

LA CONJURA DE LOS SUSPIRADORES: USOS Y ABUSOS DE LA “MELANCOLÍA” DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

THE CONSPIRACY OF SIGHERS: USE AND ABUSE OF “MELANCOLY” IN THE XVIII AND XIX CENTURIES

*Santiago Gallego Franco**

RESUMEN

El artículo explora el devenir de la melancolía en los siglos XVIII y XIX, intentando establecer las relaciones históricas, filosóficas, literarias y, en menor medida, médicas, que permitieron asociarla con una característica notable de la sensibilidad en que se reconocía a ciertos hombres “privilegiados”. Igualmente, el artículo intenta mostrar los nuevos campos semánticos que la palabra “melancolía” conquistó a partir del siglo XVIII,

ABSTRACT

This article explores the development of melancholy in the XVIII and XIX centuries, trying to draw up the historic, philosophical and literary relationships—and at a lesser extent—medical relationships, which allowed to associate them with a conspicuous characteristic of sensitivity peculiar to certain “privileged” persons. Likewise, this article tries to point out the new semantic fields conquered by the word

* Comunicador Social y Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Docente de Humanidades en la Corporación Universitaria Remington, y del componente estético-comunicativo de la Facultad de Diseño industrial en la Universidad Pontificia Bolivariana. El presente artículo hace parte de una investigación más amplia cuyo título es *Presencia de ausencia: un estudio sobre la melancolía*. Dirección electrónica: uqbargallego@hotmail.com

Artículo recibido el día 30 de agosto de 2008 y aprobado por el Comité Editorial el día 10 de septiembre de 2008.

mostrando cómo se la asoció con adjetivos como "dulce" y "tierna", y cómo terminó por convertirse en la manifestación de la sensibilidad.

PALABRAS CLAVE

Literatura del siglo XVII y XIX, filosofía, ética, Romanticismo, Psicología.

"melancholy" from the beginning of the XVIII century.

KEY WORDS

Literature from the XVIII and XIX centuries, Philosophy, Ethics, Romanticism, Psychology.

Introito

Existe un juicio palmario y definitivo sobre el devenir de la melancolía después de los siglos XVI y XVII: se convirtió en adelante, se supone, en una pose social y en manifiesto esnobismo porque el melancólico afectado quería ganar para sí el título de noble, sensible, incluso genio; así lo afirman, de un modo más o menos enfático, los textos de Jean Starobinski¹; Stanley Jackson²; Klibansky, Panofsky y Saxl³; Rudolf y Margot Wittkower⁴; Roger Bartra⁵ y, en nuestro medio, Jorge

¹ STAROBINSKI, JEAN. *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*. Suiza: Acta Psychosomatica, 1962.

² JACKSON, STANLEY. *Historia de la melancolía y la depresión: desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Madrid: Turner, 1989.

³ KLIBANSKY, RAYMOND, PANOFSKY, EDWIN y SAXL, FRITZ. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991.

⁴ WITTKOWER, RUDOLF y MARGOT. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Editorial Cátedra, 1985.

⁵ BARTRA, ROGER. *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Alberto Naranjo⁶. Este juicio está asistido por la efigie del artista forjada en Occidente y que abarca las imágenes heterogéneas de cenáculos románticos, bohemios solitarios y borrachos, flâneurs y dandis, personajes que llaman la atención en cada uno de sus gestos, personalidades histriónicas coronadas por unas características en que no se puede distinguir la virtud del defecto, lo inmodesta y soberbiamente escandaloso de lo genuinamente individual y único (si es que tal cosa existe). Es curioso que dicho juicio se utilice para definir tanto a la melancolía de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, según los Wittkower, como a la melancolía del siglo XVIII y XIX. No habría en apariencia otro remedio más que concebir a todo melancólico como a un esnobista descarado para quien debería reabrirse una nueva Inquisición que buscara la impostura y la castigase con rigor, garantizando así la difusión social de un auténtico vínculo y de una indisoluble coherencia entre el pensar, el sentir y el hacer.

Stanley Jackson, en su detallado compendio delirante de textos, concluye sobre esta transición del siglo XVII al XVIII: “La melancolía como un complejo de rasgos caracteriales, un conjunto de maneras, o una coloración de la personalidad, estaba bien vista por muchos y, por tanto, frecuentemente adoptada como afectación. Para muchos era indicativa de una mente superior, o por lo menos de refinamiento y de clase social superior”⁷. Sin tener la intención de componer un centón, transcribo la idéntica opinión de Naranjo para ilustrar el consenso que gira alrededor del tema por parte de los historiadores (y para invitar al lector a detenerse en esta imagen, un poco sorprendente, de hombres que fingen tristeza porque ésta supone cierta

⁶ NARANJO, JORGE ALBERTO. *Estudios de filosofía del arte*. Medellín: Autores antioqueños, 1987.

^{*} Otros autores, como ARASSE, DANIEL. “La Mélancolie : de la science à l’imaginaire”. En: *Revue Médicine de France*, No. 223, (1971). Editor Olivier Perrin. París. pp. 25-39, y HAUSER, ARNOLD *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II. Madrid: Editorial Guadarrama, 1974; hablan de una melancolía impostora en la transición del siglo XVIII al XIX y dicho intervalo temporal es el que seguimos aquí.

⁷ JACKSON, *Op. Cit.*, p. 135.

superioridad): “(...) hubo hasta quienes querían ‘aprender a ser melancólicos’. [La teoría de Ficino]* (...) presuponían el ‘genio’ para poder ser aplicadas sobre una melancolía con poder de transformarla en un don; y presentaban una imagen intelectual de la melancolía, una melancolía artificial (...)”⁸.

Pero este juicio, que se resume en la postulación de un sustantivo peyorativo (“esnob”), tiene, como cualquier otro sustantivo o adjetivo ofensivo, la dudosa magia de desaparecer el interés por indagar y discutir el tema. Conlleva, por decirlo así, la obligación moral de mirar a un lugar distinto a este de gentes falsas y deshonestas que renunciaron a la alegría de la vida no por una solidaridad con la miseria del mundo o por una tristeza innata e inevitable sino por la necesidad de ganarse una reputación; gentes que fingieron para convencer; gentes que actuaron la tristeza para ganarse un nombre.

Violando la exigencia de dicho imperativo que parece negarle un sentido valioso a la nueva melancolía, es válido observar cómo ocurrieron estos desplazamientos al interior del término, cómo cambió la recepción social del fenómeno, qué matices pueden distinguirse en él y qué posibilidades hay de comprenderlo más allá del prejuicio que lo releva al campo de la doblez y el artificio. Y aun en el caso de que esto último sea cierto, observar cómo fue posible que llegara a serlo.

Esta nueva semántica afinca sus raíces en las obras literarias; en ellas la noción adquiere nuevos sentidos y admite nuevos usos. Es a partir y a

* Marcel Ficino revaloró la figura del artista al afirmar que era una persona poseída por la divinidad; el melancólico era para él –contrario a la tradición desde Hipócrates que lo consideraba un enfermo– un semidios que recibía los influjos positivos de Saturno. Para ampliar esta concepción neoplatónica de la melancolía recomiendo especialmente el libro *Saturno y la melancolía* de Panofsky, Saxl y Klibansky, y mi investigación *Presencia de ausencia: un estudio sobre la melancolía*. Igualmente, el maestro Gonzalo Soto resume de una sobria forma la especulación filosófica de la Antigüedad y el Medioevo sobre la melancolía en un artículo titulado: «La melancolía en la reflexión filosófica». *En: Escritos*, Vol. 14, No. 33 (Julio-Diciembre de 2006); p. 430-454.

⁸ NARANJO. *Op. Cit.*, p. 17.

través de la literatura que la melancolía se desprende ocasionalmente de la estricta asociación con “enfermedad”; y aunque los médicos continuarán usando la palabra para definir un estado morboso del alma y/o del cuerpo, sus materiales y reflexiones serán abordados sólo esporádicamente aquí.

1. Nuevos usos de “melancolía”

En 1726 Swift publica *Los viajes de Gulliver*. Aunque su tema central no es la melancolía, la obra nos interesa aquí como documento en que aparece la palabra de una forma ocasional sin que esté revestida de un interés específico por parte del narrador; el término aparece en siete ocasiones y en ninguna posee una característica notablemente positiva, salvo cuando se asocia a cierta humillación, más bien pía, de tufillo cristiano. Revisemos sumariamente estas apariciones: en la historia de Swift, Gulliver despierta en la playa de los diminutos liliputienses, después de haber naufragado, y cuenta: “(...) a continuación me levanté en un estado de ánimo tan abatido como nunca me había hallado en mi vida”⁹ (“*with as melancholy a disposition as ever I had in my life*”); en el segundo viaje, después de ser tomado entre los dedos por uno de los gigantes de Brobdingnag, Gulliver pide clemencia y para ello se decide a “(...) pronunciar unas palabras en un tono de humilde melancolía(...)”¹⁰ (“*to speak some words in a humble melancholy tone*”); en el tercer viaje, hablando con el señor Munodi, antiguo gobernador de Lagado y destituido por su presunta incompetencia política, Gulliver escucha cómo Munodi se siente obligado a derribar su casa para construir una nueva de acuerdo con la moda al uso: “(...) me dijo con una expresión de melancolía(...)”¹¹ (“(...) *with a very melancholy air*(...)”); el aspecto de los profesores de la Academia, aparentemente fuera de sus cabales,

⁹ SWIFT, JONATHAN. *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Unidad Editorial, 1999. p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹ *Ibid.*, p. 163.

perdularios, hoscós, lo mortifican: “(...) lo que es un espectáculo que nunca deja de deprimirme...”¹² (“(...) *to make me melancholy*(...)”); pensando en los últimos acontecimientos políticos y religiosos de Inglaterra, concluye: “(...) me produjo tristes reflexiones el observar cuánto había degenerado entre nosotros la raza humana en los últimos cien años transcurridos”¹³ (“(...) *it gave me melancholy reflections* (...)”); cuenta cómo la perspectiva de no morir, para los *struldbruggs*, los aflige al punto que “(...) se vuelven melancólicos y abatidos...”¹⁴ (“(...) *they grew melancholy and dejected*(...)”); y finalmente, describiendo en la tierra de los virtuosos *yahoos* las costumbres de los ingleses, Gulliver comenta que el vino “(...) nos hacía sentirnos felices al provocarnos la pérdida del juicio y ahuyentar todos los pensamientos melancólicos...”¹⁵ (“(...) *diverted all melancholy thoughts*(...)”).

Pensamientos “melancólicos”, tono “melancólico”, aire “melancólico”, reflexiones “melancólicas”, disposición “melancólica”; y también: “hacerse melancólico” y “volverse melancólico”. Lo que salta a la vista es la sutil transformación que adquiere la palabra en su uso. Si en un principio “melancolía” se utilizó en la Grecia clásica para designar una sustancia (*bilis negra*) y una enfermedad (exceso de *bilis negra*), y como adjetivo para calificar a las enfermedades hermanas (que provenían de un exceso de la sustancia atroz, como la epilepsia); y después por efectos del Medioevo tardío y del Renacimiento adquirió la condición de canon para clasificar a un grupo de personas (los “melancólicos”, que estaban influenciados por Saturno y eran los beneficiarios de un don ligado a las artes y a las ciencias), aquí la palabra aumenta su campo semántico para designar a un adjetivo que califica a un pensamiento, que califica a un tono de voz y a un aire (personal); y también como sustantivo que designa a un estado de ánimo:

¹² *Ibid.*, p. 173.

¹³ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵ *Ibid.*, p. 232.

ya no es que se nazca estrictamente con una disposición o un talento, sino que las vicisitudes de la vida nos vuelven melancólicos, esto es, nos entristecen. La melancolía se desplaza de la tiranía del ser ingénito (se nace melancólico) a la más benévola jurisdicción del ser anímico (uno se siente melancólico). No menos importante es observar cómo el hablar de un “aire melancólico” supone que el lector puede reconocer una apariencia precisa, adoptada socialmente y de algún modo universalizada. Piénsese en qué evocaría en nuestros días, por ejemplo, hablar de un “aire enfisematoso” o de un “pensamiento anencefálico”: nada o casi nada, a menos que estuviéramos hablando con un galeno muy inclinado a los tropos.

Esta metamorfosis, cómo no, es gradual. El poco conocido y muy admirado *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne*, en 1760 todavía menciona, en el prólogo, al temperamento melancólico como la condición natural de algunos hombres y posteriormente a los “espíritus animales” (partículas animadas de la sangre que permitían la comunicación entre la voluntad y el cuerpo, responsables en último término de los movimientos y que ya aparecían en los textos desde el siglo XVII en las obras de Descartes), como los responsables de cuanto les sucedía a aquéllos. Pero, al mismo tiempo, la palabra *melancolía* aparece varias veces en la novela sin que tenga necesariamente esta connotación determinista. Así por ejemplo se habla de “melancólicos sueños y fantasías”, “melancolía de la voz”, “melancólico y triste relato”. Lo mismo sucede cuando Tristram hace referencia, en su narración fragmentaria, al sacerdote York: “(...) intentaba convencerse de que no era capaz de soportar la vista de un caballo grueso sin que se le alterase el pulso y sufriera de gran melancolía, concluyendo que prefería uno flaco no sólo para mantener su facha, sino también para conservar su talento”¹⁶, o cuando Tristram describe una peculiaridad de su papá: “¡Su

* Poco conocido en nuestra lengua. Era admirado inclusive en la lengua portuguesa de Machado de Assis, quien lo incluía entre las influencias de su Bras Cubas.

¹⁶ STERNE, LAWRENCE. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985. p. 79.

inteligencia –el máspreciado don que Dios le hizo– (en vez de emplearla en poner aceite), sirviendo sólo para agudizar sus debilidades, para multiplicar sus padecimientos y para incrementar su melancolía e inquietud!”¹⁷.

En esta última referencia, por ejemplo, *melancolía* e *inquietud* aparecen como sinónimas, amistad que extraña porque en otro tiempo la una hubiera sido un simple indicio de la otra, hubiera sido su seña. Se tiene pues que la melancolía, en su sentido y en su uso restrictivo bajo el que otrora se agruparan síntomas, características, dones y facultades, desciende (si se permite esta metáfora topográfica) al lugar de otros indicios y de otros calificativos. Las referencias tanto de Swift como de Sterne, separadas por más de treinta años, no hacen un énfasis en el término “melancolía”; antes bien, lo mencionan como un rasgo anímico de lo más corriente, o como la propiedad de fenómenos físicos (aspecto, tono de la voz) o psíquicos (pensamientos, reflexiones, sueños, fantasías).

Dicen Klibansky y sus compañeros¹⁸ que hacia 1763 se publicó una sátira anónima en un “Calendario poético” donde se hacía un listado de materiales adecuados para una monodia; en ella se incluían todos los lugares comunes propicios para el canto del melancólico: cementerios, ruinas, callejones, campos inhóspitos. Lo que no quiere decir, sin embargo, que existiese un consenso general que sospechara de la melancolía y la desacreditara; y esto me parece que lo corrobora el hecho de que en 1755 la *Enciclopedia* de Diderot y d’Alembert dedicase un extenso artículo a la distinción entre cuatro acepciones distintas de “melancolía” a las que no se llega nunca a censurar.

En la *Enciclopedia* se habla de una primera melancolía como humor (*mélancolie*), definido éste como “(...) el humor más grosero, menos activo

¹⁷ *Ibid.*, p. 240.

¹⁸ KLIBANSKY, RAYMOND, *Op. Cit.*, p. 235.

y más susceptible de acidez”¹⁹; la segunda es la melancolía religiosa (*melancholie religieuse*): se trata de “Una tristeza nacida de la falsa idea de que la religión proscribía los placeres inocentes, y que ella no les ordena a los hombres, para su salvación, más que ayuno, lágrimas y contrición del corazón”²⁰, y tiene sus causas en los miedos quiméricos, la superstición y los escrúpulos mal fundados que la gente se hace de ella; en tercer lugar se habla de la melancolía como enfermedad (*mélancholie*), y se describe con los síntomas comunes detallados por la medicina desde los tiempos hipocráticos y que no es necesario repetir (lo más interesante es que aun en 1755 la *Enciclopedia* llama la atención sobre el desuso en que ha caído el concepto de “bilis negra”, criticando a continuación ese desuso, así: “(...) podría deducirse que la bilis negra o atrabilis que los antiguos creían acentuada en los hipocondrios, no es tan ridícula e imaginaria como los modernos han pensado (...)”²¹). La cuarta melancolía, y que más interesa resaltar aquí, es la *mélancholie*, descrita como “(...) el sentimiento habitual de nuestra imperfección. Es lo opuesto a la alegría que nace del contento de nosotros mismos: con frecuencia es el efecto de la debilidad del alma y de los órganos”²². Dicha melancolía sería el resultado de la contradicción entre la idea de perfección que hay en los hombres (de donde Descartes coligió la existencia de Dios y que en Diderot está bien lejos de llevar a tamañas consecuencias) y su objeción manifiesta en la imperfección de nosotros mismos, de los demás, de los objetos placenteros y de la naturaleza; aquélla no pretendería prohibir la voluptuosidad y los placeres delicados sino favorecerlos.

¹⁹ DIDEROT, DENIS. *Encyclopédie publiée par Diderot et d'Alembert*. [en línea]. <http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?01186x10x307_310>. [Consultado: 15 de Marzo de 2008]. La traducción es mía.

²⁰ *Ibid.*, la traducción es mía.

* Una nota del famoso médico Pinel, hacia 1816, decía que debíamos excusar las “opiniones vulgares” de los antiguos sobre los movimientos de la bilis negra o atrabilis, toda vez que la anatomía estaba en su infancia en aquella época.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Nótese que tanto la melancolía en el sentido de sustancia como la melancolía en el sentido de sentimiento, en el artículo de la *Enciclopedia*, comparten la misma grafía. Pero la segunda no se explica directamente por el exceso de la primera, que ni siquiera se menciona como su causa material. Se habla, en cambio, de una “debilidad del alma o de los órganos” como su origen y, más importante, se resaltan unas nuevas cualidades de las que tanto provecho se sacará en adelante. Esta melancolía sentimental, por llamarla de algún modo, está asociada con: descontento interior, dulce reflexión, voluptuosidad (la melancolía no la niega sino que la hace posible) y delicadeza. Se trata ya, entonces, de un grupo de cualidades que gira en la órbita de la moral* antes que en la de lo físico. Se ha operado, pues, una atribución que atañe fundamentalmente al sentimiento y que desplaza al énfasis puesto antes, aunque no exclusiva sí fundamentalmente, sobre el entendimiento.

Este ascenso del interés por la moral no puede ser fechado con exactitud. Acabamos de decir que la *Enciclopedia* databa de 1755, pero veinte años antes el famoso abate Prévost había publicado su *Manon Lescaut* advirtiendo desde el prólogo que los hombres pasamos la mayor parte del tiempo enfrascados en conversaciones cuyo objeto es, directa o indirectamente, la moral. Con el propósito de sumar un argumento a favor de la virtud, el abate Prévost lega esta obrita en que cuenta las desventuras de un joven que tras abandonar el consejo de su padre se entrega a los encantos de un amor desdichado. La obra, declara el autor, pretende cumplir con unos fines pedagógicos: “Tal es el fondo del cuadro que presento. Las personas sensatas no considerarán que una obra de esta naturaleza sea un trabajo

* Este desplazamiento tiene consecuencias no sólo literarias sino incluso médicas. A partir del siglo XVIII el énfasis en el tratamiento de la melancolía y otros tipos de locura estaba puesto en lo moral: se pretendía que el paciente abandonara sus ideas equivocadas, renunciara a su error. Técnicas como el ahogo esporádico, la rueda giratoria y posteriormente el uso de la electricidad y otros medios elaborados de tortura, querían que el paciente cambiara sus ideas. Igualmente, la cura se acompañó con el seguimiento de unos hábitos precisos y una disciplina que lo devolviera a la “normalidad”.

inútil. Además del placer de una lectura agradable, encontrarán aquí pocos acontecimientos que no puedan servir para la enseñanza de las costumbres (...)”²³.

Más allá de estas advertencias, que efectivamente se llevan a término en el desarrollo de la historia –cosa que comprueba cómo podemos inculpar a Prévost de cualquier vicio, menos de incumplido–, la novela es interesante por dos razones. La primera, por la estética de la melancolía que ofrece, siempre inclinada a la exageración y al exceso. La segunda, por la forma en que esta melancolía adquiere rasgos de sutil nobleza. Para ilustrar lo primero basta recordar cómo en la novela la amante del héroe de Prévost, el caballero des Grieux, comienza a llorar por cualquier bobada y de inmediato también él llora: aquí la solidaridad sólo se cumple con lágrimas. Cuando des Grieux se entera de la infidelidad de su amada cae al suelo, palideciendo; suspira, gime, observa la “belleza peligrosa de la mujer” y aclara: “(...) pero nací para las dichas corta y los dolores largos. La Fortuna no me libró de un precipicio sino para hacerme caer en otro”²⁴. Uno tiene la impresión de que los infortunios y la angustia del protagonista son el producto de un espíritu apocado y de un tímido carácter. En Burton y en Girard siempre hubo, si se me permite la expresión, una viveza de la melancolía; siempre hubo una queja acompañada por la posibilidad de una denuncia, o se presentó la pereza de una forma sensual, con protagonistas queribles. Aquí, en cambio, encontramos a unos personajes de quien mejor es huir: siempre suspirando y llorando, siempre gimiendo, siempre atormentados por problemas que quisieran inventarse para proveerle dramatismo a su vida. Se me objetará que los tormentos creados por sí mismos, para sí mismos, fueron una constante de la melancolía desde siempre, y yo responderé a tan sutil examen: es posible, pero siempre tuvieron una representación de la melancolía insuflada de virilidad, siempre hubo una fuerza aun en el langor.

²³ PRÉVOST, ABATE. *Manon Lescaut*. Bogotá: Editorial Norma, 1997. p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 77.

Para ilustrar lo segundo, la hidalguía conferida al sentimiento, es preciso mencionar cómo el héroe del abate Prévost insiste en seguir como un abnegado caballero a una amante que no cesa de mostrarle su desprecio (muy a pesar del final de la novela, en que ella muere jurándole amor eterno en medio de mutuos sollozos). Todo porque la melancolía se transforma en sentimiento y el sentimiento se sublima de tal modo que se convierte en título nobiliario: “Pero las personas de un carácter más noble se conmueven de mil maneras diferentes (...). Como tienen un sentimiento de esta grandeza que los eleva por encima de la vulgaridad, no hay nada de lo que sean más celosas”²⁵. Y así, la solidaridad que sentíamos por la melancolía *genuina* de Burton –que no censuraba la buena inteligencia y la ironía– se trueca en una suerte de aversión intuitiva ante estas efigies crédulas y vehementes en su sentimentalismo (no se diga que exagero: apreciemos como ejemplo esta última imagen de Prévost, y que el lector ría, llore, o suspire según su antojo: “Calentaba sus manos con mis besos ardientes y con el calor de mis suspiros”²⁶).

Esta artificiosidad es la que hace tan difícil la lectura de la melancolía en el siglo XVIII y aun en el XIX. Una expresión tan desbordada en un lado de la balanza exige que en el otro lado pongamos un escepticismo igualmente desbordado o, al contrario, igualmente crédulo. La medida y el juicio tienden a precipitarse. El excelente libro de Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, por ejemplo, no elude esta dificultad cuando interpreta la melancolía de Rousseau del siguiente modo:

A los veintiséis años, Jean-Jacques Rousseau, arrebatado por una «negra melancolía» y convencido de tener un «pólipo en el corazón», abandona a madame De Warens y se dirige a Montpellier: a sus compañeros de viaje se presenta como un inglés llamado Dudding. ¿Para qué ese disfraz y ese pseudónimo? Rousseau, que había leído las novelas del abate Prévost, sabía que el verdadero

²⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁶ *Ibid.*, p. 204.

melancólico siempre es un inglés. Ese nombre supuesto ayudábale a forjarse la personalidad y la enfermedad prestigiosa que deseaba tener²⁷.

Las promesas de Rousseau en sus *Confesiones* (“me mostraré tal cual soy”, “verán a un hombre en toda la verdad de la naturaleza”) por lo general terminan en anécdotas insustanciales y en eufemismos sexuales donde no se asoma un pezón. Son siempre inferiores a su cumplimiento y, así, sus coqueteos y galanterías terminan por lo general con besitos en la mano y mutuos lanzamientos de cerezas con las jóvenes. Sin embargo, más allá de lo poco emocionante de los desenlaces, ellas comienzan a persuadir desde el momento en que no omiten información sobre cómo dejó en el hospicio a sus hijos, o cómo confiesa que Thérèse, su esposa, casi no sabía leer y se acercaba a lo que podríamos llamar, sin vergüenza, estupidez. Cuenta que de camino a Lausana pretendía hacerse pasar por parisiense, profesor de música y, no teniendo dinero pero sí hambre, supo que la impostura le ayudaría a sobrevivir. Parisiense de Ginebra, católico en un país protestante, Rousseau juzgó conveniente cambiar de nombre, patria y religión. En adelante sería Vaussore de Villeneuve y, recibido en un castillo donde le dieron asilo como músico respetable, tardó quince días en componer una obra de la que no excluyó la imitación descarada y que sería celebrada con risas y chascarrillos en la presentación, obligándolo a confesar en público su vergüenza por la falta de habilidad. Se quiere decir, pues, que Rousseau no se cansa de contar su vergüenza y mostrarse como un mentiroso cuando efectivamente mintió.

En la aventura que invoca Starobinski el cambio de nombre por el de “Dubbing” tiene como objetivo hacer pasar a Rousseau por un inglés jacobita, y esto sólo para ser aceptado dentro de un grupo de mujeres católicas. No lo hizo, de acuerdo con sus palabras, para hacerse popular ni buscando

²⁷ STAROBINSKI, *Op. Cit.*, p. 70.

prestigio. Entonces, ¿a quién creerle aquí? ¿A Rousseau, que demuestra a despecho de aventuras emocionantes su sinceridad, que antepone a cualquier otra virtud la franqueza? ¿A Starobinski, que presuntamente puede mirar el pasado sin apasionamiento y juzgar de qué lugar le vino a Rousseau la idea del nuevo nombre? Estas preguntas, que tienen un engreimiento retórico, es cierto, plantean el problema de la hermenéutica literaria y no es este el lugar para dirimir un conflicto de semejante talante. Simplemente queremos resaltar que el texto de Rousseau no da pistas evidentes para juzgarlo como un embustero y que más valioso que desacreditarlo como tal es mirar la forma en que la melancolía es *expresada* (o, si se prefiere, *construida*), allí.

La palabra “esnob” siempre aparece para señalar a alguien, juzgándolo de pasada; pero nadie dice de sí mismo que lo es; sería tanto como decir ante un prestamista que uno es más bien amigo de lo ajeno y solicitar a continuación sus favores, o presentarse ante un auditorio como el mentiroso más notable del mundo esperando que luego se aprobasen sus tesis. De manera que la sospecha de esnobismo plantea dos órdenes distintos: el de lo genuino y auténtico, por un lado, y el de la copia tendenciosa, por el otro. Ante una sospecha de este jaez podría conjeturarse la siguiente hipótesis: “Rousseau es un esnob porque adopta la imagen del melancólico para ganarse un reconocimiento social”. Y en tal caso habría que demostrar cómo el filósofo no era *realmente* melancólico (a la luz de sus otros trabajos, o de los testimonios de sus amigos y biógrafos); compulsar fuentes, dudar de Rousseau. ¿A dónde se llega por este camino? ¿Qué se esconde tras él? ¿Qué permite comprender? A mi modo de ver, poco y, en tanto, deja ver el espíritu mezquino que anima una investigación inquisitiva cuyo mayor mérito terminaría siendo condenar a Rousseau por impostor. Más noble en sus propósitos y en sus intereses es ver la forma que adquiere el gesto melancólico y la razón que permite su aceptación social.

Digamos más bien que la melancolía aparece en las *Confesiones* pasada casi la tercera parte la obra, cuando Rousseau la menciona legándonos una imagen que, siendo benévolos, podemos calificar de sensiblera cuando

no de francamente insoportable. Dice: “En este viaje a Vevay me entregué (...) a la melancolía más dulce. Mi corazón se lanzaba ardorosamente en pos de mil inocentes felicidades: me enternecía, suspiraba y lloraba como un niño. ¡Cuántas veces, deteniéndome para llorar a mis anchas, sentado en una gran piedra, me he entretenido viendo caer mis lágrimas al agua!”²⁸ (intuyendo que esta imagen era quizás la licencia de un traductor algo arrebatado, nos dimos a la tarea de compulsarlo con el original, sólo para descubrir que una traducción más literal era virtualmente imposible. En el original francés dice: «*Dans ce voyage de Vevay, je me livrais, en suivant ce beau rivage, à la plus douce mélancolie: mon cœur s’élançait avec ardeur à mille félicités innocentes; je m’attendrissais, je soupirais et pleurais comme un enfant. Combien de fois, m’arrêtant pour pleurer à mon aise, assis sur une grosse pierre, je me suis amusé à voir tomber mes larmes dans l’eau.*»).

El tono, como tantas otras veces en las *Confesiones*, es insufrible y lastimero. En Ficino y Quevedo había una estimación positiva de la melancolía pero ella estaba insuflada siempre de un aire masculino. Lo evidente aquí, en cambio, es un indiscutible patetismo. Y el aura que rodea a la melancolía poco tiene que ver con el que antes la envolviera: ahora una ingenuidad pueril, una ternura, un solaz en la lágrima, una dulzura. Matices que serán resaltados por Bernardin de Saint-Pierre en sus *Estudios de la naturaleza* al afirmar que la vista de un viejo castillo despertaba en él un sentimiento de placer y melancolía, y por Jacques Delille en *Les jardins* cuando habla de una “tierna melancolía” (“...(*je me livre à toi, tendre mélancolie*...)”²⁹). En varias ocasiones el autor de las *Confesiones* habla de “cartas bañadas en lágrimas”, “deliciosas lágrimas derramadas mientras escribía”, o “lágrimas deliciosas derramadas sobre las rodillas de una dama”. Estos pasajes ilustran ejemplarmente lo anterior: “(...) las lágrimas que

²⁸ ROUSSEAU, JEAN JACQUES. *Las Confesiones*. Madrid: Edaf, 1980. p. 152.

²⁹ DELILLE, JACQUES. *Les jardins ou L'art d'embellir les paysages*. [en línea]. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k881344>>. [Consultado: 25 de Abril de 2008].

derramaba a menudo sin razón para llorar; los sobresaltos que me causaba el ruido de una hoja o de un pájaro; la volubilidad del humor viviendo en la calma de la vida más tranquila, todo esto indicaba ese fastidio del bienestar que hace, por así decir, desatinar a la sensibilidad”³⁰; “Más sedentario, fui presa no del aburrimiento, pero sí de la melancolía; los estados depresivos sucedieron a las pasiones; mi languidez se convirtió en tristeza; lloraba y suspiraba por nada; sentía que la vida se me escapaba sin haberla disfrutado (...). ¡Cuán dulce hubiera sido mi muerte, si hubiera llegado entonces!”³¹.

Es curioso que Rousseau, hasta los veinte años un vagabundo, juzgado por muchos como un muchacho con magras aptitudes que no le permitirían siquiera llegar a cura de aldea, se dedique a los libros y al estudio sólo cuando cae enfermo. Es sintomático que el deseo de leer y conocer llegue justo en un momento de debilidad corporal. Lee anatomía y fisiología, y cree que tiene cada una de las enfermedades descritas en dichos libros; acometiendo el estudio tardío de múltiples materias, parece el arquetipo del que se servirá Flaubert en *Bouvard et Pécuchet* para retratar la estupidez. Pero en él no aparece nunca la melancolía como una capacidad, y nunca aparece en relación con el conocimiento o el saber, pero sí, y mayormente, con el sentir:

Estas reflexiones tristes, pero enternecedoras, me hacían replegarme sobre mí mismo con un pesar que no carecía de satisfacción. Me parecía que el destino me debía algo que no me había dado. ¿Para qué haberme hecho nacer con unas facultades exquisitas, para dejarlas hasta el fin sin empleo? El sentimiento de mi valor interno, al proporcionarme el de esta injusticia, me resarcía de ella en cierta forma y me hacía verter lágrimas que me gustaba dejar correr³².

³⁰ ROUSSEAU, *Op. Cit.*, p. 228.

³¹ *Ibid.*, p. 208.

³² *Ibid.*, p. 373.

Se ha insinuado pues que Rousseau era un petímetro, que pretendía conquistar para sí una dignidad adoptando la estética de la melancolía: tristeza (que aparece con frecuencia cuando pasan los años de su juventud), y miedo (casi no hubo un solo momento de su vida en que no estuviera atormentado por un delirio de persecución; unas veces creía que la gente a su alrededor lo estaba comentando, otras, que lo buscaban celosamente para alabarlo o censurarlo). Ambas facetas, descritas siempre por la nosología como un índice inequívoco del estado melancólico, no podrían ser despachadas sin más en Rousseau diciendo que eran premeditados engaños. Existen en palabras, se formulan en palabras, se transmiten en imágenes: la tarea es mirarlas y, en la medida de nuestras capacidades, comprenderlas.

Lo mismo que estos accesos de melancolía en que Rousseau se demora y se place, también aparecen en las *Confesiones* unos paisajes que lo estremecen al punto de sumirlo en un estado mustio; unos paisajes que Kant calificaría luego de sublimes: ríos impetuosos, cumbres borascosas, lugares agrestes. Y también: bosques, cantos de ruiseñores, murmullo de los arroyos. Aunque mucho antes Tristán el Hermita en *Le promenoir des deux amants* utilizó el adjetivo “melancólico” para calificar a un ruiseñor,

*Ce rossignol mélancolique
du souvenir de son malheur
tâche de charmer sa douleur
mettant son histoire en musique*³³.

Desde Swift hasta Rousseau, pasando por Prévost y Sterne, se hacen claros las diferentes coloraciones y matices que ha adquirido la melancolía en su uso lingüístico: lo *melancólico* para calificar un algo (tono, aire, pensamiento, reflexión, actitud), y las nuevas sensaciones que se avienen a lo melancólico: dulzura, ternura, placer, gusto, dicha.

³³ L'HERMITE, TRISTAN. *Le promenoir des deux amants*. [en línea]. <http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Promenoir_des_deux_amants>. [Consultado: 13 de Mayo de 2008].

2. *Una fina sensibilidad*

Rousseau celebra un beso que le da en la mano a una joven diciendo que fue una de las sensaciones más agradables que sintió en su vida. Declaración del todo verosímil, más aún cuando había dicho antes: "(...) no comprendía cómo un joven y una muchacha podían acostarse juntos, y me parecía que se necesitaban siglos para preparar una cosa tan terrible"³⁴. Para no obnubilarnos por completo por cuenta de estos puritanismos, y bienvenida sea la feliz digresión, justo es decir que las *Confesiones* tienen, sin embargo, este mérito: dan cuenta de la humanidad de ese grupo heterogéneo de hombres que se da en llamar *ilustrados*, quienes no se ahorran fatigas para terminar con reproches e invectivas mutuas lo que habían comenzado con halagos y encomios. Así aparece por ejemplo en la correspondencia sostenida por Rousseau y Diderot cuando aquél permanece alejado de París: éste le reprocha su soledad calificándolo de malvado y Rousseau, sin demostrar una muy notable mayoría de edad, lo llama estúpido y atolondrado; de haberse encontrado en la calle quizás se hubieran sacado la lengua. Y todo ello está sazonado por la prosa dieciochesca en que Rousseau no se cansa de presumir sobre su natural bondadoso, leal, justo, sincero, auténtico e involuntariamente ingenuo; o por aquellas ocasiones en que sin dilaciones califica sus trabajos como verdaderas obras maestras.

Aunque al final asegure preferir la soledad más que cualquier otra cosa –lo que le valió el mote sospechosamente popular de *misántropo*–, a pesar de que describa la ociosidad como un rasgo distintivo de su carácter (asociándola a la de un niño que se mueve con frecuencia para no hacer nada, o a la ociosidad de un viejo que divaga, o al vuelo de una mosca), es difícil considerar a Rousseau dentro de la clásica taxonomía de los melancólicos. Más fácil es contarlo en el orden "sanguíneo" tal como está

³⁴ ROUSSEAU, *Op. Cit.*, p. 145.

descrito por Kant: sensibilidad para lo bello, bondad, sobornable por las lágrimas, de una opinión inmejorable sobre su propio corazón, frívolo, pueril.

Y es que, en efecto, también Kant indaga por el asunto de la melancolía, lo que constituye un tópico poco estudiado y casi inédito de su trabajo filosófico en el que podemos encontrar un sustrato y una justificación del nuevo uso del término, y al que Roger Bartra ha dedicado un bello libro, *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Lo extraño es que Kant no censure a la melancolía como podría uno pensar a primera vista; ¿cómo podría defender la melancolía una filosofía que se erige sobre la concepción cartesiana de la necesidad de ideas claras y distintas³⁵? ¿Cómo sentir simpatía por la melancolía, antiguo sinónimo de oscuridad y confusión, si al mismo tiempo se dice que la celosa introspección nos conduce al horror?:

(...) la *advertencia* anterior de no ocuparse en espiar y como en componer una estudiada historia interna del curso *involuntario* de los propios pensamientos y sentimientos, se la hace porque éste es justamente el camino derecho para incurrir en la quimera de supuestas inspiraciones de lo alto y de fuerzas que influirían sobre nosotros sin nuestra cooperación y quién sabe de dónde procedentes; en la quimera de los iluminados y los aterrorizados. Pues, sin notarlo, hacemos supuestos descubrimientos de lo que nosotros mismos hemos introducido en nosotros(...)³⁶.

La metafísica de la melancolía acaba definitivamente aquí; al menos la metafísica que le atribuía a ésta un influjo divino o demoníaco. No volverá a aparecer salvo en unos versos de Víctor Hugo en que habla del poeta como un “soñador sagrado” (aunque este último adjetivo en la época de Hugo, presumiblemente, se acerca más a la hipérbole que a “*le mot juste*”

³⁵ KANT, IMMANUEL. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

de Flaubert). Kant menciona a Pascal (“con sus alucinaciones espantables y angustiosas”), y a Albert Haller (quien buscaba un “consuelo para su alma angustiada” en la teología), como dos exponentes del final al que conduce una pesquisa inquisitiva de sí. A este respecto vienen a propósito los bellos versos de Persio recordados por el comentarista Vorländer: *virtutem videant intabescantque relictæ* (Contemplan la virtud y corróanse a sí mismos por haberla abandonado). La oposición a esta actitud pérfida parece estar inscrita en un naturalismo de corte rousseauiano en que no hay lugar más que para la sincera y transparente ingenuidad; el “arte de aparentar”, asociado por Kant con la corrompida naturaleza humana y con las maneras urbanas, es un arte malo y engañoso (sabemos que Caín es, en el *Génesis*, el fundador de ciudades).

Lo anterior no deja de ser curioso porque aunque Kant parece explicar de dónde nace la melancolía –aquella de la que se construyó una imagen en los dos primeros capítulos de este trabajo–, él mismo la censura en Pascal y en Haller mientras en otros lugares, como en *Lo bello y lo sublime* o incluso posteriormente en la *Antropología*, la defiende como una condición de posibilidad estética. De modo que puede hablarse de una concepción polisémica de la melancolía en Kant; tiene que tratarse, con seguridad, de una melancolía comprendida en términos distintos a los usuales. Veamos de qué forma pueden comprenderse dichos términos.

En sus observaciones sobre la facultad de conocer en el hombre expuestas en la *Antropología en sentido pragmático*, la melancolía aparece como una debilidad del alma respecto a su facultad de conocer: junto a la estupidez (carencia de juicio sin ingenio), la simpleza (entendimiento con poca capacidad de aprehensión), la distracción (atención desviada en representaciones homogéneas), y la tontería (incapacidad de juzgar y preferir los fines valiosos), la melancolía afecta la capacidad de conocer en el hombre pudiendo llegar a la demencia: “(...) puede ser también una mera ilusión de ser un desgraciado que se hace el taciturno atormentador de sí propio (inclinado a la pesadumbre). Ella misma no es todavía una perturbación

mental pero puede conducir a ella”³⁷. En su teoría estética la melancolía es una condición para percibir lo sublime. En su psicología es un temperamento, un modo de ser tal como lo son el sanguíneo, el colérico y el flemático, y que es reconocible por unos *sentimientos* y unas *inclinaciones* particulares antes que por la constitución química de la sangre. En su teoría moral el melancólico es un modelo porque guía su vida según principios.

Es en el sentido estético y moral que más atiende Kant al fenómeno, dedicando siempre mayor atención al melancólico y al sanguíneo que a cualquier otro temperamento. La distinción entre ellos, tal como aparece en la *Antropología*, no está cifrada en la alegría o tristeza del uno o del otro sino en la *capacidad para sentir* propia de cada uno, en la forma particular de ser afectada su sensibilidad. Este énfasis sensual y moral contaminará a la medicina a tal punto que Pinel pasará a la historia como un alienista convencido de que las enfermedades mentales se originaban en las pasiones y se curaban con tratamientos morales. Profundizando en esta concepción del melancólico en clave sensible, Kant le asignará, principalmente, hondura; así, en el sanguíneo la sensación es rápida pero no penetra hondo ni dura mucho; en el melancólico hay, por el contrario, duración. Es a partir de allí que se comprende con facilidad la preeminencia de la memoria que los antiguos atribuían a la lipemania, y es también desde este lugar que se observa el temperamento sanguíneo como una posibilidad distinta en el sentir cuyos méritos quizás no tienen todo el favor de Kant aun cuando se reconocen en una dialéctica que opone sabiduría y felicidad: “(...) es aquel que toma por el buen lado todo cuanto le sucede, si no más sabio, de cierto más feliz que el que se aferra a sensaciones que petrifican su fuerza vital”³⁸. Brevemente, la descripción del carácter sanguíneo arroja para Kant que éste es esperanzado, despreocupado, bondadoso, divertido, regocijado, amigable, juguetón; la del melancólico, por su parte, es una caja de pandora:

³⁷ *Ibid.*, p. 135.

³⁸ *Ibid.*, p. 224.

es preocupado, pesimista, profundo, desconfiado, escrupuloso, más bien incapaz para la alegría. En breve continuaremos con esta dialéctica.

Es importante señalar que este cúmulo de manifestaciones tiene su causa no en la bilis negra o en los nervios (Kant no niega que puedan tener sus *concausas* en ellos), sino en una forma determinada en que trabaja la sensibilidad. Una predisposición para sentir (no para pensar), es la base sobre la que se levanta el edificio de las diferencias. Desde lo dicho podría pensarse que Kant encuentra una cierta referencialidad entre los modos de pensar y los modos del sentir. Esto es claro en la cotidianidad: quizás todos hayamos experimentado la turba de pensamientos violentos que nos persigue en los días menos favorables y, al revés, hayamos percibido cómo los juicios, las imaginaciones y aun las hipótesis se llenan de jovialidad cuando amanecemos alegres. Esta relación y poder del uno sobre el otro, de la sensación sobre el pensamiento y viceversa, queda, no obstante, encubierto en una carrera perpetua donde desconocemos quién es Aquiles y quién la Tortuga.

Por lo pronto recordemos que en su *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*, obra poco conocida y en la que Kant se aproxima a preguntas médicas, culturales y éticas, ya se indagaba por el problema de la locura en relación con una anécdota de la época en que se hablaba de un hombre extranjero en Königsberg que aseguraba ser un profeta. Dice Bartra, hablando de Kant: “Le preocupan las semejanzas que pudiera haber entre la demencia fantasiosa del profeta delirante y la pasión metafísica de un profesor obsesionado por el envejecimiento de la tierra, el origen del universo, (...), la figuras silogísticas y la demostración de la existencia de Dios. ¿No sería la suya una locura similar a la del profeta de las cabras? ¿Los filósofos no estarían también enfermos de la cabeza?”³⁹.

³⁹ BARTRA, *Op.Cit.*, p. 21.

La influencia de la melancolía en distintos campos (teoría del conocimiento, ética, estética, psicología) parte de una distinción primera entre el fenómeno como enfermedad y el fenómeno como condición de posibilidad. Como enfermo, “(...) el melancólico es un *fantasta* que se concentra en las desgracias de la vida”⁴⁰, y que puede decaer en fanfarrón, sentimentalista, chiflado, así como en prácticas grotescas tales como el culto a los huesos sagrados de los mártires, las visitas a los sepulcros y la soledad profunda. Como condición de posibilidad, en cambio, Kant anota elocuentemente en *Lo bello y lo sublime*:

Un íntimo sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana y un ánimo seguro y vigoroso para referir a esto, como fundamento general, todas las acciones son cosas serias y no se asocian bien con una alegría volandera ni con la inconstancia de un hombre ligero. Y hasta se halla cerca de la honda melancolía, una dulce y noble sensación, en cuanto se funda sobre aquel temor que siente un alma limitada cuando, llena de un gran proyecto, ve los peligros que debe vencer y tiene ante la vista la grave, aunque grande, victoria del dominio de sí mismo. La genuina virtud (...) encierra en sí algo que parece coincidir con el temperamento *melancólico* en un sentido atenuado⁴¹.

Dejando de lado la última observación sobre lo atenuado de la melancolía, importa tener presente dos cosas. Primero, llama la atención la sentencia que ilustra de una manera ejemplar aquello que he intentado sugerir, quizás no muy felizmente, desde el comienzo de este artículo: la melancolía se ha transformado en *sensación*, y dicha sensación se valora como *dulce*. Segundo, son importantes las propiedades atribuidas por Kant al dominio

⁴⁰ KANT, IMMANUEL. *Essai sur les maladies de la tête*. París: GF Flammarion, 1990. p. 65. Citado por BARTRA, *Op. Cit.*, p. 28.

⁴¹ KANT, IMMANUEL. *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua*. Buenos Aires: sif. 1946. p. 29.

de sí mismo: *gravedad* y *grandeza*, por cuanto entroncan con la famosa teoría estética que distingue entre lo bello y lo sublime.

Como se sabe, Kant distingue entre el sentimiento de la belleza (desatado por la vista de un campo florido, de valles con arroyos, por ejemplo, y que producen una sensación “alegre y sonriente”), y el sentimiento de lo sublime (el que nace de la contemplación de la cúspide de una montaña adentrándose entre las nubes, de la contemplación de una tempestad, del infierno de Milton). La belleza gusta, encanta y alegra; lo sublime conmueve y arrebatata, lleva en sí mismo el signo de lo terrible. Contrapuestos por Kant, y ya se hizo mención a ello anteriormente, el sanguíneo y el melancólico gozan de la más alta dignidad entre los temperamentos; en un compendio de relaciones similar al trazado por los cuadros medievales y renacentistas de los humores, aunque (y no es insustancial) con un énfasis psicológico más que cosmológico, al sanguíneo se le asocia con el día, el encanto, la alegría, el ingenio, la astucia, las bromas, la amabilidad, el amor, la comedia, los ojos azules y el cabello rubio, la juventud, los colores vivos y la locuacidad; en tanto al melancólico le será propio la noche, la expresión fija y seria, la profundidad, la inteligencia, la amistad, la tragedia, los cabellos negros*, la edad avanzada y los colores oscuros.

Corrida buena parte del siglo XVIII Kant postula los temperamentos clásicos como especie de censores que permiten gustar lo bello o lo sublime según el caso. Así, serán los melancólicos quienes tengan el privilegio de comerciar con lo sublime y serán los melancólicos a su vez quienes moralmente brillen por encima de los demás (descontados los flemáticos, a quienes Kant no dedica una sola línea en *Lo bello y lo sublime*, cosa que no extraña si

* No sobra decir que Kant descreía de la fisiognómica, que en su tiempo había ya caído en desuso. Así, afirma en la *Antropología*: “Si una prominencia en la nariz indica un burlón, si la peculiaridad de la fisonomía de los chinos (...) es una señal de su obstinación, o la de los americanos, cuya frente está poblada de cabellos por ambos lados, es el signo de una imbecilidad innata, son conjeturas que sólo admiten una interpretación incierta” (página 239 de acuerdo con la referencia citada).

tenemos en cuenta su característica pereza, poco compatible con el buen trabajador de Königsberg quien llegó a dictar más de doscientos cursos a lo largo de su vida):

No se llama melancólico a un hombre porque, substrayéndose a los goces de la vida, se consume en una sombría tristeza, sino porque sus sentimientos, intensificados más allá de cierto punto o dirigidos, merced a determinadas causas, en una falsa dirección, acabarían en esta tristeza más fácilmente que los de otros. Este temperamento tiene principalmente *sensibilidad para lo sublime*. Aun la belleza, a la cual es igualmente sensible, no le encanta tan sólo, sino que, llenándole de asombro, le conmueve. El placer de las diversiones es en él más serio; pero, por lo mismo, no menor. (...). Su bienestar será, más bien que alegría, una satisfacción tranquila. Es constante. Esto los mueve a ordenar sus sensaciones bajo principios, y tanto menos están sujetos a la inconstancia y al cambio cuanto más general es el principio al cual se hallan subordinadas, y más amplio, por tanto, el elevado sentimiento al cual se subordinan los inferiores⁴².

Tenemos entonces una justificación filosófica de lo que habíamos encontrado literariamente en Rousseau, Saint-Pierre y Delille: melancolía dulce, tranquila, tierna. Cuando hay mucha intensidad o un error en la dirección del *sentimiento* se cae en la melancolía. Ya no se trata de la bilis negra que se quema mal y cuyos vapores entenebrecen el cerebro de tal modo que el mundo se juzga negro, ya no una influencia cósmica en que un dios ambiguo envía sabiduría bajo la condición del dolor, ya no la intromisión del demonio causando molicie y descontento (o, a la inversa, un ocio que llama a gritos la presencia de Satán): es una forma de la sensibilidad que se aúna a la moral y en la que reposa una disposición propicia a lo sublime; una

⁴² *Ibid.*, p. 31.

disposición incapaz de pasar la hoja despreocupadamente (“la belleza no le encanta tan sólo”) y que se repliega hacia adentro.

En teoría, para Kant, el melancólico jerarquiza y ordena según principios, es constante; pero esto no es del todo compatible con la imagen que se hubiera formado de aquél antes de él (Burton aseguraba por ejemplo: lo negaré todo, renunciaré a todo lo que he dicho (...)). Parece, mejor, que Kant se reconoce melancólico y quiere explicar el fenómeno a partir de una descripción encubierta de sí mismo: una confesión velada por las descripciones aparentemente diáfanos del temperamento; tal como si para reconocer el *ethos* (¿*pathos*?) del melancólico bastara saber qué tipo de persona escribió la *Crítica de la razón pura*. Así tenemos que el protagonista ideal de *¿Qué es la Ilustración?* aparece encubierto en *Lo bello y lo sublime*: “(...) el hombre de carácter melancólico se preocupa poco de los juicios ajenos, de lo que otros tienen por bueno o verdadero: se apoya sólo en su propia opinión”⁴³.

Las diferencias entre su definición (rayana en una apología desenfadada) y la definición de Burton o Ferrand son numerosas: Kant afirma que los melancólicos sienten con viveza la dignidad humana y que se estiman a sí mismos, cosa que aquéllos niegan rotundamente. Kant dice que el melancólico se guía por principios erigidos sobre su deseo de buscar la inmutabilidad, en tanto aquéllos señalan su disposición mudable e inconstante. Quizás sólo coincidan todos en que son jueces severos de sí mismos y de los demás (cosa que mueve más a espanto que a la franca admiración kantiana).

Sin que lo mencione directamente, pero de acuerdo con los móviles que les ha atribuido a unos y a otros, Kant escinde la sociedad humana del siguiente modo: dice que *los menos* actúan de acuerdo con principios (melancólicos), número no necesariamente lamentable porque las más de la veces dichos

⁴³ KANT, *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua, Op. Cit.*, p. 32.

principios son errados; muchos más actúan por bondad espontánea (sanguíneos), agradeciendo que así sea porque permiten el avance del hombre como especie animal; finalmente, la mayoría actúa por egoísmo (coléricos): son los precavidos y ordenados sin los cuales las almas más delicadas no podrían existir.

El comercio con lo sublime hace del melancólico un ser realmente privilegiado en términos de Kant puesto que admira la belleza pero siente una inclinación superior por aquello que además de regocijo momentáneo lo hace temblar y estremecer. Posee el genio descrito por Diderot en quien escuchamos siempre un eco del famoso *Problémata* aristotélico:

Hay en los genios, poetas, filósofos, pintores, músicos, una cualidad especial del alma, secreta, indefinible, sin la cual no es posible ejecutar nada verdaderamente grandioso y de suprema belleza (...). ¿Es acaso una cierta conformación de la cabeza y de las vísceras, una cierta constitución de los humores? Lo admito, pero con la condición de que se reconozca que ni yo ni nadie tiene de él una noción exacta y que habrá que remitirse al espíritu observador⁴⁴.

También Diderot atribuía al genio una sensibilidad extrema⁴⁵. Antes que por un razonamiento contundente, un juicio preciso, una memoria generosa, o una intuición felina, al genio se le reconocería por su capacidad para verse afectado, para sentir. En esa facultad se encontraría escondido su tesoro. No es claro, por el contrario, que Kant llegara a pensar al melancólico como una especie de demiurgo capaz de violar la distancia infranqueable entre los fenómenos y los noúmenos. Ni siquiera queda claro, desde la *Crítica de la razón pura*, que el reconocimiento de estos límites –estrechos si se quiere–, pudiera conducir a la desazón. Por eso la especulación de

⁴⁴ DIDEROT, DENIS. *Escritos sobre arte*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994. p. 41.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

Bartra sobre el particular desborda las coordenadas kantianas intentando asociar de una manera arbitraria locura con genio, o locura con verdad. Ya se ha visto cómo Kant nunca refiere a la melancolía en estas concepciones, y cómo está muy lejos de llegar a decir, en palabras de Tirso de Molina, que "no hay sabio que un poco no toque en loco". La argumentación de Bartra discurre así:

Por momentos parece que Kant se interesa por la locura debido a que, en alguna forma extraña, la mente enferma puede traspasar la frontera de la sensibilidad y de los fenómenos, más allá de la cual se halla una terrible oscuridad (...). ¿Qué pasaría –podría haberse preguntado Kant– si alguien atravesase el lindero prohibido y penetrase el *noumenon*? ¿Perdería el juicio al alejarse del *phaenomenon*? Ciertamente, la experiencia podría significar una zambullida en aquello que es pensable pero no cognoscible por los sentidos, y por lo tanto una mente que lograra traspasar el umbral, al comprender el sinsentido de la vida, podría enfermar, desequilibrarse o hundirse en el tedio⁴⁶.

Abandonando pues esta perspectiva, debe quedar clara la asociación entre melancolía y sensibilidad hecha por Kant, que no llegó a especular sobre la locura tal como lo sugiere Bartra. A propósito de ésta, no es innecesario recordar que la Ilustración nos legó, además de conceptos como los de *autonomía* o *mayoría de edad*, instituciones dedicadas a la carnicería moral y arquitecturas pensadas para exponer y ablandar esas carnes. Foucault ha sido suficientemente locuaz al hablar del particular y las anécdotas médicas de los siglos XVIII y XIX lo corroboran; en ellas se encuentra ese otro rostro de la melancolía que no se asocia con una sensibilidad superior, sino con una locura vergonzante que debe esconderse e intentar remediarse en los asilos. Todas ellas rozan lo macabro, y cualquiera que haya visto un retrato de Esquirol percibirá sin dificultad el rictus particular que exhiben

⁴⁶ BARTRA, *Op. Cit.*, p. 37.

esos masones de la amenaza sugerida y de la terapéutica moral. En la descripción del tratamiento de un paciente melancólico minuciosamente documentado por Leuret, por ejemplo, éste sugiere con maldad: “Le insinué que muy cerca había una ducha preparada...”. Y el mismo Leuret, maestro del diálogo de horror, transcribe este intercambio entre él y su paciente que más parece la maquinación de un cruel guionista:

... lo puse en el baño y, a causa de su enfermedad, desesperanza, debilidad e inacción, le di la ducha. Le hizo daño, y me pidió que cesara.

–Es un remedio muy eficaz, le dije, aunque algo duro; lo continuaré cada día hasta que ya no lo necesite.

–Pero, si ya no lo necesito...

–¿Tan pronto? ¿Y su debilidad que le impide trabajar?

–Ahora no la tengo tan fuerte, y me figuro que podré trabajar.

–No lo creo; y, además, está Ud. tan triste.

–Ya no lo estaré.

–Pero ahora lo está.

El enfermo hizo un esfuerzo por sonreír...⁴⁷.

La imagen es conmovedora, igual que aquella de Brandt⁴⁸ en que habla del piso más bajo de un asilo donde había cuatro cámaras húmedas en que aproximadamente doscientos locos o idiotas se hacinaban como “sardinas en un tonel”; celdas que no tenían ventilación y en las que jamás se hacía

⁴⁷ LEURET, FRANÇOIS. *Du traitement moral de la folie*. París: 1840. pp. 278-280. Citado por STAROBINSKI, *Op. Cit.*, p. 66.

⁴⁸ BRANDT, REINHARDT. «Kant en Königsberg». En: *Immanuel Kant: política, derecho y antropología*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001. p. 59. Citado por BARTRA, *Op. Cit.*, p. 58.

limpieza, lo que obligaba a que los enfermos se revolcaran inevitablemente entre sus heces. Y los tratamientos empleados para curar a los melancólicos forman en conjunto un álbum no menos triste: se pretendía causarles impresiones vívidas, contrarias al letargo del enfermo, y para ello se preparaban conciertos con una suerte de organillo felino (se clavaba alternativamente la cola de varios gatos para que en conjunto compusieran una sinfonía infernal de aullidos), baños sorprendidos en agua fría, inmersión brusca y prolongada en agua, se les vertía cera ardiente sobre la piel, se les causaba cosquilleo violento así como estornudos frenéticos por medio de ciertos suministros; se les arrojaban hormigas entre la ropa, eran obligados a hacer piruetas y, en fin, se hacía uso de “formas inofensivas de la tortura”, en palabras de Reil.

El médico se convierte en el sádico institucional que todos conocemos hoy. Entre ellos se recomiendan, por ejemplo, aceptar falsamente la idea del paciente construyendo a continuación una fingida intimidad que les permita sostener conversaciones mentirosas con el propósito de destruir su idea fija. En 1818 J.C. Reil recomienda que en todos los manicomios haya un teatro en buen estado, provisto de todos los utensilios necesarios: máscaras, maquinarias, decorados; que el personal tenga formación dramática de modo que se le puedan representar al loco los papeles que demanda; se trata, es cierto, de una locura elevada al cuadrado. Se cree que el centro de la enfermedad es “la idea” y que acabando con ella desaparecerá la tristeza; Starobinski hace una interesante interpretación al respecto: “(...) la ducha y los otros medios físicos utilizados por su valor “moral” son, en su mayoría, procedimientos antiguos o viejos remedios cuyo empleo lo justificaba la teoría de la revulsión de los humores. Los terapeutas de principios del siglo XIX atribuyen a la irritación nerviosa y a la emoción los efectos principales de las medicaciones que antes se destinaban a expulsar o a hacer derivar la atrabilis”⁴⁹.

⁴⁹ STAROBINSKI, *Op. Cit.*, p. 67.

Esta explicación médica de la melancolía como la recurrencia de una idea obliga a una propuesta decisiva en la medicina, propuesta formulada por Esquirol: dejar a un lado la palabra “melancolía” y reemplazarla por una que no sea propiedad de poetas y del vulgo, y que describa de una manera más precisa el fenómeno. Propone el término “monomanía triste” que será reemplazado definitivamente por “depresión” y algunas variantes en el siglo XX. En cualquier caso, la melancolía no desaparecerá por completo del lenguaje médico (en 1915 Freud escribe *Duelo y melancolía*, que publicará dos años después); aunque aquí nos interesa indagar por su significado en otras esferas y su razón de ser más allá de los asilos. En esta empresa es más útil, entonces, seguir la vertiente social y literaria iniciada por Rousseau y por Kant, que la médica de Pinel, Esquirol y Reil. Para ello es indispensable atenerse a algunos pasajes de las obras de Novalis y de Chateaubriand.

3. Los límites y el tedio

En palabras de Chateaubriand*, *René* es una historia de sentimientos y de ideas más que de hechos o aventuras, lo que es muy cierto. Y aunque Hauser opina irónicamente (y, me parece, sin error) que “Chateaubriand, con Rousseau y Byron, es una de las figuras de mayor influencia en la conformación del nuevo tipo romántico, y representa como tal en la literatura moderna un papel de importancia incomparablemente mayor al que le correspondería por el valor intrínseco de sus obras”⁵⁰, en *René* se encuentra una melancolía completa en su expresión; melancolía que ha sido posible construir gracias a los referentes previos representados en las obras de Rousseau y de Kant.

* A modo de aclaración, René de Chateaubriand (Saint-Malo 1768 – Paris 1848), publicó en 1802 su obra *René*, cuyo protagonista tiene el mismo nombre. En adelante, cuando se haga referencia al libro se hará en cursiva en tanto el nombre del protagonista irá en letra normal.

⁵⁰ HAUSER, *Op. Cit.*, p. 376.

Los paisajes en los que se detiene Chateaubriand, así como la figura de su héroe solitario, no son muy diferentes a los admirados por el autor de *El contrato social* y las *Confesiones*. Veamos: en *René* dice el protagonista homónimo que "Una melancólica inclinación lo arrastraba hasta el fondo de los bosques, y allí pasaba, en solitario, días enteros, como si fuera un salvaje entre los salvajes"⁵¹; nos describe al protagonista de su historia meditando en una iglesia desierta, contemplando en los puentes la puesta del sol (no su salida), caminando en un laberinto de calles solitarias en la noche. El paisaje, en sí mismo, se hace melancólico; así por ejemplo en el cielo del siguiente fragmento: "Durante los opacos días del otoño cuando el cierzo sopla destemplado y los bosques se desnudan de sus últimas hojas, multitud de patos silvestres atraviesa silenciosa a la desfilada un cielo melancólico. Si desde lo alto de los aires descubren alguna quinta gótica rodeada de estanques y bosques, se preparan a bajar; esperan la noche y hacen evoluciones sobre los bosques"⁵².

Hay un catálogo de imágenes que despierta la inquietud de René. Siempre la naturaleza lo interroga y lo confronta con sus límites. Una hoja seca arrastrada por el viento, el humo saliendo de una humilde cabaña, el musgo agitado por una ventisca, una roca apartada, un estanque desierto, el campanario de una aldea, avenidas con abetos, patios desiertos, ventanas cerradas, pórticos solitarios, arañas tejiendo en los rincones: todo hiere su sensibilidad. El hombre que mirando a lo grande y a lo pequeño reconocía las relaciones de todo y las correspondencias entre el arriba y el abajo en el Renacimiento, no constata ya más que su finitud, su pequeñez, su carencia, su torpeza, su vanidad, su fin. La melancolía del mundo aparece ya no como un líquido negro sino como un sentimiento despertado por la roca, melancolía que se baña en el estanque, que retumba en las campanas esparciéndose por la aldea como fina niebla.

⁵¹ DE CHATEAUBRIAND, RENE. *René; Atala*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989. p. 105.

⁵² *Ibid.*, p. 101.

Nos hallamos ante una mirada de la naturaleza en que siempre está antepuesto el sentimiento; una mirada que no se entrega despreocupadamente a las cosas sino que pone en ellas siempre algo anterior a su encuentro. Si Kant había dicho que el entendimiento no es pasivo y que los hombres no vemos con los ojos sino a través de ellos; esto es, si Kant explicaba el modo en que estaba construido el mundo de acuerdo con la constitución del sujeto para apuntar a continuación que no somos pacientes sino agentes del conocimiento, aquí encontramos tal vez una licencia poética en que se permitiría añadir: también el sentimiento hace al mundo. Cielo melancólico, ruiseñor melancólico, tumbas melancólicas: ¿no podríamos acaso aplicar el epíteto a cada una de las cosas que conforman nuestro universo, fuesen éstas objetos o actos? ¿No sería igualmente válido y admisible decir, dentro de esta lógica, que un nacimiento es melancólico, que la salida del sol es melancólica, que en un beso se haya conjurada la melancolía de los límites del lenguaje, el anhelo interminable de estar completos? ¿No podría decirse que la melancolía es *suscitada* por una mesa ajada, por una llave, por un zapato viejo?

Esta melancolía está arraigada previamente en una observación interior en la que no hay lugar para la alegría (y el contento sólo se recuerda y se escucha como un eco muy lejano de la infancia; una alegría que se trastoca en melancolía por efecto del recuerdo y que se confunde con nostalgia). Así, René habla con alguna emoción de la infancia en que daba caminatas con su hermana, oía crujir las hojas secas, perseguía golondrinas y veía el arco iris. Se contraponen la melancólica adultez a la bucólica infancia; el paraíso perdido es aquel de los años de niñez donde todo era alegre, donde no había un conocimiento de las desgracias del mundo, donde no había una conciencia de los límites humanos. Idéntico pensamiento aparece en *El genio del cristianismo*: “La niñez no es tan feliz sino porque nada sabe; y la vejez no es tan desgraciada sino porque lo sabe todo (...)”⁵³. Es

⁵³ DE CHATEAUBRIAND, RENE. *El genio del cristianismo*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1960. p. 15.

melancólico el recuerdo porque presenta lo que fue, renovando una imagen con una pérdida sustancial; si pudiéramos traer con el recuerdo la experiencia completa de la infancia, entonces no habría que dolerse de él. Pero saber que se recuerda, saber que se sintió despreocupadamente, saber que se ignoró: es el paraíso perdido e irrecuperable. Y con todo, ¿qué diferencia hay con Kant!, para quien la infancia no representaba un paraíso sino un estadio previo a la adultez, para quien el conocimiento de los límites no tendría que representar una triste coerción.

Hay que observar en *René* no sólo la palabra melancolía cuando aparece en sus páginas, sino los pensamientos que tiene el protagonista, sus preocupaciones y sus juicios; son ellos en conjunto los que componen una imagen de *lo melancólico*. Así, cuando muere su padre no lo aflige el dolor por la pérdida, por ejemplo; lo aflige más, parece, una constatación filosófica: saber que estando sepultados nos aplastarán con indiferencia la eternidad y el olvido. Mira las cruces en los cementerios y entonces siente un desprecio por lo terrenal; habla de un tránsito del silencio de la vida al silencio de la muerte. Se despide de su hermana y no puede evitar una reflexión sobre la inconsistencia de las amistades; y de visita en Roma, donde observa las ruinas, no siente –no ve–, por ejemplo, la presencia muda de los antepasados ni siente la conmoción del poeta que llegó a decir *Oh tiempo tus pirámides*, y tampoco la tenacidad del hombre en sus propósitos, sino su aniquilación y olvido; observa la maleza colándose entre las rocas y suspira por la debilidad humana, por la impúdica vanidad de los mármoles. La meditación se impone sobre la observación. La reflexión desplaza a la vista. El mundo se convierte en una excusa para el llanto y todo en él apunta a otro lugar. “Medité sobre estos monumentos, a todas horas del día. Unas veces, el mismo sol que había visto cómo se alzaban los cimientos de aquellas ciudades se ponía majestuosamente sobre sus ruinas (...)”⁵⁴.

⁵⁴ DE CHATEAUBRIAND, *Atala*, *Op. Cit.*, p. 112.

Es famosa la enunciación de una poética de las ruinas llevada a cabo por Diderot en una exposición de Hubert Robert. Allí proclamaba el enciclopedista que, independiente de la variedad de los accidentes mostrados en ellas, las ruinas evocaban en él grandes pensamientos: que todo se aniquilaba, que todo perecía, que todo pasaba⁵⁵. Resumiendo, el mundo permanece en el tiempo pero el hombre vive entre dos eternidades: Flaubert lo enunciará de una forma ejemplar al decir que marchamos entre dos abismos y que la nada que nos espera no es menos terrible que la que dejamos atrás. En la ruinas se leerán las huella de los hombres que fueron, se leerá la muerte, se leerá el fin.

En general, Chateaubriand expone una melancolía nacida en la constatación de todos los “no”, en la constatación de todas las ausencias: la infancia que se fue, la inocencia que se perdió, nuestro entendimiento moroso, nuestra nada exhibida por las ruinas, nuestra incertidumbre, nuestra debilidad ante las pasiones. Ello le llevará a admitir, como Rousseau, que en el “salvaje” hay a la vez algo envidiable e inaprensible: “Si esa melancolía que genera el exceso de felicidad turbara alguna vez vuestro espíritu, pronto os desharíais de esa tristeza pasajera, con solo alzar la mirada hacia el cielo (...)”⁵⁶: el salvaje no estaría envenenado por la voz de una conciencia que le prohíbe toda felicidad, y le bastaría alzar la vista para curarse. La imagen del salvaje se aviene a su desenfadada apología de la niñez.

Con frecuencia esta melancolía *sensible* remite a una contradicción entre la materia y el tiempo (la tradición de comparar hombres con hojas viene, si no estoy mal, desde Homero; también René repite: “Y sin dudarlo, muchos hombres vinculan sus destinos a algo tan inconsistente como mis hojas de sauce”⁵⁷, y dice Chateaubriand en otro lugar: “(...) una verdadera tristeza

⁵⁵ DIDEROT, DENIS. *Salons*. [en línea]. <http://blabla.blog.lemonde.fr/2006/06/28/2006_06_blabla_360_hube/>. [Consultado: 28 de Abril de 2008]. La traducción es mía.

⁵⁶ DE CHATEAUBRIAND, *Atala*, *Op. Cit.*, p. 115.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 119.

intelectual, producida por la situación del alma y por sus combates contra las fuerzas de la materia"⁵⁸); remite a los problemas constitutivos de los límites humanos ("¿Acaso es culpa mía si sólo encuentro limitaciones por doquier, y si aquello que ya está acabado no cobra ningún valor para mí?"⁵⁹), y, a la vez, implica un algo de grandeza elemental tal como anota Klibansky y su equipo: "El melancólico sufre primordialmente de la contradicción entre el tiempo y la infinitud, a la vez que da un valor positivo a su propia pena (...) porque siente que en virtud de su misma melancolía participa en la eternidad"⁶⁰. De manera que por más queja y suspiro que haya en las palabras de Chateaubriand, por más llanto y gemido, detrás de esta melancolía se esconde también un orgullo y una victoria. Si pensar el infinito es rebasar los límites de la sensibilidad y la infinita grandeza es inconcebible, la facultad de juzgar lo sublime la evoca; así lo decía antes Kant: "(...) las consideraciones de la metafísica acerca de la eternidad, de la Providencia, de la inmortalidad de nuestra alma, contienen un cierto carácter sublime y majestuoso"⁶¹.

Y esta misma grandeza, que se hace esquivo en medio de tantas quejas y lamentos, aparece en otro pasaje de *El genio del cristianismo*, así:

La conciencia de nuestra pequeñez a la vista de lo infinito; nuestros cantos que se extendían a lo lejos de las ondas; la noche que se acercaba con sus tinieblas; la maravilla de nuestro bajel en medio de tantas maravillas; una tripulación religiosa poseída de admiración y de temor; un respetable sacerdote en oración (...). La grandeza y la asombrosa melancolía de cuadro tan colosal no

⁵⁸ DE CHATEAUBRIAND, *El genio del cristianismo*, *Op. Cit.*, p. 135.

⁵⁹ DE CHATEAUBRIAND, *Atala*, *Op. Cit.*, p. 118.

⁶⁰ KLIBANSKY; PANOFSKY, Y SAXL, *Op. Cit.*, p. 233.

⁶¹ KANT, *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua*, *Op. Cit.*, p. 25.

pueden explicarse en humano idioma, pues las noches más deliciosas de Europa no son capaces de ofrecer una idea de él⁶².

Tiene razón Hauser cuando postula que los románticos "... echan de menos la cercanía y sufren por su aislamiento de los hombres, pero al mismo tiempo los evitan y buscan con diligencia la lejanía y lo desconocido. Sufren por su extrañamiento del mundo, pero aceptan y quieren este extrañamiento"⁶³. La afirmación romántica en el mundo depende de su inclinación a la negación: negar la comunión, negar el compartir, alejarse y saberse grandes por estar apartados*. No es fortuito que Chateaubriand equipare melancolía y grandeza, y que no encuentre comparación para este sentimiento ni en las noches más deliciosas de Europa. René tiene siempre la sensación de la falta, de lo incompleto, la mortificante sensación de que falta algo aún cuando en apariencia no falta nada. Una conciencia de una pasión sin objeto, que no se da una respuesta, que no ve una solución, que busca perdida, pero "No obstante, aquel estado de calma y de turbación, de inteligencia y de plenitud, no estaba privado de encanto"⁶⁴.

Encanto, una vez más, paradójico. Es el placer de estar triste, en palabras de Víctor Hugo, y es en apariencia, también, una victoria. Una victoria curiosa en todo caso: la conciencia de todo límite atrae a la melancolía, pero esta melancolía es una especie de yugo y de corona para el espíritu que se acerca a los márgenes de la existencia. Y si René llega a decir, por ejemplo: "Una languidez secreta se apoderaba de mi cuerpo (...). Pronto mi corazón dejó de dar alimento a mis ideas, y sólo pude percibir mi existencia

⁶² DE CHATEAUBRIAND, *El genio del cristianismo*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁶³ HAUSER, *Op. Cit.*, p. 361.

* Hay una extraña pervivencia de este talante quejumbroso en nuestros días, al que Pascal Bruckner dedica un libro, *La tentación de la inocencia* (BRUCKNER, PASCAL. *La tentación de la inocencia*. Barcelona: Anagrama, 1996).

⁶⁴ DE CHATEAUBRIAND, *Atala*, *Op. Cit.*, p. 119.

gracias a un profundo sentimiento de hastío⁶⁵, ello no conlleva necesariamente una censura a la melancolía, porque se ha visto cómo en otros lugares se ha resaltado su nobleza; en suma, se convierte simultáneamente en cetro y fusta.

Menos dramática en su expresión es la melancolía de Novalis, quien, acentuando el lado benigno de aquélla, intentaba superar un sentimentalismo que en breve degeneró en melodrama ("[...] el sentimentalismo del siglo XVIII es sustituido por una sensibilidad acrecida, por una "irritabilidad del sentimiento" y que, aunque se derraman todavía lágrimas suficientes, las reacciones emocionales comienzan a perder su valor moral y a descender a estratos culturales cada vez más bajos"⁶⁶); una melancolía que, aunque sazónada con muchos de los ingredientes hasta aquí enumerados, todavía sumará otros. Novalis advierte cómo todos, o casi todos los hombres, prefieren la luz y los colores que ella crea, a la oscuridad. Casi todos prefieren el día, dice, pero él abjura de la luz para cantarle a la noche y a las tinieblas: "Yo, sin embargo, vuelvo hacia la misteriosa, inexpresable noche sagrada"⁶⁷.

Una "honda melancolía" no silencia sino que hace sonar las cuerdas del corazón (la metáfora es elocuente toda vez que la música fue convertida en el Romanticismo en el arte por antonomasia). La melancolía *crea* porque, como decían antes los neoplatónicos, *ve*. La melancolía ablanda, hace ligero al aire. Es suave:

Terrible eres tan sólo en apariencia—
un bálsamo precioso
gotea de tu mano⁶⁸.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁶ HAUSER, *Op. Cit.*, p. 367.

⁶⁷ NOVALIS. «Los himnos a la noche». *En: Escritos escogidos*. Madrid: Visos Libros, 1984. p. 15.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

La melancolía recobra sus alas y da al espíritu alegrías “oscuras, indecibles, secretas”. Si bien orbitan alrededor del sentimiento las mismas cualidades que en la melancolía de Rousseau, Prévost o Chateaubriand (suavidad, dulzura, placer), Novalis no incurre en el sentimentalismo de aquellos y advierte de pasada el signo sagrado que había quizás caído en el olvido por efectos de la vulgarización del fenómeno. Sus referencias topográficas recuerdan las antiguas virtudes atribuidas a la melancolía: lejanía, profundidad, altura. Pero siempre está investida de una dignidad que no es minada por el sentimiento. No hay lágrimas ni suspiros sino una afirmativa aceptación; tampoco la mentada pose que se ha querido ver en algunos autores del Romanticismo. Se trata más bien de una melancolía que, como una llave, abre la puerta a otro lugar en que está la vida, transformada y atravesada por fuerzas distintas; un Hermes trayendo noticias no escuchadas:

Callado mensajero
de misterios sin fin⁶⁹.

En este encomio de la noche y de la melancolía, Novalis habla de una frontera después de la cual no hay retorno. Franqueado este límite el viaje no tiene vuelta; aquí hay propiamente a la vez una diferencia y una simetría con sus contemporáneos: coincide con ellos cuando erige al artista y al poeta en genio (idolatría que tiene sus fundamentos epistemológicos en Kant y que siguen literariamente Diderot y posteriormente Víctor Hugo cuando exclama en su famosa *Fonction du poète: Peuples! écoutez le poète! Écoutez le revêur sacré!* y que ya mencioné antes), pero se distancia de ellos cuando convierte a la melancolía en algo más que en sentimiento pasajero o sensación momentánea:

⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

aquél que erguido
sobre la misma cima
fronteriza del mundo
miró al nuevo país,
a la morada de la noche,
nunca más volverá
al tumulto mundano,
al lugar en que habita
una inquietud constante
donde reina la luz⁷⁰.

Esta melancolía toma a veces, no obstante, el sentido de la nostalgia y se confunde con ella. Nostalgia representada en un anhelo por lo remoto y lo perdido. Es pues una nostalgia del pasado. Arnold Hauser afirma que es también, muchas veces, una nostalgia por el porvenir: "La fuga al pasado es sólo una de las formas del irrealismo y el ilusionismo románticos, pero hay también una fuga al futuro, a la utopía. Aquello a lo que el romántico se aferra es, bien considerado, insignificante; lo definitivo es su temor al presente y al fin del mundo"⁷¹. Es la nostalgia que aparece en las imágenes de Chateaubriand de una infancia feliz e irrecuperable o en sus anhelos de referencia espiritual que el cristianismo ofrecía y que la Revolución francesa aparentemente habría aniquilado ("[...] la vida, la verdadera vida, los viejos buenos tiempos pasaron ya. Y sólo queda como sustitutivo el recuerdo"⁷²).

El viaje con tonos místicos de la melancolía de Novalis no puede ser concebido del mismo modo que el tedio vital de René, con todo y que ocasionalmente dicho tedio sea valorado como algo dulce o majestuoso.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁷¹ HAUSER, *Op. Cit.*, p. 349.

⁷² TRIAS, EUGENIO. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. p. 143.

En un breve repaso de lo dicho hasta aquí, es posible corroborar algo así como una explosión en que la melancolía se dispersa en varios sentidos sin que sea posible percibir una sólida unidad entre ellos: la melancolía profética de Novalis, la tierna melancolía de Delille, la melancolía médica que se esconde y se tortura en los asilos, la melancolía estética y moral de Kant, la posterior melancolía ridícula de Flaubert (que era definida con ironía en su *Diccionario de los lugares comunes* como un “(...) síntoma de distinción del corazón y de elevación del espíritu”⁷³), la melancolía multiforme de Chateaubriand cuyo último rostro querría retratar aquí: melancolía como el signo de una época.

Sin que esté de por medio la sospecha de una grandeza seductora, Chateaubriand sentenciará que su época se inclina lentamente a una supresión de la experiencia y que la imaginación atraviesa universos que la existencia desdice en su estrechez:

(...) el gran número de ejemplos que se presencian, la multitud de libros que tratan del hombre y de sus sentimientos procuran la sabiduría sin dar lugar a la experiencia. Se desengaña uno antes de haber gozado; todavía quedan deseos, y ya no hay ilusiones. La imaginación es rica, abundante y maravillosa; la existencia, pobre, seca y desencantada. Hábitase con un corazón lleno de vida un mundo vacío; y sin haber usado de cosa alguna, todo inspira tedio⁷⁴.

Si desde la Revolución francesa el individuo había perdido todo apoyo externo, como sostiene Hauser⁷⁵ y repetirá Bruckner, y dependía de sí mismo consagrándose a la autoexperiencia, concentrándose en sí mismo y erigiendo una estatua de su interioridad, esta tendencia lo conducirá a una melancolía

⁷³ FLAUBERT, GUSTAVE. *Diccionario de los lugares comunes*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006. p. 69.

⁷⁴ DE CHATEAUBRIAND, *El genio del cristianismo*, *Op. Cit.*, p. 226.

⁷⁵ HAUSER, *Op. Cit.*, p. 369.

constitutiva. Las instituciones han caído, los principios rectores han sido revisados, los referentes espirituales se perdieron, no hay un reconocimiento social: el único báculo que posee el hombre es una supuesta libertad que lo extravía en su inherente contradicción e incertidumbre. René se encuentra totalmente solo una vez que vuelve a Francia y se enfrenta con una sociedad en que no puede reconocerse ("Acusado por doquier de alma romántica, avergonzado del papel que tenía que interpretar, hastiado cada vez más de las cosas y de los hombres, decidí retirarme a una pequeña aldea donde pudiera vivir totalmente ignorado"⁷⁶).

En *El genio del cristianismo*⁷⁷ Chateaubriand advertía que con la destrucción de los monasterios y con los progresos de la incredulidad el hombre no tardaría en ver cómo se desarrollaba en el seno de su sociedad una nueva especie de solitarios que, presas de los vicios de su siglo y sin poder amar dichos vicios, confundirían el odio hacia los hombres con la elevación del espíritu, renunciarían a todo deber divino o humano para nutrirse, en solitario, de las quimeras más vanas y se sumirían, cada vez más, en una orgullosa misantropía que habría de conducirlos hasta la locura o la muerte. Locura que De Quincey prevería cincuenta años después en la segunda edición de su emocionante y lúcida obra *Confesiones de un inglés comedor de opio*: "(...) la tendencia natural de un tumulto tan caótico sólo puede acabar en el mal; algunas mentes se sumirán en la locura, otros caerán en una apatía física"⁷⁸.

El autor de *René* dice que los antiguos desconocieron el tedio vital porque ocupaban su tiempo en asuntos políticos, en negocios y en justas deportivas, y porque afirmaron esta vida por encima de cualquier otra^{*}; de tal forma

⁷⁶ DE CHATEAUBRIAND, *Atala, Op. Cit.*, p. 116.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁸ DE QUINCEY, THOMAS. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Valdemar, 2001. p. 27.

^{*} Este último pensamiento es repetido por Jaeger en su interpretación de la poesía homérica en *Paideia*, y en nuestros días ha sido revisado por Alain de Benoist para quien la clave del paganismo no es sólo una afirmación de la vida sino la postulación de valores sin los que incluso es preferible morir.

que Chateaubriand explica el fenómeno de la melancolía desde un punto de vista “sociológico”, atribuyéndolo a un estadio en la “evolución” de una cultura. Su época, dice él, está marcada por una influencia de las mujeres que no tuvo ninguna otra época, es una época en que es una constante el disgusto y lo único perdurable es la inconstancia; todo lo cual resume de una bella forma Roger Bartra así:

Si no hay ninguna forma científica para decidir la certeza de los diferentes sistemas de valores, y si ni siquiera las manifestaciones estéticas pueden indicarnos el camino (...) entonces no hay otro remedio que realizar un acto supremo de libertad para decidir ante cuál de los dioses (o de los demonios) hay que sacrificar el intelecto. Esta trágica paradoja no es ajena a la densa melancolía que permea a la modernidad: la libertad se convierte en un camino hacia el absurdo. Este es el *spleen* del capitalismo: la sociedad industrial siente una poderosa afinidad electiva hacia la melancolía⁷⁹.


A manera de conclusión

Del hombre dijo Montaigne que era cosa vana, variable y ondeante, explicando quizás la imagen que Sófocles diera de él en su *Ayante* al compararlo con una sombra. También esto se aplica a las interpretaciones que el hombre se ha dado históricamente a sí mismo: han sido inconstantes, variables, sinuosas. La melancolía, que nació en la Grecia clásica como una enfermedad ocasionada por el exceso de bilis negra en el cuerpo, se transformó por efecto de la especulación teológica de la Edad Media en una de las manifestaciones de Satán, y por efecto del neoplatonismo

⁷⁹ BARTRA, *Op. Cit.*, p. 101.

florentino se asoció al "genio" influenciado por Saturno que poseía cualidades considerables para las ciencias y las artes. La modernidad, por su parte, despojó al fenómeno de sus connotaciones teológicas pero hizo énfasis en la concepción de la melancolía como posibilidad estética que había sido de algún modo inaugurada por Ficino. Ello permitió que el melancólico fuera visto como un ser dotado de una sensibilidad especial que percibía con facilidad aquello que al hombre corriente se le escapaba y fue lo que permitió, del mismo modo, que la queja y el suspiro fueran gestos de nobleza que degenerarían brevemente en lugares comunes. Los sanatorios y la medicina, no obstante, siguieron combatiendo este fenómeno al que no dejaron de considerar una anomalía, una enfermedad.

Kant criticó el uso de opio para "experimentar con el alma", en tanto De Quincey encontró en él (en el opio, se entiende) la única alternativa para la miseria de su vida. El opio le permitía soñar y "penetrar en el mundo", renunciar a la tiranía cronométrica del tiempo industrial. Kovalensky, en 1890, creyó que la cocaína era la cura definitiva que remplazaría al opio y aliviaría la melancolía pero corroboró cómo las sensaciones inmediatas al consumo eran quizás duramente castigadas con las sensaciones más tardías, en que la melancolía se multiplicaba. En los albores del siglo XX no habíamos podido encontrar un remedio –y ni siquiera una explicación unánime– para este fenómeno (entendido unas veces como enfermedad, otras como un don, otras como una sensación, otras como una impostura, otras inclusive como el rasgo ontológico de una época).

La obligación generalizada de la felicidad en nuestros días –repetida por los periódicos, la publicidad, las películas de consumo masivo, los libros de autoayuda–, y que constituye una de las tantas formas fascistas de control, no alcanza a esconder un rincón que permanece intacto en nosotros y en el cual continúa presente una sombra. Sombra que, en un giro ontológico acaecido durante los siglos XVIII y XIX llegó a interpretarse como un sentimiento noble al que le venía bien un suspiro de resignación, dolor y triunfo. 

Bibliografía

BARTRA, ROGER. *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2005.

DE CHATEAUBRIAND, RENÉ. *El genio del cristianismo*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1960.

DE CHATEAUBRIAND, RENE. *René*. Atala. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

DE QUINCEY, THOMAS. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Valdemar, 2001.

DELILLE, JACQUES. *Les jardins ou Lart d'embellir les paysages*. [en línea]. < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k881344>> .

DIDEROT, DENIS. *Encyclopédie publiée par Diderot et d'Alembert*. [en línea]. < http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?01186x10x307_310> .

_____. *Escritos sobre arte*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

_____. *Salons*. [en línea]. < http://blabla.blog.lemonde.fr/2006/06/28/2006_06_blabla_360_hube/> .

FLAUBERT, GUSTAVE. *Diccionario de los lugares comunes*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II. Madrid: Editorial Guadarrama, 1974.

JACKSON, STANLEY. *Historia de la melancolía y la depresión: desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Madrid: Ediciones Turner, 1989.

KANT, IMMANUEL. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

_____. *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua*. Buenos Aires: sif. 1946.

KLIBANSKY, RAYMOND, PANOFSKY, EDWIN Y SAXL, FRITZ. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

LHERMITE, TRISTAN. *Le promenoir des deux amants*. [en línea]. <http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Promenoir_des_deux_amants>.

NARANJO, JORGE ALBERTO. *Estudios de filosofía del arte*. Medellín: Ediciones autores antioqueños, 1987.

NOVALIS. "Los himnos a la noche". En: *Escritos escogidos*. Madrid: Visos Libros, 1984.

PRÉVOST, ABATE. *Manon Lescaut*. Bogotá: Editorial Norma, 1997.

ROUSSEAU, JEAN JACQUES. *Las Confesiones*. Madrid: Edaf, 1980.

STAROBINSKI, JEAN. *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*. Suiza: Acta Psychosomatica, 1962.

STERNE, LAWRENCE. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

SWIFT, JONATHAN. *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Unidad Editorial, 1999.

TRÍAS, EUGENIO. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.