



**Universidad Nacional de Rosario - Facultad de Psicología
Secretaría de Estudios de Posgrado**

Doctorado en Psicología

Cat. B CONEAU Res. N° 1038/14

-Plan de Estudios 2012-

Tesis

La tradición melancólica isabelina y el Hamlet de Freud

Autor: Ps. Alejandro Manfred

Directora: Dra. María Teresita Colovini

**Becario PROFITE Res. 2521-15 SPU - Convocatoria 2015
Ministerio de Educación de la Nación**

Rosario, agosto de 2016

Índice

Dedicatorias y agradecimientos.....	4
Resumen.....	5
Introducción.....	6
Capítulo I. Edipo, Hamlet y el Inconsciente	10
1. Hamlet bajo el cristal de la psicopatología.....	11
2. Propuesta metodológica	12
3. El príncipe melancólico en el escenario.....	17
4. La tradición melancólica y la risa de Demócrito.....	19
La melancolía clásica	21
La recepción de la tradición melancólica y el <i>spleen</i> de la ciudad.....	22
Melancolía y depresión.....	23
5. Hamlet y Edipo: actualidad del enigma.....	24
Capítulo II. El Hamlet de Freud	30
1. El progreso y la estofa de la cultura.....	30
Freud y la tradición	31
Freud y las referencias a la <i>Dichtung</i>	35
Freud y la historia de la cultura.....	36
2. Edipo, Hamlet, Dostoievski	37
3. La categoría de <i>personaje psicopático</i>	41
4. La referencia psicoanalítica a Hamlet luego de Freud.....	43
5. Hamlet melancólico	44
Sentido fugitivo y escena fragmentada.....	44
La escena isabelina y las condiciones del enigma	45
<i>I must be idle</i>	47
Capítulo III. La tradición melancólica	53
1. La tradición melancólica en Occidente	53
Catálogo parcial del sabio melancólico.....	53
Los males de Falstaff.....	55
2. Crónica de la melancolía	58
El problema XXX, 1	58
La acedia.....	63
La melancolía y el sueño de la Razón.....	65
Los mayores bienes.....	67
El ángel de Durero.....	69

Capítulo IV. La enfermedad isabelina	75
1. Un frontispicio isabelino	76
2. El frontispicio de <i>La Anatomía de la Melancolía</i>	85
3. Caveat: ¿una psicología isabelina?	88
4. Infortunios de la imaginación	96
5. La melancolía en escena	98
Capítulo V. Las sendas de la transmisión	102
1. La transmisión por la imagen	103
Melancolía y Tragedia	103
El destino y la fortuna	105
La doctrina de Hamlet.....	107
¿Es más noble en la mente sufrir...?	114
2. Aby Warburg y la memoria de las imágenes	116
Capítulo VI. La herencia freudiana	124
1. Genealogía de los fluidos imaginarios	124
Cuerdas y tubos	125
Mesmer y el magnetismo animal	130
Liébault y Freud	131
Libido o sugestión.....	134
2. Imágenes rotas	136
Palabras, cosas, imágenes.....	137
La <i>otra escena</i>	144
Conclusiones	149
Referencias bibliográficas.....	154

Dedicatorias y agradecimientos

Esta Tesis está dedicada a mi hija y a mi esposa. Para ellas, todo mi amor y mi reconocimiento.

Agradezco a Juan Bautista Ritvo, a quien debo el descubrimiento de gran parte de los tópicos que aquí se recorren.

A Marité Colovini, por su orientación y su compañía como directora de esta tesis.

A los muchos que, por fortuna, me han honrado con su escucha, sus lecturas y sugerencias, pero ante todo con su amistad: Cecilia López Ocáriz, Mariano Bello, Álvaro Labarrère, Mónica Billoni, Amanda Mabellini, Patricia Fochi, Andrés Palavecino, Juan Pablo Gonella, Lucía Mauro, Flavia Dezzutto, Yael Gaisiner, Ana Lía Gabrielloni, Lucrecia Radyuk y a Daniela Antúnez (*in memoriam*).

A aquéllos que me han allanado el acceso a recursos invaluable y esquivos: Lucía Corti y Julia Borossa, de la Universidad de Middlesex, Jorge Dubatti, Eduardo Rinesi, Pablo Williams, el personal del Museo Sigmund Freud de Londres y del Warburg Institute.

Resumen

La referencia al *Hamlet* de Shakespeare atraviesa de manera persistente la obra freudiana acompañando al *Edipo Rey* de Sófocles. Un examen genealógico de esta referencia remonta los rasgos destacados en ella por Freud –en particular, la resistencia al sentido que la ha hecho célebre- a la vasta tradición acerca de lo melancólico que recorre la historia de occidente, de la que *Hamlet* participa de manera eminente. Este abordaje hace preciso articular herramientas conceptuales que permitan conjeturar las ligazones filiatorias y las vías de transmisión por las cuales este influjo afecta la obra freudiana: el concepto de *tradición*, la potencia de transmisión de la imagen en su articulación con lo simbólico, la problematización de lo imaginario en su despliegue histórico en occidente. A partir de este recorrido se examinan las afinidades entre las versiones de la figura de *Hamlet* en la tradición, el tratamiento de la imaginación en los discursos sobre la melancolía y la *otra escena* freudiana, en tanto cada una de ellas reitera una disposición fragmentaria.

Introducción

¿*Quién está allí?* se pregunta en los comienzos. Las primeras líneas de *Hamlet* establecen una escena que se difunde al cabo de los tiempos. La textualidad freudiana se teje en torno a presencias que se esfuman en gradaciones ontológicas e imaginarias, conceptos y mitos, historias y figuras que perfilan las huellas del inconsciente. Para ello se apropia de los nombres célebres de la cultura y los usa como hebras de su invención. La expresión *la tradición melancólica isabelina y el Hamlet de Freud* aluden a la particular construcción que tiene por finalidad anclar la invención del psicoanálisis en los dispositivos de legitimación de la cultura occidental. En este sentido, la pregunta del comienzo refiere a qué invoca en la escritura de Freud aquello que conjura con el nombre de *Hamlet*.

El objetivo general de esta tesis es realizar un examen genealógico de los discursos que confluyen en la gestación del *Hamlet* de Freud, partiendo de la hipótesis de que su inclusión y asimilación en la obra freudiana la pone en asociación con las tradiciones que esta figura lleva consigo, en particular aquéllas que tematizan discursos e imágenes acerca de la melancolía.

Para ello, se consideran pertinentes tres objetivos específicos: en primer lugar, definir y presentar los rasgos centrales de lo que se postula como la *tradición melancólica de Occidente*, y en particular sus exponentes y variantes durante la época isabelina, es decir, los discursos médicos, filosóficos y artísticos que se han ocupado de —o se han visto atravesados por— este tópico durante las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII en el contexto del Renacimiento inglés. En segundo lugar, establecer las vías de transmisión por las cuales pueda pensarse que esta tradición ha afectado el pensamiento freudiano. Por último, ensayar una ponderación de las repercusiones y resonancias de la filiación del discurso freudiano en esta particular variedad de la tradición melancólica.

Este recorrido ha de enfrentar un primer escollo que es en verdad un límite insalvable. El punto de partida escogido, es decir, la articulación de la versión freudiana de *Hamlet* con la tradición melancólica de Occidente, requiere la conjunción de dos tópicos cuya nota más evidente es una extensión literalmente inabarcable. *Hamlet* es, probablemente, uno de los temas de la cultura occidental —y en los tiempos actuales, no sólo de ésta— que más ha provocado la escritura y el pensamiento. Es tal la cantidad de estudios, congresos, simposios, tesis doctorales, artículos y *papers* dedicados al tema que suele hablarse —sin ironía— de una *hamletología*, disciplina integrada por una cantidad de volúmenes que ninguna vida humana podría agotar, aun resumiéndola a sus referencias centrales. Su abordaje en el contexto postulado requiere de un ámbito que sitúe al psicoanálisis en su compleja relación con la cultura, las humanidades, el arte, la literatura y la estética.

Asociar la figura de *Hamlet* a la *tradición melancólica isabelina* agrega otro nivel de complejidad. El abordaje de lo melancólico hace comparecer a la historia y las reflexiones sobre el pasado que la cuestionan y desbordan, tanto como al saber médico y la filosofía. La *melancolía*, objeto multiforme e inabarcable, arrastra en su influjo todos los excedentes de la cultura a lo largo del devenir de Occidente, y ha desafiado a la creación de nuevas formas del conocimiento. Donde este objeto inquietante y obstinado deja su marca las disciplinas pierden sus límites y sus pertinencias, y proliferan los saberes mestizos, artefactos *ad hoc* confeccionados a la medida de lo que carece de ella. La *genealogía* de Nietzsche; la *ciencia sin nombre* de Aby Warburg; la *ciencia melancólica* de Adorno, que no se opone sino que interpela a

la *gaya ciencia*; las *filosofías ocultas* de Frances Yates; la *historia cepillada a contrapelo* de Benjamin; la *hantologie* de Derrida; los *jalones de historia* de Starobinski; la *historia del imaginario cultural de Occidente* de Pigeaud.

En el caso del psicoanálisis, puede citarse la precisa caracterización de Thomas Mann (1936, p. 259), que con motivo de la celebración de los ochenta años de Freud elogia *sein Wissensmut und seine Wissensmelancholie* [su valentía de saber y su melancolía de saber]¹. Un *saber melancólico* y no un *saber sobre* la melancolía, en tanto la crónica de los discursos que se ocuparon de ella evidencian que el intento de *dominio del objeto melancólico* revierte de continuo en un *dominio por el objeto*.

No se trata de un tono afectivo ni de un estado sentimental, aunque ciertamente estos rasgos se encuentran asociados, así como lo están todas las figuras que se reconocen fenomenológicamente como propias de la neurosis o la psicosis. El influjo del objeto melancólico se pone de manifiesto en el particular régimen de enunciación, organización, visibilidad y legibilidad que impone a las discursividades que instaura o que afecta en su estela. Lo melancólico se instala en la historia al sesgo, como parte de ese vasto dispositivo que Pigeaud ha denominado *historia del imaginario de Occidente*, ese catálogo de imágenes que la atraviesan diluyendo las fronteras entre lo falso y lo verdadero, lo valioso y lo despreciable. En la fantasmal medicina antigua la melancolía se caracteriza como un humor que se diferencia del concierto de aquéllos que intervienen en el temperamento. La salud requiere el buen acuerdo que la equilibraría y la coordinaría en forma armónica con la cólera, la sangre y la flema. La melancolía deviene empero un excedente incómodo, superfluo, que integrado a la mezcla la desequilibra y la enloquece. Este excedente, por su parte, se muestra obstinadamente inmune a los intentos por depurarlo o librarse de él.

Así, los regímenes de figuración de lo melancólico lidian con un constante intento de extraer y visibilizar un objeto que se perfila episódicamente para reintegrarse luego al continuo del fondo. En consecuencia, el efecto de esta figura en la cultura es la acumulación de sus apariciones episódicas, de sus restos y sus reverberaciones en objetos superfluos, la proliferación ilimitada, la creación de catálogos inabarcables. Lo melancólico escora, inevitablemente, hacia la confección de colecciones aluvionales, referencias y erudiciones que intentan sin éxito agotarlo y definirlo. Saberes crepusculares que corroen las posibilidades de establecer sistemas acabados, ya que su culminación siempre se encuentra diferida. Saberes parciales, compuestos por hebras reticulares y enmarañadas que tejen un tapiz del que se adivina que, de tomar la distancia adecuada para abarcarlo con la mirada, se discerniría la figura que esconde. Sin embargo, si de algo carece lo melancólico es de la delimitación de la buena medida, en cualquiera de sus acepciones.

Por ello, las escrituras que intentan cernir esta *tradición melancólica* se plasman según dos estrategias: la tesaurización, que resulta fatalmente incompleta y provisoria, o la improvisación de parcialidades fragmentarias según una legalidad coyuntural y singular. La representación según la lógica metonímica del emblema y la alegoría; la figuración del todo por la parte; la rapsodia y el capricho en sus formas musicales o pictóricas; las escrituras fragmentarias y las consideraciones intempestivas. Entre todas ellas, aquella forma que da con el estilo que pueda considerarse acaso como el que le es más propio, el *ensayo* tal como ve la luz de manera ejemplar bajo la pluma de Montaigne. Entendido como estrategia argumentativa más que como forma,

¹ En las ocasiones en que se cita en otras lenguas, las traducciones dadas a continuación entre corchetes son propias, excepto cuando se señala su fuente.

permite trazar recorridos parciales que hacen de lo fragmentario y lo provisorio un estilo de lo singular.

El recorrido que propone esta tesis sigue una estrategia tal, vadeando el camino entre dos temas inagotables mediante continuas elecciones parciales y coyunturales.

El primer capítulo establece el tema y los medios a través de los cuales se propone abordarlo, es decir, el ensayo de un examen genealógico de la referencia de Freud a *Hamlet*. Se enuncia la hipótesis de que tal abordaje pondrá de manifiesto la inscripción de esta referencia en lo que se define como la *tradición melancólica de Occidente*, y en particular en relación con los discursos sobre la melancolía pregnantes en la Inglaterra isabelina. Por ello, *se conjetura que la pervivencia de la referencia a Hamlet en su derrotero hasta la cita freudiana ha constituido un vehículo por el cual el concepto de inconsciente se articula con dicha tradición*.

A continuación se establece la metodología tomando como referencia el examen genealógico tal como lo formula Foucault mediante la lectura de Nietzsche. Se precisan asimismo cuestiones preliminares y de método: la naturaleza de la referencia freudiana a *Hamlet*, su cronología sumaria, la estructura y los contenidos escogidos para caracterizar la tradición aludida, las condiciones, el contexto y los indicios de la recepción de esta tradición en el siglo XX y en la obra freudiana en particular. Por último, se reseñan brevemente exponentes representativos de los estudios que abordaron el tema o algunos de sus aspectos parciales pero significativos desde diferentes miradas disciplinarias.

En el segundo capítulo se esbozan las condiciones para responder a la pregunta acerca de qué es lo que Freud llama *Hamlet* en tanto *personaje psicopático*. En principio se examinan las alusiones freudianas a la creación artística en el contexto de su concepción de la Cultura y el lugar que en éstas tiene la serie Edipo - Hamlet - Dostoiévski. Se explora sumariamente el desarrollo de la referencia a Hamlet en la teoría psicoanalítica luego de que fuera enunciada por Freud. Se establecen los motivos por los que se considera que el rasgo por el que Freud define a Hamlet como un *personaje psicopático* —el enigma de su resistencia mórbida al sentido— lo vincula con los discursos contemporáneos de la pieza acerca de la melancolía, tanto por sus características como por sus condiciones de enunciación.

Establecida la necesidad de examinar la tradición melancólica isabelina, el tercer y cuarto capítulo proponen un recorte *ad hoc* de este profuso tema, haciendo hincapié en sus dificultades de definición. El tercer capítulo aborda la tradición melancólica de Occidente en su generalidad, tanto conceptualmente como mediante una breve enunciación cronológica, que intenta dar cuenta de los momentos cruciales de su enunciación. El cuarto capítulo propone describir las condiciones de aparición del personaje abordado según lo que la obra clásica de Babb (1951) llama la *enfermedad isabelina*.

En estos dos capítulos se utiliza como estrategia expositiva el examen de tres imágenes: en primer lugar, para dar cuenta de los elementos discursivos propios de la melancolía en el Renacimiento y el Barroco se reseña su figuración en el celeberrimo grabado de Durero *Melancolía I*. Respecto de la melancolía en la época isabelino-jacobina se esboza su sitio en la cultura general de la época mediante el análisis de un abigarrado frontispicio que encabezó algunas de las obras más emblemáticas del período, presidido por una figura que encarna la melancolía saturnina como testimonio de su ascendente sobre el cultura de la época. Por último, las variedades de lo melancólico tal como se conciben en el período se reseñan a partir de otro frontispicio, el de *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton.

La elección de esta forma de exposición permite, por una parte, cernir el tema a aquellos aspectos afines a la tradición en el sentido de un proceso sin agente, perfilado por sus efectos de acumulación, permutación, censura o deformación. Por otra parte, sitúa la pregnancia de la imagen en el centro del problema.

El cuarto capítulo culmina con una exposición de los recaudos necesarios para el abordaje de la *psicología isabelina*, un examen del tratamiento de la imagen, lo imaginario y la fantasía tal como se presentan en el período en función de la facultad de la imaginación y, por último, el tratamiento propiamente teatral de estas formaciones imaginarias en el contexto del drama isabelino.

En el quinto y sexto capítulo se examinan los medios por los cuales puede caracterizarse la recepción de la tradición esbozada en los capítulos anteriores en el siglo XX en general, en la obra freudiana en particular y en especial en la alusión a Hamlet. Se conjeturan así tres líneas filiatorias.

En primer lugar, en el capítulo V se describe la pregnancia de un saber que se encarna en el orden de la imagen, expresada en la figurabilidad que el objeto melancólico obtiene en la tragedia clásica, que bajo la luz de la lectura de Nietzsche instauro el tema de la relación entre verdad y representación. El dispositivo trágico es una suerte de contrafigura de lo melancólico que lo acompaña en contrapunto hasta el siglo XX, estableciendo un complejo que aúna una mirada melancólica —y la mirada sobre lo melancólico— con una pertinaz pregnancia de la imagen. Se intenta establecer como condición de este género de abordaje la postulación de una *transmisión por la imagen*, cuya autoría corresponde a Aby Warburg y su concepto de *Pathosformel*.

En segundo lugar, en el capítulo VI se acude a la genealogía de los fluidos imaginarios postulada por Starobinski (1966) para recorrer el camino que lleva de las representaciones humorales de la Antigüedad clásica a la postulación de la libido freudiana.

Por último, se examina la relación entre palabra e imagen en la tradición occidental, y en especial el lugar de la palabra poética en su articulación con la facultad de la imaginación y el concepto de fantasía. Se postula así una articulación posible con el aspecto de la elaboración psíquica que Freud denomina *representación* (*Darstellung*) en el contexto de la *Interpretación de los sueños*, proponiendo la afinidad entre el tratamiento de la imagen que da a luz la figura de Hamlet, el tratamiento de la imaginación en la tradición melancólica y la *otra escena* freudiana, en tanto cada una de ellas implica una cualidad fragmentaria y lacunar que deja un resto enigmático en reserva.

Capítulo I

Edipo, Hamlet y el Inconsciente

También en algunas otras de sus autoimputaciones nos parece que tiene razón y aun que capta la verdad con más claridad que otros, no melancólicos. [Quizás] sólo nos intrigue la razón por la cual uno tendría que enfermarse para alcanzar una verdad así (Freud, 1915-7, p. 244).

Dos figuras acompañan la tarea freudiana de formalizar y fundamentar el concepto de inconsciente. Una de ellas, *Edipo Rey* de Sófocles, adquiere tempranamente un estatuto canónico, y se constituye hasta la actualidad en uno de los pilares conceptuales de la teoría freudiana; otra referencia la acompaña en su camino: el *Hamlet* de Shakespeare es presentado también como una producción que testimonia en el orden de la cultura el complejo de fantasías que son el núcleo del inconsciente.

Estas referencias siguen en contrapunto el desarrollo de los conceptos fundamentales del psicoanálisis (Starobinski, 1970, p. 229). Sus primeras apariciones se registran en la correspondencia con Fliess y reaparecen en la *Interpretación de los sueños* (Freud, 1900, p. 273). Finalmente cobran un papel central en el artículo *Personajes psicopáticos en el teatro (Psychopathische Personen auf der Bühne)*: Freud, 1905-6, p. 280). En este texto se explicita y desarrolla lo anunciado en las referencias ocasionales que lo preceden. Freud equipara la trama de *Edipo* con la de *Hamlet*. Edipo expresa las fantasías inconscientes fundamentales —el amor por la madre y el deseo de muerte hacia el padre— de una manera ostensible. La estructura misma de la obra trágica, que tiene su ápice dramático en la *anagnórisis*, aquel momento en que al héroe trágico le es revelado su destino, hace que el contenido de las pasiones que sentencian la suerte del personaje se presente explícitamente en un primer plano. Hamlet encarna este mismo complejo de fantasías, pero lo hace de tal manera que su contenido no es revelado. Las pasiones que lo agitan permanecen ocultas, dando origen al enigma que ha desvelado a la crítica por cuatro siglos: ¿por qué Hamlet demora la concreción de su venganza?

Freud presenta la repetición de los temas edípicos como una confirmación de la persistencia y la pregnancia de éstos en la cultura a lo largo de los siglos. Pero tan importante como la reiteración del contenido es la variación en la forma. Freud dirige su atención a la opacidad que rodea la vacilación del personaje. Lo que en Edipo es vivencia trágica, puesta en la superficie desnuda de los hechos, en Hamlet se trasunta como un misterio en el que no penetra el orden de las razones. Por ello es que Freud caracteriza a Hamlet como un *personaje psicopático*, Hamlet expresa de forma patológica, enfermando, lo que Edipo encarna a plena luz. Freud asevera que esta variación de un mismo tema en esta forma particular procede de las diversas situaciones históricas de la tragedia ática y el drama isabelino. En el transcurso de los siglos que median entre la Atenas de Sófocles y el Londres de los Tudor la represión ha progresado escamoteando la visibilidad de las pasiones en juego. Esto hace a Hamlet, a los ojos de Freud —como a los de otros tantos— un representante cabal de los albores de la Modernidad. El aumento de las exigencias de la renuncia pulsional moldean un personaje que expresa en su historia singular el drama del hombre moderno, drama que Freud formaliza como Malestar en la Cultura. El hombre

moderno es el que confrontado a la doble exigencia de sus pasiones y de la moral sepulta el conflicto y enferma por ello.

El máximo drama moderno de esta especie es Hamlet, que expone el tema de un hombre normal tornado neurótico a causa de la índole particular de la misión que se le impone; un hombre en el cual trata de imponerse un impulso que hasta ese momento ha estado eficazmente reprimido. Hamlet se distingue por tres características que parecen importantes para nuestra consideración: 1) No es un protagonista psicopático, pero llega a serlo en el curso de la acción que hemos de presenciar. 2) El deseo reprimido pertenece a la categoría de aquéllos que están igualmente reprimidos en todos nosotros y cuya represión forma parte de una de las más precoces fases de nuestro desarrollo individual, mientras que la situación planteada en el drama está destinada, precisamente, a aniquilar esa represión (...). 3) Parecería, sin embargo, que uno de los prerequisites de este género artístico consistiese en que la puja del impulso reprimido por tornarse consciente, aunque identificable en sí misma, aparece tan soslayada que el proceso de su conscienciación llévase a cabo en el espectador mientras su atención se halla distraída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional (Freud, 1905-6, p. 277).

Un examen genealógico de la referencia a Hamlet y de la denominación *personaje psicopático* que Freud crea a su medida permite, en consecuencia, dilucidar las condiciones de producción del concepto de inconsciente y su filiación en los discursos que inauguran la Modernidad.

1. Hamlet bajo el cristal de la psicopatología

La postergación del acto de la venganza en *Hamlet* es uno de los temas que más ha interrogado a la cultura. Entre las múltiples explicaciones tal vez sea la más popular aquélla que por circunstancias de contexto resulta más afín a la obra freudiana. La crítica del siglo XIX atribuye las vacilaciones y rodeos del personaje a una naturaleza pusilánime que prefiere el pensamiento a la acción. Según el *leit motiv* romántico, se trataría de la expresión del drama propio del hombre civilizado de Occidente, la oposición entre el pensamiento y la vida. La explicación freudiana abreva en esta tradición pero se aparta de ella. La calificación de *psicopático* implica un énfasis inequívoco en que la condición del personaje no debe adscribirse a la naturaleza del Hombre en general, sino a una condición patológica. La mirada de Freud no es la del humanista que encuentra en la literatura una expresión de la esencia humana o del *Zeitgeist*, sino la de una particular versión del saber médico que halla en la enfermedad la clave de bóveda de la normalidad. Una vez más Freud invierte el procedimiento médico habitual según el cual se establecerá el patrón de la salud para caracterizar los desvíos propios de lo mórbido. Antes bien, es la enfermedad lo que, al tiempo que se constituye en límite interno de la salud, la extraña de sí misma y la infiltra con un erotismo inédito, que constituye el núcleo del descubrimiento freudiano. Este procedimiento tiene su paradigma en la *Psicopatología de la vida cotidiana* (Freud, 1901): es el fracaso psicopatológico de la buena razón el que define lo más propio en el discurso. A partir de la irrupción del lapsus psicopatológico lo *cotidiano* pierde su condición de regla de la verdad del sujeto que habla.

En esto, Freud exhuma una línea de lectura anterior. La caracterización de Hamlet como exponente de una condición patológica responde a una larga tradición

que comienza durante la época misma de la gestación de la obra. La opinión establecida es que Shakespeare escribe *Hamlet* a partir de distintas fuentes en las que el carácter del protagonista no es homogéneo. Puede hacerse excepción, al hacer su catálogo, del hipotético *Ur-Hamlet*, aquella pieza no descubierta que algunas alusiones de Thomas Nashe (1616, xiii) han permitido conjeturar (Bloom, 2002), toda vez que —aun dando por aceptada su existencia— nada se sabe de su contenido. En otra de las fuentes señaladas, la *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus (s.f./1894, libros III-IV), que suministra el fondo histórico, se alude a la locura, pero bajo la forma de una estratagema del protagonista. También la hay en la obra que se señaló como el modelo utilizado por Shakespeare para enriquecer la acción dramática y complejizar la trama respecto de la parca fuente histórica. Shakespeare parece haber tomado elementos de la trama de la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (Smith, 2012) con el fin de añadir peripecias a la historia del príncipe danés. En esta pieza, también perteneciente al género de las tragedias de venganza (*revenge tragedies*) se encuentran nombres y temas que reaparecen en la obra de Shakespeare, entre ellos el espectro que reclama justicia y el tópico de la mujer que enloquece.

El acuerdo general, sin embargo, es que la locura del Hamlet de Shakespeare tiene otra fuente contemporánea, el *Tratado de melancolía* de Timothie Bright (1586). Parece plausible que la enajenación del personaje no esté moldeada solamente sobre fuentes literarias, sino que este tratado médico haya aportado buena parte de las características que han valido la calificación freudiana de *psicopático* (Dover Wilson, 1960, p. 309).

Esta relación entre las teorías médicas del Renacimiento tardío y del Barroco con la literatura dista de ser excepcional. Hamlet se cuenta como un caso más de un tópico extendido y popular en las letras del siglo XVI y XVII, el del héroe melancólico. El *Quijote* ve la luz unos cinco años luego de representado *Hamlet*, y sólo unos treinta años lo separan del Segismundo de *La vida es sueño*. La vacilación ante la realidad, el extrañamiento ante la acción que es a la vez la eclosión de una epifanía de la verdad del sujeto es un tema predilecto de la época (Bartra, 2001, p. 151).

Al calificar a Hamlet como un personaje *psicopático*, y haciendo de él una referencia clave para el acceso al concepto de inconsciente, Freud se inscribe en la tradición occidental que se teje en torno al tópico de la melancolía.

Al decir de Freud, la referencia a Hamlet permite articular el concepto de inconsciente con el estadio de la civilización occidental que corresponde a la instauración del sujeto de la Modernidad. Un examen genealógico de esta referencia, en consecuencia, ha de ser una vía privilegiada para situar las condiciones de producción del sujeto del inconsciente en el marco de los discursos que atraviesan la historia de Occidente en contrapunto con el tópico de la melancolía, considerados en conjunto bajo la denominación de *tradición melancólica*.

2. Propuesta metodológica

Una aproximación al psicoanálisis y sus conceptos a partir de una perspectiva histórica desemboca en un nudo de complejidad que requiere una cierta cautela metodológica. Los conceptos del psicoanálisis, al tiempo que son objeto de la mirada histórica, han intervenido y resignificado esta mirada. Desde su fundación el psicoanálisis hace del cuestionamiento de los relatos del pasado una de sus labores

sistemáticas. Expresión de esto es la pasión de Freud por la arqueología, que él asocia con la exploración del inconsciente. Su obra se escribe sobre el fondo de una pregunta que enmarca la época: ¿cuál es la relación entre la historia, el relato, y la verdad? La arqueología de fines del siglo XIX y comienzos del XX enciende la ambición positivista de encontrar la “verdadera Historia” detrás de la Historia. Schliemann exhuma la Troya histórica en 1870 y en 1876 proclama que ha hallado en Micenas la máscara mortuoria de Agamenón. Freud se considera un espíritu afín y compara en varias ocasiones sus labores respectivas.

Historia de los sujetos, historia de la cultura que los acoge, historia del movimiento psicoanalítico, historia de su lugar en el mundo de la cultura y de las ciencias, la cuestión de las discursividades que narran el pasado en la clínica, en la teoría, en los ecos del discurso analítico en la cultura, se atraviesan y resignifican mutuamente. La historia de los sujetos se ve conmovida por el descubrimiento del papel ineludible de la fantasía, de la naturaleza encubridora de los recuerdos, de que toda biografía es a la vez el borramiento de la vida transitada. La historia de la cultura es a la vez la historia de los valores que se erigen como contrapunto visible a la lucha silenciosa entre las pasiones y la exigencia de la renuncia a las satisfacciones inmediatas.

Esta complejidad es correlativa de un severo cuestionamiento de los modos ingenuos de aproximarse al pasado. En principio, rechaza una concepción de lo histórico como un mero catálogo de hechos. En particular hace cuestionable toda mirada que se dirija hacia el pasado en busca de una epifanía metafísica del sentido, que haga de la Historia, a la manera de la tradición hegeliana, un discurso sobre el origen como principio explicativo. Cuando Freud (1933, p. 146) advierte acerca de la necesidad de que el psicoanálisis no se torne una *Weltanschauung* opone el discurso psicoanalítico a los sistemas que postulan *totalidades*. Todo artificio al que se recurra para dotar a lo existente de una unidad última corre el riesgo de declinar en una metafísica de los orígenes. Precaución que es a la vez una advertencia de que todo excurso de la teoría psicoanalítica fuera de los márgenes de su práctica clínica ha de ser sometido a una rigurosa crítica. Se han señalado los riesgos de llevar los procedimientos propios del método freudiano a dominios lejanos de su tarea propia. En un ensayo ya clásico, Susan Sontag (1966, p. 18) señala que el psicoanálisis ha servido de herramienta para una tendencia del siglo XX que propicia el vaciamiento del valor de verdad de las producciones culturales y artísticas mediante la reducción de la obra a su contenido y la transformación del contenido en un metadiscurso al que sólo puede accederse mediante la palabra autorizada del intelectual. Sontag postula que ante este estado de cosas, es preciso desviar el foco de interés del contenido hacia la forma. Si la atención sobre el contenido duplica al objeto y sitúa el eje de la cuestión por fuera de él, ocuparse de la forma vuelve a ponerlo en el centro de la escena. Este gesto es solidario de la operación que realiza Lacan (1966a) en un texto publicado el mismo año que el de Sontag cuando, para dar cuenta de su concepción de la escritura, subvierte la fórmula de Buffon (1753, p. 24) “*le style est l’homme même*” [el estilo es el hombre mismo] afirmando que es el objeto el que responde la pregunta sobre el estilo.

Poner el centro de la lectura en la forma para que el objeto se revele en su verdad permite el examen de las condiciones de producción de un discurso. Michel Foucault (1971, p. 15) ha llamado *genealogía* a un abordaje en contrapunto de la historia que se fundamenta en la crítica nietzscheana al concepto de *origen* (*Ursprung*). La mirada genealógica disuelve la continuidad que liga la identidad de sus

objetos a una metafísica de los orígenes, develando sus condiciones de aparición y, ante todo, las relaciones de poder que los infiltran.

Siguiendo a Nietzsche, Foucault opone al origen el comienzo (*Anfang*). Este desplazamiento terminológico pretende desmontar la pretensión de encontrar en la historia la justificación de las certidumbres establecidas. La postulación del *origen* censura la acción de los discursos intervinientes en la constitución del objeto, mientras que la genealogía les da legibilidad al restituirlos en su propia legalidad. Este abordaje posibilita establecer y delimitar en la historia del surgimiento de las formaciones discursivas los juegos de las relaciones de poder que son connaturales a ellas. De esta manera, puede estudiarse cómo el surgimiento de determinados postulados, el desplazamiento de las terminologías y las unciones de la autoridad son producto de la lucha y la prevalencia de unos discursos sobre otros, con sus efectos de atribución de verdad o de ocultamiento.

Dos variantes del término comienzo (*Anfang*) tematizan su distancia con la búsqueda metafísica del origen: procedencia (*Herkunft*) y emergencia (*Entstehung*). *Herkunft* es traducible por *procedencia* y también por *fuerza*. Su campo semántico alude a la pertenencia a un grupo, definido por la sangre o la tradición. Sin embargo, Foucault se encarga de especificar que no se trata, como podría pensarse, de una categoría esencialista, una exaltación de las semejanzas identitarias bajo un sesgo idealizado. Por el contrario, a diferencia del origen, la procedencia nunca es del orden de lo venerable, sino que disuelve los valores establecidos ante la proliferación de lo accidental y lo azaroso. Ante todo, la genealogía, en tanto análisis de la procedencia, devuelve a la Historia su articulación con lo corporal. Si el tiempo escamotea los cuerpos, la mirada genealógica los rescata como sustrato portador de las marcas y los estigmas de los sucesos pasados. Las ideas se caracterizan por disolver los acontecimientos. Lo efectivamente ocurrido se desvanece tras el concierto de las razones, los encadenamientos lógicos y las clasificaciones. El cuerpo es el lugar donde pueden inscribirse en su dispersión las marcas singulares y subindividuales. Si la Historia es destructora de los cuerpos, la genealogía muestra los modos en que éstos están impregnados de otra historia que se revela en las marcas de su materialidad, los influjos del poder, los rastros de los goces y las violencias.

El término *Entstehung*, por su parte, designa la emergencia, el surgimiento de un fenómeno en su singularidad. Se opone a la concepción de que este surgimiento implique el advenimiento a una concatenación definida por causas y fines últimos. No hay etiología que explique la emergencia de un acontecimiento, antes bien, en el sitio vacío que traza la ausencia de la causa se encuentra un juego de fuerzas que contienden. La emergencia es un territorio de conflicto, un lugar de enfrentamiento marcado por la arbitrariedad y las asimetrías del poder. En este sentido, la historia carece de un sujeto último, toda vez que en última instancia la emergencia del acontecimiento no es obra de agente alguno sino efecto del conflicto entre las formas seculares de la dominación y el poder. Toda legalidad, toda regla que pueda postularse no es la matriz trascendente que fundamenta un estado de cosas, sino efecto de una instauración violenta.

De esta concepción se concluye que si algún sentido puede darse a la tarea de interpretar, no será el de extraer de la bruma de lo aparente una significación oculta en el origen. Esta pretensión lleva fatalmente al extravío en la pendiente de la metafísica, recurrentemente solidaria de la justificación del *statu quo*. El interpretar posible se da en la superficie y sobre el fondo de la ausencia de una significación en el sentido clásico, el de una esencia preexistente y fundante de la identidad del objeto. Pero la

interpretación, si no es restitución de un sentido originario, no puede ser sino imposición arbitraria y aun violenta. Ante la ausencia de hechos y la proliferación de las interpretaciones que contienden entre sí por su supremacía o su supervivencia, la genealogía se constituye en crónica de guerra de estas interpretaciones.

La tradición universitaria piensa la discursividad como un campo neutro, pacíficamente aditivo, acumulativo. La mirada genealógica, por el contrario, confronta los discursos examinando sus intercambios e interacciones agonales. Louis Althusser (1967, p. 33) llamó *lectura sintomal* a este procedimiento. A diferencia de la lectura literal —que es una reducción del acto de leer a una *moral del texto*— y la lectura hermenéutica —que postula un *sentido profundo* a restituir—, esta modalidad de aproximación a los discursos se rige por la búsqueda de las interferencias inter e intratextuales (Genette, 1982, p. 10; Rosa, 1997, p. 77).

Este abordaje resulta especialmente pertinente para el examen de los movimientos conceptuales y terminológicos que sufre el tema de la Melancolía. Éstos son concebibles como otros tantos episodios en los que unas concepciones censuran a otras, y cuyos desplazamientos léxicos y teóricos son expresión de las pugnas entre las disciplinas que se disputan su hegemonía. Esto es ostensible en particular en el eclipse del término *melancolía*, desterrado por el de *depresión* a comienzos del siglo XX (Vaschetto, 2006, p. 19). A medida que gana terreno el discurso de la psiquiatría contemporánea, cada vez más definido por la pregnancia de la psicofarmacología, este deslizamiento terminológico impone un conjunto de significaciones que censuran a otras. Lo *depresivo* se define como enfermedad, y la enfermedad como simple disfunción, imposibilidad de ejercer las ocupaciones propias de la salud. Así queda censurado un carácter fundamental de *lo melancólico*. La melancolía, durante su larga pervivencia, mantiene siempre una ligazón que la pone en continuidad con la normalidad y aun con los ideales de la cultura. De ahí que lo inquietante del relato del melancólico sea que se escuchen en él dos notas discordantes pero indisociables, la de lo mórbido y la de una verdad irrecusable. Rilke, el poeta melancólico que acompaña a Freud en el paseo relatado en *La transitoriedad* (1916b, p. 305) —*Vergänglichkeit*, que la más popularizada traducción de Ballesteros vierte por *Lo perecedero*—, no puede dejar de ver la decadencia que asoma detrás de la naturaleza floreciente de un día de primavera. Freud percibe que esta mirada a la que no puede negar una connotación patológica es portadora de una verdad trágica, la de la transitoriedad de todas las cosas.

La mirada melancólica, que no puede evitar ver la ruina que acecha detrás de todo orden y todo valor, es un tópico frecuente en la Europa de la primera mitad del siglo XX, marcada a fuego por los estragos de la guerra. Uno de sus exponentes más acabados es la célebre imagen del ángel de la Historia de Benjamin (1940, p. 52). Esta imagen alegórica identifica la mirada retrospectiva del melancólico con una versión de la historia que, lejos de disponer el pasado según el buen orden y la continuidad, deja tras de sí una acumulación de ruinas. Benjamin establece una diferencia entre la Historia —la impotente acumuladora de restos— y otra instancia que define la transmisión a través de los tiempos, la *tradición*. La referencia a este término despierta resistencias, por estar asociado frecuentemente con el pensamiento conservador y aun reaccionario, bajo la concepción de que el presente debe sujetarse al pasado que se reputa como modelo establecido. Bonald y De Maistre, teóricos fervientes de la Restauración, son fieles exponentes de cómo este concepto puede ser puesto al servicio de una concepción ultramontana de la historia, que pretende encontrar en ella la revelación de un sentido fijo e inmutable a la manera del tradicionalismo cristiano

más conservador.

En Benjamin, sin embargo, la tradición no se define como un rescate de valores o conceptos establecidos, sino de aquello que se *trae, tracciona* —como la etimología indica—. Un saber que más que legar un contenido transmite por su disposición o, antes bien, por la dispersión a la que lo somete una catástrofe que eclipsó su origen, expresada en la imagen de la tormenta que cubrió el paraíso extraviado. Perdido el origen, resulta privado de su eminencia dadora de sentido, y sus elementos se disponen según un orden que no es el de ninguna voluntad metafísica trascendente.

Cuando el concepto de tradición se desliga de la referencia a una doctrina revelada o a un núcleo de saberes positivos que se postulan ahistóricamente, opera un descentramiento de las pretensiones de la Historia. Su relato ya no se ordena en torno a la comprensión del pasado según un origen que sería su ápice metafísico. Es lo que de hecho ha persistido según el orden sin orden del tiempo.

Las bellas alegorías de Benjamin transmiten un cuestionamiento de la historia idealizante y totalizadora a la manera hegeliana, por su concepción y por los medios que utiliza. En sus estrategias de escritura, la irrupción de la imagen poética como centro del relato lo infiltra de una transmisión de nuevos sentidos potenciales que a la vez es creador de opacidad y de dispersión. Benjamin permanece fiel al doble legado de sus raíces judías que lo habitan bajo la forma de un pensamiento místico y de su comprensión del mundo y el tiempo según las figuras del materialismo histórico. La experiencia ordinaria y la sucesión de la Historia son interceptadas por la irrupción de una experiencia irreductible en su ajenidad, extática, que en su pensamiento se identifica tanto con la experiencia mística en su valor alegórico como por lo que se espera de la Revolución en el concierto de los tiempos.

En la obra de Benjamin la *imagen poética* constituye una experiencia dispersiva de los sentidos instituidos y a la vez señala el territorio de conflictos que es su verdad latente. Benjamin se manifiesta así tributario de una línea de pensamiento propia de fines del siglo XIX y comienzos del XX que tiene como punto de eclosión privilegiado al Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*. Otro seguidor de Nietzsche, Aby Warburg, transformó la historia del arte postulando una transmisión a lo largo de las épocas cuyo medio no es el régimen de los conceptos, sino el de las imágenes. Warburg llamó *Pathosformeln* a aquellas imágenes que transmiten a lo largo de los siglos el *pathos* de los conflictos y las tensiones que habitan la cultura.

Warburg postula que las épocas se definen menos por las ideas dominantes que por la pregnancia de estas imágenes que las articulan y las definen, de modo tal que la temporalidad se escande de manera diversa al discurrir de la historia de los hechos y los conceptos. Una época —y esto es especialmente pertinente para períodos de pasaje como el Renacimiento, objeto de la predilección de este autor— es un territorio de lucha que se expresa en tensiones internas a las imágenes que se transmiten a lo largo de los siglos.

¿Qué transmite la pervivencia de la figura de Hamlet al cabo de los tiempos? Emma Smith (2012) discute la opinión generalizada de que este personaje es un emblema de la Modernidad. Todo en él sugiere, en cambio, una disposición retrospectiva. La pieza en general está constituida de forma tal que su movimiento es regresivo, nostálgico. La voz dominante es la del “*Remember me*” [Recuérdame] del espectro. Tal vez una opción y otra sean igualmente verdaderas. Hamlet no es sencillamente el sujeto de la Modernidad sino el incómodo estatuto de su instauración, la huella de su trauma en el tejido social. La Inglaterra isabelina es un territorio particularmente fértil para expresar tales conflictos. Enquistada en una época

compleja, asolada en cada sucesión por el recelo acerca de la legitimidad de las investiduras del poder, una época que abraza la Reforma pero que al contrario de la severidad litúrgica de sus impulsores continentales promueve —con excepción del breve interregno del puritanismo— una proliferación iconográfica que abreva en la imaginería caballeresca medieval y en la profusión figurativa legada por el Renacimiento.

La *tradición melancólica* es, bajo esta perspectiva, aquello que se transmite en la pervivencia de las imágenes, labradas por la mano inhumana del tiempo que revela la ruina que acecha bajo los muros recién erigidos, la mueca de la calavera debajo del rostro. Tanto el Renacimiento como el Barroco condensan la doctrina de la melancolía que a medias reciben y a medias recrean en la imagen de Saturno (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1964a, p. 125), que simboliza el tiempo y a la vez rige el temperamento melancólico. El tiempo en su sesgo ambiguo, a un tiempo destructor y revelador de la verdad. Aquello que lleva todas las cosas a su concreción, a su madurez y acabamiento, pero en el mismo movimiento siembra en ellas el germen de su propia ruina.

A lo largo de los tiempos, la imagen de Saturno sintetiza de manera sincrética características que expresan diversos aspectos de la tradición melancólica. Con rasgos tomados del Saturno romano y el Crono griego, se lo asocia por homofonía con *χρόνος* [*khronos*], el tiempo (Grimal, 1951, p. 120). Habitualmente es representado bajo la imagen de un anciano munido de una guadaña. En este símbolo reside la clave de su ambigüedad. El instrumento de la siega es signo de la nutrición, por su referencia al trabajo agrícola. Saturno es asociado en la tradición clásica con la Época de Oro de los albores del mundo, aquélla en que todos los dones divinos le fueron dados. Este símbolo de prodigalidad remite a la definición de la melancolía como aquel temperamento por el que son dados al hombre los mayores bienes. Pero el símbolo de la guadaña remite también a que una función del tiempo es la de la siega de la vida humana. Esta ambigüedad de la imagen ha encarnado en dos diversas representaciones modernas que la perpetúan escindida. En la tradición de los países anglosajones es frecuente la representación del tiempo bajo la forma habitualmente benévola de un anciano dotado de alas y una guadaña al que se denomina *Father Time*. Por otra parte, la guadaña es el archisabido atributo de la representación de la muerte como una figura esquelética que tomará el apelativo popular de *Grim Reaper* (Green, 1997, p. 340).

Esta floración de representaciones persevera a lo largo de los siglos transmitiendo, mezclando y desmezclando las pasiones y las formas difusas de las vidas lejanas. La potencia imaginaria del Hamlet melancólico abreva en su condición de nacido bajo el signo de Saturno.

3. El príncipe melancólico en el escenario

El examen de la referencia freudiana a Hamlet requiere algunas interrogaciones preliminares. En primer lugar, ¿a qué se refiere Freud cuando habla de Hamlet?, ¿qué es lo que su Hamlet nombra? Parece plausible que Freud se refiera a la inscripción del personaje en la cultura de Occidente, es decir, un objeto que se halla más en la memoria de los pueblos que en los libros. El Hamlet de Freud no es reductible a la materialidad literaria del texto escrito e impreso, sino que representa cierta plasmación

en la psicología colectiva de su época.

De hecho, si de materialidad se trata, es necesario destacar que tanto Edipo como Hamlet son producciones de condición ambigua, con una doble pertenencia al teatro y a la literatura, que la expresión *literatura dramática* disimula mal. *El nacimiento de la tragedia* (1872, p. 76), una obra de Nietzsche que posee más de un punto de contacto con el pensamiento de Freud, pone de manifiesto de qué manera la estructura teatral de la representación trágica, su modo de puesta, no es descontable y constituye aun un núcleo esencial de su verdad.

Nietzsche releva, con un lenguaje mitomórfico, un aspecto decisivo de las producciones artísticas: su condición de asiento de conflictos internos, de principios que contienden. En este caso, los de la figuración representativa y el del *pathos* musical y abstracto del coro. Estos principios que Nietzsche denominará apolíneo y dionisiaco protagonizan una lucha interna a la estructura teatral de la tragedia, equiparable a la discordia que opone la materialidad del cuerpo y la voz al texto en tanto literatura.

Al cabo de los siglos, el protagonismo del cuerpo pierde terreno y pervive el texto. La reducción de lo teatral a literatura opera una suerte de censura sobre la naturaleza material del hecho dramático. ¿Qué marcas de las condiciones específicas de la representación teatral se extravían cuando el personaje y sus circunstancias escénicas ingresan en el dominio de las letras, cuando se vuelven texto?

Las condiciones del hecho teatral en tiempos de Shakespeare distan de ser las de lo literario. El teatro isabelino por su condición y disposición era un género eminentemente artesanal. Con frecuencia se reciclaban los mismos textos y argumentos en diferentes ocasiones. Una historia utilizada en el contexto de las *Masques* —funciones privadas para la nobleza— podía restablecerse para su exhibición en los teatros públicos o privados.

La puesta isabelina condensa multitud de elementos tradicionales con otros eminentemente modernos y otros idiosincráticos. Textos sin fijeza, acabados a toda prisa con la presión de la representación inminente y los azares de una producción artesanal, a medias prestigiosa y a medias considerada marginal (Dover Wilson, 1964, p. 53).

Las condiciones originales de representación para las que fue pensada la obra son enmudecidas en su reducción a texto literario, pero a la vez permanecen ostensibles como silencios, pequeños desajustes y enigmas.

Cabe destacar que esta tensión implica consecuencias que trascienden el orden estético. La escisión entre lo visible y el texto, entre la acción teatral y el lenguaje poético, el teatro concebido en suma como un mero espectáculo o como un depósito doctrinario de ideas y tropos, refleja un dispositivo que escinde públicos de diversa extracción social.

En la cosmovisión isabelina, el hecho teatral es un entretenimiento eminentemente visual para las masas populares, mientras que para las clases altas el elemento dominante es la palabra poética. La disposición arquitectónica sitúa, en consecuencia, al público plebeyo corporalmente cercano a la acción teatral, en el espacio de *the yard*, la *arena* contigua al escenario. Las galerías estarán reservadas a las clases acomodadas que pueden dejarse llevar por la música de las palabras.

Si la disposición del público no es homogénea, tampoco lo es la de la acción escénica. Lejos de la manida unidad de tiempo y espacio prescripta por el canon aristotélico, el teatro isabelino amalgama elementos tradicionales y medievales con técnicas dramáticas propias del incipiente teatro moderno tal como llegaba del

continente. A la vez sofisticado y provinciano, el dispositivo escénico se inventa con retazos de la disposición de los teatros continentales y con elementos de las formas populares de representación propias de la feria, de las festividades populares, de las liturgias tradicionales.

De esto resulta un artificio escénico cuyo espacio está fragmentado y multiplicado por diferentes niveles, pasarelas, trampillas en el techo para que descienda el *deus ex machina* y en el piso para conectar la escena visible con el mundo inferior de los muertos y los seres sobrenaturales.

Las condiciones materiales de representación del teatro isabelino se encuentran silenciadas en el texto reducido a pieza literaria, pero son a la vez imposibles de ser descontadas de su efecto dramático.

El clima de enigma que rodea a Hamlet se transmite en la letra, pero también en los deslices y los silencios. Cabe destacar que Lacan en su abordaje de la obra se sirve de un comentador, Dover Wilson (1960, p. 229), particularmente sensible a esta cuestión. En sus análisis de la pieza no deja de destacar de qué manera la conjetura acerca de los desplazamientos de los personajes, sus momentos de entrada y salida, su presencia convencional en diferentes lugares del escenario configuran otras tantas ocasiones en que los enigmas de la obra pueden multiplicarse o resolverse. ¿Cuándo entra el espectro durante la escena de la alcoba entre Gertrudis y Hamlet (III, 4)? ¿Dónde se encuentra Hamlet cuando Claudio y Polonio en el segundo acto rumian sus conjeturas sobre él? ¿A un lado del escenario, sobre el balcón superior o en el espacio que se recorta tras el telón del fondo?

La percepción de cierta resistencia al sentido en la pieza, aquélla que hace que Freud elija a Hamlet como paradigma del *pathos* del inconsciente, es entonces también la percepción de una profunda marca del incipiente sujeto moderno. El drama de Hamlet es el del choque de las generaciones. Pero también la marca de la naturaleza traumática y desprolija de la colisión de dos sistemas, la institución del capitalismo industrial que coexiste con el tardío Renacimiento que azuza la nostalgia ambivalente por los valores medievales y tradicionales.

4. La tradición melancólica y la risa de Demócrito

Una genealogía del Hamlet de Freud hace necesario, según se ha dicho, reemplazar la pregunta por el origen por la de su procedencia (*Herkunft*) y sus condiciones de emergencia (*Entstehung*). Se estableció que la estirpe del personaje es la *tradición melancólica* de Occidente. Por ello, es necesario caracterizar en primera medida esta tradición y establecer en particular las condiciones de su emergencia en el escenario de la Inglaterra isabelina. En segundo lugar, es necesario establecer los medios por los que el pensamiento freudiano recibiría dicha tradición por la mediación de la figura de Hamlet. Por último, será preciso tratar de dilucidar qué es lo que esta filiación ilumina en la formulación freudiana del concepto de inconsciente.

El tema requiere entonces, como primer paso, un examen sobre el modo en que el tópico de la melancolía se difunde desde la Antigüedad clásica en el interior de la cultura occidental configurando una tradición. Una historia llena de meandros y ramificaciones que se remonta a los albores de la civilización, aludiendo o nombrando una vasta parte del sufrimiento humano en una gama que abarca desde el dolor propio de su existencia tal como es revelado en su dimensión trágica hasta los tormentos de

la enfermedad del alma (*maladie de l'âme*), según la denominación utilizada por Jackie Pigeaud (1981, p. 9) para referirse al objeto de los incipientes discursos médicos. Esta profusión y variedad que los discursos sobre la melancolía trazan en su dispersión puede agruparse en última instancia en torno a dos centros de gravedad que los ordenan: los discursos filosóficos y los discursos médicos. Unos y otros son los actores que desde la Antigüedad temprana se disputan la clave de un concepto que tematiza el punto de contacto entre la verdad de la condición humana y su intrincación con el sufrimiento.

Pigeaud (2008, p. 46) señala que la escena fundacional de la discursividad sobre la melancolía en Occidente es la que la tradición recoge acerca del encuentro entre el mítico médico Hipócrates y el filósofo melancólico Demócrito. La estatura de ambos personajes es suficiente para dotar a la escena de la dignidad que Pigeaud le adjudica. Hipócrates es el nombre propio que la cultura clásica pergeña para unificar bajo una autoría el conjunto de tratados médicos que inauguran la medicina antigua. Demócrito, por su parte, en esta versión fantástica es imaginado con los caracteres confluentes del filósofo y del melancólico por antonomasia.

Pigeaud lee la escena en fuentes manifiestamente apócrifas. Esto, lejos de parecerle una rebaja de su valor, hace a los textos de los que se ocupa aún más valiosos a sus ojos. Su lectura no persigue el rigor fáctico, sino que forma parte de un proyecto al que denomina *historia del imaginario de Occidente*, proyecto que se articula con el de trazar las huellas que la melancolía ha dejado en la cultura a lo largo de los siglos. Lejos de ser un objeto entre otros, una imagen entre las imágenes, la melancolía es una clave fundamental de la constitución del imaginario occidental. La melancolía azuza la imaginación y es causa de su proliferación, pero también de su cualidad creativa y de sus producciones que se debaten entre el genio y el exceso. A su vez, en tanto objeto, lo melancólico no puede ser atrapado más que bajo la forma de sus ecos imaginarios. Ligado a humores cuya naturaleza antes que fisiológica es de la estofa fantástica de los sueños, los discursos que se ocupen de este objeto huidizo y refractario no pueden discernirlo mediante la reducción al saber simbólico de la ciencia. Antes bien, sólo pueden darle alcance en el terreno del mito, de la poesía, de las figuraciones plásticas. La escena del encuentro de Hipócrates y Demócrito, manifiestamente imaginaria y recogida en textos fraguados, es denominada por Pigeaud la *escena primaria* de la discursividad occidental acerca de la melancolía. Este término freudiano destaca a la vez su carácter fundante e imposible. La escena primaria en el contexto de las fantasías sexuales infantiles postula la mirada que jamás podría ocurrir fácticamente, la del sujeto infantil contemplando su propia concepción. Es precisamente este carácter imposible el que compromete al sujeto en una mirada que lo fascina porque su falsedad es enteramente correlativa a su verdad.

Los vecinos de Abdera están desconsolados porque su filósofo más célebre afecta comportamientos que a todos parecen signo de la locura. Deplora de la ciudad y se retira a un bosquecillo cercano, donde no hace más que leer, escribir y disecar animales para escudriñar dentro de sus despojos. Si tiene el menor contacto con algún ciudadano que acierte a pasar por allí, lo invade una risa destemplada y estentórea, que dura largo rato. Deciden llamar al célebre Hipócrates para que juzgue si la conducta del filósofo es efecto de la locura. El encuentro revela sus motivos. Demócrito disecciona animales en búsqueda del mecanismo de la melancolía. Su risa sin alegría es la respuesta al patético sinsentido de la vida de los hombres —de todos ellos—. El veredicto de Hipócrates será que la melancolía de Demócrito no es producto de la locura, sino el correlato de su lucidez.

Pigeaud acentúa el juego de espejos por el que el melancólico Demócrito interroga los cadáveres de sus especímenes en busca de la clave de la melancolía, al tiempo que él mismo es objeto del examen de Hipócrates. A su vez, el médico será presa del juicio lapidario del filósofo, que lo juzga uno más entre la humanidad que no le produce otra cosa que la irrisión. La verdad acerca de la melancolía se desenmarca del dispositivo clásico de la medicina y circula entre el saber del filósofo y el del médico. La discursividad acerca de la melancolía se inaugura en la Antigüedad según una doble filiación. Por un lado, las primeras definiciones surgen en el contexto de la medicina clásica, en los textos hipocráticos y galénicos, de los que se desprende la tradición de la medicina antigua del helenismo, la rescatada por los árabes y por la escuela de Salerno. Por otro, la doctrina platónica-aristotélica que articula la melancolía a los bienes y aun al genio. Este primer jalón de la tradición melancólica inaugura lo que puede denominarse *melancolía clásica*.

La melancolía clásica

Se entiende por *melancolía clásica* un vasto dispositivo discursivo, textual e imaginario que condensa, al menos, tres momentos.

En primer término, el surgimiento en el marco de las teorías médicas humorales hipocrático-galénicas de la asociación entre el genio y el furor melancólico. Esta doctrina se establece en el contexto de los saberes médicos de la antigüedad, pero se transmite ante todo a partir de los nombres centrales de la tradición clásica, Platón y Aristóteles. En el *Fedro* (265b) se establece que los mayores bienes de la vida humana proceden de la locura inspirada por los dioses. La asociación entre genio y locura es legada por el célebre Problema XXX, 1 pseudo-aristotélico: Pigeaud (Aristóteles, Ed. 1996 p. 56) sostiene en su edición crítica de este problema que su redacción tal como ha trascendido a la posteridad ha de atribuirse, probablemente, a Teofrasto, discípulo de Aristóteles. Sin embargo, aclara que su tesis fundamental, la relación entre melancolía y genio tal como se desarrolla en el texto, tiene hondas raíces y articulación con el *corpus* aristotélico.

El segundo momento está dado por la reformulación de la melancolía bajo la forma de la *acedia* medieval, legible en la patrística. Si bien por motivos de economía no se abunda en este momento particular, cabe destacar que hay elementos de ella presentes en las tradiciones examinadas. La *acedia* medieval, aun cuando pierde gran parte de la complejidad y las ambigüedades de la melancolía de la medicina antigua, postula —y lega a la posteridad— la concepción de que sus sufrimientos son esencialmente un trastorno ligado al funcionamiento de la facultad de la Imaginación. Por su parte, Giorgio Agamben (1977, p. 51) acentuó esta lectura con el fin de anclar en ella su ligazón con el concepto freudiano de *fantasía*.

Por último, la culminación de este proceso es el redescubrimiento de la asociación entre genio y locura en el Renacimiento por parte del neoplatonismo de Marsilio Ficino, que Cornelius Agrippa sistematizará como *melancolía inspirada*. Se entiende por tal la síntesis operada entre los siglos XIV y XVII de las fuentes antiguas y medievales en un contexto hermético y neoplatónico.

Si el Renacimiento es, como afirma Roger Bartra (2001, p. 9), la edad de oro de la melancolía, puede postularse, tal como lo señala Frances Yates (1979a, p. 157), que es en la cultura isabelina donde culmina esta tradición. Las fuentes centrales

serán los tratados clásicos sobre la materia de Timothie Bright y Robert Burton, así como una constelación de referencias que expanden y enriquecen sus postulados. Siguiendo a Yates, se sitúan en esta órbita *The shadow of night*, de George Chapman; *Il penseroso*, de Milton; *Faerie Queene*, de Edmund Spenser; y buena parte de los personajes shakespearianos (Próspero de *The Tempest*, la corte melancólica del Rey Ferdinand de Navarra retratada en *Love's Labour's Lost*). Tan señalada es la pregnancia del tema melancólico en este escenario, tan persistentes sus efectos en la cultura que la melancolía misma llega incluso a definirse como la *enfermedad isabelina* (Babb, 1951, p. 73).

Se delimitan así dos ámbitos: la *melancolía clásica*, tal como la transmite la tradición isabelina y las huellas de esta tradición legibles en los meandros de su recepción por parte del siglo XX.

La recepción de la tradición melancólica y el *spleen* de la ciudad

La comprensión del hilo que lleva de la tradición melancólica isabelina hasta los textos freudianos hace necesario el examen de la recepción de lo melancólico durante el siglo XX, y fundamentalmente, de las condiciones bajo las cuales este problema se vuelve visible a partir de determinadas producciones teóricas propias de esta época. Según la mirada europea lo melancólico se torna un tópico fundamental para la comprensión de la historia de la cultura occidental en general, del Renacimiento en particular, y del Renacimiento inglés por excelencia. Por ello se gestan las herramientas teóricas e historiográficas que permitieron dar condiciones de legibilidad a este fenómeno.

A fines del siglo XIX lo melancólico es expulsado de los discursos en los que impera el positivismo. Sin embargo, nuevos dominios teóricos agregan un giro al concepto y refunden su horizonte de comprensión. La escisión entre el discurso médico —que separa melancolía y depresión, pero que al hacerlo redefine a lo melancólico empobreciéndolo como antecedente arcaico—, por una parte, y discursos que no son clínicos pero que retoman la tradición de la melancolía, por otra, traza la diferencia entre los dominios de la ciencia y funda a la vez un campo en el que las imágenes, las formas poéticas y plásticas recogen lo que la medicina expulsa. La tarea de formular herramientas conceptuales para su comprensión puede adscribirse fundamentalmente a la escuela fundada por Aby Warburg.

Otra referencia fundamental la constituye la escuela de Frankfurt y sus desprendimientos. Theodor Adorno (1951, p. 9) postula una *ciencia melancólica* en su *Minima Moralia*. Pero quien leerá el tema con particular lucidez será Walter Benjamin. El tema de lo melancólico se difunde de forma transversal, más o menos reconocible, por toda su obra, pero se condensa en su temprano estudio sobre *El origen del drama Barroco alemán* (Benjamin, 1925, p. 93) y en su lectura de lo urbano que tematiza el *spleen* parisino del siglo XIX en la poesía de Charles Baudelaire. La idea del poeta maldito como melancólico se constituye en un tópico de la tradición francesa, que —sobre todo en la figura de Baudelaire pero también sobre la huella de los *Poemas saturninos* de Verlaine— retomarán Starobinski (1970, p. 17) y Agamben (1977, p. 85). Susan Sontag (1980, p. 117) destacó la evidente filiación en la tradición melancólica europea de Walter Benjamin, cuya obra está atravesada por uno de sus atributos clásicos, la *lentitud saturnina*.

Estos autores conciben lo melancólico en la cultura moderna como un emblema que otorga legibilidad a los fenómenos destructivos que proceden no ya de fuerzas cósmicas como en tiempos del Renacimiento, sino de la propia cultura humana, que lleva a rastras una sombra de ruinas. La condición humana es devastada por dos fuerzas arrasadoras. Una de ellas, la pregnancia traumática de los espacios urbanos, cada vez más hostiles a la vida humana, la construcción de las metrópolis concentradas en las que la vida se agosta y agoniza en el tedio. La otra, la inermidad de los cuerpos expuestos a la intemperie de la guerra.

Melancolía y depresión

La expansión del término *depresión* durante el siglo XX se produce fundamentalmente a expensas del desplazamiento del concepto de *melancolía*. Esta sustitución, lejos de reducirse a una mera cuestión terminológica, establece un cambio de perspectiva que sólo es legible si se esclarece adecuadamente qué es lo desplazado bajo este nombre. Así, las consecuencias de este cambio en lo que hace a su eficacia para nombrar las variedades del sufrimiento psíquico serán situables como consecuencia de la distancia y la asimetría entre uno y otro término. Algunos rasgos esenciales caracterizan esta discordancia.

Lo depresivo y *lo melancólico* se sitúan en extremos opuestos en cuanto a su articulación con otros ámbitos de la cultura. Si *lo depresivo* es definible como una avanzada de la medicalización del *pathos* (todo lo que cae bajo la órbita de *lo depresivo* se torna materia médica), la larga historia de *lo melancólico* se ha caracterizado por desbordar de continuo el orden médico, engendrando expresiones y consecuencias en todos los órdenes discursivos.

A su vez, *lo depresivo* se caracteriza por *disciplinar* y *neutralizar* los discursos produciendo un orden cada vez más reducido y consistente, sumiéndolos bajo la órbita de lo médico y en última instancia de esa clausura de lo médico como acto que es el fármaco en su uso actual. *Lo melancólico*, como contrapartida, estableció sin cesar una discursividad fragmentaria y proliferante, generadora de una retórica y una escritura que resisten y corroen el pensamiento de la totalidad. Puede situarse entonces una textualidad del *sistema* y otra, melancólica, del *fragmento* y el *ensayo*.

Esta dinámica discursiva hace que *lo depresivo* cumpla acabadamente con la voluntad de la ciencia contemporánea —que, siendo la negación de los grandes sistemas de la Modernidad ha heredado de ellos su afán de totalidad compacta— de abolir la temporalidad clásica y presentarse como un saber *actual*, no sólo por presentarse como propio de la época y aun definiéndola, sino en tanto reduce su temporalidad al presente sin tiempo de la ciencia.

Lo melancólico, por su parte, no puede ser entendido sino *en términos de temporalidad*, que puede denominarse *histórica* a condición de no entenderla bajo el sesgo totalizante hegeliano, sino en una diacronía de la dispersión que en lugar de ser sumida como objeto de la historia interpela a la historia misma. El tópico de lo melancólico se conecta intermitentemente, y de forma explícita, con cada uno de los modos de la *vita contemplativa* y de la *vita activa*, con cada una de las artes altas y bajas. Roger Bartra (2001, p. 12) ha postulado la hipótesis de una *cultura de la melancolía* que podría incluso, virtualmente, refluir en una *melancolía de la cultura*.

Así, en su irrupción durante el siglo XX *lo melancólico* se desdobra turbulenta y

prolíficamente entre un saber clínico y nosológico, *la melancolía médica*, y las reverberaciones de la *tradición melancólica*, una formación discursiva proliferante y multiforme que la ha acompañado invadiendo —y aun definiendo— todos los sectores de la cultura.

La clínica psicoanalítica de la melancolía es síntoma de esta duplicidad discursiva. Por una parte, el concepto freudiano de melancolía es heredero de esa monumental operación de censura de la tradición melancólica que es la psiquiatría del siglo XIX. Por otro lado, la pregnancia de esta tradición es perceptible en Freud de forma explícita en textos como *La transitoriedad* y, de forma más velada —pero esencial para la comprensión del tema— en su transferencia masiva con los *héroes melancólicos* de la literatura, emblemas por excelencia de lo que hemos llamado *tradición melancólica*: Edipo, Don Quijote, Fausto y, especialmente, Hamlet como encarnación del malestar en la cultura propio de la neurosis.

5. Hamlet y Edipo: actualidad del enigma

La obra de Shakespeare —y *Hamlet* en particular— es un tópico habitual en las investigaciones enmarcadas en las ciencias humanas. En el campo de los estudios literarios es, naturalmente, un tema harto frecuente, pero también lo es para la filosofía y la ciencia política. Se encuentran tanto investigaciones que dan cuenta de la actualidad del problema bajo las rúbricas disciplinares habituales en los estudios psicoanalíticos —psicología, medicina— como en los de las disciplinas nombradas o, con frecuencia, en abordajes interdisciplinarios.

Un exponente de este abordaje es Kozicki (2003), quien realiza para su tesis de Doctorado —en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA— un entrecruzamiento entre estética y ciencias jurídicas. Bajo el título *Hamlet, el padre y la ley* ensaya una definición de la paternidad en la que su estatuto de estructura legal se pone en tensión con su versión freudiana. Desde una perspectiva más cercana a los estudios de género Iacomini (2011), en su ponencia “La figura femenina y la pasión que aniquila. *Fedra* de Séneca - *Hamlet* de William Shakespeare”, aborda el lugar de la mujer en el drama clásico como portadora y desencadenante del sesgo trágico del deseo. En el caso de *Hamlet*, Gertrudis y Ofelia son otras tantas versiones del lugar de la mujer en el engranaje trágico.

Otra línea de investigación se define por la identificación de la figura de Hamlet con el arquetipo del sujeto moderno —aquél que en la lectura freudiana es paradigma del estadio de la civilización propio de la neurosis—. Así, la tesis de Vinci (2010) *La follia di amleto tra psicoanalisi e cinema* postula que *Hamlet* constituye el *mito del hombre moderno*. De su conciencia lacerada, dividida y vaciada, cuestionadora de todo criterio de verdad, surge el concepto moderno de *sujeto*. El autor propone una reseña de las fuentes de la pieza —Saxo Grammaticus, Belleforest, el hipotético *Ur-Hamlet*— y sus comentaristas —Dryden, Goethe, Schlegel, Bradley, Jones, T.S. Eliot, etc.—. En cuanto a su tratamiento por parte de autores psicoanalíticos, pone de manifiesto su lazo de realimentación dialéctica con las representaciones teatrales y cinematográficas que han tenido lugar a partir del s. XX.

Otros autores postulan a la tragedia —entendiendo el drama isabelino como una variante o una transfiguración de ésta— como una forma de acceso a lo Real, entendido éste a la manera de la filosofía —en la tradición nietzscheana— o a la del

psicoanálisis. Ya sea según la visión fáustica del *Dichter* que Freud hereda del Romanticismo o de la *tragedia del deseo* lacaniana, la lectura psicoanalítica se demuestra afín a las lecturas que hacen del arte en general y de lo trágico en particular una vía de acceso a un conocimiento que compite y aun supera a la racionalidad clásica. Así, desde una perspectiva interdisciplinaria, en la que confluyen la estética, la sociología y la ciencia política, el artículo de Dipaola (2009) “La muerte de la palabra y la resurrección del cuerpo. Aproximación a una estética de la crueldad de Hamlet” investiga, en un marco interdisciplinario, las relaciones que establece el quehacer artístico entre la subjetividad, el cuerpo y lo social. Los temas hamletianos —en particular el de la acción y sus meandros ontológicos— se abordan a partir de los textos de Antonin Artaud y su concepción de la acción teatral como equivalente del acto en lo real, expresada en su eslogan “todo lo que actúa es crueldad”. A partir de este recorrido problematiza los contenidos políticos y sociales de la función estética, en particular los que tensan los vínculos entre acción y palabra. Si este autor aborda la pieza en un contexto específicamente teatral, Chacón Afanador (2011) en su tesis de maestría *La pregunta por el duelo y la melancolía. Mito, tragedia y muerte en “Hamlet”, de William Shakespeare* examina desde una perspectiva filosófica el mito y la tragedia como formas de acercamiento a lo Real. Hamlet, en tanto *héroe trágico* según un abordaje desde los conceptos aristotélicos de la *Poética*, se presenta como una figura de corte mítico que trasciende el montaje dramático para brindar un acceso a una dimensión trágica inherente a la vida misma. Estos argumentos reconocen una clara adscripción nietzscheana, a la vez que se emparentan con los de Freud. Afinidad explicable por la filiación de uno y otro con el pensamiento de Schopenhauer.

Lo trágico como rasgo definitorio de la existencia humana, perteneciente a un Real no mediado por el logos, es también el eje de la tesis de Pontillo (2010), *“Amleto”, tragedia del deseo. Interpretazioni a confronto*. Si bien este autor proviene del campo de la filosofía, utiliza herramientas y conceptos del psicoanálisis, en especial los de J. Lacan, como lo evidencia la expresión *tragedia del deseo*. A un análisis filológico, textual e histórico de la obra sigue una investigación en la línea que Ernest Jones (1949) propuso en su *Hamlet y Edipo*, en la que otorga una relevancia particular a los conceptos freudianos de *escisión del yo*, del deseo como energía psíquica y de la universalidad del complejo de Edipo y su correlato, la neurosis. Hamlet es presentado como paradigma de la neurosis, según el clásico planteo freudiano, y del deseo en su matiz trágico, según la formulación lacaniana.

Continuando con los estudios que siguen esta vía, la tesis doctoral de Flores Ribas (2013) para la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, *Poética trágica: Ruptura no agôn harmônico do cosmos ou o tempo fora do eixo*, aborda el contraste entre la tragedia griega y aquella del Renacimiento y la Modernidad temprana. Toma principalmente el *Edipo Rey* de Sófocles y *Hamlet* en sus respectivos contextos históricos y filosóficos. Desde la perspectiva del autor la tragedia es portadora en sus comienzos de una versión del mundo como una totalidad ordenada representable bajo la imagen de *un eje*, esto que vacila o se rompe en la tragedia moderna, y se lee en la conocida sentencia *the time is out of joint*. La tragedia se piensa como una poética de la desarticulación del orden del mundo, del cosmos fuera de eje propio de la constitución del sujeto moderno. Regueira (2003), por su parte, examinó de forma más directa las resonancias e implicancias del tema en el campo de lo político, en su ponencia llamada “Hamlet: ¿una respuesta al mito del poder?” Allí el tradicional tema de la inacción del personaje no se aborda desde una mirada psicológica sino desde una concepción política de la acción. La pieza es leída

eminentemente como un conflicto por la legitimidad del poder, y los personajes se definen por su situación en el marco de la sucesión de la Casa Real de Elsinor. Bajo esta perspectiva, el personaje es leído como un mito de los orígenes que articula al sujeto de la acción ética con un modelo de Hombre que tendrá su expresión en el *ciudadano* de los incipientes Estados Modernos.

Esta perspectiva política se articula, en la ponencia de Fernández (2011) “Stevie Smith y los ecos con la voz del rey Hamlet” con el tópico del *Rey melancólico*, una de las imágenes recurrentes para representar la alienación y la falta de respuesta vital frente a la acción y el ejercicio del poder. Este abordaje encuentra que el concepto de *melancolía* es vital para leer la pieza en sus resonancias políticas, vínculo establecido característicamente por Walter Benjamin (1925). Entre los autores que exploraron esta perspectiva podemos citar a Castro Santiago (2012), que en su tesis *Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas* explora las distintas formas que adopta la melancolía como territorio común entre las disciplinas mencionadas. Ésta se manifiesta lo largo de la historia de nuestra cultura a través de distintas producciones artísticas y literarias, en figuras como el dolor, el hastío, el vacío, la ironía, el anhelo por lo absoluto, la preocupación por el tiempo y la expresión aforística como una forma de sublimación de la visión fragmentada de la realidad.

Un sector de los estudios afines al tema está caracterizado por el examen de las referencias a Shakespeare en la obra de Freud. La tesis doctoral de Sourd-Michaud (2007), *Une traversée de l'oeuvre de Freud: Shakespeare dans l'aventure de la psychanalyse*, se encarga primeramente de poner de manifiesto la marcada frecuencia con que el pensamiento y la teorización freudianas recurren a la figura del *creador literario o poeta (Dichter)* para autorizarse. Este relevamiento sirve de marco preliminar al examen de los vínculos que pueden señalarse entre la obra de Freud y la cultura, la tradición y la literatura inglesas. En lo que hace al caso particular de las alusiones a Shakespeare, presta especial atención a ciertos personajes y motivos: Hamlet, Julio César, el episodio de “la elección de los tres cofres” en *El mercader de Venecia*. Señala la pregnancia del *tema del padre asesinado que retorna como espectro* —tomando *padre* en un sentido amplio que incluye a las figuras paternas como el Rey en *Macbeth*— bajo la forma de aparición fantasmal o como acoso de la culpa. Si hasta aquí se halla un abordaje clásico del tema, destaca por su originalidad la comparación del motivo de la aparición fantasmal con la cita como procedimiento textual, entendida como *revenant de la mémoire*. El acto de citar como resto con el que opera la tradición es confrontado a la pasión freudiana por la originalidad y su lucha por establecer su posición de fundador del psicoanálisis. En la perspectiva del autor, esta tensión justifica el interés de Freud en la polémica acerca de la identidad del autor de la obra de Shakespeare.

También en la perspectiva de Vega Baeza (2003) la génesis de los conceptos del psicoanálisis se esclarece mediante el examen del papel de las referencias a Shakespeare en los textos freudianos. En su tesis *Las pulsiones. Entre el mito y el logos: una sabiduría poética (Freud y los griegos)* la referencia a Hamlet se aborda en el contexto de un examen de los orígenes del concepto de *pulsión*. Se rastrea su filiación en los discursos filosóficos, poéticos y míticos de la Grecia clásica, con ayuda de la exégesis del Nietzsche del *Origen de la tragedia* y de la poética de Schiller. La hipótesis de Vega Baeza es que la figura de Dionisos es una *imagen simbólica* que acompañó a Freud durante toda la elaboración del corpus teórico psicoanalítico y en especial del aludido concepto de pulsión. Éste, concluye, es del orden de lo *dionisiaco*,

en tanto *fragiliza lo absoluto* —recuérdese que Nietzsche considera a Hamlet una expresión sin velo de lo dionisiaco—. Desde esta perspectiva, el ideal de la ciencia es desplazado como meta del pensar freudiano por la *sabiduría* en el sentido que ésta tenía en la Antigüedad. Se intenta así trazar la genealogía del sujeto moderno en sus raíces clásicas, en la imbricación entre mito y logos como productores de la realidad psíquica, que a su vez se multiplica en la diversidad de sus manifestaciones. La ciencia moderna es, bajo esta perspectiva, inseparable de la poesía.

Un contexto teórico más amplio presenta la tesis de doctorado de Smith (2012) para la Universidad de Warwick, *Shakespeare's Influence on Marx, Freud and the Frankfurt School Critical Theorists*. Smith aborda la influencia de las obras de Shakespeare en Marx, Freud y la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt. En lo que hace a su influencia sobre Freud, además del paralelismo entre Edipo y Hamlet señala la articulación del episodio de los tres cofres con el desarrollo incipiente de la teorización de la pulsión de muerte. La perspectiva del autor postula la relación entre la teoría y las figuras literarias como un juego dialéctico de inversión y re-inclusión, implícitos en Freud, Marx y metódicos en la escuela de Frankfurt, a tal punto que su hipótesis es que éste es el suelo para la formulación de la Teoría Crítica.

La tesis de doctorado de Prieto Fernández (2011), *Pensamiento trágico en el psicoanálisis freudiano*, se inscribe, por su parte, en el campo disciplinar de la filosofía pero se presenta como la confluencia de la reflexión clínica sobre la práctica psicoanalítica del tesista y su recorrido por la filosofía, la literatura y la historia del arte. La tesis examina las fuentes culturales de la metapsicología freudiana, tanto en la tragedia griega como en el drama moderno —Shakespeare, Goethe y Schiller—. Según el autor, los abordajes psicoanalíticos, comenzando por el freudiano e incluyendo los subsiguientes de Klein y Lacan, están marcados por el *molde intelectual* del pensamiento trágico. Postula que el concepto psicoanalítico de *escena* procede del modelo de la tragedia, que enlaza la dimensión mítica del origen con un sesgo trágico que es el que cobra el deseo. Se considera a la tragedia de Hamlet paradigmática de este punto. La argumentación de la tesis conlleva el despliegue y entrecruzamiento de tres escenas: la escena psicoanalítica —Freud—, la escena filosófica —Empédocles, Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche— y la escena estético-literaria —los trágicos griegos, Séneca, Shakespeare y Goethe—.

Otro sector de las investigaciones relevadas vincula una lectura psicoanalítica de *Hamlet* con problemáticas de la clínica. Jean (2011) es un exponente de tal abordaje. En su tesis realizada para la Universidad de Toulouse, que lleva por título *L'angoisse dans la clinique: de Freud à Lacan, la dimension structurelle et la place de l'angoisse*, este autor retoma el análisis lacaniano del episodio del entierro de Ofelia como articulación de la falta que permite el acceso al deseo. También la tesina de licenciatura de Guerra (2006) para la Universidad del Aconcagua que lleva por título *Complejo de Edipo en la neurosis obsesiva* estudia este tema centrándose en las relaciones entre deseo y superyó, y utilizando *Hamlet* a modo de ilustración.

Además de los estudios que abordan problemáticas propias de la dirección de un análisis, se encuentran otros que se ocupan de temas más generales y teóricos. La tesis de maestría para la Universidade Católica de São Paulo de Galletti Ferretti (2010), *O sujeito e o Outro no conflito de Hamlet*, es un estudio acerca de la estructura y los tiempos lógicos de la constitución del sujeto en la obra de Lacan. Para ello, realiza un examen de *Hamlet* en el que intenta leer las coordenadas del Complejo de Edipo a la luz del concepto de metáfora paterna, clave para comprender la emergencia del sujeto en el campo del Otro. La tesis de doctorado que Mairesse (2009)

realiza para la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aborda el tema de los síntomas en la contemporaneidad a partir de los modos de subjetivación en el contexto de una cultura en la que la fragilidad en la función paterna convoca a otras formas de goce. En esta tesis, que lleva por título *Condição na morbidez: uma vacilação ao trágico?*, la autora denomina *morbidez* a un rechazo del sujeto ante el cariz trágico propio de una posición deseante. Esta posición fantasmática ante el Otro primordial objetaliza al sujeto y lo paraliza frente a su acto. Como consecuencia de esto encontramos una dificultad en la situación del sujeto ante el malestar propio de la cultura que se ilustra con la vacilación de Hamlet ante la acción. De Faria Caramore (2004), por su parte, aborda el tema del duelo en la obra de J. Lacan y su ligazón con el problema de la inhibición en el acto en su tesis de maestría *Aspectos do luto no ensino de Lacan. Hamlet* se torna así un ejemplo privilegiado para desarrollar el lugar que tiene el deseo en la concreción del acto. Siguiendo las formulaciones clásicas del Lacan del Seminario 6, *El deseo y su interpretación*, se considera que un duelo estructural es condición para el acceso a la posición de sujeto deseante desde la cual el acto se torna posible.

Sólo una de las investigaciones relevadas aborda a Hamlet desde una perspectiva psicoanalítica utilizando como clave el concepto de *melancolía*. Poco frecuente en las teorizaciones clínicas, esta suerte de abordaje es habitual en otras disciplinas más advertidas de la importancia del entrelazamiento entre los textos y sus discursos circundantes, tales como la crítica literaria y la filosofía. Balbo Portella (2004) presenta la tesis doctoral titulada *A questão da passividade na melancolia: o paradigma de Hamlet*, ante el Doctorado en Ciencias Médicas de la Universidade Estadual de Campinas. Se trata del examen de un caso de melancolía desde la concepción filosófica de *pasión*. Se examinan así las formas de la pasividad desde la óptica del sadismo y el masoquismo en la teoría freudiana. La hipótesis es que el par conceptual *pasividad-pasión* es clave para comprender la clínica de la melancolía. Hamlet es utilizado como ejemplo literario de una posición subjetiva en la que el aislamiento melancólico respecto del Otro lo sume en la pasividad. Lo que este autor llama *melancolía* es entendido en una dimensión exclusivamente clínica, en particular de la clínica de la psicosis.

Puede verse en este recorrido que los estudios enmarcados en una perspectiva psicoanalítica suelen adoptar un punto de vista exclusivamente disciplinar y, por tanto, suelen preferir la lectura lacaniana que —a diferencia de la de Freud— no evidencia la necesidad de pensar la ligazón entre el Inconsciente y la Historia. Por su parte, las investigaciones procedentes del campo filosófico, histórico o literario equiparan el sujeto de la acción en *Hamlet* con el ciudadano de los Estados de la Modernidad, y aun con el de las ciudades posteriores a la Revolución Industrial. Es probable que tal asimilación se deba a la pregnancia de la lectura de Benjamin (1925), tanto en su obra sobre el *Trauerspiel* alemán como a sus escritos sobre Baudelaire, en los que lo melancólico se equipara al *spleen* del París de las inmediaciones del Segundo Imperio. Queda así desplazada la posibilidad de una lectura de la pieza de Shakespeare que dé cuenta de su naturaleza singular. Si, como señala A. Warburg (2005), la transición entre la Edad Media y el Renacimiento es más un territorio de conflictos y superposiciones que una franca discontinuidad, esto resulta tanto más ostensible en la Inglaterra de los Tudor y de los primeros Estuardo, que reciben el legado del Renacimiento italiano tardíamente, en una continuidad con elementos del Barroco y sin romper con los emblemas medievales que legitiman a su monarquía. El teatro isabelino, un género tan ambiguo y multiforme como esta cultura que le da su

fundamento político y social, expresa esta situación de manera privilegiada.

Esta lectura entiende los procesos históricos no como contexto sino como una multiplicidad de estratos en los que los discursos se entrecrocán, se funden o se superponen. Estratos en los que participan no sólo elementos semióticos sino las trazas de las pasiones y los juegos del poder. La lectura de Freud, marcada por su pasión por la arqueología, guarda una afinidad con esta concepción de lo histórico. La célebre comparación del psiquismo con los estratos sucesivos revelados por la excavación de las ciudades antiguas, al tiempo que ilustra la investigación del inconsciente, establece un paradigma para la lectura de su dimensión diacrónica y su concepción de la historia. Puede comprenderse que una lectura de *Hamlet* como paradigma de un momento privilegiado de la civilización no referirá entonces, en la lectura freudiana, a la Historia de los grandes acontecimientos sino a la de los planos superpuestos que han atrapado las pasiones en conflictos de ideales y guardado las marcas de las luchas y los meandros del poder. De allí la necesidad de plantear la lectura en términos de una *genealogía*. Por su parte, la *melancolía* en cuestión, aquello que Babb (1951) en su estudio clásico llama la *enfermedad isabelina*, no puede confundirse con la que cristaliza la incipiente psiquiatría del siglo XIX —y de la que en buena medida la psicopatología freudiana es incómoda heredera—, sino que habrá de desplegarse en los estratos sintomáticos que a lo largo de los tiempos fueron un territorio de encuentro y conflicto entre los discursos médicos y filosóficos.

Capítulo II

El Hamlet de Freud

A nosotros, los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, toma sus materiales (...). ¡Si al menos pudiéramos descubrir en nosotros o en nuestros pares una actividad de algún modo afín al poetizar! (Freud, 1908, p. 127).

1. El progreso y la estofa de la cultura

La explicación freudiana acerca del juego de afinidades y diferencias que articulan el par Edipo - Hamlet es de una aparente —y sólo aparente— sencillez. En una primera lectura, la tesis que Freud sostiene parece tributaria de las matrices ideológicas propias del positivismo de fines del siglo XIX. Si Hamlet es esencialmente una nueva encarnación de Edipo a quien se le han impuesto las exigencias de la civilización, resulta natural que tienda a leerse esta diferencia entre uno y otro personaje en términos de progreso. Esta lectura evoca las representaciones de la historia que desde el Iluminismo conciben el devenir de Occidente a lo largo de los tiempos como un organismo vivo, con sus etapas infantiles, su desarrollo y su madurez (Kant, 1784, p. 39).

Es verosímil que Freud, formado en un ámbito intelectual marcado fuertemente por el positivismo, tendiera a tales asimilaciones. Esta adscripción se encuentra, sin embargo, cuestionada una y otra vez en la teoría freudiana por el propio desarrollo de sus tesis. En este sentido, pueden conjeturarse diferentes motivos: en primer lugar, el ideario humanista y científicista de Freud se caracterizó por una tensión entre la creencia en el progreso propia de su formación positivista y un entusiasmo por el ideario romántico (Roudinesco, 2014, p. 237) patente en su pasión por la literatura. Una perspectiva que, al decir del Mefistófeles de Goethe (1808, p. 159), asevera que “toda teoría es gris, pero verde es el árbol áureo de la vida”.

Por otra parte, la progresiva desconfianza acerca de las fuerzas de la razón y de la civilización, y la mirada propia de algunos de sus últimos textos —v.g., *Más allá del principio del placer*— teñida de un pesimismo distante acerca de la condición humana puede adjudicarse a una marca de la época, al desconsuelo de la guerra y el ascenso del régimen nazi. El progreso para el Freud sitiado por la persecución y la muerte se condensa en la célebre y amarga ironía que confía a Jones en una carta de 1933:

What progress we are making. In the Middle Ages they would have burned me. Now they are content with burning my books (Jones y Freud, 1908-1939, p. 653).

[Vaya progreso estamos haciendo. En la Edad Media me hubiesen quemado a mí. Ahora se contentan con quemar mis libros].

Puede conjeturarse una tercera causa acerca de la dificultad de Freud para sostener una mirada evolucionista respecto de la historia. Dicha causa procede de la naturaleza de su objeto. Freud quisiera ser un humanista, quisiera creer en el progreso, pero esta voluntad entra en colisión con aquello que se le impone cotidianamente en lo que escucha en el análisis de sus pacientes (Rosa, 1997, p. 52).

Esta dificultad aparece ya insinuada en la primera exposición pública del tema Edipo - Hamlet, en su obra emblemática *La interpretación de los sueños*:

(...) en el diverso modo de tratar idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos períodos de la cultura, tan separados en el tiempo: se muestra el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad. En Edipo, como en el sueño, la fantasía del deseo infantil subterráneo es traída a la luz y realizada; en Hamlet permanece reprimida, y sólo averiguamos su existencia —las cosas se encadenan aquí como en una neurosis— por sus consecuencias inhibitorias (Freud, 1900, p. 273).

La expresión “progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad” (*säkulare Fortschreiten der Verdrängung im Gemütsleben der Menschheit*) sitúa, con su sesgo ambiguo, el problema. ¿*Fortschreiten* alude a un progreso en el sentido de un avance, con una connotación valorativa? ¿O debe leerse más cautamente como el desarrollo de un proceso? Se trata de un término lo suficientemente connotado por el uso como para abonar la primera hipótesis. Sin embargo, resulta clave para su comprensión el hecho de que el progreso en cuestión, lejos de adscribirse a alguna de las potencias humanas valoradas por el humanismo positivista, describa el acrecentamiento a la vuelta de los siglos de la represión (*Verdrängung*). La cultura (*Kultur*) en sentido freudiano se mide por este progreso, y esto la signa y define como tal.

El trayecto de la tragedia ática al drama isabelino da cuenta de la pervivencia de un mismo material sometido a una diversa manipulación (*Behandlung des nämlichen Stoffes*). La afinidad entre una y otra habrá de leerse según el juego de repetición en la diferencia que le impone la represión, tal como resulta legible en un análisis. Una transmisión al cabo de los tiempos, a la que se sobreimprime un principio de transformación que en términos psicoanalíticos se entiende estrictamente como represión: proceso de desconocimiento a la vez que de transcripción en un registro en el que opera sin darse a conocer más que por sus retoños y sus ramificaciones.

La cultura en términos freudianos puede definirse como una tensión, un conflicto entre un principio de conservación de la estofa pulsional —*Stoffes* vale por sustancia, pero también por relleno o materia prima— y otro de variación e invención que le impone un nuevo orden. Las referencias a uno y otro son legibles en el transcurso de la obra freudiana en las referencias a dos actividades humanas que articulan la cultura a lo largo de los tiempos, la tradición y la *Dichtung*.

Freud y la tradición

Tradición es un término que en la obra de Freud nombra de manera alusiva y oscura lo que se transmite a lo largo de las generaciones y de los tiempos, dejando en

penumbras la pregunta por el sustrato de esa transmisión y aquello que se transmite.

Habitualmente se acentúa el aspecto valorativo de la tradición, que atañe a la conservación de los bienes culturales. Ésta es una concepción ingenuamente clásica, que imagina a la tradición como un reservorio que admite a los objetos que se conservan en él por su dignidad e importancia, y presupone el acuerdo del canon y de los prestigios, de los ideales en su faz diurna y prescriptiva.

La tradición bajo este sesgo es un principio de orden, jerarquía y estabilidad, lo que la convierte en una referencia habitual de los sectores reaccionarios. Señala aquellos objetos, saberes y valores que cuentan con la anuencia explícita de los poderes que han prevalecido. Walter Benjamin —lector de Freud, con quien tiene más de un punto de contacto— establece, siguiendo las huellas de Marx y Nietzsche, que los bienes culturales son “el botín de guerra conducido triunfalmente por el Cortejo de los vencedores de la Historia” (Benjamin, 1939, p. 23). La alegoría utilizada para ilustrar esta transmisión de los bienes culturales no es inocente. Un cortejo (*Triumphzug*) es, ante todo, la imposición de un orden lineal, de una voluntad rectora. Es probable que el Benjamin amante del Barroco, coleccionista de libros de emblemas de los siglos XVII y XVIII, tuviera presente los grabados que representaban los cortejos de los dioses planetarios que, según el mito platónico del *Fedro* (246e), regían las almas en recorridos perfectamente ordenados según los valores que cada cual representaba. El orden de los poderes como eco de un orden trascendente, las pasiones, las fuerzas de los hombres y del cosmos disciplinadas según un arreglo marcial. El término mismo *progreso* en alemán (*Fortschritt*) tiene la connotación literal de paso adelante, y evoca naturalmente la imagen épica de una marcha.

El concepto de *tradición*, sin embargo, —o más precisamente, su uso sin concepto— expresa también valores de otro signo, que le dan una particular densidad y ambigüedad. Ante todo, una de sus notas esenciales consiste en erigirse como un proceso sin agente, una acumulación cuya lógica no está señalada por ningún plan, y nombra aquello que obstinadamente se adhiere a la memoria de los pueblos más allá de las voluntades y los consentimientos. Aquello que se decanta oscuramente sin que ninguna voluntad le imponga su orden —salvo bajo formas míticas, v.g., el *Zeitgeist*, el Espíritu de los pueblos o la Historia como agente metafísico—, y que no se confunde con los intentos de domesticación que le imponen los sectores conservadores que la toman como emblema.

Este sesgo de la tradición es expresado ostensiblemente por una alegoría benjaminiana:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 1939, p. 24).

El tópicus de la ruina (*Trümmer*) resulta especialmente pertinente en este contexto sobre todo si se tiene en cuenta la pregnancia en la obra freudiana de las metáforas geológicas y arqueológicas.

En *El Yo y el Ello*, y en un contexto que significativamente aborda la cuestión de la constitución de los ideales, Freud utiliza la expresión *Zertrümmerung des Ödipuskomplexes*, que Etcheverry traduce por *demolición del complejo de Edipo* y López Ballesteros por *destrucción*. La voz alemana está compuesta por el prefijo *zer-*, que integra verbos cuyo campo semántico admite, de forma general, *deteriorar* o *destruir*, ya sea mediante la división en partes, a la manera de una explosión, o por la acción de golpear algo hasta hacerle perder su naturaleza, acentuando según los casos el proceso o su resultado (López-Campos Bodineau, 1997, p. 214). En esta ocasión, a expensas de la elegancia y la economía, podría traducirse la expresión freudiana *Zertrümmerung* como el acto de destruir y reducir a ruinas.

En otros contextos, tratándose de la constitución del Inconsciente, Freud prefiere la locución *Untergang*, como es ostensible en el texto que lleva por nombre *Der Untergang des Ödipuskomplexes*, que Ballesteros traduce por *disolución* y Etcheverry por *sepultamiento*. En otras ocasiones usa el giro afín *zugrunde gehen*, que fuerza a Etcheverry a la cacofónica expresión *irse al fundamento*, intentando denotar que aquello que es objeto de la represión desaparece, es enterrado pero a la vez, aun cuando desaparezca de la vista, se torna basamento, cimiento. La reducción a la ruina, en cambio, alude a una operación en la que aquello que se demuele o disgrega permanece ostensible como testimonio tanto de su presencia de otrora como de la acción que la ha producido. La ruina es una ilustración cabal —y tal vez más que eso— de la represión porque es a la vez testimonio del valor conservado y de la marca destructora del tiempo.

Debemos al Romanticismo buena parte de las posibilidades de volver legible esta ambigüedad (Löwy y Sayre, 2008, p. 45). Si este movimiento da una importancia fundamental a la relación con las reliquias del pasado remoto, ésta dista de ser diáfana como la referencia al pasado de la mirada clásica. La tradición es aquello que acecha en las sombras, en los confines difusos en los que el fondo se funde con la oscuridad. Lejos de iluminar y dar sentido señala la afinidad de lo originario con lo indeterminado. El pasado, como el Ozymandias de Shelley, sólo puede hacerse presente en su esplendor crepuscular como ruina.

En este contexto la ruina se constituye en una eficaz alegoría de la tradición, en tanto sintetiza movimientos opuestos de conservación y de sepultamiento. Un cariz de preservación de lo eminente con parejas magnitudes de olvido. Es en este sentido paradójico que la tradición puede concebirse como el *progreso de la represión*. Por ello, el Freud coleccionista de piezas arqueológicas, laborioso compilador de estatuillas, grabados y todo tipo de reliquias, se complacía en postular la afinidad —y tal vez la identidad— de esta ocupación con la del exhumador de las pasiones inconscientes (Roudinesco, 2014, p. 256). Valga como testimonio de esta ligazón la viñeta que Freud cita como *pendant* arqueológico del inconsciente en el breve texto que lleva por título *Grande es Diana de Efesia* (Freud, 1911, p. 366). La Diana de los paganos circula a lo largo de las épocas, de las destrucciones sucesivas de su templo, de las invasiones y de las guerras. Los adoradores cambian las imágenes, cambian

los nombres, pero la divinidad se encarna sucesivamente y pervive aún bajo distantes barnices cristianos.

Represión y tradición confluyen, en última instancia en el hecho de que su estofa última se funde con la sexualidad y la muerte. No en vano la tradición suele evocar, en sus estratos más profundos, imágenes ctónicas, raigales: la tierra, la sangre, la veneración ambivalente por los muertos, la reliquia cadavérica (Cf. Loraux, 1981, p. 112).

La tradición es una transmisión sin sujeto y sin centro que, como todo lo que actúa sin un agente señalable, está marcada por el filo de lo siniestro (Freud, 1919, p. 242). En última instancia, el lugar vacante del agente es cedido a las evoluciones de la corrosión de la materia, que tan pronto fosilizan y conservan como devoran y destruyen.

Dos términos del psicoanálisis lacaniano tienen fuertes resonancias con esta concepción. Uno de ellos es la letra, en particular cuando se ilustra mediante imágenes geológicas. En el texto *Lituraterre*, Lacan (1971) la compara con la cavadura del lecho de un río que sólo se inscribe en la superficie de la tierra al precio de borrarse tras el torrente del decir, y sólo se perfila desplazando detritos que lo contienen como su margen. Operación que Lacan denota con el *pun* del título, condensación de los términos franceses literatura (*littérature*) y tierra (*terre*), pero que esconde además el vocablo inglés *litter*, lecho del río y también desorden, tumulto y desecho. El otro es el complicado término con el que Lacan piensa el lenguaje en la última época de su enseñanza, *lalangue*. Entre las definiciones que da de este neologismo —como es su estilo, entre otras mutuamente contradictorias— una señala que

Une langue entre autres n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister. C'est la veine dont le réel, le seul pour le discours analytique à motiver son issue, le réel qu'il n'y a pas de rapport sexuel, y a fait dépôt au cours des âges (Lacan, 1971, p. 11).

[Una lengua entre otras no es sino la integral de los equívocos que su historia ha dejado persistir. Es la veta en la que lo real, el único que es para el discurso analítico motivo de suceso: lo real de que no hay relación sexual, ha dejado su sedimento en el curso de las épocas].

El cálculo integral es aquél que permite extraer el área de una superficie con un lado curvo, operación que precisa operar con la suma de infinitos sumandos, infinitamente pequeños (Clapham, 1998, p. 190). Cada lengua contiene en sí el sedimento secular de todos los significados posibles, los más certeros y los más peregrinos, que en el orden del lenguaje son el equivalente a la saturación y multiplicación de esas cantidades despreciables, pero que en su infinitud amenazan con la invasión y la asfixia.

El peso simultáneo de todos los dichos que se ramifican en todas sus resonancias y posibles malentendidos, en su dispersión y decantación, ha de ser velado por el uso actual para que la lengua sea soportable. La suma de todas las voces que resuenan en la lengua asoma en su materialidad y su pesadez lastrada por todas las entonaciones y los múltiples destellos de significación que la ha corroído con

sus intenciones y sus pasiones.

En términos freudianos, la tradición puede ser un nombre del superyó, con su cara diurna que conecta con los ideales de la cultura, pero tras la que acecha la faz feroz por la que los muertos reclaman a los vivos.

Freud y las referencias a la *Dichtung*

La tradición oculta bajo su pátina venerable una naturaleza de lastre y agobio. Este principio, sin embargo, es matizado en su carga mortífera, siquiera provisoriamente, por la posibilidad de la creación.

El término *Dichtung*, utilizado habitualmente por Freud para aludir a la creación artística, es de difícil traducción. Su campo semántico es afín a la palabra griega *ποίησις* [*poiesis*]. Ésta es una forma del verbo griego *ποιέω* [*poiéo*] que de manera general significa creación, toda aquella actividad que tenga como efecto un producto. Alude a la producción en tanto manipulación de la materia —por ejemplo, en la producción de los útiles de la vida cotidiana— pero, de forma más restringida, alude a las artes y prioritariamente a la poesía, a la creación con las palabras. El quehacer poético supone una familiaridad con la naturaleza material, fonética de la lengua que se expresa en sus ritmos y texturas. Durante la Antigüedad clásica, la poiesis se opone a la contemplación, ya que encarna la instauración de lo nuevo, deleznable por comparación a la celebración de lo instituido. El mundo antiguo establece con severidad la superioridad de la contemplación, que es la afirmación de un orden establecido a todo nivel: cósmico, humano, familiar y político. Hará falta el paso de los siglos para invertir la carga valorativa y lograr que la originalidad de la creación se constituya en un valor.

El *Dichter* es, para Freud, de manera general el artista, y de manera más restringida el poeta, que es su paradigma. Esto explica las variantes en la traducción: López Ballesteros vierte *Dichter* por *poeta*, mientras que Etcheverry, con su habitual escrúpulo por la precisión, prefiere conservar la ambigüedad traduciendo —a expensas del estilo— *el creador literario*.

En la perspectiva freudiana, la creación artística también posee esta connotación de elaboración, de tratamiento de un sustrato que es su materia. El artista —el poeta— es quien manipula un material, que elabora a partir de una materia prima. La génesis de su actividad se encuentra en el pasaje del jugar infantil, dependiente de los objetos del mundo material, al orden de la fantasía, en el que las pulsiones logran desasirse del comercio con las cosas para plantar el germen de las actividades espirituales.

En *El creador literario y el fantaseo* Freud (1908, p. 127) se pregunta: “¿(...) de dónde obtiene el poeta (...) su material?” (*Woher (...), der Dichter, seine Stoffe nimmt?*). La materia en cuestión se nombra con el mismo término que describe la materia que se transmite a través del progreso de la represión secular de la cultura: *Stoffe*, materia pero también estofa o asunto. La creación poética es, como la represión, otro caso de distinta operatoria con un mismo material, que en esta ocasión consiste en la disposición de ese sustrato mediante un trabajo en el que, en su

transformación, la materia se supera en la producción de algo nuevo.

Las imágenes freudianas son, en este sentido, tributarias de otras tradicionales en la cultura occidental. La economía de los fluidos y de los humores, olvidada por las ciencias de la Modernidad, está sin embargo muy presente como fantasmas. El acceso a los valores espirituales lleva la marca de los antiguos sistemas fisiológicos en los que el camino por el que se llega a ellos es imaginado como el desprendimiento del imperio de los fluidos mitomórficos: la sangre, la cólera, la melancolía, la flema. Aquéllos que aluden al cuerpo en su compacidad carnal, con su carga de erotismo y de muerte (Starobinski, 1970, p. 161).

Aquello que se desprende de la materia y la supera en la cultura occidental, el *spiritus*, en la tradición de Occidente da figura a un sustrato medio entre la materia y el alma, que se libera del peso de la carne y se hace sutil, impalpable. Cabe destacar que *sublimación* es un término que procede de la física y señala el pasaje de lo sólido a lo gaseoso, un estado que en la mitología de los humores identifica lo aéreo con lo vivo. Los espíritus animales entendidos como una sustancia sutil que se separa de la materia para erigirse en principio de vida en el espacio entre el alma y el polvo del que se ha elevado. Una forma del cuerpo que ya no es el cuerpo y hace que, para decirlo con una metáfora célebre, lo sólido se desvanezca en el aire.

Jean Starobinski destaca hasta qué punto “al elevar el modelo hidráulico de los humores a la dimensión del mito, Freud se sirve de él y lo supera entrando en una hermenéutica del sentido y de la relación interhumana” (Starobinski, 1970, p. 172).

Lacan se detuvo largamente en la potencia de lo simbólico para instituir la posibilidad de la creación *ex-nihilo*. Ahora bien, la nada de la que se trata en psicoanálisis es siempre, ella misma, una trabajosa creación. Toda creación en tanto *ex-nihilo* encuentra su dignidad, ante todo, en la invención de la nada que la precede. El artificio del poeta, que habla con su propia voz —o tal vez, con la de los dioses que cantan por su boca— nihiliza el eco de las voces de los muertos que claman en su lengua.

Freud y la historia de la cultura

La cultura es para Freud la historia de la renuncia progresiva del hombre a sus pasiones destructivas. Freud postula tres destinos posibles para el cúmulo de pulsiones que amenazan con devorar la vida social, en los que lo primero que se evidencia es la analogía entre el proceso de la cultura y la evolución libidinal del individuo.

El primer destino es la conversión de las pulsiones en rasgos del carácter. El erotismo anal constituye el ejemplo privilegiado de cómo

(...) el grupo de propiedades que nos son familiares como parsimonia, sentido del orden y limpieza, y que, valiosas y bienvenidas en sí y por sí, pueden incrementarse hasta alcanzar un llamativo predominio, dando entonces por resultado lo que se llama el carácter anal (Freud, 1930, p. 95).

Un destino diverso es la sublimación, el desplazamiento de la satisfacción a las

“actividades psíquicas superiores”: la ciencia, el arte, la acción política.

El tercer mecanismo, que Freud considera el más importante, es el siguiente: la cultura se fundamenta ante todo sobre la renuncia a las satisfacciones pulsionales. No obstante, esta operación que Freud postula como central es la que desmiente en *El creador literario y el fantaseo*:

(...) quien conozca la vida anímica del hombre sabe que no hay cosa más difícil para él que la renuncia a un placer del que disfrutó una vez. En verdad, lo que se dice renunciar, no podemos renunciar a nada; sólo que la realidad se impone y debemos necesariamente cambiar una cosa por otra para seguir procurándonos un placer efectivo; lo que parece ser una renuncia es pues en realidad una sustitución o una subrogación (Freud, 1908, p. 128).

Las operaciones de producción de los bienes culturales se imaginarizan como un proceso de descorporalización, de una sustancia que deja de identificarse progresivamente con el cuerpo para considerarse de otra materia más sutil, menos ligada a las funciones y a la contundencia del organismo. ¿Será posible una renuncia pulsional completa? ¿O habrá que buscar la continuación de su actividad en un pasaje de las formas de lo pulsional inmediatas al cuerpo —lo oral, lo anal, las que implican el trato directo con la estofa del objeto— hacia aquéllas que como la mirada y la voz en su evanescencia rompen las amarras de la carne y tornan al objeto intangible y fugitivo? El progreso de la cultura trae el creciente influjo de una renuncia mediante la que los goces se refinan y se hacen más sutiles, pero arrastra tras de sí una sombra de malestar que linda con la enfermedad y la miseria que no hace otra cosa que acumularse y crecer. Por ello, desde la perspectiva de Freud, la historia del devenir de la Humanidad tal como se expresa en los frutos de su genio es ante todo tragedia. El hombre ha sido sucesivamente Edipo, Hamlet, Don Quijote, Fausto, Iván Karamazov.

2. Edipo, Hamlet, Dostoievski

La referencia a Hamlet acompañó desde un comienzo los meandros y las inflexiones fundamentales de la creación del psicoanálisis. Starobinski (1970, p. 229), quien ha hecho su catálogo en detalle, refiere que su primera aparición en la letra freudiana tiene lugar en la carta a Fliess (Freud, 1887-1904, p. 286) del 21 de septiembre de 1897.

Desolado, Freud confiesa a su amigo que ya no puede creer en sus pacientes. Acababa de confrontarse con la decepción acerca de la teoría de la seducción como etiología de la histeria. De allí emergería la noción de que la causa de las neurosis no se ancla en la realidad fáctica sino en el terreno de las fantasías, piedra de toque de una concepción propiamente psicoanalítica de la realidad. Sin embargo, desde su perspectiva, el cuidadoso edificio que había comenzado a construir se encontraba amenazado de muerte y su espíritu agitado e inquieto por el futuro de su creación.

Freud cita una línea del diálogo de Hamlet con Horacio en la segunda escena del quinto acto: “Varío el dicho de Hamlet: *To be in readiness*”. Starobinski se apresura al afirmar que este debut de la referencia a Hamlet en Freud es producto de un lapsus.

Es claro, por el contrario, que Freud altera la cita voluntariamente. Aun así, el episodio es cabal demostración de que Freud estaba familiarizado con el texto inglés. En la biblioteca de la casa de su vejez en Maresfield Gardens se conservan los volúmenes de la edición de Alexander Dyce, junto a la traducción alemana de Schlegel y Tieck (Davies y Fichtner, 2006, s/p).

Menos de un mes después, en la carta del 15 de octubre de 1897, Freud vuelve a su tarea con renovados bríos. Luego de exponer a su amigo su convicción de que el *Edipo Rey* de Sófocles compila las fantasías inconscientes que están en el fundamento de las neurosis, Freud prosigue:

Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría estar también en el fundamento de Hamlet. No me refiero al propósito consciente de Shakespeare pero me inclino a creer que un episodio real estimuló al poeta a la figuración porque lo inconsciente en él entendió lo inconsciente en el héroe. ¿Cómo justifica el histérico Hamlet su sentencia “Así la conciencia nos hace cobardes a todos”, cómo explica su vacilación en vengar a su padre con la muerte de su tío el mismo que sin reparo alguno envía a sus cortesanos a la muerte y asesina irreflexivamente a Laertes? No lo justificaría mejor que por la tortura que le depara el oscuro recuerdo de haber meditado la misma fechoría contra el padre por pasión hacia la madre, y “trátese a cada hombre según se merece, ¿y quién se libraría de ser azotado?”. Su escrúpulo es su conciencia de culpa inconsciente. Y su enajenación sexual en el diálogo con Ofelia ¿no es la típicamente histérica, su desestimación del instinto de engendrar hijos, finalmente su transferencia del crimen de su padre sobre el de Ofelia? ¿Y al fin no consigue, de manera tan peregrina como mis histéricos, procurarse su punición experimentando idéntico destino que el padre cuando es envenenado por el mismo rival? (Freud, 1887-1904, p. 294).

Ésta es, según Starobinski (1970, p. 232), la *confluencia del autoanálisis, la memoria cultural y la experiencia clínica*. Un nudo ciertamente problemático, que se ha mostrado tan fecundo a lo largo de la historia del psicoanálisis como lleno de atolladeros. El entusiasmo de Freud ante el hallazgo resulta sugestivo puesto sobre el fondo de la decepción acerca de la teoría de la etiología traumática de la histeria. Ante el amargo desencanto de la hipótesis fallida, Freud se equipara a Hamlet en una sentencia que no tiene el valor de lapsus que le adjudica Starobinski pero sí plausiblemente el de una asociación. Freud transmite a su amigo Fliess el estado de su espíritu ante la verdad descubierta con las palabras con que Hamlet lo hace a su amigo Horacio cuando el desenlace se aproxima. Estar dispuesto lo es todo, ante una verdad que arrasa las esperanzas y las certezas. El deber que se presenta es disponerse ante los acontecimientos. Momentos después de que Hamlet pronuncia su *readiness is all*, la corte en pleno entra en escena para asistir a su lance con Laertes, la resolución trágica se desencadena. Freud, por su parte, ha reencontrado el camino. La explicación de los síntomas de sus histéricas ya no será la mera memoria de lo vivido, sino que habrá de adentrarse en la tierra incierta de las fantasías.

En *La interpretación de los sueños* llegará la exposición pública de la hipótesis:

En el mismo suelo que *Edipo rey* hunde sus raíces otra de las grandes creaciones trágicas, el *Hamlet* de Shakespeare. Pero en el diverso modo de tratar idéntico material se manifiesta toda la diferencia de la vida anímica en esos dos períodos de la cultura,

tan separados en el tiempo: se muestra el progreso secular de la represión en la vida espiritual de la humanidad. En Edipo, como en el sueño, la fantasía del deseo infantil subterráneo es traída a la luz y realizada; en Hamlet permanece reprimida, y sólo averiguamos su existencia —las cosas se encadenan aquí como en una neurosis— por sus consecuencias inhibitorias (Freud, 1900, p. 273-274).

Si Freud estableció desde un comienzo la afinidad entre *Edipo Rey* y *Hamlet*, su texto de 1928 sobre Dostoievski agrega un elemento más a la serie:

Difícilmente se deba al azar que las tres obras maestras de la literatura de todos los tiempos traten del mismo tema, el del parricidio: *Edipo Rey*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare, y *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski. Además, en las tres queda al descubierto como motivo del crimen la rivalidad sexual por la mujer (Freud, 1928, p. 185).

La ampliación de las dos referencias habituales a una serie de tres obras que abarcan todo el arco de la historia de Occidente hasta el siglo XIX permite a Freud definir mejor el sentido de la transformación de un mismo material a través de las épocas. La tragedia de Sófocles, afirma, es “la exposición más sincera” de los contenidos en cuestión. La creación poética es imposible sin un mínimo de disimulo acerca de las mociones en juego. La tragedia se contenta con “el indispensable debilitamiento” al tiempo que la expresión de las fantasías en juego se logra “con mano maestra proyectando a lo real el motivo inconsciente del héroe, como si fuera una compulsión del destino ajena al héroe mismo. Éste comete el crimen sin intención y al parecer sin influencia” (Freud, 1928, p. 185).

La nota distintiva que permite vincular a la persona del héroe trágico como responsable del acontecimiento catastrófico que lo arrastra, en apariencia, sin que medie su voluntad es la ausencia de todo rechazo de la culpa. Al final, cuando los acontecimientos arrecian y la revelación de la naturaleza de sus acciones arrasa a Edipo, la aceptación desgarrada de las consecuencias de sus actos evidencia —para Freud— que aquél ha estado implicado desde siempre en los hechos de su tragedia, que no son otra cosa que sus deseos más íntimos crudamente expuestos a plena luz.

En el caso de Hamlet, en cambio,

La figuración del drama inglés es más indirecta; no ha sido el héroe sino otro quien consumó la acción, y para éste no significa un parricidio. Por eso no hace falta disfrazar el motivo escandaloso de la rivalidad sexual por la mujer (Freud, 1928, p. 185).

En el drama isabelino el complejo de Edipo se presenta “como a una luz refleja” (*im reflektierten Licht*). No se trata ya de un acto cometido por el protagonista sino de su espejamiento en las acciones de otro que lo representa, aunque esta lejanía no hace sino reforzar su propio sentimiento de culpa con una mirada feroz que tiñe el mundo por completo.

Debería vengarlo, pero se encuentra asombrosamente incapaz de hacerlo. Nosotros sabemos que es su sentimiento de culpa el que lo paraliza; de una manera por entero adecuada a los procesos neuróticos, el sentimiento de culpa es desplazado a la percepción de su insuficiencia para cumplir esa tarea. Se recogen indicios de que el

héroe siente esa culpa como supraindividual. Desprecia a los demás no menos que a sí mismo. "Dad a cada hombre el trato que se merece, y ¿quién se salvaría de ser azotado?" (Freud, 1928, p. 186).

Así se constituye plenamente la abrasadora relación del neurótico con la culpa superyoica. El sufrimiento ha dejado de estar anclado a la acción para invadir la escena, flotando sobre todo sin posarse en nada.

La novela contemporánea dará el paso final en la avanzada del superyó: ya no tragedia del deseo, sino derrumbamiento de la tensión trágica en el paroxismo de la culpa.

La novela del autor ruso avanza otro paso en esta dirección. También aquí es otro quien consumó el asesinato, pero uno que tenía frente al asesinado el mismo vínculo filial que el héroe Dimitri, respecto de quien se admite francamente el motivo de la rivalidad sexual; es, pues, otro hermano, a quien Dostoievski, significativamente, atribuye su misma enfermedad, la supuesta epilepsia, como si quisiera confesar que el epiléptico, el neurótico en mí, es un parricida. Y luego, en el alegato frente al tribunal, viene el famoso escarnio de la psicología, la que sería "una vara de dos puntas". Un grandioso disfraz, pues sólo hace falta invertirlo para hallar el sentido más profundo de la concepción de Dostoievski. No es la psicología la que merece el escarnio, sino el procedimiento judicial mismo. En efecto, es indiferente quién ejecutó de hecho el crimen; a la psicología sólo le importa quién lo quiso en su sentimiento y, una vez producido, lo saludó con beneplácito. Por eso frente a Aliosha, la figura de contraste, todos los hermanos —el apasionado gozador, el cínico escéptico y el criminal epiléptico— son culpables por igual (Freud, 1928, p. 186).

La serie de las grandes obras de la Cultura, que traza su devenir en la historia humana, muestra entonces un derrotero extraño. El progreso de la represión a través de los tiempos tal como se revela en ellas lejos de ser una resolución de los conflictos que se agitan en el inconsciente eclosiona en la más mórbida de las culpas. Claro está que sería un evidente exceso adjudicar al juicio de Freud acerca de Dostoievski y sus criaturas un alcance que toque al conjunto de la civilización. No puede evitarse, sin embargo, la impresión de que en el tono pasional y vivo de este breve ensayo se toca un aspecto central y movilizante de la concepción freudiana de las relaciones entre la Cultura, la neurosis y su tratamiento.

La admiración de Freud por el atormentado escritor ruso y las posiciones éticas que encarnan sus creaciones no está exenta de una marcada ambigüedad. Germán García (2008, p. 6) ha formulado la hipótesis de que el ensayo freudiano sobre Dostoievski es una excusa para hablar acerca de la vehemente contratransferencia que uno de sus pacientes le inspiraba.

El texto fue escrito durante 1927. El año anterior Freud había recibido un tercer pedido de análisis de parte de Serguéi Konstantínovich Pankejeff, quien pasaría a la historia del psicoanálisis como el Hombre de los lobos. El análisis de Pankejeff, tan fructífero como fue para la doctrina del psicoanálisis, parece haber tenido más de un motivo para importunar a Freud desde un comienzo. En una carta que Freud enviara a Ferenczi (Freud & Ferenczi 1908-1914, p. 136) el 13 de febrero de 1910 le confiesa su mal humor. El movimiento psicoanalítico atravesaba conflictos internos y críticas feroces, hacía tiempo que se encontraba con dificultades para escribir, y desde hacía

semanas trabajaba sin descanso, convertido poco menos que en “una máquina de hacer dinero”. A renglón seguido, asociando, en apariencia, con las penurias y las cargas a las que su trabajo lo sometía, Freud evoca las violentas manifestaciones transferenciales del joven paciente ruso que había tomado en análisis un mes antes. Éste le confesó que luego de su primera sesión le había sobrevenido una ocurrencia: Freud era “un judío estafador, le gustaría darle por detrás y defecar en su cabeza” (Freud & Ferenczi 1908-1914, p. 138).

Lo cierto es que el análisis de Pankejeff estuvo plagado de dificultades y su éxito fue dudoso. En 1919 volvió a consultar a Freud, quien lo recibió durante algunos meses en un nuevo análisis. Los síntomas persistían y por momentos se agravaban, sumados a que su acaudalada posición económica se había hecho trizas con la Revolución de Octubre. Cuando en 1926 Pankejeff reiteró una vez más su pedido, Freud se negó, derivándolo a su paciente y discípula Ruth Mack-Brunswick. Para colmo de males, el historial del Hombre de los lobos estuvo en el centro de las violentas disputas contemporáneas con Rank, quien había ese año publicado una obra severamente crítica respecto de la interpretación freudiana del análisis del sueño de los lobos, pilar de la argumentación del historial (Rank, 1926, p. 143).

Freud le pidió a Ferenczi que se uniera a él en su ataque contra el disidente, pero el resultado fue aciago, ya que la consecuencia fue perder a ambos discípulos. Por su parte, Mack-Brunswick, la nueva analista del paciente, no compartía su diagnóstico. Consideraba, a diferencia del criterio de Freud, que el caso se trataba de una paranoia.

Freud tenía entonces más de un motivo para que la corriente contratransferencial que García le achaca derivara en su análisis de Dostoievski. En su caracterización de los atormentados personajes de la obra y la vida del propio escritor, Freud no disimula su reprobación:

Ético es quien reacciona ya frente a la tentación interiormente sentida, sin ceder a ella. Pero quien alternativamente peca, y luego, en su arrepentimiento, formula elevados reclamos éticos, se expone al reproche de que arregla las cosas de manera harto cómoda. No ha realizado lo esencial de la eticidad, la renuncia, pues la vida ética es un interés práctico de la humanidad. Se parecería a los bárbaros del tiempo de las invasiones, que asesinaban y como penitencia pagaban una multa, con lo cual esta última era directamente una técnica para posibilitar el asesinato. Iván el Terrible no se comportaba de otro modo; y aun esa componenda con la eticidad es un característico rasgo ruso (Freud, 1928, p. 175).

Freud achaca al alma rusa en general la exacerbación de aquello que en su desdichado paciente resistió al influjo de su método: el obstinado sufrimiento de los síntomas que se niegan a desaparecer, y aun más, la terca adherencia a aquello que lo mortifica bajo la faz del cultivo de la culpa.

3. La categoría de *personaje psicopático*

La serie de referencias a *Hamlet* en la obra freudiana recibe una denominación

propia en el texto *Personajes psicopáticos en el teatro* (Freud, 1905-6, p. 277). El interés de esta categoría reside en que, al tiempo que la define en su diferencia específica, permite plantear una pregunta más general y a la vez crucial: ¿a qué le llama *Hamlet* Freud?

Resulta claro que bajo este nombre Freud no se refiere a un corpus textual susceptible de ser abordado con los métodos de la crítica literaria. Hamlet no puede asimilarse a su texto, ni a sus parlamentos en tanto fueron fijados en el papel. Si bien Freud aludió con frecuencia a la obra, pequeñas diferencias y omisiones permiten conjeturar que conocía lo suficientemente bien el texto como para citarlo de memoria pero que no consideraba la fidelidad a la letra una cuestión de relevancia. Esto puede confrontarse con un indicio acerca de su método de trabajo patente en el modo en que trataba a los muchos libros de su biblioteca. Freud no tenía, en general, la costumbre de marcarlos, en especial aquellos volúmenes a los que adjudicaba un valor en tanto objeto preciado. La sola excepción que se conoce a esta regla general es un ejemplar de *Macbeth*, profusamente anotado (Davies y Fichtner, 2006, p. 31). Las marcas y anotaciones de este volumen se reflejan, presumiblemente, en su texto de 1916: *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* (Freud, 1916a, p. 317). Si se toma esto como índice de un género de trabajo cuya atención se centra en la literalidad de la obra, podría abonarse la hipótesis de que en el caso de Hamlet Freud ha utilizado una estrategia en todo diferente.

Puede presumirse, entonces, que el Hamlet de Freud no procede estrictamente de las páginas de los libros que llevan su nombre. Refuerza esta hipótesis el título de su artículo *Personajes psicopáticos en el escenario*, que con la frase *auf der Bühne* [en el escenario], acentúa que Hamlet es una entidad cuya materia no es literaria sino de orden teatral.

Ricardo Bartís (2012) destacó que el teatro es la única de las artes que requiere necesariamente de la presencia en acto, toda vez que el hecho teatral se completa con la presencia del espectador. De esto se sigue que toda alusión a este arte es una experiencia mediada respecto de un acontecimiento perdido. Siendo Hamlet un personaje eminentemente teatral, las condiciones materiales de su creación inciden drásticamente en el modo en que perdurará en la memoria de las generaciones. Los medios por los que se manifiesta su enigma serán, en consecuencia, medios teatrales que se retranscribirán en segunda medida en procesos de la memoria. Sólo en esa clave podrán ser leídos en su complejidad.

Freud encuentra el valor de este personaje en su condición: una inscripción en la memoria de la cultura europea que se ha consolidado a partir de la innumerable repetición del rito del teatro. Vez a vez, la representación en las tablas de la tragedia del príncipe Hamlet lo fue inscribiendo y perfilando en la memoria de los pueblos hasta tornarlo una imagen familiar aun para aquéllos que jamás abrieron el volumen que lleva su nombre ni lo vieron representado en el escenario. La imagen del joven Hamlet con la calavera del bufón Yorick en su mano, las primeras líneas de su monólogo más melancólico, las citas reducidas a lugares comunes —“*Frailty, thy name is woman!*”, “*There are more things in Heaven and Earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*”— son infinitas marcas que lo inscriben para las masas y las generaciones en un círculo que excede con mucho el de los que alguna vez recorrerán sus páginas.

Freud (1913) da cuenta de este proceso por el que una cierta imagen se

incorpora a la memoria de los pueblos —y aun de la especie— al conjeturar en *Tótem y Tabú* la mecánica repetitiva por la que se instaura el mito freudiano por excelencia: el asesinato del Padre de la Horda. Es menester, dice Freud, que los hijos del clan asesinen al macho dominante muchas veces, una y otra vez, hasta que el percutir de la repetición lo inscriba de tal forma que se torne una cifra fija en la memoria de la humanidad y más aún, en marca distintiva de lo humano.

En su ensayo sobre *Moisés y la religión monoteísta*, al recapitular las tesis de *Tótem y Tabú* define este proceso:

El acontecer histórico (*Geschichte*) será narrado en una condensación grandiosa, como si hubiera sucedido de un golpe lo que en realidad ha demandado milenios y en esa larga época se ha repetido innumerables veces (Freud, 1939, p. 78).

4. La referencia psicoanalítica a Hamlet luego de Freud

La referencia freudiana que liga a Hamlet con Edipo es tomada muy tempranamente por el círculo de discípulos cercanos a Freud.

Ernest Jones recoge pronto la tesis freudiana acerca de la naturaleza edípica de Hamlet, primeramente en un artículo aparecido en 1910 en *The American Journal of Psychology* llamado “The Œdipus-complex as an Explanation of Hamlet's Mystery: A Study in Motive” (Jones, 1910, p. 72). Este estudio germinal desemboca en el libro llamado *Hamlet and Œdipus*, que sigue de cerca los planteos freudianos con impecable ortodoxia (Jones, 1949).

Otro de los discípulos más cercanos de Freud, Otto Rank, hizo también su aporte original al tema. Rank se interesó tempranamente por los intercambios posibles entre las disciplinas artísticas y el psicoanálisis, y gran parte de su producción estuvo dedicada a estos temas. Si bien su aproximación a Hamlet está, en un sentido, marcada fuertemente por el sesgo freudiano, como señala Lacan (1958-1959b, p. 292), su aporte original a la interpretación psicoanalítica de Hamlet es su temprano señalamiento de la importancia de la escena dentro de la escena.

En 1916 Rank publica en la emblemática revista *Imago* el artículo *Das "Schauspiel" in Hamlet: Ein Beitrag zum dynamischen Verständnis der Dichtung* (Rank, 1916, p. 41). Este texto ha sido publicado en español con el título “El espectáculo en Hamlet: Contribución al análisis y la comprensión dinámica de la obra”. La traducción posee su interés, pues permite reparar en la contraposición entre *Dichtung* y *Schauspiel*, que en este contexto puede traducirse por *creación poética* y *escenificación*, respectivamente.

Si las aproximaciones de Jones y Rank al tema son estrictamente freudianas, la de Ella Sharpe (1929, p. 270) se adentra en una interpretación marcadamente sesgada por los aportes de la escuela inglesa. Si bien comienza rindiendo homenaje a la lectura de Jones, que considera definitiva —“*There is nothing further to contribute to this theme*” [Ya no queda nada que contribuir al tema]—, se sumerge en la crítica shakespereana —que es su ocupación paralela al psicoanálisis—.

Avanzado el siglo XX, es la enseñanza de Jacques Lacan la que produce un nuevo giro en el tema. Como Freud, acude en reiteradas ocasiones a lo largo de su

obra a la referencia a Hamlet. De manera similar, esta referencia hace equivaler al personaje a un paradigma de su concepto de sujeto. Al hacer de Hamlet un personaje psicopático, Freud lo erige en el emblema del lazo entre inconsciente y psicopatología. Lacan lo asimila a la tragedia del deseo (Lacan, 1958-1959, p. 180), sintagma que nombra las condiciones en el ser hablante para que el deseo se instaure como tal.

El sintagma *tragedia del deseo*, sin embargo, posee una resonancia más amplia. Lacan postula que la tragedia como género, y ésta en particular, es un marco de transmisión para el orden del deseo, tal como lo hará con *Antígona* (Cf. Lacan, 1959-1960, p. 293). El análisis de Lacan gira en torno a la escena del entierro de Ofelia, quien se identifica al falo en el preciso momento en que desaparece bajo tierra en su descenso a la tumba. La lucha con Laertes al pie del orificio devorador lo constituye en un borde al objeto perdido sin el que Hamlet, en tanto sujeto de la neurosis, no puede constituirse como un ser del deseo. El deseo, entonces, es tragedia por su naturaleza pero también por su disposición escénica.

5. Hamlet melancólico

Sentido fugitivo y escena fragmentada

El enigma de Hamlet exige, como requisito previo a sus intentos de resolución, detenerse en las condiciones en las que se plantea el problema. La lección de las vanguardias del siglo XX señala que los medios materiales de producción del arte no pueden ser descontados ni pasados por alto (Eco, 2004, p. 401), y que un hecho artístico debe ser examinado en los términos en que ha sido producido.

Una de las formulaciones más precisas de estas condiciones es la de Borges al ocuparse del célebre problema del episodio de Ugolino en la Divina Comedia:

Robert Louis Stevenson (*Ethical Studies*, 110) observa que los personajes de un libro son sartas de palabras; a eso, por blasfematorio que nos parezca, se reducen Aquiles y Peer Gynt, Robinson Crusoe y don Quijote. A eso también los poderosos que rigieron la tierra: una serie de palabras es Alejandro y otra es Atila. De Ugolino debemos decir que es una textura verbal, que consta de unos treinta tercetos. (...). El dictamen "Un libro es las palabras que lo componen" corre el albur de parecer un axioma insípido. Sin embargo, todos propendemos a creer que hay una forma separable del fondo y que diez minutos de diálogo con Henry James nos revelarían el "verdadero" argumento de *Otra vuelta de tuerca*. Pienso que tal no es la verdad; pienso que Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren (...) (Borges, 1982, p. 40).

Según la concepción freudiana, la historia de Hamlet, sus tensiones y conflictos, fue inscripta en laboriosas y extensas repeticiones a lo largo de los tiempos. Su materia ha sido el percutir de las repeticiones de las sucesivas representaciones que le dieron cuerpo. Es indudable que un fenómeno de lo teatral es el desprendimiento del texto que se autonomiza y sigue un derrotero independiente. A la ceremonia repetida de los espectadores que a lo largo de los tiempos han renovado el ritual

teatral se sumarán las generaciones de lectores para los que Hamlet es esencialmente poesía dramática. Las peripecias y los parlamentos, sin embargo, no pueden desprenderse de su marca de origen, su naturaleza teatral, ligada a la situación de un cuerpo que les da sustento y de un espacio que lo enmarca.

La escena isabelina y las condiciones del enigma

La cultura inglesa de fines del siglo XVI y comienzos del XVII configura un momento de singular complejidad en el que se conjugan elementos de marcada y atrevida modernidad con la subsistencia de otros que perviven desde un pasado lejano. En el mismo ámbito cultural y en un corto período coinciden convulsivamente mezcladas las reliquias de un Medioevo que no ha acabado de retirarse con retazos del Renacimiento, el Barroco y la incipiente Modernidad que siembra los gérmenes del capitalismo industrial.

El teatro isabelino que ve nacer a Hamlet es una invención en la que turbulentamente confluyen estos elementos. Por una parte, en él decantan elementos tradicionales que se hunden en los orígenes medievales de las formas de representación comunitaria y religiosa. Por otra, como en todos los ámbitos de la cultura, el teatro se hace eco de nuevas perspectivas filosóficas e ideológicas. El problema de la imagen del mundo se propone como un territorio de experimentación en el que los proyectos de cientificidad incipiente ensayan nuevas perspectivas que crean otras tantas concepciones de la realidad (Yates, 1969, p. 167).

En el ámbito de lo específicamente teatral, se conjugan los saberes tradicionales que aportan actores y dramaturgos a partir de una formación artesanal —recuérdese el montaje de los artesanos del *Sueño de una noche de verano*— con la inserción de proyectos de una gran sofisticación que piensan la construcción de la realidad teatral en forma paralela a la escena del mundo. El saber se ha secularizado y la imprenta permitió que las nuevas ideas circulen y se divulguen.

En la Modernidad la naturaleza o el mundo serán, ante todo, un ámbito simbólico, un entramado de leyes mediante el cual el sujeto organizará la realidad y hallará su inscripción. La pretensión de la ciencia moderna, que tendrá su ápice en el ideal cartesiano, será la de un espacio unificado dependiente de un punto de vista único, a la medida de una ciencia también única y dotada de un solo método para la totalidad de los fenómenos de la naturaleza (Heidegger, 1935-1936, p. 128).

El Barroco será la manera en que el arte evidencie sintomáticamente las dificultades de la instauración de este proyecto. El ideal de la constitución de un espacio claro, unificado en su lógica y ordenado a partir de un único punto de vista que se equiparará al sujeto de la ciencia se desarticulará, sea lúdica, sea patéticamente, en los juegos de las perspectivas engañosas, de la erótica de las miradas que se sustraen y se entrecruzan según se tematiza en el célebre análisis de las Meninas de Velázquez en el ya clásico estudio de Michel Foucault (1966, p. 13).

Para el Barroco, espacio, tiempo y mirada serán objeto de transformaciones que los multiplican y los fragmentan, motivo que se expresará en todos los géneros:

A l'évidence, la prolifération des métamorphoses et des métaphores est l'indice d'un

regard fragmenté sur le monde. La représentation spatiale et temporelle de l'univers n'est pas unifiée par un point de vue englobant: les perspectives changent constamment et la règle, là encore, est celle du mouvement. Le poète caroléen, a la différence de Donne, par exemple présente rarement une scène organisée à partir d'un lieu et d'un moment définis. Il préfère au fil directeur de la narration, du raisonnement ou de la description spatialisée et temporalisée, un développement métaphorique qui, d'image en image, se génère lui-même (Cottegnies, 1997, p. 187).

[Evidentemente, la proliferación de las metamorfosis y metáforas es el índice de una mirada fragmentada acerca del mundo. La representación espacial y temporal del universo no está unificada por un punto de vista abarcador: las perspectivas cambian constantemente y la regla es, allí también, la del movimiento. El poeta de la era de Carlos, a diferencia de, por ejemplo, Donne, rara vez presenta una escena organizada desde un lugar y un tiempo definido. Prefiere, antes que el hilo conductor de la narración, el razonamiento o la descripción espacial y temporalizada, un desarrollo metafórico que, de imagen en imagen, se genera a sí mismo].

Las sofisticaciones del Barroco, por un lado, y las formas premodernas de la teatralidad que las troupes de actores-artesanos no han olvidado, por otro, hacen que el teatro isabelino configure un espacio tan gozosa y eficazmente fragmentado como móvil y fecundo para la creación.

Borges lo celebra en su artículo "Shakespeare y las unidades":

Más allá de las virtudes intrínsecas de la obra, que son, o nos parecen, indubitables, la gloria del Shakespeare cuyo cuarto centenario celebran hoy el Oriente y el Occidente se debe, en buena parte, a la vasta libertad de su espíritu o, para decirlo con más rigor, a su venturosa y acaso no deliberada infracción de las tres unidades aristotélicas (Borges, 1964, p. 102).

Barsacq en su obra sobre las *Leyes escénicas* ensaya una genealogía del teatro en la que presta particular atención a las transformaciones sufridas por la escena dramática a lo largo de su devenir en la cultura occidental, y hace de la posibilidad de la fragmentación de la escena una condición de la eficacia del dispositivo teatral.

Así, la escena griega, por el simbolismo de sus diferentes aberturas, contiene ya en embrión la escena simultánea. Este principio, de gran flexibilidad, será retomado más tarde por los misterios del Medioevo y por el teatro isabelino inglés (Barsacq, 1953, p. 177).

La reconstrucción de la forma exacta de la escena isabelina es trabajosa. Se cuenta con pocas ilustraciones y testimonios. La versión de Barsacq (1953, p. 187) nos informa:

La sala afecta la forma de un círculo o bien de un pentágono, constando de tres pisos de galerías. (...) La escena, sobreelevada a la altura de un hombre, se adelanta en forma ochavada sobre el anfiteatro, de tal suerte que los espectadores la rodean por tres lados. Esta plataforma sirve de base a una construcción de dos pisos encuadrada por dos grandes columnas. El muro del fondo presenta en el centro una ancha abertura y a los lados otras dos de menor importancia; arriba un balcón, estando toda esta construcción

recubierta por una techumbre que reposa sobre las dos columnas y que deja a la escena recubierta hasta la mitad. Sobre el conjunto se eleva una pequeña construcción rectangular con techo a cuatro aguas sobre el cual flamea el emblema del teatro, y es desde allí que las trompetas anunciarán el comienzo del espectáculo. El proscenio, que avanza profundamente entre el público, asegura al actor un relieve extraordinario. Los ingleses comprendieron que, privado del coro antiguo que le servía de portavoz, el actor debía descender de su lejano pedestal y avanzar hacia el público (...). El empleo de las aberturas practicadas en el muro del fondo recibe también una solución original. El arco central era lo suficientemente ancho como para permitir utilizar el espacio situado detrás de él como una segunda escena. Gracias a algunos accesorios hábilmente elegidos, podía emplearse ya como alcoba o habitación, como tumba o como tienda. Las entradas y salidas de los personajes se hacían por las dos puertas laterales situadas a derecha e izquierda de las dos columnas que sostenían la construcción del fondo. El balcón que coronaba esta arquitectura constituía un tercer lugar escénico. Representa tanto la ventana de Julieta, como los muros de una ciudad desde donde Ricardo II parlamenta con el usurpador Bolingbroke, o también los muros del castillo de Macbeth para cuyo asalto sube del proscenio el bosque en marcha (Barsacq, 1953, p. 185).

La dinámica de las obras estaba decididamente ligada a la naturaleza del espacio. La multiplicación de los lugares y los canales de circulación, las áreas que permitían entrar y salir de la vista, que denotaban por su ubicación sentidos particulares —arriba, el cielo por donde baja el *deus ex machina*, abajo, el mundo de los muertos—.

Disponían así, de tres, en realidad, de cuatro lugares de juego, puesto que una cortina tendida entre las dos columnas podía además dividir el proscenio en dos partes. Se explica así la diversidad y la brevedad de las escenas del teatro isabelino. Cuando, en nuestros días, se desea representar una de estas obras, se está obligado, sea cual sea la habilidad del realizador escénico, a cortar el ritmo del espectáculo, debido a los cambios de decorados que nos impone la escena actual. Nada de eso acontece con el edificio isabelino, pues su estructura permite la simultaneidad de sus diferentes escenas y su sincronismo deja sin efecto condiciones de espacio, tiempo y duración. Las leyes del misterio teatral están aquí salvaguardadas como lo estaban en el tiempo de la Grecia antigua; las pocas decoraciones, muebles y accesorios no sirven más que para excitar la imaginación del espectador, para ayudar al juego de los actores, no se les exige más: la escena isabelina no engaña, no se presenta sino como lo que es: un tablado, un punto de partida hacia los sueños (Barsacq, 1953, p. 187).

I must be idle

Tanto se ha dicho acerca del misterio de Hamlet, tantas son las explicaciones que se ensayaron, que podría aplicarse la lúcida fórmula que Freud utiliza para leer la figura atroz de la cabeza de Medusa. Si tanto horroriza la multiplicación de las serpientes que se retuercen en torno a la cabeza fatal, esto es porque el exceso recubre una carencia. La observación de Freud es de una extraordinaria precisión clínica, y raro sería que un análisis cualquiera no diera cuenta de su certeza en uno u otro de sus momentos cruciales. La fórmula que postula que la multiplicación de los

emblemas fálicos constituye un intento desesperado de recubrir la castración, de ser considerada seriamente, plantea una economía de la sospecha acerca de las tópicos proliferantes y acumulativas. Desde este punto de vista, las respuestas posibles al enigma de Hamlet pueden resumirse a un catálogo de dos.

La primera —e incontablemente más poblada— de las parcelas de esta provisoria clasificación binaria aúna aquellas respuestas al enigma que se abocan a la anexión de recursos de todo tipo para multiplicar sus potencias explicativas, confiando en que el misterio a resolver resulta de que no se ha dado aún con su clave. Tradicionalmente, el comentario freudiano se ha sumado a esta multitudinaria congregación, y en particular al distrito de las explicaciones psicológicas (Smith, 2012), aquéllas que pretenden cernir el problema en torno a la supuesta vida anímica del personaje o a la de su autor, y cuya reputación no ha cesado de tornarse más y más dudosa.

Hay, por otra parte, otro género de explicación que postula que el enigma se cifra en las características de la pieza antes que en sus contenidos, y que el efecto enigmático se debe a aspectos formales y técnicos de la obra. En este género de abordajes se destacan aquéllos que no ensayan una explicación a la manera de una respuesta sino que intentan definir qué del enigma es irreductible. En esta clase se cuenta el penetrante análisis de Eliot:

Qua work of art, the work of art cannot be interpreted; there is nothing to interpret; we can only criticize it according to standards, in comparison to other works of art; and for "interpretation" the chief task is the presentation of relevant historical facts which the reader is not assumed to know. Mr. Robertson points out, very pertinently, how critics have failed in their "interpretation" of Hamlet by ignoring what ought to be very obvious: that Hamlet is a stratification, that it represents the efforts of a series of men, each making what he could out of the work of his predecessors. The Hamlet of Shakespeare will appear to us very differently if, instead of treating the whole action of the play as due to Shakespeare's design, we perceive his Hamlet to be superposed upon much cruder material which persists even in the final form (Eliot, 1921, p. 88).

[En tanto obra de arte, la obra de arte no puede ser interpretada; no hay nada que interpretar; sólo podemos hacer una crítica de acuerdo con ciertos estándares, en comparación con otras obras de arte; y en la "interpretación", la tarea principal es la presentación de hechos históricos relevantes que se presume que el lector no conoce. Robertson señala, muy pertinentemente, cómo los críticos han fracasado en su "interpretación" de Hamlet al ignorar lo que debería ser muy obvio: que Hamlet es una estratificación, que representa los esfuerzos de una serie de hombres, cada uno haciendo lo que ha podido con la obra de sus predecesores. El Hamlet de Shakespeare se nos presentará de manera muy diferente si, en lugar de tratar toda la trama de la obra como si fuera de la autoría de Shakespeare, percibimos que su Hamlet se superpone a un material mucho más crudo que persiste aún en la forma final].

La interpretación de Eliot es de interés en tanto traza cierta tópica, una cartografía del artificio de la obra solidaria de su efecto. La observación que realiza es precisa desde un punto de vista técnico. Las reglas del género al que Shakespeare se abocaba, sus procedimientos para aproximarse a la dramaturgia, su condición fronteriza entre la gloria poética anhelada y los aspectos pragmáticos de los tiempos

del drama, una multitud de estratos y de sus fisuras y desniveles correspondientes pueden desplegarse hasta dejar como saldo la convicción de que si algo puede saberse a ciencia cierta es la imposibilidad de encontrar certezas. Al menos, no si se entiende por tal aquel género de evidencia que procede encontrando la unidad en la diversidad aparente.

Lo que queda en primer plano en la explicación de Eliot es la disposición fragmentaria, atravesada por líneas de división que recortan los diversos estratos y trazan una espacialidad en la que algunos sectores quedan en sombras o se desarrollan de manera inarmónica con el conjunto. Estas sombras y opacidades que recorren la acción y la historia merodean la condición de Hamlet durante sus evoluciones sobre el escenario y se transmiten a la marca que deja en la memoria de los espectadores y de la crítica.

Materia, técnica y tema confluyen en este punto. No en vano la obra está atravesada de cabo a rabo por el problema de la apariencia y la simulación, que proyectan una tópica que se desdobra permanentemente en fachadas que escinden un fondo que se sustrae a la luz. Una y otra vez las intervenciones de los personajes escinden el espacio escénico persuadiendo al espectador de que la faz que ofrecen a la mirada de los otros personajes es sólo una fachada, y esbozan mediante apartes o confidencias un espacio reservado que se conjetura y se entrevé sin brindarse.

En la segunda escena del tercer acto Hamlet devela su plan a Horacio. La escena confidencial, íntima —uno de los momentos en los que la acción parece ser de una sola pieza y no difundirse en gradaciones de apariencia— es interrumpida cuando se oye una marcha y el sonido de fanfarrias. Bruscamente la escena cambia de cariz y se adentra en el terreno de los modales cortesanos, la conspiración y el disimulo. Momentos previos, ante la inminente presencia del Rey que se aproxima acompañado de su corte, Hamlet advierte a su amigo acerca del papel que ha de jugar: *I must be idle*.

El término con que describe la apariencia que se propone presentar ante la luz de la mirada de los otros alude a variados significados, todos en el orden de lo discordante y lo inadecuado. El vocabulario de Crystal sobre el lenguaje shakespereano (2002, p. 231) cita once usos. Entre ellos, algunos acentúan su faz deficitaria: *unimportant* [insignificante], *useless* [inútil]. Refiriendo a un espacio, *barren* [estéril o árido] o *uninhabited* [deshabitado], *empty* [vacío], *inert* [inerte]. Respecto de su uso relacionado con personas, se cita entre otros: *foolish* [tonto], *stupid* [estúpido] y *careless* [descuidado]. También *bored* [aburrido] y *jaded* [hastiado].

Otra órbita de significados alude al exceso, y se adecua a las conductas desplegadas por Hamlet: *frivolous* [frívolo], *capricious* [caprichoso], *superstitious* [supersticioso, en el sentido isabelino que refiere a una fe intensa pero extraviada respecto de sus fines y sus modos], *fanciful* [fantasioso].

Otros sentidos postulados son, en última instancia, los que más parecen convenir al contexto de la cita: *mad*, *crazy*, *lunatic* [loco, lunático], y por tal se lo ha traducido frecuentemente.

Las sucesivas traducciones de este breve término permiten vislumbrar el despliegue de un problema acerca de la posición que invoca Hamlet. Ya la primera versión castellana, la de Leandro Fernández de Moratín a fines del siglo XVIII, traduce la frase por *vuélvome a hacer el loco*. De las traducciones actuales, también la de

Rolando Costa Picazo (2007) propone, con escasa variación: *debo hacerme el loco*. Otras versiones, sin embargo, como la de Tomás Segovia (2009), evocan la multivocidad más arriba citada: *tengo que mostrarme disponible*, acentuando el primer grupo de sentidos señalados, y tal vez anticipando el “*readiness is all*” del acto quinto. José María Ruano de la Haza (2007), por su parte, postula: *me haré el distraído*, enfatizando quizás que la locura afectada es una conducta refractaria, cierta indolencia ante las demandas del buen orden que Hamlet rechaza.

La variedad de la traducción parece señalar que la condición del personaje adolece de una complejidad afín. La vacilación en la definición de la *idleness* de Hamlet dista de ser accidental o un problema meramente técnico. Antes bien, *en tanto problema técnico*, presentado en el nivel de la materialidad de la lengua y no de los conceptos, requiere un abordaje correspondiente que lo sitúe en tanto problema poético. ¿No se percibe acaso que hay una afinidad fundamental entre la creación dramática del personaje, su enigma esencial y la posición en el contexto de la acción teatral que se nombra en esta línea? Hamlet es y parece, alternativamente, marcado por una esencial oquedad, un vacío que ocupa el lugar de la resolución postergada, un radical rechazo de la acción y, a la vez, una arrolladora vitalidad que sólo halla su camino divorciándose de su meta y ahondando en la extravagancia y lo superfluo.

Polonio lo señala, suspicaz. “*Though this be madness, yet there is method*” (II,1). Aun siendo la locura lo que brota de la boca del príncipe, allí hay sin embargo método, orden. A la inversa, el orden diurno de los modales de la corte, de las conveniencias y las costumbres, todo aquello que Polonio evoca como su *métier* resulta interpelado y conmovido en sus cimientos.

¿Qué cualidad es ésta que bien puede presentarse como indolencia, sorda inacción o agitación, como exceso y extravagancia o como franca locura? La clave, planteada en los términos de su tiempo y con resonancias familiares a los oídos de su público, brota de labios del propio personaje:

(...) The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me (...) (Hamlet, II, 2).

Aquel espíritu que vi
Puede ser el demonio, y el demonio
Tiene el poder de revestir
Alguna forma placentera.
Sí, y tal vez, por mi debilidad
Y mi melancolía,
Como él es potentísimo ante tales espíritus,
Me engañe a fin de condenarme (...) (Shakespeare, 1603c, p. 145).

Hacer terciar en la discusión acerca de la locura, real o simulada, de Hamlet el término *melancolía* no es un prurito academicista. Cada uno de los sentidos posibles que despliega la problemática traducción de la *idleness* afectada por Hamlet es pertinente y a la vez insuficiente. Lo melancólico los reúne a todos y cada uno. Con

este término se alude a la parálisis y a la exaltación, a la locura y al método, y a los intentos de método y locura de subyugarse entre sí.

Schücking (1922, p. 153) asevera que la crítica ha recurrido tempranamente a la melancolía en su búsqueda de la clave del misterio de Hamlet. Señala que una de las primeras oportunidades en que esta explicación tiene lugar se encuentra en un artículo de 1780, publicado por el crítico escocés Henry Mackenzie en la revista literaria *The Mirror*, en la que se destaca que Hamlet se manifiesta desde un inicio “*delineated as one under the dominion of melancholy, whose spirits were overborne by his feelings*” [delineado como alguien bajo el dominio de la melancolía, cuyos espíritus fueron desbordados por sus sentimientos] (Mackenzie, 1870, p. 379). Mackenzie inaugura la serie de las explicaciones psicológicas de la obra, y en particular aquéllas que se ocuparán de rastrear las claves del enigma en los tratados y las obras de la época en que Hamlet vio la luz.

Gellert Lyons (1971, p. 104) hace el catálogo de los roles melancólicos que Hamlet interpreta a lo largo de la obra hasta su partida a Inglaterra, todos ellos presumiblemente reconocibles, según asevera, por el público de la época: posa como un estudioso que se pasea absorto en su libro, pero también afecta la pose desdeñosa del intelectual al que su reflexión lo llevó a la desilusión y al extrañamiento de un mundo que se le ha tornado absurdo. Por momentos juega el papel del satírico que se conserva al margen de los asuntos humanos, señalando con sorna sus miserias y remedando grotescamente sus dislates. Se muestra ante Ofelia con la inequívoca pose del melancólico enamorado, para luego ofrecer las más acabadas muestras de la misoginia común en ciertas variantes saturninas. Otras de las poses aparentes son las propias del político corroído por la ambición y descontento con sus logros y su lugar. Por último —y ostensiblemente— el papel del lunático.

Cada uno de estos aspectos representados por Hamlet, destaca Gellert Lyons, está dirigido a aquel personaje que sea particularmente receptivo respecto del tópico en cuestión, acentuando que se trata de un juego de miradas, de apariencias superpuestas. Una y otra vez Hamlet varía el rostro que presenta. Polonio está cierto de que la causa del extravío del príncipe es el amor por su hija, y Hamlet se empeña en darle motivos para abonar tal hipótesis. Ante Claudio se muestra como un heredero desairado, e insinúa que pretende el trono. Cuando es Gertrudis la que lo interroga, sus razones se pliegan al dolor del duelo reciente. Resulta tentador añadir a este catálogo de miradas obnubiladas por el reflejo de sus propias conjeturas a las generaciones de intérpretes y hamletólogos.

Este juego de apariencias es llevado al exceso hasta un punto tal que se torna teatralidad ostensible. La escena se quiebra entre los diferentes papeles jugados por el personaje, entre la realidad y la apariencia, de modo tal que lo que se evidencia es el gozoso artificio.

Pigeaud destacó, en su lectura introductoria al inaugural Problema XXX, 1 (Aristóteles, atribuido a, s.f./1988, p. 15), que una virtud esencial de la melancolía es su cualidad proteiforme, metamórfica. El melancólico puede ofrecer todos los rostros, y llevarlos a la desmesura y el exceso. Su marca más característica es la carencia de un estado que pueda ser considerado propio: su fluir inasible, siempre en fuga hacia un nuevo exceso. Paradójica —o consecuentemente— fingir la melancolía y afectarla es por excelencia un gesto melancólico, ya sea por la profusión de los rostros que se

suceden como por la desmesurada disponibilidad de las pasiones que requiere la tarea.

La explicación por la melancolía antes que un proceso causal enuncia un estado de cosas marcado por el desorden. El agente postulado no se manifiesta encadenado con sus manifestaciones como antecedente y consecuente sino, precisamente, por la carencia de toda medida y orden entre lo que se muestra y lo que se oculta.

En Hamlet, el espacio, como el tiempo, está *out of joint*, afectado por la repetición de las líneas de quiebre, de las vacilaciones y las marcas de los pliegues que pululan por su extensión. La escena original está perdida, pero puede conjeturarse en los blancos, en las didascalias no escritas, en los trayectos que debe suponerse a los personajes.

En el abordaje freudiano, la explicación psicológica ostensible lleva la marca de una complejidad afín. La explicación por las fantasías inconscientes reveladas precisa del establecimiento de una tópica marcada por una escisión por la que algo se escamotea a la vista. Es menester concebir una escena múltiple, dividida, que preanuncia la *otra escena* (*Schauplatz*) (Freud, 1900, p. 72).

Capítulo III

La tradición melancólica

But hail thou Goddess, sage and holy,
Hail divinest Melancholy
Whose Saintly visage is too bright
To hit the Sense of human sight;
(Milton, 1645, s.p.).

[Mas salve, tú Diosa, sabia y sagrada,
Salve, la más divina Melancolía
Cuyo Santo rostro es demasiado radiante
Para conmover el Sentido de la vista humana]

1. La tradición melancólica en Occidente

El estudio de la melancolía impone detenerse en las cuestiones preliminares, en los problemas de definición, la delimitación de las competencias. ¿De qué hablamos cuando hablamos de melancolía? ¿Hasta dónde extender sus dominios? ¿En qué saberes abreviar y cuáles descartar? Tanto en lo que respecta a la determinación de su naturaleza como a los esfuerzos por registrar sus hechos a lo largo de los tiempos, las primeras páginas de cualquier estudio que se haya dedicado al tema comienza, de rigor, por un inventario de dificultades, excusas y confesiones de insolvencia. El historiador de la melancolía lleva a cabo su tarea bajo la continua amenaza de ser devorado por una escena que no es más ni menos que un fantasma propio de lo melancólico o tal vez del fondo melancólico que esconde la historia de la cultura de Occidente (Steiner, 2007, p. 11): la proliferación infinita y febril de las fuentes y los volúmenes en los que uno llama a otro en una pesadilla de remisiones inacabables.

Catálogo parcial del sabio melancólico

Una misma escena une al melancólico y al estudioso de la melancolía, y se repite sordamente al cabo de los tiempos: el hombre de genio, el estudioso rodeado de sus libros, enardecido por la tarea, en el límite desfalleciente ante una escritura que en ocasiones se presenta como la cura y en otras como la causa de sus males. Una escena que comienza su bordoneo en la historia bajo la forma de lo que Pigeaud (2008, p. 46) llama la escena primaria de la melancolía: Demócrito en su bosquecillo con un libro en sus rodillas y rodeado de los despojos de los animales que ha diseccionado, buscando en la profundidad de sus entrañas la clave de los secretos de la bilis negra.

Este fantasma se encuentra en los inicios de la historia misma del libro y de las bibliotecas. En los claustros medievales en que los estantes cargados de los manuscritos y códices tientan y se sustraen a la vez bajo una forma cruel y

crepuscular del erotismo. Es el “demonio meridiano”, que hace su aparición de preferencia durante los ardores del mediodía, la hora sin sombra en que los contornos se burlan con su nitidez de la infeliz víctima de los vapores de la *acedia*, del *tedium*, de la *tristitia*. Nombres que ha cobrado la bilis negra cuando la vida según la regla monacal se sitúa en el nuevo escenario de la celda y de la biblioteca. La terrible acedia, mal del convento, acecha al monje que pone su pasión en un saber que se aleja de continuo y lo hace desesperar por no tener la fortaleza necesaria para perseguirlo (Agamben, 1977, p. 23).

La misma escena retorna una y otra vez. Tomás de Aquino era motejado por los frailes del convento como el “buey mudo” por su gordura colosal y su bovina mansedumbre, la mirada siempre sumida en algún volumen (Eco, 1986, p. 355). El Renacimiento y el Barroco serán pródigos en sabios melancólicos: Agrippa, que luego de tocar los cielos y los secretos de su magia en su *De occulta Philosophia* [*De la filosofía oculta*] escribe el severo *De vanitates scientiarum*, en el que condena la pretensión de quienes quieren saber; John Dee, el mago isabelino cuyo estudio contenía una de las bibliotecas más generosas de su época, y que como sabio-mago melancólico encarnó una nueva imagen del intelectual, que se presentaba así como el puente entre los saberes que retornaban del pasado y la gloria del imperio por venir; el monumental Burton, que pergeña su *Anatomy of Melancholy* como un gigantesco *patchwork* que reúne laboriosamente un cuarto de siglo de libros y notas, de citas y sentencias. El héroe romántico, sea Fausto en su estudio o el enamorado de Poe, que reclinado sobre un “*volume of forgotten lore*” [un volumen de olvidada ciencia] es atormentado por el cuervo negro que se ha posado precisamente sobre el mármol blanco del busto de Palas Atenea, diosa tutelar de la sabiduría. La lista podría proseguir inacabadamente: el *spleen* del París del segundo imperio y la dolorosa sensibilidad de Baudelaire, el *flâneur* de Benjamin, los paisajes del insomnio de Lévinas.

La melancolía, con su predilección por la colección, la acumulación y el detalle puntilloso, es otro nombre de la turbia languidez que Derrida ha caracterizado con el bello nombre de *mal de archivo* (Derrida, 1994, p. 88).

¿Qué hacer ante un objeto que inacabablemente amenaza consumir al escribiente en una remisión continua de una página a otra?

El vértigo de la proliferación de las referencias obliga a una pareja multiplicación de registros e intentos de forzar los límites del artificio escritural con el fin de contener un objeto fugitivo y torvo.

En su notable libro *De la mélancolie*, Jackie Pigeaud justifica su subtítulo *Fragments de poétique et d'histoire* dando la clave de su método: a la amenaza de la proliferación se opone la estrategia del fragmento, la decisión que quiebra la continuidad ominosa del archivo.

(...) Il faut fragmenter, briser le discours de la mélancolie, qui est par nature agglutinant et dangereux par sa cohésion mortifère (Pigeaud, 2005, p. 154).

[...] es preciso fragmentar, quebrar el discurso de la melancolía, que es por naturaleza aglutinante y peligroso por su cohesión mortífera].

Los males de Falstaff

En el primer acto de *Henry IV, primera parte*, Falstaff declara su melancolía al joven príncipe Hal, dando lugar a una jocosa enumeración de símiles de su estado:

Falstaff: (...) 'Sblood, I am as melancholy as a gib cat or a lugg'd bear.

Hal: Or an old lion, or a lover's lute.

Falstaff: Yea, or the drone of a Lincolnshire bagpipe.

Hal: What say'st thou to a hare, or the melancholy of Moor-ditch?

(Shakespeare, 1597?, p. 34-35).

[Falstaff: Sangre de Dios, estoy melancólico como un gato capón, o como un oso echado a los perros.

Hal: O como un león viejo, o el laúd de un enamorado.

Falstaff: Sí, o como el zumbir de una gaita de Lincolnshire.

Hal: ¿Qué me dices de una liebre, o de la melancolía del zanjón de Moor?].

La lista es enigmática, y en apariencia incoherentemente festiva. Falstaff se compara, en su sufrimiento, con animales sometidos a tormento: a *gib cat*, un gato castrado, y a *lugg'd bear*, un oso de los que se entregaban en sacrificio para ser destrozado por perros feroces en los *bear baitings*, los crueles espectáculos públicos de moda. El primitivo Falstaff acude a imágenes de sufrimiento físico, cotidianas y populares. Su amigo da en sus asociaciones muestras de su alcurnia y su educación: Hal agrega un león viejo y el laúd de un enamorado. Lo melancólico es un tópico de moda en la Inglaterra isabelina, y el joven príncipe alude a los significados en boga. El saber médico y popular postulaba que los humores negros aumentaban durante la vejez y explicaba sus cambios de temperamento. Por otra parte, daban razón de los excesos y los sufrimientos amorosos, expresados como un lugar común bajo la forma del *loco de amor*. El erotómano consta como una de las variantes que ilustra el frontispicio de *The Anatomy of Melancholy* de Burton (1621a, p. 3), y el propio Shakespeare la ha ilustrado profusamente. Si bien Babb (1951, p. 171) señala que este autor era más bien escéptico ante la identificación de los excesos del amor (*lovesick*) con lo melancólico, resulta evidente que sus personajes con frecuencia encarnan la pasión amorosa mediante rasgos atribuidos convencionalmente a los desórdenes eróticos causados por la bilis negra. Recuérdese al propio Hamlet que se presenta intempestivamente en la habitación de Ofelia encarnando todos los rasgos del enamorado melancólico: agitado, el pulso febril, el semblante descompuesto y las ropas en desorden (*Hamlet*, II, 1, 77-100).

Hal ha mentado el laúd, instrumento cortesano y afín a una melancolía lánguida y erótica. El desafortunado Falstaff a su vez se compara con el zumbir de las cerriles gaitas de Lincolnshire, proverbiales por toscas y monótonas. Por fin, el príncipe agrega a la lista a una liebre, animal emblemático de la locura según la expresión "*mad as a marshe (march) hare*" [loco como una liebre de marzo]. Se creía popularmente que las liebres saltaban como locas durante su época de apareamiento en ese mes —recuérdese el personaje de Lewis Carroll que en su *Alice in Wonderland* hace pareja con el *Mad Hatter*, también inspirado en una frase popular para aludir a la locura—. Cierra la enumeración con una alusión al Moorditch, un zanjón célebre por su pestilencia. Si bien las notas lóbregas del paraje bastarían para caracterizarlo como melancólico, su nombre permite una velada humorada obscena de las que tanto

gustaba el público del teatro isabelino: *moor* significa tanto pantano como árabe, moro; y *ditch* [zanja, acequia] tiene fáciles —y escabrosas— connotaciones anatómicas.

Este breve pasaje permite desplegar la variedad de significados que poseía el término *melancolía* en el Londres de fines del siglo XVI. Lo melancólico se asocia con el sufrimiento que desgarrar la carne, con los males de la vejez, las manifestaciones eróticas, lo discordante y excesivo. Puede aplicarse a hombres y animales, a melodías y a los instrumentos que las producen, a los paisajes y a los parajes que el melancólico habita. Es, en fin, tanto un nombre de la locura como de un estado crepuscular y lánguido propio del amor o del tedio. Habla de las enfermedades del alma como de los males del cuerpo.

Esta desenfadada multivocidad de lo melancólico está lejos de caracterizar exclusivamente a su tratamiento poético o a sus versiones contemporáneas a Shakespeare. Antes bien, es la dificultad inicial de todo tratamiento del tema. Al comienzo de su artículo “Prolégomènes à une histoire de la mélancolie” [Prolegómenos para una historia de la melancolía], Pigeaud sitúa las raíces de esta dificultad.

On se perd à étudier la mélancolie. Où chercher? Chez les médecins, chez les artistes? Qu'y a-t-il de commun entre ce malade prostré, au masque et à l'attitude caractéristiques, et le génie qu'on dit mélancolique? Quel rapport entre l'art et cette humeur bile-noire? Le concept de mélancolie, d'autre part, semble parfois se restreindre à l'humeur, parfois se dissoudre en vagues symptômes affectifs et moraux (Pigeaud, 1984, p. 501).

[Uno se pierde al estudiar la melancolía. ¿Dónde buscar? ¿Entre los médicos, entre los artistas? ¿Qué hay en común entre este enfermo postrado, con su máscara y su actitud característica, y el llamado genio melancólico? ¿Qué relación entre el arte y este humor, la bilis negra? El concepto de melancolía, por otra parte, parece a veces restringirse al humor, a veces se disuelve en vagos síntomas afectivos y morales].

En su obra clásica, *Saturn and Melancholy*, también Panofsky, Klibansky y Saxl (1964a, p. 1) comienzan por destacar la multivocidad del uso moderno del término. Tan pronto puede referirse a la enfermedad mental, a un tipo de carácter o a un tipo psíquico dependiente de las antiguas teorías humorales. Puede ser un estado mental transitorio, incluso uno que apenas se caracterice por un talante suavemente pensativo o nostálgico (*merely mildly pensive or nostalgic*). El término puede incluso extenderse al mundo material y aplicarse —como Henry en la obra de Shakespeare habla de la melancolía de Moorditch— a un atardecer o al otoño.

La rapsodia burlona pergeñada entre Falstaff y el futuro Enrique V es la expresión poética de la difícil definición de un término que parece decirlo todo acerca de todo, y a la vez retumbar en el vacío sin concluir en nada.

Puede citarse, empero, la fórmula de Robert Burton en su *Anatomy of Melancholy*:

So that, take melancholy in what sense you will, properly or improperly, in disposition or habit, for pleasure or for pain, dotage, discontent, fear, sorrow, madness, for part, or all, truly, or metaphorically, 'tis all one (Burton, 1621a, p. 26).

[Así pues, tomen la melancolía en el sentido que deseen, propio o impropio, como disposición o como hábito, por placer o dolor, exceso, descontento, miedo, tristeza, locura, en parte o en un todo, cabal o metafóricamente. Todo ello es uno].

El nudo gordiano de la definición de la melancolía halla su clave en el hecho de que no es posible distinguir la condición de los sujetos afectados por ella de los discursos médicos, filosóficos, literarios y populares que la nombran. En última instancia, la melancolía es siempre un hecho de discurso, el percutir rítmico a lo largo de las épocas de una palabra a la que inevitablemente se retorna. Al decir de Pigeaud citando a Gladys Swain:

Pourquoi (...) cette insistance sur une minuscule aventure terminologique qu'on pourrait, somme toute, juger de médiocre portée? Parce que, a sa mince maniere, elle signale un phénomène d'importance: l'impossibilité pour la psychiatrie d'accomplir son retranchement d' avec le monde commun. Invinciblement, en dépit de toute l'ambition scientifique qui peut ordinairement les animer, les psychiatres se sentent comme obligés, en ce lieu de la mélancolie, de maintenir ou de rétablir le contact avec le langage ordinaire. Comme s'il fallait dans le système des notions psychiatriques au moins un terme par lequel garder une ouverture sur la conceptualité quotidienne (Pigeaud, 2008, p. 19).

[¿Por qué (...) esta insistencia en una minúscula aventura terminológica que podría, después de todo, considerarse menor? Debido a que, a su manera sutil, señala un fenómeno importante: la imposibilidad de la psiquiatría de atrincherarse fuera del mundo común. Invenciblemente, a pesar de toda la ambición científicista que habitualmente los anima, los psiquiatras se sienten como obligados, en lo que hace a la melancolía, a mantener o restablecer el contacto con el lenguaje común. Como si hiciese falta en el sistema de las nociones psiquiátricas al menos un término por el cual mantener una apertura hacia la conceptualidad cotidiana].

Afirmar que la melancolía es un hecho de lenguaje puede dar lugar a la interpretación de que su existencia se limita a las palabras que la nombran. *Words, words, words*, como desdeñosamente reseña Hamlet a Polonio el volumen que lleva consigo (*Hamlet*, II, 2, 183). ¿Todo estará entonces en el ojo del espectador? Por supuesto que no. Si la melancolía es, antes que una condición del cuerpo y del alma, un hecho de cultura y de lenguaje, una manera de nombrar que se extiende y se difunde en juegos poéticos y en intentos de rigor, la sobreabundancia de discursos en torno a lo melancólico no es sino la perpetua búsqueda de nombrar lo inefable, el sufrimiento para el cual las palabras nunca son suficientes y cuyo fondo es la afectación de la carne por el tiempo.

No deja de sorprender el genio de Freud al señalar que la clave de la melancolía es el duelo (Freud, 1915-7, p. 241), es decir, la huella sin huella de la muerte en el inconsciente. Una de las definiciones más bellas de la melancolía, pero no por eso menos sugestiva y precisa, la ofrece Pigeaud (2005, p. 154) encaramado a hombros de Freud:

Dans le cas de la mort, il faut travailler à donner un sens à cet événement. C'est le deuil. Et puis, on oublie, pour retourner à la vie ordinaire. L'absence de cet oublie de la mort s'appelle *mélancolie*. Ceux qui n'ont pas eu la grâce de cet oublie s'appellent *mélancoliques*.

[En el caso de la muerte, es preciso trabajar para dar un sentido a este acontecimiento. Es el duelo. Luego, se olvida, para volver a la vida cotidiana. La ausencia de este olvido de la muerte se llama melancolía. Se llama melancólicos a aquellos que no han tenido la

gracia de este olvido].

2. Crónica de la melancolía

Si la melancolía no es separable de los discursos que se tejen sobre ella, su historización estará marcada por los tiempos de los discursos que la nombran. Una historia de la melancolía que intente hacer justicia a su objeto no podrá contentarse con efectuar la crónica de sus discursos, sino que deberá cernir la lógica de sus formulaciones, de sus transformaciones y sus meandros, sus apariciones y sus desapariciones.

Si atendemos a las condiciones de su aparición, la primera definición médica de la melancolía acontece en el libro VI de los *Aforismos* de Hipócrates:

Ἦν φόβος ἢ δυσθυμία πούλιν χρόνον διατελεῖ, μελαγχολικὸν τὸ τοιοῦτον.
(Hippocrate, s.f./1884, p. 568. VI, 23).

Si temor y tristeza son perdurables, un estado tal es melancólico.
(Traducción citada en Pigeaud, 1981, p. 124).

Pigeaud celebra el acontecimiento de la definición a la que caracteriza de genial. Por primera vez, los sentimientos que se cuentan entre los más específicos de la condición humana se sujetan a un principio determinable. Poco importa que este principio esté hecho de la materia de los sueños y no de la de la carne. El gesto de Hipócrates inaugura la ligazón entre el alma y el cuerpo según una explicación que sujeta las pasiones a la materia, y el hecho de que este principio explicativo torne necesaria la intervención de lo imaginario es una parte indisociable e ineludible de su objeto.

Una vez que la definición por la bilis negra ha hecho su aparición, la condición de lo melancólico establece sobre su discursividad una temporalidad diversa a la discreta ligazón anatómica del médico hipocrático. Un examen de los textos acerca de la melancolía que han tenido mayor gravitación pone de manifiesto una figura particular que se repite en ellos. Siempre se trata de un discurso con referencia a un pasado. A partir de su entrada en la cultura, la melancolía nunca es contemporánea de sí misma. Siempre remite a un pretérito más o menos remoto e impreciso que desdibuja sus límites. Conecta un sufrimiento actual y urgente con las brumas de un pasado que pretende dar razón de ese dolor. Al decir de Ritvo (2006, p. 313), “Salvo en el momento inaugural —el siglo IV a. de C.— la retórica melancólica ha conservado y transmitido un saber *anacrónico* en el interior de la cultura oficial”.

El problema XXX, 1

Uno de los primeros textos responsables de esta operación y uno de los más grávidos de consecuencias en el devenir de lo melancólico ha sido el breve, parco Problema XXX, 1. Se trata de una pequeña pieza atribuida tradicionalmente a Aristóteles, si bien su autoría debe ser adjudicada con probabilidad a su discípulo Teofrasto, quien lo sucedió en la dirección del Liceo por lo que se lo suele citar como pseudo-aristotélico (Aristóteles, atribuido a, s.f./1988, p. 55). Como todos los textos

recopilados bajo el título de *Problemas*, comienza con el planteo de un interrogante. La respuesta será menos importante que la contundencia de lo que la pregunta da como un hecho:

Διὰ τί πάντες ὅσοι περιττοὶ γέγονασιν ἄνδρες ἢ κατὰ φιλοσοφίαν ἢ πολιτικὴν ἢ ποιήσιν ἢ τέχνας φαίνονται μελαγχολικοὶ ὄντες, καὶ οἱ μὲν οὕτως ὥστε καὶ λαμβάνεσθαι τοῖς ἀπὸ μελαίνης χολῆς ἀρρωστήμασιν, οἷον λέγεται τῶν τε ἡρωϊκῶν τὰ περὶ τὸν Ἡρακλέα (*Problemata*, XXX, 1).

¿Por qué todos aquéllos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra, tal como explican, de entre los relatos de tema heroico, aquéllos dedicados a Heracles? (Aristóteles, atribuido a, s.f./1988, pp. 78-79).

Pocos textos tendrán en la historia de la cultura occidental un peso tan decisivo, en un doble sentido. Primeramente, la asociación de genio y melancolía inaugura una línea argumental que Occidente nunca olvidará. A la voz oficial que postula la afinidad de todo lo excelente con la moderación y la medida, con lo ejemplar, se le opone lo que se juzga tan evidente que no requiere prueba sino fundamentación: todos aquéllos reputados por sobresalir entre los demás hombres debido a sus logros, lejos de encarnar las virtudes que se postulan como rectoras para el común de sus congéneres, son seres de excepción, cercanos al exceso, la desmesura y aun a la enfermedad. En adelante, el texto resignificará tanto la Ética aristotélica —que siendo una doctrina de la moderación y el justo medio se encuentra interceptada por el problema de que el genio, lejos de ser un modelo, es una incómoda excepción— como la enigmática sentencia platónica de que los dioses envían los mayores bienes al hombre por intermedio de la locura (Platón, s.f./1988, p. 340).

No menos importante es la operación por la que sitúa una segunda fuente de autoridad. Junto con la evidencia fáctica se teje una red de referencias míticas que legitima la aserción. La invocación de Heracles no es un ejemplo incidental. Se trata del héroe por excelencia, presente de un extremo a otro del mundo antiguo y quien, en última instancia, llegará a ser un símbolo por excelencia de la potencia del alma humana ante la elección ética (Panofsky, 1930, p. 57). El héroe melancólico que emprende las mayores hazañas físicas pero caerá bajo el influjo de la bilis negra será símbolo de la relación del alma con las pasiones. Recuérdese el sugestivo y paródico título de la comedia de Shakespeare *Love's Labour's Lost* [Trabajos de amor perdidos], que remeda los Trabajos del héroe comparándolos con la lucha contra el amor —y su dulce derrota— de Ferdinand, el melancólico rey de Navarra.

Unas líneas más abajo, a la figura tutelar de Heracles le sigue una referencia textual que resitúa los comienzos de la melancolía en el terreno de la Épica. Recuerda la locura de Áyax y cita aquel pasaje de la *Ilíada* en que se recapitula la vida del héroe Belerofonte y su caída en la locura:

(...) αὐτὰρ ἐπεὶ καὶ κείνος ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν,
ἦτοι ὁ καππεδίον τὸ Ἀλήϊον οἶος ἀλᾶτο, ὃν
θυμὸν κατέδων, πάτον ἀνθρώπων ἀλεείνων.
(*Ilíada*, VI, 200-202).

(...) pero cuando también aquél se hizo odioso a todos los dioses,

por la llanura Aleya iba solo vagando,
devorando su ánimo y eludiendo las huellas de las gentes.
(Homero, s.f./1996, VI, 200-202).

El texto pseudo-aristotélico proyecta la primera mención de la enfermedad melancólica al texto fundacional de la Hélade —y por añadidura, de Occidente—. Se atribuye al humor melancólico haber estado allí desde siempre, en el tiempo presente del poema en el caso de Áyax, remontándose al fondo mítico del mundo griego en el caso de Belerofonte.

La alusión a la primera escena mítica de los sufrimientos melancólicos presenta rasgos que serán sostenidos a lo largo de las épocas: la misantropía, el vagar sin rumbo, la explicación por la animosidad divina. Un párrafo aparte merece la expresión Ὅν θυμὸν κατέδων [*Hòn thymòn katédon*], que la traducción de Emilio Crespo Güemes, la citada más arriba, vierte por *devorando su ánimo*.

Définir le thymos est une chose très difficile. On peut lui attribuer un lieu, ou plus vaguement une région, dans le corps, où il s'exerce de manière privilégiée, par parler vite: les abords de la *kardia*, c'est-à-dire les environs de la bouche, de l'estomac. Mas ce n'est pas seulement un lieu, c'est aussi un affect, si l'on veut; un sentiment (Pigeaud, 2008, p. 68).

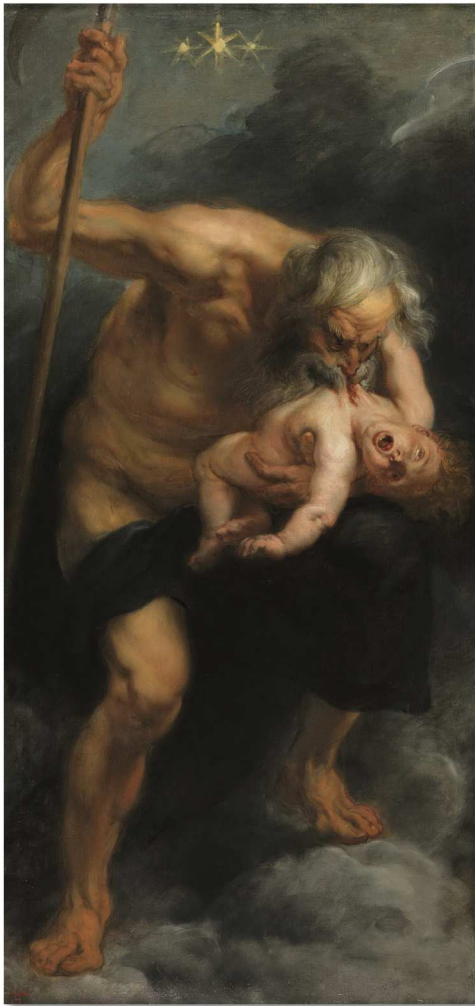
[Definir el *thymos* es algo muy difícil. Puede asignársele una ubicación, o más vagamente una región del cuerpo donde se ejerce de manera privilegiada, por decirlo rápidamente: los alrededores de la *kardia*, es decir, la zona circundante de la boca del estómago. Mas no es sólo un lugar, sino también un afecto, si se quiere; un sentimiento].

Pigeaud destaca que el *thymos* griego equivale a lo que Cabanis en el siglo XVIII llamaba *sens intime* [sentido íntimo], y que Littré traduce por *sens interne* [sentido interno]. Se trata del sentimiento de sí (*aperception de soi-même, de conscience de soi*), bajo un sesgo que no ha sido aún saturado de matices intelectuales. Dolor del alma y dolor del cuerpo resultan indistinguibles, de modo que la palabra que lo nombra define a la vez el sentimiento y la zona del cuerpo que le da asiento. Pero más aún, el sentimiento de sí, el situarse en la propia piel, es una experiencia abierta a que sea el dolor el encargado de definirla. La *δυσθυμία* [*dysthimia*] que en la definición hipocrática del aforismo VI. 23 suele ser traducida por *tristeza* no es meramente un estado de ánimo sino una experiencia de la colisión entre el alma y el cuerpo en la que por el dolor se experimenta lo que al hombre le es más propio.

También en la tragedia el conocimiento del alma comienza por la asociación entre aprendizaje, conocimiento de sí y sufrimiento. En el *Agamenón* de Esquilo se dice que

τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὀδῶ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος: καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.
(Aeschylus s.f./1926, p. 18. *Agamemnon*, 176-181).

Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento. Del corazón gotea en el suelo una pena dolorosa de recordar e, incluso a quienes no lo quieren, les llega el momento de ser prudentes. (Esquilo s.f./1986, p. 380. *Agamenón*, 176-181).



Rubens, Peter (1636-1638)
Saturno devorando a un hijo



Goya, Francisco (1820-1823)
Saturno

En el aprendizaje por el sufrimiento, *πάθει μάθος* [*páthei máthos*], la pena se figura como un líquido que fluye, fácilmente identificable con la estirpe de los fluidos imaginarios con los que una zona crepuscular del pensamiento intenta atrapar los secretos de la ligazón entre el cuerpo y el alma. Este fluir procede del *καρδία* [*kardia*], asiento del *thymos*. La anatomía fantástica de los albores de la civilización occidental asocia fuertemente el asiento del sufrimiento con una experiencia que tan pronto propicia la sabiduría y la prudencia como la locura y el extravío, como le sucede al

infeliz Belerofonte, fondo mítico de la definición de los males melancólicos en el Problema XXX, 1. Según la bella glosa de Pascal Quignard (1994, p. 121):

Thymon katedon, comiendo su corazón, dice Homero. El epíteto homérico describe magníficamente la melancolía: la autofagia del cuerpo por el alma. El desdichado es un Narciso al que su reflejo devora.

La asociación entre devoración y melancolía será un lugar común a lo largo de la historia. La medicina antigua, que es ante todo una dietética y como tal se conservará por largos siglos, se complacerá en determinar con rigor minucioso qué alimentos favorecen la producción del humor atrabiliar y cuáles lo combaten. La preeminencia de la ferocidad del erotismo oral, que tanto acentuarán los discípulos de Freud —con Abraham como ejemplo privilegiado—, tiene el fondo de los relatos míticos que se pierden en la noche de los tiempos. Lo melancólico invoca la estirpe del terrible Saturno, la divinidad atávica que devora a su prole. El motivo será inmortalizado por generaciones de pintores entre los que descolla el *Saturno devorando a uno de sus hijos* de Rubens. Goya le dará su rostro más célebre en una de sus Pinturas negras.

Los desarreglos del humor melancólico implicaban una desnaturalización de los apetitos, cuya regulación depende de las funciones naturales de la bilis negra. El melancólico está aquejado por una pérdida de la medida que afecta su relación con todo lo apetecible.

La relación entre la melancolía y la oralidad es un tópico recurrente en la trama mítica que la rodea, y se extiende como símbolo al conjunto de lo apetecible. Durante la Edad Media el apetito melancólico se confunde con el deseo mismo.

N'est-il donc d'appétit que mélancolique ? N'y a-t-il de désir que condamné à l'insatisfaction ? Ces rêveries médiévales incitent à méditer sur l'inassouvissement, la difficulté d'être et les séductions de l'avoir. En quête de l'impossible les mélancoliques, tels que le Moyen Age les a imaginés, nous présentent peut-être, dans leurs appétits pour des nourritures prohibées, les figures métaphoriques d'une faim radicale que nous ne sommes pas sûrs d'avoir enfin apaisée (Pouchelle, 1983, p. 88).

[¿No hay entonces otro apetito que el melancólico? ¿No hay otro deseo que el condenado a la insatisfacción? Estas ensoñaciones medievales incitan a meditar sobre la insatisfacción, la dificultad del ser y las seducciones del tener. En busca de lo imposible, los melancólicos, tal como la Edad Media los ha imaginado, nos presentan tal vez, en sus apetitos por los alimentos prohibidos, las figuras metafóricas de un hambre radical que no estamos seguros de haber aplacado al fin].

La melancolía, la bilis negra, el principio material de los deseos y de las pasiones, tan pronto se une en equilibrio armónico con los otros humores como prevalece explosivamente, trayendo los extremos de lo frío y lo caliente, a la vez principios explicativos de la naturaleza y potencias míticas. Es por tanto la clave de los hallazgos de lo excelente, de la pasión heroica, pero también del crimen. De lo excepcional por su virtud pero también de lo aberrante y lo monstruoso. Cima de lo humano y a la vez frontera con lo bestial. El texto pseudo-aristotélico lo compara con el vino, que es capaz de recrear todos los estados de ánimo y los caracteres, y todos ellos en un mismo espíritu. A lo largo de una misma noche, el vino puede impulsar la conversación, soltar la lengua e inspirar los discursos más sublimes, aquéllos que son el fruto más precioso del espíritu humano. También puede liberar las pasiones más

altas así como las más bajas, inspirar el amor por los otros o los odios más tremebundos. Puede, en última instancia, derrumbar el espíritu en el estupor o aun en la animalidad más feroz. Lo que el vino hace de manera transitoria el humor melancólico lo causa de forma continua, y puede adueñarse del carácter mismo del hombre hasta ser su disposición permanente.

Una vez descubierta, la melancolía reaparecerá en cada encrucijada de la civilización como emblema del *pathos* de lo excepcional.

El taedium de los romanos se prolongó hasta el siglo I. La acedia de los cristianos apareció en el siglo III. Reapareció bajo la forma de la melancolía en el siglo XV. Regresó en el siglo XIX con el nombre de spleen. Y regresó en el siglo XX con el nombre de depresión. No son más que palabras. Un secreto más doloroso habita en ellas. Del orden de lo inefable. Lo inefable es lo "real" (Quignard, 1994, p. 171-172).

La acedia

En el séptimo canto del *Inferno* Dante, guiado por Virgilio, desciende al quinto círculo. Siguen un curso de aguas negras que desembocan en un pantano. Se trata del lago Estigia, por el que juraban los dioses olímpicos.

El paisaje es fuertemente alegórico. En las aguas del Estigia la diosa marina Thetis había sumergido a su hijo Aquiles para hacerlo invulnerable a las armas. Aquiles, el gran iracundo a quien están consagradas las primeras líneas de la *Ilíada*: "Canta, Diosa, la cólera aciaga de Aquiles, hijo de Peleo, que a los aqueos causó innumerables desgracias" (*Ilíada*, I, 1-2). La primera palabra del poema, la que suele officiar como título y definir el tema es *μῆνις* [*mênis*, cólera]. En el infierno de Dante las almas de los iracundos son condenados, remedos grotescos de la desmesura de Aquiles, a batallar y golpearse furiosamente unos a otros en medio de las aguas que bautizaron al príncipe de los coléricos.

El pantano parece hervir. Virgilio explica que son las almas de los acidiosos. Moran por siempre en el fondo, entre el fango, y mueven las aguas suspirando. Dante ha leído el comentario a la *Eneida* escrito por Servio en el siglo IV, donde el Estigia, *Στύξ* [*Stýx*] es traducido al latín *tristitia*. Los acidiosos se atragantan con un himno que intentan cantar a pesar del fango:

(...) "Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra".
(Alighieri, s.f./1973, p. 78. *Inferno*, VII, 120-124).

(...) "Tristes fuimos
al aire dulce que del sol se alegra
con el humo acidioso que tuvimos:
tristes estamos en la charca negra".
(Alighieri, s.f./1973, p. 79).

Durante la severa Edad Media, casi no quedan recuerdos de los aspectos positivos y valorativos que la Antigüedad atribuía a la melancolía. Según el dictamen

de los teólogos escolásticos, el vicio capital de la acedia es, en un comienzo, un mal que atormenta a los anacoretas que marchan al desierto ansiosos de soledad, y luego, de la vida conventual.

En el siglo XIII, Cesario de Heisterbach la definió (Mirac., I. IV.27) como

(...) ex confusione mentis nata tristitia, sive taedium, et amaritudo, animi immoderata, qua iocunditas spiritalis exstinguitur, et quodam desperationis praecipitio mens in semetipsa subvertitur (Cesario de H., s.f./1860, p. 197).

(...) la tristeza originada en la confusión de la mente o en el excesivo tedio o en tu amargura del ánimo por la que se extingue el gozo espiritual y por la que la mente, en una especie de precipicio espiritual, se vuelve sobre sí misma (En Williams, 2005).

Pueden reconocerse tres momentos en relación a la naturaleza atribuida a la acedia, a la que Williams (2005) califica de *modulación estética*.

La primera versión de este pecado —durante todo el período, es ésta la calificación que invariablemente se le atribuye— lo concibe como un repudio culpable de aquellos dones divinos que el hombre tiene el derecho de disfrutar pero también la obligación de reconocer y agradecer, la belleza (*pulchritudo*), la armonía (*concinnitas*) y el esplendor del mundo creado (*claritas*).

A esta primera orientación sigue una representación de la acedia que ya no la define según la relación del padeciente con el mundo exterior, y se centra en sus vínculos con la facultad de la imaginación, preanunciando una suerte de subjetivismo propio de la incipiente Modernidad. Los sufrimientos se producen en el espacio restringido de su espíritu y se cifran en la relación tormentosa entre su voluntad y los fantasmas que se presentan entre ésta y sus fines, especialmente los más eminentes.

Por último, durante la Baja Edad Media, y en especial en Dante, la definición se centra en la facultad del lenguaje, o antes bien, en su dificultad o imposibilidad. La concepción fuertemente idealizante de la poesía como un acto lingüístico privilegiado hace que sea precisamente allí donde se manifieste el cúlmine de la *tristitia* que la torna decididamente pecaminosa.

En esto se siguen las huellas de Tomás de Aquino. Siendo la acedia con frecuencia un estado que invadía a los monjes precisamente ante las tareas que deberían acercarlo a la Gracia, Tomás la definió como *la tristeza ante el bien espiritual*, y en consecuencia una forma de oponerse a la caridad y al amor divino, por lo que dictaminó que se trataba de un pecado mortal. Se la podía distinguir porque causaba la postración, al paralizar e inutilizar el uso de los miembros. La actividad quedaba impedida, y en especial la voz.

Ideo autem specialiter acedia dicitur vocem amputare, quia vox inter omnes exteriores motus magis exprimit interiorem conceptum et affectum (...) (*Summa Theol.*, I-II, q.35).

(...) la acedia corta la voz porque la voz, entre todos los movimientos exteriores, expresa mejor los conceptos y afectos interiores (Tomás de Aquino, s.f./1989, p. 309).

La diferencia entre Dante y Tomás se cifra en que en éste último la voz resulta paralizada ante los bienes divinos. Ante el género de los bienes espirituales, su definición es eminentemente moral. En el caso de Dante, lo que se rechaza es del

orden de la belleza, que en los tercetos citados se expresa con una hipálage en el *aere dolce che dal sol s'allegra* [el aire dulce que del sol se alegra].

La voz impedida de los condenados también tiene una fuerte connotación alegórica. Quienes no pudieron en vida, rodeados de las bellezas dadas al hombre, cantar un himno de agradecimiento por estos dones se encuentran sumidos en el cieno como único espectáculo, y su voz ahogada por él.

El tema de la voz y el lenguaje atraviesa todo el poema. En uno de los extremos de la escala cosmológica y ética, el propio Lucifer es condenado al silencio, ya que sus tres bocas se encuentran ocupadas con una misión que lo priva de su uso. Al Príncipe de los traidores, que hizo entrar ese pecado a la creación, se le ha encomendado el castigo de los tres traidores a los poderes más altos del mundo humano. Con sus tres bocas devora perpetuamente a Judas Iscariote, traidor al Cristo, y a Bruto y Casio, traidores a Julio César, primer Príncipe del mundo temporal (según la tradición medieval que lo tomaba por iniciador del Imperio).

El silencio del fondo del abismo se confronta con los himnos gloriosos que los bienaventurados y los ángeles cantan más allá de los cielos al aproximarse a Dios. Sin embargo, ante Su presencia, se impone nuevamente el silencio, que así impera en ambos extremos del Cosmos.

El gusto medieval por la simetría y por una visión moralizada del orbe queda así complacido. El lamento acidioso que se cierne sobre el pasado, que no ha sabido apreciar el gozo diurno del aire y del sol se hunde en el silencio del fango. El himno glorioso y solar ante el presente de los bienaventurados se precipita en el silencio reverencial ante la presencia de Dios. La escala de los goces y del orden moral del cosmos también es una escala que mide los grados del lenguaje. La máxima tristeza y el máximo gozo corresponden a sendos puntos de fuga por los que la voz se precipita en silencio.

La melancolía y el sueño de la Razón

Si la historia de Occidente es la historia del *logos*, la melancolía es “un contrapensamiento que sigue los pasos de la filosofía oficial como su sombra” (Ritvo, 2006, p. 313).

Exaltado, cuestionado o repudiado, el *logos* es el rasgo omnipresente en la cultura desde su comienzo y ha legislado su devenir, presente en ambos linajes de Occidente: en sus raíces griegas como palabra en la plaza pública, como verdad del filósofo, como técnica oratoria y como mensaje inspirado de la sibila. Así Heráclito de Éfeso puede invocar que

τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον· γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπίρροισιν εἰοίκασι πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιοῦτων ὁκοίων ἐγὼ διηγεῦμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει· τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγεργθέντες ποιοῦσιν ὅκωσπερ ὁκόσα εὐδόντες ἐπιλανθάνονται (Herkleitos, s.f./1903, p. 66. Fragm. DK.1).

Aun siendo este *logos* real, siempre se muestran los hombres incapaces de comprenderlo, antes de haberlo oído y después de haberlo oído por primera vez. Pues a

pesar de que todo sucede conforme a este logos, ellos se asemejan a carentes de experiencia, al experimentar palabras y acciones como las que yo expongo, distinguiendo cada cosa de acuerdo con su naturaleza y explicando cómo está. En cambio, a los demás hombres se les escapa cuanto hacen despiertos, al igual que olvidan cuanto hacen dormidos (fragm. 41: Heráclito, s.f./1966, p. 3).

Pero también en las raíces del cristianismo. Al decir de San Juan:

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος.
(Juan, 1:1).

En el principio era el *logos* y el *logos* era con Dios, y el *logos* era Dios.
(En la versión castellana de la edición Reina Valera, se reemplaza la traducción *verbo* por el original *logos*).

La palabra *logos* resulta tan amplia en sus incumbencias semánticas, tan vasta es su gravitación en la historia del pensamiento que en los estudios especializados no pocas veces ha pasado a las lenguas modernas sin traducción, como una suerte de victoria de la potencia del vocablo original. Parte de la dificultad para encontrar una voz afín en otras lenguas procede de la necesidad de transmitir múltiples ámbitos de significación: *logos* vale —al menos— por palabra, por razón y por medida, o por los tres significados simultáneamente. Aun cuando su uso permita optar por uno de ellos, cada uno es solidario de los otros y ha de dárselos por supuesto. Sólo lo abarcable es racional, en un mundo que para los griegos sólo halla sentido si hay un confín que presta un acabamiento, un perfil a la realidad. Medir con las palabras es el acto racional por excelencia.

Palabra, razón, medida son los ideales que llevan como su sombra melancólica aquello contra lo que el *logos* contiene: lo mudo, lo inefable, lo irracional, lo ilimitado, lo desmesurado. Multitud de figuras lo encarnan. En última instancia, la pura materia que rechaza el conocimiento posible, porque es resistencia última a la forma y la razón humana sólo penetra lo que la forma hace inteligible. La melancolía es, en el concierto mítico de sus orígenes antiguos, un puro principio material que encarna la terrible mezcla de lo peor y lo excelente. Puede ser equiparado, como en el Problema XXX, 1 (Aristóteles, s.f./1988, p. 81), al vino, al semen y a la espuma del mar, que en el imaginario clásico evoca fuertemente los principios vitales, eróticos y creativos. Pero lo melancólico también es residuo: se identifica con la tierra, la materia más grosera, refractaria a la forma.

El hombre melancólico es excepcional en un doble sentido: es capaz de la cúspide de los logros de lo humano y a la vez, por su condición, puede encarnar lo más alejado de ellos por vil o monstruoso. En un extremo, el melancólico es por excelencia el genio, el hombre sobresaliente por representar los valores de la cultura. En su otro extremo, lo que lo hace excepcional es lo que amenaza de continuo con desbarrancar en el exceso, perder todo contacto con la medida y el orden de la polis, perder, en suma, la palabra en su acepción plena, que es la medida de la condición humana.

En el drama isabelino, Shakespeare pone en escena esta tensión en el Próspero de *La Tempestad*, capaz de servirse tanto de Ariel, espíritu aéreo y sutil, como del bestial Calibán. La historiadora Frances Yates (1975, p. 110) lo identifica con una figura propiamente renacentista de la melancolía: la del sabio-mago, en quien la

pregnancia de la bilis negra es causante del alejamiento del mundo, situación que es la clave tanto de su lucidez como de su desgarramiento espiritual. Próspero toca todas las cuerdas y los extremos del espíritu humano, desgarrado entre su odio de aristócrata que ha perdido su heredad y el amor paternal que pugna por suavizar sus excesos. Pero si para el gentil Shakespeare los abismos de lo melancólico se identifican con el abatimiento del Antonio del *Mercader de Venecia*, con los celos de Otelo, con las potencias desatadas de lo sobrenatural que dan carnadura a los deseos en el *Sueño de una noche de verano* o en *Macbeth*, será el feroz Fletcher —el más cruel de los dramaturgos isabelinos— quien escenifique los extremos de la locura melancólica. En *The Duchess of Malfi*, Ferdinand, duque de Calabria, encarna la pasión desmedida propia del afán por el poder, que llevada al extremo lo hunde en las mayores crueldades, en la locura y lo arrastra a su temido ápice: la licantropía, la pérdida de la condición humana que hace del hombre una bestia.

Los mayores bienes

Lo melancólico implica desde los comienzos mismos de su aparición en la cultura occidental una interpelación a la naturaleza de los ideales que la articulan. La bilis negra encarna todas las figuras de lo indeseable: el exceso, el desequilibrio, lo informe, lo ilimitado, lo carente de medida, lo residual. Pero es precisamente de esta situación de donde procede su valor inquietante. Es esto lo que le permite evidenciar una contradicción intrínseca a los fundamentos de la polis. Para el pensamiento griego la razón articulada en la palabra es la medida última que da razón del mundo, en tanto cosmos y en tanto mundo simbólico de los hombres. La ciudad como un universo espiritual —según la expresión de Vernant (1962, p. 61)— del que el ciudadano participa pero que a la vez lo define como propiamente humano. No obstante, dado que la naturaleza de este logos es eminentemente dialógica, este orden racional sólo puede ponerse en juego en el lazo entre los ciudadanos, es decir, en un ámbito abierto a la contaminación y aun a la pregnancia de las pasiones.

Esta ambivalencia de la palabra racional, portadora del orden y a la vez sujeta a una exterioridad que la desborda, tiene fuertes raíces platónicas. En el *Fedro*, se articulan dos temas: la naturaleza de la escritura y el amor como una forma de la locura inspirada por los dioses.

El texto comienza como un galanteo entre Sócrates y Fedro, un joven tan influenciado como bello. Éste lleva consigo un escrito que lo ha impresionado. Un discurso de Lisias, el sofista, que insta a los jóvenes a tomar como amantes a aquéllos que los requieran sin estar enamorados. El amor —razona Lisias— es una forma de la locura. Se opone a las buenas formas y a las conveniencias. Trae el exceso, los celos, el desorden de las pasiones y perjudica tanto al amado como al amante, en el cuerpo, en el alma, en sus bienes y en sus lazos con los otros ciudadanos. Sócrates finge acordar, pero enreda al joven Fedro en una conversación que comienza por afirmar la preeminencia del diálogo vivo sobre la escritura. La palabra escrita —dice Sócrates— es como una estatua que tiene la apariencia de lo vivo pero que, interrogada, calla. Por otra parte, hay algo que puede concederse a Lisias. El amor es una forma de la locura. Sin embargo, la locura dista de ser siempre un mal. Los mayores bienes proceden de la locura: las profecías de la sibila, el éxtasis de los misterios, la

inspiración poética como un estado en el que el alma es subyugada fuera de sí y se torna instrumento de las musas. El amor es una locura de este género divino, un estado de enajenación por una potencia superior, en el que el alma es objeto de un don de los Dioses.

Por ello, concluye:

(...) τόσω κάλλιονμαρτυροῦσιν οἱ παλαιοὶ μανίαν σωφροσύνης τὴν ἐκ θεοῦ τῆσπαρ' ἀνθρώπων γιγνομένης (Platón, s.f./ 1933, *Phèdre*, 244d).

(...) tanto más bella es, según el testimonio de los antiguos, la *manía* que la sensatez, pues una la envían los dioses, y la otra es cosa de los hombres (Platón, s.f./ 1988, *Fedro*, 244d).

Esta representación de la locura como fuente de los mayores dones probará ser de una singular potencia. El frenesí amoroso, el éxtasis sagrado y la inspiración poética constituyen un complejo entramado que articula los fundamentos pasionales e irracionales que componen los cimientos de la polis.

Este complejo perdurará a través de los tiempos, y su vehículo privilegiado será otra obra platónica, el *Banquete*. Allí Platón identifica al amor como el fundamento irracional del lazo social que lleva al alma a mudar sucesivamente de objeto en una escala ascendente que culmina en el conocimiento de las Ideas.

La preeminencia de lo racional en Platón está sujeta a una dialéctica tormentosa pero imprescindible: aquélla que se da entre el diálogo que propicia la ascensión del alma a las verdades abstractas y sus fundamentos irracionales, pasionales. La ligazón del alma humana con sus objetos, si ha de cobrar la fuerza necesaria para elevar el alma a las arduas tareas de la filosofía, ha de alimentarse de la fuerza devoradora del amor. La escala que va del cuerpo al alma, de la cosa a la idea, de lo ordinario a lo ideal, no puede ser contenida sino en una erótica.

Esta concepción será ambiguamente censurada durante la Edad Media, pero resurgirá con brío en el Renacimiento italiano, bajo la mano de Marsilio Ficino, que traduce el *Banquete* para la refinada corte de los Medici. El Renacimiento no sólo trae nuevamente a la vida la potencia de la palabra que mide y discierne. La proclamación de la Razón humana, que se ha exhumado de la Antigüedad clásica, lleva junto a sí a su doble: la locura.

(...) en el Renacimiento la asociación con la Magia y la astrología, promoviendo un *pathos* que la razón escolástica había rechazado por irracional y retrógrado; cuando la razón legisladora del iluminismo busca la transparencia de la percepción a la luz del concepto analítico, el complejo melancólico conserva su poder de resistencia indirecta, completamente tácita y sin embargo efectiva. ¿Resistencia a qué? Al desconocimiento del lazo pasional que une a los hombres, a la ambigüedad del bien y del mal en sentido moral, al desconocimiento de la pobreza de los ideales de equilibrio y templanza que censuran la pasión de y por lo inconmensurable (Ritvo, 2006, p. 313).

Parte de la complejidad de la melancolía reside en su posición ambivalente respecto del concepto de enfermedad en la historia de Occidente. La tendencia natural para una mirada actual es asimilarla a una o varias enfermedades según una concepción de lo enfermo que naturalmente resulta anatómica. La melancolía, la bilis negra y lo que ésta encarna míticamente no es sólo un agente patógeno como podría comprenderlo la medicina moderna: es la razón misma y un principio explicativo de la

enfermedad. Por ello lo melancólico tiende a identificarse con todos y cada uno de los males del hombre.

Sin embargo, la asociación de lo melancólico con los ideales de Occidente no sólo tiñe de irracionalidad a aquél. La omnipresente dialéctica entre locura y razón no se limita a una competencia acerca de cuál de ellas se muestra más apta para atrapar la verdad. La asociación con la melancolía liga además a los ideales que articulan la cultura con un *pathos*, un orden de sufrimiento. En la tragedia, los inicios del saber acerca del alma comienzan por la ligazón entre aprendizaje, conocimiento de sí y sufrimiento. En el *Agamenón* de Esquilo se lee:

τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὀδῶ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος: καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.
(Aeschylus s.f./1926, p. 18. *Agamemnon*, 176-181).

Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento. Del corazón gotea en el suelo una pena dolorosa de recordar e, incluso a quienes no lo quieren, les llega el momento de ser prudentes. (Esquilo s.f./1986, p. 380. *Agamenón*, 176-181).

El aprendizaje por el sufrimiento, *πάθει μάθος* [*páthei máthos*], que se encuentra en la tragedia instauro la asociación entre el saber y un *pathos* sufriente. En adelante, este vínculo secreto entre el saber y el dolor estará presente, acechando, en cada giro de la historia.

El ángel de Durero

Entre las representaciones célebres de la melancolía, ninguna ha merecido tanta atención como el grabado *Melencolia I*. Su autor, Durero, fue contemporáneo de Erasmo de Rotterdam, de Martín Lutero y de Agrippa. Vale decir que su vida estuvo inmersa en la Reforma protestante, el Humanismo y la eclosión de las filosofías Herméticas, y todos estos elementos se traslucen en su obra. En particular, confluyen de manera especial en este grabado que se ha tornado emblemático, en gran medida porque ha permanecido como tantas obras del Renacimiento y del Barroco exhibiendo ostensiblemente los signos de un mensaje alegórico de difícil resolución. Este género de obras reinventó su relación con el espectador, forzándolo a tornarse un exégeta, un descifrador de signos.

Durero viajó a Italia por segunda vez entre 1505 y 1507, y su estilo sufrió una fuerte transformación. Frances Yates (1979a, p. 57) afirma que esta visita tuvo una influencia decisiva, ya que en esta ocasión Durero se plegó a las teorías estéticas que habían arraigado luego del Renacimiento florentino: una visión del arte que lo subordinaba a las leyes generales del universo y en el que la comprensión técnica era

insuficiente librada a sí misma. Las proporciones del cuerpo humano y de los cuerpos en el espacio debían estudiarse en su estrecha articulación con las leyes que gobernaban el Cosmos, en el que las partes respondían a la lógica del todo.



Albrecht Dürer
Melencolia I

La divinidad es representada como un arquitecto, quien cuida que cada parte del edificio que es el universo responda a magnitudes matemáticamente determinables, y que macrocosmos y microcosmos se correspondan como las proporciones de un edificio con las de sus baldosas. Leonardo había sujetado la armonía de la figura humana a los cánones del *De Architectura* de Marco Vitruvio Polión, y se prescribía que la geometría debía prevalecer entre las ciencias y legislar sobre las artes. La belleza, lejos de ser un agrado casual, debía responder a las estrictas determinaciones de la medida.

En octubre de 1517 Lutero había clavado sus tesis en la puerta de la Iglesia de Wittenberg. A partir de 1519, Durero entra en contacto con la Reforma y se convierte en un ardiente luterano. En su diario, se dirige a Erasmo urgiéndolo a seguir sus pasos, lo que vale tanto como decir que impreca al Humanismo para que se pliegue a la severa Reforma (Yates, 1979a, p. 58).

Aby Warburg (2005, p. 445) ha destacado en qué medida el advenimiento de Lutero significó una conmoción de proporciones difícilmente mensurables. Lejos de resumirse al plano religioso, fue percibido por sus contemporáneos como un acontecimiento que conmovía los cimientos de la realidad, tal como estaba organizada por los conceptos de orden que emanaban de un fundamento teológico. Warburg coleccionó una profusa variedad de testimonios que incluían panfletos, sentencias apocalípticas y exámenes astrológicos como la carta natal que Cardano confeccionó en 1543, intentando comprender qué cambios en los cielos consentían, precipitaban o eran causados por esta figura.

En 1514 Durero produce el célebre grabado *Melencolía I*. Nunca se dudó que, siendo consabidos su religiosidad y el fundamento matemático de su arte, estos temas pudieran reconocerse en la obra. Sin embargo, la abigarrada multitud de elementos reclamó por siglos la clave que permitiera dar razón de los muchos detalles inexplicados.

En 1923 Erwin Panofsky y Raymond Klibansky, discípulos de Warburg, publican un estudio —que en 1964 sería ampliado e incluido en uno de los volúmenes centrales de este género, y que editarían junto a Fritz Saxl, el clásico *Saturno y la Melancolía*— en el que proponen la tesis de que este grabado está basado en un pasaje del libro del médico, cabalista y alquimista Agrippa von Nettesheim.

La explicación oficial es que el grabado es la representación de una variante particular de lo melancólico: la melancolía inspirada.

El tema de lo melancólico anunciado en el título se corresponde fácilmente con signos convencionales y ampliamente conocidos que lo aluden. La teoría renacentista de la melancolía resultaba atractiva para una mentalidad orientada a encontrar un orden estructurado y coherente en el concierto del cosmos, que diera cuenta tanto de los fenómenos pequeños como de los astronómicos en una continuidad articulada. La concepción de una psicología estructurada por la mezcla y desmezcla de los humores, que bajo el nombre de Galeno prevaleció durante casi toda la historia de Occidente hasta el surgimiento de la anatomía y la fisiología moderna, promovía una mirada clasificatoria en la que la complejidad del alma humana cabía en los carriles sinópticos de cuatro elementos.

Esta prolija arquitectura permitía relacionar los cuatro humores —la flema, la cólera, la sangre y la melancolía— con los cuatro temperamentos humanos correspondientes, con sus características salientes, sus virtudes propias, sus vicios y

su disposición a ocupar determinados lugares en el mundo. No obstante, como microcosmos y macrocosmos han de ser uno espejo del otro, a cada humor corresponde uno de los cuatro elementos de la naturaleza, uno de los dioses planetarios de la astrología, una estación del año, un cuadrante del mapa de las constelaciones. Las complicadas correspondencias relacionan cada uno de los humores con una psicología afín, con una complexión física, con uno de los cuatro vientos, con una de las cuatro edades del hombre.

Quienes están marcados por un temperamento sanguíneo, el más excelente, están inclinados a ser joviales y activos, les corresponde el aire, son regidos por Júpiter, y están destinados a ejercer el poder y ser buenos gobernantes. Los coléricos se relacionan, previsiblemente, con el fuego y el bélico Marte. Tienden a ser violentos y buenos soldados. A los flemáticos les corresponde el agua, la luna y la tendencia al letargo y la pasividad. La melancolía es, inicialmente, el más adverso de los temperamentos. Es afín a la tierra, y es regido por el signo de Saturno.

La fisonomía del melancólico suele ser oscura, y el grabado de Durero presenta la *facies nigra* propia de la atrabilis. Su pose es la convencional e inequívoca del melancólico, sentado presa del abatimiento, la cabeza sostenida por la mano. Los elementos que lo rodean son los propios de este temperamento, inclinado a medir y numerar: instrumentos matemáticos, de construcción, de cálculo. Hasta posee una ostensible bolsa, según la tradición que relaciona al melancólico con la ambición y aun con la avaricia.

La tesis sostenida en la obra de Panofsky, Klibansky y Saxl es que el grabado habrá de comprenderse a la luz de la revalorización que recibe lo melancólico merced a la recobrada tradición pseudo-aristotélica y neoplatónica que la vincula con el genio.

El género de actividades que se desprende de las herramientas dispersas en el grabado la vinculan tanto con las actividades bajas y serviles —como la construcción y el trabajo manual— como con las más altas, que acercan el espíritu a los cielos. El arte de la medición se usa en la lucha plebeya y artesanal contra la materia, pero permite también la comprensión de la naturaleza de los cielos, que sin su auxilio serían patrimonio exclusivo de Dios y los ángeles.

Si la representación popular de la melancolía tendía a relacionarla con la acedia medieval y, en consecuencia, con características marcadamente negativas, la asociación con el hombre de genio era propia de las clases cultivadas, nobles o intelectuales.

En el estudio dedicado al grabado en el volumen de Klibansky, Panofsky & Saxl (1964a, pp. 351-352) se establece que si bien Durero lo creó en 1514, resulta plausible que elementos allí presentes deban atribuirse a una obra de Agrippa, *De occulta Philosophia*, publicada oficialmente en 1533, pero que circuló parcialmente en forma manuscrita en círculos a los que el pintor tenía acceso.

El largo fragmento que según consideran estos autores inspiró a Durero, según consta en la edición castellana, traducida como *Saturno y la melancolía* (Klibansky, Panofsky & Saxl 1964b), comienza:

Como causa física de este furor, los filósofos dan el "humor melancholicus", pero no eso que se llama bilis negra, que es algo tan pernicioso y terrible en su acometida, según sostienen los científicos y médicos, produce no sólo la locura sino la posesión por espíritus malos. Por "humor melancholicus" quiero decir más bien aquello que se llama "candida bilis et naturalis". Esto, cuando se prende y arde, genera el furor que nos conduce a la sabiduría y la revelación, especialmente cuando se combina con una

influencia celeste, sobre todo con la de Saturno. Pues dado que Saturno, como el “humor melancholicus” es frío y seco, influye en él constantemente, lo acrecienta y lo sostiene. Y comoquiera que, además, Saturno es el señor de la contemplación secreta, ajeno a toda cosa pública y el más alto de los planetas, así constantemente reclama el alma de las cosas exteriores a las más interiores. La capacita para elevarse de las cosas inferiores a las más altas, y le envía conocimiento y percepción del futuro. Por eso dice Aristóteles en los *Problemata* que por la melancolía han llegado algunos hombres a ser seres divinos que predecían el futuro como las sibilas y los profetas inspirados de la antigua Grecia (...) (p. 340).

El alma del melancólico, así dispuesta, en un estado de éxtasis que lo extraña del mundo exterior, adquiere la capacidad de hospedar en su cuerpo a toda suerte de espíritus (*demonum*) que le confieren la capacidad de obrar según habilidades que le son ajenas. En este contexto, el término *demonum* no posee una connotación negativa, o no la posee necesariamente. Los autores prefieren hablar de espíritus, pero Yates (1979a, p. 62) traduce al inglés *demons*, y hay autores y traductores que prefieren hablar de *agatodemonios* para este género de personajes, para acentuar su condición cuando es benéfica. Este género de posesión puede adoptar tres formas posibles, de acuerdo con la triple naturaleza del alma, vale decir, su distinción en imaginación (*imaginatio*), razón (*ratio*) y mente (*mens*).

Si es la imaginación la que resulta liberada por el *humor melancholicus*, el alma se torna hospitalaria al género más bajo de espíritus. La posesión por esta categoría de entidades, la más modesta, otorga la habilidad de obrar prodigios en las artes manuales, y aun quienes carecen de toda instrucción al respecto pueden tornarse hábiles pintores o arquitectos. En el caso de que tal género de espíritus inspire visiones proféticas, éstas versan sobre catástrofes naturales o desastres: tormentas, terremotos, plagas o hambrunas.

Si en el momento del arrobamiento melancólico el alma se halla plenamente concentrada en la razón, atrae a los demonios medios, que promueven el conocimiento de las cosas humanas y naturales, de modo que quien es afectado puede verse convertido en médico o en filósofo, y profetizar como las sibilas en tiempos de Roma acerca de los acontecimientos históricos que atañen a las dinastías y el destino de los reinos.

El grado más elevado de los estados extáticos inducidos por la melancolía se produce cuando el alma, concentrada por completo en el intelecto —aquella sección específicamente humana y que la pone en comunión con las cosas divinas— recibe a los espíritus del más alto rango. El alma así imbuida logra acceder a los mayores secretos, conocer las leyes de Dios, las jerarquías angélicas y los pormenores de la salvación de las almas. Las profecías que resultan de tal estado permiten prever los acontecimientos que cambian el mundo y los tiempos, tal como profetizó la sibila, según era la creencia generalizada, la llegada de Cristo.

Yates (1979a, p. 68) postula la hipótesis de que *Melencolia I* lleva ese título porque es el primero de una serie de tres grabados. Corresponde a la melancolía inspirada que afecta la imaginación. De allí la profusión de instrumentos ligados a las actividades manuales propias de pintores y arquitectos.

Los elementos dispuestos, si son interpretados bajo la tesis de que la escena representa el estado de la melancolía inspirada, pueden transmutarse de herramientas de las bajas actividades en atributos del genio artístico. Las dos herramientas que se encuentran efectivamente en manos de las figuras, como si

hubiesen sido suspendidas en su acción ante el arrobamiento del éxtasis, son un compás de geómetra en el caso de la figura central y un instrumento escasamente visible en manos del *putto* que replica la postura de la primera. El compás es un atributo frecuente en las alegorías por las que se representa la mente que discierne y mide. Dios es representado con frecuencia, en tanto arquitecto de la creación, dotado de esta herramienta en el acto de medir con ella el mundo. El tópico se encuentra tan instalado en la tradición visual que aun a fines del siglo XVIII William Blake dota a Urizen, la divinidad central de su cosmogonía privada, de un compás. En cuanto a la herramienta usada por la pequeña presencia angélica, tanto Yates (1979a, p. 78) como Klibansky, Panofsky y Saxl (1964a p. 344) se inclinan por ver en ella instrumentos de grabador. Si se interpreta el grabado bajo este sesgo, resulta tentador atribuirle una exaltación de la persona del artista que se arroga el actuar bajo la inspiración de un mediador divino en el acto de crear la obra.

Aun cuando se concede que la obra posee referencias al ideario hermético y neoplatónico de Agrippa, las interpretaciones de Panofsky y Yates difieren. El primero es partidario de una explicación, por así decir, *realista*. Desde su punto de vista, el grabado expresa la frustración del genio inspirado. La figura central simboliza la persona del artista que ha recibido la inspiración en una visión fulgurante de la obra a realizar, pero que se ve imposibilitado de hacerlo por la inadecuación de los medios disponibles, que se expresan en las herramientas dispersas y abandonadas. La caída en la desesperación melancólica es el correlato del fracaso en ser digno de lo que la inspiración le ha deparado. Yates (1979 a, p. 99) lamenta esta interpretación que califica de “*disappointment and an anticlimax*” [una decepción y un anticlímax], malograda por una concepción del artista más propia de un romántico que del ideario del Barroco. Desde la perspectiva de esta autora, en cambio, la obra es interpretada en el marco del cuerpo doctrinal que denomina *filosofía oculta*. Yates, como Walker, pertenece a un grupo de los discípulos de Aby Warburg que considera central el papel de estas doctrinas en boga durante el Renacimiento y Barroco, que combinaban erudición humanista, prácticas mágicas, exploración de las ciencias, exaltación de las artes y agrupaciones sectarias que remedan los misterios de la Antigüedad clásica. Yates, en diferentes contextos y aludiendo a distintos matices, las denomina *filosofía oculta*, *tradición hermética* o *iluminismo rosacruz*.

Yates lamenta la cortedad de miras que atribuye a los autores de *Saturno y la melancolía*. Klibansky, por su parte, insinúa con mordacidad en el prólogo de la edición de 1989 de esa obra que “de la filosofía oculta a la historia oculta no hay más que un paso” (Klibansky, Panofsky & Saxl, 1964b, p. 17).

Ambas interpretaciones, la de Panofsky —quien desprecia de la importancia de estas doctrinas— o la de Yates —quien las considera centrales—, señalan una verdadera dificultad en este género de exámenes. ¿Cómo obtener razonable certidumbre en estudios que acaban por dirimirse en conjeturas respecto de la cuestión indecible de si tal o cual autor o artista conocía tal o cual referencia? Curiosamente, tal discusión encuentra un camino de resolución posible en quien fuera el maestro e inspirador de una y otra interpretación, Aby Warburg, quien dedicó buena parte de su obra al problema de la transmisión de figuras, tópicos e ideas por otros medios que aquéllos que se inscriben bajo la marca de la razón y la palabra reflexionante.

Capítulo IV

La enfermedad isabelina

So sweet content I feel and see.
All my joyes to this are folly,
None so divine as melancholy.
(...)
Lend me a halter or a knife;
All my griefs to this are jolly,
Naught so damn'd as melancholy.
(Burton, 1621a, p. 10).

Es tan dulce la satisfacción que siento.
Todas mis alegrías son, ante esto, fútiles.
Nada es tan divino como la melancolía.
(...)
Dadme una cuerda o un cuchillo.
Todas mis penas son, ante esto, alegrías.
No hay maldición como la melancolía.
(Burton, 1621b, p. 122).

Tennyson (1833) se ha referido a la Inglaterra de fines del siglo XVI como “The spacious times of great Elizabeth” [Los espaciosos tiempos de la gran Elizabeth] (p. 11). La expresión describe sin duda el espíritu de la época. El mundo en un sentido muy material y geográfico se había ampliado para el pueblo inglés. Las modestas islas que por siglos estuvieron cerradas sobre sí mismas se expandieron por los caminos de los mares, y los mares a su vez se hicieron más vastos de lo que soñaron las generaciones pretéritas. El descubrimiento del nuevo mundo trae la promesa de la riqueza. La derrota de la Armada Invencible da el espaldarazo del dominio militar.

Los Tudor lograron un gobierno central fuerte y unificado, que puso fin a la larga penuria de la guerra por el poder entre facciones que atormentaron a las generaciones precedentes. Sin embargo, la amenaza del desmembramiento de Inglaterra sigue acechando como una sombra. Enrique VII unificó en un solo emblema la rosa blanca de los York y la roja de los Lancashire, como muestra de que las luchas internas habían acabado. Aun así, la amenaza de la fragmentación y la discordia estarán presentes en adelante de manera permanente. La ruptura con Roma requiere un recomienzo en todos los ámbitos que dan sentido y regularidad a la vida. Todo el cuidadoso edificio de la liturgia, que en una población aún fuertemente enraizada en valores medievales organizaba cada momento de la vida, es arrancado de cuajo y vuelto a instalar. Es cierto que los cambios son mucho más tímidos que los acontecidos bajo la severa reforma luterana del continente, pero incluso así los márgenes simbólicos de la vida se ven conmovidos. El retorno al catolicismo llevado a cabo por María I sumerge a Londres en un baño de sangre que le valdrá ser recordada como *Bloody Mary*. La restauración del Protestantismo no es menos cruenta.

Los isabelinos concebían el mundo a la manera heredada de Ptolomeo, como un colosal edificio de ordenada armonía, que incluía a las estrellas, los cielos, las jerarquías angélicas y la Tierra con todos sus elementos. Los astros al girar producían una música maravillosa y de armonía perfecta, que los oídos mortales no lograban oír

pero que testimoniaban que el cosmos era como un instrumento bien templado. El mundo era una totalidad en equilibrio, aunque precario y siempre amenazado por la ruina y el desorden (Dover Wilson, 1964, p. 27). La época isabelina es un momento de fortaleza exacerbada que encubre a la vez una constante fragilidad, siempre escamoteada e insinuada como amenaza o bien como pesadilla. La tragedia es la manifestación de la ruina temida, la comedia, el triunfo milagroso del orden que se renueva a sí mismo (Rinesi, 2005, p. 32).

En este terreno la figura de la melancolía encuentra un suelo fértil para aposentarse. Al decir de Roger Bartra:

La melancolía era un mal de frontera, una enfermedad de la transición y del trastocamiento. Una enfermedad de pueblos desplazados, de migrantes, asociada a la vida frágil de gente que ha sufrido conversiones forzadas y ha enfrentado la amenaza de grandes reformas y mutaciones de los principios religiosos y morales que los orientaban. Un mal que ataca a quienes han perdido algo o no han encontrado todavía lo que buscan y, en este sentido, una dolencia que afecta tanto a los vencidos como a los conquistadores, a los que huyen como a los recién llegados (Bartra, 2001, p. 31).

Lo melancólico, sin embargo, no es sólo aquello que da figura al malestar y a los aspectos mórbidos de estas épocas tormentosas: es también un principio organizador que recoge, de las ruinas de lo arrasado, los elementos que permiten reinstalar alguna forma del ideal o siquiera el vislumbre de un orden posible.

1. Un frontispicio isabelino

Por la época en que Elizabeth I subía al trono, el médico William Cuningham colaboraba con el impresor John Daye para dar a luz una obra emblemática de su tiempo, que llevaría por título *The Cosmographical Glasse, conteinyng the Pleasant Principles of Cosmographie, Geographie, Hydrographie or Navigation* [El espejo cosmográfico, que contiene los fructíferos principios de la cosmografía, la geografía, la hidrografía y la navegación] y saldría de la imprenta en 1559. Elizabeth había sido coronada en Westminster el 17 de noviembre de 1558, y el *Cosmographical Glasse* fue la primera obra que Daye imprimió bajo su patente.

John Daye se había iniciado en la profesión de impresor por 1546, de modo que su carrera comenzó bajo el reinado de Eduardo VI. Casi exactamente un siglo había pasado desde que la imprenta había nacido —si se toma como referencia la edición de la *Biblia de 42 líneas* de Gutenberg en 1449— y era en Londres una industria próspera y prolífica. Daye llegó a ser considerado uno de los impresores más importantes de su época y fue responsable de la edición de buena parte de los libros más emblemáticos del período. Fue ampliamente conocido como artífice de ediciones lujosas destinadas a las clases altas y, ante todo, por su aporte a la parafernalia propagandística que los Tudor impulsaron para sustentar la Reforma Anglicana. Daye fue responsable de la edición en 1563 de la obra que mejor encarnó la virulenta confrontación con los papistas que conspiraban para volver a Roma, el *Actes and Monuments* [Actos y monumentos] de John Foxe, conocido como *Book of Martyrs* [Libro de los mártires].

Junto a esta profusión de panfletos y libros doctrinales protestantes, Daye publicó buena parte de los libros más importantes de la vida intelectual isabelina. La

astronomía era la clave de la navegación y de la prosperidad militar y económica del naciente imperio, pero también la vía de pervivencia de la astrología medieval. Las figuras de los dioses paganos, tornadas emblemas planetarios, tejían complicadas y ambiguas alegorías que evocaban los mitos clásicos de soberanía puestos al servicio de la nueva liturgia de la corte. La influencia de los astros, que las creencias populares mantenían más viva que nunca, tan pronto era medida con el astrolabio y el sextante como buscada en los volúmenes de la Antigüedad clásica. A su vez, esta Antigüedad que había sido restituida de manera triunfal se enriqueció con una profusión de descubrimientos que inventaban —creyendo que lo exhumaban— un pasado glorioso lleno de potencias mágicas y saberes arcanos, presididos por la figura de Hermes Trismegisto.

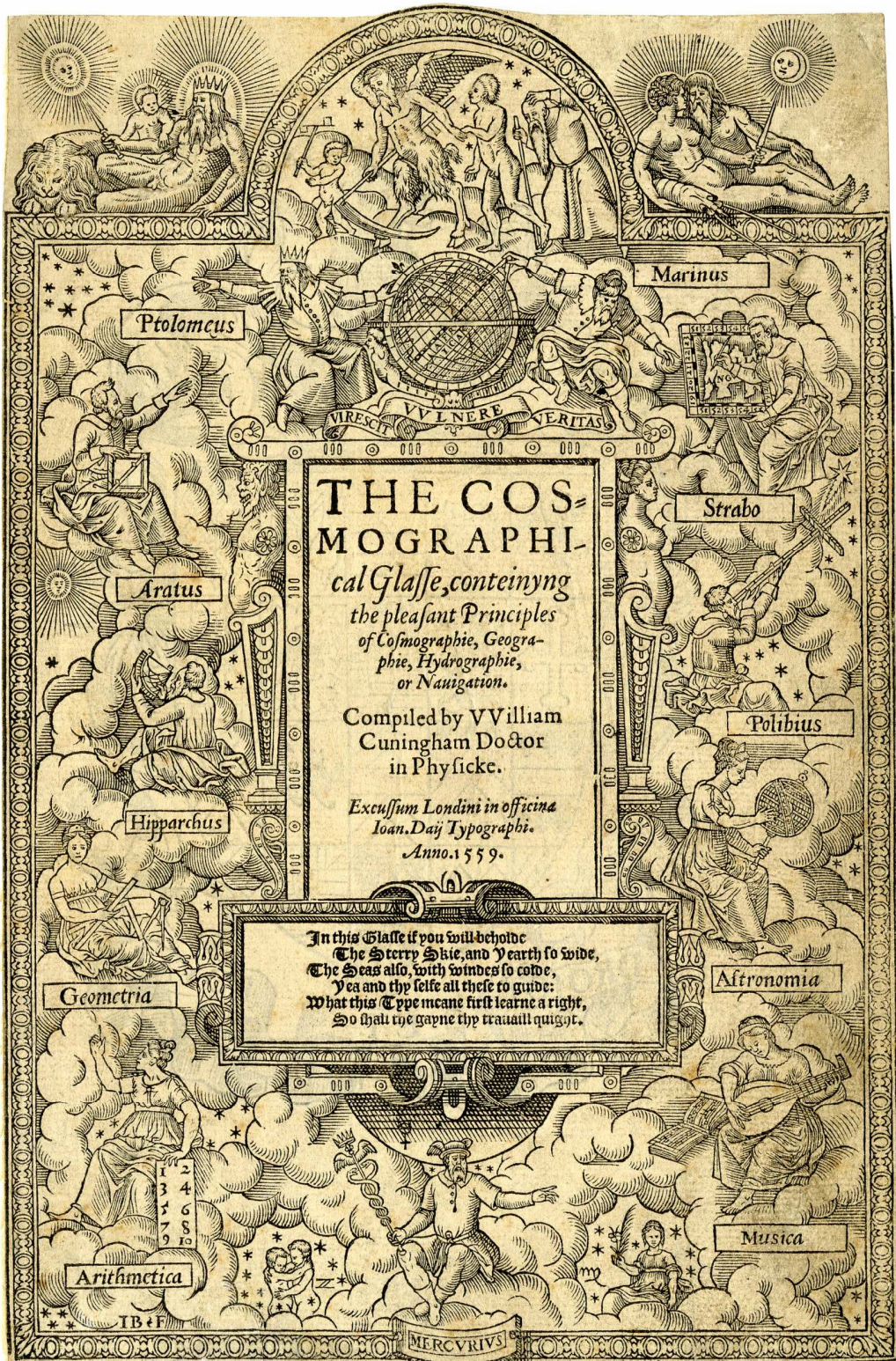
La nueva ciencia acentuaba el peso decisivo de la imagen en la transmisión. Los esquemas matemáticos y geométricos despertaban admiración por sus aplicaciones prácticas pero también estaban imbuidos de la tradición pitagórica que les adjudicaba virtudes mágicas.

Hombre de su época hasta la médula, en su colaboración con Cuningham para la edición del *Cosmographical Glasse*, Daye produjo un libro que se hizo eco de las tendencias y obsesiones de su tiempo. La obra, profusamente ilustrada, estaba precedida de una página del grabador John Bettes. Era costumbre en la incipiente pero próspera industria de la imprenta que los libros dotados de un contenido doctrinal fuesen precedidos de una ilustración que ocupaba la primera página y que trazaba el plan de la obra. Estas ilustraciones eran conocidas como *frontispiece* [frontispicio].

La comparación que la imagen establecía entre arquitectura y literatura distaba de ser superficial. La retórica clásica equiparaba la estructura y el orden de los discursos con la disposición de un edificio, tanto desde el punto de vista conceptual como en lo relativo a las técnicas utilizadas para establecer su plan y retenerlos en la memoria. Por tanto, la ilustración que solía preceder las obras cuyo contenido se juzgaba de importancia, lejos de tener un valor meramente decorativo, expresaba el orden y la naturaleza de su contenido, según un orden alegórico que abrevaba en la profusa tradición iconográfica de los libros de emblemas como los de Ripa o Alciato.

El frontispicio del *Cosmographical Glasse* establece el catálogo de los conocimientos que se juzgan indispensables para la buena guía del Reino. La navegación y la flota real se tornaron el corazón y la clave de la gloria de Inglaterra, y la obra intenta compendiar los elementos necesarios para conocer los caminos que las naves han de recorrer. El grabado intenta trazar el mapa de su contenido y del orden doctrinal que los articula. Dentro del marco del grabado se observa una suerte de firmamento simbólico de grandes hombres de las ciencias y de figuras alegóricas, en sitiales formados por nubes. En la parte inferior pueden observarse cuatro figuras femeninas que representan el *quadrivium*, es decir, aquéllas de las artes liberales relacionadas con la matemática: geometría, astronomía, aritmética y música.

La obra de Cuningham se ocupa predominantemente de las dos primeras en tanto ciencias indispensables para la navegación. Las otra dos, sin embargo, también son esenciales al propósito de la obra. El *quadrivium* establece las variantes necesarias de la medida y el orden, y tanto el estudio cartográfico del geómetra como el de los mapas celestes requiere de su sustento en la potencia del número que permite mensurar y dar razón de las magnitudes.



Bettes, John (1959)
 Frontispicio de *The Cosmographical Glasse* de William Cuningham

La música, por su parte, es la plasmación sensible de la armonía del mundo. Pitágoras había establecido que la proporción numérica regía tanto los cuerpos celestes como las tonalidades musicales.

La concepción de un universo arreglado según un orden comparable o aun identificable a la distribución de los intervalos musicales atraviesa toda la historia de Occidente. Abrevando en fuentes pitagóricas, Platón (*República*, VII, 530d), Plinio (*Naturalis Historia*, II, 22), Boecio (*De institutione musica*, I, 2) y Kepler (*Harmonices Mundi*, V) la postulan. Es además un tema recurrente en Shakespeare (v.g., *Merchant of Venice*, IV, 2). Desde este punto de vista, el desplazamiento de los astros es la expresión cósmica de la relación armónica entre los sonidos terrestres y produce unas melodías, la “música de las esferas”, inaudibles para los oídos humanos.

En la parte superior, dentro del marco, se sitúan los grandes hombres de la Antigüedad clásica a cuyas disciplinas y doctrinas está dedicada la obra. Cada uno de ellos está provisto de herramientas propias de su ciencia y se encuentra en una pose y actitud característica. En un sitio destacado en torno a una representación del orbe terrestre, presiden el grupo Ptolomeo y Marino de Tiro. El primero, quien ha develado el trazado de las esferas celestes para el mundo antiguo, está representado con una corona, según el equívoco habitual que lo inscribía en la dinastía de los Ptolomeos que gobernaron Egipto. Claro está que esta representación conviene a quien ha sentado su autoridad legislando sobre la forma del mundo. Un presupuesto de la obra de Cuningham es la afinidad entre la medición y representación del cosmos, y el proyecto imperial. Medir el mundo y conquistarlo son aspectos de una misma visión del destino manifiesto de Inglaterra (Cormack, 1998).

Bajo la figura tutelar de Ptolomeo, en el lado izquierdo del grabado tienen su sitio quienes midieron los cielos. En primer lugar, Arato, autor del poema didáctico *Φαινόμενα* [*Fainomena*], célebre en tiempos de Roma. Bajo él se encuentra el astrónomo Hiparco de Nicea. Recordado por confeccionar el primer catálogo de las estrellas, se lo representa estudiando el firmamento con un astrolabio, cuya invención se le atribuye.

A la derecha del orbe se encuentran quienes se ocuparon de medir la Tierra como geógrafos y cartógrafos. El lugar más eminente corresponde a Marino, autor de un tratado geográfico perdido, pero que Ptolomeo honra como su precursor. El reputado Estrabón, inmediatamente debajo, está trazando un mapa de Inglaterra. Le sigue el historiador Polibio, quien también tiene su lugar entre quienes develaron la forma de la Tierra, ya que la historia clásica es también una crónica de viajes y una exploración del mundo conocido, con lo que su *Historia* es también un mapa del Imperio Romano. Curiosamente se lo representa usando una vara de Jacob, instrumento que se utiliza para medir ángulos de forma rudimentaria, tarea en la que será relevado por el sextante. El instrumento tiene aplicaciones geográficas, pero es claro que Polibio lo utiliza para observar los cielos. Es posible que la clave de tal presentación se encuentre en su *Historia* (IX. 12. 1-20), donde al establecer las virtudes necesarias para un estratega, señala la conveniencia de conocer la astronomía y la geografía. Si esta última da la comprensión de la forma de la Tierra, la primera es esencial para discernir el tiempo, que se mide por los movimientos de los astros (Bowen, 2002, p. 88). El conocimiento de los flujos celestes inviste al poder temporal de un prestigio ultraterreno, en especial cuando se trata de fenómenos excepcionales como los eclipses.

Si el centro del grabado está constituido por un catálogo de los autores y ciencias

correspondientes a las doctrinas de la obra, las restantes figuras entretejen un fondo alegórico que las articula con otros saberes predominantes de la época.

Debajo entre las nubes, asoman dos figuras astrológicas rotuladas con el respectivo signo. A la izquierda, dos niños abrazados, imagen que representa el signo de Géminis. A la derecha, una doncella, expresión del signo de Virgo. En el centro, con sus característicos caduceo y sombrero alado, la representación de Mercurio. En la parte superior, por su parte, presiden dos figuras: a la izquierda, una representación de Júpiter, a la derecha, una figura femenina que puede interpretarse como una representación lunar o —más probablemente dada la naturaleza erótica de la escena— una Venus tendida junto a Marte. Las figuras yacentes de la parte superior —convenientemente fuera del marco que parece delimitar el mundo temporal— expresan los motivos masculinos y activos a la izquierda, y los pasivos y femeninos a la derecha. En los círculos alquímicos y herméticos, los signos del sol y de la luna expuestos simultáneamente simbolizan la eternidad (Parr, 2005, p. 430).

La figura de la izquierda encarna los valores de la virilidad, representando tal vez a Júpiter en compañía de Ganímedes, lo que puede pasar por una representación idealizada de la homosexualidad sublimada y enaltecida que el Renacimiento había rescatado de los relatos platónicos. Un león rendido a sus pies es tanto un signo de poder regio como una evocación del signo de Leo, que rige el nacimiento de los reyes y los conquistadores.

Las figuras del lado derecho simbolizan los valores apaciguadores y femeninos que moderan y dulcifican los excesos de aquellas potentes figuras: Venus adoptando una posición lánguidamente erótica que modera los ardores del dios de la guerra, las virtudes acuosas y nocturnas de la luna. La langosta que asoma bajo su brazo es el *cryfish* con que se representaba al signo de Cáncer, literalmente traducible por *pez del llanto*. Unas figuras y otras, a cada lado pretenden transmitir el equilibrio entre los valores de la virilidad identificada con la acción y el poder, y los del apaciguamiento que se identifican con un erotismo femenino pasivo.

Las figuras que presiden la parte superior encarnan los valores ultraterrenos. En la base, la figura dominante en el sitio del centro es Mercurio, que rige los ideales vinculados a la movilidad, los negocios, las profesiones liberales y el comercio. Si el exterior del recuadro, como el Empíreo de Dante, representa el sitio de lo eterno, el interior plasma el Mundo temporal con sus jerarquías y sus rangos.

El pasaje de uno a otro ámbito se produce simbolizado por la figura más enigmática y pregnante del grabado. En el extremo superior, dentro de la lúnula, una alegoría de las edades del hombre contiene una extraña efigie: un sátiro alado con una guadaña. Este atributo y su ubicación en un contexto astrológico que alude al poder del tiempo lo señalan, de modo inequívoco, como una representación de Saturno. Si Mercurio, el planeta más cercano a los hombres y el más rápido en sus desplazamientos, ocupa un lugar en la parte baja del sistema alegórico expresado en el frontispicio, la figura de Saturno ocupa también el lugar que le corresponde según el sistema ptolemaico que regía los cielos en los mapas del cielo isabelino. Se lo representa encumbrado en la cúspide del sistema, siendo el planeta más alejado de la Tierra y el de movimiento más lento.

Su apariencia, al contrario de la de Mercurio, que es representado como un burgués, es portentosamente sobrenatural. La guadaña es su atributo convencional, la herramienta de la castración de su padre Urano, que originalmente se representaba como una hoz (Klibansky, Panofsky, & Saxl, 1964a, p. 198). Junto a las alas, este

instrumento evidencia que la figura constituye una alegoría del tiempo, que huye de los hombres como si volase y siega sus vidas.

Saturno, figura tutelar de la melancolía, lleva al hombre en el pasaje de la niñez a la vejez, y con sus zarpas de fauno pisa el orbe de la Tierra. El uso de esta deidad como alegoría del tiempo, tributario de la confusión helenística entre *χρόνος* [*khronos*], la primigenia divinidad que encarna el tiempo y *Κρόνος* [*Kronos*], primer gobernante de los dioses, es extendido. Con alguna frecuencia pueden encontrarse también versiones en las que se lo ennoblece dotándolo de alas, v.g. en el *Triunfo del tiempo* de Petrarca. Menos habitual es su figuración como un sátiro. Si esta figura bajo la mirada del Renacimiento italiano era fuertemente asociada al libertinaje, la sensualidad y los instintos bestiales, en sus expresiones del norte —esto es particularmente visible en Dürero— se distancia de este género de interpretaciones para vincularse con la proximidad a una naturaleza edénica originaria y aún incorrupta (Parr, 2005, p. 450).

Bajo esta escena, una banda reza: *virescit vulnere veritas, motto* que figura en la edición inglesa contemporánea de los *Symbola Heroica (Heroicall devises)* de Claude Paradin (1591, p. 352) con la traducción *Veritie increaseth when it is oppressed* [Al ser oprimida, la verdad se acrecienta]. Se trata de una alusión que puede leerse desde una perspectiva histórica o como una referencia a los sufrimientos en medio de los cuales el melancólico produce los mayores bienes para la humanidad, según la tradición pseudoaristotélica del Problema XXX, 1 y su rescate por Ficino y Agrippa.

La parte más baja, la de los negocios humanos y el ejercicio temporal del poder, está presidida por el planeta más bajo, más cercano a la Tierra y, convenientemente, el de movimiento más rápido. Aquél que se identifica con el mensajero de los dioses, intermediario entre éstos y los mortales, y cuyo comercio con los asuntos plebeyos parece estar indicado por su atuendo mundano. A la izquierda, encolumnado con los valores masculinos, el signo de Géminis evoca a los Dioscuros, los gemelos Cástor y Pólux que los griegos consideraban figuras tutelares de la navegación (Higino: *Astronomía*, 22). A la derecha, el signo de Virgo es un inequívoco homenaje a la Reina virgen.

Esta asociación de Elizabeth I con el signo astrológico —y en el contexto alegórico del grabado— alude a una vasta trama imaginaria e ideológica tejida para sustentar su figura como gobernante. Su ascenso al trono estaba marcado por una ingente precariedad. La sucesión había sido turbulenta y marcada por los sangrientos enfrentamientos entre papistas y reformistas, y su condición de mujer contribuía poco a dar ante su reino la imagen de solidez y confianza necesarias para el ejercicio del reinado. La retirada del ritual y la pompa de la liturgia católica había despojado a la monarquía de los emblemas que anclaban su legitimidad en fuentes divinas. El protestantismo inglés los reinventó acudiendo a fuentes clásicas, a la profusión imaginaria heredada del Renacimiento continental, a la transmisión sensible por las figuras, la música y las artes propugnada por los saberes herméticos y neoplatónicos. El color local y patriótico lo suministraron las referencias a la caballería medieval y la mitología artúrica, restituidas en las floridas solemnidades de las revigorizadas órdenes de caballería con sus ritos y emblemas (Yates, 1966, p. 52).

El culto oficial debía unir en la figura del soberano el poder temporal, el espiritual y el religioso. Una mujer en el trono parecía poco propicia para tal fin. Para la mentalidad de la época, lo femenino se asociaba fuertemente a la inconstancia y la debilidad ante el imperio de las pasiones. Elizabeth opone a esta imagen popular una

feminidad excepcional y ultraterrena. Su voto de no contraer matrimonio la presentaba ante sus súbditos como la *Reina virgen*, término cuyas resonancias la vinculan con las doncellas divinas y potentes de la mitología clásica, a Παρθένος Ἀθηνᾶ [*parthénos Athenâ*], la diosa virgen tutelar de las artes y del poder bélico de Atenas, a la Ártemis que orgullosa se mantiene alejada del deseo masculino, a las Vestales cuya castidad garantizaba el esplendor y la perduración de Roma. Ante todo, ocupaba el lugar vacante del culto de la Virgen María repudiado por la reforma (Headlam Wells & McClure, 1990, p. 38).

La trama de las referencias clásicas y mitológicas permitía asociar la figura de la monarca con los saberes astrológicos y con los emblemas del poder, en particular los imperiales. Las alusiones zodiacales manifiestas en sus apelativos son eminentemente lunares: Artemisa, Diana, Cynthia, Belphoebe y, como se verá luego, Lucina. Si la virginidad idealizada evocaba el repudio de la fragilidad ante las pasiones que se achacaba al sexo femenino, la acuosa y nocturna luna ponía también una nota apaciguadora. La interpretación habitual de la influencia lunar en las cartas astrales le adjudicaba el poder de suavizar los efluvios pasionales de los belicosos planetas masculinos, pero no a la manera de la sensual Venus sino con la prestancia de una potente y casta reina de la noche. Las alambicadas y teatrales vestimentas con que Elizabeth se mostraba en público en las celebraciones y con las que era retratada abundaban en los colores blanco y negro propios de un culto lunar.

La asociación entre la Reina virgen y la constelación de Virgo se remonta a un célebre y oscuro pasaje de la cuarta égloga de Virgilio (*Bucólicas*, IV, 4-10), que refiere a una profecía de la Sibila de Cumas que vaticina el retorno de una virgen y del Reino de Saturno y el advenimiento de un niño bajo la protección invocada de la diosa Lucina:

Ultima Cumaevi venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo:
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.
(*Bucólicas*, IV, 4-10).

La última edad del vaticinio de Cumas es ya llegada;
una gran sucesión de siglos nace de nuevo. Vuelve ya también
la Virgen, vuelve el reinado de Saturno; una nueva
descendencia baja ya de lo alto de los cielos. Tú, casta
Lucina, sé propicia al niño que ahora nace, con él la
raza de hierro dejará de serlo al punto y por todo el mundo
surgirá una raza de oro; tu Apolo reina ya.
(Virgilio, s.f./ 1990, p. 187-188).

Este pasaje ha sido objeto de abundantes comentarios. El *Reino de Saturno* alude a la mítica Edad Dorada que Hesíodo refiere a los tiempos del reinado de Cronos (*Los trabajos y los días*, 110 y ss.), en los que no se conocía la vejez ni la fatiga y en los que una primera stirpe humana, los *hombres de oro*, vivía en un edénico estado de gracia. Este inicial reinado de la terrible deidad planetaria que rige la melancolía fue una cita obligada cuando tanto ésta como Saturno fueron rehabilitados

e idealizados durante el Renacimiento.

La vaguedad del texto de la égloga permitía múltiples interpretaciones de tales bienaventuranzas vaticinadas. Ya en tiempos del propio Virgilio se presumía tanto que el niño anunciado refería al nacimiento de una persona de carne y hueso, contemporánea del autor, como que su significación era alegórica. Servio registra que Gayo Asinio Galo aseguraba ser el niño del poema, y que Virgilio lo habría dedicado a su padre —y amigo del autor— Polión. Por otra parte, aún siendo su composición anterior al ascenso de Augusto, su pretendida virtud profética se asoció fuertemente a la institución del Imperio, que sería asimilado así a la Edad de Oro presidida por Saturno. Especial prestigio tuvo, por otra parte, la interpretación que consideró que el niño aludido no era otro que Cristo (Bourne, 1916, p. 390). Constantino (*Oratio ad sanctorum coetum cap. XIX*), Lactancio y San Agustín (*Epístolas*, 258, 5) se inclinaron por esta interpretación. San Jerónimo (*Epístolas*, 53, 7), por el contrario, considera que hablar de un cristianismo sin Cristo es *puerilia* [una niñería].

La Baja Edad Media y el Renacimiento, como en tantos casos, recibieron esta tradición interpretativa variopinta de forma aditiva, combinando y aseverando simultáneamente estas afirmaciones contradictorias entre sí. La *Égloga IV* se tornó un emblema que integraba la autoridad de los clásicos, la afirmación del poder imperial cuyo modelo era la Roma de Augusto y la legitimidad de su vinculación supuesta con la escatología cristiana. Se tornó, en suma, un instrumento valioso para la autorización del poder temporal bajo el doble amparo de la historia humana y la voluntad divina. Así lo manifiesta Dante que en el influyente tratado *De Monarchia* (XI, 1) considera que la *virgo* que según Virgilio vendría al mundo sería la Justicia encarnada, y que tal cosa sólo puede darse si la Monarquía o el Imperio ordenan el Mundo. Este tratado tuvo su influencia en la fundamentación del proyecto imperial bajo la autoridad de Elizabeth I. De hecho, es considerado una fuente de autoridad por Foxe, el más arriba citado autor del *Book of Martyrs*, a quien Yates (1966, p. 52) considera uno de sus propagandistas consumados. Foxe ve en Dante “un reformador imperialista, un creyente en la tradición del Sacro Imperio, que apela a los emperadores para reformar la Iglesia” (Yates, 1966, p. 57). Esta interpretación fuerza sin duda las tesis de Dante, pero testimonia algunas de las raíces del complejo de imágenes utilizado por la corte isabelina para justificar su reinado.

La cita de Virgilio tal como Dante la lee resultaba especialmente adecuada al contexto inglés y a la construcción de la imagen de Elizabeth asimilada a una esplendente deidad lunar, en cuanto ponía al niño por nacer bajo la advocación de la diosa Lucina. Este nombre se daba en Roma a Juno cuando presidía los alumbramientos (Grimal, 1951, p. 295), sin embargo en este contexto, y aludida como *casta fave*, refiere con toda probabilidad a la virgen y lunar Diana, identificada a la Ártemis de los griegos, protectora de las parturientas.

Elizabeth I se tornaba así el centro de una trama, patente en el frontispicio del *Cosmographical Glasse*, que la identificaba con la justicia misma, la Astrea que personificaba la constelación de Virgo (Higino: *Astronomía*, II, 25; Ovidio: *Metamorfosis*, I, 149) y traería a la Tierra una nueva era esplendorosa y próspera ligada imaginariamente a la venida de Cristo, la institución de Augusto como arquetipo del Imperio y el fondo mítico de la Edad Dorada de Saturno. El astro tutelar del sueño imperial que entroniza a la Reina Virgen es también el Señor de los melancólicos, aquéllos de cuyo genio depende su gloria.

Este grabado será reutilizado como portada de obras centrales y características

de la época, que constituyen pilares de la cosmovisión isabelina, dando cuenta de la eficacia que se le atribuía como compendio y declaración de principio de las directrices del saber.

En el año 1570 aparecerá como frontispicio de la versión inglesa de los *Principios* de Euclides, piedra basal de la matemática, y no de cualquier edición. Se trataba de la traducción de Henry Billingsley que llevaba un prólogo marcadamente neoplatónico del célebre John Dee, aquel sabio emblemático que compendia de manera enciclopédica los saberes de la época y encarnaba ese epítome de lo humano que conjugaba la ciencia, la magia y la astrología, posible modelo del Próspero de *La tempestad* (Yates, 1979a, p. 187).

Es significativo el uso de este grabado en la edición de textos musicales, tanto teóricos como de repertorio. En 1597 abrirá la obra de Morley llamada *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* [*Una sencilla y agradable introducción a la música práctica*]. En 1597 y 1603 aparecerá al frente del primer y tercer *Book of songs* de John Dowland, respectivamente. Las bellas canciones que integran estos volúmenes llevaban letras compuestas a menudo por personajes eminentes de la corte y del mundo intelectual que la rodeaba: Robert Devereux, Segundo Conde de Essex; Edward Dyer; Fulke Greville; Henry Lee y Philip Sidney (Gibson, 2013, p. 239).

Las obras de Dowland abundan en motivos melancólicos como la célebre *Flow my tears* [Fluyan mis lágrimas]. Algunos autores señalan que su obra se inscribe en el plan general de las artes de la época, vinculadas a las *filosofías ocultas* y congregadas bajo la égida de Saturno (Headlam Wells, 1985, p. 514). Por otra parte, no faltan entre sus obras aquéllas que fundamentan y celebran el poder de Gloriana, la Reina virgen, como en la sanguínea y ligera *Say, love, if ever thou didst find* [Di, amor, si has hallado alguna vez], que forma parte del tercer *Book of Songs*. El poeta pregunta allí al mismísimo amor si se ha visto alguna vez una mujer con un espíritu constante. Sólo una, responde: la única Reina del amor y la belleza. Sólo ella, dice, no está sujeta al arbitrio del arco del Amor. De este privilegio procede su poder: "*Her eye commands, her heart saith 'No'*" [Su ojo comanda, su corazón dice: "No"]. ¿Cómo conocer a este prodigio que burla el deseo? La respuesta: "*See the moon / That ever in one change doth grow, / Yet still the same, and she is so*" [Mira la luna / Que cambia y crece, / Aun así es la misma, y así es ella]. La referencia es, inequívocamente, la divisa del escudo de Elizabeth: *semper eadem*, siempre la misma.

¿Hubo en esta época un sistema organizado de los saberes, que aunara la matemática, la geometría, las artes liberales, la astrología y la miríada de doctrinas que circulaban bajo el rótulo de *saberes herméticos*?

Una alusión pasajera de Shakespeare (*Love's Labour's Lost*, IV, 3) ha dado lugar a la conjetura de la existencia de la *School of Night*, la Escuela de la Noche. Dame Frances Yates la describe así:

Así llegamos a la hipótesis que ha sido tan debatida, que había un grupo de nobles científicos y sus amigos, realizando profundos estudios filosóficos y matemáticos (...). El grupo ha sido conocido como "la Escuela de la Noche", debido a la sugerencia de que Shakespeare tal vez ha dado pistas de su existencia bajo ese título. Si había un grupo tal, se ha argumentado que pudo haber consistido en gran parte de pensadores asociados a Raleigh y sus empresas, a saber, el famoso Thomas Harriot, Conde de Northumberland (...) y otros avanzados pensadores isabelinos (Yates, 1979b, p. 245).

Si el grabado de Bettes expuesto más arriba se constituyó en una virtual guía del saber de la época que sitúa el lugar de privilegio de lo saturnino en el concierto del Renacimiento inglés, la obra prínceps de la época acerca de la melancolía, la *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, es presentada por una imagen que, de manera afín, esboza las líneas principales que articulan la obra.

2. El frontispicio de *La Anatomía de la Melancolía*

En el prefacio a la primera edición de este libro, en 1621, Burton señala la preferencia de los lectores por “*a fine frontispiece, enticing figures*”. Las atractivas figuras invocadas verán la luz por primera vez en la edición de 1628, con la autoría de un tal Christian Le Blon, que no es conocido más que por este grabado.

Se considera muy probable que el artista haya trabajado bajo una estrecha supervisión de Burton, dada la cantidad de elementos del texto que se reflejan en la imagen (Mueller, 1949, p. 1074). La cuarta edición, en 1632, numera las viñetas y agrega textos explicativos de cada una, evidenciando que la imagen no sólo ilustra el plan general de la obra sino que refleja también su disposición.

La primera y la última viñeta, la número uno y la número diez, representan respectivamente a Demócrito y al propio autor caracterizado con su seudónimo, que lo hace heredero del primero: Demócrito Junior.

Entre ellos, dos imágenes representan sendas causas y síntomas que se cuentan entre los más frecuentes de la enfermedad: los celos y la soledad. Otros cuatro muestran las variedades más habituales de los desdichados aquejados por la bilis negra: el enamorado, víctima de la melancolía amorosa; el hipocondríaco; el supersticioso; y el loco. Pueden verse también las dos curas clásicas, la borraja y el célebre Eléboro.

Como se ha dicho, la primera y la última de las ilustraciones trazan la genealogía del autor, que se considera heredero del célebre melancólico que según Jackie Pigeaud (2008 p. 46) es la figura mítica que encubre la falta de origen del largo relato de la melancolía.

El texto que explica la viñeta la describe así:

Old Democritus under a tree,
Sits on a stone with book on knee;
About him hang there many features,
Of Cats, Dogs and such like creatures,
Of which he makes anatomy,
The seat of black choler to see.
Over his head appears the sky,
And Saturn Lord of melancholy.
(Burton, 1621a, 15).

[El viejo Demócrito bajo un árbol,
se sienta en una roca con un libro sobre las rodillas;
En torno suyo hay numerosos cadáveres,
de gatos, perros y criaturas similares,
que él anatomiza,
para ver dónde se asienta la cólera negra.
Sobre su cabeza se ve el cielo,

y Saturno, Señor de la melancolía].

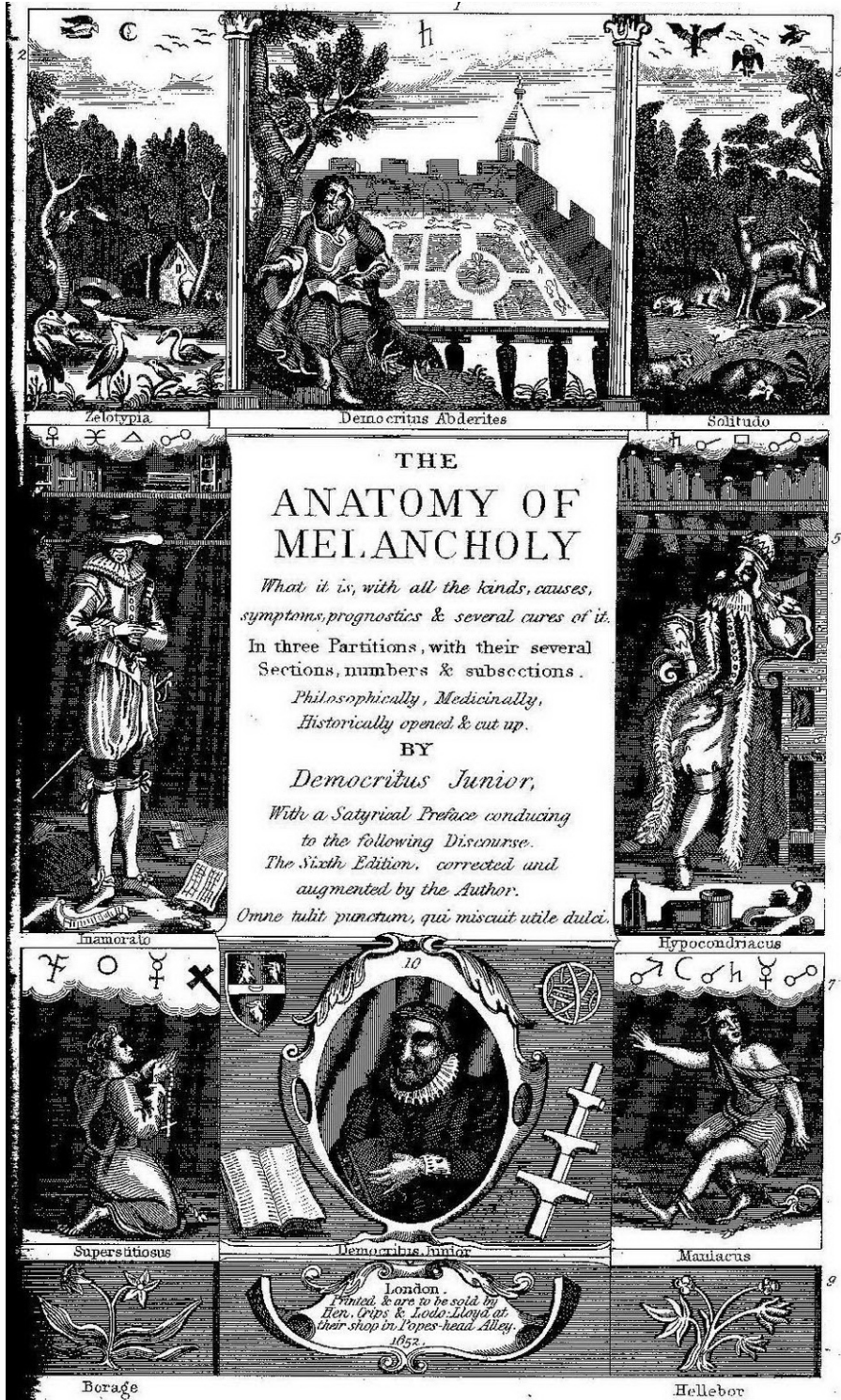
En la figura, Demócrito se presenta en la pose tradicional del melancólico, sedente y apoyando la cabeza sobre su mano. En el jardín que se ve detrás se esparcen los despojos de los animales que ha examinado. Las paredes están cubiertas de figuras de otros tantos animales.

Inmediatamente a la izquierda otro grabado, el número dos, representa un grupo de animales. Burton explicita que se trata de símbolos, de representaciones de los celos. Sus figuras son herederas de los bestiarios medievales, que describen a los animales y las bestias antes por las características morales que se les atribuyen que por su naturaleza zoológica. En la ilustración pueden verse un martín pescador, un cisne, una garza y dos gallos de riña. Burton nombra dos toros furiosos que se enfrentan, que tal vez formaran parte de su plan original para el grabado, y que su autor no agregó. Cada uno de estos exponentes de los celos cuenta con su respaldo en los clásicos. Que las aves son proclives a ellos queda establecido ya en las *Geórgicas*, y Séneca señala los cruentos combates de los toros con motivo de la competencia por las hembras.

El tercer grabado tiene como tema la soledad. La tendencia a aislarse de sus semejantes y la preferencia por los paisajes inhóspitos y alejados era proverbial para establecer el diagnóstico de la melancolía. Como la imagen anterior, este grabado está compuesto por figuras de animales que son alegorías de los vicios y defectos humanos. En esta ocasión, animales señalados por buscar la soledad, tal como tradicionalmente se creía acerca del búho, la liebre y el murciélago. Más allá de los simbolismos, los males de la melancolía no son únicamente patrimonio de los humanos, pues afectaba también a los animales. Perros y gatos eran reputados presa fácil de la bilis negra.

Los cuatro grabados siguientes tienen por tema las variedades taxonómicas centrales de la melancolía. Debajo de los celos, es decir, presididos por los excesos del amor, dos de las formas en que éste resulta desviado y enajenado de sus fines. El melancólico enamorado y el supersticioso son dos variantes de un amor excesivo y ciego a los verdaderos objetos a los que está destinado. El primero hace de la mujer amada un ídolo. El segundo, que para la mentalidad isabelina se identifica claramente con el católico, es aquél que adora imágenes aparentes que lo desvían de la verdadera fe.

Debajo de la Soledad, las dos variantes de la melancolía que alejan al hombre del comercio con su prójimo: el hipocondríaco y el maníaco. El primero se encuentra representado en la pose clásica del melancólico, como la figura tutelar de Demócrito. Aparece rodeado de frascos que son probablemente los numerosos remedios que ha debido procurarse, ya que esta variante de la melancolía se asienta privilegiadamente sobre el cuerpo y lo mina de sus fuerzas. El maníaco expresa el aislamiento más extremo, el resultado de quedar fuera de la comunidad de los hombres, vagando en los laberintos de la animalidad, perdido el uso de la palabra y la razón.



The Anatomy of Melancholy (1621a).
Frontispicio.

3. Caveat: ¿una psicología isabelina?

A comienzos del siglo XX la crítica literaria se transforma. Nuevos instrumentos y exigencias amplían sus horizontes. Su mirada se refina y se fortalece con el avance de nuevas herramientas procedentes de la historia, la arqueología y la filología que guiadas por un nuevo ideal de rigor emprenden la exhumación y reconstrucción de las épocas históricas perdidas. Surge un singular entusiasmo por la puesta en contexto de las obras de arte relevando sus coordenadas perdidas por el tiempo, sus lazos con la época, las múltiples maneras en que las figuras se perfilan laboriosamente sobre un fondo de erudición.

En 1930 Lily B. Campbell publica un estudio dedicado al examen de los personajes clásicos de las letras isabelinas a la luz de las teorías médicas y psicológicas del período. Allí puede leerse, v.g. entre otros alardes de precisión, que Hamlet es un exponente de la variante sanguínea adusta de la melancolía, vale decir, aquélla en la que un temperamento sanguíneo se torna melancólico cuando la sangre ha sido corrompida por un calor excesivo, produciendo un residuo que constituye una clase particularmente nociva de bilis negra.

Ante este género de análisis, Stoll (1939, p. 80) considera pertinente manifestar su inquietud ante “*the disturbing intrusion of antiquarian learning into the interpretation of Shakespeare's characters*” [la perturbadora intrusión de un saber de anticuario en la interpretación de los personajes de Shakespeare]. Turner (1945) reafirma esta objeción planteando una advertencia (*caveat*) acerca de la creciente costumbre de invocar la psicología isabelina en la interpretación de Shakespeare y otros autores del período. La crítica ha sido, según el autor, invadida por “*erudite nonsense*” [sinsentido erudito] y “*sixteenth century jargon*” [jerga del siglo XVI], tanto que una línea cualquiera requiere de un aparato de citas extenso y complejo al punto del ridículo. Turner ironiza acerca del “*clinical method of literary criticism*” [método clínico de crítica literaria]. Su crítica —como la de Stoll— a los procedimientos de Campbell adolece de un espiritualismo algo *démodé* para la sensibilidad actual. Le reprochan desoír la pasión trágica en pos de un rigor que aleja la emoción y priva a las obras de la comprensión de sus efectos propiamente dramáticos.

Parte de la crítica, sin embargo, no carece de interés. En principio, tiene la virtud de hacer lugar al espesor del lenguaje y el tiempo en un terreno abandonado hasta el momento a una interpretación esencialista y cultora del contenido como ideal. Por otra parte, Turner señala que, aun dando por probado que Shakespeare hubiese tenido en sus manos efectivamente el *Treatise of Melancholy* de Timothy Bright (1586), como de hecho lo postula Campbell (1930, p. 128) y luego Dover Wilson (1960, p. 309), esto no esclarece la relación del público con la obra y el efecto trágico. La acción teatral no se bastaría a sí misma para producir dicho efecto, excepto aseverando que para el público del *Globe* “*all Dr. Bright's diseases were so thoroughly familiar beforehand that Hamlet's symptoms shone out to them as unmistakable as measles*” [todas las enfermedades del Dr. Bright eran tan completamente familiares de antemano que los síntomas de Hamlet lucían para ellos tan inconfundibles como el sarampión]. Turner invoca una razonable duda acerca de esta aseveración, anticipada por Thomas (1941, p. 262), que asevera que

For knowledge of what the Elizabethans, generally, thought about melancholy, we must turn, not to "scientific" writers like Bright, but to such productions as the sermons and

treatises of popular preachers.

[Para conocer lo que los isabelinos, en general, pensaban sobre la melancolía, debemos volver, no a los escritores "científicos" como Bright, sino a producciones tales como los sermones y tratados de predicadores populares].

Thomas encuentra que en estas expresiones, seguramente más accesibles al común del público, se encuentran ideas y descripciones afines y coincidentes con aquéllas de Bright y otros exponentes del público culto de la época, pero que tienen la ventaja de no estar lastradas por la terminología técnica. Resulta más verosímil, concluye, que ésta sea la fuente más probable de las referencias teatrales a la melancolía.

Varias objeciones pueden oponerse a estas críticas. La disquisición acerca de en qué fuente bibliográfica abrevó Shakespeare, tomada en un sentido fáctico, amenaza tornarse una discusión bizantina. Las interferencias textuales en juego son de una complejidad que excede con mucho la de la cita o la fuente académica. La crítica de Thomas da por sentado que, siendo las obras de Shakespeare representadas en un medio público y popular, es esperable que sus referentes fuesen afines. En cualquier caso, es verosímil que esta circunstancia no fuera objeción para que hubiese una conexión entre la dramaturgia de Shakespeare y la literatura erudita de la época, destinada a una élite. Tales conexiones no necesariamente debían darse por los libros que éste leyese o no. En primer lugar, respecto del vocabulario y los temas, debe decirse que las representaciones teatrales presentadas en los teatros públicos como el *Globe* o el *Swan* no siempre se basaban en textos escritos especialmente para ese medio. Shakespeare, como otros autores de éxito, alternaba sus tareas de actor y dramaturgo en el ámbito de las representaciones públicas con la elaboración de piezas breves, mascaradas y funciones privadas destinadas a las cortes y a las familias acomodadas. Era frecuente que un mismo material pasara por diversos públicos. Frances Yates (1967, p. 87) estableció convincentemente que en este medio el gusto de personajes sofisticados y cultos como Sidney favorecía la inclusión de referencias y alegorías destinadas a adular a un público refinado, cultivado y *snob*. Los jóvenes artistas eran con frecuencia procedentes de sectores burgueses y plebeyos. Algunos de ellos, como Shakespeare, no conocieron los claustros de Oxford o Cambridge, pero compartían tertulias y diversiones con una élite que consideraba propio de su clase la incorporación de artistas e intelectuales a su vida cotidiana. Era de rigor que toda familia de cierta alcurnia tuviese músicos como parte de su séquito de sirvientes; ser contratado, temporal o permanentemente, al servicio de una de ellas era un codiciado objetivo para los jóvenes cultores de las letras. La dedicación a las artes se pagaba con una vida de inestabilidad en la que las privaciones acechaban de continuo. La fortuna, para quienes se dedicaban al teatro, era esquiva y tornadiza, y a las veleidades de un público que podía mudar sus preferencias ante cualquier novedad, se agregaban los vaivenes de la borrascosa vida pública. En tiempos de Elizabeth las agitaciones políticas que habían desgarrado la vida civil con masacres entre cristianos y protestantes habían cesado. Aun así, el discurrir de la vida pública distaba de ser constante, y con frecuencia los acontecimientos alejaban al público de las diversiones propias de tiempos más tranquilos. Una y otra vez, alentadas por períodos estacionales, hordas de ratas traían la peste, y cuando la cuenta de cadáveres atiborraba las fosas comunes, se proscribían los espectáculos públicos. Por estas razones, las compañías teatrales debían ensayar otras fuentes de sustento.

La publicación de un libro de poemas era una buena ocasión para ganar, con dedicatorias y halagos, el favor de algún noble amante de las musas. Por ende, los jóvenes escritores se nutrían de los gustos y referencias favoritas de las clases nobles a las que debían complacer y se ejercitaban en ellas al escribir, tanto con motivos de adulación como porque allí entreveían un mundo de gustos superiores que se les revelaba.

Por otra parte, aun en el caso de las representaciones realizadas en los teatros públicos, los asistentes eran muchos y variados en su cultura y extracción social. Sin duda, los sectores populares que se apiñaban en la arena desconocerían las sutilezas de las alusiones más refinadas. No obstante, ha de concederse que el público que sabía leer había crecido, favorecido por la reforma que preconizaba el libre acceso e interpretación de las Escrituras. Una industria de la imprenta próspera y prolífica difundía, a gusto de las masas, saberes de moda en ediciones accesibles y traducidas al inglés. Abundaban los panfletos y folletines, y las versiones populares de conocimientos antes destinados a las élites, confundidos con literatura popular como los almanaques y las guías astrológicas. No puede darse por descontado que en cierta medida temas supuestamente reservados a una minoría letrada circularan, seguramente simplificados y deformados, entre el público de las clases populares que se apiñaba en los teatros.

Por otra parte, la heterogeneidad de la concurrencia estaba también dada por el hecho de que muchos caballeros de alcurnia tenían una preferencia marcada por el teatro y asistían con asiduidad. En general se les reservaban los asientos de los balcones superiores, toda vez que se daba por sentado que los espectadores de gusto aristocrático preferían el disfrute de la poesía por sobre la acción física y la imagen. Aún es tema de debate la existencia de una sala o palco especialmente dedicada al público de abolengo y a la nobleza. Es claro que un dramaturgo de la época tenía una tarea compleja a la hora de planear cómo atrapar con su obra los favores de un público tan heterogéneo. En todo caso, puede conjeturarse que aun en el caso de las representaciones de los espectáculos públicos fuera necesario incluir alusiones y referencias a los temas considerados —más o menos adecuadamente— propios de un gusto reputado como superior. El joven Shakespeare tenía sobrados medios para proceder de esta forma. Había pasado mucho tiempo escribiendo para halagar el gusto de los aristócratas. Conocía sus inclinaciones y sabía cómo complacerlas, por lo que tal vez los tomaba como referencia a la hora de intentar dotar a su dramaturgia de un aura de prestigio, abordando temas propios de un gusto considerado superior. Había obtenido una reputación por su actividad poética. Durante la mayor parte de su vida fue reconocido antes como poeta que como dramaturgo, y su teatro acentuaba en sus inigualables parlamentos una veta lírica más propia de las preferencias de la nobleza y de la alta burguesía con pretensiones intelectuales que de las masas que atendían ante todo a la contundencia de los cuerpos y las figuras en escena. La multiplicidad de niveles y alusiones, la acumulación de sistemas de signos destinados a diversas miradas era una habilidad que todo buen dramaturgo debía dominar si quería obtener el aplauso de un público que simultáneamente miraba, comprendía y exigía desde puntos de vista encontrados y heterogéneos.

Por todo ello, es presumible que la dramaturgia isabelina —y probablemente la shakespereana sea un caso por antonomasia— estuviese cribada de alusiones y guiños a los saberes en boga. Entre ellos, el saber médico había cobrado una particular popularidad. Su práctica permitía aludir al cuerpo y sus avatares, su teoría

remitía a las autoridades ilustres de la Antigüedad clásica. En el caso de la melancolía, la situación se potenciaba, ya que a los nombres de Hipócrates y Galeno se sumaban los del Pseudo-Aristóteles del Problema XXX, 1 y la asociación con la Divina Locura platónica. Se convertía así en un territorio densamente simbólico que remitía a una multitud de tópicos potencialmente seductores para las masas, con aspectos morales, filosóficos y religiosos que importaban al cuerpo más allá de lo atinente a las prácticas médicas.

Tal vez no sea aventurado señalar en esa cualidad fronteriza de la melancolía por la que el cuerpo se vuelve prenda de comunicación y tráfico entre diferentes saberes un motivo que lo torna particularmente fértil para las artes escénicas. Podrían postularse ciertas afinidades entre el cuerpo sufriente del melancólico, cuerpo tomado y asediado por las representaciones y los fantasmas, y el cuerpo del actor: la materialidad de la carne, los mecanismos supuestos a los humores que son nombres de las pasiones que lo agitan, la acción siempre suspendida en el límite entre lo cotidiano y lo excepcional, el latido profundo de un erotismo que ha de ser domeñado, suspendido entre los fines de lo alto y de lo bajo. Se trata, ante todo, de la capacidad de hacer confluír allí los desvelos de diferentes y a veces antagónicos saberes e ideales, constituyendo un territorio que da visibilidad y sustento material a que las pasiones se concreten. Lo trágico y lo cómico son, en este sentido, dos nombres para la irrupción de lo inaudito y de lo que escapa a la regla, como el cuerpo de la enfermedad es el sustento del asedio de lo anómalo.

Freud (1908, p. 282) destacó lo inadecuado de la enfermedad como tema dramático. Sin embargo, ésta estuvo presente desde siempre bajo distintas máscaras. La peste es una potente metáfora de la irrupción de lo inusitado y lo monstruoso, desde Tebas y Homero hasta la peste de Artaud y la de Camus. Susan Sontag (1978, p. 5) enfatizó la aptitud de la enfermedad para captar, simbolizar y tramitar los conflictos, las obsesiones y los ideales de una época.

Puede conjeturarse, entonces, que las referencias a los saberes médicos acerca de la melancolía, en el teatro isabelino en general, en Shakespeare en particular, y puntualmente en *Hamlet*, no pueden concluir razonablemente en una determinación unívoca. La interferencia textual entre *Hamlet* y el *Treatise* de Bright no puede resolverse tal como lo consideraba de rigor la razonable crítica de comienzos del siglo XX, estableciendo si Shakespeare había leído a Bright, o si el público reconocería estas referencias. Claro está que la lectura en sentido lato, fáctico, de ser probada no es un dato despreciable, y como se ha dicho la evidencia parece respaldar que el encuentro de Shakespeare con el volumen de Bright efectivamente tuvo lugar. Aun así, lo que podemos llamar la *lectura de Shakespeare* en un sentido más ajustado la trasciende con mucho. ¿En qué consiste la operación que transcribe los saberes del horizonte cultural del mundo isabelino en los personajes, las palabras y las peripecias que la memoria está destinada a guardar? La glorificación secular de la figura de Shakespeare, su elevación al rango de personalidad histórica, encubre el hecho de que esta figura heroica es —obviamente— posterior a la creación de la obra.

Visto con los ojos de la tradición, es decir, a partir de aquello que de hecho se ha transmitido, conviene evitar los atolladeros del problema de la identidad del autor. Problema que a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX desveló a quienes creyeron descubrir que el secreto de la obra era hallar un verdadero artífice de quien el hombre de Stratford-upon-Avon habría sido la marioneta. La declinación de la creencia en las virtudes explicativas de la función del autor (Foucault, 1969, p. 789)

permite centrar la cuestión en otro aspecto. Desde esta perspectiva, la cuestión de la identidad civil del autor de las obras de Shakespeare pierde relevancia, sea Marlowe, Sidney, De Vere o un concilio secreto de poetas conspirando en la noche, según las diversas teorías y suposiciones que sobre el tema se han tejido. Despejada la cuestión de la autoría, surge la cuestión de los procedimientos tal como se encuentran encarnados en la obra misma.

Ha de recordarse que Shakespeare —quien quiera que fuese— era ostensiblemente un hombre de teatro. Si algo puede afirmarse es que su escritura, su imaginación y su disposición de las palabras e imágenes estaban condicionadas por las posibilidades y los límites de la escena tal como la conoció. Estaba habituado a producir textos que sirvieran a ocasiones y sensibilidades disímiles y aun contradictorias, y a enfrentar un público multiforme y desigual. Tal tarea supone una disposición que atienda, más que al tráfico de las ideas y los conceptos, a las imágenes y símbolos. El teatro es heredero, en este sentido, de una fuertísima cultura de la imagen de raíces antiquísimas. Las representaciones teatrales tienen marcado a fuego los rastros de las celebraciones rituales medievales, de las procesiones religiosas y las *parades* por las que la nobleza ponía en acto su naturaleza y su poder. La idea de espectacularidad está marcada y moldeada por la liturgia de la catedral, el ceremonial de la corte y el desfile militar. Y si la tradición más remota no bastase para poner la transmisión por la imagen en un lugar de dignidad, los saberes nuevos que se benefician de un aura de sofisticación y afectación prescriben también su potencia.

Los libros de la nueva ciencia están plagados de diagramas y dibujos de orden matemático, geográfico o astronómico, que la multitud venera pero no comprende. En la concepción popular de la época se equiparan los grabados de los textos científicos a los diagramas y figuras de la magia en los grimorios y los textos alquímicos y herméticos. Pero no sólo el populacho hace tal correlación. También los intelectuales y los sabios encuentran en la pregnancia de la imagen ecos de los saberes antiguos que tanto veneran. El redescubrimiento de Grecia desentierra la veneración pitagórica por el número y la figura. El *εἶδος* [*eidos*] platónico es reinterpretado —cosa de la que el propio Platón hubiese abominado— en términos de *forma*, en sentido vulgarmente visual.

Como dramaturgo, Shakespeare se vio instado a conmovier a un público multiforme, que lo interpelaba desde miradas heterogéneas y contradictorias simultáneamente. Su teatro fue moldeado por estas miradas. Dio a su público figuras masivamente humanas, agitadas por violencias y pasiones, alusiones y chistes soeces, por la cercanía de carne, con sus humores y su sudor. Les dio retazos de los intereses y los signos de la prestancia de la época, de sus afectaciones y sus modas, y lo hizo como un hombre de teatro puede hacerlo, por la furia del sonido y el choque de los cuerpos, por las vivas imágenes que convocaban las palabras. Pero también fue un fino cultor de la poesía que hizo hablar a sus personajes con una belleza y una inventiva más propias de los volúmenes que se escribían para el público refinado de las cortes que para las tablas. Resulta de interés comparar las versiones en cuarto de sus obras, ediciones populares probablemente anotadas a toda prisa durante las funciones, con la *summa* de su obra aparecida tardíamente en formato de folio como edición oficial. Se supone que las primeras vieron la luz, tal vez sin el consentimiento del propio autor, basadas en registros tomados con algún sistema taquigráfico como el que el propio Bright —el mismo autor del *Treatise of Melancholy*— propusiera en su *Characterie* (Bright, 1588). Si se comparan estas primeras versiones, que

plausiblemente respondiesen con mayor fidelidad a los textos representados, con la edición de 1623 en folio, se aprecia cómo los textos se enriquecen, el lenguaje poético se expande y se extiende, y los monólogos recitativos ganan protagonismo. Es la obra de un dramaturgo que a la hora de poner las palabras en letra de molde recuerda que es poeta. Smith (2010) se permite una humorada al destacar que la versión de *Hamlet* del folio tiene, por comparación a las dos ediciones en cuarto que se conservan, una duración desmedida, que la vuelve inadecuada para la representación. La autora lamenta que los directores que acometen la puesta no parezcan advertirlo. Diferencia, en suma, la palabra en su uso teatral de aquella propia de la literatura. La primera sólo puede evocarse con debilidad; pero si algo puede aseverarse es que se trata de una palabra interceptada, influida por múltiples planos. En cualquier caso, es claro que el sentido del vocabulario y las alusiones culturales constituyen sólo uno de esos aspectos. Presumiblemente, su uso en el contexto de la puesta introducía un orden propio del sentido confeccionado con retazos que admitían referencias eruditas. Pero, por otra parte, estos elementos se presentaban en estrecha asociación y mezcla con otros medios de transmisión, propios de los efectos retóricos, de la palabra poética, del influjo de los cuerpos, de la modulación de la intencionalidad de las palabras por los desplazamientos en escena y la espectacularidad de las acciones.

Pensado bajo estas condiciones, el problema acerca de cómo el público isabelino recibía las alusiones a la melancolía carece de respuestas, o tiene demasiadas y ninguna certidumbre. Resulta plausible que ante la necesidad de obtener un efecto dramático conviviesen con distinto rigor, conciencia e intención evocaciones y fragmentos de todo tipo de procedencia. Palabras poetizadas, vocablos y expresiones de moda, invenciones y retruécanos, alocuciones que hallaban su sentido guiadas por acciones y desplazamientos que se han perdido.

Las críticas antedichas, por tanto, muestran su limitación al condicionar la relevancia que tendrían las doctrinas médicas de la época para la comprensión de la dramaturgia isabelina a una concepción extraída de un régimen académico del conocimiento. La naturaleza de la transmisión teatral hace posible que los saberes sean traficados por otros medios tanto o más eficaces que la comprensión intelectual. Los estudios que relevaron los saberes circulantes de la época resultan de interés más allá de las idiosincrasias intelectuales y biográficas de los autores y del público. Es cierto que estas circunstancias hieren de muerte la posibilidad de las certezas positivas. La investigación de las fuentes y las influencias, por rigurosas que sean, están condenadas a la conjetura.

Si todo intento de rigor de este género de crítica puede ser objetado por reducir la influencia de las doctrinas médico-filosóficas sobre las representaciones de la melancolía a relaciones de conocimiento y comprensión, es decir, por un atolladero propio de la mirada retrospectiva que intenta develar el fondo doctrinal tras las figuras, otras complejidades proceden de la organización y disposición que se le atribuye.

A comienzos del siglo XX se torna de rigor, al estudiar las artes del período, citar la necesidad de acudir a la “psicología isabelina”. Tal alusión entraña la pretensión de referir a un cuerpo doctrinal como si se tratara de una disciplina definida, unificada y establecida. Turner (1946, p. 652) es tajante al respecto:

“Elizabethan psychology” as we have been taught to think of it —as a coherent, consistent body of identified physical, mental, emotional and moral fact— such an Elizabethan psychology never existed.

[La “psicología isabelina” tal como hemos sido educados para pensarla —como un cuerpo coherente y consistente de hechos físicos, mentales, emocionales y morales identificados— tal psicología isabelina no ha existido nunca].

La crítica especializada en el drama isabelino comenzó a tomar como parámetro de seriedad en el análisis de un texto la profusión de notas aclaratorias de los términos empleados, interpretados a la luz de una doctrina que se reputaba olvidada y que habría de exhumarse. Es claro el fundamental avance que representó el ideal de rigor, que corrigió los excesos de una psicología romántica que postulaba que la atemporalidad del genio se transmitía por encima de las minucias de la Historia. La relación con los clásicos dejó de ser transparente, por lo que se pudo poner de manifiesto el obstáculo que conlleva atribuir al texto prejuicios e ideas del lector, tan propio del siglo XIX. Al decir de Eliot (1921, p. 87):

These minds often find in Hamlet a vicarious existence for their own artistic realization. Such a mind had Goethe, who made of Hamlet a Werther; and such had Coleridge, who made of Hamlet a Coleridge; and probably neither of these men in writing about Hamlet remembered that his first business was to study a work of art.

[Estas mentes a menudo encuentran en Hamlet una existencia vicaria para su propia realización artística. Una mente así tenía Goethe, que hace de Hamlet un Werther; y una mente así tenía Coleridge, que hizo de Hamlet un Coleridge; y probablemente ninguno de estos hombres al escribir sobre Hamlet haya recordado que su primer cometido fue estudiar una obra de arte].

El ideal de la comunión directa entre el alma del artista y la del espectador se develó en su dimensión de engaño especular y de obstáculo para la comprensión, y los clásicos adquirieron un relieve y una densidad que debían ser respetadas. De ser un muestrario de las pasiones, que se suponían idénticas a través de los siglos, de la ambición de transmitir una esencia universal de lo humano, los textos clásicos se tornaron una forma de la otredad, un continente misterioso a ser desbrozado y explorado, una forma de la diferencia. Las doctrinas olvidadas, los acontecimientos del pasado y el significado perdido de las palabras se hicieron clave necesaria para el acceso a estas obras, sepultando por ingenua toda pretensión de un acceso espontáneo e inmediato.

Indudable como es el valor de las nuevas herramientas de las que dotó a la crítica, este abordaje trajo sus propias dificultades y límites. La erudición lograda respecto de los saberes y terminologías de época aportó un gran rigor, que marcó claramente la distancia que mediaba con las ideas y las palabras de los clásicos. Irónicamente, este procedimiento resultó en una nueva trampa especular. Se diferenció claramente las ideas y palabras del mundo isabelino de las actuales y de sus usos según sus significados, pero se descuidó el hecho de que, al hacerlo, se le atribuía la forma y los regímenes del saber propios de los ideales contemporáneos. Se trató a las ciencias, las ideas y los tecnicismos isabelinos como si respondieran a las exigencias de unicidad y coherencia propia del saber universitario y las corporaciones científicas de los siglos XIX y XX. Debe recordarse que el positivismo imperante en ellos es heredero de la vasta operación que significó la definición cartesiana según la que el cuerpo de los saberes científicos debía constituir una perfecta unidad por su método y su coherencia interna. Esta propuesta es formulada por Descartes a partir

de un diagnóstico realizado a mediados del siglo XVII por oposición a las formas del conocimiento que realmente imperaban en las aulas y en las bibliotecas. No es su *ser* sino su *deber ser*.

La pretensión de una ciencia unificada por su método y su coherencia se establece, precisamente, sobre el fondo de una situación simétricamente opuesta. El ideal cartesiano se constituye en la voz de una burguesía industrial naciente que precisa de una ciencia adecuada para el dominio de la naturaleza, es decir, una que produzca resultados unívocos y previsibles. Dos aserciones contrarias sobre un mismo problema son señal de falsedad independientemente de la autoridad que las postule porque los hechos —vale decir, la producción de bienes— son la vara con la que se mide su eficacia. La universidad aristocrática que la precedió, por el contrario, consideraba que la colisión de saberes contradictorios y las largas batallas retóricas finalmente irresueltas eran adecuadas a un saber que no se proponía incidir sobre la naturaleza sino sobre el mundo humano, un cúmulo de saberes legitimados por la autoridad que no busca la conclusión sino el despliegue de la habilidad retórica en un juego de prestigio en el que la prestancia de la autoridad se alimentaba de la discordia y la indefinición.

El Renacimiento agudizó esta situación. A los saberes oficiales, de por sí carentes de una coherencia doctrinal en sentido moderno, sumó una profusión de nuevos discursos, reconstruidos o recreados, exhumados o inventados.

¿Qué decir entonces de las versiones que se difundían popularmente, efecto de transcripciones, traducciones sucesivas, malentendidos e invenciones?

Es claro que mal puede suponerse que los saberes y las terminologías subyacentes al drama isabelino estén dotados de cohesión y rigor. La psicología isabelina utilizada como principio explicativo, lejos de ser la clave de lectura del mundo shakespereano, no es sino otro juego de espejos por el que se recobra la lengua hablada pero se le impone un régimen que está en el ojo del crítico y no en su objeto.

(...) in our effort to make this Renaissance language of the emotions our own, we have created an Elizabethan psychology which never existed. We wrongly assume this to be a clear, precise, unified, concrete system so universally known and accepted that its concepts were thoroughly engrained in the Elizabethan mind (Turner, 1946, p. 652).

[(...) en nuestro esfuerzo para apropiarnos de este lenguaje de las emociones renacentista, hemos creado una psicología isabelina que nunca existió. La asumimos erróneamente como un sistema claro, preciso, unificado y concreto tan universalmente conocido y aceptado que sus conceptos arraigaron por completo en la mente isabelina].

La profusión de saberes contradictorios no es sistematizable más que ocasional y episódicamente. Toda formulación de un marco doctrinal para una determinada figura de lo melancólico es, por tanto, una conjetura parcial *ad hoc*.

Un autor que como Timothie Bright se proponga abordar la melancolía deberá optar necesariamente por un número limitado de fuentes y presentarlas con cierta unidad y orden. Sin embargo, el criterio que prevalece es la autoridad individual de los referentes consagrados. La adscripción a dos o más autores de prestigio deberá ser tratada en pie de igualdad aun cuando presenten discordancias. Incluso las fuentes secundarias pueden reclamar igual dignidad, y no pocas veces este panorama, ya de por sí confuso para una sensibilidad actual, se ve enriquecido —o tal vez complicado— por circunstancias procedentes del saber popular.

Si esta condición es característica de la economía del saber propio de una época turbulenta, multiforme y volátil, sus características parecen convenir a un objeto de estudio que le es afín. La *Anatomy of Melancholy* de Burton ha sido descrita como un *patchwork* o un centón. La profusión de citas, puntos de vista y teorías heterogéneas, su falta de ilación y su cualidad no conclusiva es coincidente con la naturaleza proliferante, fragmentada y fragmentante adjudicada a la melancolía.

4. Infortunios de la imaginación

Es necesario determinar a modo preliminar a qué principios generales se concederá validez como representación popular de la melancolía en la época. Ciertamente, sólo podrá tomarse este marco de forma muy laxa o muy precavida, como una suerte de fondo sobre el cual ubicar las referencias concretas.

El estudio clásico de Lawrence Babb (1951), *The Elizabethan Malady*, realiza un compendio de las fuentes centrales de la época y de los principales estudios críticos, con vistas al comentario del tópico de la melancolía en la época isabelina y jacobea. Babb afirma así algunos elementos comunes a la mayor parte de las fuentes revisadas que parecen dar cuenta de las representaciones de la melancolía en dicho período.

Ajenos aún a la plena división alma-cuerpo propia del cartesianismo, los procesos de la mente no se concebían sólo como puramente mentales, desgajados de la carne, sino en estrecha continuidad con ella. Las pasiones eran consideradas tanto pasiones del alma como del cuerpo. Es posible que la tendencia espontánea a considerar psique y soma en términos de continuidad y tal vez de identidad pueda remitirse al efecto de siglos de aristotelismo escolástico. No obstante, no debe despreciarse el creciente influjo de una perspectiva platonizante, que a partir de la influencia de Marsilio Ficino reintroduce la concepción de un alma separable que en momentos privilegiados escapa al cuerpo. La divina locura del *Fedro* (244a), el alma que trata a la carne como una cárcel del *Fedón* (114c) se integran naturalmente a una espiritualidad cristiana que tomaba el éxtasis de los místicos y las iluminadas, en el que el alma huía del cuerpo, como el ápice de la experiencia religiosa.

La concepción aristotélica del alma era, sin embargo, generalmente aceptada. El alma era, por su naturaleza, una e indivisible, pero con el fin de comprenderla podía dividírsela en tres: el alma vegetativa, cuyas funciones son la nutrición, el crecimiento y la reproducción, tiene su lugar en el hígado; el alma sensitiva es responsable de la sensibilidad y el movimiento, y su asiento está en el corazón y el cerebro; por último, el alma racional, privativa del hombre, se ubica en el cerebro. Es la que permite distinguir el bien y el mal, trascender la tiranía del placer y el dolor, contemplarse a sí mismo y conocer a Dios. El alma sensitiva está dotada de los cinco sentidos externos, pero también tres internos localizados en el cerebro: el sentido común, la imaginación (*imagination, phantasy, fancy*) y la memoria.

El proceso de conocimiento era concebido como un pasaje por distintas etapas. Los sentidos externos envían sus impresiones al sentido común, que las conjuga en imágenes compuestas y las envía a la imaginación. Ésta cuenta con la posibilidad de considerar y retener un cierto tiempo las impresiones bajo la vara de su naturaleza placentera o displacentera. Puede también conjurar imágenes acerca de objetos que no estén presentes en el momento y está dotada del poder creativo que le permite

concebir quimeras o monstruos, en virtud de su posibilidad de generar imágenes sintéticas combinando elementos disímiles. A diferencia de la sensibilidad externa y de la razón, se trata de una facultad cuyo funcionamiento es constante, de allí que aun durante el sueño continúe su labor produciendo las imágenes oníricas. La memoria, por su parte, funciona como un repositorio al que son confiadas las imágenes y las ideas de la razón. En cuanto a la otra función propia del alma sensitiva, el movimiento, éste puede clasificarse también en externo e interno. Los movimientos internos del alma son las pasiones, que conocen una complicada clasificación que las articula según su objeto o su naturaleza, incluyendo las aversiones y las atracciones. Amor, odio, deseo, alegría, esperanza, desesperación, la paleta completa de las pasiones depende de la administración del alma sensitiva, que es también la que rige a las bestias irracionales. Por ello, ha de ser sujeta por el alma racional, que aporta la guía de la voluntad y la razón. Si bien el sistema privilegia el alma racional, este lugar mediador de la imaginación y la memoria hace del alma sensitiva un factor decisivo para la comprensión de los fenómenos anímicos.

La imaginación cumplirá un papel de intermediario entre la percepción y la razón, ya que sólo pasando por la organización que el alma sensitiva procura el fruto de los sentidos puede constituirse en conocimiento. Entre el pasado, que depende de la inscripción de las imágenes en la memoria, y la previsión del futuro, necesaria para la conducción prudente de la vida. Entre la voluntad y su cumplimiento, ya que ésta sólo puede mover al alma a buscar lo correcto movilizand las pasiones. Entre el desvarío, la creación sublime del arte y la representación ajustada a las cosas. La imaginación se erige en medio de la escena, vicaria y subalterna. Carente de la inmediatez de los sentidos y de las virtudes de la razón y la moral, sede de las pasiones y juguete del placer y del dolor, es, sin embargo, el paso obligado para todas las operaciones del espíritu.

El funcionamiento del alma, empero, se halla sometido al interjuego de los cuatro humores constituyentes del temperamento: el equilibrio precario de la sangre, la flema, la cólera y la melancolía. Esta última posee una doble condición. Como uno de los cuatro humores, favorece funciones ligadas a los apetitos y a las zonas del cuerpo y las actividades afines a su naturaleza. En exceso, el temperamento se tiñe en demasía de las tendencias propias de la bilis negra, hasta empeñar el precario equilibrio que constituye la salud. Si la melancolía natural puede ser tanto un componente más del temperamento como la causa de la enfermedad melancólica, otra variedad de la bilis negra resulta más deletérea. Los humores pueden corromperse o, por un exceso del calor natural del cuerpo que genera los procesos corporales, sobrecocerse y tornarse un residuo oscuro y dañino: la *melancolía adusta*.

Los humores melancólicos invaden los procesos mentales enturbiando los espíritus animales y vitales que se ven entorpecidos en sus funciones. Afectada la imaginación en su lugar intermedio, todas las operaciones del alma son influidas y distorsionadas. La razón se ve oscurecida y enlentecida, los deseos se tornan desordenados y excesivos. La voluntad, al no poder disciplinar las pasiones, pierde el control del actuar, y las imágenes de la fantasía se sublevan contra los fines de la prudencia y de la razón.

Multitud de causas confluyen para provocar el estado melancólico o agravarlo. Entre las propias de la vida humana, la alimentación, el exceso en las actividades intelectuales, los hábitos inmoderados juegan un papel central. Más allá del hombre, la influencia de los astros puede inclinar o aun determinar el destino. Este influjo

puede ser benigno o dañino, pero debe contemplarse que la influencia de las esferas celestes ha sido alterada por la caída y el pecado original, con lo que la condición habitual del hombre ante los cielos es de por sí *star crossed*, está signada adversamente por los astros.

No sólo los astros influyen sobre la vida humana. Multitud de seres sobrenaturales y entidades mágicas pululan disputándose la voluntad y el destino de los mortales: brujas, demonios, las diversas jerarquías angélicas, magias de todo signo. Por eso Hamlet puede proclamar (II, 2, 561) que la aparición que le ha encomendado la venganza podría ser de naturaleza diabólica.

Esta urdimbre vertiginosa se ve teñida, como por un bajo continuo, por la condición humana sujeta al pecado original y la pérdida de la gracia. La mancha de la caída que hostiga al hombre desde los planetas acecha también en su corazón.

Junto a estos aspectos que hacen del melancólico el más miserable de los hombres, sin embargo, lo melancólico proyecta un aura de sombría elegancia y aun de dignidad. Los jóvenes de las clases acomodadas que viajaron al continente trajeron la costumbre de afectar una pose convencionalmente melancólica que se pretende signo de distinción. Esta moda se fundamenta en la asociación neoplatónica y hermética entre genio y melancolía, pero no es necesario este fundamento doctrinario para que prevalezca como signo de una superioridad intelectual y una elegancia que se mixtura con un *pathos* aciago.

5. La melancolía en escena

Ahora bien, ¿qué es lo que puede concluirse acerca de qué es la melancolía en el teatro del período isabelino, en Shakespeare en particular y estrictamente en su *Hamlet*?

En este punto, se presenta el atolladero de intentar conjeturarlo a partir de lo que han podido conservar los textos.

Los registros escritos del teatro isabelino no corresponden, como ha quedado establecido, a la concepción actual de la dramaturgia. Gran parte de lo que se conserva proviene de versiones informales. Al ya citado caso de los *quarto*, plausiblemente provenientes de notas tomadas según alguno de los sistemas de taquigrafía conocidos como *shorthand*, se añade el caso de ediciones basadas en reconstrucciones hechas a partir de las páginas que se daba a cada actor con sus líneas. Incluso en el caso de las ediciones más cuidadas, no se había desarrollado aún —o no suficientemente— una convención para la notación de los elementos teatrales. Con la salvedad de las entradas y las salidas —y aun éstas no están exentas de ambigüedad— poca cosa se aclara acerca de la naturaleza de las acciones, desplazamientos u otros aspectos que escapan al texto. Aun una edición cuidada como el suntuoso folio de 1823 —libro editado con plena conciencia de que instalaba los textos de Shakespeare bajo un aura de prestigio— es parca en las indicaciones. Es muy posible que tal descuido no sea casual. Los textos teatrales eran mirados con cierto desdén por parte de la intelectualidad seria. Ben Jonson procuró instalar la figura del dramaturgo con la dignidad de un intelectual en pie de igualdad con el poeta, pero lo cierto es que el mundo del teatro quedaba demasiado asociado a los espectáculos populares, las ferias, los combates de osos y otras diversiones populares como para que sus pretensiones puedan considerarse coronadas

plenamente por el éxito.

Lo cierto es que la ambiciosa apuesta de compendiar la edición en folio de las obras teatrales de Shakespeare fue el intento de crear un mercado antes que un gesto de legitimación. El prestigio buscado demoró largos años. Emma Smith (2010), de la Universidad de Oxford, reconstruyó el derrotero seguido por el *folio* donado, como era de rigor, a la *Bodleian Library*. El volumen en cuestión estuvo perdido durante largos años, ya que los severos bibliotecarios del siglo XVII consideraban que los libretos teatrales constituían obras de poca monta, comparables a los calendarios astrológicos, los panfletos u otras ediciones populares que habían arreciado con la masificación de la imprenta. Alguno de estos adustos funcionarios no trepidó en malvenderlo junto a otros sobrantes ante la necesidad de hacer espacio en los anaqueles superpoblados.

La ironía es que este libro despreciado fue, sin exageraciones, un hito en la historia de la cultura occidental. Primeramente, sin esta edición buena parte de la obra de Shakespeare estaría irremediabilmente perdida. No habría perdurado *Cimbelino*, ni *Julio César*, ni *Macbeth*. Pero también porque su apuesta fue tornar la secreta figura del dramaturgo en un héroe literario en toda la regla, que pudiese estar a la altura de la calificación de Ben Jonson, que en su elogio preliminar postula al autor “*not of an age, but for all time*” [no de una época, sino para todos los tiempos]. El triunfo del *First folio* fue la entrada del teatro de Shakespeare en el parnaso de los grandes autores, la confirmación de que la dramaturgia de los nuevos tiempos podía aspirar a compartir el sitial de Sófocles, Eurípides o Séneca.

El enaltecimiento del texto, sin embargo, arrojó un cono de sombras sobre los aspectos estrictamente teatrales. Ramón Alcalde (1996, p. 129) establece, para la buena inteligencia de una pieza dramática, una distinción entre ritmo escénico y ritmo dramático. El primero se da por la sucesión de las entradas, salidas y desplazamientos de los actores, por los cambios en los decorados y las escenas. El segundo, por la sucesión de los acontecimientos que constituyen la historia narrada, con su comienzo, su nudo y su desenlace. La reducción del teatro a la dramaturgia opera una elisión del tiempo, parcial en el segundo caso, fatal en el primero. Sólo perviven, a la manera de restos dispersos, las parcas indicaciones que la pregnancia del texto consintió.

Las entradas de los personajes estaban a veces acompañadas de un epíteto o de una breve caracterización que, en general, aludía a poses o actitudes convencionales. La crítica no decidió en qué medida respondían estas indicaciones a un código cerrado, y la cuestión forma parte de una polémica más amplia entre quienes postulan un modo de actuación isabelino *formal* o uno *natural*. ¿En qué medida las actuaciones se guiaban por un repertorio gestual establecido que el público tomara como signos convencionales?

Babb (1951, p. 121) toma partido por la tesis de Harbage (1939, p. 685) y afirma que, sin duda, el dolor anímico (*sorrow*) tenía una representación formalmente establecida. Asevera que tal es el caso de las ocasiones en que la entrada de un personaje está indicada como “*enters melancholy*” [entra melancólico], como en *The wounds of civil war* de Thomas Lodge o en *The Devil's Law Case* de John Webster, y que tal ha de ser el caso de la segunda escena de *Hamlet* donde

(...) the actor in the title role may have advertised his state of mind not only by his “inky cloak,” but also by standing apart with arms crossed, hat pulled down, and eyes morosely fixed, a figure in marked contrast with the gayly dressed courtiers (Babb, 1951, p. 121).

[...] el actor en el papel principal ha de haber explicitado su estado mental no sólo por su “capa del color de la tinta”, sino también parándose apartado con sus brazos cruzados, el sombrero echado hacia abajo, y los ojos morosamente fijos, una figura en marcado contraste con los cortesanos alegremente vestidos].

Esta representación convencional corresponde a la que Burton escoge en su frontispicio para representar a la variante erótica del melancólico, la del *innamorato*, y fue rescatada para la representación del Príncipe Hamlet en el siglo XIX por pintores como William Morris y el polaco Aleksander Gierymski.



Morris, W. (1864?)
Portrait of Hamlet



Burton, R. (1621a)
Frontispicio (detalle)



Gierymski, A. (1870)
Hamlet

¿Por qué, cabe preguntarse, esta particular variante de lo melancólico? Tal vez pueda alegarse que las representaciones más habituales de la melancolía resultan poco eficaces para connotar a un personaje que debe comparecer en un devenir escénico. La pose del melancólico por antonomasia, la figura sentada como si se hubiese derrumbado, la cabeza apoyada en una mano como si apenas pudiese sostenerla, resulta adecuada para la representación pictórica, que capta y eterniza el tiempo sin tiempo de la desesperación y la angustia. Pero lo que resulta eficaz para el grabado de Durero o el Demócrito del frontispicio de Burton no es practicable para las tablas. No puede serlo en la composición del personaje. Un melancólico abatido y postrado resulta mucho menos atractivo que otro que exprese el bullir de sus batallas

espirituales con sus acciones. Pero ante todo, no puede serlo porque la lógica de lo teatral no consiente que su protagonista permanezca inmóvil en una pose que lo prive de visibilidad, con la probable excepción de experiencias muy posteriores como el letargo vegetal de los personajes de Beckett. Conviene, antes bien, un carácter tal que pueda sugerir la melancolía y a la vez deambular fantasmalmente por los pasillos de Elsinor. Entre las variantes de lo melancólico, la que proyecta una figura atravesada a la vez por el desorden de las pasiones, se asocia con imágenes cargadas de patetismo teatral y evita mejor los ribetes escabrosos es sin duda la de la melancolía erótica.

Para leer lo melancólico tal como Hamlet lo transmite, parece sensato guiarse por el recurso de atender a cuáles son los restos que conserva de hecho la tradición. Un habitante del mundo isabelino moderadamente culto como Shakespeare probablemente tendría una definición general de la melancolía, que le permitiría reconocer fácilmente a Hamlet como tal: la pregnancia de la imaginación desordenando las facultades, las pasiones agitadas y discordantes, la afectación y la teatralidad, el desorden de la imaginación, la parálisis de la voluntad, la confusión de lo bajo y lo alto, el fárrago yerto de los humores que bruscamente bascula en prisa, en destellos eróticos y aun en el genio.

Ante todo, la figura de Hamlet predispone al pensamiento de que la clave de lo que lo agita transcurre en *otra escena*. La discordancia de lo imaginario remite al extravío, pero también a la sospecha de que la mente enajenada por los vapores podría ser arrebatada a otro ámbito en el que, por el contrario, la pesadez y el embrutecimiento refluyan en una agudeza sin par y una sensibilidad tísica ante la verdad.

Capítulo V

Las sendas de la transmisión

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours (...).
Keats, J. (1820, p. 236).

[Cuando el viejo tiempo esta generación destruya
Tú permanecerás, en medio de otras penas
Que las nuestras (...)].

Si la referencia freudiana a Hamlet pretende expresar la naturaleza de la subjetividad neurótica tal como se inscribe en los albores de la Modernidad, cabe la pregunta acerca de las implicancias de este procedimiento para la fundación del psicoanálisis. ¿Cuáles son las consecuencias de que un nombre utilizado en forma secular para denotar la melancolía se utilice en este contexto como emblema de la particular resistencia al sentido que define la subjetividad neurótica?

Una primera conclusión podría indicar que esta coincidencia testimonia sin más la inscripción de la obra freudiana en la tradición melancólica de Occidente esbozada en los capítulos anteriores. Es claro que el tono general de la obra, la figura y la epopeya freudiana, siempre propensas a ser descritas bajo un cariz prometeico, resulta para la sensibilidad estética afín a los discursos melancólicos.

Resulta más ajustado intentar un examen de los temas, lógicas y estilos que señalan ligazones menos evidentes y más fecundas. Thomas Mann (1936) adjudica a Freud un “*saturnalischen Umkehrung der Dinge*” [un giro saturnal de las cosas] por el que el intérprete de los sueños es afectado por una inversión que lo vuelve objeto de un conocimiento ensoñado (*träumerischer Erkenntnis*). Esta dominancia súbita del objeto que se erige en agente bien vale la invocación de Saturno, astro tutelar de la bilis negra. La posible filiación del discurso freudiano en la tradición melancólica puede interrogarse en la recepción de algunos de sus elementos, o antes bien, en el régimen de variaciones, contaminaciones y pugnas que recorren estos elementos desde sus procedencias hasta su uso en el corpus psicoanalítico, en tanto se anudan y articulan bajo la égida de la figura de Hamlet. Se examinará la naturaleza de la línea filiatoria por la que circulan los *objetos melancólicos* hasta su recepción en la letra freudiana.

Tomar la alusión freudiana a este personaje como expresión de la tradición melancólica isabelina conlleva la premisa de que a lo largo de las épocas esta referencia transmite elementos de esta tradición por medios que no son los del conocimiento en el sentido intelectual, sino los de un saber que circula por el orden de la imagen. Esta posible filiación se remonta a cierta figurabilidad que obtiene el objeto melancólico en la tragedia clásica. Esta delimitación imaginaria del objeto melancólico se ve alterada en el drama isabelino y resulta legible —al menos bajo la luz de lo que se intenta leer aquí— en su reformulación y reinención por parte de Nietzsche. Es bajo la huella que éste abre que puede postularse una transmisión por la imagen que será tematizada y elevada a método por Aby Warburg, mientras que será Walter Benjamin quien sitúe estas formulaciones en la doble referencia a la melancolía y a la obra freudiana.

1. La transmisión por la imagen

Los derroteros y meandros de la melancolía, rastreados a través de las huellas que deja en la historia, trazan un mapa lacunar y convulsivo. Es preciso escoger, condescender a planes provisorios, improvisar rutas que permitan vadear territorios pantanosos. Tal vez no sea exagerado concluir que la historia de la melancolía es una crónica de los intentos de nombrarla, de dar su razón, y que ese intento está condenado al fracaso, de manera que lo que se inscribe es una sucesión fallida de desencuentros y frustraciones. Pero —precisamente por ello— la historia sanguínea de estos intentos y fracasos devela algo de la materia en juego; permite vislumbrar o inferir la extrema densidad de un objeto que tan pronto se muestra elusivo y proliferante al punto de ser inabarcable como redonda en un punto ciego e inaccesible. A lo largo de las épocas el objeto melancólico fuerza sucesivos intentos de crear y recrear los medios que consientan su figuración y alojamiento. Dado que las formas clásicas de la Razón le han sido obstinadamente refractarias, su visibilidad ha circulado por otros distritos de la cultura, en especial aquéllos que la pregnancia de lo imaginario torna receptivos a su lógica. Entre ellos, uno trasluce este objeto taciturno de forma particularmente elocuente. Se trata del derrotero que traza en Occidente la tragedia, que desde su nacimiento en la Antigüedad clásica sigue un camino afín y paralelo al de lo melancólico en el que cada uno abarca y define al otro.

Melancolía y Tragedia

La tragedia es, como la melancolía, un tópico inabarcable que desde Grecia nombra tanto una institución y una práctica escénica como un aspecto de la existencia humana y tal vez de la realidad. Con lo melancólico comparte la difícil definición y su cualidad de extender su sentido al punto de identificarse con la condición humana misma. Los términos *melancolía* y *tragedia* atraviesan la historia de Occidente erigiéndose tan pronto en un modo de nombrar lo más propio del derrotero de los lazos entre los hombres y de las figuras de la historia, su núcleo íntimo, como perfilando los límites en que la cultura y los saberes habituales tocan sus límites ante lo extranjero y lo monstruoso. Las escenas de la tragedia y de lo melancólico constituyen, en uno de sus aspectos, la expresión ejemplar de la condición existencial humana, pero al mismo tiempo presentan lo radicalmente inhumano, los límites de lo que la vida soporta antes de extraviarse en la locura o de que el dolor arrase los últimos parapetos que se le puedan oponer.

La afinidad entre una y otra pone de manifiesto también su participación de una temporalidad regrediente, según la cual su naturaleza se devela de manera retroactiva mediante su reinención sucesiva. Simplificando este movimiento en función de la argumentación que se intenta sostener, puede postularse que si —según el célebre aserto borgeano— “cada autor crea sus precursores” (Borges, 1952, p. 89), las tradiciones y los discursos han de ser leídos en clave retrógrada. Puede decirse en suma que la melancolía clásica es una invención del Renacimiento, y que a su vez esto no sería legible sin la eclosión de los discursos melancólicos del siglo XX. Asimismo, la tragedia clásica no puede prescindir de su definición por lo teatral en un sentido moderno que desconoce su naturaleza ritual originaria y su función política y

existencial. Funciones basales que, a su vez, cobran visibilidad por la irrupción de la lectura nietzscheana.

Si tragedia y melancolía se espejan en su devenir, es en su propia naturaleza —tal como se revela en este movimiento— que pueden hallarse indicios orientadores para el examen de las implicaciones de esta afinidad. Una y otra son instancias que refieren fuertemente a la centralidad de la imagen. Si esto es obvio en el caso de la tragedia, las afinidades entre la melancolía y la teatralidad fueron destacadas, entre otros, por Gellert Lyons (1971, p. 99), quien toma precisamente a Hamlet como ejemplo de este vínculo. Sin duda, Hamlet finge, escenifica, *teatraliza* figurada y literalmente: vive teatralmente y gesta —colmo de lo teatral— la escena dentro de la escena que lo multiplica, espejo frente a espejo, en una colosal *mise en abyme*. Hamlet simula su melancolía hasta el exceso, y precisamente por esto, porque la exacerbación pasional y desmedida del juego de las imágenes es lo más propio de la bilis negra, el método en su locura es un saber melancólico y no meramente su remedo.

También el catálogo de los temas trágicos se corresponde con los temas de la melancolía. Una y otra aluden incesantemente a los dislates paradójicos a los que los ideales arrastran a los hombres, los ideales que con su marcha regulativa parecen postular que los conflictos y las pasiones podrían llegar a un arreglo armónico. Lo trágico, sin embargo, interviene cuando se evidencia que esta resolución fracasa. En la tragedia griega ideales parejamente loables pueden contraponerse de manera irresoluble, sin compromiso ni mediación posible. En la Tebas de Esquilo, v.g., los descendientes de Edipo, sus dos hijos Polinices y Etéocles encarnan principios de méritos equivalentes por su valor. El primero lucha por su derecho al legítimo ejercicio del poder, pero al precio de tomar las armas contra su propia ciudad. Su hermano lucha por defenderla, pero al mismo tiempo protege el poder que retuvo por la violencia. La muerte de cada uno a manos del otro traslada a los cuerpos la discordia entre los ideales contrapuestos que tomados individualmente son irrenunciables y sostenidos simultáneamente están destinados a sucumbir en su confrontación inevitable.

Sin embargo, aun en los casos en que la transacción es posible y puede lograrse un buen arreglo de los ideales que guían la acción, las limitaciones humanas pueden precipitar igualmente el desastre. Edipo no duda en huir del rumbo que le ha deparado el oráculo, pero igualmente sucumbe porque sus medios son limitados; tiene la voluntad de oponerse a su destino, pero sus recursos no están a la altura de su empresa. El destino, en suma, se erige para la tragedia griega como un límite último e inapelable, radicalmente inhumano y ajeno a las armas que el hombre pueda oponerle.

La marcha de los acontecimientos en la tragedia griega dibuja el reverso preciso de la providencia cristiana: el postulado de que una mirada benevolente y constante rige la vida de los hombres saturándola de sentido aun en los momentos más nimios. Tanto la melancolía como la tragedia llevan en sí un lento declive que se tiende en dirección al desastre y la muerte, y que impugna esta mirada que articula y fundamenta imaginariamente para el sujeto el principio del placer (Ritvo, 2012, p. 74). La perspectiva melancólica desmiente que su mundo se rija por otra ley que una radical carencia de sentido, por lo que la mirada que lo sostiene precariamente es o bien opaca o decididamente adversa. Parejamente, los caminos del héroe trágico se rigen por la dudosa justicia, la ferocidad o la indiferencia de las terribles *Moîrai*

[Moiras]. El artificio mítico, poético y dramático de la tragedia permite condensar en esta figura el fondo oscuro sobre el que se recortan las empresas y las desdichas humanas.

Las Moiras son divinidades que personifican el destino de cada ser humano, pertenecientes a ese género difuso y fronterizo, sin historia ni sucesos que las connoten, a medias entidades intencionales y a medias meras personificaciones de los sucesos cósmicos. La Moira es una divinidad ambigua y lejana, pero no necesariamente maligna. Sin embargo, entra en asociación por la vía de sus transformaciones y afinidades en diversos relatos míticos con otras potencias que complejizan su carácter, algunas de ellas rotundamente nefastas. La trama mítica habilita un régimen de legibilidad propio de las imágenes retóricas y poéticas. Quedan expuestos así nexos y matices que connotan de una manera ominosamente ambigua potencias que expresan lo más radicalmente ajeno que se tiende sobre el destino humano, y que sin embargo lo define. Esta floración imaginaria propia de la Antigüedad clásica perdurará semioculta tras el velo de la iconografía cristiana, para resurgir con un inusitado peso figurativo en el período que va del Renacimiento a la instauración de la Modernidad. Para su comprensión es necesario ensayar la genealogía del Destino.

El destino y la fortuna

Al comienzo de su *Teogonía* Hesíodo enumera las deidades primigenias que encarnan al comienzo de los tiempos las fuerzas aún no sujetas a ley alguna que engendran un interminable tumulto de monstruosos descendientes. En el comienzo reina *Χάος*, el Caos. Surgen luego *Γαῖα*, la Tierra, y *Ἔρος*, el Amor. La primera, encarnación de la fertilidad, gesta por sí sola las divinidades primordiales que personifican los principios naturales, las montañas y los mares. Engendra también a *Οὐρανός*, el Cielo Estrellado, y de la unión de ambos proceden las generaciones sucesivas de los Titanes y de los Dioses Olímpicos, es decir, las divinidades antropomorfas que se rigen por las leyes de la unión sexual y de la descendencia.

La pro genie de Gea, La Tierra, es la del mundo de los dioses y de los hombres. El Caos, por su parte, engendra además de ésta otra estirpe diversa, integrada por dos divinidades abismales e insondables: *Ἔρεβός* [Érebo] y *Νύξ* [Nix], la Noche. Ambos parecen connotar matices de una oscuridad o tiniebla primordial. Grimal (1951 p. 165) caracteriza a Érebo como “las tinieblas infernales”. Es posible que exprese la oscuridad ctónica de los abismos interiores de la Tierra, por oposición a la oscuridad de la noche terrenal —o tal vez sideral— encarnada por *Νύξ* [Nix]. La Noche, por su parte, engendra una larga pro genie de entidades que entremezclan potencias ambiguas con otras decididamente terribles: la Muerte (*θάνατος*), el Sueño (*ὕπνον*) y la Venganza (*νέμεσις*) entre otras.

Esta estirpe, ajena a aquella otra de Gea, que engendra a los Dioses y a los Hombres, produce a las divinidades y las potestades que se imponen a ellos, entre las que se cuentan las fuerzas del Destino.

(Νύξ) καὶ Μοίρας καὶ Κήρας ἐγένετο νηλεοπίνοιας,
Κλωθῶ τε Λάχεσιν τε καὶ Ἄτροπον, αἶτε βροτοῖσι
γεινομένοισι διδοῦσιν ἔχειν ἀγαθόν τε κακόν τε,
αἶτ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε παραιβασίας ἐφέπουσιν:
(*Teogonía*, 217-222).

[Nix] parió igualmente a las Moiras y las Keres, vengadoras implacables: a Cloto, a Láquesis y a Atropo que conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses. (Hesíodo, s.f./1978, p. 80).

Hesíodo combina en esta sección diversas fuentes y pone en una serie indiferente, sin especificarlas, figuras de valor diverso. Las Moiras son, originariamente, el destino considerado como la suma de las felicidades y las desdichas que esperan a cada hombre. Su nombre, que significa *las que reparten*, es también su función, y en principio se consideraba que por cada mortal había otras tantas que encarnaban su destino propio. Con el tiempo, lo que era poco menos que una pura abstracción comenzó a adquirir visos personales y a ser representado como una divinidad única (Grimal, 1951, p. 364). Parejamente, comienza a asociárselas con las Keres. Estas divinidades, a diferencia de las Moiras, presentificaban el destino entendido como la culminación en la muerte en batalla de la vida de un guerrero y, a diferencia de las Moiras, se representaban como seres demoníacos y violentos. En los poemas épicos se las describe recolectando a los guerreros caídos, en forma de seres negros y alados, dotados de enormes dientes y uñas rapaces.

Moiras y Keres encarnan dos aspectos del Destino, que unas veces son distinguibles y otras, como en la enigmática enumeración de Hesíodo, tienden a confundirse. En ocasiones son entidades individuales ligadas a la vida de un mortal en particular, y en otras tienden a perfilarse primero como abstracciones y luego como una única entidad personal que rige todos los destinos. Luego de Homero se las imagina como las tres Parcas: Átropo, Cloto y Láquesis, divinidades hilanderas que gobiernan la vida de los hombres sucediéndose en la función de formar el hilo que la representa, ovillararlo y cortarlo dándole muerte.

La genealogía mítica del Destino denuncia así una radical ambivalencia, que expresa la situación existencial del hombre griego ante una realidad que se fractura. El mundo de los dioses se presenta radicalmente ambiguo, ofreciendo tan pronto una cara cruel y ajena como otra que los presenta distantes, arbitrarios, pero garantes al fin y al cabo —mediante un cuidadoso engranaje ritual— de un sentido último. De este modo, el destino mira al hombre con diversos rostros enigmáticos y contradictorios, insuficientes para dar sentido y consuelo.

La dimensión trágica, indescontable de la vida tal como se presenta al hombre griego, es correlativa de la mirada melancólica que encuentra una fundamental calamidad subyacente en el mundo; un espectáculo que causa las reacciones opuestas pero confluyentes que la tradición emblematiza en las figuras de Heráclito —que llora por las desgracias y la locura incurable de los hombres— y Demócrito —que se ríe de ellas desde su bosquecillo fuera de los muros de la ciudad—. Tragedia, filosofía, melancolía son vastos dispositivos que tematizan una discordia radical que tiñe el devenir humano en los orígenes, y que una y otra vez resiste ser abordada conceptualmente forzando a las instituciones seculares a encontrar vías de resolución en la imagen y en el mito.

Durante el Renacimiento, por su parte, otra figura del destino reemplaza a la Moira, las divinidades hilanderas y a las rapaces Keres. El Renacimiento imagina la fuerza personificada que gobierna el devenir bajo una figura inspirada en fuentes latinas, la Fortuna, que ante la visión del Quattrocento se identifica con el destino

como una forma del azar. En las versiones dialectales del italiano de la época, la palabra *fortuna* significaba, como actualmente en las lenguas latinas, tanto *casualidad* como *patrimonio*. A estos significados se les añadía un tercero: el de *viento tempestuoso*. En una sociedad dominada cultural y económicamente por el comercio ultramarino, esta afinidad se integraba en una sola e inquietante imagen: la riqueza se contaminaba con las incertidumbres del azar, el azar traía las riquezas o las perdía. Recuérdese la suerte de las naves del infeliz y melancólico Antonio, el mercader de Venecia. Según Warburg (1902, p. 192), los tres significados encarnaban “diferentes rasgos de una única fortuna-tempestad”, que tan pronto se tornaba una entidad terrible y rapaz que lo arrebatava todo como una pródiga y benévola entidad tutelar. Las representaciones de la época la ilustraban de pie sobre un barco, como signo también de su inestabilidad siempre al borde de la zozobra. Se la representaba también de pie sobre una esfera que en ocasiones estaba provista de alas, denotando lo inestable y lo fugaz.

El mundo se presentaba —y esto se acentúa en Shakespeare— como un orden cristalino y milagroso, pero tendido sobre el fondo de una radical fragilidad, mirada por completo afín a la del melancólico

Lorenzo de Medici, célebre encarnación del soberano atrabiliario, a quien Miguel Ángel esculpe adoptando la pose característica de quienes son presa de la bilis negra —sentado indolentemente, la cabeza reclinada sobre la mano—, escribe a Angelo Poliziano en abril de 1477:

(...) aquéllos que tienen el ánimo sano y salvo, fácilmente encuentran la “salud” de las demás cosas; pero, para los que lo tienen débil, nunca hay puerto protegido del oleaje de la fortuna, no hay agua tan tranquila ni bonanza tan apacible que les impida alterarse por la inquietud (Citado en Warburg, 1902, p. 159).

La doctrina de Hamlet

Esta historia del *pathos* de Occidente es legible una vez que se ha establecido la existencia de una indigencia radical en los medios con los que la razón humana intentó ocuparse de ella. Las posibilidades de hacer visible esta condición —que mina la mirada heroica que sobre sí ha pergeñado la cultura europea de la Ilustración al positivismo— pueden adjudicarse en buena medida a la profunda resignificación producida por el influjo de la obra de Nietzsche.

La composición de *El nacimiento de la Tragedia* en 1872 tiene visos de recomienzo radical, pero aun así puede reconocerse qué influjos han convergido para que fuese posible. Al momento de su escritura Nietzsche estaba ligado todavía, por su participación reciente en el Instituto de Basilea, al saber académico del que luego se apartaría, y en particular a la filología griega, con la que la obra dialoga y contiene. En 1868 había comenzado la tormentosa y pasional amistad con Wagner, que culminaría en la ruptura y el alejamiento pero que lo marcaría profundamente con el convencimiento de que la vivencia de la pasión musical expresaba y conmovía los cimientos de la existencia. Nietzsche, cultor de Schopenhauer, adoptó de él la desdeñosa misantropía y la idea rectora de que el arte es una potencia redentora. Desde esta perspectiva la creación artística no es mimética de la realidad, sino una entidad metafísica, o mejor, una fuerza reveladora de lo que la metafísica encubre tradicionalmente. La imagen tutelar de Schopenhauer, a sus ojos, lo hermanaba con

Wagner y los hacía compañeros en una misión de develamiento.

Las circunstancias biográficas carecen ciertamente de valor explicativo, pero operan dando visibilidad retroactiva a los acontecimientos, no porque sean su causa sino porque se integran al entramado imaginario que la textualidad elige inscribir acerca de ellos. El joven Nietzsche escribe una obra desgarrada entre los últimos devaneos de los amores de juventud que lo unen al saber académico y la tormentosa transferencia con Schopenhauer que lo llamaba a una vida fuera de la universidad, más plena y más terrible, que tuviese como fondo los aluviones sonoros de Wagner. Al decir de Safranski (2000, p. 60), Nietzsche escribe *El Nacimiento de la Tragedia* “todavía en el terreno de la filología, pero con la voluntad de danzar”. Esto lo pone en situación de hacerse cargo en su escritura de buena parte de los conflictos que atraviesan al pensamiento y la cultura a fines del siglo XIX. Nietzsche le reprocha a su época haber perdido contacto con sus hondas raíces en los mitos fundantes de Grecia. El hombre occidental, y en especial el moderno, se ha vuelto insensible a la verdad, y al preferir la razón al mito ha soterrado el fondo pasional que sólo éste puede revelar. Para rescatarlo es preciso reinventar la escritura, tornarla permeable a las fulguraciones poéticas y a los artificios retóricos que los usos académicos rechazan.

Por ello, *El nacimiento de la tragedia* es una obra que lleva en su título una suerte de autorreferencia, en tanto se proyecta a los orígenes de la tragedia ática para narrarlos —podría decirse para reinventarlos— pero también para extraer de ellos una música nueva para su prosa y que en ella, nuevamente, lo trágico nazca.

El comienzo mismo de la obra es de una potencia desusada y plantea un giro tan radical en las estrategias de apropiación del pasado y de su plasmación en la escritura que puede aseverarse que sin él la comprensión de la cultura y el arte del siglo XX hubiese tenido una faz por completo diversa.

Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt (Nietzsche, 1872a, p. 19).

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente (Nietzsche, 1872b, p. 40).

En estas breves líneas, Nietzsche inaugura una mirada nueva acerca de la cultura occidental al establecer dos vías paralelas allí donde se había dado por sentado que una sola reinaba, aquélla del pensamiento lógico (*logischen Einsicht*). Nietzsche postula que el progreso de la estética —aunque pronto habrá de verse que esta ganancia restringida tiene consecuencias para la totalidad del pensamiento y la vida— se asentará en la seguridad inmediata de la intuición (*unmittelbaren Sicherheit der Anschauung*). *Anschauung* es traducible por *opinión*, *modo de considerar algo* y, en sentido figurado, *punto de vista* o *perspectiva*. Sin embargo, la raíz *schau-* señala una connotación fuertemente visual, relativa al ver, exhibir, mostrar, examinar. En su

traducción al castellano Andrés Sánchez Pascual vierte el término por *intuición*, una palabra que posee largas resonancias en la teoría del conocimiento y cuenta con la ilustre precedencia de la intuición kantiana, traducción canónica de la misma voz alemana.

Esta *seguridad inmediata de la intuición* señala la eminencia de los dos principios de lo apolíneo y lo dionisiaco. La manera brusca y sin mediación en que estos nombres se presentan intempestivamente desde el comienzo, sin definición, sin los rodeos y las preparaciones propias de los melindres académicos, es coherente con la premisa. No se trata de introducirlos conceptualmente, es decir, de manera sucesiva, sino de mostrarlos de manera inmediata. Antes que la explicación acerca del fondo doctrinal que subyace a estos nombres, se presenta un modo de desenvolverse. Estas potencias engendran al arte de una manera que evoca a la unión sexual definida, a la vez, como una unión en la discordia y como lucha (*Kampf*). Apolíneo y dionisiaco son dos principios fecundos según un modelo erotizado, pero según un erotismo que lejos de conciliarlos es redefinido en términos agónicos, fecundos en la discordia.

En 1868, cuatro años antes, Nietzsche había escrito una de las tantas cartas que intercambiaría con Frida Overbeck, a la sazón esposa de quien era su mentor en el campo de la filología. En dicha carta se ponen de manifiesto, junto al estilo exuberante y a las notas que preanuncian su retórica inflamada, una suerte de profesión de fe y un propósito que esclarece su método. Nietzsche no había conocido aún a Wagner, pero cultivaba ya la creencia profunda —que Schopenhauer le había transmitido— de que el estatuto de la música superaba la categoría de la belleza y trascendía los velos de la representación, por lo que lo musical se torna para él emblema idealizado de lo inmediato. Anhelante, Nietzsche dice a Frau Overbeck que

Quizá llegue a encontrar una materia filológica que pueda tratar musicalmente, y entonces balbucearé como un niño de pecho, acumularé imágenes como un bárbaro que se duerme ante una antigua cabeza de Venus y, a pesar de la “fulgurante prisa” en la representación, tendré razón (Citado en Safranski, 2000, p. 61).

La solvencia poética del Nietzsche epistolar produce una imagen cuya eficacia es pareja a tantas otras que escribirá en los años venideros. Nietzsche está en aquel momento ligado pasionalmente al estudio del mundo clásico, pero a la manera en que un hombre de fines del siglo XIX, profundamente marcado por el Romanticismo, podía estarlo. Quería acercarse a los mármoles de la Antigüedad no con el talante del estudioso, sino con la vehemencia del bárbaro que arremete para conquistarla. Tratar la materia filológica musicalmente significa tratarla de manera pasional e inclemente, sin las mediaciones del protocolo conceptual, haciendo música con las palabras y, particularmente, una música wagneriana, masiva y desmedida. El tratamiento musical de las palabras hace condescender a la unión episódica dos mundos disímiles que contienden y pactan una tregua para procrear, como el bárbaro que camino del asedio de Roma se conmueve ante la belleza de Venus y cediendo al influjo amoroso se duerme a sus pies. El tópico de la belleza y el amor venéreos dulcificando y moderando el ímpetu guerrero es tradición secular en Occidente, y se remonta a la unión clandestina de Ares y Afrodita relatada en la *Odisea* (VIII, 266-366) por el aedo Demódoco y reseñada por Ovidio en las *Metamorfosis* (IV, 167-189). Pasión amorosa y pasión bélica se unen furtivamente como pueden unirse los amantes, contaminando mutuamente sus naturalezas.



Botticelli, Sandro
Venus y Marte



Saraceni, Carlo
Venus y Marte

Tradicionalmente, este mito se considera una alegoría de cómo el ímpetu guerrero y, por extensión, los valores viriles y fálicos requieren, en su exceso, de un principio femenino y pacificador que los modere y sujete. A partir del Renacimiento y el Barroco ésta será una imagen privilegiada para significar las virtudes concurrentes en la soberanía del Príncipe, que debe aunar la generosidad de la clemencia con el ardor del guerrero. Bajo esta forma constituye un tema muy frecuente de la pintura, que suele rodearse de alegorías astrológicas. Una influencia marcada de Marte en la carta natal dota a quien es nacido bajo este signo de las características del dios planetario, que lo hace dispuesto a la lucha en todos los órdenes. Esta influencia, sin embargo, debe ser balanceada por otras que lo moderen, en general atribuidas a Venus o a las virtudes sosegadoras de la Luna.

Es menos frecuente notar que esta asociación mítica parece señalar también una contaminación en sentido contrario. La tornadiza Afrodita sucumbe ante una pasión que tiene las marcas y el arrebató de la violencia, y que da al amor la marca inquietante de la agitación bélica. El tema del amor, al recibir el influjo del neoplatonismo, se liga fuertemente con el del éxtasis propio de la melancolía inspirada. El alma es puesta fuera de sí, un estado que combina la postración y el arrobamiento con la extrema agitación. En algunas de las versiones pictóricas más densas en términos alegóricos, se añade a la figura de los dioses yaciendo en el lecho una floración de figuras en situaciones desordenadas y lúdicas, como una suerte de emanación del influjo amoroso de la diosa que se adueña de la escena. En la versión pintada por Carlo Saraceni a comienzos del siglo XVII, que representa a la pareja en medio de las lides eróticas, se trata de una corte de *amorcillos* que juegan con las sábanas y las armas abandonadas del dios en exaltado tumulto. En la de Botticelli, la escena se encuentra enmarcada por un bosquecillo de mirtos —árbol consagrado a Venus—, lo que anuncia que ésta cobra el papel dominante. Marte se ha dormido y una alegre pandilla de pequeños sátiros, que en este contexto hacen inequívoca alusión al amor sexual, se apropió de su lanza, su yelmo y su coraza. Venus conquistada se torna la conquistadora que arrebató las armas de su asediador. Tampoco en la tradición judeocristiana faltan alusiones afines. En el *Cantar de los cantares* (6:10), esa hermosa y larga alegoría que une las lides eróticas y las místicas, se compara la belleza de la Sulamita con un ejército que despliega sus estandartes.

Así, la sorprendente cosmogonía de Nietzsche puede invocar precedentes ilustres e inscribirse en una larga tradición: la de una confrontación erótica que produce un arrobamiento de los sentidos y la proliferación imaginaria. Sus potentes divinidades engendran las artes en un vértigo erótico que se traduce en fulguraciones, *acumulación de imágenes*, que en su rapsodia transmiten una verdad atávica y raigal inaccesible a la razón.

El lenguaje es *tratado musicalmente*, y las palabras usadas de tal modo que hacen empalidecer a los conceptos (*Begriffen*). Los nombres de Dionisos y Apolo no son sino formas (*Gestalten*) que condensan una transmisión secular ajena al sentido que la razón les ha adjudicado:

Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen (Nietzsche, 1872a, p. 19).

Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses (Nietzsche, 1872b, p. 40).

A contrapelo de la tradición triunfante en Occidente, Nietzsche postula la procedencia de no fundamentar un discurso acerca de la verdad sobre el pensamiento lógico, sino bajo la égida de la intuición de las imágenes, siempre y cuando estén tomadas por ese tratamiento de las mismas que las inviste con el eco esplendente de una experiencia más allá de toda representación. Estas imágenes poseen, por así decirlo, una inmediatez de segundo grado, en tanto evocan como garantía de verdad la auténtica inmediatez de la vivencia que carece de toda imagen.

Suele reducirse lo dionisiaco a lo pasional y lo apolíneo a lo aparente. Más estrictamente, lo dionisiaco expresa la inmediatez de la vivencia y lo apolíneo la distancia por la Representación. Dionisos, dios de la embriaguez, prescribe el acceso directo y brutal a un orden de la verdad que derrumba los tabiques entre lo placentero y lo atroz. Por ello, lo dionisiaco en estado puro evoca figuras arcaicas y terribles: las bacantes en éxtasis feroz destrozando y devorando al animal sacrificial, la danza frenética de las ménades, el desenfreno de la celebración en el bosque con los tirsos y las zampoñas. La mejor figuración para su inmediatez es —una vez más— la música, que no consiente la distancia ni el alejamiento. En su cariz benévolo, la vivencia dionisiaca evoca la pérdida de la individualidad y el extático fundirse en el seno de la masa. Sin embargo, la confrontación cara a cara con la verdad desnuda es intolerable. Cuando se persigue fuera de los artificios del ritual, lo que puede obtenerse de ella hace añicos a quien la contempla. El Rey Midas, persiguiendo a Sileno, miembro de la corte de Dionisos, lo fuerza a revelar sus secretos. Lo atrapa y le exige que le revele qué conviene al Hombre. Sileno ríe, y el atrapado se torna perseguidor. Brutalmente le arroja a la cara su veredicto:

Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben (Nietzsche, 1872a, p. 31).

Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto (Nietzsche, 1872b, p. 55).

La verdad sin mediación ni velos resulta en una experiencia más allá de las fuerzas humanas. De la misma forma en que Midas resulta arrasado por la revelación, otro tanto, dice Nietzsche, le sucede a Hamlet puesto en situación análoga. Éste obtiene sin buscarla aquella terrible experiencia que Midas sufre por su propia decisión. La vivencia descarnada y directa por la que se topa cara a cara con la dimensión trágica de la vida. Sólo un resultado puede tener esto:

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die

aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion — das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Überschuss von Möglichkeiten, nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflectiren, nein! — die wahre Erkenntniss, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen (Nietzsche, 1872a, p. 31).

En este sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión — ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, el cual no llega a obrar por demasía de reflexión, por exceso de posibilidades, si cabe decirlo así, no es, ¡no!—. El reflexionar es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco (Nietzsche, 1872b, p. 55).

Die Erkenntniss tödtet das Handeln, el conocimiento es la muerte del obrar. Hamlet no permanece inmóvil ante el acto postergado por no poder escoger entre opciones distintas, sino por el contrario, porque aquello que se le impone como conocimiento es tan masivo y carente de toda mediación y alternativa que, como a Midas ante la doctrina revelada por Sileno, no le cabe más que la aniquilación simbólica de la parálisis y la sombra creciente de la verdadera extinción como amenaza. Hamlet no enferma por demasiado pensar. Se encuentra preso y detenido en una contemplación petrificante para la que ha bastado una mirada (*Einblick*), una experiencia sin espesor temporal que anula la distancia entre el que contempla y lo contemplado. El espectador fascinado ante el escenario terrible de la tragedia de la vida queda confundido, en esta mirada, con aquello que contempla, como la celebración dionisiaca confunde en uno las individualidades o las voces corales se funden en el canto.

La *acción* en sentido estricto requiere que pueda anteponerse entre la mirada y la verdad un elemento intermediario, un velo (*Schleier*). Ésta es la *Hamletlehre*, la *enseñanza* de Hamlet, como traduce Sánchez Pascual, o más bien, su doctrina. El velo en el que el hombre ha de envolverse, la mirada que establece la distancia y la densidad temporal, a diferencia del *Einblick* que las anula y petrifica. Este velo es el principio que procede de Apolo, dios de las apariencias bellas y armónicas, de las estatuas y de esas otras estatuas esculpidas con palabras que son los héroes de la épica.

Las artes son, para esta doctrina, los frutos de las uniones episódicas que Dionisos y Apolo consienten, ni revelación brutal y aniquiladora, ni engaño que quiere huir del mundo. A lo largo de la Historia, uno y otro principio marchan en abierta discordia, ya que la naturaleza de cada uno rechaza a la del otro, y si engendran esta progenie mestiza y precariamente constituida, es para asegurarse de que en ellos se perpetuará su lucha. Sólo la tragedia ática logra el milagro momentáneo de una comunión de ambos.

Si la tragedia es para Nietzsche la expresión más lograda del arte, esto es porque en ella la representación y la verdad trágica, la pasión musical y la apariencia,

la belleza y lo terrible, se conjugan tormentosamente pero se componen de forma tal que permiten que el contacto con la verdad enaltezca en lugar de matar la voluntad en el espectador. Si el coro expone, con su desgarramiento lírico y musical, un núcleo de verdad dionisiaca inexpresable en palabras o en conceptos, la belleza de la representación, ese plácido sueño cuyas figuras visibles son los actores, la envuelve en el velo de la ilusión, preservando al público del destino de Hamlet.

Así puede comprenderse el lugar que cobra la acumulación de las imágenes del bárbaro que sueña ser Nietzsche. Hace falta acopiar imágenes porque sólo envuelta en imágenes algo de la verdad resulta atrapada de una manera soportable. Imágenes que puedan ser compuestas en palabras, y palabras que puedan cobrar, por los destellos de estas imágenes preñadas de verdad, el valor de la música.

¿Es más noble en la mente sufrir...?

Sobre este punto la intuición freudiana que piensa la tragedia griega y el drama isabelino como dos momentos de la civilización resulta ser ajustada, más allá de las precauciones antedichas, necesarias para evitar los atolladeros evolucionistas.

Un factor que distancia a una y a otra es el grado de mediación que hace que los males del destino penden también sobre las almas y no sólo sobre los cuerpos. En la tragedia griega ningún espesor demora la marcha al paso apretado del héroe, quien entero y de una pieza se dirige a su perdición. El destino en su doble faz bascula de un lado a otro, de la digna Moira a la espantosa Ker sin que el desdichado que es juguete de sus arbitrios pueda oponerle otra cosa que su muerte. La voluntad ciega del Hado proyecta una continua amenaza sobre los cuerpos, estragados, mutilados, arrasados. La piedra monumental del anfiteatro y los fastos ciudadanos no acaban de encubrir la pertenencia de la tragedia al antiguo culto sacrificial y sanguinario de las bacantes y las ménades.

El drama shakespereano reprime, en un sentido ajustado y propio, el sufrimiento del cuerpo y traza su terreno en ese orden de lo psíquico propio del pensamiento isabelino que, si bien concierne al cuerpo, ya no es la carne sino el cuerpo imaginario de los humores, los espíritus y las pasiones. Al final, por supuesto, está la muerte acechando y los cadáveres se acumulan. De hecho las tramas necesitan de estas desdichas fúnebres para desenvolverse. Aun así, la infeliz Lavinia de *Tito Andronicus* podría considerarse más bien una rareza de la obra temprana de Shakespeare y la sangre de su mutilación menos roja que la que Lady Macbeth cree ver en sus manos culpables.

Claro está que puede objetarse que estas características no son propias del teatro isabelino en general sino de la dramaturgia de Shakespeare, y que otras compañías optaron por divertimentos más carnales y menos sutiles. Pero, precisamente, no se trata tanto de los acontecimientos fácticos como de los movimientos discursivos. En este sentido, cabe poco margen de duda acerca de que en la lucha por darle voz a la época fue la pluma de Shakespeare la ungida como aquella que podría constituirse en paradigma, a diferencia de, v.g., el sangriento John Webster o el docto Ben Jonson. En todo caso, parece plausible afirmar que en sus puestas habría un espesor que hace que se la haya preferido como su novedad específica.

La tónica de la tragedia clásica es, según Nietzsche, un núcleo dionisiaco

instantáneo como la música y mortal como la mirada de Medusa, que precisaba del envoltorio onírico de las imágenes. La Inglaterra de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, que los comentadores no aciertan a clasificar como Renacimiento tardío, Modernidad temprana o Barroco, tiene de este último la disposición a multiplicar los planos y los envoltorios imaginarios. El Barroco, era melancólica por excelencia, contiene con su *pathos* intentando plegar su discurso a las características de un objeto fugitivo. Tan pronto se torna excesivo, pleno de volutas y arabescos que remedan la proliferación inabarcable, como intenta tensar hasta estallar las leyes de la representación, buscando expresar lo inefable.

En la quinta escena del primer acto Hamlet advierte a Horacio, adelantando tal vez la estrategia de su aparente desvarío, que no ha de reaccionar aun cuando lo vea haciendo gala de una *antic disposition*. El epíteto *antic*, literalmente *antiguo*, vale aquí por *extravagante*. Es claro que la ambivalencia de la palabra es sugestiva. Incluso así, resulta de interés la observación de Yves Bonnefoy (1999, p. 86) respecto de que en la lengua isabelina *antic* evocaba también los arabescos, y que su interés, para la sensibilidad de la época

(...) iba a la par con la fascinación que se vinculaba entonces con lo *non finito*, con las ruinas o con los híbridos bajo el signo de la melancolía, la ironía, la burla y lo arriesgado. *Antic* introduce en *Hamlet* la idea de las virtualidades irracionales, nocturnas, la naturaleza, sus ambigüedades demoníacas, es la alusión a lo que desborda as formas claras del orden, ya sea tradicional o reestructurado por el humanismo (Bonnefoy, 1999, p. 86).

Para esta sensibilidad, el objeto melancólico se hace presente sólo a condición de que se le tienda un paisaje en el que pueda insinuarse para perderse y escamotearse. La representación barroca promueve la profusión de las formas, los pliegues, las volutas y los rincones, la disposición multiplicada de los planos y los puntos de vista. Los caminos de la mirada se extravían en los pasillos indefinidos de la puesta en abismo o se estancan un momento antes de acertar el recodo que les permitiría atrapar ese objeto fugitivo.

Los artificios que intentan la búsqueda de lo que se sustrae de continuo proliferan, como en esos visajes en los que una mano en escorzo intenta salir de la tela para atrapar un instante que siempre está un poco antes o un poco después del gesto. El anhelo prometeico de arrancar a la naturaleza las leyes por las que se configura el espacio permite reproducir y recrear las distancias y los planos disímiles, pero también forzar las leyes de lo visible para obligarlas a mostrar lo que se escamotea a la mirada distraída. El intento está sin duda condenado al fracaso, y lo que se inscribe es, en última instancia, el momento extremo en que todos los medios de la representación se tensan y tocan su límite. Tal vez por eso la contracara de la mano que intenta salir de la tela por el proscenio fantasmal del marco es el fondo que se funde tono a tono en la tiniebla. Los paisajes y los muros límpidos del Quattrocento se llenan progresivamente de rincones oscuros, en los que parecen medrar las formas inasequibles y expulsadas por los sueños de la razón. La vida espectral de las imágenes libra una batalla sorda entre la figuración y lo irrepresentable, que se traduce en una proliferación que perpetúa su naturaleza agónica a través de las épocas.

2. Aby Warburg y la memoria de las imágenes

La vida de Aby Warburg estuvo signada por su tiempo. Su nombre no suele contarse entre los que lograron integrar el panteón de los ilustres, pero el valor de su obra como expresión de las ideas de su época y apertura a nuevos horizontes del pensamiento bien lo hubiese valido.

Warburg era el primogénito de una familia de acaudalados banqueros judíos de Hamburgo, con lo que tenía un futuro asegurado. A los trece años, momento de la mayoría de edad, cedió su primogenitura a su hermano Max, a cambio de la promesa de que, estando a su cargo la administración de la fortuna familiar, le compraría de por vida cuantos libros quisiera. Max Warburg cumplió con la palabra empeñada, no sin acotar que el precio se pareció más a un cheque en blanco que a un puñado de lentejas.

Warburg se dedicó por completo a la historia del arte. Se formó en Florencia, viajó para recolectar material para sus estudios, pero la mayor parte de su vida la pasó en Hamburgo, donde se abocó a la minuciosa colección de documentos e imágenes. La originalidad de sus puntos de vista dio un nuevo derrotero a la comprensión de la Antigüedad clásica y del Renacimiento, y estableció nuevos parámetros para el estudio de los fenómenos estéticos. Dio dignidad explicativa a elementos que no habían sido antes tomados con rigor, en especial las prácticas mágicas y los registros considerados marginales por la crítica tradicional.

Con los rigores de la guerra sufrió un colapso por el que fue internado. Nunca se restableció plenamente, si bien nunca abandonó su trabajo en la medida en que sus fuerzas le permitieron continuarlo. Fue un ferviente admirador de Nietzsche, y sus conjeturas acerca del valor y el derrotero de las imágenes estaban fuertemente influidas por él. Irónicamente, cuando fue recluido en una institución mental fue tratado por el mismo psiquiatra, Otto Binswanger, y su habitación en la casa de salud estaba presidida por un retrato de Nietzsche. Sin embargo, si bien es mucho lo que le debió su pensamiento a las salvajes fulguraciones de lo apolíneo y lo dionisiaco, su obra permitió articular una teoría de la imagen que, a diferencia de la nietzscheana, es sistemática y dialoga con los saberes de la época.

Su interés se centró en las transformaciones generadas por la ascendente burguesía de la Florencia del siglo XVI, cuya influencia se extendería a toda Europa e impulsaría la exhumación de la Antigüedad clásica. A la ampliación de los horizontes geográficos, la exploración de Oriente y la apertura de nuevas rutas marinas correspondió una pareja ampliación de los horizontes temporales y de la comprensión de las épocas.

Warburg postulaba que este nuevo mundo no significó simplemente un cambio de situación de un estado a otro, sino un complejo juego de síntesis y conflictos, en el que el mundo del Bajo Medioevo, lejos de ser borrado por la masiva exaltación de los ideales clásicos, se vio revivificado por el conflicto. Así, antiguos y nuevos ideales se fundieron en un crisol turbulento, transido de tensiones en que coincidían las tradiciones redescubiertas —muchas veces reinventadas y reinterpretadas— con las identidades y discursos marcados a fuego por los ideales y las instituciones cristianas. Esta situación redundó en una vitalidad inédita y fecunda que tendría su primera expresión en las cortes refinadas y cultas del Quattrocento, germen de la incipiente Modernidad.

A contrapelo de la representación habitual que figura al Renacimiento como una época eminentemente racional, en la que el pensamiento pone en fuga el dogmatismo y la superstición, Warburg postuló que esta tensión propia de una época marcada por hibridaciones y sincretismos sólo puede comprenderse mediante el relevamiento de saberes que habitualmente fueron menospreciados: las prácticas mágicas, la astrología, las módicas erudiciones populares. Estas discursividades cuentan con una particular potencia para alojar y expresar la complicada fusión discursiva en la que hebras de nuevos modos de pensamiento sientan las bases de las ciencias modernas, pero que en este terreno aún incierto se funden y refunden con expresiones que la posteridad condenaría por irracionales y arbitrarias.

Los clásicos traídos nuevamente a la luz rendían el culto de las sibilas, del poder mágico de los números, de misterios y prácticas secretas. Alejandría, que había cultivado la astrología, se convierte en una de las tierras prometidas de las que se espera recibir revelaciones arcaicas y olvidadas. Estos saberes helenísticos conviven y se adaptan plásticamente a sus variantes medievales. Durante siglos los incipientes intentos de experimentación y avances técnicos estuvieron ligados a doctrinas que, como la alquimia o la astrología judiciaria, brindaban explicaciones muchas veces patentemente divergentes de la doctrina ortodoxa. La posibilidad de múltiples interpretaciones heréticas de la naturaleza del mundo persistía pese a los esfuerzos de las hogueras y los potros de tormento, y las conjeturas acerca de cómo ganar el favor y la intervención de los ángeles y otras potencias celestes o demoníacas proliferaban junto con los intentos de dominio de nuevos instrumentos técnicos.

Este ámbito, violentamente confuso, transido de persecuciones e idolatrías, es un sustrato particularmente adecuado, según la perspectiva de Warburg, para revelar las fisuras, contradicciones, adhesiones y residuos de lo pretérito. Warburg redefine la mirada histórica, cambia las perspectivas acerca de qué es nimio y qué no lo es, señala complejidades en la estratificación de las épocas que no habían sido notadas, y amplía el registro de los sustratos y soportes de inscripción del pasado y sus posibles modos de lectura.

Bajo estas condiciones, Warburg reformula el Quattrocento italiano según el hilo conductor de lo que denomina *Nachleben der Antike*: la vuelta a la vida de lo antiguo. En su tesis doctoral de 1891, publicada en 1893, realiza un inédito análisis de dos cuadros que desvelaron a la crítica con su naturaleza enigmática: *El nacimiento de Venus* y, ante todo, *La primavera*, de Botticelli. Warburg explica las obras con una minuciosidad y un detalle nunca vistos, según un conjunto de referencias y un método inéditos.

Entre los elementos de su análisis, la figura de la Venus que surge de la espuma del mar condensará para él elementos recurrentes en las representaciones plásticas, rescatados laboriosamente del olvido por los pintores, artistas y estudiosos convocados por la corte de los Medici. Estos elementos se sintetizarán para Warburg en la imagen de la ninfa, reservorio en el que se infunden las pulsantes energías provenientes de las fuentes clásicas.

En ella distinguió Warburg el resultado de la búsqueda que artistas e intelectuales vinculados a la república florentina en las primeras décadas del siglo XV (Leon Battista Alberti, por ejemplo) y, más tarde, al círculo mediceo (Poliziano, Botticelli, el joven Leonardo) habían hecho en procura de un signo privilegiado y manifiesto de la vitalidad pagana, perdida o latente en textos e imágenes de la Antigüedad que siglos de civilización cristiana habían eclipsado u olvidado (Burucúa, 2003, p. 15).

El tema —o tal vez el fantasma— de la vitalidad del alma pagana, central para Warburg en su comprensión del Renacimiento, toca, si bien de una manera púdicamente victoriana, el centro de la cuestión. Los *homines novi* se figuraban su pasado inmediato como una época de decadencia, mientras que la Antigüedad añorada se reinventaba según sus anhelos como tributaria de una potencia inusitada. El Medioevo había intentado domesticar y diluir la carga erótica y vital de los clásicos, pero aun así ésta se traslucía en Lucrecio, en los paisajes de Virgilio, en la desafortada sensualidad de sus mitos. El poder que se adjudicaba a las imágenes y los símbolos antiguos servía tal vez de antídoto inconfeso a las languideces del ascetismo y el escamoteo de la carne.

El Medioevo lidió durante mil años con su valoración ambivalente del mundo antiguo, demasiado pasional para ser enaltecido y demasiado venerable para ser execrado. Un trabajo minucioso de retranscripción, traducción y, en resumidas cuentas, de censura logró mantener a los clásicos en su sitio de admiración. El exuberante Ovidio circuló en la Francia de comienzos del siglo XIV en una versión cristianizada en lengua vernácula llamada *Ovide moralisé* en la que se intenta rescatar las potentes imágenes de los mitos clásicos expurgándolos de su carga erótica y de sus excesos. El mito del joven y bello Ganímedes, arrebatado y llevado a los cielos por Zeus transfigurado en águila, es una inequívoca demostración de la concurrencia del poder regio y de la desmesura sexual. El anónimo comentarista del *Ovide moralisé* declara que se trata de una alegoría del alma arrebatada por Dios y transportada a un cielo espiritual. La transcripción trasluce de modo ostensible el conflicto creado por la fascinación horrorizada ante el *pathos* de la Antigüedad. Curiosamente, el intento de censura resulta en una victoria pírrica. Lejos de ocluir la naturaleza pasional de la imagen, agrega una nueva complejidad a la cuestión. Comparar el rapto erótico de Ganímedes con la pasión mística pone de manifiesto la escandalosa sensualidad que late en el fondo de la imaginería cristiana, que hace del éxtasis espiritual un goce fuera de la carne pero equiparable al de ésta. Los efluvios eróticos de la Antigüedad luchan codo a codo con un cabal erotismo de la mística cristiana, repudiado pero eminentemente presente en tanto tal, conteniendo en composiciones sincréticas y crecientemente complejas. Bajo este empuje, la vida en Florencia se torna una representación constante, en los palacios y las cortes, en forma de mascaradas y de un arte decorativo que oculta los muros tras una floración pertinaz de imágenes. El arte sacro de los templos y los rituales se puebla de sibilas, faunos, ninfas y toda suerte de figuras paganas.

Warburg, fiel discípulo de Nietzsche, considera a las imágenes un territorio de conflicto en el que se condensan terribles energías. Entre estas figuras, una capta especialmente su atención. En su estudio sobre Botticelli encuentra el ejemplo patente de un motivo recurrente: el de una joven mujer envuelta por sus cabellos o por telas que ondulan a su alrededor, irradiando un aura dinámica cargada de una energía vital y sobrecogedora. Warburg releva la amplia difusión de este motivo en la iconografía de la época en todo tipo de expresiones. Señala que Da Vinci se había referido unas pocas veces al arte de la Antigüedad clásica, pero cuando se dirige a los pintores en el apartado "*Del modo del vestire le figure*" de su *Trattato della Pittura* les recomienda "(...) *imita quanto puoi li Greci e Latini col modo del scuoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di loro li panni*" [imita cuanto puedas a los griegos y los latinos en el modo de descubrir los miembros, cuando el viento ciñe sobre ellos los paños]

(Da Vinci, L., s.f./1817, p. 265). Este movimiento que Leonardo rescata de los clásicos y devela los cuerpos está limitado a temas muy precisos. En el apartado "*Delle poche pieghe de' panni*" se lee la indicación de que "(...) *solo farai scuoprire la quasi vera grossezza delle membra a una ninfa, o un' angelo, li qua li si figurino vestiti di sottili vestimenti sospinti, e impressi dal soffiare de' venti*" [Sólo dejarás descubiertas casi en su verdadera magnitud los miembros de una ninfa o un ángel, que han de ser representados vestidos con ropas sutiles, suspendidos y agitados por el soplar de los vientos] (Da Vinci, L., s.f./1817, p. 268).

Este retorno a la Antigüedad clásica estaba guiado por la ambición de recuperar saberes y puntos de vista perdidos por el mundo cristiano, pero también sentimientos y vivencias que estuvieron latentes en las figuras de los dioses paganos, nunca del todo sepultados. Se consideraba que la Antigüedad era vista como a través de un velo, con una pátina de ignorancia secular que debía removerse. Los predecesores inmediatos de estos *hombres nuevos* no estuvieron a la altura del tesoro que guardaron por siglos. Habían dejado caer el griego y deformado la herencia de los clásicos según la medida de sus prejuicios y su ignorancia. Sólo recuperando en forma integral este legado cabría la posibilidad de una vivencia plena del pasado y una apertura a un horizonte esencialmente nuevo. Nuevos territorios, nuevos poderes desatados sobre la Tierra que esperaban para ser dominados, nuevas oportunidades de riqueza y poder.

En 1907 Warburg realiza un estudio ejemplar respecto de estos elementos. A fines del siglo XV un agente comercial de la corte medicea llamado Francesco Sassetti encarga un sepulcro que sería instalado en la iglesia Santa Trinità, de Florencia (Warburg, 1907, p. 177). Constata allí la compleja síntesis operada entre símbolos procedentes del mundo pagano y otros del repertorio cristiano. Episodios mitológicos coinciden con los relatos bíblicos, e imágenes tradicionales medievales se mixturán con variantes extraídas de la Antigüedad clásica.

Conjugar las oposiciones, en apariencia irreductiblemente extrañas, entre las ropas flamencas de los pastores y los trajes imperiales, entre Dios y la Fortuna, entre el David con la honda y el centauro, (...) entre la muerte del santo (San Francisco) y la de Meleagro; son el fruto de una polaridad orgánica, de las oscilaciones propias de un hombre culto del Renacimiento que persigue su reconciliación en una época de enérgica metamorfosis de la autoconciencia (Warburg, 1907, p. 199).

El espíritu del hombre del Renacimiento se le figura a Warburg como el escenario de un conflicto en el que contienden símbolos y figuras, las representaciones canónicas del cristianismo, las tradicionales del Medioevo y los intentos de reactualizar las poderosas efigies de la Antigüedad clásica.

Warburg encuentra que esta amalgama heterogénea confluye en un tema que se muestra capaz, repetidas veces, de ofrecer terreno a una síntesis posible, y que ha sido sistemáticamente desconocido por la crítica oficial. Tanto en las ciudades del Quattrocento italiano como en los países nórdicos ha surgido un singular interés por el pensamiento mágico. Tradicionalmente reservado a las clases bajas, sin cabida en los círculos cultos, mantenido en las sombras por el temor a la imputación de herejía o brujería, el creciente sentimiento de enaltecimiento de las potencias humanas comienza a hallar allí una vía de expresión privilegiada.

En 1912 presenta en el Congreso Internacional de Historia del Arte en Roma un estudio en el que devela el sentido de una obra que había desorientado a la crítica: los

frescos del palacio Schifanoia en Ferrara. Warburg (1912, p. 416) discierne que las figuras enigmáticas que no habían sido descifradas hasta la fecha entrañan un simbolismo astrológico. Deja sentado así que estas referencias son fundamentales para la comprensión de la época. El mito de un Renacimiento plenamente racional, expresión de la razón humana que se desprende del dogma, se encuentra seriamente cuestionado ante la evidencia de que el hombre del Renacimiento rinde culto al mismo tiempo a potencias de otro orden. Los estudios que Warburg emprende señalan una y otra vez cómo la interpretación del significado de las imágenes requiere la compulsión de una compleja trama de referencias en el campo de las imágenes y de las letras que alude permanentemente a estos saberes de dudosa reputación.

El tema de la magia culmina en un ambicioso estudio que le dedica a la recepción de la figura de Lutero (Warburg, 1920, p. 445). La Reforma ejerce una transformación radical que sacude hasta sus cimientos la sociedad europea y desgarrar la monolítica —hasta el momento— cosmovisión cristiana. Tal aparición exacerba en sus contemporáneos el sentido de lo excepcional y lo portentoso. Warburg releva una vasta colección de crónicas, cartas astrales, documentos, profecías e interpretaciones. Consideraba haber descubierto y expuesto a la luz el revés de la trama de la historia del surgimiento del hombre moderno. El relato heroico, iluminista del Renacimiento cedía lugar a una concepción más compleja. Un territorio de conflictos en el que los saberes medievales, la Antigüedad recobrada y la Modernidad entrevista coincidían en forma precaria y contradictorias condensadas en un régimen de imágenes. Éstas a su vez podían ser leídas en una compleja urdimbre que requería ampliar en gran medida el registro de las referencias. A las fuentes oficiales privilegiadas por la academia era preciso agregar otras que fueron sistemáticamente despreciadas.

El pensamiento mágico presentaba una serie de características y condiciones precisas que lo hacían adecuado para rescatar las huellas disimuladas por las voces oficiales. Se trataba de un saber maleable, que atravesaba diferentes regímenes discursivos, presente en las clases populares, en la población educada y aun en el incipiente conocimiento académico. Era respetado por su origen en la Antigüedad clásica y había permanecido vivo y activo durante todas las épocas que mediaban hasta la Florencia de los Medici. Se trataba, por lo demás, de un saber particularmente sensible —en el sentido en que puede hablarse de la sensibilidad del papel fotográfico— a las pasiones y los deseos. Éste era un rasgo especialmente valorable para Warburg, quien concebía una historia basada en imágenes y testimonios que, además de su capacidad para transmitir ideas, se conservara e inscribiera en la memoria de la humanidad por su virtud de almacenar y transmitir este *pathos*.

Bajo esta perspectiva, las prácticas mágicas eran maquinarias de la memoria que operaban traduciendo en imágenes los grandes conflictos por los que la cultura occidental se transformaba a sí misma. Warburg consideró conveniente estudiar estos fenómenos en sociedades contemporáneas en las que estas prácticas estuvieran aún vivas. Entre 1895 y 1896 viajó a Nuevo México y estudió detalladamente las relaciones entre los rituales de los indígenas Hopis y Pueblos, sus marcos simbólicos y su cosmovisión. Encontraba que la situación de estas comunidades ofrecía al estudio unas estructuras rituales vivas y actuales que convivían a la vez con dos masivas contaminaciones: la que procedía del continuo influjo que había tenido la cultura católica española desde tiempos de la conquista y la que resultaba de haber quedado inserta en el marco del Estado protestante, industrial y anglosajón

norteamericano.

Las conclusiones de Warburg poseen un alcance que transforma la visión que Occidente tiene de su historia. El siglo XIX profesó la creencia de una humanidad que avanza por etapas en las que una deja atrás a la otra. El pensamiento mágico sería, desde esta perspectiva, propio de una etapa temprana de la Historia que puede equipararse, si se compara a la humanidad en su conjunto con un individuo, a una etapa infantil. Se supone que el advenimiento del pensamiento racional daría lugar a una nueva estructura de pensamiento que, según lo esperable, habría de desterrar al olvido los relictos de las épocas pretéritas. Bajo esta mirada, el Renacimiento se definió como el momento privilegiado en el que la humanidad comenzó a desprenderse de los elementos irracionales propios de su etapa infantil. Aun cuando Warburg participaba de una concepción evolucionista de la historia, postulaba que si bien magia, religión y ciencia configuraban una suerte de desarrollo sucesivo, lejos de relevarse una a la otra sin dejar rastros, coexistían como lo hacían en el Renacimiento las prácticas mágicas con el pensamiento lógico y racional. Llamó a esto *la esquizofrenia del hombre occidental*.

Este desgarramiento existencial puede rastrearse en el derrotero que trazan las imágenes a lo largo de las épocas y las geografías. Para los indios Pueblos, por ejemplo, la serpiente encarna un complejo entramado de imágenes que se repite en sus mitos y rituales. Warburg señala la afinidad de esta figura con otras formas afines en el contexto de la civilización judeocristiana, como símbolo de una potencia sobrehumana que debe ser conjurada en tanto procedente del mundo inferior. Ahora bien, estos esquemas imaginarios tienen una pregnancia fundamental bajo la forma de diversos avatares del mundo moderno. Las prácticas rituales y sus símbolos son organizadores de un espacio que pone de manifiesto la articulación de ámbitos separados por una distancia. Un mundo inferior y un mundo terreno, un espacio de los dioses que se diferencia del de los hombres, el territorio de los muertos y el de los vivos, son conjurados en su contacto y de manera fundamental en la distancia que se tiende entre ellos. Warburg encuentra este esquema afín a los inventos que en los albores del siglo XX parecen apuntar a un mismo fin: la anulación de la distancia. Telégrafos, aeroplanos, dirigibles, telégrafos operan una destrucción del espacio que se tiende entre el hombre y el mundo.

Warburg consideraba la historia de la cultura humana como un progresivo desarrollo de capacidades para dominar el mundo y las propias pulsiones, y esto implicaba el establecimiento de una distancia progresiva y acrecentada entre el sujeto y el mundo. Llamaba a esto *Denkraum, espacio de pensamiento*.

La cosmovisión mágica asegura una distancia mínima pero persistente. Por tanto, en momentos de la humanidad aquejados por la crisis, tales como el Quattrocento florentino —y, tal como enfatizarán sus seguidores, el Renacimiento tardío inglés— suele recurrirse al pensamiento y la imaginería de la magia como un intento de asegurar al menos una expresión mínima de este espacio.

El juego de las imágenes circulantes en el arte tendrá un papel privilegiado bajo la forma de lo que Warburg denominará *Pathosformeln*. Éstas poseen una entidad ambigua, que tan pronto colabora con la ampliación del *Denkraum* —y, por lo tanto, con la distancia necesaria para la subsistencia del pensamiento crítico— como, por virtud de la fascinación, lleva a la sociedad hacia un pensamiento mágico. Esta oscilación es el desgarramiento intrínseco que testimonia la historia del arte.

Warburg confeccionó su concepto de *Pathosformel* a partir de las nociones

circulantes en su época. Intentó abreviar en las concepciones que habían ganado prestigio. Fue un entusiasta del evolucionismo y se interesó fuertemente por los aportes de la biología acerca de la relación establecida a lo largo de las generaciones entre las imágenes y las conductas humanas. Demostró un interés especial por el concepto de *engrama*, entendiendo por tal

(...) un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante la reaparición de esos mismos estímulos. Warburg creía que las formas artísticas objetivaban tales exteriorizaciones, que las condensaban en mecanismos sensibles —los *Pathosformeln*— aptos para evocar, en un discurrir opuesto al del procedimiento habitual de la memoria, los engramas originales, y suscitar con ello el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad (Burucúa, 2003, p. 28).

Entre estas formas, hubo una que ejerció una particular fascinación sobre Warburg: la imagen de la Ninfa que había discernido tempranamente en la obra de Botticelli, figura energética rodeada de trazos ondulantes, y que se veía esclarecida en su entidad a la luz de estas formulaciones. Warburg postula que esta imagen traza un camino que atraviesa las épocas y las geografías. Se trata de una figura que condensa multitud de aspectos: la vitalidad y el erotismo del cuerpo femenino, la lozanía de la juventud y, ante todo, la expresión dinámica de una forma central, plena de potencia que irradia una representación plástica de influencia y poder.

La tesis a la que Warburg dedica su vida es que tales formas se desplazan, surgen y resurgen en vastas redes, en “cadenas de transporte de formas en la larga duración y entre los espacios dilatados de varias civilizaciones” (Burucúa, 2003, p. 29).

El aporte decisivo de Warburg a la historia de la cultura, en suma, es la idea de que las imágenes tienen la potestad de pervivir a lo largo de las épocas llevando una vida independiente del derrotero de las ideas, pero aludiendo a ellas en una compleja trama de correspondencias cuyo campo trasciende las disciplinas y los órdenes académicos. Seguir el trascurso de una imagen en su discurrir a lo largo de las épocas y las geografías requería una enorme gama de referencias en todos los órdenes del saber. El rastro perseguido en las imágenes visuales se continúa en su transcripción al lenguaje poético, o en multitud de prácticas aledañas y olvidadas como la magia, para resurgir nuevamente bajo la forma de imágenes en otros distritos de la historia.

La tarea de develar estas tramas volvió necesarias las dos misiones a las que abocó su existencia. La primera, presente desde los comienzos de su vida adulta, fue la creación de una monumental biblioteca, que puso primero a disposición de sus discípulos y luego a la de todos los estudiosos, que debió ser trasladada a Londres a causa de la guerra, donde se encuentra actualmente. La segunda, que lo ocupó los últimos años, la creación del *Atlas Mnemosyne*, una colección de imágenes en todos los soportes posibles que profesaba la ambición de desplegar la gama exhaustiva de la memoria de Occidente, un *atlas iconográfico de las Pathosformeln de la civilización*.

Warburg se consideraba a sí mismo un “psicohistoriador”, que había logrado diagnosticar “la esquizofrenia de Occidente” mediante el examen de sus imágenes desplegadas y articuladas a la manera de un mapa. Sus *Pathosformeln* condensaban este desgarramiento según las polaridades de un montaje imaginario que tenía en uno de sus polos la figura de la ninfa en éxtasis y en el otro el dios fluvial yacente, figura melancólica del luto. Todo el interjuego de la *vita activa* y la *vita contemplativa* puede

articularse bajo estas formas. Warburg rastreó estos arquetipos en las regiones más distantes del tiempo y el espacio, tan pronto en una gimnasta olímpica como en un ánfora clásica, un grabado flamenco o un anuncio publicitario de los *mass media*.

Los trabajos de Warburg fueron decisivos para resignificar los estudios sobre la melancolía. Su tratamiento de las imágenes, su monumental archivo y biblioteca, y la originalidad de sus puntos de vista posibilitaron —o, más aún, fueron causa directa de— los avances más reveladores, originales y documentados sobre el tema: de manera privilegiada, el estudio clásico de Klibansky, Panofsky y Saxl sobre *Saturno y la melancolía*, los trabajos de Dame Frances Yates sobre la melancolía isabelina y sus relaciones con las doctrinas herméticas y, de manera menos reconocida pero decisiva, la obra de Walter Benjamin.

Capítulo VI

La herencia freudiana

Quand viendra le matin livide,
Tu trouveras ma place vide (...).
(Baudelaire, 1857, p. 104).

[Cuando llegue la mañana lívida,
Encontrarás mi lugar vacío (...)].

Las representaciones humorales de la Antigüedad encarnan a lo largo de la historia de Occidente otras tantas versiones de una matriz central de lo que Pigeaud (2008) llama la historia del *imaginario cultural de Occidente*. La imagen de un fluido como principio explicativo de toda suerte de procesos humanos y cósmicos es otra vía que circula de los humores, los nervios filiformes, los espíritus y los vapores decimonónicos a las teorías incipientes que adivinan la conducción nerviosa y la libido freudiana. Se sigue en este derrotero la Historia de los fluidos imaginarios de Starobinski (1966), en especial en cuanto tales representaciones se inscriben en lo que este autor llama con una expresión inspirada en Bachelard (1938) *imaginación substancial* (*imagination substantielle*).

Por otra parte, la transmisión postulada en la alusión a Hamlet hace necesario el examen de la compleja relación entre palabra e imagen y, más precisamente, los fenómenos fronterizos y crepusculares en los que las virtudes de una y otra se imbrican y entremezclan, dando visibilidad al fondo teológico sobre el que descansa la imagen en la tradición occidental. Dos ocasiones privilegiadas ponen este fondo teológico de manifiesto: la palabra poética y la experiencia mística. La articulación de la imagen como expresión última —y paradójal— de lo indecible se constituye a la manera de una *puesta en escena* que intentará leerse a la luz del procedimiento que Freud denomina representación (*Darstellung*).

1. Genealogía de los fluidos imaginarios

Los estudios de Warburg transformaron radicalmente las posibilidades de la mirada retrospectiva de la cultura de Occidente. La historia se constituyó también en historia de las imágenes. Entre ellas, una tiene un sitio de privilegio: la figura de los fluidos como principio y razón del devenir, que Starobinski (1966) historizó en detalle.

Los fluidos constituyen una representación tan básica y universal que su potencia explicativa resulta adecuada para casi cualquier acontecer. Todo lo que pueda ser pensado en términos de proceso o relación entre sus partes lo evoca espontáneamente. Las sustancias afectadas por la movilidad, el tránsito o la mudabilidad encuentran naturalmente su representación como una sustancia que fluye, y también los elementos de un conjunto cuando entre ellos se establecen relaciones de influencia, causación o dependencia. En términos de un líquido corriente puede pensarse, como Heráclito con su *Πάντα ῥεῖ* [*panta rei*, todo fluye], el devenir de todas las cosas. Como un fluido sutil se representan las fuerzas como el Espíritu Santo del cristianismo o el poder que los astros ejercen sobre las mareas o el destino humano.

También en estos términos se pensó desde los comienzos de la cultura occidental la naturaleza humana, el funcionamiento de los cuerpos y los movimientos del alma.

Desde sus inicios en la Antigüedad clásica la descripción, definición y alcances explicativos de los fluidos del cuerpo constituyeron un territorio fronterizo entre la observación y la imaginación. Tres de los humores clásicos extraen su evidencia de la experiencia cotidiana. La flema, la bilis y la sangre eran sustancias —mejor o peor definidas— con las que había un comercio cotidiano. Especialmente la última, que si bien es un humor interno se experimenta en circunstancias tan apremiantes, que hieren tanto la imaginación y se relacionan tan directamente con la vida misma, que puede reclamar para sí la mayor de las evidencias. La sangre se manifiesta cuando se rompen las barreras que protegen el interior del cuerpo de la intrusión, se asocia vivamente al dolor de la herida y, de manera privilegiada, con esa experiencia cúlmine para la vida del hombre antiguo: ser herido en batalla.

Más extraña resulta la circunstancia de que junto con estos fluidos se postuló, desde un comienzo y con gran persistencia, la existencia de un cuarto humor: la bilis negra, atrabilis o melancolía, de la que no hay evidencia alguna. En todo caso, no la hay de manera tan inequívoca y concluyente como para justificar la certeza con que se la ha postulado sin excepciones a todo lo largo de la historia, mientras los sistemas humorales imperaron como principio explicativo en el saber médico. Es cierto que observaciones marginales parecen dar un cierto sustento a su aseveración. Los restos de sangre en las heces o los depósitos de sangre coagulada son algunos de los fenómenos observables que se postularon para dar razón de ella. Aun así, la debilidad de estas experiencias y el grado de certidumbre y permanencia de esta sustancia conjetural resultan sugestivos. El más incierto de los humores es aquél al que se le atribuyen mayores poderes explicativos, así como círculos de significado y vínculos con otros distritos del saber más extensos y persistentes.

Cuerdas y tubos

No sólo el sistema de los humores integra la genealogía de los fluidos imaginarios. Además de los cuatro humores clásicos, las explicaciones del funcionamiento del cuerpo y del movimiento del mundo en general requirieron de otros principios. Los líquidos expresan una modalidad del discurrir adecuada a muchas situaciones, pero otras necesitan mayor sutileza. Ciertos procesos serán expresados como relaciones entre sustancias de naturaleza heterogénea y jerárquicamente ordenadas. El cuerpo y el alma, los cielos y la Tierra, la voluntad y el músculo. Vínculos sutiles que requieren elementos mediadores del mismo orden. Junto con los líquidos se postularán otros cuyo fluir explique los vínculos allí donde las formas cotidianas de la materia no resultan eficientes. En estos casos resultaron más adecuadas las imágenes *pneumáticas*. El aire, el viento y el aliento daban testimonio de un principio que, siendo material y afectado por un movimiento fluyente, podía realizar las mismas operaciones simbólicas que los líquidos, pero incluyendo a la vez otras eficacias explicativas. Su presencia es a la vez sutil, al punto de pasar inadvertida, pero vital al extremo de constituirse en designación metonímica o identificarse con la vida misma.

Los humores resultaban una imagen adecuada para describir el cuerpo en la contundencia de su naturaleza, articulada y a la vez unificada. Explicaban su estado en la quietud y esa otra suerte de estado que es la vida en su conjunto. A un temperamento sanguíneo corresponde una vida marcada por las características de la sangre, es decir, marcada por la jovialidad. Así como las mejillas enrojecen por las emociones eróticas y festivas, y empalidecen cuando la sangre se retira de ellas ante la angustia o el temor, de la misma manera el conjunto de los momentos de la vida son teñidos por los humores que los dominan.

Estos funcionamientos, sin embargo, requieren de procesos mediadores. Las cadenas causales que llevan del alma a las cosas pasan por modos de relación entre elementos heterogéneos hasta lo incompatible. Si los líquidos, con su mezcla y su desmezcla, son eficaces para expresar *estados*, los procesos como el movimiento requieren de agentes activos, móviles y sutiles.

La explicación de los procesos fisiológicos de los que resulta el movimiento de los cuerpos fue adjudicada durante largo tiempo a los *espíritus animales*, una sustancia sutil —calificativo omnipresente cuando se trata de caracterizar a los espíritus— intermedia entre la contundencia corpórea de los elementos de la naturaleza mundana y la fluidez ingravida del alma. Se identificaba vagamente con el aire, que tan pronto puede ser ostensible cuando hincha las velas de un navío como imperceptible en su reposo.

El cuerpo animado presupone en su movimiento un flujo de estos agentes que lo recorre. Por ello se figuran los nervios como un sistema de tubos que conducen los espíritus como encauzan el aliento el tubo de una flauta o una jeringa.

El doble sistema de los humores y los espíritus resultó eficaz durante toda la Antigüedad y la Edad Media. Desde el río fluyente de Heráclito y el *pneuma* de los Estoicos —que también postulaban un fluido sutil que anima tanto al universo como a cada ser humano— este género de representaciones demostró ser especialmente adecuado para abordar la pregunta acerca de cuál es la continuidad sustancial que puede postularse en lo que fluye y deviene. Hasta el siglo XVII se da por válida la afirmación de Ficino de que los planetas ejercen una influencia sobre la humanidad, sirviéndose para su influjo de la intermediación de espíritus que penetran los cuerpos y se entremezclan con los espíritus vitales.

El advenimiento del mundo moderno implicó el arribo de nuevos problemas a resolver. De cualquier manera, la imagen del fluido permaneció incólume. Descartes conservó el principio explicativo de los espíritus y postuló un complejo sistema de tubos conductores que gracias a ellos generaban y transmitían el movimiento.

El problema de la sensibilidad, en cambio, recibía un género de explicación diverso. Ante un problema equivalente —vale decir, la conexión entre dos sectores del cuerpo diversos, que requieren un proceso intermediario— las explicaciones médicas recurrían a dos mecanismos distintos. Si el movimiento se explicaba por un fluido que circulaba por tubos, las experiencias de la sensibilidad se transmitían de los órganos al cerebro mediante un sistema de cuerdas y poleas. Las sensaciones son entendidas como efecto de tracciones operadas sobre fibras sensibles cuya tensión informa al cerebro primero y al *sensorium commune* a continuación.

Nervios sensibles y nervios motores constituyen dos sistemas diversos, con diferentes naturalezas y funciones. Descartes acude a dos principios explicativos diversos que implican una jerarquía valorativa. El movimiento es considerado una función más noble que la sensibilidad y, por tanto, es adecuado atribuirle un

mecanismo más eminente.

El sistema de cuerdas de la sensibilidad tiene una función subalterna respecto de los procesos anímicos, mientras que a los espíritus se les reserva la valiosa tarea de llevar a cabo las obras concebidas por el entendimiento.

Los nervios motores transportan esta sustancia preciosa e ilustre, llena de resonancias y evocaciones, hasta que arriba a los músculos, e hinchándolos, ocasiona la tensión que da lugar a la motilidad.

La jerarquía de los nervios motores y los sensitivos replican la del alma y el cuerpo. La cuerda sensitiva tiene su función prevista en su propia naturaleza material, mientras que la tubería de los nervios motores vale por dar lugar a una sustancia que los trasciende, y que a la vez es efecto de un proceso de sucesivas destilaciones y refinamientos, es decir, de una elevación de su estatuto. Los nervios contienen a los espíritus como el cuerpo contiene al alma.

Por otra parte, figurar la lógica de los movimientos del cuerpo por medio de la imagen de los fluidos implica una representación centrífuga de los procesos, en los que el alma racional, que tiene su sede en el cerebro, se constituye en el centro que irradia las acciones desde el reservorio de los ventrículos a la periferia. Al decir de Starobinski (1966, p. 177): “*Les esprits animaux sont les serviteurs d'un volontarisme 'extraverti'*” [Los espíritus animales son los sirvientes de un voluntarismo “extravertido”].

La imagen de los espíritus animales transmite para la incipiente Modernidad una caracterización de la condición que el hombre busca ocupar en el mundo. Una cualidad desbordante y expansiva que evoca el viento que mueve las naves que amplían el mundo conocido y lo conquistan.

La red de fibras que constituyen la sensibilidad, por su parte, se figura clara y distinta ante el ideal de una visión mecánica de la fisiología. La conciencia sensible se concibe, a la manera de los estoicos, como una araña en el centro de su tela que recibe las vibraciones producidas en sus confines.

De la misma manera que la tensión cambiante en la cuerda de un instrumento musical afecta la calidad de su sonido, las modificaciones en las vibraciones de las fibras encargadas de la sensibilidad explican las variaciones en la eficacia de las percepciones y los estados patológicos. Una cuerda excesivamente tensa o laxa ve malograda su función. La actividad se concibe como una extensión del ser sensitivo, por lo que el espasmo o la parálisis son las variantes patológicas de las alteraciones en la tensión. Igualmente, pese a la pregnancia de la cuerda vibratoria como principio explicativo, la metáfora del fluido permanece. Aún la *Encyclopedie* postula la existencia de un *jugo nervioso* responsable de las operaciones del espíritu.

A lo largo de los tiempos, cada vez que las ciencias descubrieron un principio explicativo asimilable a la imagen de un fluido el saber médico se inclinó a proyectar en los cuerpos los nuevos descubrimientos.

Bajo la influencia de la teoría de la gravitación de Newton, Robert Whytt propone en su *Essay on the Vital and Other Involuntary Motions of Animals* la existencia de una *vis nervosa*:

A Certain power or influence lodged in the brain, spinal marrow and nerves, is either the immediate cause of the contraction of the muscles of animals, or at least necessary to it (Whytt, 1751, p 5).

[Un cierto poder o influencia alojado en el cerebro, la médula espinal y los nervios o bien

es la causa inmediata de la contracción de los músculos de los animales, o al menos es necesario para ello].

A comienzos del siglo XIX, cuando entran en boga las experiencias con la electricidad, nace una gran discusión acerca de si el fluido nervioso puede identificarse con el fluido galvánico. Luigi Rolando encuentra, examinando las láminas del cerebelo, que tienen la estructura de una pila voltaica.

Cuvier, sin embargo, en 1817 (p. 31) considera suficientemente probado que la acción de los nervios no puede realizarse por medios meramente mecánicos, pero no comparte la hipótesis eléctrica. Asevera, en pleno siglo XIX, que resulta evidente que los nervios actúan sobre las fibras nerviosas gracias a las virtudes de un *fluido imponderable*. De allí que todas las ramificaciones del sistema nervioso estén fuertemente irrigadas por vasos sanguíneos, pues este fluido nervioso comparte, según Cuvier, la procedencia de todos los fluidos animales, es decir, un proceso de secreción de la sangre. El sistema nervioso se caracteriza por su particular disposición para admitir este género de fluido.

D'un autre côté, il est certain que la matière médullaire est le seul conducteur du fluide nerveux; tous les autres élémens organiques lui servent de cobibants, et l'arrêtent, comme le verre arrête l'électricité (Cuvier, 1817, p. 31).

[Por otra parte, es seguro que la materia medular es el único conductor del fluido nervioso; todos los demás elementos orgánicos le sirven de aislante, y lo detienen como el cristal detiene la electricidad].

Cuvier afirma que el fluido eléctrico es comparable pero no idéntico al que fluye en el sistema nervioso, que se describe aún con la misma adjetivación que los antiguos espíritus animales.

Longet (1842, p. 120), en el capítulo sobre la *fuerza nerviosa* en su *Anatomie et physiologie du système nerveux*, asevera que la mayor parte de los autores explican el fenómeno de la vida por un "agente imponderable", ya sea que lo llamen "*principe, agent ou fluide nerveux, force nerveuse, principe actif des nerfs, etc.*" [principio, agente o fluido nervioso, fuerza nerviosa, principio activo de los nervios, etc.]. Su naturaleza, sin embargo, no es clara.

Si beaucoup de physiologistes voient dans le principe nerveux un fluide impondérable, ils diffèrent de sentiment quand il s'agit de le comparer à un autre agent impondérable déjà connu: pour les uns, il est identique au fluide électrique; pour les autres, il lui est seulement analogue et n'en peut être, comme le fluide magnétique, qu'une simple modification; pour ceux-là, enfin, la force nerveuse est une force sui generis (Longet, 1842 p. 120).

[Si muchos fisiólogos ven en el principio nervioso un fluido imponderable, difieren sus opiniones cuando se trata de compararlo con otro agente imponderable ya conocido: para unos, es idéntico al fluido eléctrico; para los otros, es sólo análogo y no puede ser, como el fluido magnético, sino una simple modificación; para otros, por último, la fuerza nerviosa es una fuerza *sui generis*].

En consecuencia, puede considerarse que mientras los progresos del conocimiento anatómico empírico enriquecen la representación del cuerpo en la

medicina moderna, continúa la “disponibilidad metafórica” (Starobinski, 1966 p. 179) de la noción de *fluido imponderable*. A despecho de los conceptos científicos, la dinámica de los fluidos imaginarios se muestra capaz de contener y hacer persistir representaciones de todo tipo, que son expulsadas por los saberes que se ocupan de los hechos.

(...) la notion de fluide n'est qu'une figure, une “forme symbolique” permettant d'établir un modèle imaginaire (lié à l'expérience immédiate et à la rêverie la plus "concrète" et la plus élémentaire); la conjecture explicative s'en servira toutes les fois qu'il s'agira de représenter la transmission, le passage (d'une excitation, d'une "idée", d'une volonté, d'une émotion, d'une énergie, etc.) d'un point à un autre de l'appareil nerveux (Starobinski, 1966, 179).

[(...) la noción de fluido no es más que una figura, una “forma simbólica” que permite establecer un modelo imaginativo (ligado a la experiencia inmediata y a la ensoñación más “concreta” y más elemental); la conjetura explicativa la utilizará cada vez que se trate de representar la transmisión, el pasaje (de una excitación, de una “idea”, de una voluntad, de una emoción, de una energía, etc.) de un punto a otro del aparato nervioso].

En suma, la noción de fluido no es sólo un principio explicativo en el sentido intelectual. Si lo fuese, podría haberse esperado que su evolución acompañase el derrotero de los conceptos médicos, siendo desterrada con las teorías neumáticas y humorales ante el surgimiento de la anatomía y la fisiología en sentido moderno. Si persiste, es porque sus virtudes no son —o no son solamente— de orden conceptual, sino que se enraízan en el hecho de que su figura proyecta una imagen tan saturada de valores imaginarios que perdura a lo largo de toda la historia del pensamiento. Evoca dos núcleos imaginarios: el fluir y la inmersión, que poseen la virtud de despertar evocaciones en todo los distritos de la actividad y del pensamiento sobre el cuerpo. Esta riqueza simbólica, y la sujeción a un régimen que no es precisamente el de la discusión lógica de los conceptos sino el del comercio de las imágenes, la torna especialmente eficaz para dar figura a todo tipo de proceso, pero la hace también especialmente propicia a los equívocos. Su campo de operatoria es una zona crepuscular entre lo conceptual y lo mítico, tan pronto nombrando y discerniendo los frutos de la observación como difundiéndose por su potencia metafórica a todos los campos de la cultura, aun los más lejanos. Al ser mudables sus formas, permiten un ilimitado juego de atribuciones.

La economía de los fluidos permite dar especial figurabilidad a las relaciones de poder. Todo género de influencias puede ser esclarecido por su acción. Se integra a cualquier doctrina que requiera la explicación de un hiato entre una causa y un efecto, entre dos elementos distantes, entre dos sucesos cuya ligazón ostensible no se deja conocer, o aun, cuya ligazón se torna necesaria porque es deseable: el vínculo entre los amantes, la naturaleza de la luz que baña los objetos, la influencia de los astros sobre los destinos y las pasiones, el influjo por el que los cuerpos caen o se elevan.

Cuando la Modernidad intente como parte de su proyecto encontrar una lógica y un sistema a los juegos del poder y los caminos por los que un alma influye sobre otra, la figura del flujo estará disponible, esperando a ser convocada una vez más.

Mesmer y el magnetismo animal

En el siglo XVIII Franz Mesmer profesaba simultáneamente la admiración por la física newtoniana y por las prácticas ocultistas. En última instancia, distintas como parecen estas doctrinas, pueden ser reducidas razonablemente por el pensamiento de la época a fenómenos de influencia y equiparadas. Influencia sobre la luna que persiste en su órbita, de la Tierra sobre los cuerpos que caen, de las facultades secretas atribuidas al alma para afectar la suerte o convocar a los muertos. Como este poder es patente en el ejercicio de la atracción del imán sobre los metales, resulta razonable postular la existencia de un principio general: un *magnetismo universal* (Azouvi, 1976, p. 125), una fuerza recíproca por la cual todos los cuerpos naturales, celestes y terrestres se encuentran entrelazados y se influyen mutuamente.

(...) j'avançois, d'après les principes connus de l'attraction universelle, constatée par les observations qui nous apprennent que les planètes s'affectent mutuellement dans leurs orbites, & que la lune & le soleil causent & dirigent sur notre globe le flux & reflux dans la mer, ainsi que dans l'atmosphère; j'avançois, dis-je, que ces sphères exercent aussi une action directe sur toutes les parties constitutives des corps animés, particulièrement sur le système nerveux, moyennant un fluide qui pénètre tout. (...) Je nommois la propriété du corps animal, qui le rend susceptible de l'action des corps célestes & de la terre, Magnétisme animal (...) (Mesmer, 1779, pp. 6-7).

[(...) he adelantado, de acuerdo con los principios conocidos de la atracción universal, comprobados por las observaciones que nos enseñan que los planetas se afectan entre sí en sus órbitas, y que la luna y el sol causan sobre nuestro planeta el flujo y el reflujo del mar y de la atmósfera; he adelantado, según dije, que estas esferas tienen también un efecto directo sobre todas las partes que constituyen los cuerpos animados, especialmente el sistema nervioso, mediante un fluido que lo penetra todo. (...) He llamado a la propiedad del cuerpo animal, que lo hace susceptible a la acción de los cuerpos celestes y de la tierra, Magnetismo animal (...)].

Mesmer comenzó a experimentar la utilización de este influjo con fines terapéuticos. Ensayó el efecto de los imanes sobre los humores del cuerpo, ya que si este mineral ejercía ostensiblemente su poder sobre los metales, cabía conjeturar que poseería la virtud de influir sobre otros cuerpos y, por tanto, actuar también sobre los enfermos. Así obtuvo remisiones de síntomas que le parecieron prueba de la realidad y de la eficacia del Magnetismo universal.

En el curso de sus investigaciones, Mesmer se persuadió de que lo que había causado las curaciones operadas no había sido influjo de los imanes sino los efluvios procedentes de su propia persona, en forma de Magnetismo animal. Por tanto, consideró necesario desarrollar técnicas por las que esta influencia fuera dirigida y canalizada hacia los sujetos de sus experiencias mediante la imposición de manos y gestos.

La lógica de los fluidos imaginarios es tal que uno puede ser fácilmente reemplazado por otro. Basta postular un principio activo y un medio que conecte las causas con los fines. Una vez establecida la premisa, ésta puede ser extendida en forma ilimitada. En consecuencia, Mesmer pasa de sus experiencias terapéuticas a conjeturar la naturaleza general de las *enfermedades vaporosas*, ese vago conjunto de dolencias que se atribuían a las distorsiones causadas por las contrariedades de los espíritus animales y vitales. A la histeria y la melancolía, a las que se le achacaba

esta naturaleza, se les solía atribuir la virtud de expandirse y contagiarse hasta conformar verdaderas epidemias. Ante este fenómeno, Mesmer postula su *théorie imitative* [teoría imitativa]. Si el conjunto de los seres animados e inanimados se encuentra inmerso en un flujo reticular de influencias recíprocas, todos los seres afectan a todos los demás de la misma manera que el imán afecta a los metales y el norte afecta a la aguja de la brújula. Los fluidos nerviosos son tomados en movimientos de flujo y reflujo susceptibles de orden y desorden que explican que estos males trasciendan los individuos, causando epidemias comparables a mareas.

Esta omnipresencia apoteótica de los fluidos sutiles en los que todos los seres se encuentran sumergidos evoca las constantes de la operatoria de los fluidos imaginarios: inmersión, flujo y ritmo. Bajo un barniz de modernidad, asoman los presupuestos básicos de Ficino y Paracelso. En este caso, sin embargo, el postulado de un marco universal y cosmológico es sólo un telón de fondo. En los sistemas mágicos del Renacimiento y sus postrimerías, la magia natural era la canalización por parte del Mago humano de fuerzas que lo trascendían y de las que era sólo un medio. En el magnetismo animal de Mesmer, el influjo es ejercido privilegiadamente por la persona del magnetizador, que es invariablemente una figura eminente imbuida por los rasgos del poder. Se trata de una relación en la que se establecen lazos de dominación y sometimiento de la persona del paciente a una efigie del médico como autoridad absoluta.

La práctica médica implica una irremediable —y hasta violenta— disimetría. El mesmerismo la exagera enfatizando la potestad del médico, agregando a la autoridad de su saber la pretensión de ser portador de una potencia de orden cosmológico, mientras reserva al paciente el mero lugar de receptáculo pasivo de este influjo.

Liébault y Freud

El principal legado de Pierre Janet es haber postulado una concepción de la influencia sugestiva que rechaza la hipótesis del fluido conductor. Franz Mesmer fundamentaba sus experiencias en la aserción de que entre la persona del magnetizador y el magnetizado se producía el pasaje de un agente físico que es el medio y la causa de su influencia. Janet, por el contrario, rechazó la existencia de este sustrato material.

Sentó así las bases para formular otro género de abordajes experimentales y terapéuticos de los fenómenos sugestivos. El punto de vista antifluidista de Janet culminará en la invención por parte de James Braid del concepto de *hipnosis*, superficialmente equiparable al mesmerismo, pero que establece diferencias fundamentales para la posteridad.

Como señala Starobinski (1966, p. 181), los mismos términos expresan la magnitud del cambio de perspectivas. La palabra *magnetismo* indica de manera inequívoca la preeminencia del magnetizador y connota el vínculo resultante como el ejercicio de un poder del que es agente y depositario. Las asociaciones que establece son las de entidades que prevalecen sobre otras en una situación de pasividad: el imán sobre el metal, la mirada paralizante del depredador sobre su presa. El término *hipnosis*, en cambio, centra la cuestión en el sujeto durmiente. Se trata, en definitiva,

de una situación en la que los mecanismos actuantes que llevan al estado buscado proceden del propio sujeto hipnotizado.

La diferencia fundamental entre el mesmerismo y la hipnosis es equivalente a la diferencia entre una teoría fluidista que postula el magnetismo procedente de un sujeto activo y que se vuelca sobre otro inerte, y otra que describe el fenómeno como un estado del propio sujeto y que se identifica con una de sus funciones naturales, como el sueño. Esto conlleva una inversión en la adjudicación del protagonismo de la experiencia y de la atribución de la autoridad. Si se examina la cuestión más allá del lenguaje mitomórfico de los influjos cósmicos lo que está en juego es, en última instancia, una diversa concepción de la autoridad médica sobre la persona del enfermo.

En las concepciones fluidistas, la representación de una sustancia que pasa del magnetizador a su sujeto enfatiza las cualidades enaltecidas de este agente. Los fenómenos del mesmerismo dependen de estas cualidades, que lo impregnan de una particular situación ante fuerzas que lo trascienden pero sólo son perceptibles por su intermedio, por lo que se constituyen en atributos de su persona.

Las concepciones antifluidistas, por el contrario, explican estos fenómenos por la naturaleza del sujeto hipnotizado. Ha de tratarse de pacientes con determinadas características, o particularmente sensibles a la convocatoria de ciertos estados en ellos. La concentración, la imaginación, la sugestibilidad constituyen el patrimonio con el que cuenta el sujeto y que, al tiempo que lo hace apto, posibilita el vínculo con el hipnotizador. La experiencia hipnótica, podría decirse, se hace a sus expensas.

De cualquier forma, y contra lo que podría preverse desde una perspectiva que mida la historia de la ciencia desde el punto de vista de un optimismo naturalista, la conjetura del fluido imaginario, que pareciera condenada a hacerse innecesaria y extinguirse, pervive. Se impugna su origen y su naturaleza, se descrea de la cosmología y de la fatua inflación de la persona del magnetizador, pero la conjetura de la explicación por los fluidos reaparece como condición interna del proceso. Los factores que lo provocan son dados por magnitudes que, en el interior de la persona sujeta al sonambulismo artificial, experimentan cambios en todo equiparables a los flujos del mesmerismo.

Starobinski (1966, p. 181) considera, por ello, que más preciso que sostener la existencia de un conflicto entre fluidismo y antifluidismo es hablar de *exofluidismo* en el caso del mesmerismo —con el fin de acentuar que el magnetismo se produce por la intrusión de una influencia externa bajo la forma del magnetismo animal— y calificar las posiciones de Janet o del Abate José Custodio de Faría como *endofluidistas*. Lejos de borrar del panorama la imagen de los fluidos, estos autores postulan que los fenómenos sugestivos se producen por virtud de sustancias internas del sujeto de la experiencia y que explican los estados hipnóticos. Los fluidos internos pueden estar agitados o en reposo, ordenados o desordenados, y de allí procede su mayor o menor disposición a acceder a lo que Faría (1819) llamará con el nombre de *sueño lúcido*.

Ambrose-Auguste Liébault es un exponente de este endofluidismo cuyas posiciones revisten particular interés. Niega decididamente que haya un pasaje de sustancia alguna entre hipnotizador e hipnotizado. Sin embargo, postula la importancia de la noción de *atención*, a la que atribuye explícitamente el comportamiento de un fluido. La *fuera nerviosa* de la que depende la atención parece deber menos a una incipiente aproximación anatómica y experimental propia de la medicina de la época que a representaciones que cualquier médico imbuido de estos

nuevos ideales de cientificidad llamaría anacrónicas.

La atención en Liébault, identificada con la fuerza nerviosa, es concebida como una energía sustancial, incurriendo en el riesgo de desandar el camino que la había separado de la fuerza universal de Mesmer. Bien es cierto que en este caso se trata de un principio propiamente humano que rechaza la idea de que el espíritu sea tomado pasivamente por una entidad externa. Aun así, sus explicaciones se complacen en concebir la atención como una sustancia que puede acumularse, desplazarse, fluir y refluir.

En outre, nos expériences nous ont prouvé que, quand la partie de l'attention accumulée se porte sur des idées concernant l'organisme, cette force a une très grande puissance d'action, soit directement sur les tissus où elle afflue (Liébault, 1891, p. 3).

[Además, nuestras experiencias nos han demostrado que, cuando la parte de la atención acumulada se deposita sobre ideas que conciernen al organismo, esta fuerza tiene un gran poder de acción sobre los tejidos sobre los que confluye].

Las relaciones de poder tal como se representaban en el mesmerismo se encuentran invertidas. La atención, la *fuerza nerviosa* en juego, no procede del hipnotizador, que se limita a favorecer y encauzar un principio que tiene su origen en el sujeto hipnotizado. Dado que el origen de las potencias que actúan para conseguir el efecto sugestivo proceden de éste, las condiciones son propicias para extremar el razonamiento, afirmar su suficiencia y volver innecesaria la presencia del hipnotizador. La sugestión puede darse también bajo la forma de la autosugestión, haciendo irrelevante la presencia o no de una guía externa.

La inversión de las relaciones de poder en juego va acompañada de otro cambio que tendrá consecuencias decisivas. El mesmerismo se ejercía notablemente por parte de figuras connotadas por una alta autoridad y enaltecidas aún más por el dispositivo escénico montado para lograr el fenómeno sugestivo. Uno de los mayores exponentes de este género de prácticas fue Armand de Chastenot, Marqués de Puységur. Si no bastase su condición nobiliaria para enfatizar el ejercicio de poder en juego, las experiencias que lo encumbraron como autoridad en el campo del magnetismo en Francia se llevaron a cabo tomando como sujetos a jóvenes de condición campesina que vivían bajo su tutela. Resulta significativo que el estado de *sonambulismo artificial* inducido tuviera como resultado que el sujeto desarrollara, para sorpresa de los observadores, tareas y destrezas por encima de sus capacidades. Entre ellas, se cita como característica la capacidad de profetizar.

Este efecto en particular resulta muy significativo. En principio, la capacidad de prever el futuro parece probar que el estado inducido procede de una causa externa al sujeto de la experiencia. Mesmer o Puységur tomaban estas experiencias como prueba de la existencia de los fluidos que las causaban y, consecuentemente, de la validez de una cosmovisión en la que el comercio de estas sustancias permitía la comunión con una cosmología articulada por esta estructura. Las energías que fluían entre los astros, las fuerzas naturales y los humanos convergían en la persona del magnetizador, que se hacía depositario y agente de ellas.

La profecía como fenómeno está cargada de reminiscencias que colaboran con la connotación del magnetizador como un lugar de potencia eminente. El trance profético remite, para un público educado, a la pitonisa de la Antigüedad clásica, con lo que inviste al magnetizador con un aura de prestigio que alude a valores de la clase

a la que pertenece. El sujeto magnetizado es tomado en una experiencia de extrema alienación en la que es invadido por fuerzas que le son ajenas, para producir saberes que le son extraños y que aluden a valores de otros: de sus amos y de sus modelos culturales. La escena tiene fuertes reminiscencias platónicas. Parece inevitable que la viñeta de un sirviente que realiza tareas superiores a su condición, bajo la guía de una autoridad, recuerde a un público instruido al *Menón*, donde Sócrates prueba la trascendencia de los arquetipos haciendo que un sirviente, ignorante de las ciencias, logre bajo su guía resolver un sesudo problema matemático (*Menón*, 82b).

En las experiencias de Liébault, en cambio, la cesión del lugar de agente coincide con un cambio significativo en los resultados obtenidos. Los sujetos hipnotizados a los que se les atribuye estar bajo el influjo de un principio activo que procede de ellos mismos no se orienta hacia el porvenir sino hacia el pasado. Los sujetos en estado hipnótico se muestran capaces de recordar sucesos que habían olvidado. Vale decir, resultan beneficiados en cuanto al dominio de sí.

Resulta evidente, llegado a este punto, que este derrotero de la imagen de los fluidos imaginarios tiene su destino en la experiencia seminal del psicoanálisis.

Hippolyte Bernheim ejerció como Profesor de Medicina Interna en Nancy, la ciudad que dio nombre a la Escuela de Liébault. Allí estudió el trabajo y el método de este último. Bernheim será el responsable de reducir la concepción cosmológica del magnetismo a la sugestión verbal, minando el sustento doctrinal de la influencia hipnótica y abriendo un nuevo camino.

Libido o sugestión

En 1889 Freud visitó a Bernheim, que como representante de la Escuela de Nancy era rival de su maestro Charcot. La experiencia sería decisiva.

Con el propósito de perfeccionar mi técnica hipnótica viajé en el verano de 1889 a Nancy, donde me quedé varias semanas. Presencé el conmovedor espectáculo del viejo Liébault dedicado a las pobres mujeres y niños de la población trabajadora; fui testigo de los asombrosos experimentos de Bernheim con sus pacientes de hospital, y recogí las más fuertes impresiones acerca de la posibilidad de que existieran unos potentes procesos anímicos que, empero, permanecerían ocultos para la conciencia del ser humano (Freud, 1925 [1924], p. 17).

Freud quedó vivamente impresionado por las experiencias de Bernheim. Éste era muy cuidadoso al examinar en sus experiencias con la hipnosis qué fenómenos eran propios de la enfermedad y cuáles, en tanto intromisiones accidentales, amenazaban con enturbiar la comprensión de los procesos patológicos. Reprochaba fuertemente a Charcot —con quien, por lo demás, tenía coincidencias y cuyo trabajo defendía— su inducción artificial de los síntomas, ya que alejaban las posibilidades de una dilucidación y definición cabal de la histeria en su estado espontáneo. Bernheim sostenía que podían replicarse los efectos de la hipnosis sin necesidad de inducir el estado de trance, por meros efectos sugestivos durante la plena vigilia. Esta objeción abrirá el camino a la idea de una psicoterapia como cura por la palabra (Roudinesco, 2014, p. 66).

Estas consideraciones operarán como incipientes gérmenes del psicoanálisis, al

promover en Freud y Breuer una concepción que da preponderancia al pasado y a la rememoración, con lo que el principio de la curación se atribuirá también a la propia persona del paciente, en un terreno que se encuentra fuera del dominio del terapeuta.

Freud descubre que no sólo está contraindicada la sugestión directa de la remisión de los síntomas. Tampoco resulta conveniente indicar la propia rememoración que podría lograrla. El intento del influjo directo para lograr la confesión de los recuerdos patógenos no logra sino alimentar las resistencias más feroces.

Sin embargo, esta renuncia al ejercicio del poder sugestivo no elimina la necesidad de la persona del terapeuta, sino que la refuerza. Liébault había afirmado que en ausencia de una sustancia que el terapeuta legara al paciente, y ante la afirmación de que los principios terapéuticos se encontraban en la propia persona de este último, la necesidad de un terapeuta se disolvía. En la sugestión tornada autosugestión el paciente tenía en sí todo lo necesario para completar la experiencia por sí mismo. En el caso de la experiencia freudiana, sin embargo, dado que la curación no sólo no depende de la voluntad sino que, aun más, requiere de la movilización de fuerzas contrarias a ella, la presencia del terapeuta es indispensable para que la labor de la rememoración no fracase.

Una vez más, la imagen del fluido retornará en la *Parte teórica* que Breuer escribe para los *Estudios sobre la histeria*:

No deberíamos representarnos una vía conductora cerebral como un hilo telefónico que sólo recibe excitación eléctrica cuando debe funcionar —en nuestro caso: cuando debe transmitir un signo—, sino como uno de aquellos conductores telefónicos por los que fluye de manera constante una corriente galvánica y que se vuelven inexcitables cuando esta cesa (Breuer & Freud, 1893-95, p. 205).

Es cierto que el propio Breuer se cuida de dejar en claro que acude a modelos electrodinámicos con fines puramente metafóricos, y que no se refiere con ellos a una corriente eléctrica en sentido literal. Su propósito no es diseccionar la realidad cerebral sino brindar una descripción del funcionamiento anímico de las enfermedades. Starobinski (1966, p. 186) sospecha la estirpe de las imágenes a las que Breuer acude. Cables eléctricos, líneas telefónicas, acumuladores y motores son las metáforas a la mano, pero en una nota al pie se delata que, según las leyes del comercio de las imágenes, las utilizadas por los incipientes ensayos del psicoanálisis hunden sus raíces en una larga tradición:

La concepción de la energía del sistema nervioso central como una cantidad que se distribuye por el encéfalo de manera oscilante y alternante es ya antigua. "*La sensibilité* —ha dicho Cabanis [1824, 3, pág. 153]— *semble se composer a la maniere d'une fluide dont la quantité totale est déterminée et qui, toutes les fois qu'il se jette en plus grande abondance dans un de ses canaux, diminue proportionnellement dans les autres*" {"La sensibilidad parece comportarse como un fluido cuya cantidad total estuviera determinada y que, cada vez que se vertiera en mayor abundancia en uno de sus canales, disminuyera proporcionalmente en los otros"} (citado según Janet, 1894, pág. 277) [sic, según el establecimiento del texto en Breuer, J. & Freud, S. (1893-95)].

Breuer, quien cita a Janet, quien cita a Cabanis. La alusión recapitula explícitamente la genealogía imaginaria de su argumentación. Esto deja la historia a las puertas del complejo devenir que tendrá la tradición de los fluidos al interior de la obra freudiana. El comienzo del siglo XX trae para Freud el abandono de las

explicaciones biologicistas y la necesidad de extremar la potencia simbólica de sus conceptos. La *Trieb* emergerá como un postulado cuyo estatuto será el de un digno objeto freudiano, desgarrado por el compromiso entre linajes que contienden. A medias nuevo y a medias lastrado por una tradición que la reclama, nunca del todo alegórico ni del todo literal. Desgarrado, ante todo, por la tensión entre la eficacia explicativa de los modelos imaginarios, la opacidad de la palabra que es su instrumento y el teatro de sombras de los sueños.

Starobinski (1966, *ibidem*) destaca que el establecimiento de esta tradición común permite situar la novedad del psicoanálisis, por comparación a sus antecedentes como el mismo Liébault. La *atención*, el agente de la hipnosis que encarna la potencia de la imagen del fluido, se define en el contexto de una axiología netamente intelectualista, muy propia de los ideales iluministas de un médico de fines del siglo XIX. El hecho de que su origen se sitúe en el mismo sujeto no va en desmedro de que se trate de una encarnación de los valores superiores, que presuponen y dan por sentada como realizada la maduración biológica y la adaptación cultural. El proceso se establece, según Starobinski (*ibidem*), “de arriba hacia abajo”.

En el caso de Freud, la situación es simétricamente opuesta. La libido tiene su origen en las capas más primitivas de la vida anímica, que dan origen a un dinamismo volcánico, que irrumpe y presiona “de abajo hacia arriba”, ante la resistencia de las funciones superiores y yoicas.

La imagen del fluir, encarnada en la libido, invierte sus orígenes, enraizados en cosmologías descendentes, aquéllas en las que la gracia, el espíritu, el maná o la influencia del Eterno Femenino se infunden desde lo alto. Al confiar su curso a las aguas del Aqueronte, Freud sujeta el flujo de las imágenes heredadas a las marcas de su época y a la dignidad de un objeto que se pierde en el transcurrir de las palabras como el agua en el agua.

2. Imágenes rotas

La referencia Freudiana a *Hamlet* se funda en la certeza de que las imágenes surgidas en la cultura y transmitidas por la tradición son dispositivos que tienen la función de las ruinas arqueológicas, constituyen reliquias del pasado que, exhumadas, hacen revivir a los ojos del excavador los tesoros de antaño. Un pasado que, tal como se revela, conlleva un particular género de experiencia en la que algo del orden de la verdad puede surgir. Esta experiencia de la verdad trasciende la simple rememoración del pasado. La tesis freudiana es que entre pasado y presente hay una relación que roza las fibras esenciales de lo actual tal como en lo actual resultan disimuladas. La constitución de la realidad presente para el sujeto es análoga a la edificación de las ciudades, en las que las sucesivas épocas se superponen en las huellas que dejan los derrumbamientos y reconstrucciones, las modificaciones del tiempo en los edificios y las capas soterradas de sus fundaciones, destrucciones y refundaciones.

En última instancia, el problema de base es el de qué potencias humanas pueden encargarse de semejante eficacia evocadora. El descubrimiento freudiano puede cifrarse, como tantas veces se ha destacado, en el poder de la palabra, pero a condición de establecer que este poder, lejos de estar homogéneamente distribuido

sobre la superficie toda del lenguaje, se concentra y circula sobre ella de manera disímil e irreductible a sus otros órdenes. El mapa que señala los sitios en el lenguaje que concentran la eficacia de la palabra no coincide con las jerarquías de los ideales ni con los órdenes del sentido. Freud destaca en viñetas clínicas y señalamientos técnicos que el valor de una interpretación no se verifica por la trabazón lógica que pueda tener con el discurso interpretado ni con su valor explicativo, sino en la evidencia de que ha tocado —y en consecuencia, modificado— la organización libidinal.

Palabras, cosas, imágenes

Freud retoma así un tópico que atraviesa la tradición occidental: la posibilidad de que, episódicamente y en condiciones determinadas, las palabras evoquen la compacidad de los cuerpos, la contundencia de las pasiones. Yves Bonnefoy señala que tal potencia desplegada por la palabra se recorta de sus funciones habituales, pero que también, en tanto experiencia, se destaca por sobre las vivencias cotidianas que pudieran reclamar la primacía respecto de su eminencia:

(...) allí parecen volverse plenas, parecen incluso revelarse en su valor ignorado esas experiencias del lugar, el tiempo, la presencia de los demás seres, que consideraba borrada por el trabajo de escritura, pero que también faltan, por cierto, en la existencia de cada día, que ya devastan tantas otras escrituras más pobres. Llamaré imagen a esa impresión de realidad al fin plenamente encarnada que paradójicamente nos viene de palabras apartadas de la encarnación (Bonnefoy, 1999, p. 28).

La definición de Bonnefoy realiza un deslizamiento, pues, intentando definir el ápice de la eficacia de la palabra, acaba por definirla por la imagen. Un concepto de imagen en un sentido fuerte que conlleva un encuentro con una realidad trascendente respecto de las experiencias cotidianas y establece un espacio discursivo en el que se inscribe la vasta gama de circunstancias en que la palabra, pronunciada o escrita, incide sobre los cuerpos, las pasiones y la historia.

La yuxtaposición de palabra, imagen y escritura a la noción de *encarnación* tiene un peso decisivo para la cultura occidental en tanto remite a los aspectos más raigales de la tradición cristiana. La palabra poética, las enunciaciones que acompañan los actos políticos decisivos, las palabras fundadoras de nuevos órdenes simbólicos en las ciencias o en el pensamiento son partes de esta trama que en un extremo —que da sentido a la serie— confluye en la noción de la contemplación de una *imagen plena*. Una comunión transparente con una presencia que tiene como modelo en la experiencia mística la contemplación directa y sin mediaciones de la divinidad. La imagen por excelencia es justamente aquélla que se presenta en el límite de lo imposible de la experiencia. Cuanto más se intenta volver el comercio de las palabras un asunto prosaico y transparente ante una imagen del mundo plena y sin doblez, más se evidencia su incompletud que evoca un fundamento ausente. El tópico de la imagen que da sentido y cuerpo a las palabras reposa sobre un fondo teológico, que el Occidente iluminista intenta alejar de sí incesantemente sin lograr eliminarlo:

(...) en la Edad Media (...) los teólogos sintieron la necesidad de distinguir del concepto

de imagen (*imago*) el de *vestigium*: el vestigio, la huella, la ruina. Con ello intentaban explicar de qué manera lo que es visible ante nosotros, alrededor nuestro —la naturaleza, los cuerpos—, no debería verse sino como lo que lleva la *huella de una semejanza perdida*, arruinada, la semejanza con Dios perdida en el pecado (Didi Huberman, 1992, p. 18).

El comercio con las imágenes en su dispersión es vivido por Occidente como una profusión de imágenes de —al menos— segundo grado, respecto de una vivencia que sería la confrontación con una pura presencia, ante la cual toda otra experiencia es débil y remota. Esta condición describe San Pablo en la Epístola a los Corintios:

βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον ἄρτι γινώσκω ἐκ μέρους, τότε δὲ ἐπιγνώσομαι καθὼς καὶ ἐπεγνώσθην (Corintios, 13:12).

Y ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces *veremos* cara a cara; ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido (Corintios, 13:12, Edición Reina Valera).

La visión directa de una realidad que, en su plenitud, se equipara o se identifica a la divinidad es un tópico que abreva tanto en la tradición clásica como en la judeocristiana, y postula una experiencia que es la culminación de las posibilidades de la sensibilidad humana, como límite último del orden del conocimiento y de los objetos posibles de la pasión.

Las notas propias de los deseos se ven trastornadas en esta experiencia. El erotismo de lo visual se articula por la posibilidad de situar al sujeto que mira a distancia, sustrayendo el cuerpo. Apolo es, según Nietzsche, el dios que encarna la potencia de la representación artística de alejar y objetivar. Es también el dios arquero, el que hiere de lejos (ἐκατηβόλου: v.g. *Ilíada*, I, 370).

Los mitos clásicos señalan invariablemente que esta experiencia en el límite de lo experimentable, la contemplación de la divinidad, afecta a los mortales con consecuencias funestas, como lo testimonia el infeliz Acteón o la fulminación de Semele por la presencia esplendente de Zeus.

La tradición judeocristiana intenta matizar el feroz cariz de goce que afecta al comercio visual supuesto a estas experiencias. La contemplación directa de la divinidad es concebida como la cúspide de lo deleitable, tal como lo ilustra la culminación de la *Commedia* (*Paradiso*, XXXIII-XXXIV, *passim*). No faltan, sin embargo, alusiones que retoman en este contexto las evocaciones infaustas de la tradición clásica. Puede citarse la eficaz enumeración de Borges en su relato *Tres versiones de Judas*, en el que su protagonista

(...) recordó a Elías y a Moisés, que en la montaña se taparon la cara para no ver a Dios; a Isaías, que se aterró cuando sus ojos vieron a Aquél cuya gloria llena la tierra; a Saúl, cuyos ojos quedaron ciegos en el camino de Damasco; al rabino Simeón ben Azaí, que vio el Paraíso y murió; al famoso hechicero Juan de Viterbo, que enloqueció cuando pudo ver a la Trinidad (Borges, 1944, p. 74).

Si en un extremo la visión mística señala un límite a la articulación de lo simbólico con la imagen en Occidente, el tópico de la palabra del poeta comparte el privilegio de prestar visibilidad a este territorio y se presenta asociado a ella desde los albores de la cultura clásica. La asimilación de la inspiración divina a la palabra

poética se remonta a tradiciones arcaicas formalizadas en el *Fedro* y el *Ion* platónicos, y atraviesa la historia de Occidente hasta Heidegger.

A la palabra poética se atribuye la virtud, como señala Bonnefoy, de *dar cuerpo*, es decir, de producir en el lenguaje un efecto de transparencia y presentificación respecto de la cosa que, en virtud de su vividez, muchos han asimilado al éxtasis místico. La idea de que la palabra poética era la que podía expresar mejor las verdades trascendentes fue un extendido lugar común. De hecho fueron proverbiales los místicos poetas o aquéllos que encontraron en las imágenes literarias la manera en que mejor se expresa su vivencia de la Divinidad. Recíprocamente, durante las postrimerías del Romanticismo, y especialmente en el Simbolismo, el ideal de una *religión de la belleza* —según la expresión de reminiscencias hegelianas recogida por Umberto Eco (2004, p. 329)— que hace del artista un demiurgo o un médium pone a la palabra poética por encima de cualquier otro medio de conocimiento.

Desde la Antigüedad clásica, entonces, la reflexión acerca de la potencia de la palabra se cifró en su confrontación con un orden que la excedía y le transfería virtudes propias de la imagen, tal como lo señala Bonnefoy, citado más arriba. La imagen suele reclamar la primacía de la inmediatez, la palabra hablada la de la articulación del sentido en unidades complejas. Una y otra compiten, se entrelazan, se complementan y se definen mutuamente en el intento de sistematizar y dar lógica al problema de la semiosis.

Puede tomarse como un hipotético comienzo de esta larga discusión la definición de Simónides de Ceos en el siglo V a.C., que según recoge Plutarco en su *Moralia* (3, F344):

(...) llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas. Y si unos con figuras y colores, y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren en materia y en formas de imitación pero un único fin subyace en ambos (Plutarco, s.f./1989, p. 296).

En cuanto a la definición de las relaciones entre las artes, y particularmente entre la poesía y la pintura, la más célebre se debe a Horacio, que en su *Epístola ad Pisones* retoma las definiciones aristotélicas de la *Poética*. Su formulación *ut pictura poesis* [como la pintura, así es la poesía] se constituye en lema secular de la reflexión acerca de las artes.

El tema horaciano de la comparación de las artes de la palabra con la pintura será un tópico central del pensamiento hasta el Renacimiento. En esta época se retomará con la complejidad que resulta de la eclosión de nuevas condiciones en el arte y en el pensamiento. El redescubrimiento de las letras, los sistemas filosóficos y las artes clásicas los sitúan en un lugar reverenciado, a la vez dotado de la distancia suficiente y necesaria para hacerlos objeto de reflexión y cuidado. Esto produce la inquietud que genera un movimiento turbulento y sostenido que entre las postrimerías del *Dolce stil nuovo* y la Modernidad constituirá el sistema de las artes. En el centro de este movimiento se encuentra el problema de la asimilación, la subordinación o la definición mutua de la pintura y la poesía, como emblemas del poder de la palabra y de la imagen en el arte.

En 1746 el Abate Charles Batteaux sostiene que:

(...) la maxime d'Horace se trouva vérifiée par l'examen: *ut pictura poesis*. Il se trouva que la Poésie étoit en tout une imitation, de même que la Peinture. J'allai plus loin: j'essayai d'appliquer le même principe à la Musique & à l'Art du Geste, & je fus étonné de la justesse avec laquelle il leur convenoit. C'est ce qui a produit ce petit Ouvrage, où on sent bien que la Poesie doit tenir le principal rang; tant à cause de sa dignité, que parce qu'elle en a été l'occasion (Batteux, 1746, viii).

[...] La máxima de Horacio se vio confirmada por el examen: *ut pictura poesis*. Se halló que la poesía era, en todo, una imitación, del mismo modo que la pintura. Más aún: he intentado aplicar el mismo principio a la música y el arte escénico, y me quedé sorprendido por la precisión con la que se le adecuaba. Esto es lo que ha generado este pequeño libro, en el que se siente que la poesía debe tener el rango principal; tanto por su dignidad, como porque es la que lo motivó].

Da Vinci, en cambio, había reclamado como otros la primacía de la pintura. En el siglo XVIII, Du Bos en su *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [*Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*] argumenta que la poesía está afectada de modo insalvable en su eficacia porque depende de un sistema de signos convencionales y oscuros, a diferencia de la figuración pictórica, plenamente natural. Por otra parte, la pintura puede afectar la vista simultáneamente con más de una imagen, mientras que la poesía tiene los límites de la sucesión que le impone la naturaleza de la palabra. La inmediatez y la simultaneidad por oposición a la mediación y la sucesión de la palabra será el eje secular de esta discusión.

Los pintores del Renacimiento tuvieron la difícil tarea de hacerse cargo de los ideales de su época, que reclamaban tomar modelos clásicos como fuente de autoridad y de valor. Esta tarea en el caso de la literatura, la poesía y la filosofía estaba suficientemente allanada. El Medioevo, a despecho de sus prácticas segregatorias y proscriptivas, había sido, empero, una cultura del libro. Bien es cierto que su circulación estaba terriblemente restringida a una minoría selecta al interior de la ya escasa corporación eclesiástica, pero el libro estaba presente en lo cotidiano como figura regulativa y atributo de autoridad del sacerdote. La presencia real en la eucaristía iba acompañada de la revelación progresiva del espíritu que se ejercía por el privilegio de interpretar el Libro para la comunidad. Los clásicos habían conservado su prestigio. Aun cuando el uso de griego se había perdido y la veneración de los grandes nombres de la Antigüedad clásica estaba mediada por comentarios y censuras, Cicerón, Séneca y Aristóteles conservaron su autoridad. Cuando los clásicos grecolatinos se constituyeron en un modelo a exhumar para reformar y remediar lo que se percibía como una decadencia de las artes y el pensamiento, los autores más importantes estaban esperando en los anaqueles a ser redimidos y multiplicados por las flamantes imprentas de tipos móviles. Un nuevo género de intelectuales, como Marsilio Ficino, se constituye en autoridad laica que recobra la lengua griega y traduce a los antiguos, restaurando su autoridad y quitándoles las capas de retranscripciones cristianizantes. Junto con los clásicos conocidos surge el afán por saberlo todo de ese mundo de maravillas perdidas, y el entusiasmo lleva a multiplicar hallazgos que son más hijos del deseo que del estudio. Los grimorios, las tablas de *prisca sapientia*, los dudosos jeroglíficos de un Egipto idealizado como cuna de un saber arcaico y originario, los escritos atribuidos al eminente y apócrifo Hermes Trismegisto se multiplican y aportan más confusión que saber. Sin embargo, su valor regulativo es excepcional. Los nuevos emblemas laicos del saber conviven en

incómoda competencia con los íconos cristianos, abigarrando de simbolismo las artes, la arquitectura y en general todos los distritos de la *Vita nova*.

El ideal clásico se contagia también a la pintura, pero con diversa suerte y economía de medios. Mientras que una cultura del libro y de la biblioteca estaba disponible a la mano de los nuevos cultores de las letras, como una cantera enorme esperando ser explotada, los ideales pictóricos de la Antigüedad se limitaban a unas pocas referencias verbales. Ciertamente es que de la escultura algo podía concluirse en cuanto a forma y proporción, pero lo más propio de la pintura estaba irremediablemente perdido: las técnicas de los pigmentos y las superficies, los colores, la resolución de los contornos. Ante todo, estaban perdidas las estrategias y las tácticas con las que los grandes pintores de la Antigüedad habían librado la batalla entre lo plano y el volumen.

Los registros escritos hablaban del prodigio de realismo de pinturas que podían engañar al ojo. La historia por antonomasia que enaltecía el ideal de la pintura antigua era la competencia de Zeuxis y Parrasio, que Plinio recoge en el libro XXX de su *Naturalis Historia*. Ambos pintores competían por la verosimilitud de sus pinturas. El primero pintó frutas tan convincentes que los pájaros se acercaban a picotearlas. Zeuxis pidió a Parrasio que apartara el velo que cubría su pintura, que al intentarlo descubrió que estaba pintado en el muro. Lacan (1964, 11/03) comentando el episodio señala que tanto en un caso como el otro lo que triunfa no es tanto la destreza pictórica sino la capacidad de engañar al ojo, de tornarse signo al punto de confundir la distancia con la cosa.

Los pintores del renacimiento se encontraban en una situación análoga a la de los pájaros hechizados por Zeuxis, y como Parrasio, ansiosos y frustrados porque el tesoro que anhelaban estaba perdido irremediablemente detrás del velo del tiempo. Los poetas tenían un inagotable tesoro que explorar respecto de las letras clásicas, las definiciones y descripciones detalladas de las técnicas, metros y figuras. De Apeles, Protógenes, Parrasio o Zeuxis no quedaban más que evocaciones fantasmagóricas e incompletas. Respecto de la pintura no había obras conservadas, ni tratados sistemáticos, ni descripciones técnicas.

La reinención de la pintura del Renacimiento florentino fue una epopeya de la imaginación, una construcción osada y temeraria. Una consecuencia inadvertida fue que al tomar como modelo las formas de la mimesis poética, se impuso a la pintura un fundamento teórico propio de la literatura, lo que Lee (1998, p. 15) llama una *estética del préstamo*.

Gabrielloni (2007), siguiendo a Rensselaer W. Lee (1998: 161), afirma que entre el Renacimiento y el siglo XVIII se produce una transmutación en la condición y el estatuto de la pintura. La originaria inmediatez figurativa que le daba, ante los ideales del Quattrocento, su carácter de natural evidencia, comienza a enturbiarse cuando el pensamiento teórico y la abstracción se apropian de un campo que había sido eminentemente artesanal. Poco a poco, la pintura se subordina a la teoría, lo que equivale decir a la palabra, y esto prepara el camino para que la poesía reclame su preeminencia. Si según la máxima horaciana la poesía era como una pintura, es decir, pretendía la inmediatez mimética de esta última, para Lessing en su *Laocoonte* la poesía tiene la primacía.

Ut pictura poesis, ut poesis pictura, la compleja relación de procedencias atribuidas y primacías entre creación poética y creación pictórica sintetiza el más vasto problema de las relaciones entre la imagen y la palabra, y, en consecuencia, de

las nociones que le son afines sin superponerse: lo imaginario y lo simbólico, la fantasía y el significante.

En medio de esta historia turbulenta de transferencias, préstamos y conciliaciones, el problema que subsiste es cómo la imagen plasma algo de la tradición. Esto puede producirse en tanto se dé una suerte de síntesis entre aquello que la imagen transporta en su permanencia con la estructura simbólica del espectador. Lo transportado incluye tanto los órdenes del sentido presentes en la lógica de las palabras como las huellas que proceden de los estratos de la materialidad en juego, que puede depositarse en los márgenes o los silencios. Al decir de Ramón Alcalde, al caracterizar particularmente las artes escénicas:

(...) teatro y cine tienen esencialmente una finalidad común, pero la persiguen con medios muy diferentes. Ambos suministran imágenes sensibles a la conciencia imaginante del espectador para que éste las sintetice con las imágenes estéticas estructuradas que constituyen la obra dramática o el libreto. Cuando leemos una obra dramática estamos sintetizando las imágenes estéticas con las imágenes sensibles que nos aporta, mediante la memoria, nuestra experiencia vivida. Al asistir a una representación teatral o a una exhibición cinematográfica, estamos recibiendo las imágenes sensibles desde el exterior. En ambos casos, la imagen sensible necesaria para que la imagen estética, sólo virtualmente dinámica, pase a serlo actualmente (Alcalde, pp. 130-131).

En el caso de *Hamlet*, sin embargo, lo que se transmite no es un saber positivo sino un enigma. Según Galende (2005, p. 49) las opacidades de Hamlet operan sobre el espectador duplicando en su conciencia su indecibilidad radical. Esto exacerba y pone de manifiesto la ya de por sí pronunciada disyunción entre hermenéutica y poética. Si se sigue la vía de la exégesis del sentido la materialidad poética se desvanece, mientras que la puesta de manifiesto de los aspectos eminentemente poéticos de una obra oscurece sus facultades de producir sentido.

Tal como afirma Nietzsche, la creación lírica se produce cuando la pura vivencia dionisiaca de la verdad, que se identifica con la instantaneidad e inmediatez de la música, condesciende a una primera transcripción en imágenes. En su apretado lenguaje mítico, la poesía se identifica con los sueños del hombre dionisiaco —recuérdese su imagen germinal del bárbaro dormido a los pies de Venus—:

Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schlafers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heissen (Nietzsche, 1872a, p. 41).

La transformación mágica dionisiaco-musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos (Nietzsche, 1872b, p. 63).

Desde esta perspectiva, la poesía constituye una primera irradiación imaginaria de una verdad que en sí misma resulta inaccesible pero puede ser perceptible en estos desprendimientos que reproducen de manera mediata y asordinaada su estrépito inaudible. La expresión *Bilderfunken*, que une en una palabra compuesta *imagen* y *chispa*, es cabal expresión y a la vez ejemplo de este procedimiento. *Funken* [chispas] denota adecuadamente que la imagen transcribe la verdad como la chispa es

desprendimiento y vestigio de la llama de la que emana. En alemán se la usa convencionalmente con la connotación de indicio, expresión mínima y testimonial de algo que es su fuente. Así, la chispa-imagen se contrapone al *höchsten Entfaltung*, el pleno desarrollo —en el sentido del despliegue máximo de sus posibilidades— que es la tragedia ática. Desde la perspectiva de Nietzsche esta máxima expresión del arte constituye una episódica y gloriosa confluencia del representar apolíneo y la verdad dionisiaca. Un logro de la Voluntad entendida en los términos de Schopenhauer como una potencia que se opone al *representar* y por tanto supera la apariencia mediante un *metaphysischen Wunderakt des hellenischen "Willens"*, [un acto milagroso de la voluntad helénica] (Nietzsche, 1872a, pp. 19-20).

La metáfora de la chispa, por otra parte, posee la virtud de señalar una gradación en la que, en el otro extremo del desarrollo acabado y armónico de las posibilidades poéticas expresado en la tragedia, se sitúa una suerte de *grado cero* de lo poético, la chispa-imagen, que sugiere un estado de extrema movilidad y desligazón. Esta situación acentúa la forma sobre el contenido y la materia sobre la forma. Las opacidades de *Hamlet* son otros tantos núcleos resistentes a la hermenéutica pero de extrema densidad poética, que podría considerarse en las antípodas de los ideales clásicos de acabamiento y armonía.

Se da así, virtualmente, una suerte de extrañamiento del engranaje aristotélico que adjudica la mimesis al actor y la catarsis al espectador. Este último es quien resulta tomado por lo que contempla. La potencia de la imagen poética incide y forma a su semejanza al espectador por medio de un fenómeno más cercano al mimetismo que a la identificación. Una transmisión extraña y paradójica que prospera en los momentos en los que la imagen se reduce a un mínimo de representación, y prevalecen sus blancos y silencios.

Benjamin señaló que la imagen produce un efecto de detención de la dialéctica: "*Bild ist die Dialektik im Stillstand*" (Benjamin, s.f./1982, p. 577). La expresión *Dialektik im Stillstand* se ha traducido como *dialéctica en reposo* (v.g. en la versión castellana de Fernández Castañeda, Herrera y Guerrero: Benjamin s.f./2004, p. 858), probablemente para acentuar que esta detención tiene en este autor una connotación valorativa y fecunda. De hecho, en una célebre expresión en la que reseña su método en un epigrama señala que esta particular situación de la dialéctica constituye su quintaesencia: "*Dialektik im Stillstand - das ist die Quintessenz der Methode*" (Benjamin, s.f./1982, p. 577). La traducción de *Stillstand* por *reposo*, empero, encubre que este término refiere en verdad a una detención forzada y tal vez violenta: el atasco, la parálisis en los momentos cruciales en los que la acción es requerida. Ritvo (2013, p. 121) la vierte como "Dialéctica en interrupción".

Así, la noción benjaminiana de *imagen dialéctica* no significará que la imagen produzca, a la manera de la dialéctica tradicional, una discursividad articulada y portadora de un nivel superior de coherencia y cohesión, sino que por el contrario constituye un derrumbamiento de la dialéctica en este sentido usual, en la línea de la *dialéctica negativa* de Adorno. De ese derrumbamiento, sin embargo, se extrae un momento privilegiado de eclosión de la verdad, que en Benjamin remite al tiempo mesiánico y al de la revolución, según la doble filiación místico-judía y marxista que se empeña en sostener. La irrupción discordante de la imagen fuerza a una dialéctica de la detención que exagera la irreductibilidad de los contrarios e ilumina minuciosamente sus particularidades, que no se confunden en el acabamiento que los fundiría en uno.

El hecho de que Benjamin connote a la imagen como *dialéctica* tiene, como es apropiado a su pensamiento, algo de violentamente anacrónico. De alguna forma adjudica a la imagen una potencia usualmente reservada al pensamiento y a la palabra. En esto puede hallarse probablemente un relicto de la veneración del neoplatonismo barroco por las virtudes mágicas de las imágenes, a las que se les atribuye una transmisión del saber como una pura presencia transparente y sin restos. Sin embargo, resulta a la vez de una modernidad pasmosa, que predice la pregnancia de la imagen que satura la ciudad moderna.

La otra escena

El problema secular de la relación entre las palabras y las imágenes tiene, por supuesto, una presencia central en la obra freudiana y en general en el psicoanálisis. Desde los inicios, los fenómenos sintomáticos de la histeria que conducen a Freud a la hipótesis del inconsciente desembocan en la pregunta fundamental acerca de la naturaleza de las huellas que las experiencias y los deseos dejan en el psiquismo, de forma tal que la interrogación acerca de esta misteriosa superficie conjetural y de las inscripciones que allí tienen lugar constituye el fermento de la teoría psicoanalítica.

Tanto la transmisión de la experiencia clínica en los historiales como la metapsicología abundan en intentos de precisión acerca de cómo tiene lugar este género de inscripción. Para ello se acude a diversos ensayos que oscilan entre lo conceptual, lo metafórico y lo mítico: los ecos sonoros de la palabra, la superficie de los cuerpos, la imagen, la escritura, en su sentido de combinatoria lógica o en su materialidad. En torno a este tópico se define el problema de cómo se inscriben las vivencias, los recuerdos y los deseos como el núcleo más propio de la experiencia y de la reflexión freudiana.

El problema de la inscripción se ve multiplicado a su vez por sucesivos niveles de complejidad. En primer lugar, Freud discierne tempranamente que una teoría de la memoria adecuada a la experiencia analítica requiere de una variedad de estratos y de modos diferenciados de inscripción, que a su vez son fruto de retranscripciones sucesivas. Por otra parte, y de un modo decisivo para un concepto de inconsciente propiamente freudiano, ha de postularse que éste no puede pensarse simplemente a partir del fenómeno de que la conciencia no disponga de las representaciones psíquicas en cuestión. Es preciso atender a la dinámica propia de las formaciones de compromiso entre la memoria y el olvido que son su marca distintiva en el devenir transferencial de un análisis y que constituye propiamente la *realidad del inconsciente*.

Estas condiciones son las que otorgan a los sueños el estatuto de *vía regia* del acceso al inconsciente en sentido estricto. En la interpretación de los sueños se producen movimientos discursivos por los cuales sus elementos —tanto imaginarios como simbólicos— están afectados por borramientos, por desvanecimientos pertinaces que hacen que el mapa de los deseos que traza la labor analítica esté horadado por blancos y lagunas tanto más pronunciados cuanto más cercano es el núcleo de su verdad. Freud (1900, p. 132) lo ha señalado con la expresión *ombbligo del sueño*, aquel punto que en el sueño se conecta con lo desconocido y que constituye el centro de irradiación y organización de los estratos de la arquitectura onírica. Lo paradójico de esta forma de inscripción reside en que su entidad gana en evidencia y

eficacia —desde el punto de vista del trabajo de la interpretación— cuando el protagonismo se transfiere de aquello que resulta positivamente registrado a las marcas de la censura y el desvanecimiento de las huellas.

Éste es un aspecto decisivo para la práctica de la interpretación. El sueño tal como se presenta en un análisis está organizado como una abigarrada profusión de capas de sentido que se organiza en torno a un vacío centrífugo y refractario en un movimiento determinado por su presentación sucesiva en el relato. Cuanto más se aproximan a él los destellos de significación arrancados por el relato y la interpretación, mayor es la resistencia que se expresa en fenómenos de olvido y borramiento.

Si el ombligo del sueño es una premisa metapsicológica ineludible, un aspecto técnico de la interpretación brinda su experiencia sensible. La escena del sueño está afectada, si se la toma de manera sincrónica —de forma ejemplar, tal como se presenta en la memoria al despertar— por una desigual economía de la nitidez con que se presentan sus elementos. Su exceso o su falta son la marca distintiva del trabajo del sueño, y por tanto, la más cabal determinación de aquello que la represión se esfuerza por mantener ignoto. El sueño se presenta así como una vía privilegiada de acceso al inconsciente, pero no porque revele ideas, deseos o saberes sino en tanto testimonia su funcionamiento. Es en este orden en el que la compleja relación entre pensamiento, palabra, cuerpo e imagen se encuentra imbricada de forma ejemplar, y sus dificultades evidenciadas. Esta desigual nitidez de las imágenes del sueño, por su parte, no permanece estática. La actividad diurna desgasta su recuerdo, lo modifica y altera, de modo tal que al momento de su relato no hay nada que pueda considerarse un material original, sino un nuevo producto.

Por otra parte, y de manera decisiva, la fluctuante y lábil nitidez que organiza la escena onírica se ve afectada por el relato. El pasaje de la memoria al decir desgasta la pregnancia visual, de manera tal que verbalizar lo soñado, hacerlo condescender a la lógica sucesiva de las palabras, lo borra como escena.

Borges (1970, p. 107) alude a esta cualidad del lenguaje en su cuento *Guayaquil*: “Lo sucesivo del lenguaje indebidamente exagera los hechos que indicamos, ya que cada palabra abarca un lugar en la página y un instante en la mente del lector”. La elección del orden y el modo en que las imágenes se suceden en el intento de recobrarlas inciden sobre su vividez resaltándolas primero para eclipsarlas luego tras las palabras que la usurpan.

El sueño en el sentido estrictamente psicoanalítico, es decir, tal como se presenta en forma de relato en el marco de la transferencia conlleva entonces una serie de particularidades.

En primer lugar, el sueño evidencia una tensión entre imagen, memoria y relato que es el signo patente de que se ha producido un encuentro con la verdad del sujeto, aquella que se define por la expresión freudiana que Lacan se complacía en destacar, el *Kern unseres Wesens*, el núcleo del ser en tanto permanece ignorado (Freud, 1900, p. 61). Esta tensión se manifiesta como una discordia interna a la escena expresada en términos de nitidez y opacidad. Como Freud señala, el relato de un sueño se desarrolla —de manera característica— trabajosamente, intentando perfilar y definir imágenes y circunstancias cuyo contorno se desdibuja por una enojosa “cualidad borrosa” (*ärgerlichen Verschwommenheit*) (Freud, 1900, p. 334).

En segundo término, su dificultosa constitución como escena está afectada por una fragmentación que la torna heterogénea, la escinde en zonas cargadas de una gran intensidad y otras que se difuminan como en un fondo de sombras pero que, sin

embargo, pueden ejercer una gravitación decisiva en la organización del relato.

Tensión entre palabra e imagen, imagen que pierde su inmediatez y se constituye en un artefacto prolífico y fragmentado cuyo funcionamiento evoca la dispersión y el azar de un conflicto bélico. La primera condición ha sido señalada por Masotta (1979, s.p.), que asevera que “la verdadera fórmula de la represión es esta incompatibilidad profunda entre lo escópico y la palabra”. La condición de la imagen se ve, por su parte, profundamente afectada por los procesos discursivos en los que se ve tomada.

Esto se pone de manifiesto de manera patente en la obra freudiana por el uso de un vocablo que diferencia la imagen en sentido vulgar —en caso de que haya tal cosa— de aquélla que es producto del trabajo onírico. Cuando en la *Interpretación de los sueños* (Freud, 1900, p. 345) se introduce junto a la condensación y al desplazamiento un “tercer factor”, el *Rücksicht auf die Darstellbarkeit* —que ha sido traducido por Etcheverry como *miramiento por la figurabilidad* y por López Ballesteros como *cuidado de la representabilidad*—, Freud utiliza en lugar de *Bild*, término que equivale a *imagen visual*, la expresión *visuelle Darstellung*, que conlleva un círculo de significados más amplio. *Darstellung* puede, según los contextos, valer por reseña, esquema o informe, es decir, representar una situación o un objeto mediante un relato. Etcheverry traduce *visuelle Darstellung* por *figuración visual*, y López Ballesteros por *representación visual*. Lo cierto es que si bien ambas versiones evidencian que la expresión connota una imagen que es producto de una elaboración, de un proceso, pierden en el camino el matiz por el cual se evidencia que lo que está en juego no es meramente una imagen sino la colisión de dos órdenes, uno discursivo y otro visual.

Ritvo (2009, p. 112) señala que la cuestión puede resumirse en la siguiente pregunta:

¿(...) qué diferencia una representación visual [*visuelle Darstellung*] de una imagen visual [*Bild*]? (...) ambas mantienen entre sí un vínculo análogo al que el teatro propone entre la puesta en escena como dispositivo técnico y argumental y la escena como producto.

La explicación es eficaz, en tanto señala que la *Darstellung* tiene una fuerte connotación de relato, de argumentación o de artificio, y a la vez evoca la *representación* en sentido teatral. Esto, sin embargo, permite circunscribir un aspecto esencial del problema. La *escena onírica* sólo puede postularse análoga a la escena teatral o cinematográfica de forma aproximativa, ya que una constitución última como producto acabado —podría resumirse, una imagen a secas, en sentido propio— no ocurre en ningún momento situable fácticamente. La condición propia del sueño como emblemático del inconsciente se produce de forma característica en el conflicto entre el relato vacilante y la imagen retenida precariamente, que al tensarse provoca la creación sustitutiva de palabras que lo transmiten a la vez que censuran. El sueño es sucesivamente una escena perdida al despertar, una evocación desvanecida al decidir relatarla, algo que fatalmente se diferencia de lo que se logra decir.

Esta discordancia entre escena onírica y escena dramática puede considerarse paradigmática cada vez que de lo que se trata es de constituir en el registro de lo imaginario una totalidad articulada. La fantasía y el ensueño, la escena lúdica y la erótica, la vasta escena del mundo y, en suma, todas aquellas formaciones que Lacan intenta conceptualizar con la noción de *fantasma*.

En términos propiamente freudianos, una configuración escénica que haga lugar

al inconsciente ha de tener una naturaleza tal que sus elementos se desplieguen en planos diferenciados que permitan los trabajos del olvido, el silencio y lo opaco. Cuando Lacan afirma que el valor estructural de Hamlet es aquello que lo hace equivalente al Edipo, señala que lo que le da tal dignidad es “la articulación de la tragedia como tal”. La obra —nos dice— vale porque instauro “*plans superposés à l'intérieur de quoi peut trouver place la dimension propre de la subjectivité humaine*” [planos superpuestos en cuyo interior puede encontrar su lugar la dimensión propia de la subjetividad humana] (Lacan, 1958-1959a, p. 203). Lacan piensa la escena fantasmática en términos de articulación y señala con metáforas teatrales cómo al espacio se lo dota de profundidad, de complejidad y cohesión:

Si vous voulez, dans *cette machinerie*, ou encore dans *ces portants*, pour métaphoriser ce que je veux vous dire, dans la nécessité d'un certain nombre de plans superposés ...la profondeur d'une pièce, d'une salle, d'une scène, la profondeur est donnée, à l'intérieur de quoi peut se poser de la façon la plus ample le problème pour nous de l'articulation du désir (Lacan, 1958-1959a, p. 203).

Si quieren, para metaforizar mis palabras, diré que para dar profundidad tanto a una pieza como a una sala o a un escenario, hacen falta algunos planos superpuestos, bastidores, toda una tramoya. Y en el interior de una profundidad así obtenida puede plantearse, de la manera más simple, el problema de la articulación del deseo (Lacan, 1958-1959b, p. 304).

Ha de notarse, sin embargo, que los elementos que nombra, los planos superpuestos, las tramoyas y los bastidores, son dispositivos que con el fin de enmarcar y dar consistencia a la imagen contenida ocluyen sectores del escenario, y que la creación del espacio resultante se hace a expensas de otros tantos que se sustraen. Lacan postula esta imagen con la lógica del teatro moderno que suele denominarse *a la italiana*. Un escenario con uno o varios telones de fondo, decorados con escenas o simplemente enmarcando las figuras, un telón frontal que se abre y se cierra para diferenciar los actos y telones laterales sucesivos para ocultar los movimientos en bambalinas. Un género escénico que postula un espacio único, o que encubre su articulación heterogénea mediante una ilusión de unicidad.

Tanto la escena del sueño como la del fantasma requieren, en cambio, una diferenciación interna. Una tópica en la que los elementos no se disponen —o no solamente— de manera funcional y articulada, sino trazando zonas de conflicto en las que se delinea episódicamente la frontera entre lo articulado y lo inarticulable. Una escena tabicada, o antes bien, plegada en el sentido en que Heidegger (1952) habla de un desdoblamiento o doblez discordante (*Zwiefalt*) que separa el Ser del ente, una discordancia en la que se producen opacidades y olvidos que enturbian la aspiración de unicidad y transparencia.

Sin embargo, si Heidegger tematiza eficazmente la escisión ontológica de una manera que puede juzgarse adecuada para ilustrar la condición de la *otra escena* freudiana, su estrategia retórica es, por así decirlo, *reparadora*, intenta postular esta discordancia fundamental como un obstáculo a salvar. Una vez más, la lógica de la imagen tal como impera en Occidente adquiere, en sus extremos, un cariz teológico.

No todas las teologías, sin embargo, toman partido por la culminación en una consistencia última. En su *Morada sexta* (IV, 8), Santa Teresa intenta describir la contemplación que resulta del éxtasis místico mediante un símil:

Deseando estoy acertar a poner una comparación para si pudiese dar a entender algo de esto que estoy diciendo, y creo no la hay que cuadre, mas digamos ésta: entráis en un aposento de un rey o gran señor, o creo camarín los llaman, adonde tienen infinitos géneros de vidrios y barros y muchas cosas, puestas por tal orden, que casi todas se ven en entrando. Una vez me llevaron a una pieza de éstas en casa de la Duquesa de Alba (adonde viniendo de camino me mandó la obediencia estar, por haberlos importunado esta señora), que me quedé espantada en entrando, y consideraba de qué podía aprovechar aquella barahúnda de cosas y veía que se podía alabar al Señor de ver tantas diferencias de cosas, y ahora me cae en gracia cómo me ha aprovechado para aquí; y aunque estuve allí un rato, era tanto lo que había que ver, que luego se me olvidó todo de manera que de ninguna de aquellas piezas me quedó más memoria que si nunca las hubiera visto, ni sabría decir de qué hechura eran, mas por junto acuérdase que lo vio. Así acá, estando el alma tan hecha una cosa con Dios, metida en este aposento de cielo empíreo que debemos tener en lo interior de nuestras almas, porque claro está, que pues Dios está en ellas, que tiene alguna de estas moradas, y aunque cuando está así el alma en éxtasis, no debe siempre el Señor querer que vea estos secretos (porque está tan embebida en gozarle, que le basta tan gran bien), algunas veces gusta que se desembeba y de presto vea lo que está en aquel aposento, y así queda, después que torna en sí, con aquel representársele las grandezas que vio; mas no puede decir ninguna, ni llega su natural a más de lo que sobrenatural ha querido Dios que vea.

La inmediatez totalizante de la imagen revierte en una experiencia en la que la única expresión adecuada es hacer del olvido su transcripción metafórica.

Puede comprenderse, desde este punto de vista, el interés de Freud por la polémica acerca de la cualidad refractaria al sentido de Hamlet. El Hamlet freudiano, que intenta obtener su legitimidad de su alojamiento privilegiado en la cultura de Occidente tiene el estatuto de una imagen constituida a partir de múltiples acontecimientos a lo largo de los siglos. En este sentido es, propiamente, análogo a la escena del sueño y al fantasma: una imagen sometida al trabajo del tiempo y la memoria que se desdobra dejando en sombras un misterio en el que el máximo de intensidad equivale al epicentro del trabajo del olvido, y por tanto, de su verdad.

La alusión a Hamlet en la obra freudiana funciona como un complejo dispositivo que proyecta una imagen facetada, un teatro de sombras. Evoca una escena que se pliega sobre sí misma en la que la eficacia está en los contenidos pero también, y ante todo, en el modo en que el espacio proyectado se fractura, se escinde. La tragedia de Hamlet, entre todas, es contraseña en la cultura de la resistencia al sentido, una sombra que multiplica las formas de la fragmentación estableciendo la profundidad de la escena que la torna hospitalaria al misterio. A lo largo de los siglos, un legado sin palabras se transmite en las evocaciones de ese nombre. Escisión entre niveles de discurso, entre las palabras aristocráticas y los cuerpos plebeyos, entre la densidad de los espectros del pasado y el presente inerme, en los intervalos entre las generaciones del poder.

Esta imagen toma su fuerza de otra doctrina, la de la melancolía, que por diferentes medios evoca esta tópica fragmentada y fragmentante, el repliegue del alma en una grieta que se tiende entre la carne y los ideales. Escisión evocada de una tópica que escinde el alma del cuerpo y que instala, a lo largo de las épocas, la *otra escena* donde pueda advenir el Inconsciente.

Conclusiones

A lo largo de esta Tesis se ha propuesto un examen genealógico de la referencia freudiana a Hamlet. Esta tarea se ha llevado a cabo ahondando en el terreno de lo que se ha definido como la tradición melancólica de Occidente en busca de las condiciones de aparición de esta figura. Se intenta así esclarecer la significación de su insistencia y conjeturar su incidencia en la gestación del psicoanálisis.

El enigma de Hamlet, el fondo abismal en que la genealogía se hunde en la falta de origen, la melancolía como contracara inasimilable de los ideales de Occidente, la tradición en su fatal e inhumana carencia de fundamento, la marcha por la que la palabra y la imagen se mezclan y se desmezclan produciendo complejas amalgamas en las que las pasiones se trasladan a través de las épocas. El catálogo de las piezas recorridas se refleja en el inacabamiento constitutivo de los conceptos del psicoanálisis que hace que su fundamento doctrinal requiera siempre de una pieza más para perpetuar su inestabilidad fecunda. Recuérdese que Lacan emparentó oscuramente al psicoanálisis con el síntoma, en tanto tratamiento de lo real por lo simbólico. Su retórica, al menos, posee del síntoma el flujo recurrente y oscilante en el que cada remiendo lo abisma en el derrumbamiento y la reedificación sucesiva.

Cada uno de estos temas es rigurosamente inabarcable. La fatal conclusión es que lo rescatado es mínimo junto a la abrumadora multitud de caminos que no se han recorrido. Puede ensayarse al menos un breve catálogo de algunos temas entre los muchos que no se han desplegado pero que hubiesen sido pertinentes, confiando en que algunos se tocaron lateralmente o al menos se aportaron elementos que arrojan alguna luz para a su comprensión.

La más flagrante omisión es, probablemente, la de un concepto *princeps* para la definición de lo melancólico, especialmente cuando el abordaje se sitúa en el dominio de la estética, a saber: el orden de lo sublime, que atraviesa la historia de Occidente asociado de manera pertinaz a lo melancólico. La articulación de un concepto valorativo, paralelo y a la vez disimétrico respecto de la experiencia de la belleza, que articule los altos ideales con un *pathos* específico, arraiga fuertemente en la Antigüedad clásica —tal como se expresa y formaliza en el tratado que le dedica Longino— acompañando a lo melancólico en su devenir histórico.

La pareja Bello - Sublime constituye un dispositivo basal de la estética, y tiene un amplio desarrollo en los albores de la Modernidad en ámbitos que la exceden, desde el elegante empirismo de Burke hasta los primeros escauceos de Kant con este tópico, en los que, siguiendo a los clásicos, vincula lo sublime con lo melancólico.

Si el primer Kant es testimonio de la pregnancia de la asociación clásica entre lo sublime y lo melancólico, el desarrollo pleno del sistema crítico señala otro tópico central de esta tradición que no se ha desarrollado: la definición en la tercera crítica de lo sublime como la sensibilidad correspondiente a la confrontación del espíritu con lo portentosamente inabarcable. La melancolía en este contexto es pasión por aquello que desborda la medida del conocimiento.

Lo melancólico se ha opuesto en abierta resistencia al pensamiento metafísico que busca la plenitud en el Ser mediante vastos dispositivos que atraviesan lo político, lo iconográfico, los saberes artísticos y médicos, y las experiencias místicas. Pero también en la misma historia del pensamiento puede rastrearse su huella en una genealogía que recorre producciones desenmarcadas y que interpelan la historia de la Razón. Se recorrieron los extremos de una serie reciente que podría comenzar con las

filosofías ocultas —según la expresión de Frances Yates— del Renacimiento y el Barroco, y culmina con Nietzsche. No se hizo alusión —o apenas se lo ha hecho lateralmente— a otros grandes nombres asociados con esta tradición, algunos de los cuales son antecedentes obligados de las formulaciones del psicoanálisis: Spinoza, Kierkegaard, Schopenhauer, para nombrar sus exponentes más salientes.

Asimismo, no se exploraron las apropiaciones por parte del Romanticismo de la pasión melancólica como fascinación por lo indefinido, lo magníficamente carente de contorno, en contraposición a lo bello y bien acabado. La pasión por la floresta, las sombras de la noche, las nieblas marinas de Turner y los escenarios crepusculares que confunden el mundo de los vivos y de los muertos a la manera del *Ballet blanc* del siglo XIX.

Se postuló que la afectación freudiana por la tradición melancólica se produjo ante un escenario definido por los traumas sucesivos de la ciudad moderna y de su ruina por la guerra. Tal tema hubiese requerido de la inapreciable visibilidad que le dio el simbolismo de Baudelaire, tal como se evidencia en los destellos de la lectura de Benjamin.

Algún consuelo de tales infaustas ausencias brinda la convicción de que cualquiera de ellos requeriría un estudio específico, y que su desarrollo hubiese adolecido del mismo vértigo inabarcable que el abordaje de Hamlet.

Respecto de los objetivos propuestos, se considera que el principal aporte de esta Tesis reside en brindar una alternativa a los géneros de análisis habituales y a las referencias a las que se acude usualmente. Frente a las explicaciones psicológicas o textuales se considera que el examen de las condiciones de aparición y de la conjetura acerca de su materialidad acotan los excesos de la interpretación. El examen de los medios por los que Freud recibe este objeto extraño y multiforme, por su parte, ha permitido tematizar y destacar dos elementos centrales para la articulación del psicoanálisis en la cultura: el papel de la *tradición* y la tensión entre palabra e imagen. Estos tópicos fueron revisados bajo formas que tal vez aporten perspectivas menos transitadas que las usuales en el medio local.

Se ha tenido como objetivo general *el examen genealógico de los discursos que confluyen en la gestación del Hamlet de Freud*, partiendo de la hipótesis de que el uso de esta figura en los orígenes del concepto de inconsciente conlleva su asociación con la vasta tradición que se teje en torno a la melancolía. Este recorrido ha señalado algunas circunstancias necesarias para el esclarecimiento de esta filiación y ha logrado indicar algunas de sus consecuencias.

Ha quedado de manifiesto la complejidad que la cita literaria tiene en general en la obra freudiana, en especial cuando —como es el caso abordado— ocupa un lugar central en la creación de los conceptos. Al recurrir a Hamlet, Freud realiza una operación que no se dirige a una concepción libresca de la Cultura, sino que interpela los ecos colectivos de la memoria de Occidente. El Freud admirador de la arqueología trata a los grandes nombres y figuras de la tradición como a otras tantas reliquias que le permiten desplegar el descubrimiento del inconsciente en su devenir a lo largo de las épocas y en un orden que trasciende lo singular pero que no se confunde con el orden de los prestigios y los valores. En este sentido, puede considerarse justificando el recurso a la categoría de *tradición*.

En cuanto al primero de los objetivos específicos, *definir y presentar los rasgos centrales de la tradición melancólica de Occidente, y en particular sus exponentes isabelinos*, se considera que se han relevado referencias que, siendo escasa o

nulamente recorridas en los estudios disciplinares sobre el tema, resultan eficaces para el esclarecimiento genealógico de los conceptos del psicoanálisis.

A partir de los recorridos establecidos puede destacarse que la tradición de lo melancólico presenta dos figuras que son reconocibles como participantes de la compleja filiación del inconsciente en tanto *otra escena*. En primer lugar, la conjetura de un principio material por el que el cuerpo colisiona con las representaciones simbólicas, interfiriendo con ellas y ejerciendo un influjo que interpela las representaciones habituales de la organización de los ideales. La segunda, la necesidad de postular como consecuencia de dicho influjo una organización del espacio imaginario que se escinde y engendra una espacialidad fracturada.

En cuanto a lo primero, la encarnación inicial de este principio material conjetural —la bilis negra de la medicina antigua— se difunde en la larga y pertinaz tradición de los fluidos imaginarios, en la profusión de los objetos melancólicos y la economía de los vapores y los espíritus hasta su encarnación en la libido freudiana. Puede destacarse que esta filiación pone de manifiesto un aspecto propio de la teoría pulsional freudiana. Como puede apreciarse en la sucesión de saberes que han acudido a este género de explicaciones, dos circunstancias tienden a censurarse. La primera de ellas es que las sucesivas representaciones de los sistemas de fluidos acentúan en general y de manera progresiva la naturaleza armónica del conjunto, dejando cada vez más relegado aquello que lo melancólico acentuaba en las primeras doctrinas humorales: un principio de alteración y desorden que, sin embargo, resulta necesario al sistema como principio explicativo de un excedente que tan pronto se expresa en lo más deleznable como en lo más apreciado. La pulsión freudiana se muestra, en este sentido, cabal heredera de estas primeras representaciones. Como ellas, resulta particularmente sensible a pensar la trama imaginaria del cuerpo en términos de discordancia que repudian todo buen orden y finalidad según el modelo adaptativo de la biología.

Por otra parte, la genealogía de los fluidos conlleva de manera inherente —como ha destacado Starobinski (1966, p. 184)— una doctrina respecto del poder. Toda concepción de los procesos en términos de *fluidos* desemboca fatalmente en una economía de la *influencia*. La historia de los humores y los espíritus conjeturales en tanto principio causal es, ciertamente, un capítulo caduco de la crónica del saber médico, pero es un escenario que da visibilidad a las trazas del erotismo y la violencia que deben eclipsarse para la invención de un cuerpo que se pretende públicamente aséptico y un lazo parejamente neutral. La libido freudiana hace necesario, por el contrario, establecer las condiciones ineludibles de la abstinencia y transferencia.

En cuanto al segundo de los objetivos específicos, *el examen de las vías de transmisión por las cuales pueda pensarse que la tradición melancólica ha afectado el pensamiento freudiano*, puede considerarse que resulta de particular interés el hallazgo de un requisito necesario para situar las líneas discursivas que confluyen para la formulación del concepto de inconsciente: la investigación de aquellas formas de transmisión que exceden los discursos anclados en la palabra y en los saberes oficiales y que, antes bien, circulan bajo la forma de la imagen. De las referencias utilizadas, aquéllas que remiten a las concepciones de Nietzsche y Benjamin son ya habituales en los estudios sobre la materia. Puede estimarse, en cambio, que la referencia a la obra de Warburg y aquéllos que la han continuado es un camino escasa o nulamente recorrido en los medios psicoanalíticos, y por tanto un terreno que tal vez resulte fértil para futuras investigaciones.

Por último, el tercero de los objetivos específicos proponía *ensayar una ponderación de las repercusiones y resonancias de la filiación del discurso freudiano en la tradición melancólica y en particular en sus exponentes isabelinos*.

Un aspecto de los recorridos resulta de especial interés en tanto permite abordar aspectos teóricos y clínicos de los que no se han registrado antecedentes, con posibles consecuencias para la práctica psicoanalítica en sentido propio.

Se ha tematizado la larga, intensa y compleja relación entre la palabra y la imagen en su devenir en la cultura de Occidente, con el fin de esclarecer su imbricación en las figuras y los relatos que de manera característica son tomados en la práctica analítica: el sueño, la fantasía y aquellas funciones que Lacan conceptualizará como *fantasma*.

Lo habitual es que en este contexto la naturaleza de la palabra sea entendida en términos de *discontinuidad* y la de la imagen de *continuidad*. La tradición de lo melancólico instala, en cambio, y bajo diversas formas, la premisa de una escena fracturada y discontinua. Puede afirmarse que un examen de la concepción freudiana del sueño que atienda en detalle a los procesos de la *Darstellung* [figuración] parece admitir la premisa de que la imagen en su sentido propiamente psicoanalítico está también afectada por repliegues, fragmentaciones y discontinuidades. Queda como tarea para ulteriores investigaciones ponderar las consecuencias clínicas que esto pueda tener, así como en qué medida la genealogía de la imagen —la vasta tarea que Pigeaud ha denominado *historia del imaginario cultural de Occidente*— pueda esclarecerlo.

El interés de Freud sobre Hamlet, que acompañó de manera constante como un bajo continuo en sordina la creación del psicoanálisis, llegó a su culminación cuando en 1935, en el ocaso de su vida, Freud se persuadió de la verdad de las teorías de J. Looney (1920, *passim*): la obra de Shakespeare es, en verdad, de la autoría de Edward de Vere, séptimo Conde de Oxford. De manera enigmática, luego de este hallazgo las alusiones a Hamlet pierden fuerza en la escritura freudiana y se extinguen. Starobinski insinúa, juega con la idea y finalmente niega débilmente que este desinterés se deba a una confrontación imaginaria en la que el botín es el anhelo de ser el fundador de un nuevo orden. El Freud maduro y consagrado, concluye, no necesita competir por la gloria de ser el creador de un capítulo central de la historia del pensamiento y el espíritu.

Desde el comienzo de este recorrido se intentó evitar la tentación de interpretar, de dar un sentido a esta historia de opacidades y misterios irreductibles. Si se disculpa una excepción a esta regla, tal vez pueda aventurarse otra explicación al modo intempestivo en el que Freud aparta su interés de Hamlet.

La pasión de Freud por este personaje, que lo hace aparecer y reaparecer obstinadamente a lo largo de su obra, se hallaba sostenida en el gesto heroico por el que la joven ciencia del inconsciente resolvió, al explicar su vacilación y su inacción, un enigma secular. Esta solución iluminó, junto al misterio de la pieza, el de su época y el de la fundación de la subjetividad moderna en el concierto de la Cultura. Sin embargo, este gesto prometeico arrojaba un cono de sombras. Tal explicación descansaba sobre motivos conjeturales que se sustentaban en la precaria biografía del personaje tenue y evanescente de Stratford. Freud escogió a Hamlet porque, como el inconsciente, encarnaba un misterio irreductible en el origen, conectado de modo umbilical con un fondo oscuro e indomeñable: el secreto detrás de la mano que movió la pluma. Mientras duró el misterio, persistió su interés. Freud se condujo como

quien examina un tapiz palmo a palmo, vagando entre arabescos enigmáticos, y súbitamente al alejarse ve —o cree ver— la figura escondida en él. Ya no resta otra vuelta de tuerca para un misterio que se ha agotado. Hamlet, que ha cortado sus lazos con el enigma de los orígenes es ya una esfinge sin secreto, que es lo mismo que decir que ya no es Hamlet, y el resto es silencio.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1951). *Minima moralia* (Ed. 1987). Madrid: Taurus.
- Aeschylus (s.f./1926). Agamemnon. En *Aeschylus*. London: William Heinemann.
- Agamben, G. (1977). Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental (Ed. 2006). Valencia: Pre-textos.
- Alcalde, R. (1996). Ritmo escénico y ritmo dramático. En *Estudios críticos de poética y política*. Buenos Aires: Ediciones Sitio.
- Aldo Conti, N. (2007). *Historia de la depresión: La melancolía desde la antigüedad hasta el siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Polemos.
- Alighieri, D. (s.f./1973). Comedia - Infierno (Ed. bilingüe, Trad. de Ángel Crespo). Barcelona: Seix Barral.
- Althusser, L & Balibar, E. (1967). *Para leer El Capital* (Ed. 2004). México: Siglo XXI.
- Aristóteles (atribuido a), (s.f./1988). El hombre de genio y la melancolía. Edición al cuidado de Jackie Pigeaud (Ed. castellana 1996). Barcelona: Sirmio.
- Azouvi, F. (1976). Sens et fonction épistémologiques de la critique du magnétisme animal par les Académies. En *Revue d'histoire des sciences*, Vol. 29, No. 2 (AVRIL 1976).
- Babb, L. (1951). *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*. East Lansing, Estados Unidos: Michigan State College Press.
- Bachelard, G. (1938). *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI.
- Balbo Portella, L. (2004). *A questão da passividade na melancolia: O paradigma de Hamlet*. (Tesis de Doctorado inédita). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, Brasil. Recuperada de <http://goo.gl/IVnPWD>.
- Barsacq, A. (1953). Leyes escénicas. En *Cuadernos de Artes Dramático* N° 18-19. Buenos Aires.
- Bartis, R. (2012). Entrevista. Noviembre de 2012. <https://goo.gl/mSS7XR>.
- Bartra, R. (2001). *Cultura y melancolía: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, España: Anagrama.
- Batteux, C. (1746). *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.
- Baudelaire, C. (1857). *Les fleurs du mal* (Ed. S.f.). Paris: Calmann-Lévy
- Benjamin, W. (s.f./1982). *Das Passagen-Werk*. En *Gesammelte Schriften (Vol.I)*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (s.f./2004). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- (1925). *Origen del Trauerspiel alemán* (Ed. 2012). Buenos Aires: Editorial Gorla.
- (1939). Sobre el concepto de Historia. En *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. México: Contrahistorias, (Ed. 2004).
- (1940). Tesis de la filosofía de la historia. En *Ensayos escogidos* (Ed. 1967). Buenos Aires: Ed. Sur.
- Bettes, John (1959). Frontispicio [Grabado]. En Cuningham, W. *The Cosmographical Glasse*. Londres: Daye, J. Recuperado de <http://www.britishmuseum.org/> (<http://goo.gl/C5W9ND>)
- Bonnefoy, Y. (1999). Lugares y destinos de la imagen (Ed 2007). Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Bourne, E. (1916). The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue. En *The Classical Journal*, Vol. 11, No. 7 (Apr., 1916), pp. 390-400.
- Bloom, H. (2002). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona, España: Anagrama.
- Borges, J. (1944). Tres versiones de Judas. En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- (1952). Kafka y sus precursores. En *Otras inquisiciones* (Ed. 1960). Buenos Aires: Emecé.
- (1964). Shakespeare y las unidades (Ed. 2004). En *Textos recobrados III, 1956-1986*. Buenos Aires: Emece.
- (1970). Guayaquil. En *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé.
- (1982). *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Emece (Ed. 1999).
- Bowen, A. (2002) The art of the commander and the emergence of predictive astronomy. En Tuplin, C. (Editor) *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*. New York: Oxford University Press
- Breuer, J. & Freud, S. (1893-95). Estudios sobre la histeria. En *Obras completas de Sigmund Freud* T.II (Ed. 1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- Bright, T. (1586) *Un tratado de melancolía* (Ed. 2004). Madrid, España: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- (1588). *Characterie : an arte of shorte, swifte, and secrete writing by character*. London: I. Windet.
- Buffon, M (1753). *Discours sur le style* (ed. 1872). Paris, Francia: Leccofre et fils.
- Burton, R. (1621a). *The Anatomy of Melancholy: what it is, with all the kinds, causes, symptoms, prognostics and several cures of it* (Ed. 1837). Londres: Longman, Rees & co.
- (1621b). *Anatomía de la melancolía* (Ed. 2003). Madrid, España: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Burucúa, J. (2003). *Historia, Arte, Cultura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, L. (1930). *Shakespeare's Tragic Heroes*. Cambridge: University Press.
- Castro Santiago, M. (2012). *Las metáforas de la melancolía. un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas*. (Tesis de Doctorado inédita). Universidad de Huelva. Huelva, España. Recuperado de <http://goo.gl/sKImRy>.
- Cesario de Heisterbach (Caesarii Heisterbacensis), (s.f./1860). *Dialogus Miraculorum*. Coloniae (Köln): Lempertz.
- Chacón Afanador, J. (2011). *La pregunta por el duelo y la melancolía. Mito, tragedia y muerte en Hamlet, de William Shakespeare*. (Tesis de Maestría inédita). Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia. Recuperado de <http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/9802/2/142184.pdf>
- Cormack, L. (1998). Britannia Rules The Waves?: Images of Empire in Elizabethan England. En *Early Modern Literary Studies* 4.2 / Special Issue 3.
- Cottegnies, (1997). *L'Éclipse du regard*. Ginebra: Droz.
- Crystal, B. & Crystal, D. (2002). *Shakespeare's Words. A Glossary & Language Companion*. London: Penguin.
- Cuvier, G. (1817). *Le règne animal distribué d'après son organisation, pour servir de base à l'histoire naturelle des animaux et d'introduction à l'anatomie comparée*. Paris: Deterville.
- Da Vinci, L. (s.f./ 1817). *Trattato della pittura*. Roma: Stamperia De Romanis.
- Davies, J, & Fichtner, G. (2006). *Freud's Library / Freuds Bibliothek: A Comprehensive*

- Catalogue / Vollständiger Katalog*. Londres, Inglaterra: Brandes & Apsel Verlag
- De Faria Caramore, J. (2004). *Aspectos do luto no ensino de Lacan*. (Tesis de Maestría inédita). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado de <http://goo.gl/YXK0Jv>.
- Derrida, J. (1994). *Mal de archivo* (Ed. 1997). Madrid: Trotta.
- Descartes, R. (1641). *Meditaciones metafísicas*. En *Meditaciones metafísicas y otros textos* (Ed. 1997). Madrid: Gredos.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira* (Ed.). Buenos Aires: Manantial.
- Dipaola, E. (2009). La muerte de la palabra y la resurrección del cuerpo. Aproximación a una estética de la crueldad de hamlet. *Questión*, Vol.01, nº 21, s/p.
- Dover Wilson, J. (1960). *What happens in Hamlet*. Cambridge, Inglaterra: University Press.
- _____ (1964). *El verdadero Shakespeare*. Buenos Aires: Eudeba.
- Eco, U. (1986). "Elogio de Santo Tomás". En *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- _____ (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen.
- Eliot, T. (1921). Hamlet and His Problems. En *The sacred wood*. Nueva York: Knopf. La traducción es nuestra.
- Esquilo (s.f./1986) Agamenón. En *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Esquirol, E. (1820). *Des maladies mentales. Tome I* (Ed. 1838). Paris: Baillière.
- Faria, J. (1819). *De la cause du sommeil lucide, ou Étude de la nature de l'homme* (Ed. 1906). Paris: H. Jouve.
- Fernández, S. (2011). Stevie smith y los ecos con la voz del rey Hamlet . En *Actas de las X jornadas nacionales de literatura comparada. Asociación argentina de literatura comparada* (pp. 339-345). La Plata. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata - Conicet. Recuperado de <http://goo.gl/RXJ8K0>.
- Flores Ribas, C. (2013). *Poética trágica. Ruptura no agon harmônico do cosmos ou o tempo fora do eixo*. (Tesis de Doctorado inédita). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Recuperado de <http://goo.gl/ilBifL>.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (1969). Qu'est -ce qu'un auteur?. En *Dits et écrits I, 1954 - 1969* (Ed. 1994). Paris: Gallimard.
- _____ (1971). *Nietzsche, la genealogía, la historia* (Ed. 1988) Valencia, España: Pre-textos.
- Freud, S. (1887-1904). *Cartas a Wilhelm Fließ*. Buenos Aires: Amorrortu (Ed. 1986).
- _____ (1900). *La Interpretación de los sueños*. En *Obras completas T.IV - V* (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1905-6, publicado en 1942). Personajes psicopáticos en el teatro. En *Obras completas T.VII* (Ed .1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1908). El creador literario y el fantaseo. En *Obras completas T. IX* (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. & Ferenczi, S. (1908-1914). *Correspondence, Vol.I* (Ed. 1993). Cambridge - London: The Belknap Press of Harvard University Press

- Freud, S. (1911). ¡Grande es Diana de Efesia!. En *Obras completas* T. XII (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1913). *Tótem y Tabú*. En *Obras completas* T. XIII (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1915-7). *Duelo y melancolía*. En *Obras completas* T.XIV (Ed .1979). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1916a). Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico. En *Obras completas* T. XIV (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1916b). Lo percedero. En *Obras completas* T. XIV (Ed .1979). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1919). Lo ominoso . En *Obras completas* T. XVII (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1920). *Más allá del principio del placer*. En *Obras completas* T. XVIII (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1925 [1924]) *Presentación autobiográfica*. En *Obras completas* T. XX (Ed.1976). Amorrortu.
- (1928). Dostoievski y el parricidio. En *Obras completas* T. XXI (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1930). *El malestar en la cultura*. En *Obras completas* T. XXI (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1933). *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. En *Obras completas* T. XXII (Ed.1976). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gabrielloni, A. (2007). Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del renacimiento a la modernidad. En *Saltana* N°1. Recuperado de <http://goo.gl/UyyIBG>.
- Gadamer, H. (1960) *Verdad y método* (Ed. 1996). Salamanca, España: Sígueme.
- Galende, F. (2005). *La oreja de los nombres*. Buenos Aires: Gorla.
- Galletti Ferretti, M. (2010). *O sujeito e o Outro no conflito de Hamlet*. (Tesis de Maestría inédita). Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brasil. Recuperado de <https://goo.gl/etnAN2>.
- García, G. (2008). Entrevista. Diario Rosario 12. 22 de mayo de 2008 (p. 6).
- Gellert Lyons, B. (1971). La malinconia di Amleto. En *La malinconia nel Medio Evo e nel Rinascimento* (Ed. 1982). Urbino: Quatro Venti.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (Ed. 1989). Madrid, España: Taurus.
- Gibson, K. (2013). John Dowland and the Elizabethan courtier poets. En *Early Music* 41: 239-253.
- Goethe, W (1808). *Fausto*. Barcelona: Bruguera (Ed. 1975).
- Goya, F. de (1820 - 1823). Saturno [Pintura]. Museo del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/> (<https://goo.gl/EaU3Wg>).
- Green, J. (1997). *Slang Through the Ages*. Lincolnwood: NTC Publishing Group.
- Grimal, P. (1951). *Diccionario de mitología griega y romana* (ed. castellana 1981). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Guerra, C. (2006). *Complejo de Edipo en la neurosis obsesiva*. (Tesina de Licenciatura inédita). Universidad del Aconcagua. Mendoza. Recuperado de <http://biblio.tecadigital.uda.edu.ar/3>.
- Harbage, A. (1939). Elizabethan Acting. En *PMLA*, Vol. 54, No. 3 (Sep. , 1939).
- Headlam Wells, R. (1985). John Dowland and Elizabethan Melancholy. En *Early Music*

- 13 (4): p. 514-528.
- Headlam Wells, R. & McClure, P. (1990). Elizabeth I as a second Virgin Mary. En *Renaissance Studies*, Vol. 4, No. 1 (March 1990), pp. 38-70. Published by Wiley.
- Heidegger, M. (1935/1936). La pregunta por la cosa. (Ed. 2009). Gerona: Palamedes.
- (1952). Moira. En *Conferencias y artículos* (Ed. 1994). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heráclito (s.f./1966) *Fragmentos*. En *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, obra crítica de Rodolfo Mondolfo. México: Siglo XXI.
- Herakleitos (s.f./1903). Fragmente. En Diels, H, *Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche buchhandlung.
- Hesíodo (s.f./ 1978). *Teogonía*. En *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos
- Homero (s.f./1996) *Iliada*. Madrid: Gredos.
- Hippocrate (s.f./1884). En *Oeuvres completes* T. IV. Paris: Libraire de l'Académie Royale de Médecine.
- Iacomini, G. (2011). *La figura femenina y la pasión que aniquila. Fedra de Séneca - Hamlet de William Shakespeare*. En Actas de las X jornadas nacionales de literatura comparada. Asociación Argentina de Literatura Comparada (pp. 339-345). La Plata. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata - Conicet. Recuperado de <http://goo.gl/YPu5Nf>.
- Jean, M. (2011). *L'angoisse dans la clinique . de Freud à Lacan, la dimension structurelle et la place de l'angoisse. (Tesis de doctorado inédita)*. Doctorat en Psychologie. Ecole doctorale Comportement, Langage, Education, Socialisation, Cognition. Toulouse 2, Toulouse, Francia. Recuperado de http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/71/31/04/PDF/Jean_Marie.pdf.
- Jones, E. (1949). *Hamlet y Edipo* (Ed, 1975). Madrid, España: Mandrágora.
- Jones, E. y Freud, S. (1908 -1939). *The complete correspondance*. Cambridge: Harvard University Press. La traducción es propia.
- Kant, I. (1784). Idea para una historia universal en sentido cosmopolita. En *Filosofía de la historia* (Ed, 1978). México: FCE.
- Keats, J. (1820). Ode on a Grecian Urn. En *Poems* (Ed. 1897). London: Bell & sons.
- King, J. (1990). Queen Elizabeth I: Representations of the Virgin Queen. En *Renaissance Quarterly*, Vol. 43, No. 1 (Spring, 1990), pp. 30-74. The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America.
- Klibansky, R., Panofsky, E. & Saxl, F. (1964a). *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (Ed. 1979). Liechtenstein: Nendeln.
- (1964b). *Saturno y la melancolía* (Ed. 2004). Madrid, España: Alianza.
- Kozicki, E. (2003). *Hamlet, el padre y la ley*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Recuperado de <http://goo.gl/3GGUF3>.
- Kristeva, J. (1989). *Sol negro, depresión y melancolía* (Ed. 1991). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Lacan, J. (1958-1959a). *Le desir*. <http://staferla.free.fr/>
- (1958-1959b). *El Seminario Libro 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

- (1966a). "Obertura de esta recopilación". En *Escritos 1* (Ed. 1988). Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1966b) *Seminario 13 - El objeto del psicoanálisis*. Inédito. Recuperado de <http://goo.gl/rVfR9b> el 20/10/2015.
- (1971). *Lituraterre*. Recuperado de <http://goo.gl/ay1PNI>. La traducción es propia.
- (1975). Yale University, Kanzer Seminar. En *Scilicet* N° 6/7, 1975 (pp. 7-31).
- Lee, R. (1998). *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*. Citado en Gabrielloni, A. (s.f.) Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del renacimiento a la modernidad. En *Saltana* N°1. Recuperado de <http://goo.gl/UyyIBG>.
- Liébeault, A. (1891). *Thérapeutique suggestive, son mécanisme, propriétés diverses dusommeil provoqué et des états analogues*. Paris: Doin.
- Looney, J. (1920). "*Shakespeare*" Identified in Edward de Vere, the Seventeenth Earl of Oxford. London: Cecil Palmer.
- Longet, F. (1842). *Anatomie et physiologie du système nerveux de l'homme et des animaux vertébrés*. Paris. Masson et C°.
- López-Campos Bodineau, R. (1997). El Preverbio Inseparable Zer- y Sus Implicaciones Lingüístico-Pragmáticas en la Enseñanza del Alemán Como Lengua Extranjera. un Estudio Comparativo. En: *Philologia Hispalensis* Vol. XI, Fasc. I (pp. 211-225).
- Loroux, N. (1981). *Les enfants d'Athéna*. Paris: F. Maspero.
- Löwy, M. y Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía. El Romanticismo como contracorriente de la Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mackenzie, H. (1870). Note for *The Mirror* N°99. En *Works*, Vol. IV, (Ed. 1808). Edinburgh: Ballantyne & Co.
- Mairesse, D. (2009) *Condição na morbidez . uma vacilação ao trágico?* (Tesis de Doctorado inédita). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, Brasil. Recuperado de <https://goo.gl/oSzTlu>.
- Mann, T. (1936). Freud und die Zukunft. En *Imago* N° XXII, 1936, pp. 257 - 274.
- Masotta, O. (1979). *Lecciones de psicoanálisis*. Barcelona: Biblioteca Freudiana de Barcelona.
- Maurette, P. (2008). *Introducción a la Anatomía de la Melancolía de Robert Burton*. Buenos Aires: Ediciones Winograd.
- Mesmer, M. (1779). *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*. Paris: Didot.
- Milton, J. (1645). L'allegro and Il penseroso (Ed. 1853). London: Kent & Co.
- Mueller, W. (1949). Robert Burton's Frontispiece. En *PMLA*, Vol. 64, No. 5, pp. 1074-1088.
- Nashe, T. (1616). Prefacio a Greene, R.: *Menaphon* (Ed. 1814). London: Stansby.
- Nietzsche, F. (1872a). *Die Geburt der Tragödie* (Ed 1907). Leipzig: Nauman Verlag.
- (1872b). *El nacimiento de la tragedia* (Ed 1987). Madrid, España: Alianza.
- Panofsky, E. (1930). *Hercule à la croisée des chemins* (Ed. 1999). Paris: Flammarion.
- Paradin, C. (1591). *The heroicall deuises of M. Claudius Paradin Canon of Beauieu. Whereunto are added the Lord Gabriel Symeons and others. Translated out of Latin into English by P. S.* Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, Digital Library Production Service.

- Parr, A. (2005). Time and the Satyr. En *The Huntington Library Quarterly*; 2005; 68, 3; Social Science Module (p. 429).
- Pellion, F. (2001). *Melancolía y verdad* (Ed. 2003). Buenos Aires: Manantial.
- Pigeaud, J. (1981). *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition medico-philosophique antique*. Paris, Francia: Les Belles Lettres.
- (1984). Prolégomènes à une histoire de la mélancolie. En *Histoire, économie et société*. Año 3, nº4. p. 501-510.
- (2005). *De la mélancolie*. Paris: Éditions Dilecta.
- (2008). *Melancholia. La malaise de l'individu*. Paris, Francia: Payot & Rivages.
- Platón (s.f./1988). *Fedro*. En *Diálogos Vol.III*. Madrid: Gredos.
- Plutarco (s.f./1989). *Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría*. En *Obras morales y de costumbres (Moralía)*. Vol. V, Madrid: Gredos.
- Pontillo, S. (2010) *Amleto, tragedia del desiderio. Interpretazioni a confronto*. (Tesis de Especialidad inédita). Università degli Studi di Catania. Catania, Italia. Recuperado de <http://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=35465>.
- Portella, L. (2003) *Hamlet et la mélancolie. (Tesis de doctorado inédita)*. Doctorat en Sciences humaines cliniques. Paris 7, Paris, Francia. Recuperado de <http://www.theses.fr/s5026>.
- Pouchelle, M. (1983). Les appétits mélancoliques. In: *Médiévales*, N°5.
- Prieto Fernández, D. (2011) *Pensamiento trágico en el psicoanálisis freudiano*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, España. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/7805>.
- Quignard, P. (1994). *El sexo y el espanto* (Ed. 2005). Barcelona: minúscula.
- Rank, O. (1926), *Technik der Psychoanalyse*. Vol.I. Leipzig - Wien: Franz Deuticke.
- Regueira, I. (2003) *Hamlet. ¿una respuesta al mito del poder?* Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires. Recuperado de <Http://biblioteca.digital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hamlet-respuesta.pdf>
- Rinesi, E. (2005). *Política y Tragedia*. Buenos Aires: Colihue.
- Ritvo, J. (2012). El llamado al suicidio. En *El enigma del suicidio*. Buenos Aires: Letra viva.
- (1999). *Formas de la sensibilidad (Restos de la cultura)*. Rosario: Fundación Ross - Laborde Libros.
- (2006). *Decadentismo y melancolía (ensayos)*. Córdoba: Ed. Alción.
- (2009). El estatuto de la imagen en Freud: Rücksicht auf Darstellbarkeit. En *Figuras de la feminidad*. Buenos Aires: Letra viva.
- (2013). Las metáforas de Benjamin. En *Las Ranas* N° 8 (pp. 121-130).
- Rosa, N. (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- (2006) Lecturas impropias. En *El Interpretador*, N° 29. Recuperado de <http://www.elinterpretador.net/29NicolasRosa-LecturasImpropias.html>. Recuperado el 01/11/2014.
- Roudinesco, E. (2014). Freud en su tiempo y en el nuestro (Ed. castellana 2015). Buenos Aires: Debate.
- Rubens, P. (1636 - 1638). Saturno devorando a un hijo [Pintura]. Museo del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/> - (<https://goo.gl/zJT1GL>)

- Saxo Grammaticus (s.f./1894). *The First Nine Books of the Danish History*. London: Nutt.
- Safranski, R. (2000). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (Ed. 2002). Barcelona: Tusquets.
- Schücking, L. (1922). *Character Problems in Shakespeare's Plays*. London: Harrap & Co.
- Shakespeare, W. (1597?). *King Henry IV, part 1* (Ed. 1885). New York: Clark & Maynard.
- _____ (1603a). *Hamlet* (Ed. 2006). London: Arden Shakespeare.
- _____ (1603b). *Hamlet* (Ed. 1940). Buenos Aires: Losada.
- _____ (1603c). *Hamlet* (Ed. 2009). México: Ediciones sin nombre.
- Simonazzi, M. (2003) La melancolía nell'Inghilterra moderna. Edward Jorden, Timothie Bright e Thomas Adams. En *Cyber Review of Modern Historiography* (Firenze University Press), Vol. 8 (2003), pags. 1-13. Recuperado de http://www.cromohs.unifi.it/8_2003/simonazzi.html
- Smith, C. (2012). *Shakespeare's influence on Marx, Freud and the Frankfurt school critical theorists. (Tesis de doctorado inédita)*. University of Warwick. Coventry, Inglaterra. Recuperado de <http://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/56243>.
- Smith, E. (2010). The Bodleian Shakespeare: A treasure lost... and regained (conferencia). Expuesto en el marco de The annual Oxford University Alumni Weekend. Oxford University. Recuperado de <https://goo.gl/4kuEI9>.
- _____ (2012). Hamlet (conferencia). En *Approaching Shakespeare*. University of Oxford Podcast. <http://podcasts.ox.ac.uk/hamlet>. Recuperado el 02/11/2014.
- Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación* (Ed. 1984). Barcelona, España: Seix Barral.
- _____ (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- _____ (1980). *Bajo el Signo de saturno* (Ed. 1987). Barcelona, España: Edhasa.
- Sourd-Michaud, H. (2007). *Une traversée de l'oeuvre de Freud . shakespeare dans l'aventure de la psychanalyse. (Tesis de doctorado inédita)*. Doctorat en Médecine scientifique, psychopathologie et psychanalyse, Universidad de Paris 7. Paris. Recuperado de <http://www.theses.fr/2007PA070080>.
- Starobinski, J. (1960). *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900* (Ed. 1962). Barcelona, España: Geigy.
- _____ (1966). Note sur l'histoire des fluides imaginaires (des esprits animaux à la libido). En *Swiss Journal of the history of medicine and sciences*. N° 23 Zürich: ETH-Bibliothek.
- _____ (1970). *La relación crítica* (Ed. 2008). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Steiner, G. (2007). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Madrid, España: Siruela.
- Stoll, E. (1939). Jaques, and the Antiquaries. En *Modern Language Notes*, Vol. 54, No. 2 (Feb., 1939), pp. 79-85. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Tennyson, A. (1833). *A Dream of Fair Women* (Ed. 1880). Boston: Osgood and Company.
- Thomas, S. (1941). The Elizabethan Idea of Melancholy. En *Modern Language Notes*, Vol. 56, No. 4 (Apr., 1941), pp. 261-263.
- Tomás de Aquino (s.f./1989). *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Turner, L. (1946). A Caveat for Critics against Invoking Elizabethan Psychology. En

- PMLA, Vol. 61, No. 3 (Sep. , 1946), pp. 651-672.
- Vaschetto, E. (comp.) (2006). *Depresiones y psicoanálisis*. Buenos Aires: Grama.
- Vega Baeza, M.R. (2003). *Las pulsiones. Entre el mito y el logos. una sabiduría poética (Freud y los griegos)*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. Recuperado de <http://tesis.com.es/documentos/pulsiones-mito-logos-sabiduria-poetica-freud-griegos/>.
- Vernant, J.P. (1962). *Los orígenes del pensamiento griego* (ed. 1992). Madrid: Paidós.
- Vinci, V. (2010). *La follia di amleto tra psicoanalisi e cinema*. (Tesis de Especialidad inédita). Università degli Studi di Catania. Catania, Italia. Recuperado de <http://www.tesi online.it/consult/indice.jsp?pag=2&idt=43310>.
- Virgilio Marón, P. (s.f./1990). Bucólicas - Geórgicas - Apéndice virgiliano. Traducción de Tomás de la Ascensión Recio García. Madrid: Gredos.
- Yates, F. (1966). Foxe como propagandista. En *Ensayos reunidos III. Ideas e ideales del Renacimiento en el norte de Europa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1967). Un gran mago. En *Ensayos reunidos III. Ideas e ideales del Renacimiento en el norte de Europa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1969). *Theatre of the world*. Londres: Routledge.
- (1975). *Las últimas obras de Shakespeare* (Ed. 2001). Londres: Routledge.
- (1979a). *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (Ed. 2001). Londres: Routledge.
- (1979b) *La Filosofía Oculta en la Época Isabelina* (Ed. 1982). México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Warburg, A. (1902). El arte del retrato y la burguesía florentina. En *El Renacimiento del Paganismo* (Ed. 2005). Madrid, España: Alianza Editorial.
- (1907). La última voluntad de Francesco Sassetti. En *El Renacimiento del Paganismo* (Ed. 2005). Madrid, España: Alianza Editorial.
- (1912). Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara. En *El Renacimiento del Paganismo* (Ed. 2005). Madrid, España: Alianza Editorial.
- (1920). Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero. En *El Renacimiento del Paganismo* (Ed. 2005). Madrid, España: Alianza Editorial.
- (2005). *El Renacimiento del Paganismo*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Whytt,R.(1751). *Essay on the Vital and other Involuntary Motions of Animals* (Ed. 1763). Edinburgh: John Balfour.
- Williams, P. (2005). El vicio de la acedia y el giro estético de Dante. En *Hablar de poesía* N° 13. Recuperado de <http://goo.gl/J1zEWP>.