún futuro y ningún pasado... Anomia es un estado de ánimo en que está roto o mortalmente debilitado el sentido de cohesión social del individuo*”.<sup>18</sup>

Este aspecto psicológico de la anomia no sustituye al sociológico; por el contrario, lo complementa pues en cierto modo es una contrapartida de él. La anomia, en su vertiente sociológica, es una quiebra de la estructura social, una ruptura de esa normatividad interior, intrínseca a la estructura social misma, que conforma e informa desde adentro el organismo social. Se produce cuando entra en crisis el sistema de valores y aún el sentido mismo de toda normatividad. En su vertiente psicológica la anomia designa ese peculiar estado del individuo para quién todo lazo o sentido de comunidad se ha perdido o al menos se ha debilitado hasta un extremo crítico; implica siempre un hecho grave que puede, con frecuencia,

<sup>16</sup> *ibid.*, p. 107

<sup>17</sup> *ibid.*, p. 108

<sup>18</sup> Robert Merton. *Teoría y estructuras sociales* (México, 1964). p. 169

convertirse en una causa social de enfermedad, en la génesis social de variadas neurosis como ha sido ampliamente estudiado en Psiquiatría. 19 No es difícil advertir que ambos sentidos se complementan y se imbrican entre sí. El individuo viene a ser como un punto de reunión de ambos sentidos: por un lado, recibe el impacto de la estructura social anómica; por otro, de él emana un estado de *anomicidad* que se proyecta en la estructura social. Ambos elementos se conjugan dinámicamente e interactúan

## Soledad

Del diccionario Larousse:

f. Vida solitaria ; estado de una persona retirada del mundo o momentáneamente sola//Lugar en que se vive alejado del trato de los hombres// Sitio solitario, desierto, pampa. // Fig. Estado de aislamiento: soledad moral. // Pesadumbre y nostalgia por la ausencia, pérdida o muerte de alguien o algo querido. 20

## Angustia:

Desde una perspectiva que aúna el psicoanálisis y el pensamiento filosófico, la angustia se entiende, por Krings et al, 22 de la forma siguiente:

Hay que hacer una diferenciación entre angustia y miedo, temor, etc; la carencia de objeto es un rasgo de la naturaleza de la angustia misma. El temor en cambio tiene un objeto determinado. En el miedo está en juego una cosa mundana.

Dada la probabilidad de que exista un sustrato premoral de la angustia, que se encontraría también en los animales superiores, llamo "angustia" solamente el estado moralmente fundado de no esperanza, y en cambio, al no fundado moralmente le doy otro nombre, p. ej. "temor".

Si aceptamos una forma previa no moral de la angustia, ésta ha de estar transformada por la no esperanza moral, para que llegue al fenómeno completo de la angustia. La "angustia" puramente premoral es un sentimiento de mucho menor gravedad, intensidad y pavor que la angustia plena.

En la angustia (o ansiedad) el sujeto tiene la expectativa de que se le sustraerá del mundo en su conjunto; esta expectativa se debe a que consciente o inconscientemente duda de su derecho a un mundo o se lo niega así mismo. No se trata del concepto de derecho burgués, sino en una forma más amplia, como lo conoce el uso general del lenguaje. Pensemos en frases como "no tengo ningún derecho a desearme amor" "no tengo derecho a estar en el mundo" o "¿qué te da derecho a preguntarme eso?".

Así como el mundo y la expectativa del mundo del sujeto se apoyan en la conciencia de su derecho de mundo, la no esperanza dada con la angustia brota por el contrario de una

19 Cfr. Bastide, Rogers, *Sociología de las Enfermedades Mentales*. Editorial PAIDOS, Buenos Aires

20 Ramón García-Pelayo y Gross, *Diccionario Larousse* (1979), p.1409

22 Krings et al, *Conceptos fundamentales de Filosofía* (Barcelona, 1977) Tomo I

negación verdadera o falsa de este derecho; el derecho negado a un mundo es el fundamento lógico de la angustia.

En el caso de negación falsa, tal derecho debe ser atribuido por los otros: los otros ponen al sujeto en condiciones, que él debe cumplir, para que le reconozcan derechos de mundo, que llamaremos condiciones de justificación.

Su conciencia queda presa del torbellino de la privación del mundo que le amenaza. Aún cuando de hecho el mundo “soporte” a un sujeto que no está seguro de su justificación y de su derecho al mundo, sin embargo, su fe y su confianza en el mundo no tiene ninguna firmeza: de pronto y aparentemente sin fundamento, pueden ser disueltas por la angustia y la nada.

Una segunda forma de angustia bajo la cual el sujeto puede negarse el derecho de existencia en el mundo descansa en el sentimiento de identificación con el objeto malo. La forma de relación con el mundo que precede ontogenéticamente al tener objeto, a la escisión entre sujeto y objeto, es la de ser objeto, la identidad de Yo y Objeto. Aparece no sólo en la fase de narcisismo primario, como identidad con el objeto bueno difuso, indeterminado, infinito, sino también en la fase siguiente de relación con el objeto, y por cierto como identificación con el objeto dotado de contornos. En esta fase el individuo se funde no sólo con las cualidades ideales de los objetos anteriores, sino también con sus cualidades malas. La necesidad de ahí derivada de presentarse al mundo como el objeto malo, que el individuo ha llegado a ser en virtud de la identificación (por lo menos inconsciente) y por el que está definido en su esencia y se ha convertido él mismo en un sujeto malo, constituye una fuente narcisista de angustia que fluye constantemente.

Una tercera modalidad igualmente narcisista se debe a que un individuo solo imperfectamente ha podido formarse una persuasión de derecho, porque su niñez estuvo determinada por la ausencia de testigos que se alegraran de su existencia y, con ello, por la imposibilidad de recibir una persuasión firme de que él es bueno a través del reconocimiento introyectado de su naturaleza existente.

Por eso el individuo tiene el sentimiento de ser superfluo e indiferente para el mundo, y de carecer de existencia para los demás. Con ello queda dolorosamente menoscabado el sentimiento de realidad unido a su propia persona. Cuando los mecanismos de defensa elaborados contra eso están en peligro de fracasar, y con ello ponen al individuo en peligro de aparecer ante el mundo “en el sentimiento taladrador de su nada”, él se hace presa de la angustia y del pánico.

Otra interpretación pone el énfasis en la relación entre la angustia y la nada, a través de la determinante situación del sujeto con el *mundo*:

La naturaleza de la nada sin límites, omnipresente, a la que lleva la angustia; es asimismo el carácter inherente a ésta de la carencia de objeto o indeterminación; y lleva finalmente al estado de desamparo que va unido con la angustia. La angustia no puede entenderse sin el concepto de *mundo*. El mundo es el objeto fundamental de la confianza trascendental.

El sujeto que está unido con su *mundo* es uno y está fundido con él. No *tiene*, sino que *es* su mundo. El *tener* mundo descansa en el *ser* mundo. El mundo que el sujeto tiene, en su interior se introyecta en el mundo que él *es*. El *mundo* experimenta su originaria fundación histórico-vital, que en caso favorable, se amplía epigenéticamente en forma correcta, en el

estado que el psicoanálisis conoce como “narcisismo primario” o “amor primario”. Con estas expresiones se significa la fusión del recién nacido con la madre, que para él todavía no es un objeto separado, del mismo modo que él todavía no se aleja de ella como un Yo autónomo.

El mundo es aquí el otro, y sigue siéndolo en el curso de la historia. Pero es posible que un individuo, movido por el desengaño sufrido con los otros, asuma un sustituto del mundo en forma de cosa; pero detrás de esto está el otro, como la forma -quizá negada- ideal y deseada del *mundo*. En la cosa elevada a *mundo* el sujeto posee en forma desdichada al otro, de la misma manera que el jugador busca una sustitución de la benevolencia del otro en el hecho de ganar, que le da a la suerte. La caída del ideal pasando a una forma sustitutiva del *mundo* es aquí una fuente de angustia.

La nada, a la que la conciencia se ve llevada por la angustia, es la nada del mundo; en la nada el Yo está en la expectación de la sustracción que amenaza el mundo. Que la nada “amenace” tan sólo, pertenece a las condiciones de posibilidad de la angustia; pero eso no significa que la nada deba ser puramente futura, o sea, que no pueda haber llegado ya y estar presente. La condición es solamente que la nada tenga todavía un futuro: la nada que hace definitivamente su presencia es el final negativo de la angustia. La nada puede aparecer bajo todas las mezclas de “presente” y “futuro”; a ellas corresponden matices de la angustia.

La angustia lleva al sujeto ante el otro elevado a *mundo* bajo el modo de “amenaza” o de “perdición”. La nada lleva la faz alejada del otro, del mismo modo que en el mundo está diseñada la faz del otro.

Lo mismo que el sujeto es su mundo, él es también la nada.

La angustia es el “sentimiento oceánico” hecho negativo, un estado de identidad negativa sujeto- objeto: el sentimiento de unidad del sujeto con el objeto que en forma negativa condena, o se ha hecho indiferente o ausente.

En la angustia quedan borrados por igual el mundo y el sujeto, “perecen de angustia” el sujeto y el mundo. El Yo, que es abandonado por su mundo, queda así suprimido él mismo; con el mundo que se hunde, se hunde y escurre él en sí mismo hacia la nada, hacia el puro vacío.

En la angustia, el sujeto corre hacia la privación del mundo y con ello hacia la privación de la conciencia. A ello corresponde la experiencia de la “estrechez”, como lo indica la palabra angustia (“angostura”; vértigo de la angustia; se corta la respiración). “Estrecharse” significa morir; la muerte es el estrechamiento absoluto. Por eso toda angustia es-en cierta medida-angustia a la muerte; aunque no se desarrolle hasta la expectativa plena de la ejecución y aniquilación del sujeto.

El fundamento de que el sujeto en la angustia se halle ante la expectativa de ser rechazado por el mundo en su totalidad está en que, si el mundo se aparta, también el todo del mundo carece de importancia. Todo lo mundano que el sujeto quiere coger para sostenerse en ello, se escapa en la privación del mundo; le muestra al sujeto la nada del *mundo* que *inhabita* en ello; esta nada, con su presencia universal, quita su vigor y validez a todo ente.

La nada, a la vez que la identidad con el sujeto y la omnipresencia, muestra los otros dos caracteres del mundo: la indeterminación o carencia de forma y contornos; la carencia de límites.

El rasgo de la carencia de límites no contradice a la experiencia de la estrechez y de la nada; pues la carencia de límites, como carácter de la nada, es algo negativo. En la nada sin límites el sujeto no se derrama (expande) como en el ilimitado *mundo* bueno. Esa nada no significa amplitud; más bien reprime al sujeto hacia sí mismo; éste, estrechándose, se derrama en sí mismo.

El estado de desamparo y pasividad, que está vinculado con la angustia, es el giro negativo del recogimiento pasivo del sujeto en su *mundo* y del sentimiento de omnipotencia ligado a él.

Pero la carencia de objeto de la angustia requiere todavía otra interpretación. Significa también recogimiento del objeto.”...la nada, que es el objeto del miedo”, en cierto modo “se convierte más y más en un lago..”de acuerdo con Kierkegaard. Para la conciencia adquiere claridad trozo a trozo el *mundo* bueno, del cual ella espera verse abandonada. Éste sale de su anonimato.

Así, la angustia es una comunicación abstracta, prelingüística de la conciencia con su *mundo*(amenazado).

La angustia guarda silencio no sólo en su dirección al objeto, sino también en su parte lógica o en la parte del motivo. La expectativa del sujeto de que “caerá del mundo”, o de que éste se le escurrirá o se volverá agresivamente contra él y lo aniquilará (éas son algunas modalidades de expectativa de la nada), está motivada por una negación de derecho o de una duda de legitimación. La nada es un postulado de la conciencia de falta de derecho, lo mismo que el mundo es un postulado de la conciencia de derecho.

La angustia verdadera, que aquí tiene la función de iniciar un camino para el hallazgo del derecho, tiene significación emancipatoria y “cartesiana”. Lo mismo que, en el proceso cartesiano de cercioramiento del mundo, la duda borra metódicamente el mundo, no lo deja valer; también aquí la angustia sustrae al mundo su validez por causa de su forma de falta de derecho; lo mismo que allí, también aquí el sujeto es dejado como *solus ipse*. Y lo mismo que allí el mundo es erigido de nuevo sobre un fundamento teórico absolutamente seguro, el *cogito sum*; otro tanto sucede aquí sobre una base teórico-práctica, el principio de derecho purificado materialmente, que es el primer suelo justificante del mundo, a saber, el yo perseguido hasta el último fundamento del mundo.

Finalmente, el concepto de angustia ha sido ampliamente tratado no sólo por la psicología, sino en especial, por múltiples filósofos, sobre todo los ligados al existencialismo. Las filosofías de Sartre y Heidegger son de especial relevancia para esta tesis por ser las que dentro del existencialismo proponen una concepción de la existencia profundamente coherente con la intuición que guió mi trabajo, no sólo como producción plástica, sino como acto de existencia en el mundo:

Jean-Paul Sartre

Sartre pone en la soledad de la vida y en la “nada” misma de la libertad, y no en la muerte, la clave de la angustia y de la autenticidad.

En esta concepción es patente ya la pérdida de trascendencia y relevancia que solía tener asociada la muerte como hecho definitorio de la existencia. Entonces el énfasis de la existencia pasa precisamente al instante presente, donde la libertad es un factor esencial de reflexión.

Para el autor de *La Náusea* los caminos de la libertad son, en efecto, los caminos de la aniquilación, de la contingencia y de la soledad absolutas, de la completa gratuidad, del absurdo y de “las pasiones inútiles” condenadas al fracaso. Son los caminos de la nada opuesta a la necesidad, a la causalidad, a la Naturaleza, al Ser. En su “ensayo de ontología fenomenológica” que es *El Ser y la Nada*, Sartre establece la fundamental distinción entre los dos reinos ontológicos: Sartre describe el ser-en-sí como aquello que está lleno de sí mismo, que es pleno, compacto, suficiente y cerrado en su propia realidad:

“El en-sí no tiene secreto: es masivo...es plena positividad...escapa a la temporalidad...(es) increado, sin razón de ser, sin relación alguna con otro ser”. 23

El ser-en-sí está pleno de sí mismo y no se podría imaginar plenitud más total, adecuación más perfecta del contenido al continente; no hay el menor vacío dentro del ser, la menor fisura por donde pudiera deslizarse la nada. 24

El ser-para-sí, en cambio, es inacabado e imperfecto, no coincide jamás consigo mismo, existe como

“...un ser que se afecta perpetuamente de una inconsistencia de ser.” 25

El para-sí es el orden de la existencia temporal, del ser posible, nunca completo y al que siempre le falta ser: es el no-ser mismo o la Nada, y esta es la Libertad. Su libertad pura e incondicionada, su proyección al *futuro*, su capacidad de aniquilar el ser-en-sí e introducir su propia nada.

El hombre es lo uno y lo otro, ser-para-sí y ser-en-sí; éstas son las dos mitades que nunca pegan entre sí y que “se producen horror”, una a la otra porque sólo se realiza una contra la otra. Los dos contrarios absolutos coexisten sin embargo, aunque excluyéndose recíprocamente y en pugna constante. Esto origina la dicotomía esencial en que consiste el hombre, cuya “pasión inútil” busca el ideal imposible de conciliar y unificar los opuestos: de llegar a ser en-sí y para-sí a la vez, pleno y libre al mismo tiempo; el afán de ser Dios.

Sartre no acepta en absoluto que la posibilidad más propia y auténtica del sujeto libre sea la muerte; ésta, es más bien, dice, la eliminación de todos los posibles. La muerte es simplemente un hecho absurdo y gratuito, como lo es el propio nacimiento. 26

La posibilidad, la indeterminación, la Nada y la Libertad están presentes *en cada momento de la vida*.

“La libertad –escribe– es la textura de mi ser”. Pero de mi ser en lo que tiene propiamente de humano, como ser para-sí; y el para-sí consiste en aniquilar el ser-en-sí que también soy.

En este sentido:

23 Sartre, *El ser y la nada* (buenos Aires, 1976) , p.639

24 J. González, *Ética y libertad*, p215

25 *ibid.*, 216

26 Sartre, *op. Cit.* , p.639

...la realidad humana es su propia nada. Ser para el para-sí es aniquilar el en-sí, que él es. La libertad no es otra cosa que la aniquilación. 27

La libertad se ejerce siempre ante una situación dada, ante una realidad constituida, ante algo que ya es, y consiste justamente en la acción aniquilante del en-sí por la cual "la nada penetra en el ser". En esto se cifra el acto libre: es la acción contra lo que es, literalmente contra-natura, anti-natural, *anti-physis*" según la designa Sartre.

Es patente el sentido político que aparejan estas palabras, y fue visible su influencia dentro de los movimientos que pretendieron la revolución a partir de los años sesenta. Esto constata un hecho importante; que definir la cualidad de la existencia conlleva una posición ante ella, una necesidad crítica ante el entorno al que llega el ser.

Por eso es que los personajes de la literatura sartreana de la época existencialista, andan en busca de un acto que les haga libres, y este acto es, por lo general, el homicidio, el suicidio o cualquier modalidad de destrucción. 28 Finalmente se centra en la transgresión, sobre todo entendida como transgresión ante los parámetros de un condicionamiento social y moral dados. Se le puede relacionar con mucha claridad el sentido transgresor que también suele asociarse a la melancolía misma.

Martín Heidegger

Recibió la influencia de Nietzsche, San Agustín y Husserl, y elaboró una síntesis de existencialismo y fenomenología, en una *Ontología general*.

Heidegger habla del ser en el mundo y de los posibles modos de ser en el mundo. Hipostasia los conceptos Ser y Nada como entidades sustanciales como objetos .

La angustia es explicada en su teoría en su nexos con el estar-en-el-mundo:

El hombre es siempre arrojado al mundo más allá de su voluntad, en un ambiente dado, en una circunstancia. El hombre no elige vivir en un determinado ambiente, ya nace inmerso en un hábitat, en una red de relaciones humanas y objetuales (plexo referencial de útiles) El mundo es para el ser humano un área de actividad o interés, el tiempo o la sociedad que afecta a una personalidad, y su universo mental; la perspectiva determinada por lo histórico, lo geográfico y lo ambiental.

Heidegger plantea la angustia como una experiencia integral. La angustia es ante la nada, no es a algo particular, sino el enfrentamiento de la estructura total del ser en el mundo, frente a la muerte, en su finitud y en su complitud. 29

"El estar-en-el-mundo es siempre ya un estar caído (un haber caído). Pues a fin de cuentas, estar-en-el-mundo es haber sido arrojado al mundo y este ser arrojado es como una caída.

27 T.W Adorno, *Minima Moralia*, p. 120 en Waldman, op.cit, p.40

28 Gilda Waldaman, op.cit (México), p. 39-40

29 Elsa Martínez, *Ensayo Filosóficos* (UNAM, 1987) p. 229-233

La angustia trae la comprensión del mundo en su completitud, en su ser ante la muerte. No es menos cierto, sin embargo, que el *Dasein* (el “ser-ahí,” la “Existencia”, la realidad humana, “el estar”) tiene la posibilidad de “levantarse de esta caída”. Ello sucede por la angustia”.

La única certeza que tiene el hombre es que ha de morir, por ello la conciencia de la muerte, nos arraiga en el sentido de vida

La angustia devela al *Dasein* en su flotar en la nada. La cual, por lo demás, no es en sí la supresión del ser: la nada no es negación del ente, sino posibilitación del ente en cuanto “elemento” del *Dasein*. La nada es aquello de lo que el *Dasein* se ve surgir y en que puede hundirse. Por eso preguntarse “¿Por qué hay ser y no mas bien, nada?-la pregunta fundamental de la metafísica –no tiene exactamente el mismo sentido que la pregunta en Leibniz. No es una pregunta dirigida a explicar por qué hay algo, sino más bien a hacer comprender la nada que lo sostiene todo y en la cual permanece todo ente. 30

Nada como el fundamento, Nada primordial.

Es patente una característica del pensamiento de Heidegger, la preferencia por un lenguaje poético, junto con un constante buceo en lo escondido de la palabra. El ser tiene que aparecer de algún modo en el horizonte. Este horizonte parece ser cada vez más en Heidegger el lenguaje. Hasta es posible decir que el ser no es el tiempo, sino el lenguaje.

Y como el lenguaje en el cual el ser no es “forzado” no es el lenguaje científico-el cual constituye la realidad como objeto- ni el técnico-el cual modifica la realidad para aprovecharse de ella-, no queda sino un tipo de lenguaje que por un lado es esencialmente poético, pero que en el fondo es “conmemorativo.” Pensar en el ser es, así, “conmemorarlo” Lejos de la descripción, de la explicación, de la interpretación, estamos dentro de la conmemoración. Hay que conmemorar el ser para que este no caiga en el olvido. Pero conmemorar el ser es a la vez protegerlo contra la descripción, la explicación y la interpretación.

Por tanto, acceder al ser es algo muy distinto de conocerlo, Al ser se accede no por el análisis metafísico, sino por el “habitarlo.” Como *la cosa* manifiesta su carácter en la “reunión” de sus elementos, el ser manifiesta su carácter en la “reunión” de los entes. Pero el ser no es el conjunto de los entes ni un ente en especial: el Ser es el habitar de los entes.<sup>4</sup>

La propuesta de Heidegger es recobrar la multidimensionalidad humana como multidimensionalidad vital. Lo vivido es una dimensión mayor que lo conocido. La vida es infinitamente mas rica que lo teórico, el “ser ahí”occidental reduce su ser al conocer y olvida el valor de la vida como multiplicidad e sensaciones.

El conocimiento del mundo no es teórico-teórico, relacionado a la visión, sino que es sensación, energía, multiplicidad, de sensaciones organizadas, ordenadas, integradas o desintegradas. Sensibilidad e interacción constante. Así, en su “habitar”, el ser del mundo se mueve preferentemente en la cotidianidad, en el terreno del “ser-arrojado”.

El *Dasein* reconoce al mundo en el estar embargado en el hacer frente a lo que se busca. Ser-en-el-mundo, en el espacio, en un lugar dado, en el tiempo, en donde “habitar”.



El *Dasein* “se define por sus relaciones con el mundo”, cabe en el mundo, toca al mundo, no puede ser **exento** de ser en él mundo. Su mundaneidad lo define.

“ Tener que ver con algo, producir algo, encargarse y cuidar de algo, emplear algo, abandonar y dejar que se pierda algo, emprender, imponer, examinar, indagar, considerar, exponer, definir, sentir, vivir, teorizar, comprender, arriesgar, sufrir, disfrutar, llorar, naufragar, emocionarse vitalmente.” 31 En una palabra, aceptar la plétora de modos de **afectarse** por el mundo concreto en el que estamos, al que llegamos; incluyendo naturalmente sus variantes mas “negras”.

La crítica de Heidegger es contra la concepción de conocimiento como puramente teórico, forma que ha dominado sobre otros saberes. Este “saber de los ojos” ha usurpado las funciones de otros saberes. El saber de la piel, de la lengua, de la intuición, del olfato, del oído, aunado al saber del concepto, del orden de los conceptos  
La estructura fundamental es el ser-en-el-mundo, el estar-en-el-mundo-. No es hallarse de una cosa en otra , sino una realidad total: el estar-en-el-mundo es un modo de ser. Por eso para Heidegger no hay un sujeto en el mundo (realismo), ni un mundo en un sujeto (idealismo). Por otro lado, el mundo no es un conjunto de cosas; “mundo” designa, como indica Heidegger, “la noción ontológico-existencial de la *mundanidad*.”

El mundo inmediato del *Dasein* es el “mundo circundante”. Pero este “mundo circundante”no es una *res extensa*, Ello no significa que se descarte todo espacio. Mas el espacio de la *res extensa* está incluido en la circunmundaneidad, o mundaneidad del mundo circundante en cuanto mundo-en-el-cual-estoy. La interpretación ontológica de la circunmundaneidad lleva a dos posibilidades: estar-presente y estar-a-mano. Esta última es lo característico del utensilio, el cual no es una cosa con la que se hace algo, *sino el hacer mismo*. La “utensibilidad” y “empleabilidad”del utensilio es una determinación ontológica. Así, el espacio no es primariamente *res extensa*, sino una especie de orientación-en que envuelve el acercamiento y el des-acercamiento . Pero el acercarse y el alejarse no son propiedades subjetivas, sino también caracteres ontológicos por medio de los cuales se aclara la noción misma de extensión. 32

El concepto del mundo de Heidegger ha sido comparado con el de John Dewey en su interpretación de los objetos. La teoría de Heidegger es marcadamente pragmático. Las cosas son para él, no la concepción cartesiana, existiendo independientemente de nosotros; ellas son objetos para su manipulación, pues el hombre es un operario, artesano, productor; es *homo faber* antes que *homo sapiens*. Heidegger y Dewey participan en una revuelta contra la simple representación teórica del mundo, a la manera de Descartes o Newton. 33

Finalmente, la relación entre angustia y Ser se revela de esta forma: el *Dasein* es su propia posibilidad, la cual no es una característica o predicado, sino su propio ser. Por eso la naturaleza propia del *Dasein* consiste en su existencia y no es aprehendido mediante categorías, sino por medio de los “existencialios”. Ello distingue la analítica del *Dasein* de toda psicología o antropología.

31 M. Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, (México, 1968), p.69

32 Ferrater, *Op.cit.*, p.1467

33 Martínez, *Op.cit.*, p. 230

Pues el *Dasein* no es un ente como los demás; propiamente no es un ente, sino un existente, es decir, una realidad en cuyo ser le va su ser, en el cual, en el curso de su comprensión se abre la realidad del ser. El *Dasein* puede existir en los dos modos de la autenticidad y la inautenticidad. Aquí, el análisis del *Dasein* se efectúa en el sentido o dirección de la temporalidad en la que, a la postre va a constituirse.

Para el *Dasein* el “encontrarse en” es la situación misma, no algo “exterior” o “interior”, es el hecho de “estar ahí”, “arrojado” y teniendo que habérselas con la propia existencia en cuanto-estar-en-el-mundo. El “comprender” es, por así decirlo, el “constituirse comprensivamente”, el ser original dado como un “poder ser”.

Por eso, el comprender está estrechamente relacionado con el “proyectar”, el ser como proyecto, esto es, como proyecto de su propia posibilidad de ser.

Ante la temporalidad, la muerte y la conciencia aparecen como un llamado a sí mismo. La muerte aparece como la constante posibilidad (recordatorio) del anticiparse. La muerte puede afrontarse auténtica o inauténticamente. <sup>34</sup> Algo análogo ocurre con la conciencia o “llamado”. Este llamado no es exterior ni interior, psicológicamente hablando; en rigor, es el *Dasein* que se llama así mismo en la conciencia moral. Por eso el llamado en cuestión es como una “vocación” a la cual el *Dasein* puede o no ser fiel.

La temporalidad del *Dasein* es una temporalidad “originaria” en el sentido de ser la temporalización del *Dasein* en cuanto “preocupado” por su propia posibilidad de ser como estar-en-el-mundo. Lejos de ser el tiempo mundano (pasado, presente, futuro) el modelo de la temporalidad del *Dasein*, ésta es el modelo de aquél. <sup>35</sup>

Así, la conciencia de la muerte obliga al *Dasein* a elegir entre la autenticidad y la inautenticidad. Al elegir la autenticidad, en el arriesgar el ser en cada momento se puede encontrar la libertad.

## Herejía

*Fig.* Sentencia errónea contra los principios de una ciencia o arte. // Palabra muy injuriosa. // Opinión no aceptada por la autoridad. // Fechoría.

Definimos la herejía como un delito de percepción. El hereje es quien ve algo que no está ahí, según determinado custodio de la realidad. Por tanto la herejía es siempre relativa a una ortodoxia. Toda tradición tiene sus herejes

En la acepción común y más estrecha son heréticos los cristianos que difieren de la ortodoxia en puntos básicos de la doctrina; pero también hay herejes del judaísmo, herejes paganos, herejes de la ciencia, herejes sociales y políticos, sexuales y psicológicos. Donde hay ortodoxia, hay herejía. <sup>36</sup>

En todas las sociedades y en todos los momentos hay siempre una tradición convencional de la realidad que delinea nítidamente lo real y verdadero, “el mundo de día” donde las gentes del común se afanan, por lo general, sin cuestionarse nada.

<sup>34</sup> La autenticidad se define como el recobramiento de sí mismo por sí mismo; apropiación, mientras que inautenticidad sería la caída, u olvido de sí mismo, en la distracción.

<sup>35</sup> *ibid.*, Op.cit, p. 1468

<sup>36</sup> George Leonard. Enciclopedia de los herejes y las herejías (México, 1999), p.147

En la periferia de esta tradición están los dominios de la herejía. En la sombra cultural, los individuos y los grupos cuyas visiones difieren del “sentido común” por diversas maneras fundamentales. 37

En términos oficiales la melancolía y en general “el lado nocturno de la vida” no podrían ser definidos como herejías, pero la respuesta humana ante el dolor ajeno y la enfermedad sobre todo cuando esta es tan intangible como el dolor del alma suele ser la de rechazo, repulsión o aversión; una *negación* hacia aquella negación vivida y experimentada por el prójimo. Es el sentido original del término *Estigmatización*. 38 Esa reacción primaria es *de facto* equiparable a una ortodoxia, mas que *moral*, una ortodoxia del sentido de vida convertido en dictadura del sentido de realidad que le *niega* reconocimiento a aquello que a su vez le niega la hegemonía sobre la experiencia real de la existencia. La herejía es un delito de percepción, y el melancólico no puede sustraerse del objeto de su percepción. Si el melancólico es autoconciente de su estado *mórbido* de ser en el mundo, y si encima se identifica con él, los demás, los *otros* probablemente reaccionen llamándolo “hereje”.

## Rebelión

El diccionario la define como la resistencia contra la autoridad, como insubordinación o indisciplina; es esa la forma como entendemos el concepto comúnmente, pero la posibilidad de ver en la rebelión un valor la encontramos en autores como Albert Camus en *El hombre rebelde*: “la rebelión es la única actitud humana posible frente al absurdo”; “la rebelión es una negación, el rechazo de un hombre que dice no”. Este caso de negatividad resulta autoafirmante para el ser situado ante un entorno, sistema o circunstancia, en el que la “autoridad” o su equivalente son absurdos o depredatorios; una amenaza para el ser y la existencia del sujeto. Ante esas circunstancias, como en el caso del suicidio externo, el *no* implícito en la rebelión es un acto de libertad, de afirmación “positiva”.

## Emile Cioran

Definible como un hereje y un rebelde, Cioran desarrolla su pensamiento desde la *negatividad* a la cultura occidental, a su noción de Dios y trascendencia sobre todo. El panorama de la realidad que plantea no puede ser sino melancólico, en donde la melancolía se ha convertido en una forma de acercarse al mundo y al hombre. Es por eso que en afirmaciones como la siguiente: “La renuncia es la única variedad de acción no envilecedora.” Cioran despliega una posición vital problemática, paradójica y potencialmente decadente, si no fuera por la lucidez de su crítica.

Cioran se ha forjado la reputación de cruzado de la soledad, de alguien intratable

37 idem p. 148

38 Los *stigmata* eran las pruebas dolientes y sangrantes de la presencia de Dios en el cuerpo del creyente, que por gracia de aquellos se identificaba con la pasión de Cristo

“Desconfíen del rencor de los solitarios que dan la espalda al amor, a la ambición, a la sociedad. Se vengarán un día de haber renunciado a todo eso”

sentencia. Quienes conoce personalmente a Cioran saben que ha renunciado, sí, pero al éxito fácil, al oropel envenenado. John Updike le ha calificado de monje frustrado. Gabriel Marcel lo consideraba uno de los más violentos testigos de cargo en el proceso abierto entre el hombre y Dios. Cioran dice de sí mismo:

“Quise ser filósofo y me quedé en aforista; místico y no pude tener fe; poeta y sólo llegué a escribir una prosa bastante dudosa”.

Para Camus, como para muchos existencialistas, la vida humana no sólo es posible sin Dios sino que, para ser auténticamente, requiere de la ausencia de Dios. Queda entonces la única esperanza dentro del hombre mismo. Para Cioran no hay ninguna, en ningún caso. Veamos:

La injusticia gobierna el universo. Todo lo que se construye, todo lo que se deshace, lleva la huella de una fragilidad inmundada, como si la materia fuese el fruto de un escándalo en el seno de la nada. Cada ser se nutre de la agonía de otro ser, los instantes se precipitan como vampiros sobre la anemia del tiempo; el mundo es un receptáculo de sollozos...

Este es el mundo al que se enfrenta Cioran: un mundo blanduzco en el que lo único concreto son los estertores del tiempo, la única realidad es la de la destrucción. "En este matadero --dice Cioran--, cruzarse de brazos o sacar la espada son gestos igualmente vanos". Ni siquiera hay suficientes razones para darnos un tiro. No somos dueños ni de nuestras fuerzas. Sólo bostezamos. Nuestras aspiraciones son negativas:

Ser el agente de la disolución de una filosofía o de un imperio: ¿puede imaginarse orgullo más triste y majestuoso? Matar por una parte la verdad y por otra la grandeza, manías que hacen vivir el espíritu y la ciudad; socavar la arquitectura de malentendidos sobre la que apoya el orgullo del pensador y del ciudadano.

Tal es el programa de Cioran. Un programa que se sabe fracasado de principio.

Acerca de la naturaleza del hombre dice: “No soy creyente, pero estoy obligado a admitir la existencia del pecado original como idea, pues quien la tuvo dio en el clavo. La historia del hombre comenzó con una caída. Sin embargo, no puedo aceptar que antes existiera un paraíso; creo más bien que algo se resquebrajó cuando el hombre comenzó a manifestarse, algo se rompió en él, quizá al convertirse en hombre propiamente dicho. Durante mucho tiempo me interesó la decadencia del imperio romano, cuyo final desesperado, completo, vergonzoso, es un modelo para todas las civilizaciones. Y si en estos momentos me interesa tanto occidente, el occidente de hoy, es porque recuerda el crepúsculo de las grandes civilizaciones anteriores.”

Su negativa a los fundamentos de la civilización occidental lo sitúan dentro de la pensamiento posmoderno: “El progreso no existe en lo esencial. Sólo reconozco el progreso tecnológico...si eliminamos de la historia la idea de progreso, llegamos a la conclusión de que no tiene la menor importancia lo que ocurra en el futuro...debemos compadecer a

quienes vendrán después...la historia puede compararse a una vida que se manifiesta y degenera. Se trata de una cuestión de ritmo. Yo creo que el hombre no debería haberse comprometido con la historia, que debería haber vivido una existencia estacionaria, cercana a la animalidad, sin orgullo ni ambición.. No debería haber cedido a la tentación prometeica, pues Prometeo fue el gran inductor. Como todos los bienhechores, carecía de perspicacia, era un ingenuo. En realidad, la historia universal no es más que una repetición de catástrofes, a la espera de una catástrofe final...creo que el destino del hombre es, como el de Rimbaud, fulgurante, es decir, breve. Las especies animales habrían durado miles de años si el hombre no hubiera acabado con ellas, pero la aventura humana no puede ser indefinida. El hombre ha dado ya lo mejor de sí mismo. Todos sentimos que las grandes civilizaciones han quedado atrás. Lo que no sabemos es cómo será el fin.” 39

“Nadie puede corregir la injusticia de Dios y de los hombres: todo acto no es más que un caso especial, aparentemente organizado, del Caos original. Somos arrastrados por un torbellino que se remonta a la aurora de los tiempos; y si ese torbellino ha tomado el aspecto del orden sólo es para arrastrarnos mejor...”

Queda en pie nada más la necesidad de quitar máscaras. Nadie es dueño de la verdad y todo lo que podemos decir --piensa el rumano--, es que hay que destruir todos los espejismos. 40

La muerte de Dios es quizá la gran coordenada del drama de nuestro tiempo. Para todos: los creyentes piensan que la gran crisis espiritual obedece al abandono de la idea de Dios; los no creyentes, a que ese abandono es demasiado reciente. Camus creía que nuestra crisis es una especie de gran “resaca”.

Cioran -aunque él mismo lo haya negado expresamente--está cerca de Camus. El autor de *El extranjero* escribió que la dignidad de los hombres sólo depende de la capacidad de asunción: habría pues que asumir nuestra condición de mortales, de extranjeros. Conocer tal condición para reconocernos, y entonces, sólo entonces, fundar una moral en la que el hombre sea prójimo del hombre no en nombre de Dios sino del más primitivo, y por eso auténtico, sentimiento humano. Camus habló también de los diversos suicidios. Y los condenó: porque entrañarían una renuncia, en nombre de lo que podría llamarse una suerte de confort espiritual.

Y Cioran escribió: "No hay mayor renuncia que la fe". ¿Qué se hace si no sé renuncia? Rebelarse contra el destino. Pero tal rebelión supone una aceptación. O mejor dicho: en la medida en que acepto mi destino me tengo que rebelar ante él. La diferencia más notable entre ambos pensadores --entre Cioran y Camus-- está en la concepción de la rebelión. Para Camus no hay, no puede haber una esperanza trascendente pero sí --y justamente por eso-- una esperanza en la dignidad del hombre. Desarraigado de Dios, di-verso al mundo, el hombre enfrenta la muerte solidariamente. Cioran piensa que todo esto es un nuevo engaño. 41

39 J.L. Ahnira, Conversaciones con Emile Cioran, El País Semanal. #344, 1983

40 La expresión del escepticismo, ESTUDIOS. filosofía-historia-letras Otoño 1984, Hemeroteca Virtual ANUIES <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

41 Qué, después de Dios? ESTUDIOS. filosofía-historia-letras Otoño 1984. Hemeroteca Virtual ANUIES <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

Cioran no piensa que la vida tenga sentido -y en esto, como veremos, lleva una de las tesis del existencialismo a su extremo-, piensa que nada tiene valor, que la vida de los hombres se divierte en engaños y fruslerías.

Cioran es el pensador que transgrede toda frontera. Va más allá que Montaigne, quien decía, con verdad estremecedora, que "antes de nacer todos estábamos muertos"; más allá que Dostoievsky, quien hace decir a uno de los Karamazov que todo ser normal ha deseado por lo menos una vez la muerte de su padre; más allá que Nietzsche, que pedía que "a quien no puedas ayudar a volar, ayúdalo a hundirse"; más allá que Cesare Pavese, que pedía su cambio por Cristo: "que me crucifiquen si me aseguran la vida eterna"; más allá que Jean-Paul Sartre, que nos anunció que "el infierno son los otros" y que "el hombre está condenado a la libertad"; más, mucho más allá que Heidegger, quien precisaba en una de sus frases exactas que "el hombre es un ser arrojado al mundo"; más allá que Camus, quien descubrió también la orfandad de los hombres, su radical extranjería y su lucha inútil: el absurdo.

¿Para qué transgredir nada si a la vuelta del muro está el desfiladero? ¿Para qué vivir?  
¿Para qué escribir? 42

"Lo que temo no es la muerte, sino la vida. Por mucho que me remonte en la memoria, siempre me ha parecido insondable y aterradora. Mi incapacidad para insertarme en ella. Miedo, además, de los hombres, como si perteneciera a otra especie. Siempre el sentimiento de que en ningún punto coincidían mis intereses con los suyos."

"El hombre que más me deprime es el satisfecho por sí mismo. No entro en sus razones, su éxito no me lo parece, la vanidad que le inspira me parece ridícula o demente, aunque todos la consideran legítima. Es que para mí todo éxito exterior es peor que un fracaso y siento piedad de quienquiera que se eleve sobre el mundo." 43

42 idem

43 Emile Cioran, Prosa, ÑUSLETER, Mensaje periódico de divulgación literaria #30

<http://niusleter.com.ar>

## **CAPITULO II**

La Forma del Mundo

# 1

## La Melancolía como Misterio y Revelación

El formular el contenido histórico del pensamiento sobre lo negativo como un campo semántico posibilita notar las relaciones que todos esos tópicos guardan con lo entendido por melancolía. Se ha visto que a lo largo de la historia la noción de melancolía ha fluctuado, pero ha sido bastante precisa en cada momento histórico. Así es en la actualidad, y siendo rigurosos con la definición usual de esta, no podríamos asociarle mayores significados que los consignados en la definición del Diccionario. Pero sucede que, como ya se ha anotado, finalmente nos encontramos analizando fenómenos primariamente preconceptuales, que por su naturaleza primero son *sentidos* y experimentados antes de ser clasificados y delimitados racionalmente. La noción que la experiencia de la melancolía me ha aportado es mucho más amplia de lo que ha podido resumirse en las definiciones históricas y es por eso que la semántica de lo negativo es un mejor recurso de significados.

El arte es para mí en este caso, la mejor forma de aprehender esta zona de la existencia. La disciplina que encontré para abordar mi objeto es la pintura, y para hacer inteligible todo lo que involucró el acto de pintar estos cuadros, considero necesario exponer en forma de concepto propio mi entendimiento acerca de mi labor.

La pertinencia de seguir utilizando el nombre Melancolía para designar esta concepción se desprende del hecho de que, fundamentalmente la melancolía es una construcción estética; es “la estetización de la tristeza primordial”.

Finalmente lo que puede observarse a lo largo de la historia es que el concepto ha cambiado de acuerdo al marco cultural dado, pero un núcleo ha permanecido constante hasta hoy, escapando a una enunciación inequívoca acerca de su naturaleza. Pero lo que sí ha sido claro es la naturaleza estética de este núcleo, pues es el material anímico del hombre usualmente ha sido más asequible a la metáfora que al escalpelo.

Eso se comprueba no sólo en la insistente permanencia que ha tenido ésta en el arte de todos los tiempos, sino en el hecho de actualmente tendemos a referirnos en términos puramente metafóricos a lo que sentimos aún sin saber con exactitud racional a qué nos referimos.

La presencia del término no sólo liga la tradición con mi momento histórico sino que le otorga un sentido social, cultural y vital a lo que por definición es una experiencia destructiva, *negativa*. Otorgar un nombre al dolor permite reconocerlo y asimilarlo, y en este proceso de incorporarlo a la experiencia vital como *positividad*, el arte de todos los tiempos ha encontrado un milagro, como opina María Bolaños, en “la parálisis como fuente de energía y, sobre todo, de un entendimiento problemático, oscuro y nada complaciente del hecho artístico”<sup>1</sup> se encuentra el milagro de poder nutrir a la vida con la muerte por medio de la creación artística.

Revelación y misterio son dos calificaciones que he encontrado para expresar mi encuentro con el mundo, que considero sólo fue posible al mirarlo a través de la melancolía:

<sup>1</sup> María Bolaños, *Pasajes de Melancolía*, (Castilla, 1996), p.18



## Revelación

“ 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 los seres.”<sup>2</sup>

Julia Kristeva describe así una de las constantes más paradójicas e inesperadas de la melancolía o depresión, la experiencia de la revelación de un conocimiento, de un entendimiento acerca de la realidad que únicamente puede obtenerse inmerso en el estado doloroso que nos ocupa.

Ya en el *Problemata XXX*, la noción aristotélica entiende a la melancolía no como una enfermedad del filósofo sino como su *êthos*; así, la búsqueda de la verdad se encuentra para él enmarcada por este estado que presupone una interacción fluida del ser del hombre con la naturaleza dentro de la idea griega de las correspondencias entre el hombre y el cosmos, que en este caso se verificaba en la fluctuación de la *melaina kolé*. La melancolía era la expresión y el reconocimiento de la labilidad humana ante el cosmos, de una sensibilidad que bien podía matarlo, pero que también le abriría la conciencia al entendimiento de la verdad. Por tanto, cabe decir, la tristeza del melancólico era desde ese momento ya sinónimo de una tristeza necesaria, que en su profundidad portaba un germen de sabiduría.

Más tarde, el mundo hispánico produce otra expresión de este nexo problemático entre la verdad, el conocimiento y el sufrimiento en la mística católica de Santa Teresa de Ávila y Juan de la Cruz.

La melancolía entendida como una enfermedad era bien conocida en los monasterios españoles, donde con frecuencia ensombrecía las almas de quienes hacían esfuerzos por acercarse a la luz divina. En la conciencia religiosa medieval, la antigua idea hipocrática de la melancolía se había unido a la peligrosa y mortal *acedia* que solía amenazar a los monjes solitarios, y que era considerada por Casiano como uno de los ocho vicios capitales

<sup>2</sup> Jennifer Radden, *The nature of Melanoly, from Aristotle to Kristeva*, (Oxford, 2000), p 143.

La terrible parálisis anímica que amenaza al *acidiosus* no proviene de haber olvidado el fin divino de su contemplación, sino del hecho mismo de que puede ver al objeto de su deseo pero no sabe cómo alcanzarlo, pues se interpone un inmenso abismo. Esta situación conduce a la *tristitia*, la desidia y el *taedium vitae* propios de la acedia y la melancolía. Giorgio Agamben ha señalado que la contracción de la voluntad que se experimenta con la acedia o la melancolía no proviene de una insuficiencia o debilidad del deseo, sino, por el contrario, de una exacerbación tan viva del amor por la divinidad que el objeto se vuelve inaccesible.<sup>3</sup>

No debemos extrañarnos de que a los místicos les preocupase mucho que la intensa experiencia interior del religioso fuese confundida con los síntomas de la melancolía, pues se daban cuenta de que el mismo camino que los comunicaba con Dios también los podía llevar al delirio morboso.

Santa Teresa de Ávila temía que su éxtasis - un deseo que ardía como fuego interior - se pudiese confundir con la melancolía o con un engaño del demonio. Tan fuerte era su inflamación deleitosa, que la define con metáforas que pueden hacer pensar en la enfermedad: dolor deleitoso, tempestad sabrosa, que junta quietud con pena; pero "ser melancolía -escribió la santa -, no lleva camino nenguno; porque la melancolía no hace y fabrica sus antojos sino en la imaginación; estotro procede de lo interior del alma".

Santa Teresa vivió una dramática lucha interior hasta lograr una fulgurante conversión mística, cuando tenía ya cerca de cuarenta años, que la liberó del prolongado martirio que fue su vida:

"Deseaba vivir - que bien entendía que no vivía, sino que peleaba con una sombra de muerte- y no había quién me diese vida, y no la podía yo tomar"

se regocijaba sumergiéndose en sus moradas interiores en busca de Dios, y trataba de entender lo que sucedía dentro de su cabeza, donde escuchaba la "barahúnda del pensamiento", que venía - creía ella - de la imaginación y no del entendimiento; el hecho de no comprender "que hay un mundo interior acá dentro" producía conflictos interiores y melancolías.

Ella escuchaba un gran ruido dentro de su cabeza: "No parece sino que están en ella muchos ríos caudalosos y por otra parte que estas aguas se despeñan, muchos pajarillos y silbos, y no en los oídos, sino en lo superior de la cabeza, donde dicen que está lo superior del alma" Pero la santa asegura que no turba a su alma el estruendo de pensamientos que se agitan en su imaginativa y que provienen del demonio o de la miseria residual del pecado de Adán.

<sup>3</sup> cfr. Roger Bartra, *Melancolía y cultura. Notas sobre enfermedad, misticismo, cortesía y demonología en la España del Siglo de Oro*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1997, Hemeroteca Virtual ANUIES

Teresa de Ávila sabía muy bien que el viaje por su moradas internas implicaba grandes sequedades espirituales, a veces producidas por la intensidad de la oración; y la sequedad producía intolerables "trabajos interiores", conflictos propios de la melancolía y de otras enfermedades.

Estos recios trabajos interiores los conocía también san Juan de la Cruz, discípulo de santa Teresa, quien explicó las dificultades del alto camino del alma a través de la noche oscura, en busca de la luz divina; es un "camino de oscura contemplación y sequedad" en que el alma se cree perdida ante tantos trabajos, aprietos y tentaciones, sobre todo cuando le dicen "que es melancolía, o desconsuelo, o condición, o que podrá ser alguna malicia oculta suya".

San Juan, de entrada, se preocupa por definir la profunda noche oscura que lleva al alma amante hacia el alto Amado, y por "conocer si es melancolía o otra imperfección acerca del sentido o del espíritu". Desea, fervorosamente, sumergirse en la noche oscura porque cree que sólo así podrá alcanzar el más alto grado de perfección.

En este estado melancólico, que puede ser muy atractivo, falta una condición esencial: el deseo de estar en amorosa soledad con Dios. No basta la sequedad imaginativa de un alma que divaga sin asidero: la contemplación requiere además de la inmersión en una oscura y extraña soledad acompañada. En la Noche oscura del alma, san Juan de la Cruz describe otra vez, pero en términos distintos, las señales que permiten discernir el momento de la contemplación y separarlo de un peligroso estado melancólico. El proceso es descrito aquí en forma más fuerte, como una horrenda purgación del alma, que consiste en un terrible bloqueo de la capacidad de meditación, un disgusto por todo lo mundano y una pena amarga por no poder servir a Dios. Por supuesto, san Juan propone un juego poético que lleva al lector a sentir carnalmente - Como deleitable erotismo y como dolor o enfermedad- la experiencia religiosa. Recurre a metáforas amorosas y patológicas para llevamos muy cerca del placer sexual o del desorden mental, lo que nos acerca a su propuesta mística en una forma vívida y desgarradora.

La comparación entre el éxtasis místico y la melancolía fue algo más que un poderoso recurso barroco de los poetas. Fue una amenaza real que acosó a los hombres y a las mujeres que buscaron intensamente un camino personal y directo hacia Dios. La época no habría entendido esta *tristitia* como una revelación en sí, pues cualquier noción de sabiduría o de comunión con algo superior sólo podría verificarse dentro del dios que es *unum, bonum, verum*; así, la idea barroca de la vida terrenal como un montón de ruinas, como "producción de cadáveres"<sup>4</sup> no podría verse como una revelación de trascendencia, sino en todo caso como confirmación de la corruptibilidad de este mundo. Por ello esta confluencia de la ascesis con la melancolía es tan reveladora.

Jaco Böhme, en la misma época, expresó una inquietud similar: confesó su angustia porque veía una incongruencia entre la lejana circunferencia azul del cielo, donde los sabios suponían que reinaba Dios, y la cercanía de un mundo contradictorio lleno de miserias y de bienes, de seres animados e inertes y de cólera y amor. Ello le produjo choques violentos hasta que, escribió en *Aurora*:

4 María Bolaños, op.cit., p. 119

“...al fin caí en una profunda melancolía y tristeza al contemplar el gran abismo de este mundo, - al ver el sol y las estrellas, así como las nubes, la lluvia y la nieve; al considerar en mi espíritu la entera creación de este mundo. Ya que en todas las cosas hallé mal y bien, ira y amor, tanto en las criaturas inanimadas, como la madera, las piedras, la tierra y los elementos, como en el hombre y las bestias. “

Böhme no podía soportar el vértigo ante un abismo en el que coexisten el bien y el mal, se preguntaba sobre el valor que podría tener ante Dios la pequeña chispa que era el hombre, sumida en la inmensa obra del cielo y la tierra: "Ello me puso muy melancólico y me llenó de confusión, y ni siquiera podía consolarme la Escritura a pesar de que la conocía bien; además el demonio no descansaba y me insuflaba con frecuencia pensamientos paganos sobre los cuales guardaré aquí silencio". 5

En esta experiencia del mundo en el que mora el hombre se sitúa la melancolía como fue entendida por Schopenhauer, Kierkegaard y el existencialismo en general, es decir, como angustia ontológica.

Para Schopenhauer (como para el buda) la revelación es que la vida es sufrimiento que no termina por el conocimiento de lo empírico (en realidad esto sólo lo aumenta) sino por el conocimiento de la realidad que está detrás de los fenómenos; a través de la contemplación estética o mas aún por la renuncia ascética a la voluntad.

Las coincidencias con el budismo son grandes, y en ambos casos la iluminación es la revelación de que la realidad "normal" es vana por ser una apariencia caduca a la cual hay que renunciar sin apelaciones.

De acuerdo a Heidegger la angustia misma tiene una interpretación positiva. Para el filósofo alemán la angustia es una disposición afectiva fundamental, puesto que, a pesar de la desazón que implica, es capaz de poner al ser humano tanto frente a la desnudez del mundo (que es lo que propiamente "angustia en la angustia") como frente a su propia soledad y desde ahí rescatar la posibilidad de una existencia auténtica. La experiencia de la angustia, según Heidegger, es lo que permite salvar al hombre de su natural tendencia a la "caída" (Verfallenheit): "La angustia revela en el *Dasein* el ser-para su más propio poder ser, vale decir, su ser libre para la libertad de escogerse y asumirse". 6

Cabe solamente agregar que para los existencialistas la revelación consiste en develar la real ontología del mundo y la existencia como *negatividad* constitucional, lo cual es una absolutización de la experiencia melancólica, ahora extendida y ampliada como una experiencia verdadera, por ser precisamente percatación de la auténtica naturaleza de la existencia del hombre:

5 cfr. Roger Bartra, op. Cit p. 5

6 Elsa Martínez, *Ensayo Filosóficos*, (UNAM, 1987) p. 234

la soledad del ser arrojado al mundo, la nada como la libertad y esta como autoaniquilamiento; la angustia como una experiencia integral. La tristeza, la depresión, la angustia ante la nada, en el enfrentamiento de la estructura total del ser en el mundo a la muerte, en su finitud y en su complitud.

El carácter de revelación que toma la experiencia de la negatividad ontológica de la existencia, puede entenderse como encuentro con la "tristeza primordial" como en el caso de Kristeva, donde ésta es la verdadera sustancia sobre la cual se asienta la vida, o bien como la experiencia del conocimiento ligado con el sufrimiento que Franz Kafka expresa en sus *Aforismos*:<sup>7</sup>

13 Una primera señal de que empieza el conocimiento es el deseo de morir. Esta vida parece insoportable; otra, inalcanzable. El hombre ya no se avergüenza de querer morir; pide ser trasladado de la antigua celda, la que odia, a otra nueva que después aprenderá a odiar. Tiene cierta influencia un resto de fe a que, durante el traslado, se presentará casualmente el Señor para ver al prisionero y decir: "No volváis a encerrar a este, viene conmigo."

Pero en el fondo ambas concepciones coinciden en lo mismo, pues tal conocimiento remite o se hilvana en torno al objeto que es el mundo, el cual es, intrínsecamente, negativo:

35 No hay un haber, solo un ser, un ser que anhela el último aliento, que anhela asfixiarse.<sup>8</sup>

Así, la entrega al dolor trastoca su concepción como un obstáculo o una traba al entendimiento, para arrojar en cambio, lucidez sobre la naturaleza de la realidad:

103 Puedes mantenerte alejado de los sufrimientos del mundo, ello queda a tu criterio y está de acuerdo con tu naturaleza, pero precisamente es este mantenerse alejado el único sufrimiento que podrías alejar.<sup>9</sup>

Para la revelación de Nietzsche el punto de partida es la insistencia en el fondo radicalmente "pesimista" de la sabiduría dionisiaca, revelada por el sátiro Sileno, en *El Nacimiento de la Tragedia*:<sup>10</sup>

Lo mejor de todo es...no haber nacido, no ser nada, [Y una vez nacido] es...morir pronto.

El fondo del fondo dionisiaco-clave de la tragedia-se revelan los horrores y espantos primigenios:

Todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia.

7 Werner Hoffmann, *Aforismos. Franz Kafka* (México, 1988), p.11

8 idem, p. 13

9 idem, p. 25

10 F. Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, (México, 1999)., p.44

La "horrenda verdad" es lo "espantoso o absurdo del ser".

Dionisos representa, junto con el Uno el caos originario de la fusión y confusión de todo, también el "despedazamiento": el sufrimiento primordial de la individuación misma. Y en Dionisos *se contiene la noche más profunda, el abismo del ser, tan terrorífico como inaccesible en sí.*

Este fondo primordial del ser, es el fondo abismal, tenebroso y nocturno que en términos de Heidegger acabará por expresarse como el fundamento no fundado, abismal: *Grund* que es *Abgrund*.<sup>11</sup>

La concepción de Nietzsche va más allá de este aspecto necesario, pero sombrío: Lo dionisiaco es para Nietzsche algo en verdad contradictorio: doloroso y a la vez infinitamente feliz; la primera y última palabra de Nietzsche es el sí, la afirmación contra todo nihilismo y pesimismo. Esta es justamente otra de las claves de la conciliación nietzscheana con la vida.

El acontecimiento más profundo es esta aceptación del sufrimiento y del horror fundamental de la existencia. Aceptación que implica, frente a toda evasión, "osar" ver el abismo, penetrar en la noche, asumir el dolor dionisiaco y a la vez, por ello mismo, ver la vida en su poder esencial de creación-destrucción, ver el juego de Dionisos; darle la cara al bien y al mal, más allá de toda distinción de bien y mal; acoger el todo de la vida, el todo del ser, en su vida y en su muerte, en su poder constructor y destructor. Esta es la genuina fortaleza, el genuino "pesimismo" del hombre trágico.

El pesimismo es melancolía y esta es en Nietzsche, una vía hacia el conocimiento. Si los griegos, pueblo jovial y alegre, fueron capaces de crear el género artístico de la tragedia, fue precisamente por su fortaleza vital. La tragedia emerge de esta fuerza, de ese amor radical por la vida, que la asume y acepta no sólo en su luminosidad nítida, feliz y placentera, sino también en su fondo oscuro, incomprensible y doloroso.<sup>12</sup>

La Melancolía, situándose dentro de este campo de lo posible viene a confirmar su validez como posición dinámica ante la percepción del absurdo y la muerte por esta superación de la destrucción al oponerle la creación, pues la Melancolía es eminentemente un concepto ligado a la creación tanto intelectual cuanto artística desde sus orígenes. Aquí se entendería la obra del melancólico, posible por la revelación, como redención; no de la condición existencial del ser que ha de morir sin trascendencia, ni siquiera como escape de la confrontación con el absurdo y la desesperanza que son la verdad; sino como una auténtica entrega a esta realidad, efectivamente, "sin apelaciones" (como quería Camus), para degustarla, compenetrarse con ella de tal forma que no exista ya esa negación. De esta forma la redención se confirma por el contacto reflexivo con la verdad, o al menos, con un componente basal de la realidad. (cfr. analogía con el Tártaro) En esto reside la esencia de la melancolía como forma de conocimiento.

<sup>11</sup> cfr. Juliana González, *Ética y libertad* (México, 1991), p. 166

<sup>12</sup> cfr. Idem, p. 172

## Misterio

Para la teología el misterio es una “ cosa inaccesible a la razón y que debe ser objeto de fe; cualquier cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar.”<sup>13</sup>

Y la fe que hemos depositado antes y aún depositamos en una palabra rancia y anacrónica como melancolía se entiende solo por el carácter elusivo y resistente ante la razón propio del objeto que nombra.

Desde el pasado hasta el presente las explicaciones científicas, médicas y psiquiátricas variarán y cambiarán aunque los determinados paradigmas de cada época nos provean de una ilusión de certidumbre. Así se le combata con cantos y bailes, con sangrías o bien con Prozac o psicoterapia sabemos que en su fondo la melancolía rebasa el reduccionismo necesario de su etiología. Lo rebasa ante todo no por ser incomprensible a los razonamientos, pues desde la teoría humoral hasta los errores en la segregación de serotonina el hombre de ciencia se ha complacido en sus elucubraciones temporales que siempre aspiran universalidad, sino por ser *experiencia irreductible*.

Actualmente la época no puede compartir la aspiración positivista de un conocimiento objetivo y total, pues la evidencia de la historia, sus errores y cambios desmienten tal esperanza. Y veo en esta cualidad posmoderna no tanto un hecho retrógrada sino un destello de lucidez, pues ante todo, la melancolía como otros muchos fenómenos que definen lo humano, es una *experiencia vital*; por ser una *experiencia existencial* su naturaleza siempre se mantendrá al margen de lo que queramos interpretar sobre ella. Para Gabriel Marcel los misterios son las cuestiones metaproblemáticas que el hombre se plantea necesariamente, a diferencia de los problemas que surgen frente a cada persona en el campo de lo objetivo: “...un misterio es algo en lo que yo mismo estoy comprometido”.<sup>14</sup> Pues en el misterio melancólico se involucra genuinamente el ser del hombre.

...El misterio es una afirmación religiosa en la que el hombre se trasciende a sí mismo, gracias a su capacidad de apertura al infinito.<sup>15</sup> Si entendemos en esta definición a la religión de acuerdo a Schleiermacher, <sup>16</sup> como sentido y gusto para lo infinito, lo religioso no en relación con una deidad, no como pensamiento o acción sino como intuición y sentimiento entenderemos aquella tristeza primordial como una afirmación calificable de mística.

Afirmación posible precisamente por no haberse negado, por haberse aceptado aquí y ahora como un hecho ineludible si lo que se quiere es realizar la existencia por medio de la autenticidad. Por ello aquí y ahora se acepta esta experiencia que es intuición y sentimiento del sustrato negativo de la existencia que se vive como revelación de un misterio.

<sup>13</sup> Diccionario Salvat Universal, T XIV, 1994, p.323

<sup>14</sup> ídem.

<sup>15</sup> ídem.

<sup>16</sup> H. J. Störing, *Historia Universal de la Filosofía* (Madrid, 2000), p 68.

Antes que Camus y los existencialistas Sócrates buscó vivir la vida aquí y ahora , auténticamente y concientemente, también *sin apelaciones*. Sólo que, a diferencia de los nihilismos contemporáneos, Sócrates había encontrado que la vida humana, concebida precisamente como *vida ética*, sí tiene sentido. La diferencia básica está en que Sócrates comienza por aceptar y asumir plenamente la ignorancia respecto a lo que es la muerte y de lo que puede haber más allá; Sócrates realiza esa humildad radical que consiste en admitir que *no se sabe* (docta ignorantia), en reconocer el misterio último como tal *misterio*, como el punto límite sobre el cual no podemos pronunciarnos, ni en un sentido ni en otro: ni a favor de la trascendencia ni tampoco en contra. 17

Ante la nada y la aniquilación que se presenta ante el melancólico, la respuesta humana no puede ser otra que la de esta “docta ignorantia”; ello se puede constatar en las múltiples obras artísticas en las cuales no se puede hacer una referencia directa a una deidad, o a la ausencia de ella, pero sin embargo, un sentido de expectación cuasi místico queda suspendido dentro de la obra; porque en efecto, el melancólico se enfrenta a un límite, a un muro inexpugnable o al borde del mundo, desde el cual cualquier especulación sobre las cuestiones últimas sale sobrando:18

Tanto para la conciencia religiosa como para la humanista en general, la vida humana, con sus facultades de conciencia y creatividad así como de angustia y depresión tiene un último reducto inexplicable y milagroso: revela una incógnita final donde lo sabio es, en efecto la conciencia viva y reverente del misterio, la *docta ignorantia* socrática (que no resuelve el problema pero que tampoco invalida la esperanza). 19

El agua en un vaso está llena de destellos;  
 el agua del mar es oscura.  
 La pequeña verdad tiene palabras claras;  
 La gran verdad tiene un gran silencio.20

17 Juliana González, *El Ethos, destino del Hombre* (Mexico, 1996), p. 107

18 idem, p. 108

19 idem. P. 109

20 Rabindranath Tagore, Citado por E. Kubler Ross en *Sobre la muerte y los moribundos*



## 2

## LA FORMA DEL MUNDO

\* Con la más intensa luz se puede disolver el mundo. Éste se mantiene firme ante los ojos débiles, se avergüenza ante los que son todavía más débiles, y aniquila al que se atreve a contemplarlo.  
Franz Kafka. Aforismos I

Por mundo se puede entender la totalidad de cosas existentes, o bien la totalidad de un campo o la pluralidad de los campos de investigación, de actividades o de relaciones. Por mundo se entiende asimismo la totalidad de una cultura o una totalidad geográfica. Se habla también de mundo como ambiente, para indicar el conjunto de las relaciones de un ser viviente con las cosas circundantes o la situación en que se encuentra.

En este sentido la interpretación de Heidegger y aceptada por la filosofía existencialista enuncia el mundo como campo constituido por las relaciones del hombre con las cosas y con los otros hombres. Mundo forma parte integrante de la expresión *ser en el mundo*, que designa el modo de ser que es propio del hombre en cuanto "situado en el medio del ente como relacionándose con él", esto es, está en una relación esencial con las cosas y con los otros hombres. En tal caso Mundo significa el conjunto de las relaciones entre el hombre y los otros seres, o sea, la totalidad de un campo de relaciones. 2

El mundo configurado por tales relaciones se muestra particular y único para cada criatura, aunque pueda haber consensos entre seres relacionados por tiempo y espacio, y es por eso que puede existir la empatía; pero la experiencia del mundo es en sí, intransferible y comprensible sólo dentro de la vida de cada individuo. Es en este sentido en el que Ronald Laing reivindica la validez de la experiencia aún cuando el mundo que emerge de tal acto no coincida del todo o se aleje del consenso social predominante:

...lo que denominamos NORMAL es un producto de represiones, negaciones, escisiones, proyecciones, introyecciones y otras formas de acción destructora sobre la experiencia.[El concepto] está radicalmente extrañado de la estructura del ser. 3

La antipsiquiatría de Laing buscó una redefinición tanto de la práctica médica cuanto del concepto mismo de enfermedad mental, sobre todo a través del cuestionamiento e impugnación de los conceptos de enfermedad y esquizofrenia, que se revelaron más como un hecho político y social que como una realidad psicobiológica.

1 Werner Hoffmann, *Aforismos. Franz Kafka* (México, 1988), p.16

2 Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía* (México, 1998), p. 824

3 Ronald D Laing, *Ideas como Jaulas*; en *Mundo médico*, Vol II #23, agosto 1975 p. 41-48

La esquizofrenia tiene un papel modélico entre los padecimientos mentales, pues se le considera una de las afecciones más graves aunque su manifestación sea multiforme y problemática de definir. La esquizofrenia en cierta forma resume lo que en el imaginario se significa como “enfermedad mental”, como un grado superlativo de lo que serían otras “locuras” de grado menor, tales como la melancolía.

Por principio de cuentas no existiría una diferencia neta entre ambas consideradas no como membretes (...la esquizofrenia es un diagnóstico, un rótulo que algunas personas aplican a otras...) 4 sino como experiencias de existencia:

...el esquizofrénico es alguien que tiene extrañas experiencias y/o se comporta en forma extraña, por lo general desde el punto de vista de sus familiares y de nosotros mismos...5

Las excentricidades melancólicas y la psicosis depresiva del melancólico, aquella que lo lleva a formular un mundo de color oscuro donde todo lo existente parece querer caer y morir configurarán una existencia particular e incomprensible para los demás. Incomprensible no sólo en virtud de la natural incomunicabilidad de las percepciones y sentimientos, sino de los productos creativos en los cuales el melancólico trata de organizar y darse sentido a sí mismo y a su experiencia. Las cosas enajenadas que dicen y hacen los esquizofrénicos seguirán teniendo esencialmente un sentido oculto para nosotros si no tratamos de comprender su marco existencial 6, vale decir, su mundo. El ser humano devolverá en alguna forma simbólica o directa esa forma precisa o vaga que adquiere su mundo; en ocasiones la única forma de expresarlo o de aprehenderlo es por conducto de un medio, de un signo efectuado en una materia que analógicamente registre una manipulación en la cual poder proyectar aquella experiencia.

...en virtud de que actúa más o menos como los demás, se considera que la “persona normalmente” alienada, es cuerda. A las otras formas de alineación que no concuerdan con el estado de alineación predominante, la mayoría “normal” las rotula de “locura”...7

La máscara social nos impide reconocer en nosotros mismos y en los demás aquellos recesos de la razón y de la buena cordura. En contrapartida necesitamos asignar colectivamente la locura, la insanidad, la negatividad del ser en unos pocos individuos: los enfermos, los locos; para que ellos nos liberen de la necesidad de reconocer la nuestra. La frontera entre sanidad y enfermedad mental es difusa y convencional, y está determinada precisamente por ese *plexo referencial* al que la criatura llega.

El hombre es siempre arrojado al mundo mas allá de su voluntad, en un ambiente dado, en una circunstancia dada. El hombre no elige vivir en un determinado ambiente, ya nace inmerso en un hábitat, en una red de relaciones humanas y objetuales.

El mundo es para el ser humano un área de actividad o interés, el tiempo o la sociedad que afecta a una personalidad, y es su universo mental; la perspectiva determinada por lo histórico, lo geográfico y lo ambiental.

4 ídem., p.46

5 ídem., p.45

6 ídem., p.42

7 ídem.

En efecto, el mundo está determinado por las determinaciones concretas a las que el individuo arriba.

El conocimiento de este mundo no es teórico-teórico, sino que es sensación, energía, multiplicidad de sensaciones organizadas, ordenadas, integradas o desintegradas. Sensibilidad e interacción constante. Así, en su "habitar", el ser del mundo se mueve preferentemente en la cotidianeidad, en el terreno del "ser-arrojado". Es esta cotidianeidad la que forma al individuo, la que lo determina.

El habitar es un acto en el cual se compromete la totalidad del ser con su mundo; acto en el cual la resonancia del mundo en el individuo crea la forma de este ser, y asimismo la del mundo que a este le pertenece. En la variedad de la experiencia humana y en la variedad de las posibles interacciones entre los individuos y el sustrato físico de la mundaneidad se encuentra la clave de la variación individual. El reconocimiento de la negatividad ontológica como experiencia válida, y el carácter de revelación que reviste son expresión de un modo de ser-en-el-mundo concretos y específicos, pero aún dentro de su particularización, universales.

La experiencia de la angustia es una modalidad de vinculación entre individuo y mundo. Así como la concepción de mundo y la expectativa del mundo del sujeto se apoyan en la conciencia de su derecho de mundo, la no esperanza dada con la angustia brota por una negación verdadera o falsa de este derecho, en una opinión sobre una pérdida del mundo, en el sentimiento de identificación con el objeto malo o en una deficiente formación del sentimiento de realidad del individuo en el mundo.<sup>8</sup>

En su negatividad esta sustracción del mundo continúa siendo una experiencia que es fundadora tanto de un individuo cuanto de un mundo para ese individuo. La forma de ese mundo estará producida por la soledad presentida o presente de ese mundo que tiende a alejarse, o del cual el individuo se aleja; o bien por la muerte que en ese alejamiento se muestra como una cancelación insoslayable, imposible de alejar ahora de la conciencia y como algo carnal y palpable, y tras de la cual, la nada aparece con una viveza inédita.

La forma del mundo del suicida quizá confluya con la del anómico en más de un rasgo, y quizá ambos mundos no parezcan tan extraños al nihilista. Sólo la voluntad de testificar o la de colaborar en la revelación de la destrucción consubstancial a toda creación, el gesto desafiante ante la soberbia humana o la delectación necrófila pueden permanecer cuando el mundo se ha retirado, se ha ido y en su lugar ha dejado los miasmas huecos en los que medra el melancólico. El asco que Cioran profesa por aquellos cuya alienación es socialmente conveniente puede ser un acto de repulsa, pero es también la forma de un mundo.

" Los seres humanos se relacionan entre sí no sólo exteriormente, como dos bolas de billar, sino mediante las relaciones de los dos mundos de experiencia que entran a actuar cuando dos personas se conocen." <sup>9</sup> Tales mundos pueden tocarse, coincidir o chocar, encontrarse o asimilarse, intercambiar y enriquecerse, o bien ignorarse. Pero la condición *sine qua none* para que estas posibilidades se sucedan es que exista un encuentro. En tal encuentro ambos mundos de experiencia se tocarán con violencia o con sutileza aún sin un lenguaje.

<sup>8</sup> Krings, *Conceptos fundamentales de Filosofía*. Ver "Angustia" en el capítulo Semántica de la Negatividad

Para hacer perentorio ese encuentro hará falta un lenguaje que pueda objetivar en algún grado tales mundos. La pintura puede operar como un lenguaje para articular tal experiencia y el paisaje para este encuentro de mundos.

La pintura realizada para este trabajo es la corporificación de un encuentro, de mi encuentro con el mundo. Con un mundo que en lo fundamental es un misterio, revelado en la melancolía y articulado plásticamente en la pintura. El inicio de la revelación que me llevaría a producir esta obra se dio allí, precisamente en el escenario de mi cotidianidad, en mi plexo referencial de útiles, donde lo conocido se trastocó en el misterio por la irrupción de la geografía de mi hábitat.

Pantitlán/ Iztacalco/ Casa de La Sal

“Partiendo de un punto de vista deductivo el paisaje, todo paisaje puede ser concebido como la mundificación de un complejo dinámico originariamente inespacial. Fuerzas internas liberadas se despliegan en formas que revelan por sí mismas el orden cuantitativo y cualitativo de la tensiones(..)podemos considerar como ejemplo de lo expuesto los paisajes que aparecen en los sueños. Aparte del fenómeno de recuerdo, reminiscencia o asociación compleja de percepciones distintas, los paisajes y lugares que se ven en los sueños no son ni arbitrarios ni indeterminados ni objetivos: son simbólicos, es decir, surgen para explicar momentos en que determinadas influencias distintas se superponen en grado variable de mezcla y combinación. El paisaje así constituido tiene una existencia fantasma sostenida solamente por la verdad, duración e intensidad del sentimiento causante. La forma, exactamente igual de lo que acontece en morfología física, es el diagrama de la fuerza.(..) Lo dicho para el paisaje soñado vale para el paisaje visto cuando es elegido, es decir, cuando una interpretación automática e inconsciente nos revela una afinidad que nos hace detenernos en él, buscarlo, volver repetidamente. Se trata, entonces, no de una creación mental, pero sí de una analogía que determina la adopción del paisaje por el espíritu, en virtud de las cualidades que posee por sí mismo y que son las mismas del sujeto. 10

El paisaje se me presentó de una forma repentina. El mismo entorno conocido de pronto se revolvió y se alejó; fue posible observar un gran hueco, un vaciamiento en medio de la plenitud caótica de la normalidad. La cosidad de la cosa se me presentó antes de poder afirmar que veía lo que palpaba.

En efecto las cosas están más cerca de nosotros que todas las sensaciones 11, y antes de nombrarla ya estaba allí, intuita de un modo velado, nocturno pero inexorable y sobre todo, totalmente concreto.

Lo que vi fue una extensión llana y grande vacía de casas, negocios, animales, ciudadanos, plantas, vehículos, y de todas las cosas que son el mundo para nosotros. En los límites entre las delegaciones Venustiano Carranza e Iztacalco, en medio de una zona densamente poblada y con gran actividad se desplegaba una superficie amplia y vacía, un auténtico yermo plano de concreto construido para cubrir el antiguo cauce del río Churubusco, ahora canal de aguas negras.

9 R.Laing, op.cit., p.42

10 Cirlot, *Diccionario de los Símbolos*, p.347

Alrededor el complejo del paradero Pantitlán del Sistema de transporte colectivo Metro, en la Zona Oriente de la Ciudad de México. Esta superficie está rodeada por ejes viales muy transitados, y estos quedan bordeados por zonas habitacionales densamente pobladas. Hablo de lo que ha sido mi entorno vital durante toda mi vida; aquello que he mirado y percibido como la inexpresiva realidad doméstica de lo conocido y por tanto invisible. Tal como para el resto de los ciudadanos de esta ciudad, la calidad estética de una ciudad como es la nuestra es algo que solía ignorar para no recalar en lo obvio, en la fealdad de este ecosistema humano. Ese habito perceptivo se terminó cuando estuve en posición de aceptar la melancolía y no hubo más evasión con respecto al dolor, la soledad o la anomia en medio de la que vivimos los metropolitanos. Cuando eso sucedió, el desierto moral en que vivimos devino en aparición; pasó de la metáfora a la concreta realidad de la materia de la cual está formada la ciudad, y las coordenadas de mi espacio conocido se trastocaron al aparecer la plancha de concreto en toda su vacuidad y aridez. Ese lugar y la forma en que me encontré con él son lo que ha motivado este trabajo. Ese lugar es real y perfectamente coherente con la ciudad y sólo explicable entendiendo la dinámica de esta ciudad, y sin embargo en él se opera esa *mundificación de la melancolía* que vengo calificando de *revelación*. Es un no-lugar como lo entiende Marc Augé, una solución funcional de arquitectura urbana y el retorno de lo reprimido simbolizado en una *forma para un mundo*. Ese mundo es mi mundo y el mundo de la gente entre la que vivo y que también experimenta esta geografía; yo asumo esta realidad urbana como mi más original y auténtico ecosistema en el sentido en que Heidegger y Sartre refieren el ser-en-el-mundo y la autenticidad del ser-en-sí. Para los ciudadanos que hemos vivido toda nuestra vida en la ciudad lo más auténtico es reconocer en este entorno de banquetas y ejes viales un mundo y una naturaleza; por más degradado y tóxico que resulte el ambiente esta es la naturaleza existencial de un ser de la ciudad, y cuando se asume sin apelaciones esta realidad la noción de la negatividad ontológica toma presencia en la conciencia. Se mira de frente a lo reprimido, a aquella nada llena de sol seco y humo de automóviles y se opera una *emergencia*: emerge un mundo desde la suciedad y desde el ahucamiento sensorial que antes se negaba e ignoraba.

Tal como para Sartre, en ese paso ante el vacío, en ese salto a la nada se verifica la libertad, y al renunciar al aferramiento al lado positivo, aceptable, diurno y social de la experiencia de la ciudad se descubre un nuevo territorio que sin embargo no es nuevo, sino que se intuye como algo inexorablemente antiguo, incluso más viejo que la vida misma. Para la teoría freudiana esta es la experiencia del *Tánatos*, cuya tendencia a la disolución y a la gravedad se explican por la naturaleza preorgánica de lo inerte, a lo que se ve arrastrado el melancólico. Para cualquier teoría idealista será la constitución de la materia corrupta y perecedera que esconde al espíritu, pero lo que la experiencia me muestra es que esta materia es quizá el sustrato incluso del espíritu mismo. Fue esta plancha de concreto el lugar donde lo encontré, y después aprendí a reconocerlo en muchos otros sitio de la ciudad, como en las ilimitadas extensiones de los ejes viales, de las calles cubiertas de asfalto. El arroyo vial es en sí un espacio negativo. Nadie puede habitarlo, no es un lugar, no existe para nosotros aunque miles de automóviles circulen a todas horas por los miles de kilómetros reservados para ello en cada ciudad.

Esta vivencia y experiencia acerca del espacio de la ciudad es universal en cierto modo porque remite a la captación empírica que tenemos de la ciudad. Si aceptamos que el consenso sobre el concepto de sensación y percepción acerca de la materia que se tiene en este espacio y tiempo es similar en todas las ciudades existentes hoy, si podremos hablar de universalidad. Este es un mundo construido por una cultura y por una serie de condiciones y decisiones físicas, históricas, económicas, sociales, etc. Pertenecientes al mismo sistema que el pensamiento crítico se ocupó de cuestionar y que hoy se ha convertido en constante global. La ciudad y la megaciudad son la naturaleza para millones de seres.

El paisaje ha sido el género artístico mas profundamente involucrado en la relación cultura-naturaleza que constituye la historia de la civilización humana, y la melancolía además de todo lo dicho liga a la criatura humana con el mundo por su relación con la tierra (“...el hombre sanguíneo se levanta entre nubes, el colérico entre llamas, el melancólico sobre la tierra”) consignada visualmente en las efigies de las enfermedades tardomedievales.<sup>12</sup>

Mi mundo es la ciudad, yo me encuentro con la tristeza primordial que es la melancolía, y esta a su vez me revela algo más: el mundo en su plenitud negativa, en su existencia perenne como yermo construido por seres sociales pero entregado a la anomia, la soledad y al marasmo estético colectivo. “Se ha demostrado en el campo de la etología que el estudio de los animales en cautiverio no puede ser aceptado sin reservas como medio para conocer su comportamiento en su ambiente natural. Nuestra civilización actual en su totalidad puede ser una forma de *cautiverio*”.<sup>13</sup>

Queda por exponer el modo en que esta concepción del ser del mundo se objetivó por medio de mi trabajo pictórico. Para ello hemos de explicar a la ciudad por el paisaje, que son en sí el objeto de este trabajo.

<sup>12</sup> Klibansky, Panofzky y Saxl, *Saturno y Melancolía (Madrid, 1991)*, p.289

<sup>13</sup> R Laing, op.cit., p.44

## 3

## El estar en el mundo

## Ciudad Histórica y Ciudad Sobremoderna

El ser arrojado al mundo, la caída, se experimenta por medio del mito como una expulsión del paraíso sufrida por el género humano, un ámbito en el cual el hombre había sido colocado para disfrutar de la naturaleza en comunión absoluta. En esta condición primordial no existía un límite definido entre las cosas del hombre y las de Dios, y la cultura se expresaba no en términos de transformación, sino de unión. En el *Popol Vuh*, dicho poder genitivo de la raza humana despierta en los creadores un gran recelo que los hace reunirse para contestar una pregunta: ¿qué haremos ahora con ellos?. La criatura humana se les ha escapado de las manos y quiere igualárseles: ¡ Que su vista sólo alcance lo que está cerca, que solo vea un poco de la faz de la tierra!, análogo al “ha de ganarse el pan con el sudor de su frente”. A partir de ese momento, se rompe su equilibrio interior y para sobrevivir en medio de la naturaleza que ahora le es hostil, debe imponer la razón a su existencia como única salida.

De dicha desgarradura surgió en el hombre la necesidad de proveerse de un espacio propio que le proporcione la seguridad y el cobijo que la propia naturaleza ha dejado de brindarle. Queda en él la añoranza de ese espacio original del cual fue expulsado; un espacio armónico, definido, orgánico y conocido, con cualidades benéficas, fuera de cuyos límites reinan el caos, las fuerzas destructivas, la amenaza. ( cfr. Bartra en EL salvaje..)<sup>1</sup> El paradigma formulado para saciar esta necesidad es La Ciudad de Dios, como modelo de armonía humana impuesta a la amenazante naturaleza.

Así, la ciudad llega a configurarse como una lucha contra la naturaleza, dentro de la cual el hombre logra invertir la relación de dominio a que fuera condenado. La ciudad se convierte poco a poco en la obra, la cual solo pudo surgir dentro de la sociedad organizada que ajusta su actividad al espacio edificado, y éste se determina, a su vez, por la decantación de las formas de vida de sus moradores durante generaciones sucesivas.

A partir de la ciudad, el hombre deja de ser la criatura maldita que vaga por la tierra, enloquecido por la pérdida de su calidad divina que lo llevó a mezclarse con las fieras y disputarse con ellas el espacio, hasta convertirse en “el señor de la Tierra”.

Nunca se podrá saber a ciencia cierta cual fue el origen del mito de la caída con el que se inicia la separación y lucha del hombre contra la naturaleza. <sup>2</sup>

Solo se puede establecer su universalidad y el carácter con que se manifiesta por medio de todas las cosmogonías surgidas en las civilizaciones urbanas desarrolladas en todo el planeta, lo cual revela su necesidad y su importancia.

<sup>1</sup> Olea, Oscar, *Catálogo de Monstruosidades Urbanas* (México, 1989)., p. 15

<sup>2</sup> ídem., p.16

Así, el paraíso perdido se transmuta en una fuerza inconsciente que ha llevado al hombre a la transformación del mundo y de sí mismo.

Ese entorno construido tiene el poder de liberarlo del caos y contener a la Humanidad dentro de la estructura racional del modelo divino (la Ciudad de Dios), en el cual el mundo físico es temporal; puede desvanecerse, pero su estructura subyacente es estable, incorruptible e inmutable.



Piero della Francesca, Ciudad ideal

Las ciudades se constituyeron, en oposición al nomadismo en el centro de lo específicamente humano, del orden y la convivencia sociales. El papel desempeñado por esta invención humana ha quedado consignado incluso en algunos vocablos con connotaciones esenciales, tales como es *civilización* (Lat. *civitas*, ciudad). Cada civilización que ha sido en la historia se valora en la antropología por el grado de desarrollo cultural, que en la mayoría de los casos ha quedado testimoniado en su desarrollo urbano. Otro aspecto implícito en las ruinas y vestigios es la huella de las estructuras de poder en el curso de la civilización urbana, hasta la situación actual, en que el principio de dominación ha llegado a regir todas las relaciones humanas. Entre estas últimas se encuentran desde la que priva entre el hombre y la mujer, el adulto y el niño, el conocimiento y la intuición, entre unas clases 3 sociales y otras, las burocracias y los ciudadanos hasta, en general, las de toda la Humanidad sobre el mundo natural. Todo ello constituye dominación y poder en sí que “al dejar de ser un instrumento para convertirse en un fin”, sólo tiene como propósito perpetuarse mediante los sistemas de producción-explotación en un mundo en el cual la economía, el centralismo y el gigantismo son lo único que cuenta. La forma que la ciudad contemporánea ha tomado muestra en la misma manera la lógica de esta política que ahora ha ocasionado que se llegue al borde de la última catástrofe, de las muchas que a lo largo de la historia han ocurrido a la cultura urbana, desde sus inicios hasta la forma monstruosa y generalizada con que hoy día se manifiesta.4

En un lapso de 40 años, que va desde la posguerra hasta el momento actual, todas las ciudades del orbe, alcanzadas por el proceso de *desarrollo económico*5, han visto trastocada su antigua estructura por cambios violentos que se antojan increíbles, tanto por la rapidez con la cual se han producido, como por su radicalidad e importancia. El más ostensible de todos y que ha originado los demás es el incremento poblacional.

3 ídem., p. 17

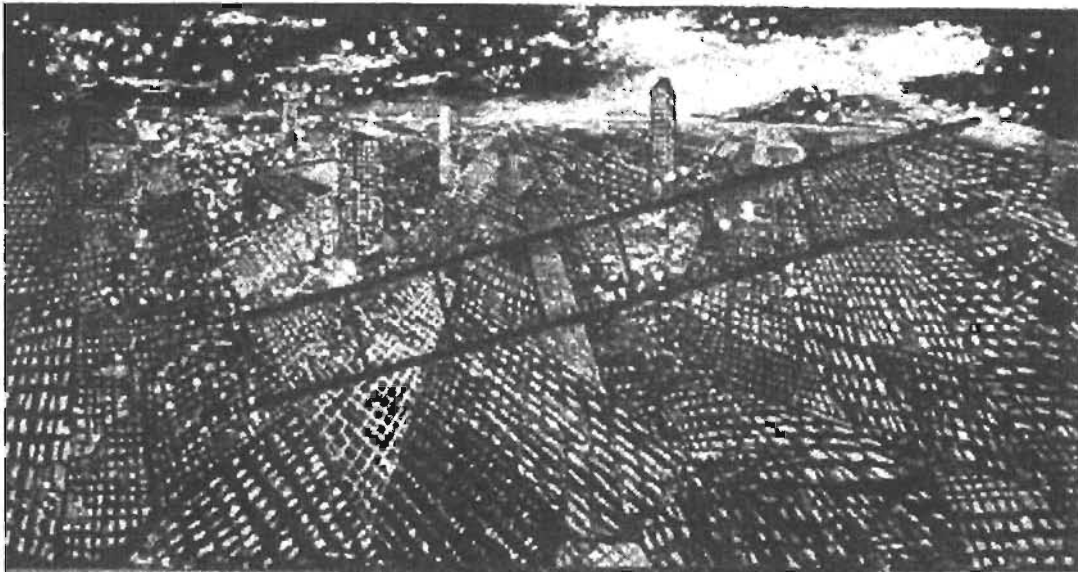
4 ídem., p. 18

5 ídem., p. 37



El fenómeno es la culminación de un proceso histórico que se inicia con el surgimiento de la producción industrial a fines del siglo XVII y su desarrollo ulterior, el cual logra transformar la civilización agraria en otra eminentemente urbana, de modo que transforma a las ciudades a tal grado que el concepto mismo de ciudad, como surgió y se desarrolló durante milenios, no puede ya designar adecuadamente este fenómeno espectacular, el cual, desde luego, se aparta en mucho de lo que fue la ciudad hasta hace poco tiempo. También se han alterado sus formas de vida, las relaciones humanas, la organización social y, sobre todo, el ritmo de sus transformaciones, aceleradas al compás del crecimiento económico, como producto de la adopción de los medios de producción industrial en detrimento de cualquier otro.

La noción tradicional de ciudad ha terminado, para surgir en su lugar lo que aún no se acierta a llamar de otra manera, pero se sabe perfectamente que ya no es lo mismo.



Derek Boshier, Ciudad  
1987

Las ciudades reciben el nombre de urbes, megalópolis, asentamientos urbanos, conurbaciones, y la verdad es que se trata de un nuevo hábitat artificial de concreto y asfalto, en el cual los hombre de este siglo han decidido vivir y para el cual el mejor nombre para designarlos ha de ser para investigadores como Carlos Olea, el de *ecosistemas urbanos*, y no el de ciudades.

El término *ciudad* evoca un fenómeno cuya vigencia está ligada indisolublemente a la suerte de la civilización, que hoy día, de no tomarse las medidas adecuadas, parece destinada a la extinción, junto con sus instituciones, ideales y formas de vida, con todos los riesgos y ventajas que tal transformación de la sociedad y de la cultura implica. 6

## Paradigmas

A lo largo de la historia se han creado ciertos paradigmas urbanos, surgidos de la relación constante de la *polis* y los ciudadanos durante un periodo extenso, que se origina con la sedentariedad y llega hasta hoy día. Esto constituye un lapso de 10 000 años, en que la ciudad, tal como la conocemos, fue surgiendo lentamente en respuesta a las necesidades físicas y espirituales del hombre cada vez más complejas y sutiles, lo cual dio como resultado el paradigma formal de “lo que la ciudad debe ser” como asiento de la civilización. No obstante, tal paradigma se rompe con el advenimiento de la era industrial, al hacer que el fenómeno urbano rebase sus cotas originales hasta convertirse en los últimos 50 años, en un fenómeno cualitativamente diverso de lo que fue la ciudad tradicional.<sup>7</sup>

La forma paradigmática es resultado de todo crecimiento armónico...en la formación de los objetos culturales intervienen tanto las leyes mecánicas que rigen el impulso del crecimiento y la estabilidad de la materia, como la voluntad formal de inteligencia y la emotividad propias del hombre, que agrega a la configuración paradigmática de estos objetos una singularidad absoluta que los diferencia radicalmente de aquellos creados por la naturaleza.

Eso quiere decir que los antiguos paradigmas se han roto para dar paso al estado de perturbación en el cual se vive, caracterizado por un comportamiento anómalo que aún no ha dado origen a nuevos paradigmas formales y funcionales de la ciudad actual. Un indicio claro de ello son las ciudades como México, cuyo crecimiento y transformación resultan de los más espectaculares en el mundo y no encajan ya en las acepciones de la palabra “ciudad”. Por ello, se deben buscar otros términos, como megalópolis, área metropolitana o conurbación, para poder designarlas.

Como lo propone Conrado Maltese, ¡la ciudad ha muerto!, y hay que nombrar a las nuevas aglomeraciones urbanas como *ecosistemas*, cuyas connotaciones están más de acuerdo con su complejidad y con los retos que plantean hoy a la inteligencia.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Olea, Oscar, op.cit, p. 9

<sup>8</sup> Conrado Maltese. *Roma Consumata. dall'urbanistica all'ecologia, Il bagatto*, Universita Di Roma, 1983 en Olea, Oscar, op.cit., p. 10

## La ciudad como ecosistema



Edward Hooper, Oficina de un pueblo pequeño  
1953

Al hablar de ecosistemas urbanos y no de ciudades se hace algo más que una analogía fácil entre los procesos naturales y culturales, que haga comprensibles los intrincados mecanismos históricos mediante los cuales se ha modificado rotundamente a la ciudad en tan corto tiempo, al grado de ya no reconocerla en su imagen, ni en las reflexiones teóricas del urbanismo tradicional. Con la extinción progresiva de todas las sociedades orgánicas en nombre del progreso, se ha ido extendiendo la propagación de la civilización urbana en todo el planeta; a su vez, el entorno natural, los suburbios y las ciudades han sido sustituidos por aglomeraciones urbanas, la llamada mancha urbana, sustituyendo paulatina pero inexorablemente, al sustrato natural.

Precisamente estas últimas se caracterizan por su oposición al orden natural de la vida y por la suplantación hecha en ellas de todos los elementos orgánicos propios del entorno natural, a favor de productos industrializados que los sustituyen, con lo cual configuran, por la extensión y generalidad de su uso, un factor de degradación del equilibrio ecológico. 9

La ciudad ha sido el resultado de las interacciones de las sociedades humanas con el sustrato físico y biológico que ha permitido su subsistencia física y desenvolvimiento espiritual. Entre esas interacciones intervienen componentes sociales, culturales, económicos, físicos y biológicos que conforman y condicionan el ambiente urbano, cuyo objeto fue en un principio, el mejoramiento progresivo de la calidad de vida de sus habitantes.<sup>10</sup>

9 ídem., p. 42

10 ídem., p. 43

La ciudad original, la ciudad mágica y ritual que en un momento dado apareció como el mejor hábitat humano para el desarrollo de la inteligencia, no es, por lo mismo, un producto puramente cultural, sino antes que nada, el resultado de los estrechos vínculos entre la naturaleza y el comportamiento humano.

En este remoto origen, tan remoto que sólo la imaginación es capaz de evocar, empezó a gestarse la ciudad como hábitat y las artes como forma ritualizada del flujo de presiones que van de la naturaleza hacia el hombre y de éste hacia aquella, originando normas de conducta en las que se funden la *función* con la *expresión* y la *acción* con sus *significados*. Los ritmos impresos en las artes primitivas fueron todos ellos el resultado de los hábitos sociales que condicionaron la aparición futura de la ciudad como la obra de arte por antonomasia. 11 La ciudad como obra colectiva se convierte en una emisora de signos, cuyo análisis arroja una interpretación de la cultura que la ha generado. Por tanto, es correcto entender esta lingüística edilicia como una *ecoestética* completa.

Por factores *ecoestéticos* se entiende aquellos que tienen relación no sólo con el espacio formal basado en paradigmas culturales de belleza o fealdad, sino también con la sensibilidad colectiva, y la represión de las facultades estéticas manifiestas por medio de la conducta social.

Como factores de la *ecoestética* urbana también se considerarán a los agentes depauperantes del medio urbano, los cuales se pueden considerar con justicia, verdaderas monstruosidades, afectan la vida de todos sus habitantes. Tales agentes son, entre otros, el uso irracional e indiscriminado del automóvil como medio de transporte en la ciudad, la construcción masiva de viviendas realizadas con base en criterios especulativos totalmente deshumanizados, y las migraciones de campesinos hacia la ciudad, que alcanzan en nuestro medio proporciones alarmantes y constituyen un significativo agente de degradación del ambiente.12

La edificación masiva de viviendas en el área metropolitana constituye un factor deteriorante del equilibrio *ecoestético*, debido a que su forma es el resultado de soluciones estereotipadas, en las cuales sólo interviene la especulación económica entre inversión y rendimiento; esto da como resultado la deprimente monotonía formal de la llamada *estética del lucro*, que con su monstruosa regularidad invade enormes áreas urbanas.

La lectura que se puede hacer de esas pavorosas aglomeraciones remite a connotaciones ineludibles de desvinculación con la realidad, en las que la práctica arquitectónica se advierte como una absoluta mediatización entre los individuos y la configuración de su hábitat de manera que se generan signos de negatividad ajenos al contexto de la vida cotidiana y sus necesidades reales. 13 Es la inversión de aquellos principios que normaran originalmente la construcción de la ciudad.

Constantino Doxiadis señala el cambio profundo que se ha operado en las ciudades al ser alcanzadas por nuevas fuerzas que las han convertido en fenómenos dinámicos, en contraste con el estatismo que caracterizó al fenómeno urbano desde sus orígenes hasta el siglo XVII, en que se inicia la revolución industrial.

11 ídem., p.21

12 Olea, Oscar, op.cit, P. 9

13 íbidem., p.11

Estas fuerzas, producto de una nueva civilización, han ocasionado una clara *distopia* en el medio urbano, que se traduce como tendencia degenerativa de las condiciones de vida de la ciudad, en oposición a una tendencia positiva (utopía) en la cual el hombre va alcanzando mejores y más altas condiciones de vida. Afirma Doxiadis que si no nos preocupamos seriamente por los asentamientos urbanos y los abordamos con eficacia, en poco tiempo estas tendencias negativas harán que todo sea peor que en el presente; lo cual adquiere sus verdaderas implicaciones si consideramos que para el próximo siglo los seres humanos vivirán en una enorme ciudad (ecumenópolis) que se extenderá de forma continua por el planeta en la cual todo signo de desarrollo rural preexistente habrá sido eliminado” 14 El crecimiento de las ciudades se ha vuelto un fenómeno caótico e irrefrenable; las desigualdades sociales generan tensiones límite entre los grupos humanos de los “tres mundos” a que ha sido reducida la geografía, que ya no hace distinciones de fronteras o razas, sino únicamente entre grupos opulentos y hordas de miserables diseminados por todo el orbe.

Por otra parte, nuestras formas de producción y hábitos de vida impuestos por el derroche, están a punto de romper los delicados mecanismos naturales que sustentan las formas de vida más desarrolladas. 15

En contraste con esta visión apocalíptica, podemos constatar al mismo tiempo hazañas de la inteligencia producto de la misma civilización, que nos muestran otra cara de la realidad para un futuro inmediato: dominio casi total de las enfermedades; capacidades de producción y transformación del medio que se antojan inauditas; viajes al espacio; automatización cibernética, etc. Y es que aún bajo estas condiciones distópicas el ecosistema urbano sigue manteniéndose como el centro privilegiado por los avances sobre todo, tecnológicos, lo cual ha sido un fuerte incentivo para el crecimiento cuantitativo del mismo. En el lapso de una generación se ha podido observar cómo el crecimiento de la urbe ha roto con violencia los límites geográficos que pudieron contenerla. La antigua ciudad orgullosa, producto de la civilización rural, claramente delimitada, de crecimiento lento, que permitía a sus habitantes modelar armónicamente su fisonomía, se ha transformado de pronto en un mosaico caótico en el cual los antiguos polos de atracción urbana: plazas, templos y centros de gobierno, se han visto suplantados por los sitios de actividad comercial rompiendo el antiguo equilibrio e imponiendo el caos.

Durante 6000 años, el crecimiento y estructuración de las ciudades ocurrió en *tempo lento*, como lo exigían la estabilidad y movilidad de la cultura y el progreso humano, tanto en el orden temporal y sus modificaciones tecnológicas, como en el orden moral e intelectual, regido por ideales trascendentes de carácter mítico y religioso. La ciudad siempre fue un espacio definido, delimitado y contrastante con todo aquello que, fuera de ella, representaba la confusión y el peligro. La tendencia histórica de amurallarla periódicamente para protegerla y apartarla del caos significó también la necesidad de conservar de ella una imagen coherente, cuya forma tomaba los linderos que la contenían, siempre definidos. En todos los casos, la imagen de la ciudad fue la exteriorización de la conciencia y de sus límites, definidos por las fronteras del conocimiento.

14 Constantinos Doxiadis, *Ecumenópolis, The inevitable city of the future*, (Athens Publishing, 1974), en Carlos Olea, *El arte Urbano*, p. 18

15 Olea, Oscar, *Catálogo de Monstruosidades Urbanas* (México, 1989), p. 39

Cada nuevo avance, cada descubrimiento, provocaba una modificación consecuente en la forma siempre escueta y coherente de la ciudad. La ciudad de Dios y la del hombre se suceden y alternan hasta el advenimiento de la era industrial, que tiene su asiento y desarrollo en la ciudad para transformarla hasta volverla irreconocible en *la ciudad de nadie*.

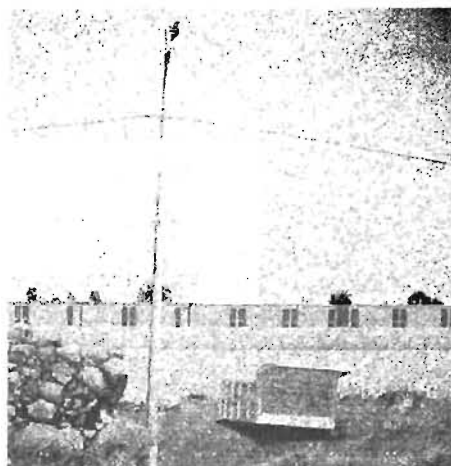
También hoy día, la “ciudad” convertida en ecosistema es la imagen de nuestra verdad interna. Ella representa, como en el pasado, la capacidad técnica, moral e intelectual que hemos alcanzado, pues es y seguirá siendo el único ámbito posible para el desarrollo de la inteligencia. Sin embargo, dichas potencialidades, por espectaculares y bienhechoras que sean en muchos aspectos, entrañan el germen de un proceso catastrófico que, como los ocurridos en el pasado, pueden ser un salto hacia paradigmas nuevos y mejores o un retroceso que incluso ponga en peligro la supervivencia de la civilización.

Todas las ciudades, desde Ur hasta New York, han sido sistemas sobrecapitalizados cuyo bienestar debe subsidiar la periferia de donde provienen los recursos. Ya se trate de las ciudades santuarios o de las aglomeraciones industriales, en ellas se escenifica la dialéctica de las estructuras de poder entre centro y periferia.

Antonio Luquin

La ciudad, civilizadora por excelencia, es al mismo tiempo el asiento del poder mediante el cual la dignidad de la persona sólo se reconoce en las élites.  
16

Esto se evidencia en los signos formales inscritos en el paisaje urbano, preñado por la estratificación, la alineación y la acumulación, propias de la civilización.



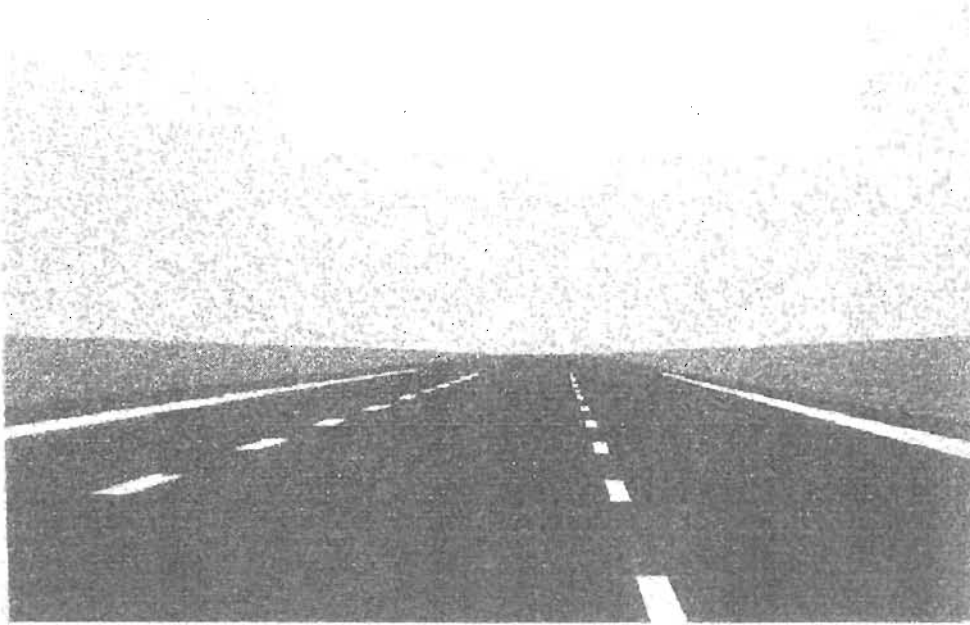
Entre las ciudades, México Tenochtitlan es un paradigma en ese sentido. Su grandeza siempre ha estado, desde que fue capital del imperio Azteca hasta la actualidad, subsidiada por la periferia sojuzgada y empobrecida. Millones de personas emigran a las ciudades, atraídas por el nuevo 17 paradigma, de manera que agotan los recursos disponibles y acelera el final de la civilización industrial. Así, se está llegando al punto en que el centro, convertido en un mito inalcanzable, deje de ejercer su atracción y al disminuir su poder, la anarquía se desate y rompa la dialéctica ancestral entre centro y periferia. La periferia construye su propia realidad mediante los arquetipos imaginarios de que su mente está llena, cautivada por la máquina o la colectivización, pero son incapaces de entenderla y realizarla por medio de la propia capacidad e comprenderse a sí mismos. 18

16 ídem., p. 40

17 ídem., p. 44

18 ídem., p. 44

## No Lugares



Julian Opie, *Imagine que está conduciendo*  
1999

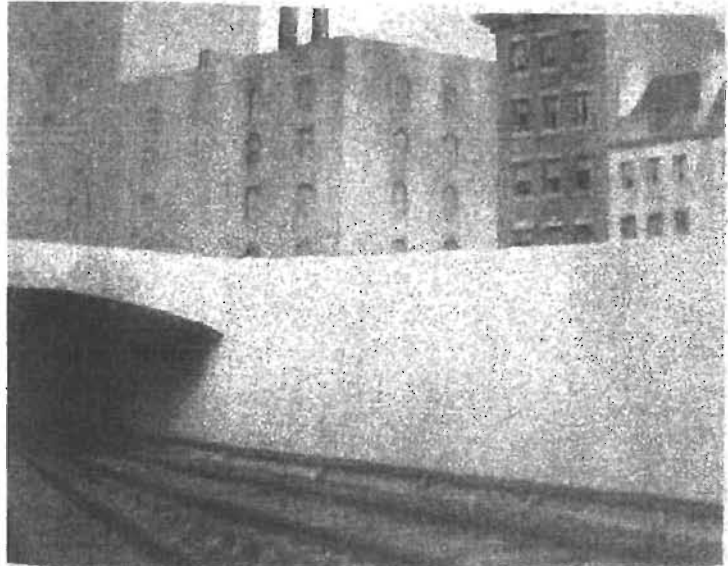
Las ciudades son el resultado de un conjunto de interacciones arquitectónicas, plásticas y discursivas en el que las concreciones materiales del utilitarismo simple se entremezclan indisolublemente con el simbolismo del lenguaje, la cultura y la idiosincrasia; donde conviven las realidades sociales y políticas con las memorias y los deseos. La persistencia del mundo del pasado en el presente —que es esencia de la modernidad tal como la entendía Baudelaire— ha ido determinando la configuración de la ciudad y la singularidad de su espacio. Sin embargo, los problemas de la ciudad en la segunda mitad de nuestro siglo, que se perfila más bien como un muy diferente ecosistema artificial, se parecen muy poco a los que en épocas ya distantes y en una lenta sucesión de sedimentos, fundamentaron la morfología de lo urbano.<sup>19</sup>

Desde el punto de vista de la antropología, resulta esclarecedor el texto en el que el sociólogo francés Marc Augé desarrolla lo que define como una nueva situación de la realidad urbana, coincidente en todo con lo que venimos observando: frente a lo que considera esencia de la modernidad, con su sedimentación de estratos de tradición como suma de “lugares de la memoria”, este autor distingue otros espacios desprovistos de esa facultad, pero también urbanos, que define como “no lugares”, consecuencia de la “sobremodernidad”, uno de los fenómenos más radicales del tiempo presente.

<sup>19</sup> Maria Luisa Sobrino, *Escultura contemporánea en el espacio urbano* (Barcelona, 1999), p.45

Para este sociólogo, mientras que en la existencia de un “lugar” los constituyentes de una identidad compartida se simbolizan y concretan en el tiempo, los “no lugares” aparecen desprovistos de las propiedades que, de índole identificatoria (referentes al individuo), relacional (con respecto a los intercambios del grupo) e histórica (como memoria vinculada al lugar), configuran las características de estos emplazamientos espaciales y sociales.

Edward Hooper, *Acercándose a la ciudad*  
1946



Podríamos distinguir lo que en la estructura urbana son los “lugares”; especificar aquellos espacios que constituyen “itinerarios” (ejes o caminos trazados por los hombres), “encrucijadas” (donde esos ejes se cruzan y constituyen lugares de encuentro, mercados, plazas, diseñados esencialmente para satisfacer las necesidades del intercambio) y “centros”, más o menos monumentales-sean religiosos o políticos.<sup>20</sup>

Formas elementales todas ellas del espacio social, que definen a su vez un espacio y unas fronteras más allá de las cuales otros hombres se reconocen como “otros” respecto a los demás centros y espacios.

*Lugares*, que para urbanistas como Kevin Lynch, convierten al conjunto del tejido urbano en una trama comunicativa, que articula símbolos tanto explícitos como implícitos. En definitiva, todo el conjunto de elementos que lo rodean y construyen la configuración urbana: calles, edificios, plazas, banderas, jardines, cruces, tableros de publicidad, estatuas, escaparates, columnas, escaleras, cercas...-“constituyen signos que nos informan sobre el estatus, la pertenencia a grupos, los bienes, los servicios, las conductas y otras muchas cosas que consideramos útiles. De hecho, el tiempo fue llenando el espacio con una secuencia de elementos que determinan el sentido del lugar, lo que podemos llamar carácter o identidad urbana”<sup>21</sup>

Junto a estos enclaves sociales y definitorios de la ciudad propios de la ciudad histórica, existen aquellos que Marc Augé denomina *no lugares*. Como el mismo observa: “en un mundo donde se nace en la clínica y se muere en el hospital, donde se multiplican en

<sup>20</sup> Sobrino. op. cit., p. 46

<sup>21</sup> Kevin Lynch; *La Buena forma de la ciudad* (Barcelona, 1985) p. 181-182 en Sobrino, op.cit., p.47



modalidades lujosas e inhumanas los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (cadenas de hoteles, casa ocupadas ilegalmente, campos de refugiados, barracas miserables), donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte, supermercados; un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y lo efímero del pasaje, propone al antropólogo un tema nuevo de dimensiones inéditas que conviene medir antes de preguntarse desde qué punto de vista puede juzgarse".<sup>22</sup>

Semejante concepción del espacio público se interrelaciona incuestionablemente con las nociones aportadas con anterioridad por el escultor norteamericano Robert Smithson para denominar su interpretación del nuevo paisaje fronterizo, *antimonumental*, consecuencia de lo generado por la industria como ruinas de lo contemporáneo. Son los denominados "emplazamientos inciertos", "zonas tumultuosas" de las ciudades posmodernas, *terrain vague* para el urbanismo reciente, parajes vacíos de una antigua utilidad, hoy en desuso, en los que el territorio de la ciudad se disuelve en innumerable estratos de comunicaciones y desplazamientos.<sup>23</sup>

Continuando con Augé: El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente

Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando " las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados "medios de transporte"(aviones, trenes, automóviles) los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, (o bien, el Metro) las autopistas y las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados".<sup>24</sup>

Podríamos, por lo tanto, sentir la tentación de oponer el espacio simbolizado del lugar al espacio no simbolizado del no lugar. Pero eso sería atenerse a una definición negativa de los no lugares que ha sido la nuestra hasta el presente. Finalmente Augé busca precisamente *positivar* aquellos emplazamientos negativos tal como es mi intención al incidir en la *ontología negativa*.<sup>25</sup>

Augé encuentra en la interacción personal con estos rasgos de la ciudad sobremoderna la experiencia particular de una forma de soledad: " la experiencia de aquel que, ante el paisaje que se promete contemplar y que no puede contemplar... obtiene a partir de la conciencia de esa actitud un placer raro y a veces melancólico. No es sorprendente que sea entre los viajeros solitarios del siglo pasado...donde encontremos la evocación profética de espacios donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad, donde sólo el movimiento de las imágenes deja entrever borrosamente por momentos, a aquel que las mira desaparecer, la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir....pensamos aquí en Chateaubriand ...que sabe ver sobre todo la muerte de las civilizaciones, la destrucción o la insipidez de los paisajes allí donde brillaban antes los vestigios decepcionantes de monumentos hundidos.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Marc Augé, *Los No lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona, 1996) p. 84 en Sobrino, op. Cit., p. 47

<sup>23</sup> idem., p. 47

<sup>24</sup> Augé, Marc, *Los no Lugares, Espacios del Anonimato*, p. 84

<sup>25</sup> Augé, op.cit., p. 87

<sup>26</sup> idem., p. 91-92

A tales vaciamientos de la conciencia pueden conducir...pero esta vez de un modo sistemático, generalizado y prosaico, las manifestaciones más características de lo que yo propondría llamar *sobremodernidad*. Esta impone, en efecto a las conciencias individuales experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no lugares”. 27

Por *no lugares* designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios; como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los *no lugares* crean la contractualidad solitaria.

El espacio del *no lugar* no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud. 28

En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los lugares y no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares. En la anterior dialéctica entre naturaleza-civilización el no lugar podría equipararse con el caos natural de la Tierra, aquello de lo cual la muralla de la ciudad protegía al hombre en su retorno al Mundo. Lo irónico es descubrir ahora, que aquel vacío existencial, aquella oquedad abierta al absurdo y al desorden ha retornado pero no desde afuera, sino desde el seno mismo de la obra humana.

Así es, y “el no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica”. 29

En sus modalidades más limitadas, al igual que en sus expresiones más exuberantes, la experiencia del no lugar es hoy un componente de toda existencia social; nunca las historias individuales (por su necesaria relación con el espacio, la imagen y el consumo) han estado tan incluidas en la historia general, en la historia a secas. A partir de allí son concebibles todas las actitudes individuales: la huida (a su casa, a otra parte), el miedo (de sí mismo, de los demás), pero también la intensidad e la experiencia (la *performance*), o la rebelión (contra los valores establecidos). Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan...En el anonimato del no lugar es donde se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos....Habrá pues, lugar mañana, a pesar de la contradicción aparente de los términos, para una etnología de la soledad.

La Semántica de lo Negativo integraría tal etnología de la soledad, producto de la negatividad estructural que el desarrollo del ecosistema urbano, *sobremoderno*, ha proyectado como una necesaria resonancia ecoestética en los individuos, en los ciudadanos cuya concepción cívica muestra la experiencia de la integración a esta urbanidad, la anomia como eco al confinamiento lingüístico, formal., político y espacial.

Finalmente Augé propone “Reencontrar el no lugar del espacio, un poco más tarde, escapar a la coacción totalitaria del lugar, será sin duda encontrarse con algo que se parezca a la libertad. “. 30

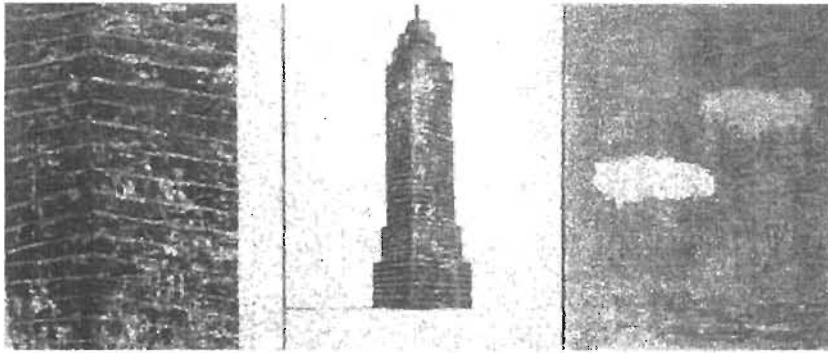
27 ídem., p. 97

28 ídem., p. 107

29 ídem., p. 114

30 ídem., p. 119

## Negatividad urbana



Boris Viskin, *Torre Latinoamericana*  
1997

El análisis para describir el deterioro ecoestético del medio urbano se basa en el concepto de forma, entendida como un estado de equilibrio en el cual permanece el sistema respecto de cierto paradigma, tanto estructura como funcional; de este modo se puede formular un juicio acerca de su idoneidad o su negatividad, referente a la relación que existe entre la conducta humana y el ambiente artificial constituido a partir de la ciudad. 31

Dentro de la vastedad de problemas de todo orden que genera el estudio orgánico de la ciudad, nos corresponde señalar la relación que existe entre el ecosistema urbano y la negatividad de la conducta social en relación con la estética; que no se refiere únicamente a la “belleza de la ciudad” como concepto romántico manejado por las historias del arte o por el turismo, sino a la forma como la ciudad actual afecta la capacidad estética de los individuos impidiendo su cabal desarrollo como seres humanos. 32

La civilización urbana ha magnificado hechos que se desarrollaban en el pasado por parcialidad y equilibrio, pero que actualmente, por su carácter masivo, se llevan a cabo en situaciones y ámbitos totalmente inadecuados, generando tensiones y conflictos difíciles de plantear y más aún, de solucionar, pero que sin dudarlo están contribuyendo a formar un cuadro de negatividad de la vida en la ciudad; ya que no se trata de una acumulación cuantitativa simple, sino, evidentemente, de cosas esencialmente distintas a las cuales no podemos aplicar los mismos patrones de comprensión. 33

Dentro de ese marco contradictorio que confiere la urbe a la vida humana, la cotidianeidad de la conducta se ha visto afectada hasta inscribirse dentro de una clara negatividad social, que puede ser detectada aun por medio de un análisis superficial que nos permita comparar diversos perfiles conductuales con los objetivos que, se supone, nuestra civilización está ayudando a alcanzar.

Podemos, desde luego, enumerar una gran cantidad de posibilidades que hacen de la urbe un lugar deseado: mejores condiciones de vida, dinamismo, disponibilidad de una creciente cantidad de bienes, mayor capacidad de transformación para adecuar el espacio vital a las

31 Olea, Oscar. *Catálogo de Monstruosidades Urbanas* (México. 1989), p.13

32 Carlos Olea, *El arte Urbano.*, p.22

33 Carlos Olea, *op.cit.*, p. 19

necesidades humanas, amplitud de opciones para el ejercicio de la libertad individual y el desarrollo de nuevos vínculos de solidaridad interhumana; todo ello se da como posibilidad dentro de la civilización urbana y sin embargo, la confusión es lo único que priva actualmente en sus objetivos.

La ciudad actual, en términos generales (especialmente algunas de América latina), no únicamente niega las condiciones mínimas de calidad previstas para la vida humana, sino que <sup>34</sup> parece arremeter cotidianamente contra ellas, porque la urbe, tal como está estructurada, impele la conducta de sus habitantes a la enajenación circular: “trabajo-transporte-sueño” como única posibilidad de uso del tiempo, en agudo contraste con todo lo que el ser hombre convoca.

Una de estas cosas es el poder de la opción, de la *herejía*, como la posibilidad de elegir otra forma de relacionarse con el espacio y su significación. En una significativa semejanza con la libertad negativa dada en el suicidio, el apartarse de esta enajenación circular tenida como “lo normal” se plantea como un acto de rebeldía que en este caso es comprensible. Ante la agresividad de un hábitat caótico e inarmónico, carente de escala y de coherencia lingüística, en términos etológicos, el hombre no se comporta en la ciudad actual como un *animal libre*, sino como un animal en *cautiverio*. Es un hábitat estrujante que ha vuelto inútiles sus pautas ancestrales de conducta obligándolo a abandonar progresivamente la ritualización de su vida, sin proporcionarle ninguna alternativa equivalente.

Producto de esta necesidad insatisfecha por la cultura actual es el retorno de los mitos y la mitologización de los espacios y localizaciones de la urbe.

La melancolía, expresan en el lenguaje de la cultura clásica del occidente esta pulsión interna, la de la negatividad ontológica y su problemático vínculo con la realidad contemporánea y *objetiva* de la ciudad. La ciudad original, la ciudad mágica y ritual que en un momento dado apareció como el mejor hábitat humano para el desarrollo de la inteligencia, no es, por lo mismo, un producto puramente cultural, sino antes que nada, el resultado de los estrechos vínculos entre naturaleza y el comportamiento humano. <sup>35</sup>

Al final de la Segunda Guerra Mundial, los planificadores adquirieron la certeza de que estaban capacitados para diseñar coherentemente a la ciudad como un todo; tal es el resultado de la concepción fascista, que se inició con la reconstrucción de París por el Barón Haussman a cañonazos en 1840 y cristalizó 100 años después, en la ideología de la planificación actual. Esta es también la base sobre la cual se diseñan las máquinas bajo el concepto de “eficiencia” empresarial transferido al orden social, como una imagen de poder y eficacia mejor que el de la propia naturaleza.

Con ello se edifica, como lo señala Orwell en 1984, “una civilización en la que el hombre construye máquinas que actúan cada vez más como hombres, y desarrolla hombres que actúan cada vez más como máquinas.”

Al planificar según dicho criterio, se determina la necesidad antes que el uso y una imagen abstracta del usuario, que sólo aparecerá en el futuro para negar <sup>36</sup> en la práctica la “coherencia” de esa imagen. También se apoya en el supuesto de que “cuanto mayor sea la escala de este proceso, más eficaces serán los resultados”, en el sentido mecánico.

<sup>34</sup> ídem., p. 20

<sup>35</sup> ídem., p.21

<sup>36</sup> ídem., p. 62

Esta paranoica visión es el criterio que priva en la práctica urbanística, en la cual, implícita o explícitamente, el poder y no la razón, la ética o la estética definen la producción del ámbito urbano, y pone de manifiesto la necesidad de replantear a la ciencia urbanística dentro del marco de los órdenes natural y humano que exige la ecología. 37

La negatividad asociada a la civilización urbana contemporánea es tan patente y a la vez tan oscura para quienes se han adaptado a ella, que la fealdad de las zonas de la ciudad más contaminadas visualmente, ya no se percibe de modo directo con los ojos, sino sólo por medio de una representación. Los sujetos que las habitan no tienen conciencia clara del daño producido por una ciudad antiestética.

La basura visual y el "rostro festivo" de la publicidad se combinan para crear espectáculos grotescos, aceptados con la misma naturalidad con que respiramos el smog o reducimos día a día nuestro espacio vital a favor del automóvil, sin alcanzar a integrar tales indicios dentro de un cuadro nosológico de las sociopatías urbanas que nos aquejan y continúan evolucionando hacia cuadros de negatividad cada vez más icónicos e irreversible.

En teoría, este mundo artificial puede llegar a ser un ámbito ideal que haga posible el óptimo desarrollo de la inteligencia y la emotividad humanas, o el más restrictivo el inhumano de los mundos posibles. Los riesgos son muchos y los indicios de que ahora se dispone, generados desde el nivel semiogénico del paisaje urbano para hacer un pronóstico, son alarmantes; sin embargo, lo más preocupante es el corto plazo de que se dispone para enmendar el rumbo. 38

### La Ciudad de México

Un hecho reconocido desde principios de la década de los setenta es que la crisis que sufre la inmensa mayoría de las sociedades latinoamericanas tiene una expresión contradictoria y dramática en las ciudades. Al verse sacudida en América Latina por la presencia de un deterioro urbano sin precedentes, en virtud de procesos estructurales profundos, característicos de nuestras formaciones económico-sociales capitalistas, el crecimiento extensivo de los últimos años de las ciudades latinoamericanas-sobre todo de las mayores- ha sido incentivado en gran medida por el negocio y la especulación urbana. Junto a la migración del campo depauperizado, estos procesos han originado segregación espacial y déficits sin precedentes. Los llamados asentamientos irregulares determinan una ecología urbana de miseria y deterioro, al constituir un alto porcentaje de la mancha urbana. 39

Para comprender el desarrollo de las ciudades latinoamericanas debemos partir del reconocimiento del rol fundamental de la determinación económica en su relación con otros procesos. La construcción de las ciudades de América Latina no puede entenderse sin conocer las formas de implantación y desarrollo del capitalismo, en el país respectivo y específicamente en ellas mismas.

37 *idem.*, p. 63

38 *idem.*, p. 66

39 López y Sege, *Tendencias arquitectónicas y caos urbano en América Latina* (México, 1986), P.8

Dos son las líneas de implantación que nos interesan: el asentamiento como *locus* de los procesos de la producción material en general, como parte de las “condiciones generales de la producción” y su propio proceso de producción como ciudad, en donde interviene, cada vez con mayor fuerza, la acción inmobiliaria y las vastas cadenas especulativas de la producción urbana. 40

Los procesos económicos están implicados en acciones socio-políticas, puesto que se realizan por grupos sociales concretos, organizados de manera específica, que van generando, en una dialéctica social compleja, la propia historia política del país y de la ciudad en cuestión. Ésta es transformada y construida por toda esa complejidad de relaciones en donde la política y la ideología juegan un papel fundamental. Tan es así que, por ejemplo, ciertas estrategias de captación electoral y de adhesión al régimen han determinado formas de crecimiento extensivo de los sectores periféricos de las grandes ciudades mexicanas.

La totalidad de las ciudades se ven conformadas y definidas también por su historia política. Igual acontece con la ideología que se expresa en forma múltiple en la capacidad semiogénica de los objetos urbanos. 41

Es ya un hecho reconocido que la ciudad de México es uno de los monstruos urbanos más extensos, caóticos y contradictorios de la sociedad contemporánea, y dentro del contexto de las ciudades de los países capitalistas latinoamericanos dependientes no es un caso atípico, sino más bien un extremo de la expresión urbana de las contradicciones propias de nuestras formaciones sociales. Representa un ejemplo agudo de los niveles a que puede llegar una altísima y acelerada concentración económica y demográfica, incentivada por la combinación de vastas operaciones especulativas y hábiles acciones políticas de consenso, ausentes de la mediación de la planificación. Esa mezcla ha producido una problemática de extrema gravedad, que se venía gestando desde las primeras décadas de la etapa posrevolucionaria, pero que adquiere, a partir de los sesenta tal magnitud, que sus consecuencias parecen ahora irreversibles.

La gran concentración en la capital de la República Mexicana, ha estado caracterizada también por un crecimiento extensivo fuertemente segregacionista, testimonio fehaciente de la coexistencia de negocios fabulosos, grandes ofertas de servicios, educación y cultura, la opulencia de sectores minoritarios-con su brillo edilicio-, con el acelerado deterioro de las condiciones materiales de vida de la mayoría de la población. 42

Las cifras son aplastantes, pero las causas no aparecen claramente. Naturalmente, la tríada: capitalistas inmobiliarios-agentes especulativos-burocracia política, ha sido su fundamental impulsora. 43

En cuanto a la contaminación atmosférica, el tipo de industria y el uso hipermasivo de vehículos de combustión interna, a base de gasolina y diesel, han sido sus manantiales principales.

40 *idem.*, p. 16

41 *idem.*, p. 17

42 Olea, Oscar, *Catálogo de Monstruosidades Urbanas* (México, 1989), p 18

43 *idem.*, p 24

Nada menos que más de dos millones de vehículos transitaban en 1985 diariamente por la ciudad y emiten, entre otros contaminantes, uno de los más nocivos: el plomo.

La ciudad y su área metropolitana generan cerca de dos mil toneladas diarias de monóxido de carbono; 4,600 toneladas diarias de gases, humos y polvos; la contaminación del agua es elevada. Parecería ser que la otrora “Ciudad de los Palacios” ubicada en la ya olvidada e imposible región mas transparente del aire, está al filo del Apocalipsis, y que más temprano que tarde se hundirá, con todas sus grandezas y sus miserias, en la desertificación total. 44 La inaccesibilidad del centro tradicional se acentúa no sólo por las distancias, sino por el acelerado aumento de la densificación del tránsito, que los sucesivos y vastos planes viales no logran frenar, incluyendo al metro, que se inicia en 1968. Ya para 1950 era perfectamente clara la tendencia a la concentración de inversiones en comercios y otros servicios en puntos estratégicos de las diversas delegaciones del Distrito Federal e incluso fuera de éste. 45

En esa etapa de auge de los principios funcionalistas en nuestro país, se llegó a plantear la satelización como respuesta al crecimiento de la capital. Sin embargo, en menos de veinte años se formó en la gran zona una gran mancha de fraccionamientos que terminaron adheridos a la Ciudad de México. La imagen rural de decenas de asentamientos conurbanos fue violentamente agredida por una caótica cultura formal urbana de artefactos banales de la arquitectura para el consumo masivo. Los ejemplos de “buen diseño”, son unos cuantos objetos aislados dentro de ese mar del caos. No constituyen, ni de lejos, una digna arquitectura urbana. 46

El espectacular crecimiento extensivo de la ciudad, fuera del área consolidada, regular o “legal”, llega a rebasar en algunos sectores del norte y el oriente los 25km de radio, desde el centro metropolitano. Una de sus causas fundamentales es la política de asimilación de los asentamientos irregulares que se han sucedido unos a otros. También se ha dado una especial atención política del partido oficial para regularizar terrenos irregulares y obtener consenso hacia el régimen. En general, y según lo señalado en las consideraciones generales, los procesos políticos han determinados formas de las operaciones económicas en la ciudad de México, baste como ejemplo la ilegalidad de la posesión de la tierra, que se convierte en una situación favorecedora de la especulación y el consenso, y por lo tanto tolerada e incluso fomentada. Y así, junto a la migración del campo y otras formas de crecimiento “natural”, estos procesos provocaron y aún continúan produciendo el espectacular estallido urbano de la ciudad de México. Los agrupamientos tuguriales proliferaron en laderas y tierras llanas, coexisten con sectores menos precarios, edificados con materiales sólidos y techumbres de lámina y asbesto. Con el tiempo éstas son sustituidas por hormigón armado, a pesar de su costo, lo que demuestra la imposición, incluso ideológica, de las tecnologías convencionales. Esta imposición tiene consecuencias altamente depredadoras del medio ambiente directo en el caso de los sistemas de alcantarillado y recolección de basura.

44 ídem., p. 25

45 ídem., p. 27

46 ídem., p. 33

Las técnicas convencionales de redes de tubería, que drenan las aguas corrientes naturales, contaminan los ríos que aún quedan a cielo abierto, ennegrecen sus aguas y se inunda el ambiente de un hedor nauseabundo.

Los servicios urbanos deficitarios y la insalubridad del hábitat de la precariedad no son obstáculo para que de todas y cada una de las casas emerjan antenas de televisión. Se produce con todo esto un paisaje urbano de tugurios sembrados con esos símbolos de la ideología del consumo masivo.

Ante el caos del tejido de las calles de la ciudad, se ha optado, para unir grandes distancias en la superficie, por la superposición de vías de circulación media y rápida, que ahora constituyen una trama más o menos complicada. Sin embargo, las improntas sexenales no han permitido que muchos de estos proyectos se terminen, con lo que no se obtiene, a escala metropolitana, o la continuidad y la fluidez buscadas. No obstante, junto a otras obras como las del drenaje profundo, éstas han sido de considerable magnitud. En algunos tramos o sectores, los puentes, tréboles y pasos a desnivel proporcionan una imagen urbana de espectacular modernidad, aunque frecuentemente atentan contra la escala humana de los edificios. Otra de las implicaciones de estas vías es la priorización del uso del automóvil privado sobre todo, que ante el peatón se erigen en cauces y barreras infranqueables.

El "sistema vial" de la ciudad e México se ha venido construyendo desde 1950 y está formado por: subsistema de "anillos" de gran longitud, un conjunto de "vías radiales" y la trama de "ejes viales" mencionados.

Las llamadas "vías radiales" atraviesan grandes sectores urbanos y junto con los anillos- sobre todo el periférico-, han impulsado el desarrollo de varias zonas. Son avenidas como Río San Joaquín, Vallejo, Ignacio Zaragoza, Canal de Miramontes, Reforma Poniente, y muchas otras. Por su parte los ejes viales suman más de doscientos kilómetros de recorrido y estructuran una cuadrícula superpuesta de gran escala, hecha a base de demoliciones de millares de casas y edificios.

Los más afectados por estas condiciones de vialidad (y en general por la llamada crisis urbana en su conjunto) son las numerosas capas de trabajadores y las familias de ingresos bajos y aún medios. Sin lugar a dudas el metro representa una alternativa mucho más eficaz de transporte, y la importancia urbanística del metro es evidente. Se ha valorizado el suelo cubierto por el servicio, y de manera enfática el del entorno de las estaciones principales, propiciándose un uso comercial de todo tipo, incluyendo el ambulante. En horas pico se produce, en no pocas de ellas, un congestionamiento considerable de vehículos y personas.

La construcción de accesos y estacionamientos en algunas estaciones y la construcción de las estaciones mismas han dado lugar a fuertes modificaciones, y la parte superior de ésta cuenta ya como un elemento de permanencia urbana. Los puentes de las vías elevadas cambian también la escala de calles y edificios. En fin, la ciudad misma adquiere una imagen de gran metrópoli cuando los largos trenes circulan por esas vías. 47

Este crecimiento de las áreas urbanas en Latinoamérica se da en medio de lo que Castells ha denominado "la urbanización salvaje" 48, en la cual priva la inequidad y el desorden,

47 Manuel Castells, *La cuestión Urbana*. Siglo XXI Editores. México 1977. en ídem., p. 34

48 Carlos Olea, *El arte Urbano*, p. 8



debido a que los intereses que la suscitan se mueven entre dos polos antitéticos, pero igualmente negativos: el lucro asociado a la explotación del suelo y la marginación. “El modelo de vida” adoptado por las “planificadoras estatales” es el mismo que priva para los países más desarrollados y concretamente para los Estados Unidos, lo cual se traduce invariablemente en grandes esfuerzos por dotar a un número muy reducido de la población urbana de costosos servicios, en detrimento del resto que debe soportar la carga.

En la ciudad de México se concentran doce millones de personas que viven en agudos contrastes, y que, dada la falta de homogeneidad social y cultural configuran un mosaico de tres ciudades distintas con linderos más o menos definidos. La ciudad de los ricos que cuenta con todo el equipamiento necesario y las oportunidades y que se extiende, en términos generales, por la parte sur-poniente; la ciudad pobre, como un anillo que encierra a la primera por la parte norte y oriente y se extiende al estado de México hasta ciudad Netzqualcoyotl, Ecatepec y la parte norte de Talnepanla. En esta zona se concentra el 60% de la población, donde se entremezcla con los estratos de clase media sobre todo en la zona centro, y en términos ecológicos de armonía estética y calidad de vida, su estado es verdaderamente desastroso ya que no existe en ella el menor control sobre “la imagen de la ciudad”.

La mayoría de estas zonas se han desarrollado en base a la explotación de la urgente necesidad de vivienda que crece a una tasa muy superior a la capacidad de los programas y recursos destinados a solucionarlo, ya que tales programas están destinados, paradójicamente, a darle vivienda a quien ya la tiene, debido a las condiciones y garantías en que se ofrecen los créditos para poder adquirirlas. Todo ello ha hecho que sean voraces e inescrupulosos fraccionadores y constructores quienes promuevan el crecimiento mayoritario y desordenado de la ciudad. Por último, está la ciudad de los marginados y las zonas rurales que ocupan el resto del suelo urbano. 49

Debido a la falta de previsión como al desamor que el mexicano tiene por su ciudad, se ha convertido en uno de los lugares más inhóspitos que existen: padece los más altos índices de contaminación visual, sonora y atmosférica (“la región más transparente” es una mortaja gris), los más ineficaces sistemas de transporte colectivo a pesar del metro. Se ha dicho y no sin razón que en los países del tercer mundo, el tren subterráneo es un costoso esfuerzo por mantener a las masas bajo el suelo y dejar la superficie para los automovilistas. Coinciden en el tiempo tres factores, que no obstante sus innegables ventajas, al ser incluidos indiscriminadamente dentro del modelo de crecimiento de la ciudad, han determinado su desastre.

Alrededor de 1930, hacen su aparición en México, como tendencias que habrían de suplir los antiguos usos, el automóvil, el concreto armado y la estética funcionalista en la arquitectura. Los tres pueden ser considerados aisladamente como verdaderas hazañas de la inteligencia y de la técnica, pero que al ser utilizadas de manera irracional han convertido, ésta, y otras ciudades latinoamericanas en aglomeraciones monstruosas. Es bien sabido que las obras más costosas y que han ocasionado mayores trastornos a las ciudades en crecimiento, son precisamente aquellas que tienen por objeto darle cabida al automóvil en detrimento del transporte colectivo, para dejar paso a un “ejército de ejecutivos motorizados”.

49 idem., p. 34

Al adaptar la ciudad al automóvil ha ido marginando de la vida social al peatón, al niño, a los ancianos y los desvalidos. Se arrasan zonas verdes y se reduce el espacio vital de las personas. Todo esto es absurdo en una población mayoritaria de 11 a 1 en la cual, ningún pobre maneja, sólo el 5% toma taxis, el 40% se transporta en camión o metro y el 55% de sus desplazamientos los hace a pié; mientras que el 80% de quienes viven en la zona privilegiada, lo hacen en coches particulares. No obstante, la explosión automovilística ha superado en crecimiento a la explosión demográfica en AL: 4.1% para los seres humanos y 15% para el automóvil. Salta a la vista lo absurdo de esta política que privilegia el uso del automóvil. Canalizando para ello los mejores recursos y mantiene a nivel de ineficiencia permanente los transportes públicos. No obstante es una política reiterada y sostenida por todos los regímenes de México desde 1940 a la fecha: viaducto, anillo periférico, circuito interior, ejes viales, sin todas ellas obras que en su momento han seguido este criterio.

Estas contradicciones se agudizan en las zonas populosas que al ceder el espacio al automóvil han creado verdaderos engendros de fealdad, peligrosidad y contaminación tales como la calzada Ignacio Zaragoza, cuyo trayecto, es un muestrario de todas las lacras urbanas de nuestra época.

Los peatones tienen que cruzar por encima de los vehículos escalando altísimos pasos a desnivel en los cuales la máquina, a pesar de su potencia, realiza el menor esfuerzo, y los enfermos, los ancianos, las mujeres embarazadas o que portan bolsas con comestibles, o cargan a sus hijos, se ven en la necesidad de cruzar por debajo desafiando un tránsito rugiente, que tiene el récord de un muerto diario en promedio y en donde la contaminación por gases es tan alta, que ha hecho fracasar todos los intentos de forestación en su camellón.  
50

### Estética e ideología arquitectónica de la ciudad

Los procesos económicos que conforman a la ciudad están implicados en acciones socio-políticas, puesto que se realizan por grupos sociales concretos, organizados de manera específica, que van generando, en una dialéctica social compleja, la propia historia política del país y de la ciudad en cuestión. Esta es transformada y construida por toda esa complejidad de relaciones en donde la política y la ideología juegan un papel fundamental. Tan es así que, por ejemplo, ciertas estrategias de captación electoral y de adhesión al régimen han determinado formas de crecimiento extensivo de los sectores periféricos de las grandes ciudades mexicanas. La totalidad de las ciudades se ven conformadas y definidas también por su historia política. Igual acontece con la ideología que se expresa en forma múltiple.<sup>51</sup>

Una forma de expresión de las ideologías es la no neutralidad de la técnica y su papel en las acciones de dependencia y dominación, así como su relación con el deterioro ecológico en virtud de su papel de herramienta para en la conformación física de la ciudad.

50 *idem.*, p. 36-37

51 López y Sege, *op. cit.*, p. 18

En efecto, a implacable sustitución de lo rural por lo urbano, y la construcción de un masivo medio artificial, protector de las inclemencias naturales, han presentado como un saldo obligado a pagar la destrucción de la naturaleza misma. Incluso éste es ya un viejo tema literario, pie para románticos retornos al pasado, pero también para sueños utópicos. Así, la selección tecnológica, en sistemas capitalistas dependientes, se hace más en función de la ganancia privada y de las relaciones de dependencia, que de otras consideraciones como la protección ecológica y menos aún de las posibilidades de desarrollo de las fuerzas productivas del lugar, región o país, e incluso de la generación local de empleo. Por supuesto el consecuente impacto ecoestético en la población derivado de la aplicación de esta lógica tampoco es considerado como un parámetro.

La formación de toda una cultura tecnológica pragmática se ha venido generando e imponiendo como un conjunto casi inamovible de herramientas neutras, para “hacer bien las cosas”. Con ello se ha producido una ideología de la modernidad que utiliza los paradigmas tecnológicos como una eficaz arma de consenso, porque aparece como la instancia más alejada de lo político. Soltar el drenaje de aguas negras a los entristecidos ríos urbanos, entubar estos y convertirlos en avenidas, impulsar el automóvil privado a granel, levantar torres de acero encristalado con material importado, junto a otras acciones como el estímulo a la desmedida operación inmobiliaria y la presencia edilicia extranjera con su lenguaje transnacional, llegaron a verse como hechos naturales, verdaderos símbolos de una necesaria y orgullosa modernidad. 52

Los procesos ideológicos son decisivos también en la producción de los asentamientos y la edificación. La ideología como un “conjunto de ideas, valores y representaciones de una clase social históricamente determinada” 53, impregna también los procesos sociales y los conforma. La construcción de las ciudades y la edificación tienen asimismo un carácter ideológico, dado por los grupos que intervienen en ellas.

Se realiza así históricamente el paradigma de que la ideología dominante es la de la clase dominante, quien utiliza en gran medida la construcción urbana como política generadora de consenso.

Poner al descubierto este hecho es indispensable para caracterizar la ciudad contemporánea latinoamericana. Pero también el análisis de sus formas específicamente urbanísticas y arquitectónicas; su trazado, su volumetría, su dialéctica entre los espacios abiertos y cerrados, privados y públicos, etc. y sus tipologías edilicias.

Las peculiares formas físicas de la edificación conllevan un desarrollo previo, implicado en la cultura. La edilicia del sector formal o de la llamada ciudad consolidada se realiza generalmente bajo normas, reglamentos y principios que constituyen parte de la institucionalidad arquitectónica. 54 En la generación de ésta juegan un papel fundamental los profesionales, técnicos y escuelas que norman sus criterios proyectuales y constructivos según sistemas y principios establecidos como paradigmas. Así nuestra modernidad urbana impuso en sus albores los paradigmas del lenguaje neoclásico sobre el barroco colonial.

52 López y Sege, op. cit., p. 18

53 cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *La ideología de la neutralidad ideológica de las ciencias Sociales en La filosofía de las Ciencias Sociales*, Ed. Grijalbo, México, 1976., en López y Sege, op. cit., p. 20

54 ídem., p20

Las ciudades contemporáneas latinoamericanas, ante esa herencia urbano-arquitectónica, han construido la mayor parte de su sector formal con los paradigmas de la cultura industrial conformados por los principios de la eficiencia mercantil. La reciente contestación a los principios del movimiento Moderno se da por la emergencia de una vasta problemática, implicada en la actual crisis urbana. Se trata también de una crisis de paradigmas. 55

Así, si los estadounidenses crean una ciudad tan absurda e inhumana como Los Ángeles, los mexicanos, los iraníes o los australianos aspirarán inmediatamente a tener autopistas, smog y hasta congestionamientos de tránsito como signo de progreso.

Uno de los hechos que provocaron el crecimiento anárquico y desordenado de los asentamientos irregulares, posteriormente regularizados, fue el gran impulso dado a la construcción masiva de viviendas-sobre todo al individual-. A partir de ahí proliferaron las aglomeraciones de vivienda unifamiliar sobre numerosos terrenos privados. La ideología patente en el desarrollo edilicio desde este momento fue la expresión de la dependencia tercermundista, que intentó asimilar los paradigmas de la alta cultura a un panorama totalmente diferente.

La implantación de la cultura funcionalista en México se debatió entre las contradicciones que terminaron por favorecer a la empresa privada, en cuyas manos la Nueva arquitectura se convirtió en un apoyo a la mercantilización del objeto arquitectónico, con su lenguaje neutro, y ahistórico. 56

La aparición del concreto armado en México coincide con la expansión urbana y en cierto modo la hace posible debido a su relativa facilidad de manejo y a la rápida industrialización del cemento y la varilla que abatió los costos y en poco tiempo suplió totalmente los antiguos métodos constructivos. Al mismo tiempo llegaban las primeras manifestaciones de la arquitectura funcionalista de carácter bauhasiano con su estética rectilínea que rendía culto a la asepsia neurótica de Mondrián(sic).

Estos dos elementos, mal entendidos y peor utilizados, pronto habrían de escapar de las manos de los pocos arquitectos e ingenieros que hicieron de ellos el instrumento de valiosas realizaciones, para ser utilizados por todo tipo de constructores improvisados y especuladores que vieron en ellos la oportunidad de hacer buenos negocios.

Ya no era necesario romperse la cabeza tratando de organizar armónicamente la función con la ornamentación arquitectónica, ni utilizar costosas técnicas para construir, bastaba con diseñar cajones con ventanas que la nueva estética había legitimado como "arquitectura contemporánea". La alianza entre constructores e inversionistas que veían (y siguen viendo) en el concreto y en la estética del cubo el aliado que necesitaban, hizo surgir la *estética del lucro* adoptada también por los programas oficiales de vivienda "de interés social", que invade extensas zonas de la ciudad con su monstruosa regularidad, sin que nadie se preocupara seriamente por cuestionar y modificar a fondo esa práctica. 57

55 *idem.*, p 21

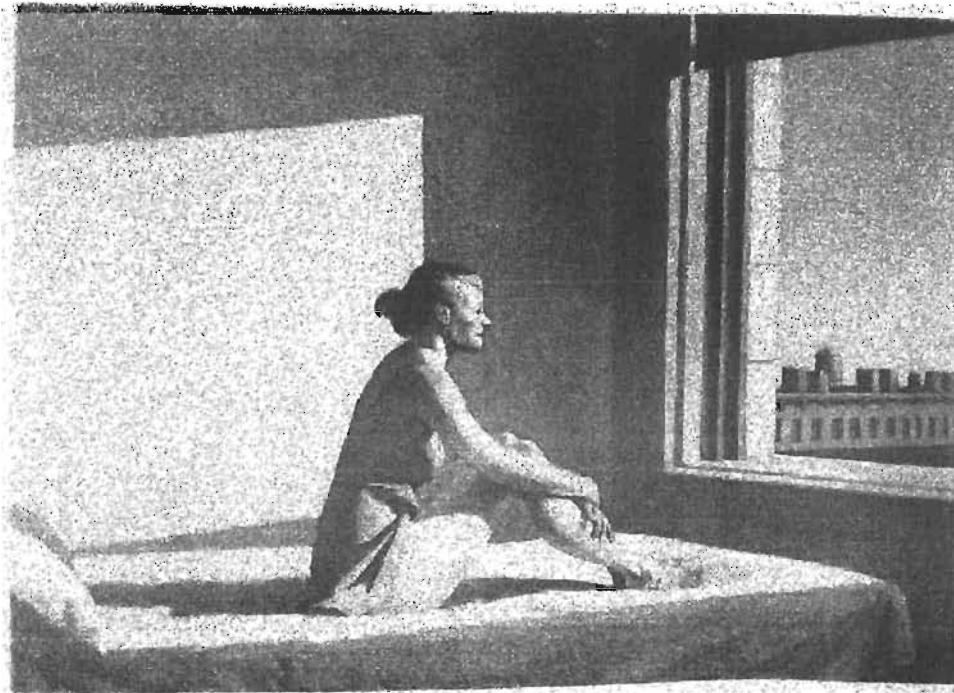
56 Oscar Olea, *op. cit.*, p 26

57 Oscar Olea, *El arte Urbano ( México, 1980).*, p.7

Tal situación conflictuó aún más el entorno urbano porque la cultura funcionalista mostró ser incapaz en los países capitalistas para enfrentar con eficacia los conflictos y deficiencias del hábitat urbano, pero también en su propuesta ahistórica, que no resuelve culturalmente la edificación en los centros tradicionales.

Finalmente, la lectura que de los paradigmas estéticos y formales (o de la ausencia de ellos) podemos hacer a través de las formas de la ciudad, la *forma del mundo*, nos remitirá a las determinaciones sociales, económicas y políticas de la conformación del ecosistema urbano. Tras advertir la radical particularidad de las urbes actuales, y constatar que la ciudad de México se inscribe plenamente dentro de esta nueva definición del hábitat humano sobre la Tierra, podemos inferir la estructura política o ideológica de la cual es expresión, a nivel mundial, la situación actual de las ciudades.

El renovar nuestra percepción de este emergente mundo post-natural por medio de la noción de paisaje tiene una utilidad tanto biológica cuanto espiritual, pues es necesario que ante la enajenación circular recuperemos la vivencia de hallar sentido y trascendencia en los que son, desde hace unas décadas, nuestros espacios *naturales*.



Edward Hooper. Amanecer soleado  
1952

De la ciudad se pueden desprender innumerables análisis en varios aspectos, no sólo por ser ésta un fenómeno complejo y de vastedades cada vez mayores, sino también porque ésta es el asiento actual de la cultura humana. Por tanto en la metrópoli se halla el cosmos del cual *la Rosa*, la mítica biblioteca de la novela de Umberto Eco es el arquetipo. Todo lo bueno y lo malo que el hombre ha acumulado en su devenir se halla aquí, sólo que en una distribución a veces *aberrante*. Tras advertir solamente los factores que producen a la ciudad, se observa que el fenómeno urbano se inscribe dentro del marco de crisis que se reproduce a escala mundial, que es expresión multiforme tanto de las estructuras políticas existentes cuanto de las determinaciones sociales que las hacen posibles y que las sustentan. El cuadro de negatividad fáctica tanto como signica trazado por investigadores como Doxiadis, Augé u Olea, del fenómeno posturbano necesariamente tiende a apuntar a sus componentes políticos e ideológicos. Políticas e ideologías no ya tan reconocibles como en los tiempos del bipolarismo, pero introyectadas y absolutizadas tan profundamente por la población que se asumen como la naturaleza propia de la existencia en *este mundo*.

La ideología se expresará en las creencias y en la concepción misma del acto de existir que cada sociedad expresa en sus obras, actos y conductas. La ciudad ha desdibujado sus límites geográficos tanto como conceptuales, y en efecto, la Ciudad de México no corresponde ya a sus nombres. Es una distopía que genera y ha sido generada por el acto colectivo de los que eligen existir en ella pero ya no más como ciudadanos. Los marginales ante los cuales el ciudadano construiría sus murallas conceptuales y de clase ya no son reconocibles como *los otros*, pues el fenómeno distópico de la urbe ha relativizado los antiguos parámetros y debilitado los lazos cívicos entre los que habitan el espacio geográfico y ha degenerado la concepción de *ente social*. De todo ello es expresión y testimonio el espacio físico, el paisaje construido por la colectividad, que yo no puedo llamar sociedad todavía. La anomia explícita o soterrada que norma nuestro actuar social es la constatación de que la negatividad ontológica se mantiene como un péndulo, alejándose y retornando como ese sol negro para iluminar la verdad profunda, el fondo hueco de la existencia sobre el cual el ser humano ha tejido lo vivo de la cultura sólo para retornar al abismo de lo agreste, de lo negativo, antes hallado en la insondable otredad de un mundo desconocido que se autooculta, pero hoy construido con cemento y asfalto, literalmente sobre nuestras azoteas y bajo las ruedas de nuestros automóviles.

El reconocer al ecosistema urbano, a la urbanidad que aún carece de un nombre específico, como la única naturaleza para millones de seres humanos, nos hace conscientes de la escoestética de este medio particular. Esta genera vivencias y percepciones diversas, y asimismo genera poéticas.

La revelación del paisaje como mundificación objetivada de la melancolía se halla en este marco como una consecuencia, un *fluido*, emanado de esta realización de un mundo.

## **CAPITULO III**

Producción: La Tierra vacía

## I

## Pintar Melancolías

El melancólico se escurre como un objeto inerte arrojado por el movimiento que los vivos realizan en su vida; cae y es relegado a un rincón del espacio, desde el cual sale poco a poco y sin que nadie lo note del mundo humano, para marginado, descender hasta el no-lugar, esa parte del territorio físico y cultural que no figura en la conciencia porque allí nadie que sea “ciudadano” tiene nada que hacer. Por eso es en este lugar donde se encuentra siempre la basura que, de la misma forma que el melancólico, es arrojada o simplemente cae por gravedad desde el mundo. Desde este punto de vista, todo marginal de cualquier ciudad se emparenta al melancólico por compartir el mismo territorio geográfico. Allí “a sus misántropos ojos, los objetos se vuelven una forma de salvaguarda, un refugio antihumanista y recuperan su dignidad significativa, adquiriendo el aire imponente de las personas.

Frente al orden clásico, antropomórfico y metódico, lo cósmico y lo inerte se le presentan al melancólico como un tesoro, su predilecto escondite mental, su posesión más íntima, porque se hunden en la neutralidad del juego. Es una de las expresiones más justas de su perversión mental. Pues, en el desesperado fastidio que le producen los otros, en su infidelidad a las gentes, el reino del melancólico se ejerce, sobre todo, como un poder dictatorial sobre las cosas muertas.”<sup>1</sup>

La melancolía ha de encarnarse en mi proyecto por medio del género del paisaje en virtud de la tradición *sentimental* con que este género se ha desarrollado, aunque María Bolaños considere a la naturaleza muerta como el género melancólico por excelencia, por centrarse en el enfrentamiento ante la materia: “el puro contacto de la materia, su brote más aleccionador, son las cosas (...). Es muy importante que hayamos comenzado a saber que hay vida incesante y sidérea en este éxtasis de los objetos. Hay que comenzarles a tratar de otra manera, y más sabiendo que lo más seguro es que seamos objeto, cosa final, estrato terreno, materia esquirolada”. Con estas palabras R. Gómez de la Serna levantaba acta, en 1934, de esa pasión de la época, la de la entrega a una mirada exageradamente fija sobre el solipsismo del objeto, a la exploración de un mundo en que las cosas se aíslan, se separan violentamente, saltan de la alfombra de lo cotidiano con su absurdo descarnamiento, como bajo los efectos de una atención excesiva, casi hipnótica. El arte nuevo se va a esforzar en desnudar cada cosa, observarla a una luz impensable y encontrar la esencia de su fuerza; en penetrar, en un trabajo de naturaleza casi hermética, en su silencio y su inmovilidad.”<sup>2</sup>

A la luz de esta nueva consideración, el objeto recupera el significado originario inscrito en su etimología latina: *ob-iectum*, es decir, lo que está *arrojado ante* los sentidos. Una realidad que sale al paso, pues contra la que tropieza la vista, que se abarca con la mirada en una posesión a distancia, en una aprehensión contemplativa.

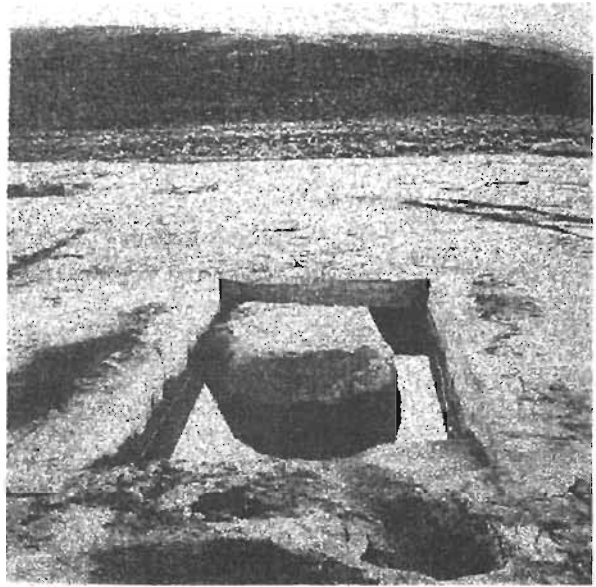
<sup>1</sup> María Bolaños, Pasajes de melancolía (Castilla, 1996 ), p.120

<sup>2</sup> María Bolaños, op. cit., p 125



El recorrido podría inaugurarse con esa vieja chaqueta que Cézanne abandona sobre una silla y que, con la opulencia misteriosa e inflada de sus pliegues, se nos ofrece en su más alto grado de visualidad y depuración, centrada sobre sí misma, manteniendo hacia adentro y hacia fuera su densidad esencial, <sup>3</sup> y bien puede cerrarse con la obra de Michael Heizer, donde se verifica un encuentro con lo *cosico* de la Tierra. Como un objeto- sustancia, resistente y duro, total e inmediato, como una encarnadura no descomponible. No se puede consumir, ni explicar, ni abrir, ni siquiera tocar.

Michael Heizer , Replace- Displaced Mass  
1/3 1961



El Mundo hecho de bloques de cemento de la posturbanidad es un entorno objetual, amplio en extensión y densidad, pero cuya sustancia se antoja como la de esa masa, tan sólida como inaccesible. Esa sensación del mundo hecho un objeto resistente y ajeno es la que convocó el empeño de aprehenderle, de al menos fabricar un *símil pictórico* que permitiera concebir lo que no puedo tocar del mismo.

Y numerosos episodios de la historia del vanguardismo atestiguan esta reflexión creciente sobre la problematización del objeto, en un laborioso trabajo de des- familiaridad. En un primer momento la necesidad de transmitir “la esencia metafísica de las cosas” que inspiraba a los puristas rusos ya a finales de 1911 llevará, a la metafísica del círculo de De Chirico:

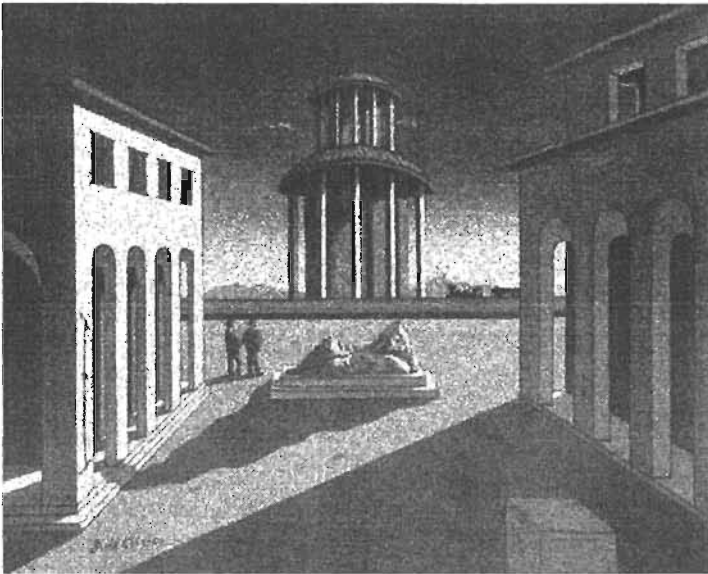
<sup>3</sup> *idem.*, p. 127

## 2

## De la Metafísica a la Hiperfísica

En la pintura metafísica del círculo de De Chirico está el principal antecedente a la búsqueda de este proyecto. Marchan Fiz 4, describe la forma en que sus pinturas al apartarse de la estética de la ciudad manejada por el futurismo, arriba a una zona inédita de revelaciones: "...parece como si sus obras nos sorprendieran con una suerte de revelación refulgente que tanto nos transporta hacia imaginarios escenarios perdidos en la lejanía de la protohistoria como nos ilumina con sus reverberaciones modernas (...) este pintor no se siente fascinado de un modo exclusivo por el pasado, sino que se encuentra asimismo lacerado por tensiones inequívocamente modernas." 5

Metafísica que va tras de lo que llama *enigmas*, eso con lo que se ha encontrado contemplando la plaza florentina de Santa Croce, aquello que daría lugar a las *piazza de Italia*, y es en ellas donde la visión se corporifica. "Si bien no se borran por completo las semejanzas, en ellas no advertimos las huellas de una imitación al modo tradicional, y cualquier referencia a la realidad se transmuta un tanto extraña, como si se hubieran violado las relaciones habituales entre los seres y se traspasan los umbrales de otra realidad". 6 Revelaciones en las que de alguna forma lo más banal y común se nos revela como algo insólito, como si se develara su recóndita esencia y se abrieran de golpe todos los arcanos de seres y cosas.



Giorgio de Chirico, *Piazza de Italia*

En la interpretación de los cuadros de ésta metafísica confluyen el lirismo de una prehistoria clásica, ilocalizable en el tiempo y tal vez en el espacio con un adentrarse en un mundo desconocido, inédito en el pasado, pero secretamente lleno de él mismo.

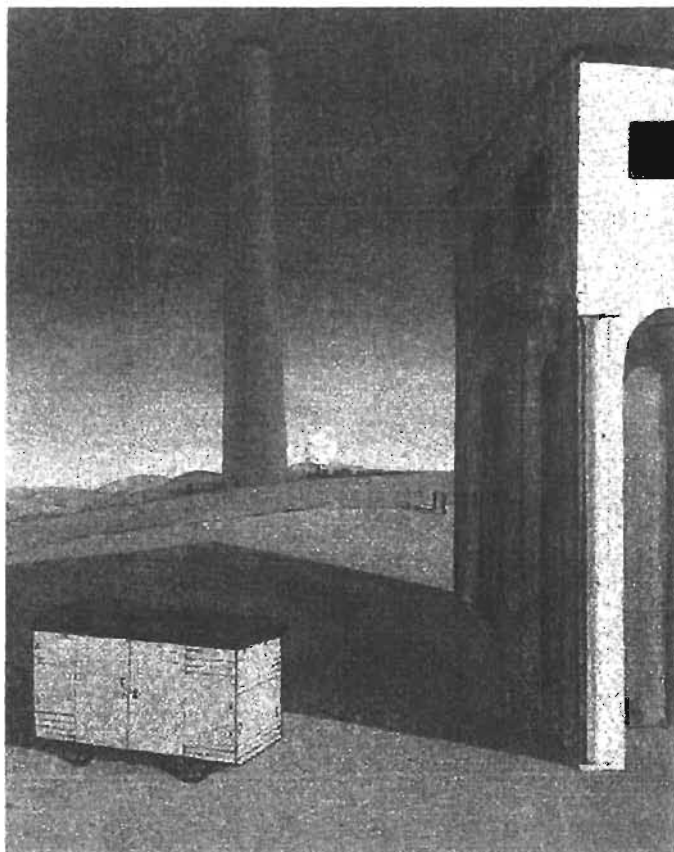
4 Simon Marchan Fiz, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la Arquitectura y la Ciudad como figuras de lo moderno*, (Madrid, 1986)

5 Marchan fiz, op.cit., p. 99

6 ídem., p. 104

De Chirico se siente heredero de una tradición pictórica o constructiva que tanto reclama a Giotto y a otros pintores del Trecento como a Poussin y Claudio de Lorena; si la inspiración clásica se Poussin idealizaba la campiña romana, las “revelaciones” del pintor metafísico no sólo propician una idealización de lo ya visto, sino que se adentran en un mundo desconocido. A De Chirico no le atrae el clasicismo evolucionado, académico, sino lo que podrían haber sido sus hipotéticos momentos aurorales, su protohistoria. Es esa retrospectiva tan esencialista cuanto inmanente la que Marchan Fiz define como “una melancolía que se alberga entre los entresijos de la propia modernidad”, 7 en perfecta concordancia con la opinión de María Bolaños, por lo cual casi nunca se aprecian referencias estilísticas en sus arquitecturas, siendo lo más frecuente una esencialización urdida desde un elevado grado de abstracción y estilización icónica.

Giorgio de Chirico, *La angustia de la partida*



Así, el clima de la entera composición de obras como *Melancolía de una tarde*, *La conquista del filósofo* o *La incertidumbre del poeta*, tiene menos que ver con una vivencia anclada en el pasado que con un sentir moderno anhelante de encontrar una armonía entre la naturalidad del paisaje y lo artificial de los objetos. Ese resabio romántico sería leído incluso en su momento como un anacronismo buscado, complemento de un estado anímico que se permitía tratar con explicitéz la recuperación de la tradición de las melancolías clásicas, y de su viejo vínculo con los saberes inefables y velados.

El sereno sentimiento de lo sublime bajo la forma de la soledad, del aislamiento, de la ausencia, sensaciones afines a la estética romántica, así como las líneas de los horizontes,

7 ídem., p. 106

8 ídem., p. 112

los encuentros de la extensa llanura o los mares lejanos con el firmamento, no pueden por menos de evocar secretas afinidades con aquellas coloraciones crepusculares, con aquel hundimiento en el espacio, en el que se finca la infinitud romántica.

Tanto a través de sus imágenes como de sus títulos: “misterio”, “enigma”, “meditación”, “melancolía”, “nostalgia”, “alegría”, etc., estas pinturas de la arquitectura vibran acordes con la sensibilidad finisecular, con el retorno a la soledad como patria, y flotando en una atmósfera de vivencias inequívocamente crepusculares, en ese hundirse en el ocaso, no puede por menos de entonar, quizás a destiempo, la canción de la melancolía. Soledad y melancolía que baña toda su obra y se alía con el ardiente gran mediodía durmiente para alcanzar la perfección del mundo en el silencio.

Soledad y melancolía cada vez más adheridas a las estatuas solitarias y espectrales o a las siluetas y sombras del ensueño que pueblan los desiertos escenarios urbanos hasta que, descargados de muchas de sus tensiones cristalizan en la época de Ferrara o en pintores como M. Sironi (Soledad, 1926). Como se desprende de muchos de los títulos: “inquietud”, “incertidumbre”, “angustia”, etc estas calles y plazas despiertan sensaciones modernas por urbanas, aunque sea desde lo negativo de la metrópoli, desde la agorafobia, que, desde premisas bien distintas, conmoviera también a los pintores expresionistas. 8

La melancolía en De Chirico ha de entenderse ligada a este vaciamiento del mundo dado por la irrupción de una intuición que trasciende el estar actual, el aquí y ahora de la ciudad. En sí la metafísica de De Chirico ha de aspirar aquel inaccesible objeto del espíritu, que en su esencia tiene que aprehenderse destilando las formas, volviendo a la rusticidad virtuosa de las formas del mundo vaciadas de lo fenoménico, pero creyendo albergar la vida de lo trascendente, del *lógos* quizá.

Otro vínculo entre las *piazza* de De Chirico y mi trabajo es la significación de las arquitecturas, en la solidez original, la quietud, inmutabilidad de las cosas mas ordinarias y banales recluidas en su íntima soledad. 9

Las plazas vacías y silentes, estas largas calles inquietantes no parecen haberse concebido para naturaleza viviente alguna, algo, confirmado, por una arquitecturas que encuadran el acontecimiento cual si fueran fachadas vacías detrás de las cuales no habita nadie. 10

De Chirico declara la necesidad misma de al ciudad como el escenario de su revelación: “en la construcción de la ciudad, en la forma arquitectónica de las casas, las plazas, los jardines y los paisajes públicos, de los puentes y estaciones ferroviarias, etc. Residen los primeros fundamentos de una gran estética metafísica “. 11 Anticipa quizás las potencialidades evocativas de los nacientes no- lugares de mas tarde.

A sabiendas de que el hombre contemporáneo se halla irreversiblemente inmerso en este nuevo paisaje artificial, estas imágenes son, no obstante el reverso de las de los futuristas. Desde luego, la ciudad es el medio natural del universo metafísico (la ciudad de Dios), pero esa suerte de congelación en el misterio de una imperturbable inmovilidad, la enfrentaría a la vibrante visión dada en el futurismo. En virtud de ese rechazo hacia el dinamismo y las muchedumbres, promueve una tensión latente entre la tradición y la modernidad.

9 idem., p. 113

10 idem., p 110

11 idem., p 100

Pero De Chirico lo que hace es mundificar esa sospecha de trascendencia de los objetos, y es patente en su pintura ese deseo de "animar" lo inanimado y de objetualizar lo vivo. El *manichino*, las *musas inquietantes* son el paradigma del ser unido en su mundo, y a pesar de la evocación de la soledad en las sombras y las plazas desiertas no desaparece la animación del mundo.

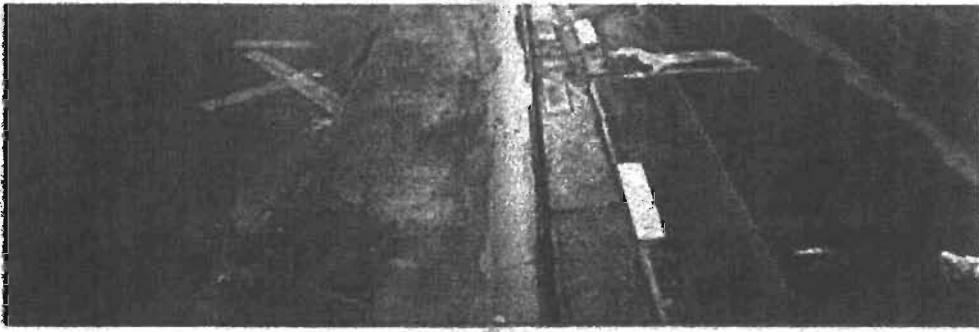
No es total el desprendimiento del humano, aún latente en las arquitecturas, humanizando el espacio y sus *manichini* pintados. Las melancolías de De Chirico aún refieren al modelo clásico antropomórfico de la tradición y no se han de ver paisajes urbanos liberados de ese antropocentrismo hasta que poco a poco, la fascinación de describir el nuevo mundo en ascenso libere la forma urbana de su compromiso con el humano. En la pintura del precisionismo de Sheeler como ejemplo, es difícil pensar en otro horizonte más allá que lo presente de la descripción del espacio urbano como organización de objetos.

En ese involucramiento cada vez más cerrado y redundante sobre su objeto, la metafísica del paisaje deja de pretender el más allá, para cerrar su discurso sobre ese solipsismo del objeto, análogo con el del individuo.

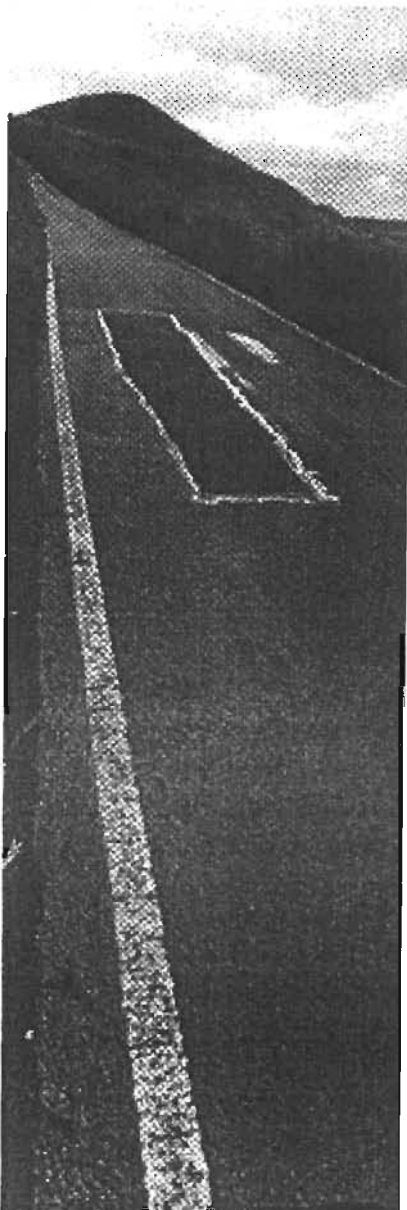


Ed Ruscha, Standard station, Amarillo Texas  
1963

Ed Ruscha pintará más tarde una urbanidad que es objeto urbano menos que superficie, y si hemos de buscar todavía la coincidencia de una emoción con una geografía que Carus enunciara, encontraremos al individuo perdido entre sus signos y ese mundo con el cual convive pero no comulga.



Josef Koudelka, Serie *Chaos*  
1995



Esta es una forma de entender el fin de una metafísica que habría estado ligada a una utopía, la utopía de conocer; en cambio, el final de la modernidad impele a documentar tal *distopía*, y como en un naufragio, la textura sentimental emerge sin metas ni objetivos ultraterrenos. Josef Koudelka, desde un medio tan afín a la intención de tocar el mundo en su inexorable lejanía, plasma en fotografía la cara oscura del mundo de la luz. Es en especial en la serie *Caos* donde se concreta ese extrañamiento de lo posturbano, sin humanos en un mundo autónomo de ellos, pero hecho con sus manos

Es de esta forma que en mi pintura me ha interesado no una metafísica, por otra parte imposible de concebir ahora, pues necesariamente estará ligada con alguna clase de esperanza, al menos la de vislumbrar aquel *lógos* que escape de la corrupta materia. La *acedia* del religioso no es ya esta melancolía, la melancolía que encuentro no es por lo inaccesible de un Dios al que intuyo, pero no alcanzo; es por el abandono del humano por el humano que permite emerger la inmanencia de la Tierra hueca, que es profunda y abismal y sólo es noche completa.

La aspiración que mueve esta voluntad de atrapar una visión es la de poder enunciar una *hiperfísica*, una concreción elocuente que esté llena de sí y vacía de cualquier otra cosa. Lo cósmico de lo posturbano.



Josef Koudelka, Serie *Chaos*  
1995

El concreto armado es algo más que una metáfora en esta pretensión. Es alegoría pues se añade algo más a lo mirado, pero deja de serle ajeno porque lo que añadido ha salido del mismo objeto mirado y ha sido puesto en el cuadro sólo para clarificar esta revelación que el mismo objeto ha suscitado.

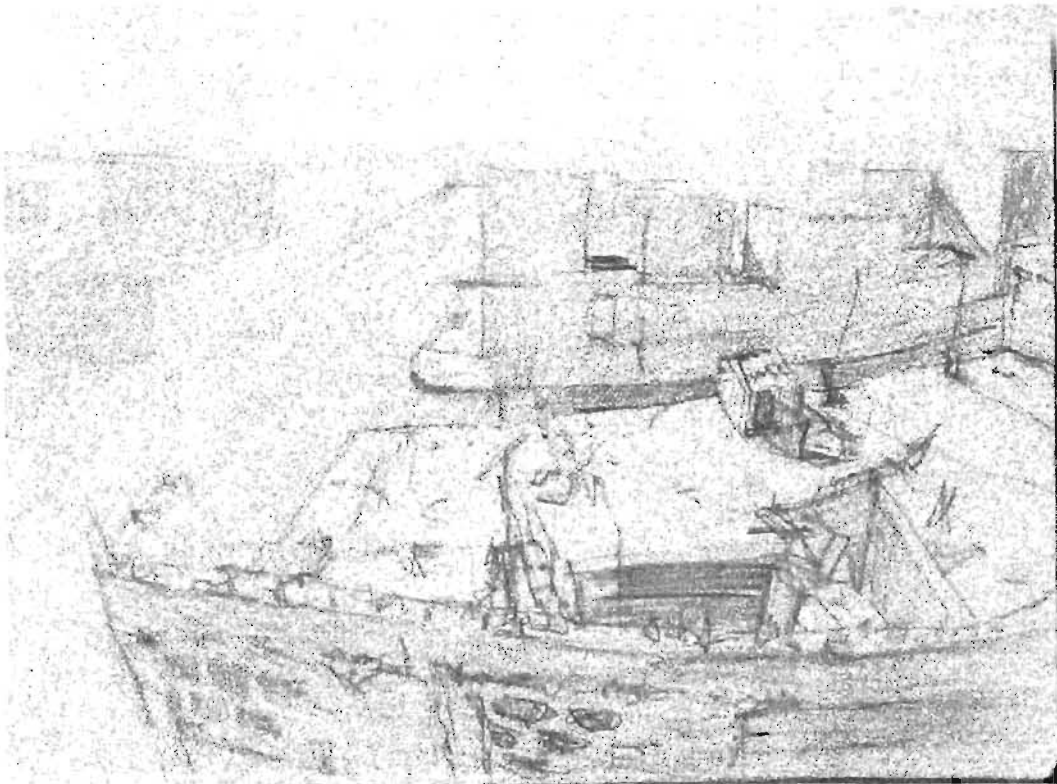
La aspiración de una *hiperfísica* aquí nada más esbozada es lograr esa elocuencia en la cual el centro, denso y vacío, atronador y mudo a la vez, del terreno inerte del desierto urbano no permita hablar de ninguna cosa más, y manifieste, en efecto, que no hay nada más.

## 3

## Descripción del proyecto

*plen air*

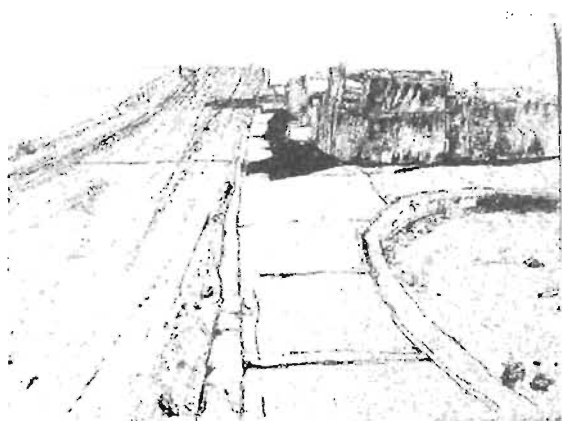
La relación con el mundo, una determinada interpretación de una determinada experiencia de mundo es lo que suscitó este trabajo, así que para poder manifestarlo plásticamente desde el primer momento fue necesario ir al encuentro de él, recorriendo físicamente, haciendo acto de presencia en el espacio urbano elegido para, con todos los sentidos, dejarse afectar por lo que el paisaje pudiera evocar. Las imágenes ya estaban presentes como intuición en mi conciencia antes de empezar a trazar los primeros estudios, pues, lo que procedía era *objetivarlas*, buscar un medio *para hacer visibles* tales imágenes., al tiempo que permitiera experimentar plásticamente una reflexión sobre lo presente en el espacio de la urbe.



Durante los primeros meses el trabajo consistió en realizar apuntes y estudios en el sitio, es decir, realizar el ritual y el acto práctico del paisajista que viaja al paisaje que ha de pintar.



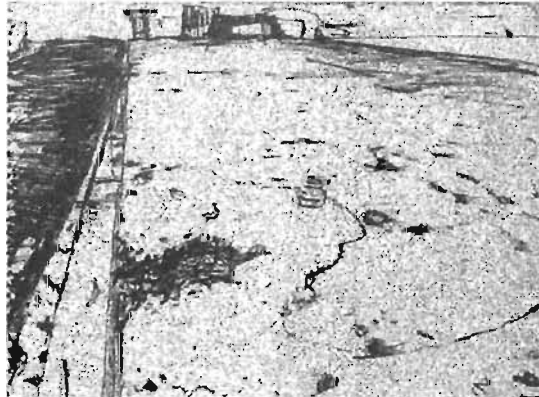
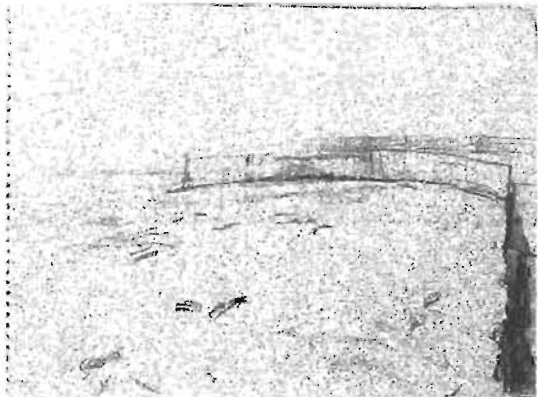
La pintura al aire libre, de la misma forma que pudo ser para José María Velasco o para Cotman, provocó un tipo especial de relación con el paisaje. Esta fue la etapa preparatoria.



Esta relación fue un tipo de apropiación que me aportó multitud de percepciones, vivencias y sensaciones, mucho más de lo que podría significarse a través del medio pictórico en la forma en que lo hice. Por cuestiones de claridad conceptual tales tentativas quedarán para subsecuentes proyectos, como material para desarrollar este proyecto incluso en otros medios.

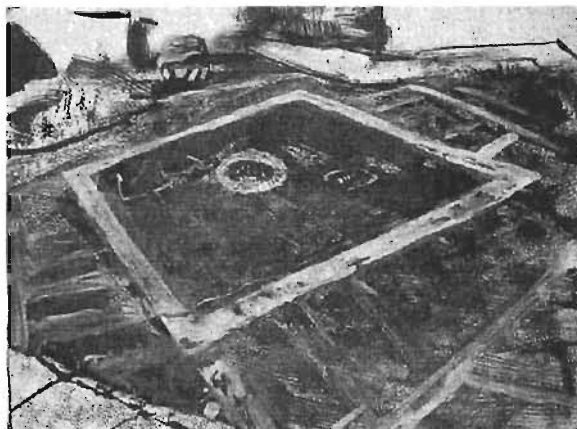
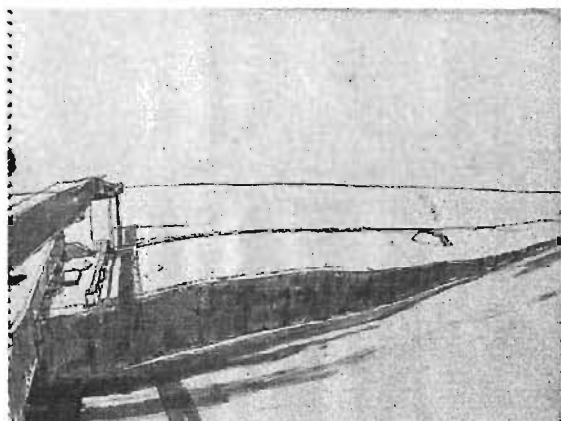
En los apuntes realizados se buscó primeramente un acercamiento estructural a las formas del paisaje, sin profundizar en los aspectos tonales o colorísticos.

Por cuestión práctica utilicé un cuaderno de apuntes tamaño marquilla para la mayor parte de los apuntes, alternando cuando fue necesario con hojas de cartulina de 25x40 cms, sobre todo para hacer algunos estudios. Al final de esta fase se acumularon tres cuadernos completos y unos veinte estudios en cartulinas. Las técnicas fueron principalmente grafito y tintas a la pluma. El segundo interés al realizar esta fase de recolección de material "de campo", fue estudiar las composiciones mas óptimas para plasmar mi objetivo, y paulatinamente en cuanto se comenzaron a resolver los problemas compositivos encontrados, se procedió a desarrollar pictóricamente cada boceto.

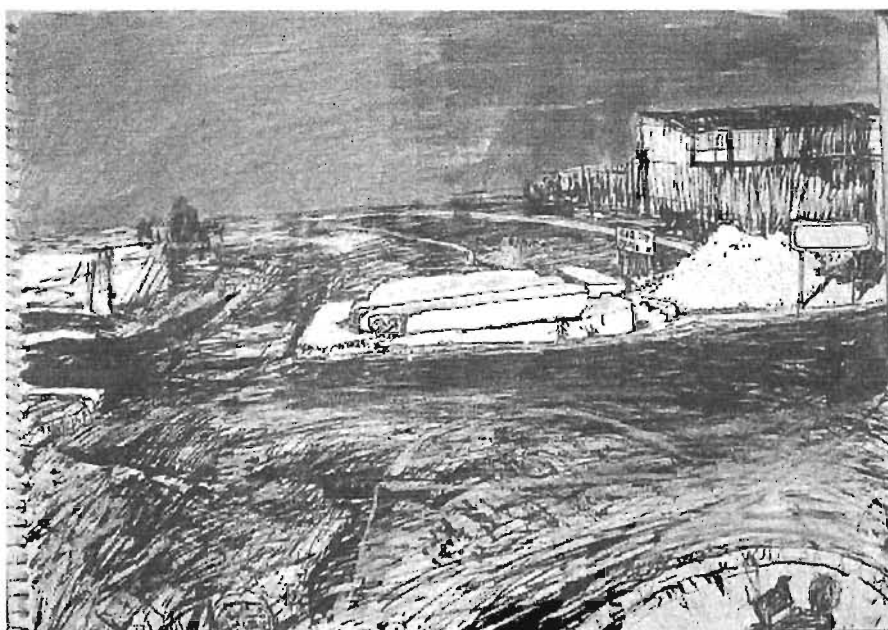


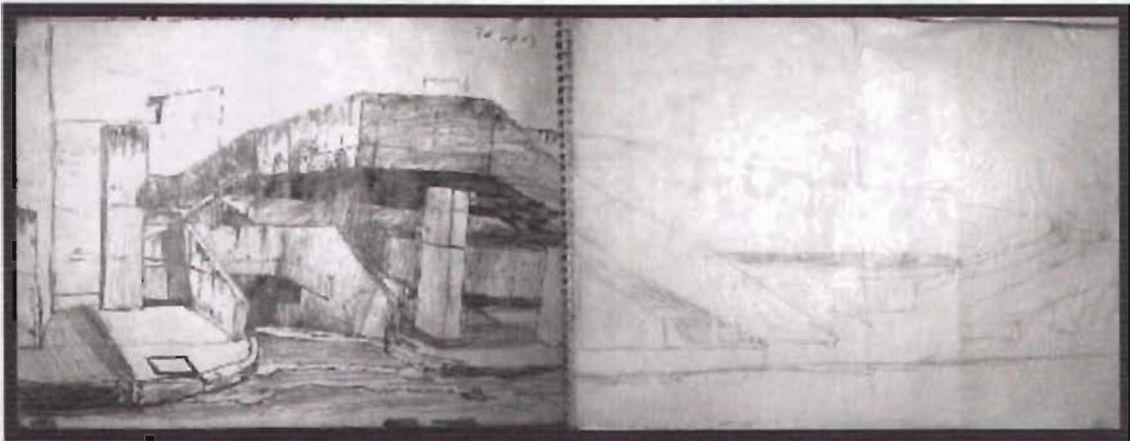
## Pintura de Taller

En esta segunda fase se desarrollaron una a una las composiciones que fueron emergiendo del trabajo de prospección; se optó por reducir las posibilidades de experimentación técnica para no desviar la atención del desarrollo del *tema*, así se optó por el óleo y el acrílico. En el taller se inició cada uno de los cuadros, pero desde el inicio fue claro que algunos aspectos pictóricos se tendrían que resolver con el modelo a la vista, y por tal razón la mayoría de ellos fueron pintados en el lugar, si no totalmente, si en la medida que cada uno lo exigió.



La meta original era producir unos sesenta cuadros, pero conforme el tiempo transcurrió, el nivel de dificultad que implicaba el doble esfuerzo de pintar al aire libre y en estudio hizo que el avance fuera mas lento; así que al cabo de seis meses quedó claro que no podría completarse la cuota estimada. El total de cuadros producidos fue de 32 con formatos que van desde los 30 X 40 cm hasta los 100 X 70 cms.





Una de las lecciones de un proyecto de esta naturaleza es la conciencia que se adquiere del oficio del pintor; antes de este proyecto nunca realicé ningún trabajo de esta envergadura ni que me pidiera esta clase de adaptación a condiciones específicas. Considero este el primer ejercicio real del oficio en mi carrera, y considero que el resultado puede ser todavía muy perfectible, pues siento que el logro principal ha sido el formar una vía hacia el objetivo pleno del proyecto, que sin embargo no está desplegado con su mayor fuerza y amplitud en las pinturas presentadas ahora.

*Paralelepípedo*  
2003





*Avenida Pantitlán*  
2003



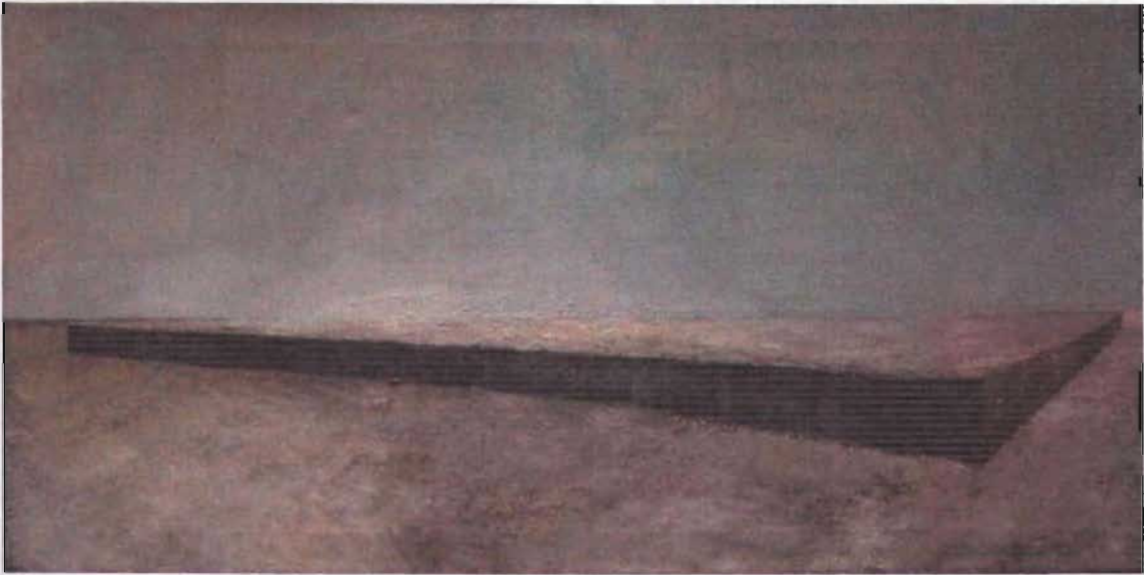
*Poliedro al atardecer*  
2003



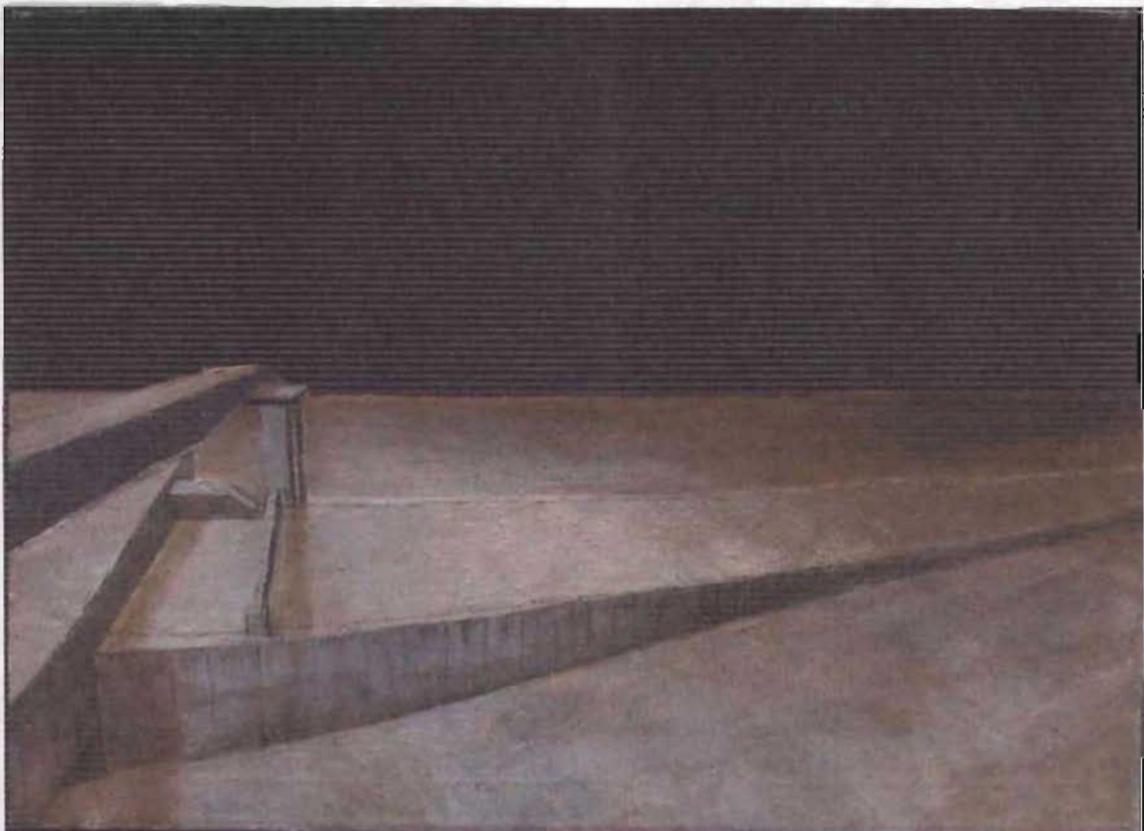
*Estudio sobre el desierto*  
2003



*Páramo*  
2003



*El Altiplano*  
2003



*La tierra vacía*  
2003



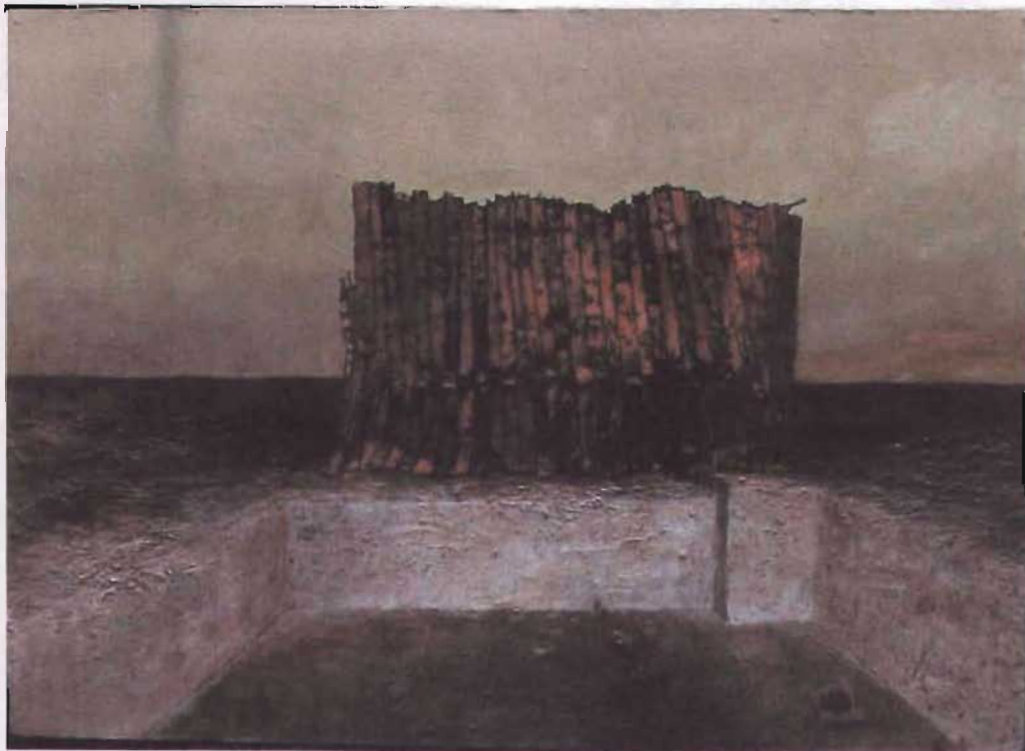
*Recintos para la nada*  
2003



*Objeto poliédrico*  
2003



*Corredor del viento*  
2003



*Cascote naranja. Remanente*  
2003





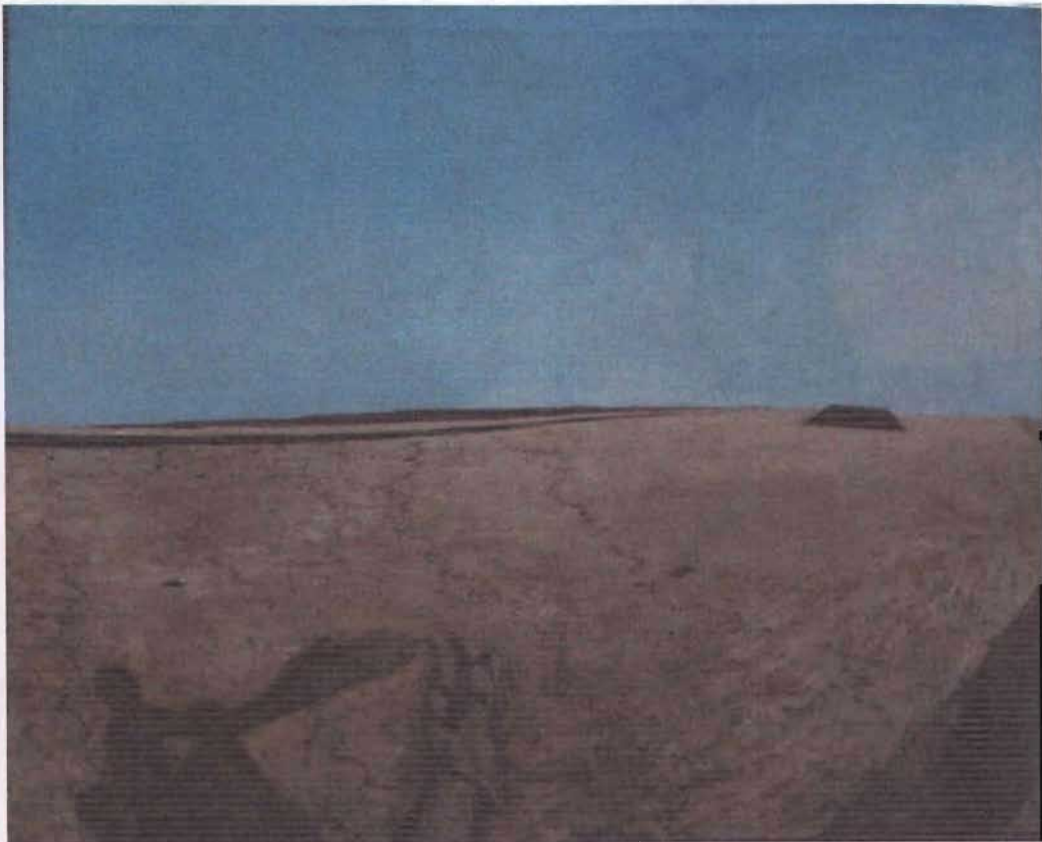
*Luz negra*  
2003



*Encuentro con tres cadáveres / deshechos*  
2003



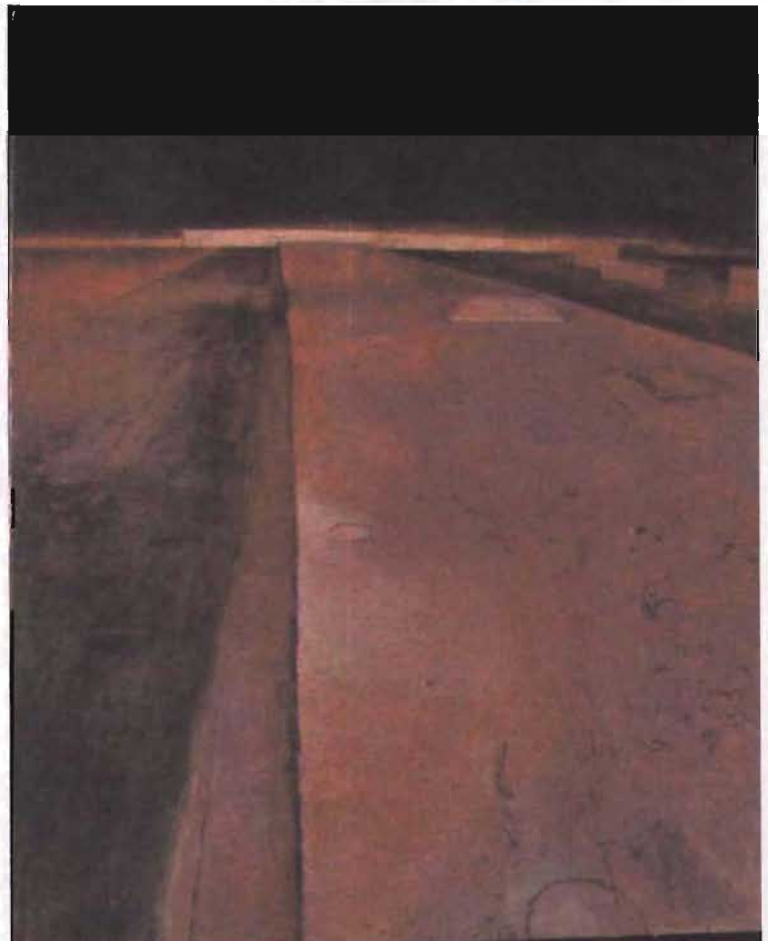
*Conjunto de poliedros*  
2003



*Insolación*  
2003



*Cubo*  
2003

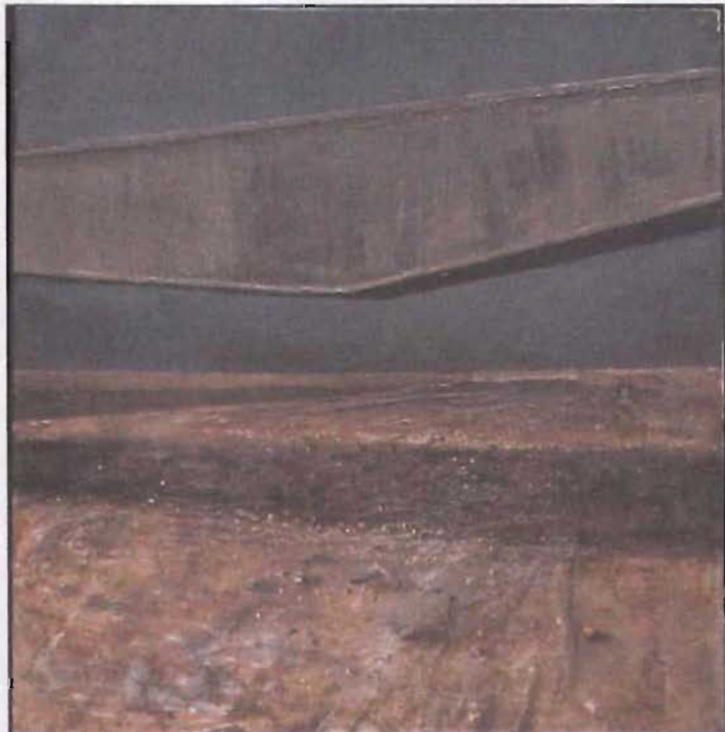


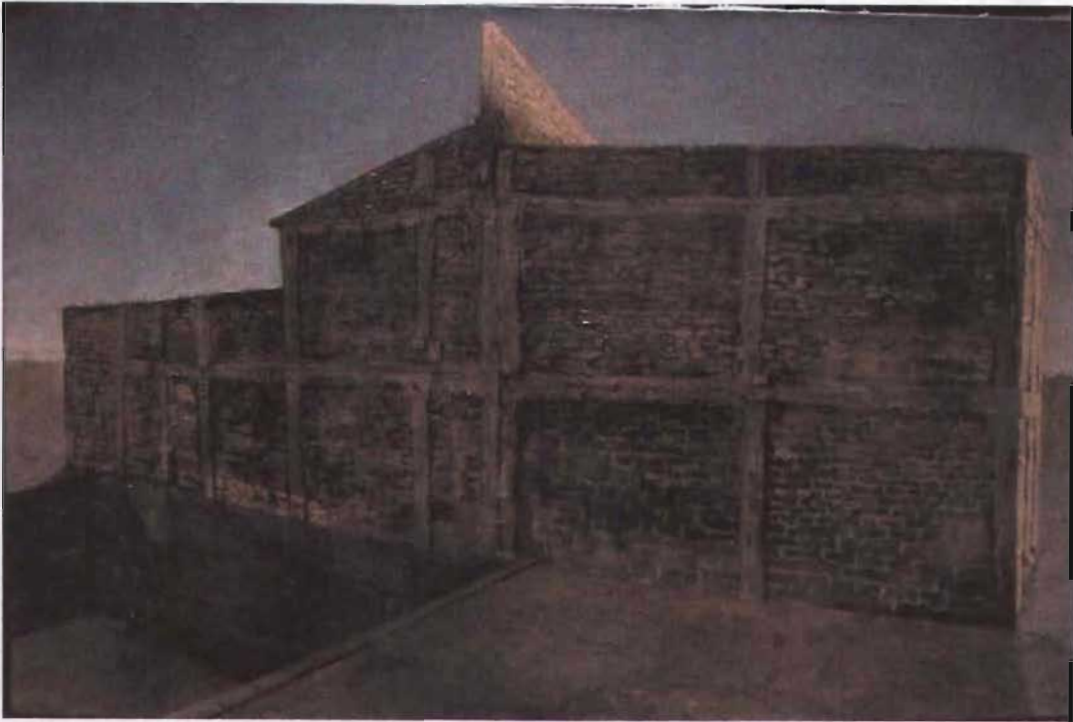
*El altiplano ante la luz negra*  
2003



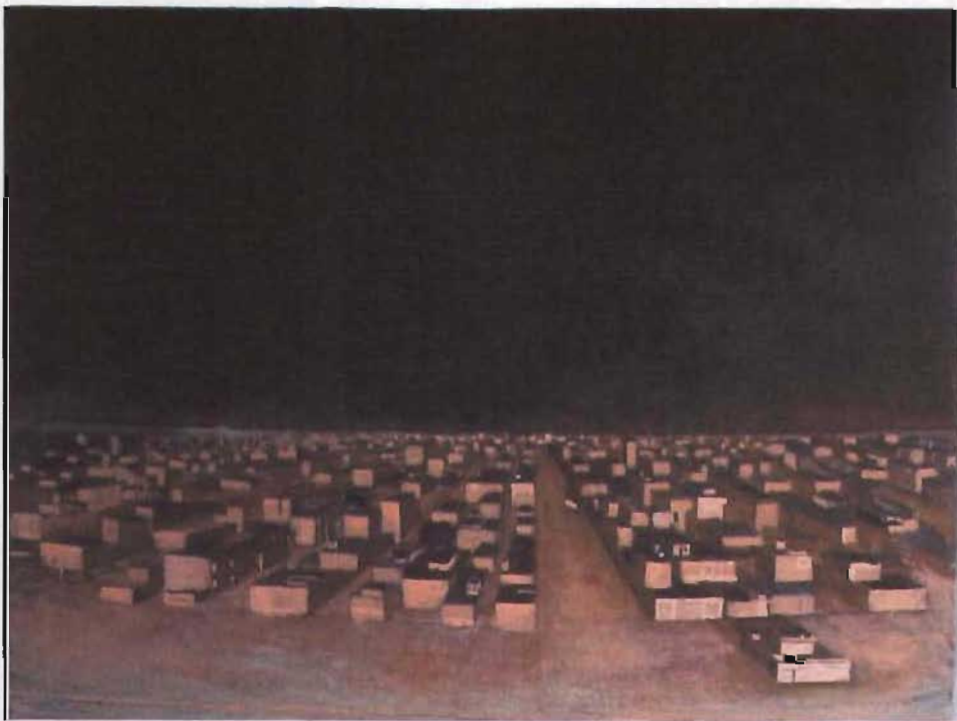
Ángel de Melancolía  
2003

Masa aérea sobre el Tártaro  
2003

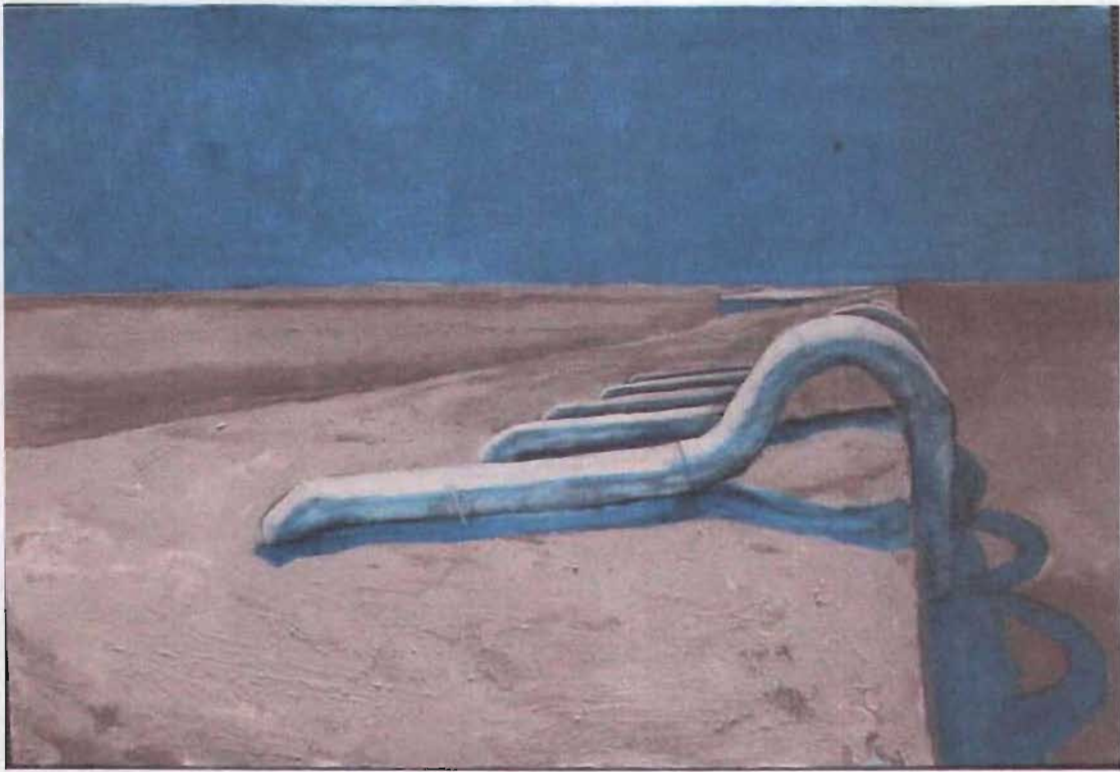




Objeto enrarecido  
2003



La tierra (Tártaro)  
2003



*Nueve vueltas del Estigia.*  
2003



No lugar  
2003



*Edificio largo truncado*  
2004

## Vedutte, capriccio y panorama

Conceptualmente la forma en que se abordó el problema de la representación del espacio posturbano, el encontrado y el creado tiene su origen y antecedentes en los géneros de la veduta y el capriccio venecianos; la veduta 12 originalmente se desarrolló como un medio descriptivo para llevar el *grand voyage* a los coleccionistas; así el vedutista se vinculó con las ruinas de la ciudad clásica por medio de la observación y el recorrido físico de los espacios.

*Vedutte* significa vista y eso denota la intención descriptiva de asir la experiencia de contemplar un objeto visible. La veduta, antes de la fotografía fue uno de lo más eficaces medios de difusión de los vestigios de la cultura clásica, y la creciente admiración por las imágenes de los imponentes restos de las ciudades muertas poco a poco fue permeando hasta mover la imaginación de los artistas -sobre todo grabadores como Pannini y Piranesi- hacia composiciones que manifestaran más allá de lo visto, la resonancia que el mito clásico producía en ellos.

El capriccio se desarrolló a la par de la veduta y en este género se dio el pleno intercambio entre la arquitectura y lo que ésta evocaba dentro del artista en su estar, en su reposar sobre la Tierra.

La pintura que he realizado hallaría en ambos géneros su genealogía, pues tanto la descripción de los espacios reales como la creación a partir de los mismos referentes han sido las intenciones del ver que guiaron mi trabajo.

Un tercer género viene al caso mencionar, el panorama se desarrollaría como una iniciativa inclinada hacia la concepción positivista del paisaje, a la descripción del mundo que la geografía perseguía. El nombre de panorama está compuesto de dos palabras griegas que significan “vista de totalidad”, “vista de conjunto”; esa palabra basta para presentar a la mente la idea de este descubrimiento. El panorama no es otra cosa sino la manera de exponer un cuadro vasto de suerte que el ojo del espectador, abarcando sucesivamente todo su horizonte, y encontrando solamente este cuadro, experimenta así la ilusión más completa. 13

Más cercano ya a la fotografía el panorama tendía a apropiarse del paisaje natural para poder comunicarlo en su conjunto, como una unidad de los pormenores de una región geográfica; la intención de la mayoría de mis trabajos es similar en ese afán de evocar la totalidad geográfica por sólo una vista.

Para producir esta ilusión se elige de un punto de vista particular, ideal.

Este punto de vista ideal nos remite a Platón, con la salvedad de que aquí se trata de garantizar la ilusión total. En realidad, este punto de vista muy particular tiene como característica negar al cuerpo del observador, permitiendo así una visión que ha sido caracterizada como “desinteresada”, pero que más vale definir como descarnada. 2

12 Piranesi, *Una visión del artista a través de la colección de grabados de la Real academia de bellas artes de San Carlos*, catálogo, Generalitat Valenciana, 1998, p. 20-21

13 Academia Francesa de Bellas Artes en 1800, en Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie*, Munich, 1970, en Georges Roque. *La pragmática de las obras, en IV Coloquio de teoría del arte: El espacio*. p.36-



En este aspecto mi propuesta buscó un uso del espacio representado similar al de José María Velasco; la obra de Velasco no tiene mucho que ver con el paisaje real, con el espacio geográfico del paisaje. Se trata de una composición hábilmente hecha a partir de estudios preliminares parciales hábilmente pegados como en un collage. La tendencia hacia paisajes imaginarios se volverá más insistente en la última parte de su obra, aunque existan improntas desde su momento "realista". También cabe señalar que suprimió los asentamientos humanos que había alrededor de la ciudad de México, en perfecta correspondencia con el problema de la tensión entre mimesis y creación analizado en el capítulo precedente.

A partir de la idea de que la visión panorámica sirve para dominar el espacio, se entiende mejor la relación que se ha establecido entre las vistas panorámicas y la idea de nacionalismo. Los muy numerosos panoramas de batallas no solamente fijaron la visión oficial de la historia, sino que desempeñaron un importante papel nacionalista y patriótico. Por eso es que los paisajes de Velasco tienen mucho que ver con el nacionalismo mexicano del siglo XIX, tanto en su producción cuanto en su apreciación. 14

En este ejemplo se deja entrever la interconexión entre el *capriccio* y la *vedutte* en el seno mismo de la concepción de la obra, que resuelta en el panorama, no hace sino volver superflua la distinción. "Podemos ver un paisaje donde hay una iglesia, un puente, un río (...) el paisaje que vemos existe no por las cosas existentes, éstas son necesarias. Existe porque lo vemos desde aquí y así." 15

14 Roque, G. Op. cit., p. 42-43

15 Manuel Marín. *Intenciones del Ver*, (México, 2000), p. 10

## Hermenéutica

No ha sido una aspiración a una metafísica lo que he buscado en este proyecto, sino la búsqueda de una hiperfísica a través de una concepción hermenéutica de la pintura.

Para Heidegger el ser de la obra de arte consiste en establecer un mundo. 16

En la obra de arte el Mundo y la Tierra sostienen una lucha porque son elementos antagónicos, porque el mundo tiende a hacerse patente, a exponerse a la luz, mientras que la tierra al contrario, tiende a retraerse dentro de sí misma, la tierra es autoocultante en su cosidad y se resiste al des-ocultamiento. Entre la materia inerte y resistente y la voluntad de darle una forma para expresar un sentido espiritual sucede un forcejeo. Hay en este forcejeo algo que se desgarran en lo más duro. Pero es precisamente en esta desgarradura donde se puede encontrar un acoplamiento. 17

La concepción de Heidegger acerca del arte puede calificarse de hermenéutica, pues de la separación entre Tierra y Mundo la obra de arte puede resolver la antinomia, pero a condición de conservar la tendencia contraria de ambos visible en la obra.

En el arte, en la obra se pone en operación la verdad, por medio del mostrar lo cósmico de la materia, y es en este desocultamiento donde se verifica la esencia hermenéutica del arte.

Para el paisaje esta vocación hermenéutica ha sido esencial, “es como si la infinita riqueza de la Naturaleza estuviera escrita en una lengua que el ser humano tendría aún que aprender” 18 , así lo expresaría Carl Gustav Carus.

El mundo y la tierra son esencialmente diferentes entre sí y sin embargo nunca están separados. El Mundo se funda en la Tierra y la Tierra irrumpe en el Mundo. Sólo que la relación del Mundo y la Tierra no se deshace en la unidad vacía de lo opuesto que en nada se afecta. El mundo intenta, al descansar en la Tierra, sublimar a ésta. Como es lo que se abre, no admite nada cerrado. Pero la Tierra, como salvaguarda, tiende siempre a intentar y retener en su seno al Mundo. La oposición entre ambos es una lucha. 19

La forma en que la obra de arte (en este caso, el cuadro) puede manifestar esta experiencia de un Mundo en tensión con ese abismo primordial que es la Tierra, es concebir a la pintura como un artificio que hace evidente esa fractura, *la cortada del mundo*. En este caso es la Melancolía que se significa como paisaje urbano.

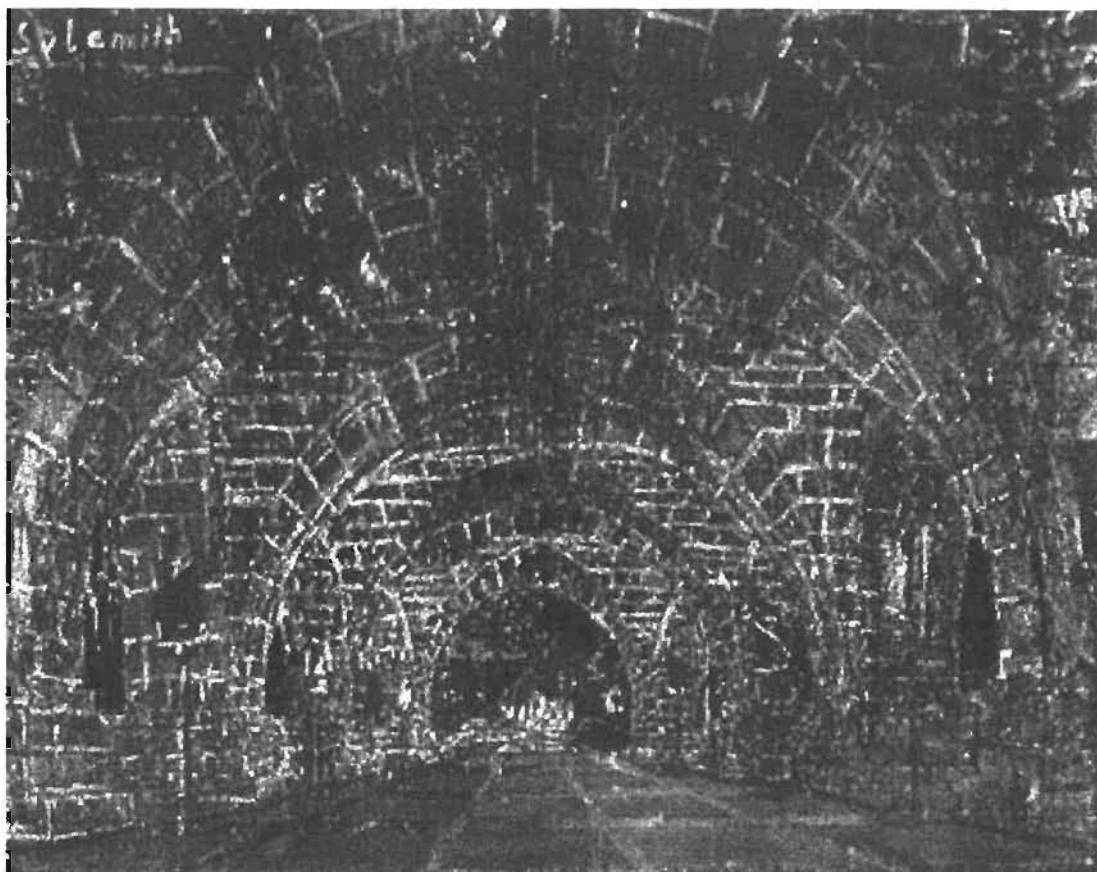
El principal antecedente de esta pretensión se halla en la pintura de Anselm Kiefer; en ella se expresa ese desgarramiento entre ambos antagónicos; los espacios, la geografía de los cuadros de Kiefer se muestran como arrancados de esa negrura constitucional.

16 Martin Heidegger, El origen de la obra de arte en *Arte y Poesía*.(México, ), p. 75

17 M Heidegger, op.cit., p. 18

18 Carl Gustav Carus .*Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*,( ), p. 91

19 Heidegger, M, Op.cit., p. 80



Anselm Kiefer, *Sulamit*  
1983

Kiefer mantiene una cercanía con la melancolía y con los mitos, así como con el retorno de la nada (como tema y como estrategia retórica) en la Posmodernidad, del cual Omar Calabresse dice: “hoy en día parece haber vuelto un nuevo apogeo, no tanto de la Nada, como de su versión barroca más sofisticada, es decir, el tema de la llamada *annihilatio* (...) Anselm Kiefer, en sus cuadros neoexpresionistas practica ampliamente la “reducción a la nada” de las figuras, mediante cancelación, cobertura, quemadura. No se trata exactamente de eliminación de la figura en favor de lo abstracto, como en otros momentos del experimentalismo europeo, sino de un verdadero trabajo de aniquilamiento: las figuras están *desfiguradas*.” 20

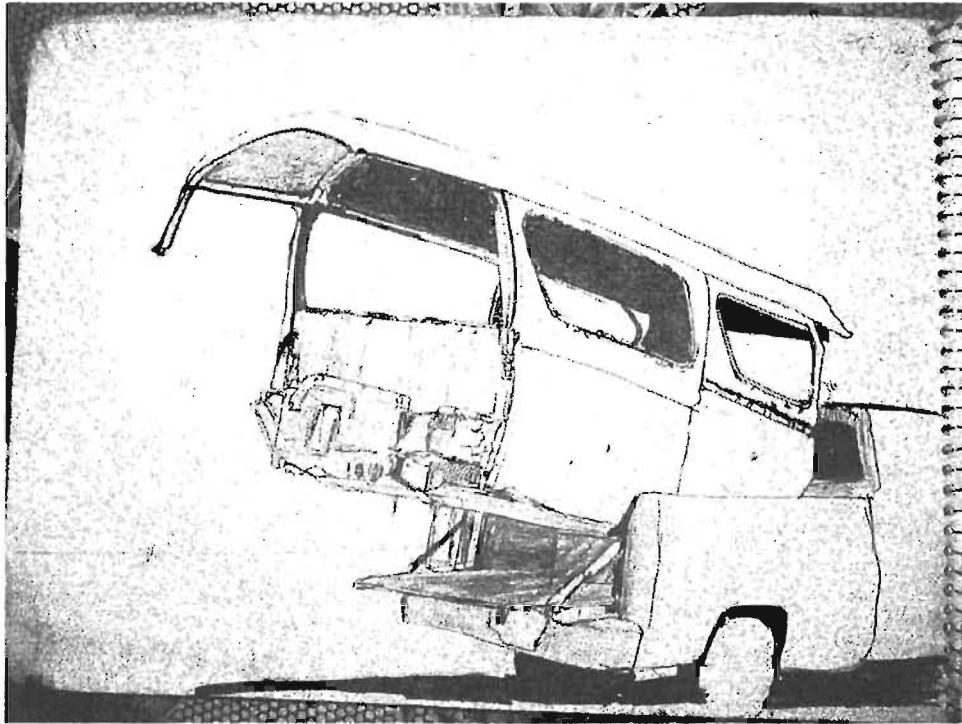
...otra manifestación del aniquilamiento puede ser quizá la “producción” de silencio...la Nada como sonido. Lo indistinto, lo ruidoso sin armonía. Lo que equivale, no a volver al punto cero, sino justamente a producir no-distinción. 21

Es esta operación pictórica de borrado, de allanamiento del territorio de lo humano, del Mundo, la corporificación de lo autoocultante de la Tierra es esa negatividad primordial en donde la obra toma su lugar en la tensión mencionada por Heidegger.

20 Omar Calabresse. *La Era Neobarroca*, (Madrid, 1987), p. 184

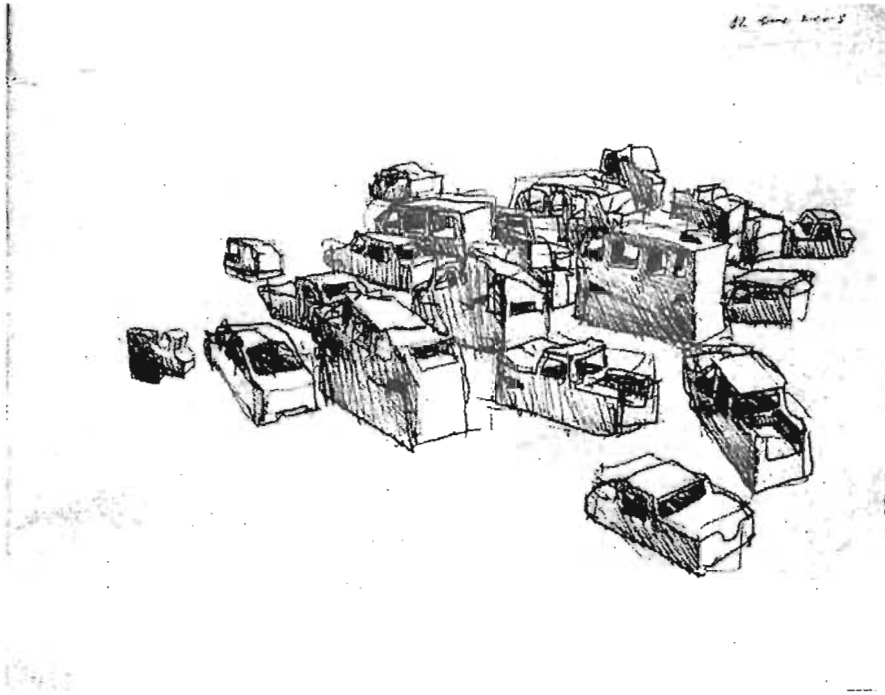
21 Calabresse, Omar. op. cit., p. 185

El trabajo de Kiefer me dio la pauta para desarrollar el lenguaje pictórico que buscaría exponer esta vivencia revelada. De manera semejante a De Chirico, la ciudad que he pintado es antitética al dinamismo de la representada por el futurismo; esta no es el conglomerado bullicioso y brillante del escaparate y la muchedumbres, sino mas bien lo que queda cuando aquellos se retiran del espacio. El dinamismo está presente en mi trabajo, pero no en representación, sino en sus detritus, sus *remanentes*.



*Estudio de un poliedro*  
2003

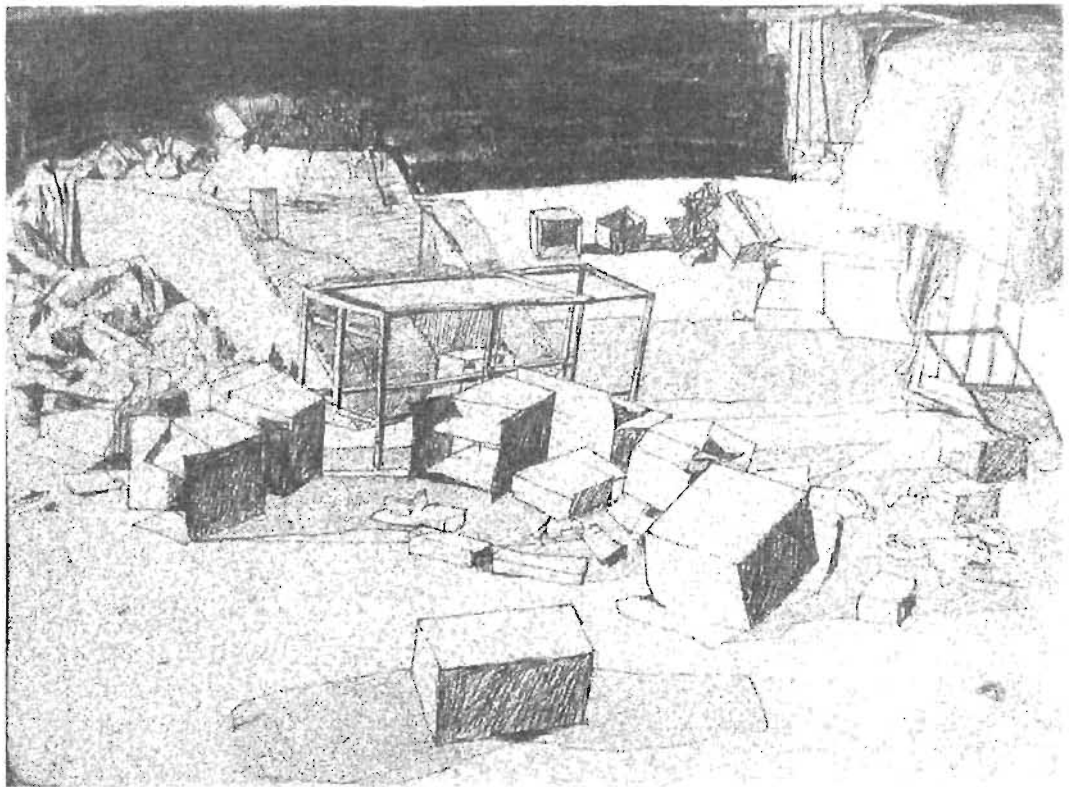
Los no lugares en los que he pintado son los cauces formados por el tráfico vehicular, las marcas sobre el concreto perenne, pero nunca lo que se mueve. La pintura no es un medio idóneo para representar el movimiento, sino todo lo contrario, por tanto, una tarea fue discriminar todos aquellos elementos del paisaje que se movieran y eliminarlos del cuadro, solo dejando aquellos inmóviles y estáticos. Esta es necesariamente una visión estática, lo melancólico aislado, que mira al movimiento desde afuera, desde una locación estática y congelada, pues es el movimiento de las máquinas (los automóviles) lo que forma el cauce aserrado sobre la superficie de la Tierra; una corriente incesante rotunda y sólida, peligrosa, desde luego, pero sin dimensión, sólo con masa y sonido. Tampoco hay presencia del ser humano, pues como para Carus “en lo que concierne a las criaturas vivas, éstas son desde luego, ajenas al paisaje, y superfluas”. 22



*Estudio. Objetos en avenida Zaragoza*  
2004



James Wines, *Ghost parking lot*  
1978



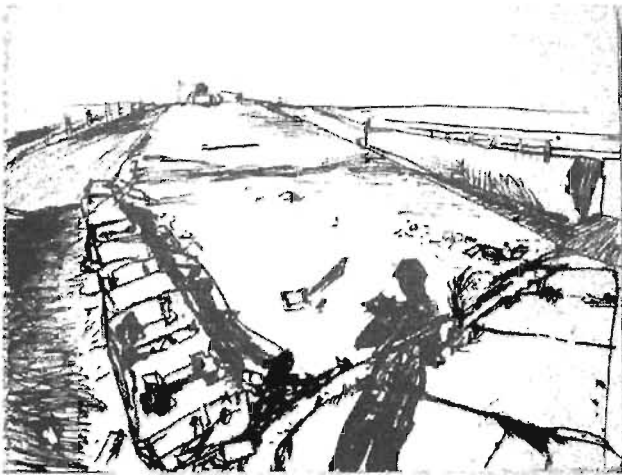
*Estudio Poliedros de noche* 2003



Tal como en el hiperrealismo, no aparecen seres humanos, esta desaparición que en ese caso es derivada pero no fortuita; es casi como una condición para poder ver los objetos, la lustrosa superficie sin adentros que para Estes, también es la ciudad.

Richard Estes, *Candy Store* 1969

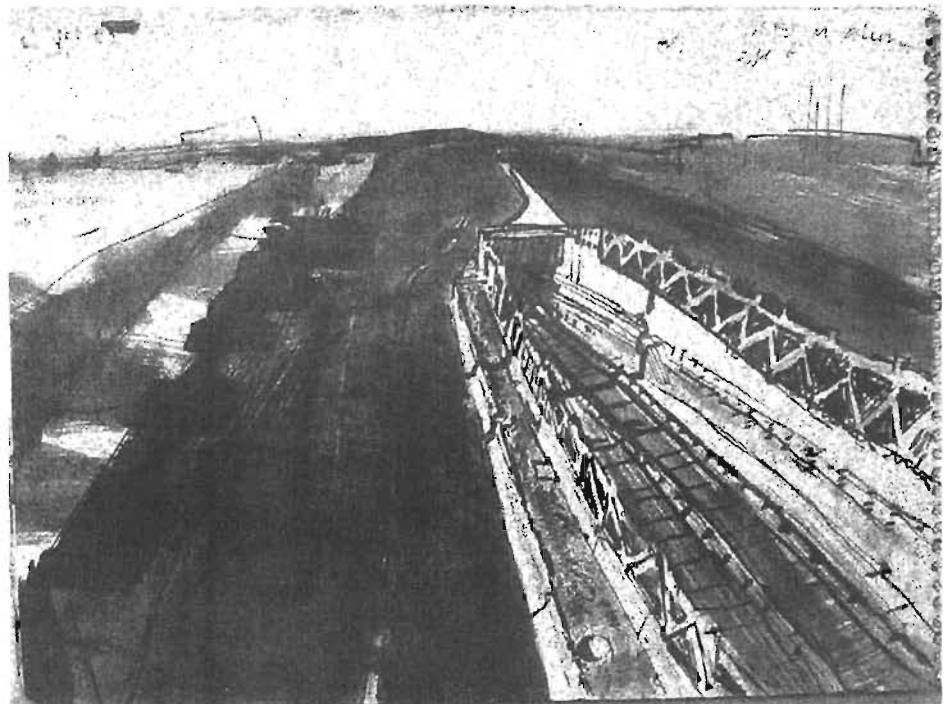
Este paisaje va tras el mundo, no por los seres; va tras la aprehensión de lo que cede a la gravedad y se queda inerte sobre la tierra. Solo hay un único cuadro con referencia antropomórfica, pero esta es sólo la sombra.



*Apuntes con el sol detrás*  
2003

Es un uso ideológico del espacio en el cuadro, una carencia que ha buscado denotar la negación de corporalidad del espectador. Los humanos pasan a toda velocidad, llevados por las plataformas, los poliedros que son los automóviles que sólo pasan de largo y no se detienen; no hay interacción posible entre el testigo y las personas dentro de los autobuses.

Pienso que dentro de las ciudades del cuadro el movimiento terminó o nunca ha existido. El movimiento produjo cauces y meandros, y produjo desiertos aislados. Aquí el movimiento cesó aunque las máquinas sigan funcionando. Es el hombre quien paró y se queda al lado, observando el hueco, la oquedad.



*Foso. Oquedad*  
2003

Rachel Whiterehead, *Casa*

1993

En este sentido de observar el negativo de lo cotidiano, la propuesta es afín a la obra de Rachel Whiterehead, en *House* de 1993, el espacio del interior de un inmueble permanece como un fantasma, pero tan sólido y permanente como el material del cual está hecha la ciudad. Esta obra constituye el modelo de representación de los edificios de *La Tierra Vacía*. Es esa la forma en la que aparecen al melancólico, como materia impenetrable pero contundente.

### Ese alejamiento del mundo, esa *cortada en el mundo*

El hombre no puede alcanzar la *verdad*, pues se halla encubierta tanto por la ilusión como por la apariencia, de modo que se esfuma cualquier pretensión de conformidad entre el conocimiento y la situación objetiva a que el conocimiento apunta, estableciendo una distancia nunca anulada entre la verdad objetiva y la verdad lógica; sin embargo, si no es factible conocer la verdad, sí puede ser *encarnada*,<sup>23</sup> como lo señala poéticamente T.S Elliot.

Encarnar la verdad significa ser capaces de dar una respuesta viva frente a nuestra circunstancia, pues lo abstracto no es vida y siempre deja translucir sus contradicciones. La revelación del misterio que es la negatividad ontológica es una forma de encarnación, cuya objetivación solo se puede dar a través de un lenguaje poético. Heidegger reconoce esta cualidad del lenguaje como necesaria para poder acercarse a la experiencia de la existencia de una forma adecuada, conmemorativa, reconociendo la multidimensionalidad que conforma la experiencia.

Encarnar la existencia sin apelaciones y sin evasiones implicará tarde o temprano encarar la condición humana, cuya necesidad más profunda es, a decir de Erich Fromm, la de superar su *separatidad*,<sup>24</sup> de abandonar la prisión de su soledad, tanto así que el fracaso absoluto en el logro de tal finalidad significa la locura.

<sup>23</sup> Olea, Oscar, Catálogo de Monstruosidades Urbanas (México, 1989). P 65

<sup>24</sup> “es la conciencia del hombre como una entidad separada, la conciencia de su breve lapso de vida, del hecho de que nace sin que intervenga su voluntad y ha de morir contra su voluntad de que morirá antes que los que ama, o éstos antes que él, la conciencia de su soledad y su “separatidad”, de su desvalidez frente a las



Esa separatividad no es sino la negatividad ontológica que envuelve a la criatura humana desde siempre. Fromm nos dice que la única forma de contrarrestar la separatividad es por medio del amor, sin embargo las condiciones prevalecientes en nuestra civilización hacen del amor una vivencia *desintegrada*:

“ El capitalismo moderno [ y posmoderno] necesita hombres que cooperen mansamente y en gran número; que quieran consumir cada vez más; y cuyos gustos estén estandarizados y puedan modificarse y anticiparse fácilmente. Necesita hombres que se sientan libres e independientes, no sometidos a ninguna autoridad, principio o conciencia moral –dispuestos, empero, a que los manejen, a hacer lo que se espera de ellos, a encajar sin dificultades en la maquinaria social-; a los que se pueda guiar sin recurrir a la fuerza, conducir, sin líderes, impulsar sin finalidad alguna – excepto la de cumplir, apresurarse, funcionar, seguir adelante-.” 25

¿Cuál es el resultado? El hombre moderno está enajenado de sí mismo, de sus semejantes y de la naturaleza. Se ha transformado en un artículo, experimenta sus fuerzas vitales como una inversión que debe producirle el máximo de beneficios posibles en las condiciones imperantes en el mercado. Las relaciones humanas son esencialmente las de autómatas enajenados, en las que cada uno basa su seguridad en mantenerse cerca del rebaño y en no diferir en el pensamiento, el sentimiento o la acción.

Al mismo tiempo que todos tratan de estar tan cerca de los demás como sea posible, todos permanecen tremendamente solos, invadidos por el profundo sentimiento de inseguridad, de angustia y de culpa que surge siempre que es imposible superar la separatividad humana”.

26

Tal como en la libertad negativa dada en el suicidio, el apartarse de esta enajenación circular tenida como “lo normal”, se plantea como un acto de rebeldía necesaria.

Osar mirar el abismo de la melancolía es una herejía que puede restituirle al hombre contemporáneo su contacto con la realidad.

Para Sartre los caminos de la libertad son, en efecto, los caminos de la aniquilación, de la contingencia y de la soledad absolutas, de la completa gratuidad, del absurdo y de “las pasiones inútiles” condenadas al fracaso.

Son los caminos de la nada opuesta a la necesidad, a la causalidad de las determinaciones sociopolíticas que producen la realidad, al Ser mismo, oposición que sin embargo, dentro de su negatividad llevan a la autenticidad. La autenticidad se define como el recobramiento de sí mismo por sí mismo; apropiación, mientras que inautenticidad sería la caída, u olvido de sí mismo en la distracción. 27

La melancolía mundificada, o un mundo que se melancoliza por medio de la obra de arte, “ sol o agujero negro, es la semilla invertida de todo el acontecer de lo que existe –en un instante del mundo. Las épocas, por tanto, pueden asomarse a su pozo negro y aún deben, si es que quieren saber de sí”.

fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de su existencia separada y desunida una insostenible prisión. La vivencia de la separatividad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia”

Erich Fromm. *El arte de Amar*, (Barcelona, 2002 ), p. 20

25 Fromm, E. op.cit., p. 86

26 ídem., p. 86- 87

27 Elsa Martínez, *Ensayos Filosóficos*,(UNAM, 1987), p. 230

28 José Luis Brea, *Un Ruido Secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*(Murcia, 1996), p. 70

Producto de esta necesidad insatisfecha por la cultura actual es el retorno de los mitos y la mitologización de los espacios y localizaciones de la urbe. El arte y su capacidad mitopoyética cumplen la función de aportar la alteridad por medio de su capacidad de dilatar el sentido de lo real.

La representación artística del paisaje afecta (...) al ánimo del espectador 29, y desde que este género adquiere autonomía su terreno ha sido preferentemente el apelar a la resonancia emotiva, tendiendo a lo sublime, a lo religioso que se afianza en tal emotividad pero que va mas allá. Desde el paisaje romántico, la naturaleza es el tema idóneo de la pintura religiosa, como lo entendieron Caspar David Friedrich y C. G. Carus. 30 “La iglesia del paisaje”, como le llamaría Carus, es ese misterio que anima la pasión por vincularse con lo que es la totalidad, el Mundo y la Tierra juntos en esa unidad paradójica del cuadro. En el arte romántico el ideal de belleza se encarna no en soluciones modélicas, sino en la naturaleza misma y en las formas de aproximación a ella, en su original experiencia, 31 en esta encarnación de los misterios que conlleva el acto de mundificar la vida anímica en un paisaje por la gracia de una íntima correlación entre el exterior y el interior, 32 “...en tanto el paisaje natural se capte y represente en una cierta faceta homóloga de aquel estado de ánimo interno”. 33

El romanticismo ha quedado atrás en la historia y ni belleza ni naturaleza son tópicos ambos que trate la pintura de este proyecto. Pero lo que si ha de quedar es esta esencialidad del sujeto enfrascado con su objeto, con la ecoestética de su mundo; esta zona de *apariciones* donde las verdades no son lógicas patentes sino *afectación* inexorable.

La pintura será para este proyecto un instrumento para hacer visible,” el truco que objetiva el ver, lo solidifica para poder tocarlo“, 34 para objetivar ante la mirada el misterio, en una intención hermenéutica que no se impone el develar lo que exista detrás de esa melancolía porque intuye que detrás solo hay una nada, imperturbable, inasible e incomprensible.

## 6

### La afirmación de la Pintura

Elegir la pintura como el medio para objetivar una intuición en este momento del arte, en el cual vivimos aún la expansión del pluralismo 35 no es un hecho arbitrario, sino que es expresión de una necesidad nacida de la propia naturaleza del objeto de mi trabajo. La pintura me fue necesaria porque lo que necesito hacer para mostrar las imágenes de la revelación es mostrar esa realidad “objetiva” con claridad suficiente.

29 Carus, C.G, op.cit., p. 25

30 ídem., p.30

31 ídem., p.34

32 es la *stimmung*: vibración o resonancia de la vida anímica, según Carus, op. Cit., p. 78

33 ídem., p. 79

34 Manuel Marín. *Intenciones del Ver* (México, 2000)., p 10

35 Hal Foster ha advertido sobre las consecuencias perniciosas para la práctica artística de lo que ha definido como pluralismo. Cf. *Contra el Pluralismo*, Revista Lápiz

Recurrí a la pintura como la *ventana al mundo* de Alberti. Este trabajo no busca innovar en un medio tradicional, ni siquiera cuestionar o deconstruir el lenguaje pictórico. No hago mi objeto al medio pictórico, sino que lo asumo como tal, como un medio, pues mi finalidad es llegar a la visión.

Mi interés es vincularme al mundo por medio de un instrumento artístico, y para iniciar esta labor he optado por acercarme lo más posible al “uso perfecto de un medio imperfecto”, como quería Wilde.

La imagen pictórica se construye enfrentando el soporte en blanco, añadiendo paulatinamente materia pictórica hasta que lo plasmado se ajuste al objetivo por medio de la actividad motora del cuerpo. Se opera entonces un peculiar proceso *analógico*, en el que lo mirado se codifica al ser corporificado en la acción cinética de formar la materia pictórica. En este proceso la experiencia de la plasmación convierte a la imagen resultante en una entidad que guarda un orden orgánico propio.

La especificidad de este medio y su técnica se halla en este proceso, en el cual la imagen es corregida o cambiada en cada momento. Así, la vinculación con los materiales de la pintura y con la forma que estos significan plantea un involucramiento para el pintor que no puede ser encontrado ni en la fotografía ni en otras técnicas como la gráfica.

Otro interés es el que las imágenes de la pintura son estáticas aunque la experiencia del paisaje que la nutren sean tanto espaciales como visuales; y esto tiene que ver con su visualidad, mas que con su carácter referencial, pues, finalmente no son la visión traspasada a un medio plano y estático, sino una imagen producida para ser imagen estática. El resultado no está alejado de la apariencia sensible de mi referente real pero tampoco es meramente dependiente de esta.

Es, como lo señalara Gombrich en *Arte e ilusión*, una interacción necesariamente condicionada por mi intención, operada desde los códigos del lenguaje pictórico. Tras la caída de las vanguardias y la lógica moderna que pretendía una dirección lineal hacia el progreso se operó el fenómeno resumido en la máxima de *toda invención deviene convención*,<sup>36</sup> situación que constituye la base del mencionado pluralismo. Todos los medios no convencionales, así como las estrategias y concepciones asociadas a su desarrollo constituyen nuevos géneros y nuevos medios aunque en su origen buscaran precisamente lo contrario, esa ruptura con los códigos y las tradiciones como una estrategia para el “progreso” del arte.

Así, a partir del regreso de la pintura después de 1980 quedó claro que este medio no dejaría de estar presente aunque la tradición experimentalista continuara produciendo constantes cuestionamientos formales y conceptuales cada vez más convencionalizados y autorreferenciales. Para José Luis Albelda, el retorno y afirmación de la pintura, así como de la narratividad dentro del arte tienen precisamente en la cualidad objetual de permanencia del cuadro una de sus razones:

“... la materialidad del objeto-una materialidad con la que se puede comerciar- sigue permaneciendo convenientemente adaptado a la nueva poética. Nunca más se tenderá tan estrictamente como en el conceptual de los 60-70 a la inmaterialidad del objeto, al proyecto que se bastaba sólo con la comunicación de la idea. Hoy en día las típicas obras frías y repetitivas del

<sup>36</sup> la cuestión formó parte central del curso *Documentos Espaciales*, impartido por Abraham Cruzvillegas en 2002 en la ENAP

conceptual histórico no llamarían mucho la atención y tampoco subvertirían especialmente nada. Tampoco la absoluta crípticidad ni lo antiestético son ya factores competitivos. Hay que recobrar de nuevo la capacidad de seducción en todas las esferas de la concepción de la obra, en la medida en que la futura integración en el mercado ya no es una idea ausente de la mente del artista; es más, tiende a ser uno de los principales condicionantes de toda creación. 37

Tal cualidad de seducción habría sido uno de los aspectos que se dejaron de lado durante el apogeo del experimentalismo, que habría sucumbido ante la voluntad de negar la apariencia estética del arte y el mencionado compromiso comercial, “donde el consenso acerca de lo que había que hacer se redujo al compromiso de hacer todo aquello que estuviera prohibido o no fuera convencional.” 38

No se resolvió el problema de la elitización del arte, así como no se resolvió el problema de la unificación positiva entre el arte y vida, y la “situación social contemporánea, definida por la ruptura de los lazos entre individuo y sociedad [anomia], o mejor, por el triunfo del individuo sobre la sociedad (...) ha develado como irresoluble el problema de la unificación entre arte y vida. La distancia entre ambos es hoy más que nunca, imposible de medir, de situar.” 39 La expansión y desintegración del concepto de arte no trajo mayores aportes a los antiguos problemas del Arte y del hombre, y en cambio si generó un mayor sectarismo y aislamiento del público.

Ante esta problemática, realizar el paisaje por medio de la pintura es manifestar una posición. La elección de este medio fue para mí algo que se definió simultáneamente conforme se definió la naturaleza misma de mi exploración estética, en virtud del tipo de vínculo que se estableció con el Mundo, pero también significó ponderar la tradición pictórica, sobre todo en su aspecto de lenguaje artístico *digerido* y *convenido* por el público general, lo que le devuelve a mi labor, -esencialmente personal e íntima- la dimensión ética del vínculo comunicacional que Hal Foster ha demandado a los creadores.

Recordando a Debray, el pintar un paisaje, esa actitud de conciencia particular que implica sólo un tipo de mundo y un tipo de mirada sobre el mismo, también apareja un medio en específico y la forma en que lo mirado y lo sentido se encarnan en la materia pictórica. La insistencia es recuperar el vínculo con la Tierra en la ciudad, ciudad cuya naturaleza niega las posibilidades de la pintura.

Esta es abiertamente una resistencia melancólica, que no quiere renunciar al descubrimiento de la territorialidad urbana como una negatividad primordial a través de un *anacronismo* como es la pintura. Pero ¿lo es?

“A partir de los ochenta, el concepto de tema y de género, en otros momentos circunstancial e incluso denostado, ha vuelto a tomar un respetable protagonismo”. 40

Tal protagonismo no ha obedecido sólo a las exigencias de la plusvalía del objeto de arte, sino a una cualidad única de las disciplinas tradicionales, la cualidad de autogenerarse por medio del hacer y comparar 41 :

37 José L. Albelda, *El sentido dilatado*, reflexiones sobre el arte contemporáneo, (Valencia, 1992), p. 161-162

38 Eric Hobsbawm. *Historia del Siglo XX*, (Buenos Aires, 1998), p. 335 en Blanca Galindo *La unificación de Arte y Vida y la estetización de la vida cotidiana*, Ponencia ciclo Arte Acción

39 Galindo, Blanca. op. cit., p. 6

40 José Luis Albelda, op. cit., p. 63

41 Cfr. E.H. Gombrich. *Arte e Ilusión*.

“la creatividad no puede desligarse del necesario archivo de la historia, que le permite generar soluciones nuevas de acuerdo a su propia vivencia cultural. El hombre no puede decir sin conocer” 42 y el retomar una disciplina asumiendo su tradición para acercarse a la realidad busca involucrarse en este proceso de renovación cíclica del arte. El mismo Albelda considera que el balance obtenido de los primeros ochenta no es del todo positivo, “puesto que un arte afanado en la reflexión lúdica sobre el pasado cuestiona su misma funcionalidad en la medida en que no se le demanda una opinión sobre el presente” 43 y el arte que habría de continuar hasta los noventa asumiría la reivindicación de los medios convencionales tanto como los aportes del arte conceptual, así, en los noventa “el mensaje ya no será el primer y único objetivo: la voluntad neoconceptual se encuentra a mitad de camino entre la cuidada presentación de sus obras como productos esteticistas y el afán de opinar a propósito de una realidad sobre la que ya no tiene un poder de intervención directo. Vamos a ver en que sentido el arte de los 90 asume su vocación comunicativa, su deseo de volver a significar.” 44

Parece que el arte de los 90 quiso volver a interactuar, a implicarse más en el contexto que lo envuelve. Pero se encontró con el problema de tener que demarcar de nuevo su función, la utilidad de un nuevo significado, todavía incipiente (...) la crisis significativa del arte es consecuencia directa de una crisis mucho más radical: su crisis como lenguaje que le lleva a cuestionarse su razón de ser.

El arte no sólo ha perdido su función aplicada, su valor de denotación y publicitación sino que ha perdido su cohesión interna, la de sus hábitos sintáctico-semánticos.

En suma, ha desaparecido todo aquello que le confería una personalidad identificable, que permitía su enseñanza y aprendizaje (...) y su drama se basa en un defecto por exceso, su personalidad se ha disuelto en la multiplicación de sus nombres, su sentido se ha extraviado por causa de una excesiva apertura significativa. A partir de ahora el arte ya no será-como indica Simón Marchan, una cuestión prioritariamente formalista y de habilidad procedimental, sino un problema de concepto. 45

En general el dominio técnico comienza a ser una condición *sine qua none*, algo a no descuidar. Pero tampoco es garantía de legitimación, es simplemente una primera criba de profesionalidad. Una vez delimitada la importancia de la corrección procedimental, el artista se vuelve en un eterno buscador de ideas nuevas.

El primer paso no será esmerarse en desarrollar iconografías propias, sino más bien localizar parcelas de actuación, campos de interacción cultural que no hayan sido –o que no pueden ser- colonizados por otros lenguajes. Ciertamente es que el arte a todo se puede referir, pero no todos los modelos, no todos los enfoques resultan oportunos según el medio que utilicemos para expresarlos.

42 José Luis Albelda. Op.cit., ibid

43 ídem., . 66

44 ídem., p.162

45 ídem., p. 197

En realidad ya no resulta fácil diseñar un discurso que implique una aportación sustancial en la historia del arte contemporáneo. 46

Volver a asumir su apariencia estética como una estrategia de comunicación, pero sobre todo, estrategia que produzca un desarrollo, una expansión pero ya no extrínseca al modelo del arte, sino al interior del mismo

¿Como sería esta expansión al interior? La propuesta que asumo en este proyecto es hacer pintura como disciplina formativa, no para adquirir destreza solamente en un medio específico, sino para adquirir *profundidad* en la práctica artística. Es un cambio de paradigmas; se cambia el de la innovación y el de la deconstrucción autorreferencial por el de la profundidad, asumiendo plenamente la convencionalidad de todas las disciplinas, y como se ha explicado la elección de la disciplina y de la técnica estará en función de la adecuación a la intención artística que se persiga.

Así, “una vez transitado el territorio de la mera objetualidad aurática, el arte comienza a ser consciente de la progresiva recuperación de su potencia como lenguaje. Y la sociedad requiere un arte que sepa zarandear con firmeza nuestro adormecido espíritu crítico, que nos dé la seguridad necesaria para poder adentrarnos sin temor en el peligroso océano de la información. Necesitamos profetas de nuestro mismo presente que mas que explicarlo, nos enseñen a dilatar hasta el infinito el sentido de todas las cosas, puesto que será la única forma de acercarnos a ellas.

Como decía André Lothe, en el arte no hay progreso, sino deslumbrado descubrimiento de procedimientos tan viejos como el mundo. El afán del arte sigue siendo la novedad, pero no ya una novedad autónoma, sino aquella que se desprende de un análisis lúcido de las estructuras de lo real. Hemos alcanzado la plena libertad sintáctica y semántica, pero el reto del significado y de la función sigue en pie (...) nada es exclusivo ni excluyente. Nada es totalmente opuesto ni nada es totalmente igual (...) El arte, animado por el afán de la otredad mas absoluta, tiende a ser mas inespecifico que nunca: recurrirá a todos los modelos y disciplinas, a todos los subterfugios y disfraces en su deseo de penetrar en las profundidades de la estructura de nuestro sistema de realidad.” 47

46 ídem., p. 173

47 ídem., p. 197

## CONCLUSIONES

La Melancolía es un tema que ha estado regresando periódicamente a la conciencia cultural del occidente no obstante su dilatada existencia y su antiguo y lejano origen. Sus regresos han enmarcado épocas enteras y han definido relaciones del hombre con el mundo que han trascendido mas allá; sobre todo en el campo de las artes, donde a decir de José Luis Brea, el *sol negro de la melancolía* –el mismo de Julia Kristeva- es parte sustancial del escudo de armas del arte.

La melancolía vuelve a emerger a la conciencia en tiempos de incertidumbre y decadencia, para oscilar entre un ostracismo recalcitrante y una iluminación mórbida, como un conocimiento que contraste y atempere las ficciones que el hombre hace de su propia valía e importancia ante el telón resistente del cosmos.

Si la melancolía es un conocimiento, lo es pero paradójico y desgarrado, no uno diurno, no del orden luminoso de aquel platónico sol de las ideas <sup>1</sup> sino uno opuesto y prohibitivo venido de las profundidades de la existencia, de lo terrenal y lo inerte, del *Tártaro*, del *Abgrund*, del *ello*, del *Tánatos*, del abismo dionisiaco donde lo terrible se une al esplendor. Ciertamente que la Melancolía ha sido tan temida como ensalzada, ha sido tanto un estigma sagrado cuanto una enfermedad, y también es cierto que para el hombre muchas veces lo que importa no son sus circunstancias sino la forma en las que las encara; y es así que lo melancólico ha legado tantas creaciones a la humanidad como vidas ha eclipsado; pues finalmente ¿quien que esté satisfecho con lo que es o con lo que tiene busca, va y encuentra, trae al mundo algo más que lo dado? ¿Quien entrega su vida a su pasión y su pasión a trabajos en pos de lo inaudito, de lo ignoto, lo nuevo o lo nunca visto?

Fundamentalmente la melancolía es una construcción estética; es “la estetización de la tristeza primordial”, la convicción del inexorable desierto moral que existe alrededor de la creación y alrededor de la criatura humana; por eso este conocimiento es una revelación, porque no es sino hasta que el calor humano se aleja, sino hasta que el Mundo de las relaciones, lo social, lo intersubjetivo, la corporalidad de los otros se aleja, cuando se separan *doxa* y *episteme*, cuando podemos atisbar, ver si nos atrevemos, aquello que siempre ha estado allí y pervivirá a nuestra extinción; la melancolía es la tradición de la comunión con la noche, con lo negado al espíritu, comunión paradójica que entre más se afirma más niega al ser que la encarna.

De las cosmogonías a la filosofía, la melancolía resiste todos los análisis y todos los dictámenes que acerca de su naturaleza se han enunciado. En las teorizaciones de Schopenhauer, Kierkegaard, de Freud o de Sartre, toma la forma de un cosmos y se despliega, ya no como una tradición particular, sino como una corriente del pensamiento; se mundifica tal como el paisaje mundifica al paisajista, pero permaneciendo dura, sólida e impenetrable como al principio. Sólo es el Mundo, la representación, la metáfora lo que cambia; la Tierra de Heidegger permanece estable en su ocultamiento, en su misterio.

1 José Luis Brea. *Un Ruido Secreto. El arte en la era póstuma de la cultura* (Murcia, 1996), p. 67

El análisis de Heidegger fue importante para poder situar la región en la que nos movemos y para poder advertir que lo que en este trabajo se ha tratado es una tentativa de dar forma a un mundo que se ha *revelado* como una *negatividad ontológica*. Para ello hizo falta condensar una *Semántica de lo Negativo* que mostrara el límite al cual se pretende mirar, esa zona limítrofe entre el ser y el perecer que sólo se expresa por medio de una mentira necesaria como es un cuadro de paisaje.

Y es una coincidencia afortunada pero no fortuita el que el mundo que conocemos hoy, la posurbanidad, terminara por mostrar como en un lento proceso de decantación y purificación, sus *huesos*, ese sustrato inerte del que siempre hemos hablado; esa otredad que no es más la naturaleza <sup>2</sup> sino ese algo que es menos que la vida pero algo más que los vivos. Era necesario que la comunidad se retirara en su desintegración, que la mundificación del cosmos se erosionara en soledad desde su centro urbano para poder percibir de nuevo cómo ese abismo regresa, pero ahora por obra de nuestras manos, de nuestras políticas y nuestras economías. Que la *separatidad* se filtrara por las grietas de la civilización para devolvernos al inicio prehistórico y atemporal de la naturaleza humana, al hecho inexorable de que todos somos gratuitos y absurdos ante el abismo.

El arte puede tener la aspiración de encarnar aquello a lo cual el conocimiento racional y logocéntrico no puede llegar; a evocar, a conmemorar la llegada de las percepciones, aún cuando esta revelación sea de índole tan problemática.

La pintura de paisaje corresponde a esta indagación sobre la naturaleza del mundo y el sujeto, y la pintura aquí producida es un testimonio que se aúna a esta pretensión de mostrar lo que por esencial no es evidente, lo que por corrosivo no es inteligible.

Las melancolías de este proyecto, como resultado de esta interpretación dejan atrás el antropocentrismo propio del género en una época posthumana; centran su significación en la construcción del cuadro que se arraiga en la tradición de la pintura para ofrecer así, un puente hecho de cultura, de sentidos y de palabras en el tiempo, que pueda, por medio de la reunión que conlleva la fiesta de compartir el arte, *acallar* tanto silencio.



## Bibliografía

### Pasajes de Melancolía

Arte y Bilis Negra a comienzos del siglo XX  
Bolaños, María  
Consejería de Arte y Cultura,  
Castilla  
1996

### Goya, Saturno y Melancolía.

Estudios sobre el arte de Goya  
Nordstrum, Folke  
Madrid, Visor  
1989  
La balsa de la Medusa

### Melancolía y Utopía

La reflexión de la escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura  
Waldman, Gilda  
México, UAM  
1989

### Ética y Libertad. Ensayos

González, Juliana  
México, UNAM  
1991

### Así Habló Zaratustra

Nietzche, Frederich  
Biblioteca Nietzche  
Tr. Andrés Sánchez Pascual  
Madrid, Alianza Editorial  
2001

### Historia del Arte

Ernst. H. Gombrich  
Tr. Rafaél Santos Toroella  
Madrid, Alianza Editorial,  
1988

### Diccionario de los Símbolos

Cirlot  
Siruela, Madrid  
2004

### The nature of Melancoly, from Aristotle to

Kristeva  
Radden, Jennifer  
Oxford University Press,  
2000

### Historia Universal de la Filosofía

Hans Joachim Störin.,g  
Tr. Antonio Gómez Ramos  
Madrid, Tecnos  
2000

### Saturno y Melancolía,

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl,  
Madrid,  
1991

### De la Melancolía,

Tr. Conrado Tostado  
Aristóteles e Hipócrates  
Introd. Julio Hubard  
México, editorial Vuelta  
1994

### Problema XXX I

Aristóteles  
México  
1994

### La Divina Comedia

Dante Allighieri,  
Rei, México  
1992

### Planets in Sign

Alexander Skye  
West Chester  
1988

Sociología de las Enfermedades Mentales

Bastide, Rogers  
Editorial PAIDOS, Buenos Aires

Diccionario Larousse

Ramón García-Pelayo y Gross  
1979

Conversaciones con Emile Cioran

J.L. Almira,  
El País Semanal. #344  
1983

La Era Neobarroca

Omar Calabresse  
Madrid  
1987

Isidore Ducasse, conde de Lautréamont:

La poética del mal como antecedente del simbolismo

Leticia Collazo Ramos  
El búho filósofo on-line,  
1998-2002

Vida y Arte de Alberto Durero

Panofsky, Erwin  
Alianza Editorial, Madrid  
1982

De la Mélancolie

Guardini, Romano  
Éditions du Seuil, París  
1953

Los no lugares. Espacios del anonimato  
Una antología de la Sobremodernidad

Augé, Marc  
Gedisa, Barcelona  
1996

El arte Urbano

Olea, Oscar  
UNAM, México  
1980

Manual de Monstruosidades Urbanas

Introducción a la ecoestética  
Olea, Oscar  
Trillas, México  
1989

Vida y Muerte de la Imagen

Debray, Regis  
Paidós, Barcelona  
1992

Ideas como Jaulas

Ronald D Laing, en Mundo médico,  
Vol II #23, agosto 1975

Arte y poesía

Heidegger, Martin  
Tr. Samuel Ramos  
FCE, México  
1974

Tendencias arquitectónicas y caos urbano  
en América Latina.

López Rangel, Rafael y Segre, Roberto  
Gustavo Gili, México  
1986

Escultura contemporánea en el espacio  
urbano

Sobrino, Maria Luisa  
Barcelona  
1999

"Del Paisaje"

Debroise, Olivier  
en Art # od023  
<http://www.latinartcritic.com>

Ensayos Filosóficos

Elsa Martínez,  
UNAM, México  
1987

Cartas y Anotaciones sobre la Pintura de Paisaje,

Carus, Carl Gustav  
La Balsa de la medusa, Madrid  
1992

El desánimo

Sabrovsky Jauneau, Eduardo  
Ediciones Nobel, Oviedo  
1996

La estética del Romanticismo

D'Angelo, Paolo  
La Balsa de la Medusa  
Visor, Madrid,  
1999

Un Ruido Secreto

El arte en la era póstuma de la cultura  
Brea, José Luis  
Mestizo, Murcia  
1996

El arte de amar

Fromm, Erich  
Paidós Ibérica, Barcelona  
2002

Intenciones del Ver

Marín, Manuel  
FONCA, México  
2000

Enciclopedia de los herejes y las herejías

George Leonard.  
Oceano, México,  
1999

El Nacimiento de la Tragedia

Nietzsche, Friedrich  
FCE, México  
1999

Obras Completas

Sigmund Freud  
Biblioteca Nueva, Madrid  
1981

Narcisismo y frustración de amor

Louis Corman  
Herder, Barcelona  
1977

Carta al padre

Kafka, Franz  
Goncourt, Buenos Aires  
1974

La trascendencia del Ego

Sartre, Jean-Paul  
Calden, Argentina  
1968

Historia del arte

González, Martín  
Gredos, Barcelona  
1995

Arte y espacio : XIX Coloquio  
Internacional de Historia del Arte  
UNAM, Instituto de Investigaciones  
Esteticas,  
1997

El Loco

Gibran, Khalil  
Urano, Barcelona  
1998

Los límites de la interpretación

Umberto Eco,  
México,  
1992

El aciago demiurgo

Emile Cioran  
Taurus, Madrid  
1979

El ser y la nada

Sartre, Jean- Paul  
Losada, Buenos Aires  
1966

Aforismos. Franz Kafka

Tr. Oscar Caeiro  
Werner Hoffmann  
Editor, Buenos Aires  
1988

Melancolía y cultura.

Notas sobre enfermedad, misticismo,  
cortesía y demonología en la España del  
Siglo de Oro

Roger Bartra  
Instituto de Investigaciones Sociales.  
UNAM, 1997,  
Hemeroteca Virtual ANUIES

Entrevista con Roger Bartra

Armando Alanís,  
La Jornada Semanal,  
1 de noviembre de 1998

Teoría de la Posmodernidad

Frederick Jameson  
Trotta, Madrid,  
1996

El romanticismo

Hugh Honour,  
Madrid  
1981

El Éthos, destino del Hombre

Juliana González,  
UNAM, México  
1996

El suicidio

E. Durkheim  
Reus , Madrid  
1928

Melancolía y  
metamorfosis del mexicano

Roger Bartra.  
ESTUDIOS. filosofía-historia-letras  
verano 1987,  
Hemeroteca Virtual ANUIES  
<http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

Modernidad y posmodernidad

Pico, Joseph  
Alianza Editorial, Madrid  
1988

Diccionario Salvat Universal

T XIV  
1994

Prosa

Emile Cioran  
ÑUSLETER, Mensaje periódico de  
divulgación literaria #30  
<http://niusleter.com.ar>

Diccionario de filosofía

Nicola Abbagnano  
México  
1998

Conceptos fundamentales de Filosofía

Krings, Baumgartner, Wild et al.  
Tomo I  
Herder, Barcelona  
1977

Diccionario de Filosofía

Ferrater Mora

Teoría y estructuras sociales

Merton, Robert  
Fondo de Cultura Económica, México,  
1964

## Lista de Obra

- 1  
*Avenida Pantitlán*  
2003  
acrílico/ MDF  
60 x 40
- 2  
*Paralelepípedo*  
2003  
acrílico/ MDF  
60 x60
- 3  
*Estudio sobre el desierto*  
2003  
acrílico/ bastidor MDF  
60 x 40
- 4  
*La Tierra (Tártaro)*  
2003  
óleo/ tela  
50 x 70
- 5  
*Luz negra*  
2003  
óleo/ MDF  
65 x 62
- 6  
*Estancamiento*  
2003  
óleo/ MDF  
60 x 60
- 7  
*Páramo*  
2003  
acrílico / bastidor MDF  
40 x 60
- 8  
*El Altiplano*  
2003  
óleo / tela  
50 X 100
- 9  
*Objeto poliédrico*  
2003  
acrílico, chapopote / bastidor MDF  
40 X 60
- 10  
*Poliedro ante el cielo*  
2003  
óleo /tela  
40 x 60
- 11  
*Avenida Pantitlán. La tierra vacía.*  
2003  
óleo / tela  
50 X 70
- 12  
*Cielo*  
2003  
óleo y encáustica / tela  
60 x 45
- 13  
*Cascote naranja. Remanente*  
2003  
acrílico  
50 X 70
- 14  
*No lugar*  
2003  
acrílico /tela  
40 X 75

13

*Corredor del viento*

2003

acrílico /tela

55 X 100

14

*Recintos para la nada*

2003

Acrílico / bastidor fibracel

50 x 102

15

*Cubo*

2003

acrílico / tela

50 x 65

16

*Encuentro con tres cadáveres / deshechos*

2003

acrílico y óleo / tela

90 x 65

17

*El altiplano ante la luz negra*

2003

acrílico

90 x 75

18

*Objeto enrarecido*

2003

óleo / tela

70 X 110

19

*Nueve vueltas del Estigia*

2003

acrílico /tela

60 X 90

20

*Masa aérea sobre el Tártaro*

2003

óleo / bastidor de fibracel

61 X 65

21

*Ángel de Melancolía*

2003

óleo / tela

70 X 100

22

*Insolación*

2003

óleo / tela

60 x 100

23

*Conjunto de poliedros*

2003

acrílico/ chapopote/ cartón

40x 70

24

*Poliedro al atardecer*

2003

óleo/ MDF

64 x 65

25

*Edificio largo truncado*

2004

óleo / tela

45 X 140