

La vuelta de la melancolía. La melancolía vuelta

Julio ROMERO

Algo que empieza a resultar cotidiano en nuestros tiempos, la melancolía, es como un viejo viajero que se cuela en este final de siglo, procedente de otros cada vez más lejanos. En su dilatada trayectoria como concepto, el grabado de Durero «Melancolía I» es un eslabón central, cuya figura alada, que permanece inmersa en problemas irresolubles, hace pensar enseguida en el artista dividido en ocasiones entre su deseo de contar y la imposibilidad o la falta de sentido de hacerlo. Las preguntas sobre la posibilidad o no de la representación, las preguntas que rodean al arte, quizás se encuentran ya en esa imagen.

Una sucinta revisión de la historia pasada del concepto, tal como la recogen Panofsky, Klibansky y Saxl¹, puede ayudar a entender mejor su complejidad altamente contradictoria, e incluso arrojar alguna luz sobre el presente.

Pero además es posible que el color negro que tiñe a la negra melancolía no sea tal. Quizás muchas preguntas difíciles de resolver sobre el arte y su tarea se transformen si se les da la vuelta.

Mirando hacia atrás, ya en Pitágoras encontramos algún rastro de lo que luego será el temperamento melancólico. La estructuración pitagórica del mundo con arreglo al número, la simetría, la armonía. La importancia dada al número cuatro y el establecimiento de categorías tetrádicas para ordenar la realidad.

¹ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*. Alianza Forma. Madrid, 1991.

La definición de salud como equilibrio entre las distintas partes... Todo ello constituye la base de la futura teoría de los cuatro humores (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra), concebidos desde la medicina empírica, y a los que se irán asociando otros elementos (las cuatro estaciones, las cuatro edades del hombre, las horas del día, las distintas características físicas del ser humano, y más tarde las psíquicas...), quedando formada definitivamente en el siglo IV a. de C. la teoría de los cuatro temperamentos. El predominio en un individuo de alguno de los cuatro humores determinará que su temperamento sea sanguíneo, flemático, colérico o melancólico. El menos favorecido, el pésimo, será este último.

Y no se referirán estos términos a un estado de ánimo o una condición corporal pasajeros o circunstanciales debido a un exceso de bilis negra, sino a una condición definitiva que dibujará un retrato nada deseable:

«Delgado y de piel oscura, el melancólico es torpe, mezquino, rencoroso, codicioso, malicioso, cobarde, desleal, irreverente y somnoliento. Es arisco, triste, olvidadizo, holgazán e indolente. Rehuye la compañía de sus semejantes, desprecia al sexo opuesto y su única cualidad redentora es cierta inclinación al estudio solitario»².

De aquí no puede salir nada bueno y, sin embargo, el *Problemata XXX*, atribuido a Aristóteles, introducirá en esta situación un cambio sustancial. El texto, o más exactamente sus interpretaciones, sin abandonar la relación con la enfermedad, rodea al temperamento melancólico con una cierta aureola de grandeza al relacionarlo con los héroes trágicos y los hombres excepcionales:

«¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por la bilis negra, como se dice de Heracles en los mitos heroicos? Pues al parecer tenía esta constitución (...) Esto indica su ataque de locura en el episodio de los niños, así como la erupción ulcerosa que tuvo antes de su desaparición en el monte Eta; pues ésto en muchos es síntoma de bilis negra. También el lacedemonio Lisandro padeció úlceras semejantes antes de morir. Tenemos también las historias de Ajax y Belerofonte: el uno perdió totalmente el juicio, mientras que el otro buscaba por morada los lugares desiertos (...) Entre los héroes es evidente que muchos sufrieron de la misma manera, y entre los hombres de tiempos recientes Empédocles, Platón, Sócrates y muchos otros hombres famosos, así como la mayoría de los poetas. Pues muchas de esas personas padecen trastornos de resultas de esta clase de mezcla en el cuerpo; algunas tienen sólo una clara tendencia natural a esas afecciones, pero, por decirlo brevemente, todas son, como ya se ha dicho, melancólicas por constitución»³.

² E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza Ed. Madrid, 1982, pg. 173.

³ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, op. cit. Pgs. 42-43. Está recogido además todo el texto del *Problemata XXX*, I.

Así comienza el texto y no deja lugar a dudas. El melancólico lo es por constitución y no de una forma pasajera. Ello supone una tendencia hacia cierto tipo de enfermedades, pero además, a diferencia del resto de los tipos humanos, una propensión a alteraciones psíquicas, enajenación, locura. Y sobre todo, lo que queda resaltado es la ambivalencia: por un lado la grandeza, pero por otro, y simultáneamente, la enfermedad, la locura, en último extremo la muerte.

Paralelamente, la astrología también introducirá en escena cierta ambigüedad con el dios griego Kronos, anterior a la época clásica, asociado a toda clase de miserias a la vez que a bienaventuranzas. Terrible en su imprevisible contradicción, el dios romano Saturno presentará similares características y ambos, Kronos-Saturno, serán relacionados finalmente con el planeta bajo cuyo dominio estarán los melancólicos:

«Saturno es un planeta maligno, frío y seco, nocturno y pesado, y por eso en las fábulas se le presenta viejo. Su círculo es el más alejado de la tierra, y a pesar de ello es para la tierra el más nocivo... En cuanto al color, es pálido o lívido como el plomo, porque tiene dos cualidades mortíferas, a saber, la frialdad y la sequedad. De ahí que el niño nacido y concebido bajo su dominio, o muere o le caen en suerte las peores cualidades. Según Ptolomeo en su libro de los juicios de los astros, hace al hombre atezado y feo, malhechor, perezoso, pesado, triste, rara vez alegre o risueño»⁴.

La parte negativa de su influjo sobre los hombres será muy poco favorecedora. Nacer bajo el signo de «Saturno impío» significará estar aquejado de la «negra melancolía».

En la Edad Media se sumará a estos contenidos médicos y astrológicos, una nueva carga moral. Para la visión medieval la melancolía será acedía, pereza y, como tal, un vicio, la antesala del pecado, donde el hombre contemplativo tendrá a su peor enemigo. En la vida centrada en Dios, siempre podrá irrumpir el pecado en forma de malos pensamientos, tentaciones que aparten de la vía correcta, en los momentos de abandono. El vicio será el territorio del maligno, y él será quien aceche tras la inactividad melancólica.

Hacia el final del Renacimiento se empezará a notar una cierta transformación en un sentido emocional. Será permisible hablar de la melancolía como algo meramente transitorio. En la poesía lírica y en los romances en prosa se

⁴ Bartolomeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, op. cit. pg. 191.

verán proliferar cada vez más los días melancólicos, las horas melancólicas... algo que era impensable tiempo atrás.

Pero la gran transformación del siglo XV será otra de tipo intelectual, que propiciarán los neoplatónicos florentinos. Un nuevo ideal de vida especulativa vendrá a reemplazar a la contemplativa. El punto de referencia descenderá de la esfera divina a la humana. El centro del hombre estará en él mismo, y de él dependerá su destino. El discurso de Pico de la Mirandola «Sobre la dignidad del hombre» será muy elocuente respecto a este nuevo ordenamiento:

«No te hemos dado, oh Adán, ni un asentamiento fijo, ni un rostro propio, ni un don especial, para que puedas elegir según tu libre albedrío el asentamiento, el rostro y el don que quieras tener y poseer. Con tu libre albedrío, en cuyas manos yo te he confiado, puedes determinar por tí mismo tu naturaleza. No te hemos hecho ni celeste ni terrenal, ni mortal ni inmortal. En cuanto libre y honrado hacedor y configurador, habrás de modelarte a tí mismo en la forma que desees. Puedes degradarte a bestia inferior o transformarte en lo superior, en lo divino, como tu quieras»⁵.

Se formará la imagen de un hombre con capacidad de elección, un artista de sí mismo. Pero un nuevo hombre al que atenazará la contradicción: si bien será capaz de decidir, no podrá discernir con seguridad, dadas las limitaciones de su naturaleza, la dirección correcta, si es que hubiera alguna. Agraciado con el don de elegir su destino y condenado a elegirlo y a cargar a un tiempo con la duda de sí. Forzado a escoger a ciegas. Desgarrado entre su autoafirmación y su inseguridad en un mundo que además, en plena crisis, le demostrará continuamente que no es tan fácil de manejar.

Bajo esta nueva óptica será como los humanistas italianos reencuentren el *Problemata XXX*, y su mirada llena de ambivalencia, descubrirá en el texto su reflejo. La negra melancolía ya no lo será tanto, o no tan sólo. El pésimo temperamento pasará a ser la mayor virtud, que permitirá ascender a las más altas cimas, aunque sea bajo la permanente amenaza de caer en la locura o la muerte, o precisamente por ese peligro.

Saturno será, no el más distante, sino el más elevado de los planetas, y los nacidos bajo su signo caminarán por una estrecha cresta entre dos abismos. Si consiguiesen mantenerse en ella, su vida estará muy por encima del discurrir gris de la gente común. La «noble melancolía», la «melancolía de artista», como el rayo, tendrá el contradictorio poder de destruir a la vez que santificar.

Y una moda saturnina no tardará en llegar. Todas las personas melancólicas, como mantenía en su final el *Problemata XXX*, serán individuos fuera de

⁵ Peter-Klaus Schuster. «El hombre. creador de sí mismo. Durero y Beuys. o la profesión de fe en la creatividad», en *Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys. Neurologías, ensayos y discursos*. Internationes. Bonn. 1986.

lo común. Así que serán muchos los que se darán prisa en adoptar hábitos, vestidos, modales melancólicos, para asegurarse su presencia de hecho entre los escogidos por Saturno, esperando que el hábito sea suficiente para habitar lugar tan escogido.

El siglo XV transformará el profundo abismo en una cumbre. Será el surgimiento de un nuevo tipo de artista: el genio. Independiente, cortesano y solitario a un tiempo, no sujeto a los criterios de la moralidad común, ni a las normas del arte y de la vida que sigan la mayoría.

Marsilio Ficino sistematizará la nueva teoría de *De vita triplici*, donde recogerá los síntomas del temperamento melancólico y su terapia. Varios serán las estrategias de Ficino para contrarrestar los peligros siempre inherentes a la melancolía: música, vida ordenada, cierto tipo de dietas, talismanes astrológicos para compensar la influencia negativa de Saturno... Pero el más significativo de los remedios de Marsilio Ficino no consistirá, sorprendentemente, en evitar la influencia de Saturno, sino en caminar a favor de ella. Será una especie de remedio homeopático:

«pues así como el Sol es hostil a los animales nocturnos pero amigo de los que actúan a la luz del día, así Saturno es enemigo de aquellos que llevan ostensiblemente una vida ordinaria, o que, aunque rehuyan la compañía de la gente vulgar, empero no dejan de lado sus sentimientos vulgares. Pues él cedió la vida común para Júpiter, pero la vida retirada y divina la retuvo para sí. Los hombres cuyas mentes están realmente apartadas del mundo encuentran en él a un amigo. Pues el propio Saturno es (hablando en términos platónicos) un Júpiter para las almas que habitan las esferas sublimes (...) Es el mayor enemigo, sin embargo, para aquellos cuya vida contemplativa es mera apariencia sin ninguna realidad. Saturno no los reconocerá como suyos (...) los que escapan a la influencia maléfica de Saturno, y disfrutan de su influencia benigna, no son sólo los que se acogen a Júpiter, sino también aquellos que se entregan de todo corazón a la divina contemplación, que se honra con el ejemplo del propio Saturno»⁶.

Si con la revisión neoplatónica la melancolía alcanza su máximo grado de ambivalencia, y si cada una de las versiones anteriores tenía su representación gráfica correspondiente, la noble melancolía aparece, con su enorme ambigüedad, en el grabado de Durero de 1514 «Melancolía I».

Melancolía I es una figura alada, sentada pensativa, inactiva pero despierta, apoyada su cabeza en la mano izquierda cerrada, coronada su frente por una guirnalda de plantas, mientras que un niño tras ella mantiene una intensa

⁶ M. Ficino, *De vita triplici*, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, op. cit. pg. 265.

actividad. En una extraña semioscuridad al lado de un edificio inacabado y cerca del mar, al fondo el horizonte, un murciélago y la luz de un cometa y un arco iris lunar. Acompañada de un perro famélico y una serie de instrumentos abandonados por el suelo que parecen ser los de un geómetra.

«...su mente está preocupada por visiones interiores, de suerte que afanarse con herramientas prácticas le parece carente de sentido (...) El gesto del puño cerrado, que hasta aquí era un mero síntoma de enfermedad ahora simboliza la concentración fanática de una mente que ha sido verdaderamente un problema, pero que en el mismo momento se siente tan incapaz de resolverlo como de desecharlo (...) La mirada vuelta a una lejanía vacía (...) Los ojos de Melancolía miran al reino de lo invisible con la misma intensidad con que su mano ase lo impalpable (...) Rodeada de los instrumentos del trabajo creador pero cavilando tristemente con la sensación de no llegar a nada (...) Un genio con alas que no va a desplegar, con una llave que no usará para abrir, con laureles en la frente pero sin sonrisa de victoria»⁷.

Un drama en el que, como señala Panofsky, el dolor de la inactividad consciente de la figura alada contrasta con la inactividad inconsciente del perro dormido a sus pies y con la actividad inconsciente del niño a sus espaldas, que

«... acaba de aprender el contenido de la actividad, aunque sea improductiva, y todavía no conoce el tormento del pensamiento, aunque sea productivo; todavía no es capaz de tristeza porque aún no ha alcanzado estatura humana»⁸.

Enigmático grabado que ha recibido las más diversas interpretaciones desde los más variados ángulos, pero que continúa haciendo preguntas. Y enigmático título, Melancolía I, al que muchos han buscado una explicación. Quizás una de las más sólidas sea la de Panofsky, según la cual, el «I» haría referencia al primer grado en una escala de pensamiento, siguiendo las teorías de Cornelius Agrippa. Este primer grado correspondería a la esfera inferior, la de la imaginación, la de las cantidades espaciales, las medidas. Sería la mente del artista, que puede inventar o construir, pero que no tiene acceso al mundo metafísico. Habría lugar, por tanto, para otras hipotéticas representaciones correspondientes a los otros dos grados de la escala de Agrippa. Habría una Melancolía II y una Melancolía III⁹.

Sin embargo, esas otras dos versiones no están, y la figura alada que no vuela, pensativa y que no actúa, continúa mirando más allá mientras su mano ase

⁷ R. Klibansky, E. Panofsky y E. Saxl, op. cit. pgs. 307 a 309.

⁸ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, op. cit. pg. 310.

⁹ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, op. cit. pgs. 334 a 343.

sin fuerzas el compás. Continúa haciendo preguntas con sus ojos fijos en el vacío.

Es un geómetra que, como Durero, ya no está seguro de poder conocer las correctas dimensiones de las cosas. Que conoce el valor de la medida, el número y el peso. Que tiene tras de sí una larga tradición desde los pitagóricos y que el mismo Durero hace suya en un principio.

Pero un geómetra que, como Durero, acaba de ser consciente de su limitada capacidad humana:

«Qué sea la belleza, yo no lo sé (...) Pues yo creo que no hay hombre vivo que pueda contemplar hasta el final lo que es más hermoso incluso en una pequeña criatura, mucho menos en el hombre (...) No cabe en el alma del hombre (...) yo no sé mostrar ninguna medida particular que se aproxime a la belleza suprema»¹⁰.

Ignorancia insuperable la de este geómetra alado. Personaje faústico que, por más que quiera, no encuentra la verdadera belleza de las cosas ni el sentido para su actividad. La acción, para él, permanece entre interrogantes. El edificio construido sobre la base de la medida y la proporción se acaba desmoronando. La casa del grabado, ante la que está sentado, parece inacabada, o quizás se trate de una impresión errónea y la ambigüedad de la representación lleve a tomar por no finalizado lo que ya cumplió hace tiempo su existencia, un edificio en ruinas.

Un hombre, en definitiva, que sufre el drama de la libertad de elección y la duda. Un artista que, además, se plantea el valor del decir, la posibilidad o no de la representación.

Avanzando algunos siglos, no es difícil escuchar al eco de las palabras de Durero. Ningún hombre puede contemplar hasta el final la belleza. No cabe en el alma humana. Quizás, como escribió Rilke, si la contemplara «perecería por su existir más potente»:

«¿Quién si yo gritara me oiría
desde las jerarquías de los ángeles?
Y aún en el caso de que uno me cogiera de repente
y me llevara junto a su corazón
yo perecería por su existir más potente,
porque lo bello no es nada más
que el comienzo de lo terrible,
justo lo que nosotros todavía podemos soportar...»¹¹

¹⁰ A. Durero, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, op. cit. pg. 347.

¹¹ R. M. Rilke. *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*. Cátedra. Madrid, 1990. Elegía I, pg. 61.

Tampoco es difícil ver cómo ha seguido vigente el drama. Consciente de los límites del lenguaje, de la franja que no puede cruzar, Wittgenstein sabía que era mejor callar. Algo queda siempre al otro lado, más allá de la experiencia mediada por el pensamiento y el lenguaje.

El hombre del siglo XX, sin alas, o con alas que no le sirven para volar, sólo puede contemplar el abismo insalvable. Sujeto del lenguaje, y sujeto también a él, no encuentra posibilidad de acceder a un encuentro directo con las cosas. Las palabras le separan de ellas. Están siempre más allá, como la tortuga para Aquiles. La experiencia nunca es virgen sino interpretada, y el mundo interpretado se acaba revelando diferente y distante del real. Aunque la línea entre ambos sea muy sutil, es infinita.

En el origen de la modernidad estaba la confianza en la historia como avance progresivo hacia un estado ideal. Pero a la vez, según W. Benjamin¹², también estaba el germen de la duda sobre esa misma vía de progreso, de acceso a un conocimiento sólido del mundo. Duda acerca de la existencia de un camino de dirección única que permitiera avanzar. La historia hace ver al final que no sigue esos caminos. No se ha llegado a ningún fin por cumplimiento de destino, sino a perderlo de vista. No hay ya una historia lineal, sino una diversidad de discursos en distintas direcciones y con distintas velocidades para complicar aún más las cosas. El universo se transforma en una pluralidad de mundos, un multiverso, en el que cada individuo vive su propio drama. Se construye el desconcierto, como corresponde a una época de crisis.

La ilusión de la aldea global acaba generando una gigantesca torre de Babel. Escenario de acontecimientos simultáneos que no son más que representaciones, simulacros. El gran teatro del mundo donde el drama, en su doble significado, parece tener lugar, pero nadie sabe si es ficción.

No parece haber discurso único que de sentido, sino una incapacidad para establecer un saber sólido y general. Fragmentación y pluralismo, donde todo puede valer y, por tanto, nada tiene demasiado valor. Se ha pasado de la habitación representada en el Renacimiento desde un punto de vista único, a la dispersión de las miradas. De habitar un espacio medible, a recorrer como nómadas el territorio inhabitable, in sensato, sin sentido.

El siglo XX no ha resultado ser el de las luces, sino el de las sombras. Todo queda más allá, en sombras, a pesar de la luminosidad del decorado, de la vistosidad de la escenografía, o precisamente por esos destellos que deslumbran.

Los modelos parece que han quedado inconclusos, por desarrollar, o quizás agotados, en ruinas. Los ojos quedan fijos en el vacío, porque nada se perfila

¹² W. Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus. Madrid, 1990.

en el horizonte, como los de la figura alada de Melancolía I. Un sentimiento melancólico flota en el ambiente.

Vuelve a plantearse, si es que alguna vez llegó a estar resuelto, el mismo conflicto: lo limitado de la capacidad humana para conocer, orientarse, decidir. Y el problema recurrente del artista: lo limitado del lenguaje, la posibilidad y el valor del decir, de la representación.

Dentro de la duda, el arte del siglo XX es cada vez más consciente de una certeza: el lenguaje falla. Cualquier intento de decir tiene topes contra los que antes o después acaba chocando. Su esfuerzo a lo largo de los años quizás no denote más que la sospecha de estar forzando esos límites nada más que para asegurar la certeza de su existencia. Un empeño melancólico en andar para mostrar la ausencia de caminos.

No resultan extraños, dadas las circunstancias, los repetitivos comentarios acerca de la muerte del arte o su enfermedad, cuando la experiencia pone al artista en contacto con el final, el colapso, el agotamiento.

En el siglo XV, al menos se confiaba en algunas estrategias para poder contrarrestar los peligros de la melancolía. Pero ahora ya no es tiempo, en la nueva era, de talismanes astrológicos. Sin embargo, puede ser interesante recordar el remedio más potente de los que proponía Ficino, y rescatar las ideas de enfermedad, influencia astrológica, contemplación y pereza de la antigua melancolía.

El recurso principal de Marsilio Ficino era, en el fondo, un remedio homeopático: inocular la enfermedad, orientarse voluntariamente hacia Saturno, caminar en su misma dirección. Podríamos encontrar, en este sentido, un tipo especial de artista: el artista «homeopático», el que inocular la enfermedad, el que provoca la fiebre.

Si el lenguaje no ofrece agarraderos sólidos, si falla, lo que es posible mostrar son justamente esas fallas, allí donde las imágenes dicen más de lo que son. Los momentos en los que una interrupción, un cortocircuito, irrumpe en el curso normal de las cosas e introduce nuevos significados. El recorrido del arte del siglo XX, bordea esta forma de entender el arte. Manera melancólica que utiliza, aproximándose así a Ficino, las inevitables limitaciones, incapacidades y fallas, para mostrar y decir, ante la ausencia de palabras adecuadas, y por medio de esa ausencia.

Decía Baudelaire, «todo para mí se vuelve alegoría»¹³. Todo puede decir más de lo que es¹⁴, y según algunos, en ello radica lo esencial del arte. Sólo es

¹³ Baudelaire, citado por J. L. Brea, en *Las auras frías*. Anagrama. Barcelona 1991, pg. 64.

¹⁴ M. Heidegger. El origen de la obra de arte. *Arte y poesía*. F. C. E. México, 1985.

necesario entonces, puesto que todo tiene, en potencia, capacidad de hablar, saber cómo presentar las imágenes para que se produzcan resonancias. Ya que no es mucha la esperanza en el inacabado o ruinoso edificio del lenguaje, puede ser más interesante provocar ecos sin intentar decir. El trabajo del artista ya no es la representación mediante un código, sino la presentación de algo en las fallas de ese código. Es una tarea, ya no tanto de producir, fabricar, sino de saber cómo mirar y como presentar las imágenes. Presentación y contemplación.

Ahora bien, si esa es la que podríamos llamar estrategia homeopática, es el momento de recordar otra de las características de la melancolía, de rescatar la idea medieval de pereza. Pero no ya como un vicio porque tras ella aceche la desviación del camino correcto, sino como algo fértil, ya que precisamente es eso que acecha y que queda en la sombra, lo que puede salir a la luz, irrumpir, en la aparente inactividad. Lo que queda más allá del lenguaje tiene en el abandonarse de la pereza su puerta.

El que hemos llamado artista homeopático, abandona la necesidad de hacer, al menos de vez en cuando, y se sienta perezosamente. La página en blanco de Mallarmé, la fuente de Duchamp, no requieren, en el fondo, más que sentarse. Presentar las fallas para que hablen por sí mismas.

Si hay un tema que ha resistido siempre a ser representado es el de la muerte, muy ligado además a la idea de melancolía. No es el tema en sí lo que resulta escurridizo, sino el acontecimiento, el momento infinitesimal de su irrupción-interrupción. Como sabía Foucault:

«la muerte es el acontecimiento de los acontecimientos, el sentido en estado puro, el sentido-acontecimiento. Es tanto la punta desplazada del presente como la eterna repetición del infinitivo: morir nunca se localiza en el espesor de algún momento, sino que su punta móvil divide infinitamente el más pequeño instante. Morir es mucho más corto que el tiempo de pensarlo; la muerte no cabe en el espacio de la representación»¹⁵.

La muerte no cabía en los siglos XV-XVI en el espacio de la representación. Tampoco en el XX. Se tuvo que recurrir a ciertos trucos, ninguno satisfactorio: pintar al moribundo con los miembros muy relajados, pesados, tensos, con palidez extrema, o con expresión de angustia, ojos en blanco... o rodearlo de personajes en actitudes patéticas, testigos del suceso, que con su mi-

¹⁵ M. Foucault en *Theatrum Philosophicum*, citado por J. L. Brca, *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos, Madrid, 1991, pg. 98.

rada implicaban en la escena al observador¹⁶. Todo inútil. La muerte, como acontecimiento, se mostraba inasible a las herramientas del lenguaje.

Pero si éste falla cuando intenta representar la interrupción, la forma de representarla será utilizar esa misma interrupción. Presentar el momento en que nada acontece, en que acontece la nada.

En la plaza de Cracovia, Polonia, hay una torre desde la que se soluciona periódicamente, a cada hora en punto, el problema de la representación de la muerte. La tradición cuenta la historia del asedio a la ciudad y del aviso de peligro lanzado desde la torre por uno de sus habitantes. Una flecha se dice que acabó simultáneamente con su llamada de alarma y con su vida. y ritualmente, a cada hora que marca el reloj, se recuerda el drama: un trompetista hace sonar por cada una de las cuatro ventanas, orientadas a cada una de las direcciones del espacio, una melodía. Pero en cada una de las cuatro ocasiones la melodía no llega a su final, no acaba por un desarrollo completo sino que queda detenida en un punto. Acaba por interrupción inesperada pero presentida. El que escucha una frase musical tiene cierta consciencia, aunque sea intuitiva, de su desarrollo, su continuidad. No conoce, pero casi adivina, lo que viene después de cada nota mientras se va aproximando a su final definitivo y anunciado. Cuando la melodía de la torre de Cracovia deja de sonar, se mantiene en el aire una cierta presencia, la de su ausencia. Y de repente suena el silencio, se hace notar. El sonido habla de la irrupción de la muerte precisamente al callar, al fallar, al quedarse en blanco.

Y ya que hablamos de la negra melancolía y del blanco, ambos colores igual de terribles en según qué circunstancias, como recuerdan H. Melville o E. A. Poe¹⁷, o como sabe cualquier pintor cuando aún no ha empezado su cuadro y la superficie se le muestra blanca y virgen sólo en apariencia, quizás sea el momento de preguntarse por qué Durero no llegó nunca, como parece, a representar Melancolía II, o de especular nuevamente sobre el I del grabado y qué significa.

Pudiera ser que Melancolía II se resistiese a ser representada por las limitaciones de que hemos venido hablando. Pudiera ser que Durero sólo fuese capaz de representar ese estado negro de la melancolía en que la duda es la presencia constante. Pero pudiera ser también que esa segunda imagen, Melanco-

¹⁶ Tema que desarrolla O. Calabrese en Representación de la muerte y muerte de la representación. *Revista de Occidente* número 118, pgs. 41 a 60.

¹⁷ Ver por ejemplo *Moby Dick*, de H. Melville, o *Las aventuras de Gordon Pym*, de E. A. Poe.

lía II sí que existiera, que perteneciera a otro espacio diferente, y que por estar presentada mediante las fallas, el quedarse en blanco, del lenguaje, fuese necesario mirar de otra manera, o hacia otro lado, para verla. La estrategia sería bien simple: sentarse, coger el grabado Melancolía I por una punta entre los dedos pulgar e índice y, perezosamente, darle la vuelta para enfrentarse al papel en blanco.