



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ALEMANAS

HEILIGE MELANCHOLIE.

MELANCOLÍA Y MISTICISMO

EN LA LÍRICA

DE GEORG TRAKL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS ALEMANAS)

PRESENTA

ANA BELÉN SALDAÑA CHÁVEZ

ASESORA: DRA. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN

CD. MX. CIUDAD UNIVERSITARIA, 2023





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	4
I. El mal de Saturno, una influencia divina: primeras interpretaciones religiosas en torno a la melancolía	7
II. De la melancolía religiosa al misticismo secular: el arte como experiencia moderna de la espiritualidad ..	20
III. El artista como mártir: vanguardia, melancolía y espiritualidad en la estética del Expresionismo	29
IV. <i>Melancholie</i> y <i>Schwermut</i> : características de la melancolía en la lírica de Georg Trakl	39
V. Melancolía divina y melancolía sagrada: particularidades del misticismo trakliano	55
Conclusiones	67
Bibliografía	69

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas las personas que hicieron posible la escritura de esta tesis y el término satisfactorio de mis estudios universitarios.

A mis padres, por su amor y cariño incondicionales. A mi madre, Yolanda Chávez González, por ser la persona que siempre me sostiene y por haber compartido conmigo su amor hacia la literatura. A mi padre, José Antonio Saldaña Mariscal, por su esfuerzo y su comprensión.

A mi asesora, la Dra. Ute Seydel, por toda su disponibilidad, su apoyo y sus consejos a lo largo de esta labor de investigación. A mis sinodales, la Lic. Marianela Santoveña, la Dra. Susana González Aktories, la Dra. Guadalupe Domínguez Márquez y el Dr. Omar Alcántara. Muchas gracias por su tiempo, sus observaciones y su paciencia.

A todas las personas con las que he podido tejer un lazo sincero de amistad. Gracias por su compañía, tanto física como emocional.

A Miguel Ángel, por todo lo que es y por lo que somos juntos.

A la poesía, porque creo a pesar de todo.

A todos los seres y las palabras que me han hecho la persona que soy.

Introducción

*Immer wieder kehrst du Melancholie,
O Sanftmut der einsamen Seele*

Georg Trakl

La melancolía, concepto que se resiste a una definición categórica, ha fascinado a la humanidad desde hace milenios. George Steiner la considera una característica intrínseca de nuestra especie y alude a Schelling al afirmar que “[e]l pensamiento es estrictamente inseparable de una «profunda e indestructible melancolía»”.¹ Es precisamente en las entrañas de la melancolía –semejantes a las tinieblas originales en las que, según la cosmogonía de diversas religiones y mitologías universales, todo lo que existe ha sido creado– donde nuestra condición humana se nos revela como esencialmente contradictoria y ambivalente.

El vínculo entre melancolía y misticismo se remonta por lo menos hasta la Edad Antigua: ya desde la cultura grecolatina, la melancolía a menudo en una curiosa intersección entre lo sagrado y lo profano. Artistas, filósofos, teólogos y pensadores han considerado la melancolía como símbolo de genialidad, sensibilidad artística e incluso de iluminación religiosa. Figuras como San Sebastián, San Jerónimo y el mismo Cristo han servido como modelos de melancolía sagrada para la tradición artística occidental.

Este trabajo de investigación constituye un intento más por dilucidar las implicaciones de este profundo y complejo vínculo en la lírica del poeta austriaco Georg Trakl (1887–1914),

¹ “En todo pensamiento, según Schelling, esta radiación y «materia oscura» primigenia contiene una tristeza, una pesadumbre (*Schwermut*) que es asimismo creativa. La existencia humana, la vida del intelecto, significa una experiencia de esta melancolía y la capacidad vital de sobreponerse a ella. Hemos sido creados, por así decirlo, «entristecidos». En esta idea está, casi indudablemente, el «ruido de fondo» de lo bíblico, de las relaciones causales entre la adquisición ilícita del conocimiento, de la discriminación analítica, y la expulsión de la especie humana de una felicidad inocente. Un velo de tristeza (*tristitia*) se extiende sobre el paso, por positivo que sea, del *homo* al *homo sapiens*. El pensamiento lleva dentro de sí un legado de culpa.” (*Diez posibles...* 11).

así como la posible influencia de la tradición pictórica occidental en las representaciones de los conceptos de melancolía y misticismo en su obra. Nuestro análisis se desarrolla tanto en el plano de la literatura comparada como en el de los estudios culturales. Ya que dicha investigación ha sido realizada como parte de una tesis sobre literatura en lengua alemana, nos hemos limitado al estudio de estos conceptos en Europa y en particular en los territorios germanoparlantes.

Para un análisis integral nos remitimos a los orígenes del concepto de melancolía en la literatura médica de la Antigua Grecia, expuestos en el primer capítulo. Al ser un concepto cuya definición ha sido modificada a lo largo de sus más de dos milenios de historia, hemos intentado trazar un recorrido de su presencia en distintas manifestaciones culturales y artísticas hasta principios del siglo XX. Algunas de nuestras principales fuentes han sido el estudio seminal de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, *Historia de la melancolía y la depresión* de Stanley W. Jackson y *La tinta de la melancolía* de Jean Starobinsky.

En el primer capítulo, de manera paralela al concepto de melancolía, se introduce el concepto de misticismo. Hemos intentado trazar un recorrido desde los primeros encuentros entre la melancolía y el cristianismo hasta los poetas barrocos y la conformación de un misticismo secular en la época moderna con movimientos estéticos como el Romanticismo y el Simbolismo, los cuales se abordan ya en el segundo capítulo, así como la evolución de estos conceptos a través de sus manifestaciones artísticas. Sin limitarse a ser un fenómeno exclusivo de la religión católica, el enfoque se encuentra en las expresiones místicas dentro de este ámbito, al ser el catolicismo la religión con la que Trakl tuvo mayor acercamiento, habiendo nacido y crecido en la Austria de principios del siglo XX.

Ya en el tercer capítulo se abordan algunas de las características del movimiento artístico de vanguardia al que se ha adscrito tradicionalmente la obra de Trakl, el Expresionismo. De este movimiento se destaca en particular la figura del artista como mártir, nuevamente un punto de unión histórico entre melancolía y misticismo. En el cuarto capítulo se introducen los dos principales conceptos utilizados en el corpus poético de Trakl para referirse a la melancolía: *Melancholie* y *Schwermut*. Continuando con el desarrollo de esta idea, en el quinto y último capítulo hemos profundizado en el concepto de misticismo en Trakl y en las influencias de la tradición religiosa en su obra.

Los poemas en su lengua original que hemos consultado y citado en este trabajo de investigación proceden de dos ediciones: el facsímil de *Gedichte*, colección publicada originalmente por Kurt Wolff, editor de Trakl, en el año de 1913, y *Sebastián en sueños y otros poemas*, edición bilingüe contemporánea traducida por Jenaro Talens y publicada por Galaxia Gutenberg en 2006. Sin embargo, las versiones en español que se incluyen en las notas al pie de página proceden de la traducción de José Luis Reina Palazón de las obras completas de Georg Trakl, publicada por Trotta en el año 2010.² El resto de los textos traducidos del alemán al español de otros textos citados, a menos que se especifique de otra forma, son mías.

² Nos hemos decantado por esta traducción porque consideramos que la elección de los términos utilizados en español es mucho más acertada al compararlos con su sentido original en el alemán que la traducción de Talens.

I. El mal de Saturno, una influencia divina: primeras interpretaciones religiosas en torno a la melancolía

Los registros más remotos del concepto de melancolía proceden de la antigua literatura médica de la Grecia clásica. Para Hipócrates, célebre pionero de la medicina occidental, el ser humano constituía una unión fundamental entre mente (o *psyché*, en griego antiguo “espíritu”) y cuerpo; es así como su famosa “teoría de los humores” –ampliamente influyente en el temprano desarrollo de la ciencia médica en Europa– plantearía una relación entre los cuatro “humores” corporales (sustancias o fluidos como la sangre, la bilis amarilla, la flema y la bilis negra) y el temperamento emocional de las personas (sanguíneo, colérico, flemático y melancólico, respectivamente). Se creía entonces que el desorden en la producción de alguno de estos humores era responsable de las perturbaciones en la psique del paciente.³

En el caso del temperamento melancólico, su aparición se habría debido a la generación excesiva de “bilis negra” (*mélaina cholé* en griego antiguo, de donde deriva la palabra *μελαγχολία*, “melancolía”), descrita como una sustancia de textura espesa y color oscuro, producida en el hígado y absorbida por el bazo. Los síntomas externos que permitían reconocer al melancólico, sin embargo, incluían “episodios de angustia, miedo, tristeza y nerviosismo”, así como “alucinaciones, comportamientos maniáticos [y] crisis convulsivas” (Starobinsky 23). Por estas razones, la melancolía llegó a ser considerada en la Antigüedad

³ Aunque en la actualidad se considera que el antiguo concepto de “enfermedad melancólica” podría equipararse con los síntomas que constituyen un cuadro clínico de depresión –uno de los trastornos afectivos más diagnosticados y extendidos en el mundo contemporáneo–, las variantes históricas de su definición y los casos que se han situado bajo esta definición resultan incalculables: algunas fuentes citan, por ejemplo, episodios de tristeza momentáneos –normales, hasta cierto punto, en la vida de cualquier ser humano–, mientras que en otras se describe a la melancolía como un estado de ánimo permanente que abarca todos los aspectos de la personalidad. En el siglo XVII, esta distinción sería de fundamental importancia para Robert Burton, académico de la Universidad de Oxford y autor de uno de los más exhaustivos tratados sobre la melancolía en la época moderna, *Anatomía de la melancolía*, quien dedica su estudio al último tipo.

como uno de los tres principales tipos de locura, junto con la frenitis y la manía; esta última, al igual que la melancolía, se consideraba un trastorno crónico (Jackson 38).

Sin embargo, las interpretaciones filosóficas distaron en gran medida de las nuevas interpretaciones médicas. En el *Problema XXX (79)*, texto históricamente atribuido a Aristóteles, se afirmaba que el temperamento melancólico constituye un signo de genialidad, por lo que era natural que destacados artistas y filósofos, e incluso héroes mitológicos como Heracles, Áyax y Belerofonte hubieran sido poseedores de un temperamento melancólico. La intersección entre ambas teorías dio lugar a una interpretación todavía más interesante. Existe una anécdota narrada en las *Cartas* –cuya escritura se atribuye a Hipócrates–, en la que se narra la visita del médico a la ciudad de Abdera. El motivo es simple: el pueblo ha solicitado al médico curar la locura de Demócrito, célebre filósofo y orador abderitano. Al llegar al domicilio de este (que se encontraba al momento enfrascado en sus estudios de física y filosofía), lo observa detenidamente, conversa durante horas con él y llega a la conclusión de que Demócrito se encuentra en un estado mental perfecto:

[s]i acaso hay locura, está entre los abderitanos que lo rodean. [...] [e]l pueblo veía en Demócrito un enfermo; pero en realidad, esto es, según la deliberación médica, que tiene la fuerza de la ley en este ámbito, el presunto loco era el único hombre plenamente sensato. Haría falta curar el pueblo... (Starobinsky 41)

Hipócrates, de acuerdo con esta anécdota, parecía señalar la condición de hombre excepcional de Demócrito, que contrastaba con la percepción negativa que el resto de la sociedad tenía del filósofo, un hombre al que se percibía como taciturno y ensimismado. Posteriores interpretaciones, como la de Galeno en el siglo II, señalaban además una asociación entre los cuatro temperamentos o humores y las cuatro “edades” o periodos de la vida del ser humano (es decir, infancia, juventud, madurez y ancianidad), según la cual la

melancolía estaría asociada con la madurez. Otras teorías la asociaban con la tierra y el otoño, cuyas características evocaban el carácter reservado del melancólico (Núñez Florencio 179).

De hecho, se pensaba que las estaciones del año tenían cierta influencia en el estado de ánimo de las personas, por lo que el otoño propiciaba el carácter melancólico:

“Los cuatro humores –sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema– se creía que tenían mayor o menor preponderancia según las estaciones –primavera, otoño e invierno, respectivamente–; y cada humor y su correspondiente estación se asociaban a un par de opuestos primarios o cualidades –la sangre con lo caliente y seco, la bilis negra con lo frío y seco, y la flema con lo frío y húmedo–. [...] Aunque en los escritos hipocráticos no aparece esta declaración sistemática, ciertas referencias aquí y allá sugieren que [...] la bilis negra era un factor causal clave, que el otoño era la estación en la que la persona tenía un especial riesgo de sufrir los efectos de este humor, que la bilis negra era de naturaleza viscosa y estaba asociada a las cualidades de frialdad y sequedad [...]” (Jackson 38)

En la Edad Media, durante el auge ideológico del cristianismo, predominaron las interpretaciones religiosas en torno a la melancolía. Para Hildegard von Bingen, teóloga, poeta, compositora y mística del siglo XII, el temperamento de la bilis negra se había manifestado en el ser humano como consecuencia de la ofensa perpetrada por sus primeros ancestros, Adán y Eva, en el momento de haber cometido el Pecado Original (Klibansky 92-7). Un siglo después, Guillaume d’Auvergne, obispo y escolástico francés, planteaba una reinterpretación de la premisa básica del *Problema XXX* a partir de la perspectiva teológica cristiana: la presencia de visiones místicas y proféticas en los melancólicos señalaba un vínculo entre melancolía y santidad. No obstante, en la práctica social cotidiana, la creencia popular consideraba a las perturbaciones de la mente y del espíritu como manifestaciones de posesiones satánicas –los sacerdotes, por ejemplo, llevaron a cabo exorcismos para curar a los enfermos de melancolía–, o los imaginaba como castigos divinos hacia los pecadores.

Durante el Renacimiento, periodo en el que floreció el pensamiento humanista, volvieron a cobrar popularidad las interpretaciones relacionadas con la cultura y la mitología clásicas. La relación que Galeno había descrito entre la melancolía, la conciencia del paso del tiempo y mortalidad, que se advierte en los elementos que evoca –el otoño como periodo de transición y cambio, la madurez como el paso de la vida hacia la muerte– se nutre con una interpretación posterior, la cual establecía un vínculo entre el temperamento melancólico y el dios Saturno, el equivalente romano de Cronos, la divinidad griega del tiempo:

Saturno –el Cronos griego– es el dios que devora a sus hijos. Los melancólicos no necesitan enemigos externos: se bastan y sobran consigo mismos, pues, por lo general, son personas de una alta exigencia; al final, esa imperiosa conciencia moral termina siendo un demonio interior, fuente de una ansiedad que, por nunca satisfecha, se hace crónica, hasta llegar a un perpetuo sinsabor. Los saturninos saben por ello que no hay esperanza. La melancolía en este contexto puede ser simplemente el resultado de la lucidez. El pesimismo no sería tanto una opción como un destino: la constatación de los límites de la condición humana. (Núñez Florencio 181)

Saturno se convierte también, por asociación, en el patrón de los artistas.⁴ En el terreno de las artes visuales, sin embargo, una de las imágenes más extendidas de la melancolía es la del santo erudito, stirpe a la que pertenecen la misma Hildegard von Bingen y los Padres latinos como Agustín de Hipona, Tomás de Aquino y Jerónimo de Estridón, intelectuales que durante la Edad Media adquirieron un importante papel en el desarrollo de la Iglesia católica como institución de gran importancia artística, filosófica y cultural. Es particularmente la figura de este último, San Jerónimo –traductor de la *Vulgata*, la primera versión latina de la

⁴ Núñez Florencio cita el siguiente fragmento de la obra de Margot y Rudolf Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*: “Saturno es el planeta de los melancólicos, y los filósofos renacentistas descubrieron que los artistas emancipados de su tiempo mostraban las características del temperamento saturnino: eran contemplativos, meditabundos, recelosos, solitarios, creativos. En aquel crítico momento histórico nació la nueva imagen del artista alienado.” (180)

Biblia en lengua vernácula, procedente directamente del griego y el hebreo—, la que resulta de gran importancia en este contexto.

Su representación arquetípica es la de un anciano asceta, ubicado a menudo en sitios alejados de la civilización como bosques o cuevas, consagrado al estudio de Dios, retirado del mundo y de las distracciones terrenales.⁵ Durante los siglos XVI y XVII, numerosas representaciones pictóricas de San Jerónimo muestran la presencia de tópicos como *tempus fugit* (“el tiempo se escapa”, a menudo representado por un reloj de arena), *vanitas* (“vanidad de vanidades”, en alusión a las palabras del Eclesiastés) y *memento mori* (“recuerda que morirás”, representado por un cráneo). Otros elementos, como animales salvajes y domesticados (como leones y perros), se relacionan con el rechazo al mundo material, algo característico del estilo de vida ascético.



Imagen 1.1
Albrecht Dürer.
Der heilige Hieronymus im Gehäus, 1514.
Kupferstich-Kabinett. Dresden, Alemania.

⁵ Esta relación entre misticismo y naturaleza no es en lo absoluto exclusiva del cristianismo: otras religiones, como el budismo y el taoísmo convienen en el hecho de que el estilo de vida ascético es el camino más directo hacia la gracia divina, la plenitud espiritual y la elevación de la conciencia.

En este periodo el mundo religioso occidental se encuentra nuevamente en un cisma ideológico, como anteriormente había ocurrido tras la división de las Iglesias de Roma y Bizancio: en el año de 1517, el monje y teólogo alemán Martin Luther publica las noventa y cinco tesis que desencadenan la Reforma y otros movimientos protestantes en el resto de Europa. Bajo la influencia del luteranismo, la melancolía adquiere nuevamente una connotación negativa: en algunas obras de arte, Satanás es representado como espíritu de la tristeza (Klibansky 385).⁶

Sin embargo, otros artistas se apartaron por completo de estas interpretaciones. Estilísticamente, estas obras no se encuentran completamente despojadas de la influencia del arte gótico, hecho que marcaba una significativa diferencia con respecto al arte italiano del *quattrocento* y el *cinquecento*, de carácter marcadamente neoclasicista. El artista más destacado del llamado Renacimiento alemán, Albrecht Dürer, trató temas tanto sacros como profanos y otorgó gran relevancia al tema de la melancolía en varias de sus obras, entre las que destacan los grabados *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (imagen 1.1.), en el que se representa a San Jerónimo, y particularmente su célebre grabado, *Melencolia I* (imagen 1.2), ambos del año 1514.

La similitud que el personaje central de esta obra, una figura femenina que funge como personificación de la melancolía⁷, guarda con la representación tradicional de los ángeles en el arte occidental señala una posible alusión al cristianismo; sin embargo, el gesto más

⁶ En la obra de Lucas Cranach –uno de los más destacados pintores del Renacimiento germánico–, por ejemplo, “la melancolía es «el baño del demonio»”. Cranach “[h]ace suya la sentencia de los monjes”: “«Quien se sienta atormentado por el espíritu de tristeza ha de temer lo peor... Toda tristeza, aflicción y melancolía procede de Satanás», porque «Satanás es el *spiritus tristitiae*»”. (Klibansky 385). Esta temprana caracterización de Satanás como patrón de la tristeza aparecerá nuevamente en la literatura y el arte decadentistas de *fin de siècle*.

⁷ El ángel de la melancolía de Dürer tiene antecedentes en la *Dame Mérencolye*, un personaje de la iconografía francesa del siglo XV.

característico de este personaje –la cabeza inclinada, sostenida con pesadumbre en la palma de la mano– constituye un motivo estético de profundas connotaciones teológicas y filosóficas:

La significación primaria de este gesto antiquísimo, que aparecía incluso en los personajes de duelo de los relieves de sarcófagos egipcios, es el dolor, pero también puede significar fatiga o pensamiento creador. Por citar sólo tipos medievales, representa no sólo el dolor de San Juan ante la Cruz y la pena de la «*anima tristis*» del salmista, sino también el sueño profundo de los apóstoles en el Monte de los Olivos, o del monje que sueña en las ilustraciones del *Pèlerinage de la Vie Humaine*; el pensamiento concentrado de un estadista, la contemplación profética de poetas, filósofos, evangelistas y Padres de la Iglesia y hasta el descanso meditativo de Dios Padre en el séptimo día. (Klibansky 281)

Este será el motivo estético por excelencia de la melancolía religiosa; en la obra de Dürer podemos observarlo en la alegoría del ángel meditabundo y en la imagen de un Jerónimo cabizbajo y reflexivo con igual protagonismo: representa la reflexión gestante, previa a la creación. Dürer plantea una teoría estética en la que el desarrollo del genio artístico es entendido como un arduo proceso de estudio sobre la armonía de las formas y la proporción, en imitación de la precisión divina de la naturaleza y de las matemáticas –que son representadas en el grabado por medio de elementos geométricos como el poliedro y la esfera e instrumentos de medición como el compás, la balanza y el reloj de arena, así como las herramientas de construcción que simbolizan la creación en potencia–, todas ellas expresiones tangibles del genio divino y de un lenguaje universal cifrado en lo terrenal.

La Reforma iniciada por Luther en los territorios germánicos, sin embargo, daría lugar a su vez a una enérgica respuesta por parte de la Iglesia Católica: la Contrarreforma, iniciativa que surge en el año de 1545, a raíz del Concilio de Trento, y que pretende contrarrestar los avances del protestantismo en el continente. A partir de la segunda mitad del siglo, una buena parte de Europa experimentaría un nuevo auge del catolicismo: en España, la Contrarreforma

constituyó un escenario idóneo para el florecimiento y esplendor del misticismo. Es particularmente en España y sus colonias americanas donde el Barroco, movimiento artístico que pretendía exaltar las ideas contrarreformistas, encontraría un terreno fértil para desarrollarse.



Imagen 1.2
Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514.
Galería Nacional de Karlsruhe.
Karlsruhe, Alemania.

Al margen de su función propagandística, el impulso de una estética barroca permitió a numerosos artistas explorar sus más vivas inquietudes creativas. El templo barroco español y novohispano será la *summa* de todas estas expresiones y constituirá para el espectador una voluptuosa experiencia sensorial y religiosa, con sus imponentes fachadas, sus bóvedas y columnas atestadas de detalles y sus altares inundados hasta el último resquicio de complicados ornamentos y poblados por figuras de Cristos dolientes, vírgenes y mártires en expresiones dramáticas de angustia, dolor y reflexión, talladas en bronce o madera con escrupuloso detalle por escultores e imageros. En los reinos italianos, también católicos,

tanto la pintura como la escultura retomaron la representación de temas y personajes tanto profanos como religiosos.

San Jerónimo, figura por excelencia de la erudición sagrada, aparece también en importantes obras de arte italianas como un motivo de melancolía religiosa. En el *San Jerónimo penitente* de Caravaggio (imagen 1.3), por ejemplo, el dramatismo del claroscuro tenebrista resalta la condición mística e intelectual del santo, un anciano con gesto apesadumbrado y en actitud de reflexión que aparece iluminado por una luz cálida sobre un espacio oscuro, flotando entre el fondo negro del vacío. Su débil fisonomía alude asimismo a la severa disciplina y austeridad de la vida ascética; un cráneo humano, su compañero inseparable, es el símbolo que representa la presencia de la muerte y la banalidad de toda acción humana. El hecho de que tanto para artistas protestantes como católicos la figura de Jerónimo haya sido un gran referente iconográfico deja en claro que estos compartían significativas inquietudes religiosas y artísticas.

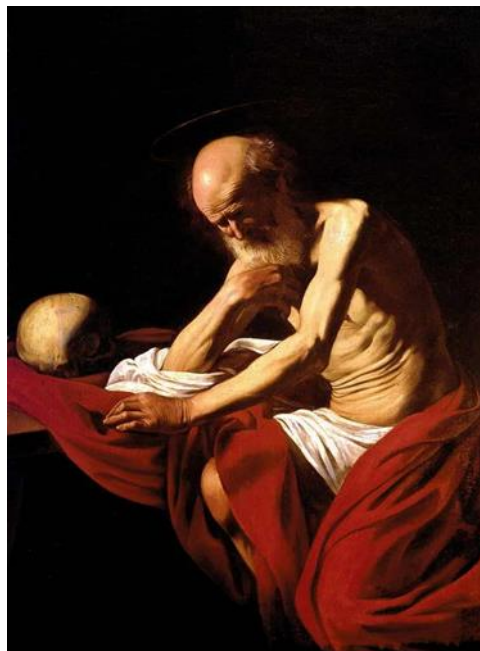


Imagen 1.3
Michelangelo Merisi da Caravaggio.
San Jerónimo penitente, 1606.
Museo de Montserrat. Barcelona, España.

En el contexto de la Contrarreforma, la melancolía se erigirá nuevamente como un atributo místico. La teoría humoral de Hipócrates ya señalaba el vínculo inextricable entre cuerpo y mente –o *psyché*, “espíritu”, palabra que a continuación adquiere una significativa connotación religiosa–; por otro lado, para la teología católica, la naturaleza divina de Cristo se complementa de manera perfecta con su humanidad. El cuerpo representa la materialidad y la finitud de todo lo humano, mientras que la mente o *psyché* se corresponde con el alma inmortal y eterna. Cristo es el varón de dolores o *vir dolorum*: acepta su Pasión y muerte en la Tierra, sabiendo que su sacrificio será recompensado con la resurrección y la vida eterna; en imitación suya, los santos y mártires se entregan a la mortificación de la carne con la esperanza de la salvación de su alma.

Esta idea se encuentra en el corazón de la literatura mística, en la que reina un sentimiento de extrañamiento y desdén por el mundo material, al que se considera inferior al reino verdadero de Dios. A pesar de ser un movimiento estético religioso, puede advertirse su carácter transgresor: el cristianismo, históricamente, había condenado el suicidio; en la literatura mística, sin embargo, se expresa “el horror a la carne y a las pasiones” y “la soñada liberación del alma de su tumba corporal” (Zambrano 78). El místico sufre de melancolía religiosa. Santa Teresa de Ávila, poeta mística católica del siglo XVI, describe así en el poema “Vivo sin vivir en mí” (en el que se advierten ecos del lenguaje erótico) el conflicto central del misticismo de la Contrarreforma:

Ay! Qué vida tan amarga
Do no se goza el Señor!
Y si es dulce el amor
No lo es la esperanza larga:
Quíteme Dios esta carga
Más pesada que de acero
Que muero porque no muero [...]
Mira que el amor es fuerte;

Vida no seas molesta,
Mira que solo te resta
Para ganarte, perderte;
Venga ya la dulce muerte,
Venga el morir muy ligero,
Que muero porque no muero.⁸ (509)

Desde la perspectiva del místico, la posibilidad de unión con la divinidad representa también la realización del ideal amoroso: el gozo infinito de la presencia del ser amado, que no es sino Dios mismo. En el siglo XVII, Robert Burton, autor de *Anatomía de la melancolía*, también advierte un vínculo entre lenguaje místico y lenguaje erótico en dos grandes ejemplos de poesía mística en lengua hebrea, los *Salmos* y el *Cantar de los cantares* (417-19). Burton cita además numerosos ejemplos de los textos de los apóstoles y los Padres de la Iglesia en los que se advierte sobre la incompatibilidad entre el amor de lo divino y el amor de lo profano, entre los que destacan textos de San Juan, San Mateo, San Gregorio Magno y en particular de San Agustín:

“No puede ser amigo de Dios –advierte Agustín– quien se deleita con los placeres de este mundo [...]”. “Tú, miserable avaro –reconviene Agustín–, ¿por qué sigues mirando tal escoria, tal montón de basura, tales horribles excrementos? Contempla un objeto mucho más hermoso, Dios mismo te requiere; contéplale a él, disfruta de él: él languidece de amor” (423).

De hecho, el autor dedica uno de los últimos apartados en su tratado al tema de la melancolía religiosa, a la que considera por sus características un tipo de melancolía por amor. Su definición coincide casi plenamente con la que la teóloga Hilda Graef otorga del fenómeno místico, con lo que el vínculo entre ambos fenómenos se vuelve aún más evidente:

⁸ A su vez, un pasaje de la literatura teresiana inspiraría a mediados del siglo XVI, en pleno apogeo del Barroco, una célebre escultura del italiano Gian Lorenzo Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*.

Este deseo de unión con lo divino, con lo absoluto, con los poderes trascendentes, o como queramos llamar a esta meta sobrehumana de la aspiración mística, en general se cree proceder de una especial vocación, de un llamamiento desde lo alto, y con frecuencia supone preparación laboriosa, un rechazo de todo lo que sea el mundo visible y sus placeres, y en muchos casos incluso una severa austeridad física. (11)⁹

Históricamente, tanto melancolía como misticismo han sido fenómenos ligados a la locura. Platón consideraba a las pitonisas del oráculo de Delfos –sacerdotisas de Apolo, dios de la medicina en la antigua religión griega– ejemplos de demencia religiosa, interpretación que Burton comparte (426). Este oráculo era un famoso recinto al que las personas acudían para inquirir sobre su futuro y donde estas mujeres, en estado de trance y supuestamente inspiradas por el mismo dios, actuaban como mensajeras de las predicciones del dios, con frecuencia demasiado ambiguas como para ser interpretadas de manera precisa. Las pitonisas de Delfos constituían, por lo tanto, una de las principales manifestaciones del misticismo en la religión griega: representaban puntos de contacto sobrenaturales entre los dioses y los mortales.

El deseo místico de trascendencia espiritual, que se alimenta en buena medida de la filosofía platónica, constituye en muchos sentidos una utopía intelectual y metafísica. Este anhelo, como veremos en el siguiente capítulo, no se limita a las expresiones artísticas de

⁹ Según Gerschom Scholem (5), autoridad en el estudio de la cábala y el misticismo judío durante el siglo XX, “[a] mystic is a man who has been favored with an immediate, and to him real, experience of the divine, of ultimate reality, or who at least strives to attain such experience”. Esto no implica en ningún caso una determinación *fatídica*, en el sentido de *fatum* o destino, pues “[h]is experience may come to him through sudden illumination, or it may be the result of long and often elaborate preparations”. La naturaleza de estas preparaciones remite tanto a los ascetas del hinduismo como a los rabinos talmúdicos y los Padres de la Iglesia, cuyos esfuerzos físicos e intelectuales se volcaron al contacto y la comunión con una verdad divina y, según ellos mismos, universal. El misticismo es, por tanto, un fenómeno del que se ha tenido registro en la mayoría de los contextos religiosos a lo largo de la historia. El acceso al conocimiento o la verdad última ocurriría en estos casos por medio de una entidad superior que comunica, inspira o revela esta información en formas tan diversas como extraordinarias (entre las que pueden encontrarse sueños, visiones y estados de trance).

carácter religioso, sino que se encuentra también presente en movimientos estéticos de gran importancia en la historia del arte universal, tales como el simbolismo y el Romanticismo.

II. De la melancolía religiosa al misticismo secular: el arte como experiencia moderna de la espiritualidad

A partir de los siglos XVI y XVII, las ambivalentes interpretaciones religiosas sobre la melancolía que habían predominado hasta entonces serían paulatinamente sustituidas por una aproximación cada vez más secularizada y orientada hacia el estudio de los procesos psicológicos humanos. No obstante, a través de diversas mitologías modernas asociadas al alza de la burguesía y el capitalismo, como el culto al individuo y la idea de identidad nacional, la literatura sobre la melancolía continuaría sirviéndose del discurso religioso durante los próximos siglos.

Durante el siglo XVII, Europa atravesó por una crisis de identidad religiosa que dio lugar al nacimiento de la Iglesia anglicana en Inglaterra, la Reforma en el Imperio romano-germánico y la Contrarreforma en los países que continuaban siendo católicos. Para finales del siglo siguiente, esta división religiosa llevaría a Friedrich von Hardenberg, –Novalis, uno de los autores más sobresalientes del Romanticismo alemán–, a escribir en el año de 1799 su ensayo *Die Christenheit oder Europa* (“La cristiandad o Europa”). En este, Novalis expresa la necesidad de una unificación espiritual para el continente, bajo el ala de un cristianismo ideal, reminiscente al de la Edad Media y anterior al de la Reforma luterana (la cual, según el propio Novalis, había fragmentado la otrora homogénea identidad europea).

Este planteamiento polarizaría opiniones dentro y fuera del Círculo de Jena, la asociación de artistas e intelectuales del temprano Romanticismo alemán a la que Novalis pertenecía. Algunos personajes importantes, como el filósofo Friedrich Schelling, también perteneciente al Círculo, coincidieron con las ideas que Novalis planteaba en su ensayo, mientras que otros, ajenos incluso al entorno cultural de Jena –como el mismo Johann

Wolfgang von Goethe, quien era un conocido detractor del Romanticismo—, se mostraron escépticos.¹⁰ Según Adrián Soto Briseño, en su introducción a “La cristiandad o Europa”:

Era natural que Goethe se opusiese a las ideas que se presentaban en el ensayo, ya que en su obra lo social domina a lo poético, lo encauza en un sentido económico y práctico, mientras en los escritos de Novalis la poesía busca fundirse con la política, como una fuerza antigua y vivificadora: la anunciación de una nueva humanidad, la humanidad de la trascendencia.
(11)

Esta misión cuasi-mesiánica, la de “anunciar una nueva humanidad”, se inserta en el contexto de la teoría romántica del arte. Ya que las instituciones religiosas se encontraban en crisis, Europa debía establecer nuevos cimientos sobre los cuales poder construir la civilización del futuro. La distancia entre el mundo secular y el religioso se habría acrecentado debido a una corriente de escepticismo que había dominado los círculos intelectuales y artísticos durante buena parte del siglo XVIII, fenómeno similar al que había ocurrido en el siglo XV, durante el auge del pensamiento humanista. Pero este cambio radical en la idiosincrasia de la intelectualidad europea parecía subestimar la profunda huella que más de un milenio de tradición cristiana había dejado en el continente: podría afirmarse, haciendo eco de las palabras de Novalis, que era precisamente en su identidad cristiana donde Europa había encontrado hasta entonces su *raison d'être*.¹¹

¹⁰ En 1829, Goethe declaró al escritor Johann Peter Eckermann (63): “Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke” (“A lo clásico lo llamo lo sano y a lo romántico lo enfermo”).

¹¹ Tradicionalmente, en la cultura occidental se ha considerado que la religión y los fenómenos derivados de esta han sido herencias culturales del encuentro con “Oriente”. En el caso particular del cristianismo, cuyos orígenes se remontan al judaísmo del siglo I en Asia Menor, no es sino hasta el siglo V, al tiempo que un decadente Imperio romano lo incorpora como culto oficial, cuando la religión empieza a erigirse como una verdadera potencia espiritual, política e ideológica. Al comenzar a expandirse por el resto del continente a través de la cristianización europea y, posteriormente con la colonización del resto del mundo, la Iglesia se consolidaría como una de las instituciones más sólidas de Occidente.

En *La tinta de la melancolía*, Starobinsky (206-9) define la *nostalgia* –neologismo acuñado en el siglo XVII por Johannes Hofer de Mulhouse a partir del término alemán *Heimweh*– como la añoranza por la tierra de origen, sentimiento que podría considerarse una “variante de la melancolía” (Jackson 341). Al contrario de la melancolía religiosa, la nostalgia es una manifestación de la tristeza por causas terrenales. Es posible que se refiera, en un sentido más amplio, al proceso de negación que el individuo experimenta ante la pérdida temporal o definitiva de su entorno, por lo que puede rastrearse un vínculo en común con el duelo.¹² Ya para el siglo XX, Freud señalaba de manera más precisa la relación entre melancolía y duelo:

La conjunción de melancolía y duelo parece justificada por el cuadro total de esos dos estados. También son coincidentes las influencias de la vida que los ocasionan, toda vez que podemos discernirlas. El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía (y por eso sospechamos en ellas una disposición enfermiza) (241-2).

El hecho de que el discurso religioso haya tenido un impacto tan grande en el arte y el pensamiento estético del Romanticismo alemán era, en buena medida, reacción al desarrollo histórico que Europa había experimentado hasta ese momento. Otra de las razones era la inminente necesidad de arraigo a una patria, abstracta o concreta, por parte de los jóvenes idealistas adscritos al movimiento romántico. Sus tempranos representantes en los territorios germánicos, algunos de los cuales sentían nostalgia por una Europa medieval que nunca

¹² Mucho antes de que este neologismo se inventara, la literatura y el arte ya se habían ocupado de estos temas. El poeta latino Ovidio describe sentimientos tanto de nostalgia como de duelo en sus *Tristes*, obra de poesía elegíaca escrita en el exilio, tras su destierro de Roma por parte de Augusto: “¡Oh terrible Láquesis, que no ha abreviado los hilos de mi vida, estando como está bajo un astro tan funesto! El hecho de verme privado del rostro de la patria y del vuestro, amigos, y el quejarme de estar aquí entre los escitas, son uno y otro un duro castigo.” (339).

habían conocido, se encontraban ávidos de forjar una nueva identidad en la que el arte y la espiritualidad se pudieran fusionar como dos aspectos de una misma identidad. La nostalgia de Novalis por la Europa perdida es el anhelo de un ideal inalcanzable.

El concepto del arte como religión secularizada constituyó uno de los principales motivos estéticos del Romanticismo: Friedrich Schlegel declararía incluso –utilizando deliberadamente términos políticos– su intención de iniciar “una revolución estética” basada en la “anarquía del espíritu” (Safranski 55). Esta teoría fue influyente en artistas alemanes posteriores como Richard Wagner, quien a partir de la teoría romántica del arte gestaría la idea de la *Gesamtkunstwerk* (una obra de arte total), en la que se incorporarían al mismo tiempo diversas disciplinas artísticas –desde teatro y música hasta danza y literatura– para conformar un producto estético absoluto.

Sin duda, la imaginación romántica se nutrió enormemente del lenguaje y el pensamiento religiosos, pues deseaba imitar su cualidad para la creación de nuevos mundos posibles en la fantasía y el misterio, la fe y la redención mesiánica. Es precisamente este “impulso de culto a lo misterioso” (Safranski 54) lo que se considera desafiante para la secularidad moderna. El mismo Hegel, afín en su juventud a las ideas del Romanticismo, consideraría hasta tal punto ridícula e irracional la idea romántica de la “poesía universal” que define al círculo romántico como “[u]n delirio báquico en el que no hay miembro que no esté ebrio” (Safranski 56).¹³

¹³ Las interpretaciones de Hegel y Goethe resaltan ese carácter marginal del Romanticismo que anteriormente encontramos en la mayoría de las interpretaciones médicas, filosóficas y religiosas de la melancolía y el misticismo.

Si bien el desarrollo de la teoría romántica del arte no era algo gratuito, siendo que la lengua y la cultura alemana habían tenido una tradición estética excepcional desde Johann Joachim Winckelmann, los románticos habrían vislumbrado un concepto común de crítica que partía desde el arte, una suerte de nueva mística universal que el mismo Walter Benjamin sintetizaría en el siglo XX como “el pensamiento que se refleja sobre sí mismo en la autoconciencia” (*El concepto de crítica...* 41).

Si para los místicos medievales Dios es el objeto al que tiende naturalmente el pensamiento, los románticos sitúan como objeto principal de reflexión al pensamiento mismo. Aunque el Romanticismo confronta al pensamiento racionalista en muchos aspectos, también se aparta de la religión tradicional al subordinarla a sus propios fines estéticos. El sentimiento de nostalgia por la religión medieval es cercano al concepto de *Sehnsucht*, un estado emocional que podría definirse como el anhelo del futuro o del retorno a un pasado idealizado. En esto consistiría la “romantización” –concepto acuñado por Schlegel y Novalis– del pasado medieval cristiano.¹⁴

En gran medida, la melancolía de los románticos se encontró ligada al misticismo, en ocasiones cristiano y/o católico, otras tantas de carácter panteísta: Novalis, por un lado, es explícitamente religioso en sus *Geistliche Lieder (Canciones espirituales)*, mientras que en los *Hymnen an die Nacht (Himnos a la noche)* y en su novela *Heinrich von Ofterdingen* predomina una especie de espiritualidad pagana.¹⁵ Friedrich Hölderlin, en cambio, otro de

¹⁴ “Toda actividad de la vida ha de impregnarse de significación poética, ha de dar forma intuitiva a una particular belleza y manifestar una fuerza de configuración que tiene su «estilo», lo mismo que un producto artístico en sentido estricto. En general, el arte es para ellos no tanto un producto, cuanto un suceso, que puede tener lugar siempre y dondequiera que algún hombre realice su actividad con energía creadora e impulso vital.” (Safranski 56)

¹⁵ Nótese, por ejemplo, el símbolo del Romanticismo alemán por excelencia, la flor azul de *Heinrich von Ofterdingen*, concepto en el que Novalis alude al *Sehnsucht*.

los poetas en lengua alemana más destacados del siglo XVIII, apasionado de la cultura grecolatina y traductor de Píndaro, se encontraría en la intersección entre Romanticismo y clasicismo.¹⁶ Las particularidades temáticas y estilísticas de ambos poetas representan este paradigma tan característico de la sensibilidad romántica, que ya se señalaba a propósito del misticismo en el Barroco: la añoranza por la eternidad y el anhelo místico de fusión con lo absoluto, lo imperecedero y lo divino, si bien este último concepto debe ser entendido en un sentido distinto al de la ortodoxia tradicional religiosa.

Como consecuencia del auge que las mitologías nacionales alcanzaron durante el siglo XVIII, se había vuelto común adjudicar un carácter melancólico al español, quizás en parte a la influencia del Barroco en el imaginario cultural; de la misma forma, al inglés se le asociaba con el humor “esplenético” (Klibansky 233).¹⁷ “Splēn” es el antiguo vocablo griego para denominar al bazo, órgano que, de acuerdo con la teoría hipocrática, jugaba un papel importante en la producción de la bilis negra y, en consecuencia, del temperamento melancólico. Curiosamente, el nombre de este órgano, en su grafía inglesa contemporánea, daría origen al concepto de *spleen*, que en el ámbito hispanoparlante ha sido asimilado a

¹⁶ Su novela *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* podría interpretarse como un homenaje a la cultura grecolatina, un nostálgico lamento por el derrumbe de la civilización clásica (o la idealización de esta).

¹⁷ Esta afirmación procede de la tesis de Kalkühler, *Die Natur des Spleen bei den englischen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts*. Sin embargo, habría que mencionar que la asociación de la melancolía con el carácter de una cultura o nación es tan remota como la misma idea de la identidad nacional: “Para los ingleses, sigue diciendo la autora [Barbara Ehrenreich, autora de “Una historia de la alegría”] la enfermedad era el “mal inglés” que aparece en el *Tratado de melancolía* de Timothie Bright (fines del siglo XVI) y que en el siglo siguiente – concretamente en 1621– sería exhaustivamente analizado por Robert Burton en su archiclásica *Anatomía de la melancolía*. (No me resisto a señalar de paso que resulta curiosa la relación entre este sentimiento y el carácter nacional, pues según Andrew Salomon la melancolía es un mal originariamente italiano, pero el italiano Giovanni Botero decía en 1603 que era una enfermedad específicamente española. Más tarde, en el siglo XVIII, quizás por la influencia de la obra de Durero, se afirmaba que la melancolía era un mal del alma alemana.)” (Núñez Florencio 175)

menudo con el tedio, un estado emocional “a medio camino entre la tristeza y el aburrimiento” (Cebreiro Rábade Villar 474).

A pesar de tener un origen anglosajón, el término *spleen* comenzó a ser de uso común en el contexto francés hacia finales del siglo XVIII. Charles Baudelaire, uno de los poetas más representativos del simbolismo, lo popularizó en el ámbito literario, en particular en dos de sus obras más celebradas: *Las flores del mal* (1857) y *El spleen de París* (1869). Durante el periodo de *fin de siècle*, la transgresión de los símbolos y el lenguaje religioso sería una intención común para los provocadores artistas decimonónicos, hastiados de la rigidez moral y artística de su época, situación que se tradujo en una fascinación por temas prohibidos y personajes marginados de la historia, la mitología y la religión.

Personajes del paisaje urbano como el *dandy* y el *flâneur*, esencialmente melancólicos en sus inclinaciones, constituyen modernos arquetipos de la melancolía: el mismo Baudelaire es un modelo de genio melancólico moderno. Steiner identifica al *spleen* baudelaireano como un mal propio de las sociedades burguesas (“The Great Ennui” 17-18), ligado a la decadencia del modo de producción capitalista, mientras que para Benjamin es

el afecto correspondiente a la experiencia de una temporalidad cada vez más abstracta o cuantitativa (el ‘tiempo del reloj’ de que habla Heidegger), muy importante para la regulación y optimización de los procesos productivos, pero que tiene en los individuos repercusiones psicológicas muy profundas, una de las cuales es llevarlo a experimentar de manera creciente una insoportable sensación de rutina y la atrofia consecuente de su aptitud para percibir misterios y diferencias (Cuneo 6).¹⁸

En “Letanías de Satán”, uno de los poemas en la sección “Rebelión” de *Las flores del mal*, la caracterización que Baudelaire elabora del personaje de Satanás evoca aquella del

¹⁸ Para profundizar en este análisis, revisar el estudio de Benjamin: “Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo”.

spiritus tristitiae que tiene sus orígenes en el dios romano Saturno. En la siguiente estrofa se alude al mito de la rebelión y caída de Lucifer, uno de los símbolos de rebelión e inquietud intelectual más importantes de Occidente, al que Baudelaire caracteriza como un Prometeo judeocristiano, pero también como “ángel” de la melancolía:

Oh, el más sabio y hermoso, tú, de todos los ángeles,
Dios sin loas y por la suerte traicionado,
¡Apiádate, oh Satán, de mi larga miseria!
Oh príncipe exiliado, a quien se hizo una ofensa,
y que, vencido siempre, más fuerte te levantas.
¡Apiádate, oh Satán, de mi larga miseria! (465).

Fig. 1.3
Franz von Stuck. *Lucifer*, 1890.
Galería Nacional de Arte Extranjero.
Sofía, Bulgaria.



Otros artistas contemporáneos exploraron de forma similar la relación entre Satanás y la melancolía. Franz von Stuck, uno de los representantes más destacados de la “Münchener Secession” (la “Secesión de Múnich”, una asociación artística fundada a finales del siglo XIX por artistas adscritos o vinculados con el movimiento simbolista y que surge como reacción al estricto conservadurismo de la Academia) reinterpreta el tema de la melancolía

religiosa en su óleo del año 1890, *Lucifer*, en el que se observa a un personaje inquietante, un hombre alado con el torso encorvado y la barbilla recargada en la palma de la mano, mirando desafiante hacia el espectador (imagen 2.1).

Hacia la época contemporánea, las interpretaciones sobre la melancolía habían cambiado drásticamente con respecto a las primeras tentativas ofrecidas por la medicina, la filosofía y la religión. Durante los siglos XIX y XX la distancia entre los mundos secular y religioso se vería aún más exacerbada, lo cual influiría definitivamente en este evidente cambio de paradigma: dioses y demonios permanecen aún dentro del universo de la melancolía, pero únicamente como símbolos de un conocimiento revelado a través de cavilaciones solitarias, inaccesible por medio de la razón abstracta que el pensamiento occidental moderno ensalzaba para entonces.

III. El artista como mártir: vanguardia, melancolía y espiritualidad en la estética del Expresionismo

Hacia finales del siglo XIX, Europa experimentaba nuevamente un clima de profunda incertidumbre política y económica, así como crecientes conflictos a nivel interno en las diferentes naciones que la componían. En este contexto es donde se gestaron gran parte de los movimientos artísticos de vanguardia.¹⁹ Al igual que había ocurrido anteriormente con el Barroco, el Romanticismo y el simbolismo, estos movimientos reflejarían, en gran medida, las inquietudes sociales, políticas y espirituales de la época. El Expresionismo se perfiló durante estos años como el movimiento de vanguardia más destacado en los territorios de habla alemana, con una fuerte influencia de artistas extranjeros como Vincent van Gogh y Edvard Munch, cuyos grandes motivos –entre ellos, la melancolía– serían también adoptados por los artistas expresionistas.

En su *Retrato del doctor Gachet* (1890), la influencia de la tradición artística occidental en Van Gogh es perceptible: “El tronco oblicuo, la cabeza apoyada sobre el puño cerrado: es, en la pintura clásica, una postura constantemente atribuida al *homo melancholicus*, a Saturno, patrón de los melancólicos, o a la figura femenina que personifica la Melancolía” (Starobinsky 199). Un gesto similar se advierte en otra de sus obras de ese mismo año, *A las puertas de la eternidad*, una de las últimas que concluiría en su vida. En esta pintura se observa a un anciano con la cabeza y el tronco inclinados, así como el rostro hundido entre las manos (imagen 3.1).

¹⁹ El origen político del término francés “avant-garde”, que utiliza por primera vez el teórico francés Olinde Rodrigues, tiene su origen en el término militar “vanguardia”. El uso de este término intenta establecer una similitud entre la posición física de la vanguardia (al frente del ejército) con la “vanguardia” en su sentido artístico: un movimiento impulsor de un nuevo e inexplorado camino estético, que avanza hacia el futuro.

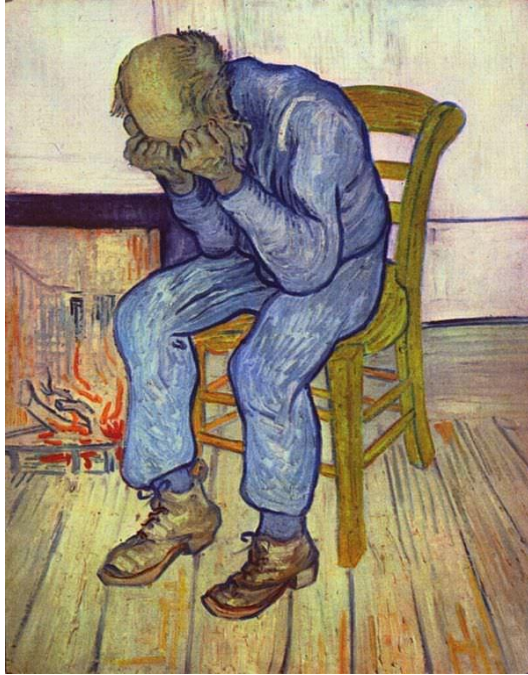


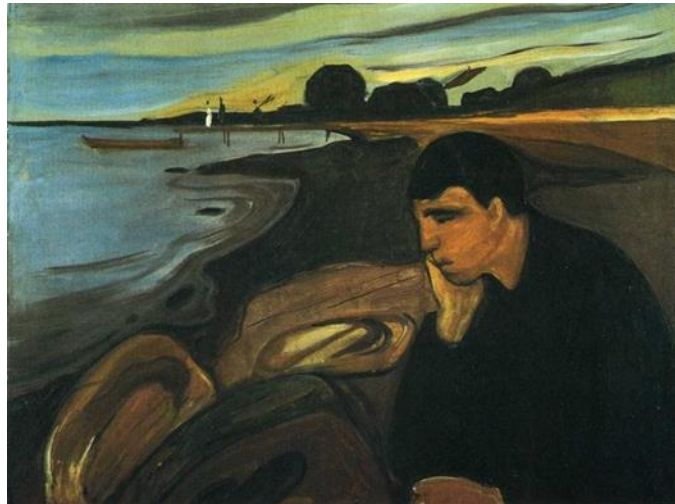
Imagen 3.1
Vincent Van Gogh, *Hombre afligido*
(*A las puertas de la eternidad*), 1890.
Museo Kröller-Müller.
Otterlo, Holanda.

El propio Van Gogh es uno de los personajes melancólicos más mitificados del arte. A mediados del siglo XX, el poeta francés Antonin Artaud dedicaría un detallado estudio al genio torturado del pintor holandés, “Van Gogh, o el suicidado por la sociedad”, en el que dirige una fuerte crítica a la medicina psiquiátrica y el papel que esta habría desempeñado en el aparente suicidio del pintor.²⁰ Esta crítica resulta aún más interesante si se compara con la anécdota de la visita de Hipócrates a Demócrito en Abdera: más de dos milenios después, Artaud condenaba también a la sociedad como copártcipe en la alienación del artista y de otras personas con predisposición a los trastornos mentales.

²⁰ Artaud señala en concreto al doctor Paul Gachet, quien fuera psiquiatra del pintor durante los dos últimos años de su vida, así como su modelo para el retrato mencionado anteriormente. Artaud mismo había pasado una larga temporada internado en el psiquiátrico, sometido a terapia de electroshock, por lo que en su crítica no sólo intenta denunciar los métodos (y las intenciones) de la medicina psiquiátrica, sino que también alude a un paralelismo entre Van Gogh y él mismo, pues se considera otro artista incomprendido por la sociedad.

La obra de Edvard Munch, por su parte, aborda el tema de la melancolía en relación con su dimensión erótica. El artista noruego dedicaría una serie de dibujos, grabados y pinturas al tema durante la última década del siglo XIX, en las que se pueden apreciar distintas variaciones de un solo motivo: un hombre, sentado en las rocas junto a una playa, en actitud reflexiva. Este reposa la barbilla sobre la palma de la mano, cabizbajo (o con la mirada perdida en el horizonte, esto varía dependiendo de cuál sea la versión) y con el torso inclinado, apesadumbrado. Jappe Nilssen, un amigo de Munch que se encontraba involucrado en un conflicto amoroso, parece haber sido la inspiración para este conjunto de obras. En efecto, la postura familiar del personaje parece indicar que padece de la enfermedad melancólica.

Imagen 3.2
Edvard Munch, *Melancolía (Celos)*, 1894.
Museo de Arte de Bergen.
Bergen, Noruega.



Aunque estilísticamente diversas, la conciencia del sufrimiento, tanto personal como colectivo, predomina tanto en la obra de Van Gogh como en la de Munch. Esto impactaría de manera definitiva en el arte de sus herederos espirituales. En las artes visuales, uno de los campos más explorados por el Expresionismo, encontramos las desgarradoras escenas en escala de grises de Käthe Kollwitz, una artista profundamente comprometida con la causa

obrero y antibelicista, y la obra de carácter introspectivo de Ernst Ludwig Kirchner, uno de los iniciadores de la asociación de artistas “Die Brücke” (“El puente”), en la que predominan las escenas íntimas, las formas angulosas y una paleta de colores primarios: negro, azul, rojo y amarillo.

El arte expresionista se desarrollaría paralelamente en el Imperio austrohúngaro, aunque con una identidad característica. Sus dos principales exponentes, Egon Schiele y Oskar Kokoschka, escandalizaron con sus creaciones tanto al medio academicista como a la sociedad austriaca de principios del siglo XX, profundamente conservadora y católica. Schiele, miembro de la “Wiener Secession” (la “Secesión de Viena”) y protegido de Gustav Klimt, su presidente (uno de los más celebrados artistas del *Jugendstil*, o modernismo vienes), conjuga en su obra una obsesión por temas como la muerte y el erotismo. Tras un juicio por inmoralidad que resultó en una condena de veinticinco días, su fama de *enfant terrible* quedó consolidada. En su *Autorretrato como San Sebastián* (imagen 3.3), cartel para una exposición en solitario de 1915, encontramos ecos del discurso religioso: el pintor se encuentra vestido en un conjunto de color naranja como los que eran usados por los presos y es atacado por flechas, emulando la imagen del martirio de San Sebastián.²¹

Wassily Kandinsky, artista ruso residente en Múnich y fundador de otro de los colectivos artísticos más importantes de la época expresionista, “Der Blaue Reiter” (“El jinete azul”), publicaría en 1911 su influyente ensayo sobre teoría del arte, *Über das Geistige in*

²¹ San Sebastián es uno de los santos cristianos más representados en la iconografía occidental. A menudo representado como un hombre joven semidesnudo, con flechas atravesándole el cuerpo, ha sido ampliamente asociado con el erotismo (particularmente homosexual). En la obra de Schiele, su asociación intencional con la figura de Sebastián señala un paralelismo (tal como el que Artaud intenta señalar entre Van Gogh y él mismo) entre el martirio del santo y el tormento del artista. Schiele se veía a sí mismo y a su arte castigados de manera injusta por la sociedad (durante su juicio, una pieza suya incluso había sido destruida), quizás por pensarse poseedor de una visión adelantada a su tiempo.

der Kunst, insbesondere der Malerei (Sobre lo espiritual en el arte, en particular en la pintura). Primeramente, Kandinsky distingue entre dos tipos de arte: uno anclado en el pasado, que se limita a imitar y “hacer comprender”, y otro nuevo, vivificador y de cara hacia el futuro. Para el artista ruso, la obra de arte del primer tipo es obsoleta,²² mientras que la del segundo está eximida de interpretación y contexto, participando así de una suerte de “espiritualidad” trascendental y revolucionaria. Si bien todo arte, según Kandinsky, cumple una cierta función espiritual, su propuesta radical plantea una nueva vertiente:

Die andere [Kunst], zu weiteren Bildungen fähige Kunst wurzelt auch in ihrer geistigen Periode, ist aber zur selben Zeit nicht nur Echo derselben und Spiegel, sondern hat eine weckende prophetische Kraft, die weit und tief wirken kann. Das geistige Leben, zu dem auch die Kunst gehört und in dem sie eine der mächtigsten Agentien ist, ist eine komplizierte aber bestimmte und ins Einfache übersetzbare Bewegung vor- und aufwärts. Diese Bewegung ist die der Erkenntnis. (*Über das Geistige... 9*)²³

En principio, habría que entender a qué se refiere Kandinsky cuando menciona la palabra “espiritualidad”: un impulso natural en el ser humano que desafía las limitaciones de la existencia física. Él mismo define a la vida espiritual como un triángulo, en cuyos vértices se encuentra el artista, que debe ser impulsor de la sensibilidad del futuro. Por encontrarse en los extremos del triángulo, a menudo el artista se encuentra solo, incomprendido por la mayoría de la sociedad, representada por el área interior. Esto lo separa de sus congéneres y

²² „Diese Kunst, die keine Potenzen der Zukunft in sich birgt, die also nur das Kind der Zeit ist und nie zur Mutter der Zukunft heranwachsen wird, ist eine kastrierte Kunst. Sie ist von kurzer Dauer und stirbt moralisch in dem Augenblicke, wo die sie gebildet habende Atmosphäre sich ändert.“ (*Über das Geistige... 9*) [“Este arte, que no guarda ningún germen del futuro, que es sólo hijo de su tiempo y que nunca crecerá hasta ser engendrador de futuro, es un arte castrado. Tiene escasa duración y moralmente muere en el instante en que desaparece la atmósfera que lo ha originado.” (*Sobre lo espiritual... 8*)]

²³ “El otro arte, capaz de evolucionar, se basa también en su época espiritual, pero no sólo es eco y espejo de ella, sino que contiene una energía profética vivificadora que actúa amplia y profundamente. La vida espiritual, en la que también se halla el arte y de la que el arte es uno de sus más fuertes agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento.” (*Sobre lo espiritual... 8*)

de su época. Sólo quizás en el futuro, a medida que la vida espiritual se transforme, la sociedad podrá llegar a comprender el sentido radical y propositivo de su obra.²⁴

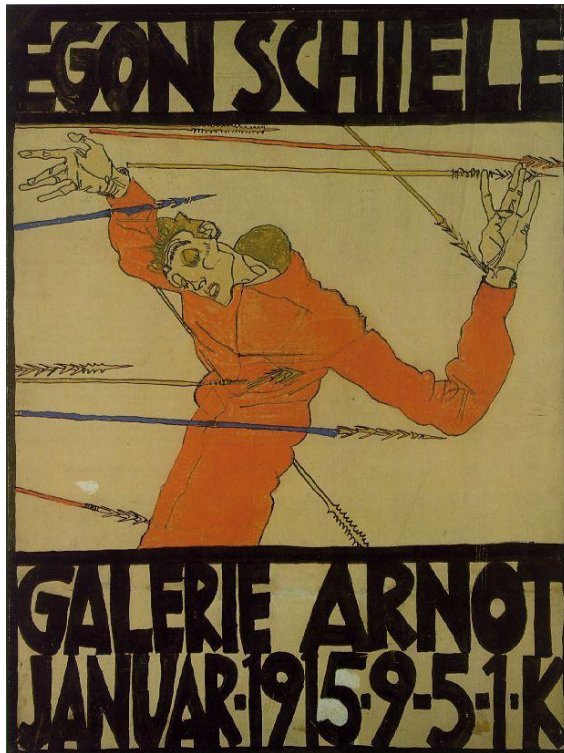


Imagen 3.3
Egon Schiele, *Autorretrato como San Sebastián*
(proyecto para un cartel), 1914.
Museo de Viena.
Viena, Austria.

Ya durante el siglo XVIII los románticos habían tomado elementos del discurso religioso para incorporarlos en su discurso estético –habían convertido, efectivamente, a la estética en una nueva forma de religión–, pero no serían los últimos en utilizar el lenguaje religioso al servicio del arte. Si bien los valores del cristianismo tradicional parecen no tener lugar en el discurso de Kandinsky (se trata de un arte espiritual, no religioso), se advierten

²⁴ En este punto encontramos una nueva caracterización del artista como melancólico: “An der Spitze der obersten Spitze steht manchmal allein nur ein Mensch. Sein freudiges Sehen ist der inneren unermeßlichen Trauer gleich. Und die, die ihm an nächsten stehen, verstehen ihn nicht. Entrüstet nennen sie ihn: Schwindler oder Irrenhauskandidaten.” (*Über das Geistige...* 12) [“En la punta del vértice más elevado a veces se encuentra un único hombre. Su contemplación gozosa es semejante a su inconmensurable tristeza interior. Los que se hallan más cerca de él no le entienden e indignados le llaman farsante o loco.” (*Sobre lo espiritual...* 9)]

guiños místicos, proféticos y mesiánicos en la descripción que hace del artista y de su misión. Como se ha señalado con anterioridad, para el artista ruso el concepto de espiritualidad comprende un impulso metafísico del ser humano hacia la trascendencia, y no involucra necesariamente la práctica de la religión tradicional. Rimbaud había observado previamente la labor del poeta como la de un vidente, pero Kandinsky equipara al artista con un mártir y lo señala como semejante de Cristo:

Da kommt aber unfehlbar einer vor uns Menschen, der in allem uns gleich ist, aber eine geheimnisvoll in ihn gepflanzte Kraft des „Sehens“ in sich birgt.

Er sieht und zeigt. Dieser höheren Gabe, die ihm oft ein schweres Kreuz ist, möchte er sich manchmal entledigen. Er kann es aber nicht. Unter Spott und Haß zieht er die sich sträubende, in Steinen steckende schwere Karre der Menschheit mit sich immer vor- und aufwärts. (*Über das Geistige...* 10)

En contraste con este intenso aspecto espiritual de la estética expresionista, la precariedad de las condiciones materiales planteaba un escenario hostil para la creación. Esa melancolía moderna que Baudelaire había definido como *spleen*, resultado de la vida en las grandes urbes, se observa también en el retrato de la ciudad expresionista, acechada por la experiencia bélica de la Primera Guerra Mundial. Pero, a diferencia del espacio relativamente inofensivo que el París de la época de Baudelaire representaba, el paisaje desolador de las urbes alemanas de principios del XX provocó en los jóvenes artistas una reacción mucho más visceral, traducido en imágenes violentas y un lenguaje descarnado.

La pesadilla de la sociedad industrializada se había vuelto una realidad. La metrópolis se convierte en un enemigo de proporciones monstruosas: la caracterización del espacio urbano como un espacio siniestro, con una malévola vida propia, puede observarse particularmente en algunos de los trabajos pictóricos de George Grosz, Max Beckmann,

Conrad Felixmüller, Ludwig Meidner y en el periodo expresionista de Otto Dix, poemas como “Weltende” (“Fin del mundo”) de Jakob van Hoddis, “Der Gott der Stadt” (“El dios de la ciudad”) y “Die Dämonen der Städte” (“Los demonios de las ciudades”) de Georg Heym, e incluso en obras cinematográficas posteriores a la Primera Guerra Mundial, tan icónicas e influyentes en el desarrollo del arte cinematográfico como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene y *Metropolis* (1927) de Fritz Lang.

Mucha de la literatura de este periodo refleja también una fuerte tensión entre lo espiritual y lo material, así como un conflicto entre la tradición y la modernidad. Uno de los temas recurrentes es la tensa dinámica generacional entre padres e hijos y la alienación del individuo de su entorno. Esto puede apreciarse en obras como *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), una *Bildungsroman* de Robert Musil, “Das Urteil” (1913) y “Die Verwandlung” (1912), ambas *nouvelles* de Franz Kafka, y particularmente en la obra teatral *Der Sohn* (1914) del dramaturgo Walter Hasenclever, publicada el mismo año del estallido de la guerra.

Una importante cantidad de publicaciones literarias como *Der jüngste Tag* (1910-1921), *Der Sturm* (1910-1932), *Die Aktion* (1911-1932) y *Der Brenner* (1910-1954) surgirían también en ciudades como Berlín, Leipzig e Innsbruck. Contaron con la participación de autores que definieron la estética expresionista como el propio Kafka, Else Lasker-Schüler, Franz Werfel, Ernst Toller, Frank Wedekind, Gottfried Benn y Georg Trakl. Estas publicaciones eran muestra del rico panorama artístico e intelectual que florecía en Europa central, a pesar del estado de crisis general que parecía predominar en el continente.

Rolleston considera que el año de 1914 marca el término de la breve vida de la poesía expresionista (65). Sin embargo, una de las más representativas colecciones poéticas del periodo, *Menschheitsdämmerung: Symphonie jüngster Dichtung*, antologada por el editor Kurt Pinthus, no sería publicada sino hasta 1919. Pinthus, influido quizás en parte por el espíritu radical de Kandinsky, declara en el prólogo, a manera de manifiesto:

Dies Buch nennt sich nicht nur „eine Sammlung“. Es i s t Sammlung!: Sammlung der Erschütterungen und Leidenschaften, Sammlung von Sehnsucht, Glück und Qual einer Epoche – unserer Epoche. Es ist gesammelte Projektion menschlicher Bewegung aus der Zeit in die Zeit. Es soll nicht Skelette von Dichtern zeigen, sondern die schäumende, chaotische, berstende Totalität unserer Zeit. (V)²⁵

A pesar de esta enérgica declaración de principios, el tono pesimista de la antología se advierte desde el título.²⁶ En los poemas del ciclo “Sturz und Schrei” (“Caída y grito”) se advierte un elemento de desesperanza religiosa: en el primer verso de su poema “Gethsemane”, Kurt Heynicke declara, en una especie de furor escéptico, “[a]lle Menschen sind der Heiland” (“todos los humanos somos el Salvador”). Unos versos más tarde, ese mismo furor se convierte en un lamento colectivo, comparado al del martirio de Cristo: “Vater, deine Welt ist unser Kreuz” (“Padre, tu mundo es nuestra cruz”) (*Menschheitsdämmerung* 38).

Otros títulos de la antología, como “An Gott” (“A Dios”) de Else Lasker-Schüler, “Fremde sind wir auf der Erde alle” (“Todos somos extraños en la Tierra”) de Franz Werfel, “Die Gottlosen Jahre” (“Los años sin Dios”) de Alfred Wolfenstein, “Schwermut”

²⁵ “Este libro no se llama simplemente ‘una antología’. ¡Es de hecho antología! Antología de emociones y pasiones, antología de *Sehnsucht* (anhelo), felicidad y suplicio de una época: nuestra época. Es una proyección reunida de movimiento humano del tiempo hacia el tiempo. No mostrará esqueletos de poetas, sino la furiosa, caótica, explosiva totalidad de nuestro tiempo”.

²⁶ “Menschheitsdämmerung” se traduce al español como “ocaso de la humanidad”.

(“Melancolía”) de August Stramm y “Ich bin des Lebens und des Todes müde” (“Estoy cansado de la vida y de la muerte”) de Albert Ehrenstein, confirman esta atmósfera de desencanto y pesimismo existencial que predomina en el volumen. En este contexto, un misticismo plenamente religioso, en el sentido en el que lo entendían los místicos de la Contrarreforma, parece imposible. Sin embargo, un sentimiento de melancolía por la fe perdida es manifiesto en los poemas de la generación expresionista.

IV. *Melancholie* y *Schwermut*: características de la melancolía en la lírica de Georg Trakl

En este contexto histórico, social y artístico, Trakl desarrolla su innovadora obra. Nace a finales del siglo XIX en Salzburgo, ciudad del Imperio Austrohúngaro asociada fuertemente con el arte y la música. Durante su infancia es un niño tímido y solitario, unido estrechamente con su hermana menor Grete, con la que comparte sus inclinaciones artísticas. La relación con Grete, motivo de incansables especulaciones, influye profundamente en su lírica.

Tras suspender sus estudios secundarios, estudia farmacéutica en la Universidad de Viena. A su regreso a Salzburgo, se emplea como apotecario. Durante estos años aparecen publicados sus primeros poemas en el diario de corte expresionista de Ludwig von Ficker, *Der Brenner*, así como en *Die Fackel*, publicación satírica dirigida por Karl Kraus, y *Der jüngste Tag*, colección en formato de folletín editada por Kurt Wolff, en la que figuraron algunos de los nombres más destacados de la literatura contemporánea en lengua alemana. Mantiene además correspondencia epistolar recurrente con sus editores y su gran amigo Erhard Buschbeck, a quien envía de manera recurrente borradores de sus textos y poemas.

En 1914 ingresa como farmaceuta militar en las filas del ejército para combatir en la Primera Guerra Mundial. El contacto con la guerra y sus horrores resultaría impactante: estar en el frente le había confirmado los horrores que ya sospechaba desde antes, con su visión pesimista sobre la condición humana. Esta experiencia pudo haber funcionado como catalizador para su decisión de quitarse la vida con una sobredosis de cocaína, sustancia a la que había sido adicto desde tiempo atrás y de fácil acceso en la farmacia en la que trabajaba. Al momento de morir contaba con veintisiete años.

A la luz de esta breve síntesis biográfica, es posible observar algunos de los elementos que han desempeñado un papel en la mitificación de la figura de Trakl: la relación con su hermana, la adicción a la cocaína, su experiencia en la guerra y su suicidio. De hecho, un importante número de estudios se han ocupado de examinar la forma en que una posible psicopatología del autor habría influido en su obra.²⁷ No obstante, estas interpretaciones a menudo resultan limitantes. Ante todo, la literatura de Trakl posee una gran riqueza estética, que no se limita a sus circunstancias personales.

Debido a lo críptico de su lenguaje, su lírica se encuentra abierta a un gran número de exégesis. Es por esto que, como declara Walter Falk, “[t]odo intérprete de Trakl se ve en la dificultad de tener que interpretar la poesía con conceptos que no se encuentran en la obra del poeta mismo” (262). Esta es una particularidad que a menudo parece ser reservada para otros tipos de expresiones artísticas –como la pintura o la música–, por lo que un diálogo entre su literatura y las artes visuales parece ser posible. Esta es la ambición de la que parte este trabajo de investigación.

Su obra posee de igual manera un fuerte vínculo con la tradición. El Romanticismo y el pensamiento idealista fungen como modelos estéticos primordiales en la configuración de su imaginario poético. Trakl llegó a considerarse incluso heredero y sucesor del legado de líricos románticos alemanes como Novalis y Friedrich Hölderlin; las similitudes de su obra con la de estos poetas también fueron señaladas por tempranos entusiastas de su obra como

²⁷ Entre estos destacan *The Poet's Madness: A Reading of Georg Trakl* y *A Poet of Despair Re-examined: Altered Consciousness and Values in Georg Trakl's Poetry*, ambos de Francis Michael Sharp. En capítulos anteriores se ha intentado establecer un vínculo entre melancolía y misticismo como dos fenómenos vinculados a la locura, situados a menudo por esta razón en los márgenes de la cultura oficial.

Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger y Rainer Maria Rilke. Otras de sus influencias más importantes fueron los simbolistas franceses, en particular Baudelaire y Rimbaud.

Millington lo sitúa en la categoría de genio melancólico establecida por la escuela de pensamiento aristotélico (95). Las referencias a la melancolía son abundantes en su obra. Trakl emplea dos términos para referirse a la melancolía: *Melancholie* y *Schwermut*. En uno de los poemas de *Gedichte* (1913), “In ein altes Stammbuch” (“En un viejo álbum”), por ejemplo, encontramos el término *Melancholie*:

IN EIN ALTES STAMMBUCH

Immer wieder kehrst du Melancholie,
O Sanftmut der einsamen Seele.
Zu Ende glüht ein goldener Tag.

Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige
Tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn.
Siehe! es dämmert schon.

Wieder kehrt die Nacht und klagt ein Sterbliches
Und es leidet ein anderes mit.

Schauernd unter herbstlichen Sternen
Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.²⁸
(*Sebastián en sueños...* 234)

En este poema encontramos varias alusiones a la melancolía. En el primer terceto, la voz lírica se dirige directamente a ella, como si se tratara de una personificación. Para el segundo terceto se introduce a un personaje en apariencia ajeno a los primeros versos del poema, pero que parece aludir al tópico visual del *homo melancholicus*, la clásica imagen de la reflexión dolorosa: el “paciente” (“der Geduldige”) que se dobla (o se doblega) ante el

²⁸ “EN UN VIEJO ÁLBUM // Siempre vuelves de nuevo, melancolía, / oh dulzura del alma solitaria. / En ascuas se consume un día de oro. // Humilde al dolor se doblega el paciente, / sonoro de armonía y de dulce delirio. ¡Mira! Es ya el crepúsculo. // Vuelve otra vez la noche y gime un mortal / y otro entonces comparte la pena. // Estremeciéndose bajo estrellas otoñales / cada año más baja se inclina la cabeza.” (Trakl 2010 34-35)

dolor. La locura (“Wahnsinn”) es descrita como “dulce” o “suave” (el adjetivo *weich* puede traducirse también como “tierno”, “blando” o “débil”), por lo que se implica un apego emocional del “paciente” (el melancólico) con su dolor. Ya desde el principio del poema se describe la melancolía como “dulzura del alma solitaria” (“O Sanftmut der einsamen Seele”). En la última estrofa aparece también la imagen de la cabeza inclinada, que con el paso del tiempo parece ceder ante el peso (“Schaudernd unter herbstlichen Sternen / Neigt sich jährlich tiefer das Haupt”).

Este apego del melancólico con su sufrimiento tiene precedentes en la literatura. A propósito de un poema de John Milton, en el que se menciona a un personaje similar a la *Dame Mérencolye*, Klibansky et al. la definen como una “melancolía específicamente «poética» de los modernos” y “un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por ese mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad” (229). En este poema también aparecen algunas de los elementos más importantes en el universo poético de Trakl, como la tarde (el momento del crepúsculo en particular) y el otoño, estación que, como ya se ha señalado en el primer capítulo, ha sido tradicionalmente relacionada con los estados melancólicos.

La imagen del *homo melancholicus* se sugiere también en tres poemas posteriores, pertenecientes al ciclo *Sebastian im Traum* (1914): “Ruh und Schweigen” (“Quietud y silencio”), “Untergang” (“Ocaso”) y “Verklärung” (“Transfiguración”):

RUH UND SCHWEIGEN

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog.
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt;
Oder er *neigt*²⁹ das Haupt in purpurnem Schlaf.

Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,
Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel.

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;
Ein strahlender Jüngling
Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung.³⁰
(*Sebastián en sueños... 90*)

En el segundo terceto aparece una figura interesante: “der bleiche Mensch” (“el hombre pálido”, posible arquetipo del melancólico), que remite totalmente a la última imagen de “In ein altes Stammbuch”. Nuevamente se alude al efecto de pesadumbre física que produce la melancolía, pues este personaje, al igual que el ángel de *Melencolia I*, necesita un soporte para la cabeza, órgano de las reflexiones (“die Wang’ an seine Sterne gelehnt”). El gesto parece aludir también al estado de fantasía y ensoñación que se adjudica al melancólico. Quizás la referencia más obvia se encuentra en el último verso, donde aparece nuevamente el verbo *neigen*: el hombre pálido, con el gesto típico que indica un carácter melancólico, “inclina la cabeza” (“er neigt das Haupt”) para dormir “en sueño purpúreo” (“in purpurnem Schlaf”). En otro poema, “Untergang”, aparece una imagen similar:

UNTERGANG

Über den weißen Weiher
Sind die wilden Vögel fortgezogen.
Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.

²⁹ Las cursivas son mías.

³⁰ “QUIETUD Y SILENCIO // Pastores sepultaron el sol en el bosque desnudo. / Un pescador sacó / en sedeña red la luna del gélido estanque. // En azul cristal / mora el hombre lívido, la mejilla apoyada en sus estrellas; / o inclina la cabeza en sueño purpúreo. // Pero siempre conmueve el vuelo negro de los pájaros / al que contempla, lo santo de las flores azules, / piensa la cercana quietud olvidos, ángeles extintos. // De nuevo ennochece la frente en piedras lunares; / joven radiante, / aparece la hermana en otoño y negra podredumbre.” (77).

Über unsere Gräber
*Beugt*³¹ sich die zerbrochene Stirne der Nacht.
Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.
Unter Dornenbogen
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.³²
(*Sebastián en sueños...* 96)

En este poema, el verso en el que se menciona “la quebrada frente de la noche” (“die zerbrochene Stirne der Nacht”) recuerda a la postura apesadumbrada de la *Dame Mérencolye*, del ángel de Dürer, del anciano afligido de Van Gogh y del hombre meditabundo en la playa de Munch: esta se “inclina” (*beugt*) sobre las tumbas.³³ Esta imagen sugiere también una connotación de duelo. El paso del ocaso a la noche también sugiere el advenimiento de la muerte: esta transición es un motivo recurrente. En el poema “Verklärung” encontramos varios elementos en común:

VERKLÄRUNG

Wenn es Abend wird,
Verläßt dich leise ein blaues Antlitz.
Ein kleiner Vogel singt im Tamarindenbaum.

Ein sanfter Mönch
Faltet die erstorbenen Hände.
Ein weißer Engel sucht Marien heim.

Ein nächtiger Kranz
Von Veilchen, Korn und purpurnen Trauben
Ist das Jahr des Schauenden.

³¹ Las cursivas son mías.

³² “OCASO // Sobre el blanco estanque / han pasado de largo las aves salvajes. / De nuestras estrellas sopla un viento helado al atardecer. // Sobre nuestras tumbas / se comba la quebrada frente de la noche. // Bajo robles balanceamos una barca argétea. // Siempre resuenan los muros blancos de la ciudad. / Bajo arcos de espinos, / oh hermano mío, ascendemos, ciegas agujas, hacia la medianoche.” (79).

³³ Palazón traduce aquí “beugen” como “combar”, pero se trata del mismo verbo que ha traducido en poemas anteriores como “inclinarse”.

Zu deinen Füßen
Öffnen sich die Gräber der Toten,
Wenn du die Stirne in die silbernen Hände legst.

Stille wohnt
An deinem Mund der herbstliche Mond,
Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang;

Blaue Blume,
Die leise tönt in vergilbtem Gestein.³⁴
(*Sebastián en sueños...* 104)

Como ya se advierte en el título, el poema describe un momento de cambio o transformación –mismo que tiene nuevamente lugar durante la tarde o el crepúsculo–. En el quinto terceto se menciona una “luna otoñal”. En el cuarto se menciona una imagen muy similar a la de “Untergang”: “Zu deinen Füßen / Öffnen sich die Gräber der Toten, / Wenn du die Stirne in die silbernen Hände legst”. Una referencia a Novalis y el símbolo romántico por excelencia, la flor azul (“Blaue Blume”) de su novela *Heinrich von Ofterdingen*, aparece en la última estrofa. Este símbolo, fuertemente vinculado con el *Sehnsucht* (el anhelo de lo infinito), indica un posible elemento místico en el poema.³⁵

Además de *Melancholie*, *Schwermut* es otro de los términos que se utilizan en alemán para referirse a la melancolía. En la obra de Trakl aparece frecuentemente. En español, el concepto se traduce la mayoría de las veces como “melancolía”, aunque en ocasiones también como “pesadumbre”, término que indica, además de tristeza, cansancio o dolor físico.³⁶ En

³⁴ “TRANSFIGURACIÓN // Cuando llega la tarde / un rostro azul te abandona suave. / Un pajarillo canta en el tamarindo. // Un monje afable / pliega las manos mortecinas. / Un ángel blanco visita a María. // Una corona nocturna / de violetas, mies y uvas purpúreas: / es el año del que contempla. // A tus pies / se abren los sepulcros de los muertos / cuando posas la frente en las manos argénteas. // Silente habita / en tu boca la luna otoñal, / ebria del canto oscuro de la adormidera; // flor azul / que suena suave en la amarillenta piedra.” (81-82)

³⁵ Las menciones de esta “flor azul” son numerosas en la poesía de Trakl: en el poema “Ruh und Schweigen” ya se refería a una cualidad religiosa y espiritual de este símbolo, “lo sagrado de las flores azules” (“das Heilige blauer Blumen”).

³⁶ En la traducción de Reina Palazón de la poesía completa de Trakl, la palabra *Schwermut* siempre es traducida como “melancolía”. En la versión de Jenaro Talens, sin embargo, es traducida como “pesadumbre”.

otras lenguas germánicas encontramos interesantes equivalencias de este término; por ejemplo, el sustantivo danés *Tungsind*:

En la época moderna, el alemán y el danés, a diferencia del francés y del inglés, establecen una distinción entre la melancolía sin más, es decir, un estado pasajero, y otra idea, como «Schwermut», o, en Kierkegaard, «Tungsind», que es la melancolía religiosa. (Klibansky 13)

Kierkegaard, “para quien [...] la melancolía era la condición existencial más profunda del hombre que sufre su alejamiento de Dios” (Klibansky 12), es afín a la tradición y el pensamiento románticos, por lo que su pensamiento posee similitudes con la teoría estética de Schlegel y la *Weltanschauung* trakliana. El filósofo plantea una fundamental distinción entre los conceptos de *Melancholi* y *Tungsind*, que resulta útil para distinguir los vocablos alemanes *Melancholie* y *Schwermut*, respectivamente. Mientras que *Melancholi* se referiría a un tipo de tristeza espontánea, probablemente pasajera, *Tungsind* es más bien una pesadumbre existencial, fruto de la reflexión (según Verstrynge).³⁷ Esta última es el tipo de melancolía al que Burton clasifica como “enfermedad melancólica” (Klibansky 217).

Este tipo de melancolía reflexiva remite sin duda a la máxima de los románticos: “el pensamiento que se refleja sobre sí mismo en la autoconciencia” (*El concepto de crítica...* 41), por utilizar los términos de Benjamin. En el universo lírico de Trakl, sin embargo, la distinción entre *Melancholie* y *Schwermut* no parece ser tan clara. Un ejemplo se encuentra en uno de los poemas publicados en *Der Brenner*, titulado precisamente “Die Schwermut”:

DIE SCHWERMUT

Gewaltig bist du dunkler Mund
Im Innern, aus Herbstgewölk
Geformte Gestalt,

³⁷ Ver bibliografía.

Goldner Abendstille;
Ein grünlich dämmernder Bergstrom
In zerbrochener Föhren
Schattenbezirk;
Ein Dorf,
Das fromm in braunen Bildern abstirbt.

Da springen die schwarzen Pferde
Auf nebliger Weide.
Ihr Soldaten!
Vom Hügel, wo sterbend die Sonne rollt
Stürzt das lachende Blut -
Unter Eichen
Sprachlos! O grollende Schwermut
Des Heers; ein strahlender Helm
Sank klirrend von purpurner Stirne.

Herbstesnacht so kühle kommt,
Erglänzt mit Sternen
Über zerbrochenem Männergebein
Die stille Mönchin.³⁸
(*Sebastián en sueños...* 276)

En el poema, la melancolía de los soldados es una tristeza adquirida por medio de la experiencia. Es quizás el sentimiento de añoranza por la patria, la nostalgia o *Heimweh* que los soldados experimentan y se relaciona directamente con la distancia que los separa de su lugar de origen, o quizás al duro golpe emocional provocado por la crudeza del combate: se trata, en todo caso, del anhelo por la inocencia perdida. En cualquier caso, la visión que nos presenta es bastante cruda.

³⁸ “LA MELANCOLÍA // Poderosa eres tú oscura boca / en lo íntimo, figura formada / de nubes de otoño, / de áurea quietud de la tarde; / un verdoso torrente crepuscular / en el recinto de sombras / de quebrados pinos; / una aldea / que humilde muere en imágenes sepia. // Allí saltan los caballos negros / en pastos de niebla. / ¡Soldados! / Desde la colina, donde rueda el sol moribundo / se precipita la sangre riente – / ¡bajo robles / atónita! Oh fragorosa melancolía / del ejército; un yelmo radiante / cae resonando de frente purpúrea. // Tan fresca viene la noche de otoño, / fulgurante de estrellas / sobre osamentas quebradas de hombres / la monja silente.” (105)

No obstante, el concepto de *Melancholie* que aparece en el poema “In ein altes Stammbuch” involucra asimismo un proceso de reflexión: es esencialmente una tristeza del intelecto, al igual que *Schwermut*. En el poema “Dämmerung” (“Crepúsculo”), la melancolía (*Schwermut*) brota “flores enfermas” (“ein armes Herz, / Aus dem Schwermut kranke Blumen blühn”); podría ser incluso una fuerza tan potente que “deforma” (*verzerren*) el cuerpo, lo obliga a inclinarse y lo hunde bajo su propio peso:

DÄMMERUNG

Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz
Und bebst von Mißton aller Melodien,
Zersprungne Harfe du – ein armes Herz,
Aus dem Schwermut kranke Blumen blühn.

Wer hat den Feind, den Mörder dir bestellt,
Der deiner Seele letzten Funken stahl,
Wie er entgöttert diese large Welt
Zur Hure, häßlich, krank, verwesungsfahl!

Von Schatten schwingt sich noch ein wilder Tanz,
Zu krauz zerrißnem, seelenlosem Klang,
Ein Reigen um der Schönheit Dornenkranz,

Der welk den Sieger, den verlorenen krönt
– Ein schlechter Preis, um den Verzweiflung rang,
Und der die lichte Gottheit nicht versöhnt.³⁹
(*Sebastián en sueños...* 176)

Como se ha señalado anteriormente, el momento del ocaso o el crepúsculo sugiere cambio o transformación. Es además el momento más propicio para la reflexión, en el que las labores han terminado (el *negotium* inhibe el pensamiento; el *otium*, en contraposición, lo

³⁹ “CREPÚSCULO // Inquieto estás, cada dolor una deformación / tiembas al desentono de cada melodía / arpa de cuerdas rotas tú, un pobre corazón / del que da enfermas flores la melancolía. / Quién el enemigo, el criminal, te ha traído / que la última chispa de tu alma ha robado; / como vacío de dioses este mundo reducido / a ramera, feo, enfermo, podrido y apagado. // De sombras una danza salvaje aún se expresa / al compás de un sin alma, mal desgarrado son, / rueda por el laurel de espinas de la belleza, // que mustio al vencedor, al perdido, corona. / Un mal premio, disputado a la desesperación / y que a la divinidad celeste no impresiona.” (127)

libera) y la melancolía es propensa a apoderarse del estado de ánimo. También se alude a esto en “In ein altes Stammbuch”: la melancolía “vuelve” (*wiederkehren*) una vez más en el momento en que el día declina (“Zu Ende glüht ein goldener Tag”).

En el poema, se alude a la melancolía como una enfermedad, por lo que remite a su historia en la tradición occidental, misma que hemos tratado en capítulos anteriores. Se refiere a ella como una afección que debe ser tratada, un estado antinatural en el que el cuerpo, al igual que el espíritu, padece y sufre. Este tono de pena, queja y desesperación se vuelve particularmente pesimista a partir de la segunda estrofa, en la que la voz lírica se interroga sobre el origen de este estado lamentable en el que ha caído, donde el espíritu ha sido despojado de toda alegría: el mundo se ha convertido en un lugar despreciable.

Este tono predominante desolador parece apuntar a una melancolía en el sentido baudelairiano (el del *spleen* o tedio): una queja ante la rutina que se ha vuelto insoportable, pero también señala la falta de fe en la religión (el asesino, “der Mörder”⁴⁰, ha dejado al mundo “vacío de dioses”) el mundo está y en la redención futura. Es aquí donde pueden empezar a atisbarse algunos elementos del particular misticismo de Trakl. En uno de los pasajes que recuerdan más a Rimbaud,⁴¹ la belleza (“die Schönheit”) aparece como un personaje decadente que ciñe con una corona de espinas “al vencedor, al perdido” (“Ein Reigen um der Schönheit Dornenkranz, / Der welk den Sieger, den verlorren krönt”). Hay también una sutil alusión a la figura de Cristo.⁴²

⁴⁰ En la versión de Reina Palazón, “Mörder” se encuentra traducido como “criminal”, pero el sentido literal de la palabra, “asesino”, resulta mucho más efectivo para expresar la pérdida de fe que experimenta la voz lírica.

⁴¹ La Belleza (“La Beauté”) es uno de los personajes que aparecen en los versos inaugurales de *Una temporada en el infierno*: “Antaño, si mal no recuerdo, mi vida era un festín donde se abrían todos los corazones, donde todos los vinos corrían. / Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas, y la encontré amarga. Y la insulté.” (29)

⁴² En el siguiente capítulo analizaremos con más detalle la figura de Cristo como símbolo de melancolía religiosa.

El contexto religioso de su natal Salzburgo ejerció sin duda una gran influencia en la configuración del imaginario poético de Trakl. En el ciclo “Rosenkranzlieder” (“Canciones del rosario”) se observa una similitud entre la forma lírica y la plegaria religiosa. De hecho, en el primero de los tres poemas que conforman el ciclo, “An die Schwester” (“A la hermana”), aparece de nuevo la palabra *Schwermut*:

AN DIE SCHWESTER

Wo du gehst wird Herbst und Abend,
Blaues Wild, das unter Bäumen tönt,
Einsamer Weiher am Abend.

Leise der Flug der Vögel tönt,
Die Schwermut über deinen Augenbogen.
Dein schmales Lächeln tönt.

Gott hat deine Lider verbogen.
Sterne suchen nachts, Karfreitagskind,
Deinen Stirnenbogen.⁴³
(*Sebastián en sueños...* 250)

El título del poema demuestra las intenciones de asociarlo con la imaginaria religiosa: en la tradición católica, el rosario es una plegaria en la que, por medio de la repetición de frases –una técnica usada de manera frecuente en varios contextos religiosos a lo largo de la historia–, los creyentes inducen un estado de concentración propicio para la elevación espiritual y la comunión con la divinidad. El título del poema, “An die Schwester”, indica la presencia de una de las figuras que más aparece en la lírica de Trakl y que incluso podría considerarse también como un símbolo de melancolía: de acuerdo con la interpretación de McLary (31-32), la hermana es un personaje que se asocia con la inocencia –por remitir a la

⁴³ “A LA HERMANA // Adonde vas llega el otoño y la tarde, / gacela azul que bajo árboles canta, / estanque solitario en la tarde. // Suave, el vuelo de los pájaros canta. / La melancolía en tus ojos: arcos. / Tu delgada sonrisa canta. // Dios tocó tus párpados: arcos. / Estrellas buscan de noche, niña de Viernes Santo, / de tu frente los arcos.” (45)

infancia–, pero que a su vez conlleva una carga negativa, pues a menudo implica también la presencia de un deseo sexual que podría tornarse fatídico. La nostalgia por el pasado y el deseo amoroso insatisfecho se amalgaman en esta imagen poética.

Los elementos que se mencionan en el primer terceto evocan una especie de *locus amoenus*, si bien en un sentido distinto al clásico tópico de la poesía bucólica. El otoño y la tarde son los elementos temporales que se mencionan en la narrativa del poema y que remiten claramente a la teoría hipocrática de los humores. Para el segundo terceto, donde se menciona directamente la palabra *Schwermut*, observamos una diferencia con respecto a otros poemas: la melancolía no representa pesadumbre, como ocurre en las representaciones pictóricas de Dürer, Van Gogh o Munch, ni una carga que obliga al cuerpo a inclinarse, como en la caracterización de las figuras reflexivas que hemos analizado anteriormente.

La melancolía “sobre el arco de tus ojos” (“über deinen Augenbogen”) indica levedad y ligereza. El rostro evoca a su vez lo divino: ha sido tocado por Dios (“Gott hat deine Lider verbogen”), las estrellas lo buscan (“Sterne suchen nachts, Karfreitagskind, / deinen Stirnenbogen”). Es en la última *stanza* donde encontramos motivos religiosos más claros (“Karfreitagskind” se refiere al Viernes Santo).

Otro de los motivos más importantes en el poema es el de la música. El símil entre música y poesía que aparece en el título es un *Leitmotiv* en la poesía de Trakl, al que volveremos más tarde en relación con su connotación mística. “Lieder” señala el origen común y la cercanía del poema (“Gedicht”) y la canción (“Lied”), mientras que el uso del verbo *tönen*, “matizar”, “sonar”, también sugiere connotaciones sonoras y musicales. En el

segundo poema del ciclo, “Nähe des Todes” (“Cercanía de la muerte”), de un tono más sombrío, vuelve a aparecer una caracterización más oscura de la melancolía:

NÄHE DES TODES

O der Abend, der in die finsternen Dörfer der Kindheit geht.
Der Weiher unter den Weiden
Füllt sich mit den verpesteten Seufzern der Schwermut.

O der Wald, der leise die braunen Augen senkt,
Da aus des Einsamen knöchernen Händen
Der Purpur seiner verzückten Tage hinsinkt.

O die Nähe des Todes. Laß uns beten.
In dieser Nacht lösen auf lauen Kissen
Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schwächliche Glieder.⁴⁴
(*Sebastián en sueños* 250)

Hay una cierta continuidad narrativa entre los poemas del ciclo, lo que permite identificar varios de los elementos que se encontraban presentes en “An die Schwester”: el lugar en el que se desarrolla y los elementos del paisaje (el estanque, los árboles), así como el lapso temporal en el que ocurre (la tarde se convierte en noche hacia el final del poema). Mientras que en el primer poema el “estanque solitario” (“einsamer Weiher”) y los árboles son parte de un escenario que recuerda la serenidad de la infancia, en el segundo “el estanque bajo los sauces” tiene una carga predominantemente negativa: este elemento, que posee una connotación de inmovilidad, está lleno de los “apestados suspiros de la melancolía” (“Der Weiher unter den Weiden / Füllt sich mit den verpesteten Seufzern der Schwermut”).

⁴⁴ “CERCANÍA DE LA MUERTE // Oh la tarde que va a las lúgubres aldeas de la infancia. / El estanque bajo los sauces / se llena con los apestados suspiros de la melancolía. // Oh el bosque que baja en silencio los ojos castaños, / cuando de las manos óseas del solitario / declina la púrpura de sus días de arrobos. // Oh la cercanía de la muerte. Oremos. / Esta noche se deslazan sobre tibios cojines / amarillentos de incienso los lánguidos miembros de los amantes.” (45)

Esta asociación es extremadamente interesante a la luz de la tradición médica: en la primera parte del poema se ofrece una caracterización de la melancolía como una sustancia volátil y/o etérea, pero hasta ahora se le adjudican características negativas: se trata de una “pestilencia”. La tradición ofrece una perspectiva similar: para el médico renacentista André Du Laurens, la melancolía era en esencia un vapor, un cuerpo gaseoso, ligero y airoso. De esta forma, se pensaba que “el mal se transmite por el aliento y los efluvios”, al melancólico “una extraña perversión lo hace amar ‘el aire soez, oscuro, tenebroso, apestoso’; se regocija en él, ‘lo sigue por doquier’”, e incluso es emitido por él: “esos ‘vapores de melancolía’ exhalan de su boca” (Starobinsky 55).

Por otra parte, en este poema aparece también una importante referencia religiosa. En la última *stanza* se toma un elemento de la plegaria católica: “Laß uns beten” (“Oremos”). La certeza de una muerte próxima, como una intuición sobrenatural, se confirma en el último poema del ciclo, “Amen” (que indica la conclusión de la plegaria):

AMEN

Verwestes gleitend durch die morsche Stube;
Schatten an gelben Tapeten; in dunklen Spiegeln wölbt
Sich unserer Hände elfenbeinerne Traurigkeit.

Braune Perlen rinnen durch die erstorbenen Finger.
In der Stille
Tun sich eines Engels blaue Mohnaugen auf.

Blau ist auch der Abend;
Die Stunde unseres Absterbens, Azraels Schatten,
Der ein braunes Gärtchen verdunkelt.⁴⁵
(*Sebastián en sueños...* 252)

⁴⁵ “AMÉN // Putridez se desliza por el cuarto derruido; / sombras en tapices amarillos; en oscuros espejos se comba / la tristeza marfileña de nuestras manos. // Perlas sepias escurren por los dedos mortecinos. / En el silencio / se abren los azules ojos amapoláceos de un ángel. // Azul es también la tarde; la hora de nuestra muerte, la sombra de Azrael, / que oscurece un jardincillo pardo.” (45-46)

A diferencia de otros poemas que hemos analizado anteriormente, en los que la tarde o el crepúsculo se asociaba con el color dorado, en este ciclo predomina la asociación con el color azul (“Blau ist auch der Abend”). También puede advertirse un vínculo entre este color y la muerte: tal como los “azules ojos amapoláceos de un ángel” (“eines Engels blaue Mohnaugen”), “la hora de nuestra muerte” (“Die Stunde unseres Absterbens”) y “la sombra de Azrael” (“Azraels Schatten”) son también azules. La tarde es nuevamente un símbolo de transformación: señala el paso de la vida hacia la muerte. La mención del ángel Azrael, personificación de la muerte en las religiones abrahámicas, es un nuevo elemento religioso que confirma la premonición fatal del segundo poema del ciclo, “Nähe des Todes”. En el siguiente capítulo profundizaremos en las características religiosas y místicas de la melancolía trakliana.

V. Melancolía divina y melancolía sagrada: particularidades del misticismo trakliano

Como hemos mencionado anteriormente, la lírica de Georg Trakl se encuentra dominada por los símbolos y las imágenes. Una de sus características más importantes es “poder sustituir el concepto por la imagen” (Falk 262). A menudo podría parecer que esta característica tan marcada en su obra es un intento de comunicar una experiencia que se encuentra fuera de los límites del lenguaje. Este es también uno de los rasgos que definen a la poesía mística: la ambición de poder expresar una experiencia espiritual con el lenguaje escrito.

En el imaginario de Trakl, la relación entre melancolía y misticismo parece ser cercana. En uno de sus poemas tempranos, “Das tiefe Lied” (“La canción profunda”), por ejemplo, puede advertirse un lenguaje reminiscente al de los poetas del misticismo barroco. En algunos poemas de San Juan de la Cruz, por ejemplo, se describe el anhelo del alma por el encuentro con el “Esposo” o el “Amado”, denominación que se utiliza para referirse a Dios.⁴⁶ En el poema de Trakl, en cambio, se relata la liberación del alma de sus límites materiales y su entrada a un estado espiritual superior. Hay una notoria ausencia de la divinidad en esta evocación de la vida ultraterrena:

DAS TIEFE LIED

Aus tiefer Nacht ward ich befreit.
Meine Seele staunt in Unsterblichkeit,
Meine Seele lauscht über Raum und Zeit
Der Melodie der Ewigkeit!
Nicht Tag und Lust, nicht Nacht und Leid
Ist Melodie der Ewigkeit,
Und seit ich erlauscht die Ewigkeit,
Fühl nimmermehr ich Lust und Leid!⁴⁷

⁴⁶ Véase “Cántico espiritual” y “Noche oscura” en la *Poesía* de San Juan de la Cruz.

⁴⁷ “LA CANCIÓN PROFUNDA // De profunda noche me alzó la libertad. / ¡Mi alma se asombra en inmortalidad, / mi alma oye sobre tiempo e inmensidad / la melodía de la eternidad! / Ni noche ni pena, ni día

En este poema se establece también un vínculo entre la música y los estados metafísicos. En el cristianismo, la relación entre ambos también ha sido evidente: por lo menos desde la Edad Media, la música ha sido utilizada como medio de expresión espiritual y alabanza religiosa por parte de religiosos católicos, como la propia Hildegard von Bingen, quien también fuera una destacada compositora y apenas reivindicada como tal en épocas recientes (White 8). Este vínculo entre música y espiritualidad no resulta gratuito: al ser irreferencial, el lenguaje musical posee una distinción importante con respecto al lenguaje hablado y escrito, que implica una correlación entre significado y significante: la palabra evoca al objeto, por lo que resulta limitante.

La misma imposibilidad o incapacidad de interpretación que posee la música es la que Kandinsky desea también para la pintura. Es posible que Trakl intentara imitar esto en su lenguaje lírico. Además de la referencia explícita en el título, el esquema de rima única y el ritmo repetitivo del poema contribuyen en cierta medida a su cualidad musical. Esto ocurre en otros poemas, como “Rondel”, en el que se imita la forma del *rondeau* francés, que tiene como característica la aparición de un tema repetitivo o *Leitmotiv*.⁴⁸ Como se ha señalado a propósito de los poemas del ciclo “Rosenkranzlieder”, Trakl utiliza frecuentemente el recurso de presentar la plegaria religiosa como una suerte de manifestación poética. Otro ejemplo de esto es “Psalm” (“Salmo”), un poema que analizaremos en fragmentos:

ni felicidad / es la melodía de la eternidad, / y desde que escucho a la eternidad / nunca más siento pena ni felicidad.” (133-134)

⁴⁸ “Verflossen ist das Gold der Tage, / Des Abends braun und blaue Farben; / Des Hirten sanfte Flöten starben, / Des Abends braun und blaue Farben; / Verflossen ist das Gold der Tage.” (*Sebastián en sueños...* 228). [“Ya se ha ido el oro de los días / de la tarde el pardo y el azul color: / murieron las flautas dulces del pastor. / De la tarde el azul y el pardo color / ya se ha ido el oro de los días.” (Trakl 2010 25)]

PSALM
2. Fassung

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.
Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verläßt.
Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.
Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.
Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee,
Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.
Die Männer führen kriegerische Tänze auf.
Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen,
Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.⁴⁹
(*Sebastián en sueños...* 246)

Este primer fragmento, aunque ambiguo, deja entrever un velo de melancolía por un tiempo remoto: la Arcadia mítica de la Antigüedad, o quizás el Edén bíblico (en el último verso, este pasado idílico es referido como “unser verlorenes Paradies”, “nuestro Paraíso perdido”. Otras referencias al paganismo de la Edad Antigua aparecen a continuación:

Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.
Man begräbt den Fremden. Dann hebt ein Flimmerregen an.
Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,
Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.
Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzerreißender Armut!
Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.
Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.
An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.
Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.⁵⁰
(*Sebastián en sueños...* 246)

En este fragmento se observa la representación del bosque como *locus amoenus*: los “bosques dorados” abandonados por las ninfas (“Die Nymphen haben die goldenen Wälder

⁴⁹ “SALMO (segunda versión) // Hay una luz que el viento ha apagado. / Hay una venta en el campo que en la siesta un borracho abandona. / Hay una viña abrasada y negra con agujeros llenos de arañas. / Hay un cuarto que han blanqueado con leche. / El demente ha muerto. Hay una isla del mar del sur / para recibir al dios del sol. Baten los tambores. / Los hombres ejecutan danzas guerreras. / Las mujeres contonean las caderas entre enredaderas y flores de fuego, / cuando la mar canta. / Oh, nuestro perdido paraíso.” (43)

⁵⁰ “Las ninfas han abandonado los bosques de oro. / Sepultan al extranjero. Entonces comienza una lluvia flameante. / El hijo de Pan aparece en la figura de un peón caminero, / que dormido en el asfalto abrasante olvida el mediodía. / Hay niñas en un patio con vestiditos de una pobreza que desgarran el corazón. / Hay salas llenas de acordes y sonatas. // Hay sombras que se abrazan ante un espejo ciego. En las ventanas del hospital se calientan los convalecientes. / Un barco blanco remonta el canal cargado de epidemias sangrientas.” (43-4)

verlassen”), seres fantásticos que en la antigua religión griega simbolizaban la armonía con la naturaleza. Las imágenes referentes a la naturaleza contrastan con otras de pobreza y miseria. En la estrofa siguiente aparece de nuevo la figura de la hermana, que desde el principio es símbolo de fantasía y locura:

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemens bösen Träumen.
Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.
Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom Fenster nach.
Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe herab.
Im Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen Novizen.
Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher.
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.
Endakkorde eines Quartetts. Die kleine Blinde läuft zitternd durch die Allee,
Und später tastet ihr Schatten an kalten Mauern hin, umgeben von Märchen und heiligen Legenden.⁵¹
(*Sebastián en sueños...* 246-248)

Las referencias a la infancia y la juventud, que aparecen a lo largo del poema, remiten a este tiempo remoto que, sin embargo, se revela a partir de esta estrofa como oscuro y siniestro: este paraíso perdido es quizás una ilusión absurda. Los niños “dejan los juegos y buscan el oro del cielo” (“Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels”): esto podría interpretarse como el despertar de una búsqueda espiritual. Los motivos religiosos que aparecen en la última estrofa del poema plantean un escenario desolador:

Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.
In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.
Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.
Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.
Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den Tagen der Kindheit.

⁵¹ “La hermana extranjera aparece de nuevo en los malos sueños de alguien. // Reposando en el avellanar juega con sus estrellas. / El estudiante, tal vez un doble, la sigue con la vista desde la ventana. / Detrás de él está su hermano muerto, o bien baja la vieja escalera de caracol. / En lo oscuro de pardos castaños palidece la figura del joven novicio. / El jardín en la tarde. Sobre el claustro revolotean los murciélagos. / Los hijos del casero dejan los juegos y buscan el oro del cielo. / Acordes finales de un cuarteto. La pequeña ciega corre temblando por la alameda / Y después su sombra va a tientas a lo largo de muros fríos, rodeada de cuentos y santas leyendas.” (44)

Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei
Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder.
In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.

Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.⁵²
(*Sebastián en sueños...* 248)

La religión no ofrece un consuelo para los seres humanos, ni siquiera en los tempranos días de su existencia: “La plaza de la iglesia es sombría y silenciosa como en los días de la infancia.” (“Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den Tagen der Kindheit”). En el último verso aparece una sombría caracterización de Dios: “Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen”. Si silencio equivale a ausencia, Dios es un espectador indiferente: sus ojos se abren, pero permanecen en silencio. Han quedado olvidados los tiempos bíblicos en los que en los que al ser humano le era posible interactuar con su Creador. La voz lírica no cuestiona a Dios ni le solicita respuestas, pues sabe que toda comunicación es imposible. Si Dios ha abandonado a los seres humanos, entonces toda esperanza en la Tierra es vana.

El poema, lejos de apearse a la estructura de un salmo, constituye la descripción de imágenes sueltas, como es común en Trakl: se trata de un paisaje de la devastación y la miseria. Un sentimiento de despojo queda latente, así como un anhelo de retorno a aquel pasado maravilloso que evoca. En un sentido similar, el título del poema “De profundis” alude a uno de los salmos más conocidos de la tradición judeocristiana, en el que se manifiesta una dolorosa e intensa súplica (la traducción del título en latín es “desde el

⁵² “Hay un bote vacío, que al atardecer baja a la deriva por el negro canal. / En la lobreguez del viejo asilo se derrumban ruinas humanas. / Los huérfanos muertos yacen junto al jardín. / De habitaciones crepusculares salen ángeles con las alas manchadas de barro. / Gusanos gotean de sus párpados amarillentos. / La plaza de la iglesia es sombría y silenciosa como en los días de la infancia. / Sobre suelas de plata se deslizan vidas anteriores y las sombras de los condenados descienden a las aguas suspirantes. / En su tumba juega el mago blanco con sus serpientes. // Silenciosos sobre el calvario se abren los ojos dorados de Dios.” (44)

abismo”) desde la perspectiva del creyente. Sin embargo, el tono general del salmo es esperanzador, lleno de fe en el poder divino: “Aguardo anhelante a Yahvé, / espero en su palabra; / mi ser aguarda al Señor / más que el centinela a la aurora [...]” (*Biblia de Jerusalén*, Sal. 130.5). En el poema de Trakl, en cambio, impera una sensación de abandono:

DE PROFUNDIS

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.
Bei der Heimkehr
Fanden die Hirten den süßen Leib
Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.
Gottes Schweigen
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.
Im Haselgebüsch
Klangen wieder kristallne Engel.⁵³
(*Sebastián en sueños...* 238)

La asociación entre el salmo y el poema permite nuevamente establecer un contraste entre la espiritualidad tradicional y la manera en la que Trakl la aborda y la reinterpreta. En

⁵³ “DE PROFUNDIS // Hay un campo de rastrojos donde cae una lluvia negra. / Hay un árbol pardo que está ahí solo. / Hay un viento silbante girando entre chozas vacías. / Qué triste es esta tarde. // A la verja del caserío / recoge aún la dulce huérfana escasas espigas. / Sus ojos redondos y dorados pacen en el crepúsculo / y su seno anhela al esposo celeste. // De vuelta al hogar / encontraron los pastores el dulce cuerpo / podrido en el espino. // Una sombra soy yo lejos de oscuras aldeas. / Silencio de Dios / bebí en la fuente del bosque. // Frío metal huella mi frente. / Arañas buscan mi corazón. / Hay una luz que se apaga en mi boca. // De noche me encontré en un brezal, / erizado de escoria y polvo de estrellas. / En los avellanos / sonaron de nuevo ángeles cristalinos.” (38)

ambos se expresan sentimientos de tristeza y desesperación, pero en el salmo bíblico, el autor lamenta, más que una tragedia personal, la pena colectiva que embarga al pueblo de Israel: “Yahvé está lleno de amor, / su redención es abundante; / él redimirá a Israel / de todas sus culpas” (Sal. 129. 7). Trakl, por su parte, elabora de nuevo una descripción precisa de un escenario compuesto por figuras e imágenes fragmentadas. En este paraje aparecen algunos elementos interesantes vinculados con la melancolía mística.

Se menciona, por ejemplo, a una huérfana que “*anhela* al novio celeste” (“[...] ihr Schoß *harret* des himmlischen Bräutigams”)⁵⁴. Estos versos recuerdan al *Cantar de los cantares* y a la poesía de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz. La huérfana es símbolo de la melancolía divina de los místicos. Hay un deseo de unión absoluta con la divinidad y al mismo tiempo un anhelo de muerte, que en este caso se consuma eventualmente: el cuerpo de la niña ya se pudre cuando los pastores lo encuentran (“Bei der Heimkehr / Fanden die Hirten den süßen Leib / Verwest im Dornenbusch”). La premonición de la muerte es un tema común en la lírica de Trakl, como se observaba en el poema “Nähe des Todes”.

Para la segunda parte del poema, mucho más ambigua, la voz lírica alude de nuevo al mutismo divino: “Silencio de Dios / bebí en la fuente del bosque.” (“Gottes Schweigen / trank ich aus dem Brunnen des Hains”). Sin duda, se trata de la misma divinidad inmovible que aparece en “Psalm”. Sin embargo, esta caracterización del Dios Creador como un ser indiferente a las problemáticas humanas contrasta considerablemente con la figura sumisa de Cristo, tal como la que aparece en el poema de 1909 “Crucifixus”:

⁵⁴ Las cursivas son mías.

CRUCIFIXUS

Er ist der Gott, vor dem die Armen knien,
Er ihrer Erdenqualen Schicksalsspiegel,
Ein bleicher Gott, geschändet, angespien,
Verendet auf der Mörderschande Hügel.

Sie knien vor seines Fleisches Folternot,
Daß ihre Demut sich mit ihm vermähle,
Und seines letzten Blickes Nacht und Tod
Ihr Herz im Eis der Todessehnsucht stähle –

Daß öffne - irdenen Gebrests Symbol -
Die Pforte zu der Armut Paradiesen
Sein todesnächtiges Dornenkapitol,
Das bleiche Engel und Verlorene grüßen.⁵⁵

Esta imagen de Cristo guarda también similitud con la alegoría de la belleza que aparece en “Dämmerung”. Su descripción física se corresponde con la que aparece en los crucifijos: una figura pálida⁵⁶ y martirizada (“Ein bleicher Gott geschändet, angespien), que ha muerto en una colina como los criminales (“Verendet auf der Mörderschande Hügel”). Desde la perspectiva de las artes visuales, Cristo ha sido también imagen de la melancolía: un ejemplo, nuevamente de Albrecht Dürer, es un grabado del año 1511, *El varón doliente* (*Der Schmerzensmann*), en el que Cristo es representado en la misma postura del ángel de *Melencolia I* (imagen 5.1).⁵⁷

⁵⁵ “CRUCIFIJO // Él es el Dios ante el que los pobres se han postrado, / él es de sus miserias espejo de destinos, / es un pálido Dios escupido, ultrajado, / que acaba en la colina de infames asesinos. // Se arrodillan ante su carne martirizada / para que su humildad así con él se uniere / y la noche y la muerte de su última mirada / su corazón en hielo de mortal ansia acere // para que abra –símbolo de humana suerte– / las puertas de paraísos de los desheredados / su capitolio de espinas de nocturna muerte, / que saludan pálidos ángeles y extraviados.” (141)

⁵⁶ Como ya se señalaba en el cuarto capítulo, a propósito del poema “Ruh und Schweigen”, la palidez también es una característica de los personajes melancólicos.

⁵⁷ El título original en alemán de esta obra es *Der Schmerzensmann* y pertenece a la tradición pictórica de las *Andachtsbilder* o imágenes devocionales, representaciones de Cristo en episodios de su Pasión, crucifixión y muerte, especialmente populares en el contexto alemán de los siglos XIV y XV.



Imagen 5.1
Albrecht Dürer, *El varón doliente*, 1511.
Museo Británico.
Londres, Inglaterra.

Si bien en el poema no se describe a Cristo en esta postura, sí se le caracteriza como *vir dolorum*, tal como en esta y otras *Andachtsbilder*⁵⁸: él es espejo del sufrimiento de los pobres (“Er ihrer Erdenqualen Schicksalsspiegel”), quienes se inclinan ante él y lo adoran en la esperanza de la redención futura. Es aquí donde se manifiesta de nuevo la melancolía religiosa. La naturaleza humana de Cristo permite esta empatía de los creyentes, quienes, al igual que él, son seres capaces de experimentar estados psicológicos y emocionales como la tristeza y la angustia, así como el dolor físico. La existencia de Dios, en cambio, rebasa el entendimiento humano.

A pesar del destino aciago de Cristo, los pobres tienen fe en la salvación de su alma: añoran el triunfo del espíritu sobre el mundo material. El deseo de muerte es tan sólo la necesidad de escapar al dolor de la condición humana. La esperanza no tiene lugar en este

⁵⁸ *Der Schmerzensmann*, título original en alemán de *El varón doliente*, pertenece a la tradición pictórica de las *Andachtsbilder* o imágenes devocionales, que eran representaciones de Cristo en episodios de su Pasión, crucifixión y muerte, especialmente populares en el contexto alemán de los siglos XIV y XV.

mundo: si acaso existe una posibilidad de salvarse, será en el Paraíso. En otro poema, publicado póstumamente, “Der Heilige” (“El santo”), se manifiesta también esta idea:

DER HEILIGE

Wenn in der Hölle selbstgeschaffener Leiden
Grausam-unzüchtige Bilder ihn bedrängen
- Kein Herz ward je von lasser Geilheit so
Berückt wie seins, und so von Gott gequält
Kein Herz - hebt er die abgezehrten Hände,
Die unerlösten, betend auf zum Himmel.
Doch formt nur qualvoll-ungestillte Lust
Sein brünstig-fieberndes Gebet, des Glut
Hinströmt durch mystische Unendlichkeiten.
Und nicht so trunken tönt das Evox
Des Dionys, als wenn in tödlicher,
Wutgeifernder Ekstase Erfüllung sich
Erzwingt sein Qualschrei: Exaudi me, o Maria!⁵⁹

El personaje (al que se alude como “el santo”), en su profunda desesperación, alza las manos al cielo en actitud de interrogación. Es otra de las ocasiones en las que observamos a un personaje atormentado en una necesidad tan grande de respuestas, como ocurría en el poema “Dämmerung”. La conciencia y la reflexión del dolor son catalizadores para la experiencia mística: el concepto kierkgaardiano de *Tungsind* cobra nuevamente sentido a la luz de esta *Schwermut* religiosa. Este hombre no es tan distinto del Job bíblico, que sufre sin conocer el origen de su desgracia e inquiera con amargura a su Creador desde su humilde posición en la jerarquía universal.

⁵⁹ “EL SANTO // Cuando en el infierno de sus propias penas / crueles-lascivas imágenes le acosan / – Ningún corazón estuvo nunca de indolente lascivia tan / cautivado como el suyo y tan atormentado por Dios / ningún corazón – levanta las manos macilentas, / las irredentas, suplicando al cielo. / Pero conforma ahora insoportable-insaciable placer / su apasionada-ardiente oración el ardor / afluye por místicas infinitudes. / Y nunca tan ebrio suena el evohé / de Dionisos, como cuando en mortal / éxtasis furibundo satisfacción / se arranca su atormentado grito: Exaudi me, o María!” (144-145)

También el éxtasis místico es similar al estado de ebriedad: el evohé, clamor de las bacantes embriagadas a Dionisos, dios griego del vino, es similar al grito de desesperación del santo, quien parece complacerse en su dolor. Esta ambivalencia de la melancolía, en la que el sujeto parece encontrar placer en su sufrimiento, es también una cualidad que exalta el misticismo. La referencia a Dionisos puede parecer subversiva en un poema que lleva como título “Der Heilige”, pero esta confluencia entre la iconografía clásica y la cristiana aparecía también en “Psalm”: los dioses paganos y las divinidades y santos cristianos conviven en este universo.

El lamento se torna en una exigencia: “Exaudi me, o Maria!”. Esta equiparación entre el sufrimiento emocional (“Schmerz”) y el martirio religioso (“Qual”) aparece también en otro de sus poemas, “Nachtlied”:

NACHTLIED

Triff mich Schmerz! Die Wunde glüht.
Dieser Qual hab' ich nicht acht!
Sieh aus meinen Wunden blüht
Rätselvoll ein Stern zur Nacht!
Triff mich Tod! Ich bin vollbracht.⁶⁰

Un motivo similar al de la estrella que “florece” del dolor, representado por la herida, se observaba en el poema “Dämmerung”: “Aus dem Schwermut kranke Blumen blühn” (“de la melancolía florecen flores enfermas”). Al igual que en “Der Heilige”, la voz lírica pide con angustia el término de este sufrimiento, aunque en este universo la divinidad es inexistente: es entonces a la muerte a quien se dirige. Ante una realidad que ha superado la capacidad de entendimiento del ser humano, la escapatoria que la muerte plantea parece ser

⁶⁰ “CANCIÓN DE NOCHE // Mátame, dolor. Quema la herida. / Este martirio es una cosa vana. / Mira como florece de mi herida / en la noche una estrella arcana. / Todo está consumado. Muerte, sé humana.” (148)

la única salida. El misticismo oscuro de Trakl se plantea ante todo como una solución desesperada, carente de fervor religioso, acorde al *Zeitgeist* de la generación expresionista. Sin embargo, aún tiene algo en común con los místicos contrarreformistas: la fe en el alma y el anhelo de su liberación del mundo material.

Conclusiones

Melancolía y misticismo son conceptos que se resisten a una definición inequívoca. Es posible, sin embargo, rastrear denominadores comunes en su cronología histórica. Este trabajo de investigación ha sido únicamente un intento de encontrar cierta claridad en el inmenso océano de posibilidades que plantea su vínculo tan complejo. La inmensa cantidad de expresiones artísticas que se han ocupado de reflexionar sobre estos fenómenos por separado y en conjunto es prueba de la obsesión tan profunda que han generado en el ser humano a lo largo de miles de años. Sería ambicioso querer tratar de abarcarla en su totalidad en estas páginas.

En la obra de Trakl, como hemos visto, la melancolía encuentra un símbolo muy especial en la iconografía del *homo melancholicus*, que hemos observado tradicionalmente en el terreno de las artes visuales, en cuadros y grabados tanto religiosos como seculares. Este gesto, que es imagen de la reflexión melancólica, es sorprendentemente recurrente en su universo lírico. En un plano más filosófico, podría decirse que, a diferencia de lo que ocurre con los conceptos kierkgaardianos de *Melancholi* y *Tungsind*, tanto *Melancholie* como *Schwermut*, los dos términos que el poeta emplea en su obra, señalan un tipo de melancolía reflexiva. Otros de los motivos que más abundan en su obra también son muestra de la relación entre su obra y la tradición de la melancolía occidental.

Por otra parte, al abordar el misticismo en la lírica de Trakl, es importante señalar la distinción fundamental que plantea con respecto al misticismo tradicional: el pesimismo en torno a la figura del Dios judeocristiano o de cualquier divinidad. Sin embargo, se resiste a abandonar la fe en el alma. No se trata, por lo tanto, de un misticismo enteramente secular,

pero el desencanto de la religión organizada es tangible. Se plantea la idea de un misticismo sin Dios, pero que anhela la llegada a un estado espiritual trascendente. El punto en el que melancolía y misticismo se encuentran en su obra es justamente en el anhelo de escape hacia un mundo distinto. Su obra tiene, por lo tanto, una relevancia enorme en pleno siglo XXI: nuestra época se encuentra también permeada por un pesimismo espiritual y una suerte de melancolía hípermoderna, heredera del *spleen* decimonónico y producto de un capitalismo cada vez más exacerbado.

La melancolía mística o sagrada en el universo de Georg Trakl plantea una compleja intrincación de sentidos en los que confluyen el lenguaje poético –tanto en el plano de lo lingüístico como de lo metafórico–, el lenguaje religioso e inclusive el discurso estético de otros medios expresivos distintos a la literatura. Más interpretaciones en el campo de la intermedialidad pueden ser factibles aún. La gran cantidad de exégesis que plantea aún la obra de Trakl es muestra de su vigencia y su enorme riqueza estética. Los mundos nuevos que podemos descubrir y crear a partir de la literatura y el arte son también, a fin de cuentas, nuestra esperanza de escape.

Bibliografía

Fuentes primarias

TRAKL, Georg. *Gedichte. Der jüngste Tag, Band 7, 8*. Leipzig: Kurt Wolff, 1913.

———. *Poesía completa*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2010.

———. *Sebastián en sueños y otros poemas*. Traducción de Jenaro Talens. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

Textlog.de. Marzo de 2023. Peter Kietzmann. 14 de marzo de 2023.

<https://www.textlog.de/trakl/gedichte/crucifixus>

<https://www.textlog.de/trakl/gedichte/der-heilige>

Bibliographie zu Trakl. 14 de marzo de 2023.

www.literaturische.de/Trakl/material/biblio.htm#

Fuentes secundarias

ARISTÓTELES (ATRIBUIDO). “Problema XXX” en *El hombre de genio y la melancolía*.

Traducción de Cristina Serna. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.

BASSIE, Ashley. *Expressionism*. Londres: Sirrocco, 2006.

Biblia de Jerusalén. Ed. José Ángel Ubieta López. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. “Letanías de Satán” en *Las flores del mal*. Traducción de Luis Martínez de Merlo, 465. Madrid: Cátedra, 2011.

- BENJAMIN, Walter. “Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo” en *Illuminaciones*, Vol. II. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- . *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Península, 2000.
- BURTON, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Traducción de Ana Sáez Hidalgo, Raquel Álvarez Peláez y Cristina Corredor. Madrid: Alianza, 2015.
- CEBREIRO RÁBADE VILLAR, María do. “*Spleen*, tedio y *ennui*. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX”. *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, no. 148 (julio - diciembre de 2012): 473-496.
- CUNEO, Bruno. “Un montón de imágenes quebradas. *Spleen*, melancolía de la cita y estética del fracaso en *La tierra baldía* de T. S. Eliot”. *Analecta: Revista de Humanidades*, no. 2 (2007): 1-17.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Zweiter Theil*. Leipzig: Brockhaus, 1885.
- FALK, Walter. *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- FREUD, Sigmund. “Duelo y melancolía” en *Obras completas*, Vol. XIV. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GRAEF, Hilda. *Historia de la mística*. Traducción de Enrique Martí Lloret. Barcelona: Herder, 1970.

- JACKSON, Stanley W. *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Traducción de Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Turner, 1989.
- KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere der Malerei*. München: R. Piper & Co., 1912.
- . *De lo espiritual en el arte*. Traducción de Elisabeth Palma. México: Premia, 1989.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 2004.
- MCLARY, Laura A. “The Incestuous Sister or The Trouble with Grete”. *Modern Austrian Literature*, vol. 33, no. 1 (2000): 29-65.
- MILLINGTON, Richard. “Immer wieder kehrst du, Melancholie: Plotting Georg Trakl’s Poetic Sadness”. *Edinburgh German Yearbook, Vol. VI: Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture*. Edinburgh: Camden House, 2012.
- NOVALIS. “La cristiandad o Europa”. Traducción de Lorena Díaz González. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- NUÑEZ FLORENCIO, Rafael. “Sobre la bilis negra o mal de Saturno”. *Ars Medica. Revista de Humanidades*, no. 2 (2008): 174-189
- PEÑA-ARROYAVE, Alejandro. “Georg Trakl y la melancolía”. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, no. 89 (enero - marzo de 2016): 55-66.

- PINTHUS, Kurt (ed.). *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlín: Rowohlt, 1920.
- PUBLIO OVIDIO NASÓN. *Tristes. Pónticas*. Traducción de José González Vázquez. Madrid: Gredos, 1992.
- RIMBAUD, Arthur. *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Traducción de Julia Escobar. Madrid: Alianza, 2014.
- ROLLESTON, James. "The Expressionist Moment: Heym, Trakl and the Problem of the Modern." *Studies in 20th Century Literature*, vol. 1 (1976): 65-88.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Traducción de Raúl Gabás. México: Tusquets, 2014.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 2021.
- SANTA TERESA DE JESÚS. *Poesías de Santa Teresa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- SCHOLEM, Gerschom. *On the Kabbalah and Its Symbolism*. Traducción de Ralph Mannheim. Nueva York: Schocken, 1969.
- STAROBINSKY, Jean. *La tinta de la melancolía*. Traducción de Alejandro Merlín. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- STEINER, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Traducción de María Condor. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

———. “The Great Ennui” en *In Bluebeard’s Castle. Some Notes Towards the Re-definition of Culture*. New Haven: Yale University, 1971.

VERSTRYNGE, Karl. “‘Over the Bridge of Sighs into Eternity.’ On Søren Kierkegaard’s Prominent Role in the History of Melancholy”. *E-rea : Revue électronique d’études sur le monde anglophone*, vol. 4, no. 1 (2006). Consultado en línea el 29 de mayo de 2019. Disponible en: <https://journals.openedition.org/erea/594>

WHITE, John D. “The Musical World of Hildegard of Bingen”. *College Music Symposium*, vol. 38 (1998): 6-16.

ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.