

# El arte en la academia melancólica

Roger Bartra

Es una temeridad intervenir en una discusión que se plantea contestar a la siguiente pregunta: ¿artisticizar a la academia o academizar al arte? Y sin embargo acepto el reto, a riesgo de levantar suspicacias tanto entre los artistas como entre los académicos. Los artistas que siguen la tradición vanguardista ven con desconfianza a las academias y están convencidos de que ellas son la fuente de todos los horrores. Ya lo decía Rubén Darío:

De horribles blasfemias  
de las academias,  
líbranos, señor.

Los académicos, por su parte, viven en una casa de espejos donde los brillos están regulados por cánones y temen que artistas inconformes penetren como chivos enloquecidos en el sagrado recinto. Las vanguardias artísticas contemplan a los académicos como un ejemplo de la más dañina otredad. Las academias a su vez han cultivado la imagen de una alteridad salvaje y bestial que amenaza las reglas del juego de espejos. El poeta Robert Graves ya señalaba que la mejor forma de reaccionar contra el formalismo y el academicismo es el primer grado de la esquizofrenia. Así, la exaltación de la locura y



*Melencolia I. Dürero*



*Dos forasteros. Goya*

de la bestialidad, el culto al primitivismo y al azar, se volvieron, desde principios del siglo pasado, emblemas de las vanguardias que buscaban nuevos caminos y nuevos lenguajes.

Sin embargo, podemos observar que en momentos de crisis el arte busca refugio en las academias, para encontrar tal vez un remanso para tomar nuevos impulsos. A fin de cuentas, ¿qué harían los rebeldes si no hubiera fronteras que transgredir y lugares dónde reposar? También sucede que la academia, aburrida y sumida en el tedio, busca nuevas alternativas en las expresiones artísticas no convencionales. Los académicos acaban admitiendo, como intuyó Cavafis, que no saben qué hacer sin los bárbaros.

Quiero abordar un aspecto de esta peculiar oposición: el que enfrenta la búsqueda de objetos perdidos contra la manipulación de objetos encontrados. Estoy haciendo referencia a las tradiciones académicas que, de una u otra manera, tratan de reglamentar el objeto artístico como la *representación* de aquellas dimensiones que se han perdido, que no son evidentes y están ocultas, o que no existen más que en el deseo. La obra de arte recrea un objeto perdido u oculto. Por otro lado, tenemos la actitud típicamente vanguardista que se expresa en los famosos *objets trouvés* de Marcel Duchamp o de Robert Rauschenberg.

En el primer caso, tenemos la representación del objeto perdido; en contraposición, está la manipulación del objeto encontrado. En cierta forma, podríamos ampliar esta polaridad, para observar a la actitud científica (y académica) como un esfuerzo por representar las realidades ocultas y perdidas, actitud contrapuesta a quienes agresivamente estampam la firma de su autoría en los objetos encontrados, sean latas de sopa o urinarios. Los primeros se deprimen porque han perdido algo, y les cuesta mucho esfuerzo recuperarlo para representarlo. Los segundos también sufren melancolías, pero su tensión proviene de pensar que no hay nada perdido, que todo está presente, pero que es necesario encontrarlo en medio de la incoherencia. No hay, pues, posibilidad de representar, de volver a presentar, de imitar aquello otro que se ha perdido.

Ya lo señaló alguna vez Aldous Huxley, al comparar las academias con las iglesias cristianas, cuyo más elevado ideal es, según Kempis, la imitación de Cristo. “Así que —concluye Huxley— las iglesias organizadas no resultan ser nada más que vastas y elaboradas academias de arte dramático”. En la raíz de la academia que busca imitar aquello otro que se ha perdido, encontramos una actitud melancólica y, con frecuencia, religiosa. Así pues, la relación melancólica con los objetos,



Asmodea. Goya

perdidos o encontrados, es un territorio que tienen en común la academia y la vanguardia. Les presentaré un breve examen de esta comunión.

La pérdida del objeto amado —del Otro: Cristo, la esposa, el amigo— produce la cólera del sujeto contra sí mismo. Según la conocida interpretación de Freud, ésta es la clave de la melancolía. El sujeto melancólico, en lugar de dirigir su odio hacia el sujeto erótico, el otro que lo ha abandonado, lo encamina hacia su propio yo en un doloroso trabajo de destrucción y aniquilamiento.<sup>1</sup> La interpretación de Freud se opone radicalmente a la tradición que, de manera clara desde el Renacimiento, asocia la tristeza ocasionada por la pérdida del objeto anhelado con la fundación del sujeto melancólico que encuentra en su dolor la fuerza necesaria para la creación artística. La historia cultural de la melancolía contradice la idea freudiana: la triste labor de duelo melancólico, a pesar de sus peligros, puede fortalecer el yo del artista y lo conduce a la producción de objetos de arte y a la generación de alteridades. Paradójicamente, la misma pérdida del objeto erótico se convierte en objeto artístico. El sufrimiento del artista es ofrecido al espectador como objeto de contemplación y admiración. La academia se ofrece como el espacio donde se canoniza el duelo del artista.

La mirada melancólica, al mismo tiempo, encuentra objetos de elaboración artística en las ruinas que deja la modernidad. Este saber melancólico es uno de los componentes de la actitud vanguardista y, sobre todo, de la condición postmoderna, de esa condición de espectadores atónitos e incrédulos ante las ruinas de los grandes discursos, ante los despojos de los grandes edificios de la coherencia académica clásica y moderna. Se sufrirá una terrible nostalgia por la totalidad trascendente perdida: de allí esos impulsos en el arte contemporáneo por convertirse en ruina, diluirse en la realidad, camuflarse, ser emblemático, desnudarse, sentir la muerte. Si se quiere, se trata de una melancolía artificial; pero ello no le quita ni un grano a su capacidad de crear una conmoción en el espectador. Una conmoción que llega a presentar como objeto artístico, como obra encontrada, a las mismas ruinas de la academia.

\* \* \*

La melancolía desde el Renacimiento, se introduce en el arte como un motivo muy concreto: el famoso grabado de Durero, la *Melencolía I*, de 1514. Hay que agregar que, además de asociarse a la tradición artística saturnina, el tema

<sup>1</sup> Sigmund Freud, "Duelo y melancolía". En *Obras completas* III, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, pp. xciii, 2091-2100.

del humor negro produce una extraña luz que continúa iluminando la historia del arte mucho tiempo después de que el ángel de la melancolía haya levantado su vuelo. El teatro isabelino inglés, lo mismo que el del Siglo de Oro español, refleja con fuerza esta luz negra. El aura melancólica hace que los sujetos aparezcan y desaparezcan, se pierdan y se encuentren, hasta nuestros días. Según la conocida interpretación de Erwin Panofsky, el ángel de la melancolía refleja el sufrimiento del genio creativo ante su fracaso por alcanzar con su visión el entendimiento de un mundo que se le escapa.<sup>2</sup> Frustrado, impotente y sumido en la inactividad, el ángel de la melancolía fija su mirada en un objeto perdido. Frances Yates ha señalado, me parece que con razón, que ésta es una interpretación romántica equivocada de la obra de Durero.<sup>3</sup> Yo agregaría que se trata de una interpretación freudiana que no corresponde al espíritu que en su época animó a Durero. Según Yates el ángel del grabado de Durero tiene una visión que es ocasionada por una melancolía artística inspirada. Lejos de perder su objeto, el ángel de la melancolía lo recupera en su trance visionario. El ángel de la melancolía no está paralizado, sino que su conciencia se acelera y avanza hacia un espacio nuevo.

Sin embargo, el espectador no puede mirar lo que el ángel ve. Pero puede descifrarlo: Durero coloca en su grabado una serie de signos e iconos que dan la clave. Desde luego, el signo más evidente es el propio ángel, que adopta la típica figura de la melancolía que podía hallarse, por ejemplo, en la influyente *Iconología* de Cesare Ripa. En el grabado de Durero no hay ni un sujeto ni un objeto visibles: ambos se funden en el icono. El ángel de la melancolía no ha perdido su objeto amado: por el contrario, con su mirada lo construye. El ángel mismo no es tampoco el sujeto: está allí para representarlo simbólicamente. Así pues, mediante el uso de sofisticados y complejos recursos alegóricos, la pérdida del objeto amado moviliza una fuerza melancólica creadora capaz de construir una textura emocional que se mantendrá durante siglos como un soporte fundamental de la inspiración de los artistas.

Me parece que el tema de la melancolía nos puede ayudar todavía hoy a entender la forma en que los objetos adquieren significados y valores

estéticos. La historia del arte nos muestra algunos momentos sintomáticos en los cuales la melancolía parece ser la fuerza secreta que le da un sentido a las obras, ya sea porque el genio del artista sea alentado por el humor negro —como en los ejemplos famosos de Miguel Ángel y Rafael—<sup>4</sup> o porque los objetos representados evoquen en el espectador un sentimiento de tristeza por la ausencia o la fugacidad de aquello que aprecian.

Recordemos esos objetos artísticos a su vez llenos de objetos alegóricos que eran las naturalezas muertas conocidas como *Vanitas*. Un conjunto de objetos inertes constituido por calaveras, flores, relojes, jarrones de cristal, esferas, coronas, cetros, joyas, naipes, cirios, libros y muchas otras cosas componían esas impresionantes *vanidades* de Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal, que supieron expresar los “desengaños” del Siglo de Oro español tan característicos del pesimismo conceptista de Gracián o Quevedo. Sus jeroglíficos pintados simbolizaban la fugacidad de la existencia, la esterilidad de las glorias mundanas, el paso ineluctable del tiempo, la fragilidad de la vida, el carácter efímero de los conocimientos y los engaños de los placeres.<sup>5</sup> Como en el caso del ángel de la melancolía, en estos jeroglíficos el espectador no puede ver al verdadero objeto (la tristeza que ensombrece a la vanidad); tampoco puede ver al sujeto (el triste vanidoso). Sólo puede comprender, al descifrar las alegorías, que los objetos y los sujetos son sugeridos para que la imaginación los reconstruya. El significado de la obra de arte se constituye a lo largo de este proceso de descodificación, y la academia suele guardar las claves para prestarlas sólo a los iniciados (los académicos).

\* \* \*

Durante el largo periodo de sucesivos Renacimiento —desde el temprano italiano hasta los tardíos español y alemán— la melancolía simbolizó la pérdida del Otro o el alejamiento de los objetos más deseados: de un Dios cada vez más inalcanzable, de una virtud escamoteada por el demonio, de una persona amada y de un poder cada vez menos accesible a los nobles. A estas pérdidas podemos agregar la destrucción en España de las culturas árabe y judía, las derrotas humillantes ante el poderío naval inglés y la lla-

<sup>2</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *Saturne et la Melancolie*, Paris: Gallimard, 1989, p. 567.

<sup>3</sup> Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979, cap. VI

<sup>4</sup> Véase el libro de Rudolf y Margot Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London: Weidenfeld, 1963.

<sup>5</sup> Véase Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1987.



*Retrato de Frans Hellens. Modigliani*

mada decadencia del imperio español. Ante los ojos de muchos escritores y artistas europeos quedaba un territorio lleno de ruinas, donde apenas se dejaban ver los rastros de los objetos perdidos. La melancolía fue la manera de transformar, en el inmenso cementerio, la pérdida del objeto en creación del sujeto.

El nuevo sujeto de la modernidad riega su ego con las lágrimas de la melancolía. Este goteo lacrimoso duró mucho tiempo y tardó siglos en modelar un sujeto melancólico que acabó convertido en objeto de arte, en sustitución de aquellos objetos antiguos y medievales que la modernidad fue abandonando. Al mismo tiem-

po, los escritores y los artistas modernos comenzaron a venerar las ruinas y los sombríos cementerios donde yacían los viejos objetos perdidos. Esta tendencia tiene su más grande y compleja expresión artística en Francisco de Goya, que representó la melancolía mediante la pérdida del máspreciado de los objetos —la razón— en su famoso *capricho* número 43. Allí un hombre postrado es rodeado por los más lúgubres animales nocturnos, calificados por Goya como monstruos producidos por el sueño de la razón. El mundo de Goya es fundamentalmente melancólico.<sup>6</sup> No sólo la serie de terribles *pinturas negras* que realizó al final de su vida son un testimonio de la presencia saturnina y melancólica en la obra de Goya; todo un universo de moribundos, heridos de guerra, viejos, miserables y brujas gira en torno del humor negro.

La historia de los objetos perdidos cuya ausencia produce melancolía llega hasta el siglo xx, cuando los objetos vuelven a ser encontrados. Los *objets trouvés* sugieren no sólo la ausencia de su contorno habitual, sino también insinúan la desaparición del sujeto creador. Ya lo había anunciado Rimbaud en el siglo xix cuando exclamó: “Yo es otro” (*Je est un autre*). En cierta forma, se trata de un retorno al Siglo de Oro, en la medida en que los objetos muertos o las alegorías reemplazan al sujeto melancólico. En lugar del rostro

infinitamente triste del doctor Gachet pintado por Van Gogh en 1890, encontramos esos cuerpos convertidos en objetos tristes, esas estatuas solitarias de los cuadros de Giorgio De Chirico sobre la melancolía y sus dimensiones metafísicas.

¿Adónde nos ha llevado esta breve excursión por la academia de las artes melancólicas? ¿Nos ayuda este viaje a contestar la disyuntiva: *artistizar* a la academia o *academizar* al arte? En la academia, la melancolía se ha convertido en muchas ocasiones en un tedio insoportable, en una búsqueda interminable de algo que ya no se sabe bien qué es. Muchos académicos creen que la única salida se halla en el arte. Si la representación de la verdad cuesta tanto trabajo y se sospecha que es una tarea de Sísifo, tal vez hay un camino más corto: busquemos esa otredad que es lo bello (o para decirlo de una forma aún más arcaica: lo sublime, como se decía en el siglo xviii) o sus equivalentes modernos y postmodernos, en la esperanza de que los objetos agraciados que encontremos estarán, si no cerca de la verdad, al menos en la vecindad de lo auténtico. Por lo tanto, habría que *artistizar* la academia, según esta expresión de agresivo tufo vanguardista. La academia (la Real y de la Lengua) corrige: hay que *artizar* la academia. Pero entonces pierde gracia la expresión.

En los terrenos del arte tal vez las cosas tampoco van bien. Erik Hobsbawm, que recientemente

<sup>6</sup> Folke Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm: Alquist & Wiksell, 1962.

WORLD PRESS PHOTO 2001  
JULIO 12 - AGOSTO 12

MUSEO FRANZ MAYER

AV. FIDELARTE 45, CENTRO, C.P. 06300 TEL 5516 2265

IX FESTIVAL DE TEATRO UNIVERSITARIO 2001

Inscripciones abiertas hasta el 31 de agosto de 2001

Informes Lic. Lidia María Viveros Tel. 5622 7188 e-mail: lidiamaria@correo.unam.mx

- Producción de series y programas de apoyo a la docencia, investigación y difusión
- Servicios de producción y post-producción
- Cursos y talleres de capacitación
- Videoconferencias y teleconferencias
- Transmisiones
- Coproducciones

Cirilo Mta. Mata de la Cruz s/n

5622 9100  
5622 9122  
telecom@nam.unam.mx  
www.nam.unam.mx

Productora de televisión de la Universidad Nacional Autónoma de México



*Melancholia.* Munch

publicó una demoledora crítica a las vanguardias del siglo xx, posiblemente diría que al arte de hoy le urge una temporada en el infierno académico como castigo por su esterilidad.<sup>7</sup> El nuevo arte del siglo xx, cree Hobsbawm, no ha llegado a ninguna parte, abandonó el lenguaje de la representación y de la reproducción, pero todas las expresiones vanguardistas sólo tienen una cosa en común: la simple idea de que el artista es algo importante. Para escapar de esta horrible melancolía pareciera que es necesario academizar al arte, aceptar la intromisión ordenadora y autoritaria del Otro.

A mi parecer una de las pocas formas de soportar tanto la soberbia de la academia como la esterilidad de las vanguardias artísticas radica precisamente en la melancolía. Ella, de manera

incomparable, es capaz de hacer sufrir tanto a los académicos como a los artistas la necesaria angustia que pone en duda sus obras. Como las *vanitas* renacentistas, y antes las danzas de la muerte, la melancolía es el humor del desengaño que erosiona las vanidades que inflan imprudentemente las jactancias academizantes y artistizantes.

Habría, acaso, que *melancolizar* a la academia y al arte. Por ello me gustaría terminar con los versos de Milton en *Il Penseroso*:

¡Bienvenida seas, divina Melancolía!  
Tu santo rostro es demasiado brillante  
para la vista humana  
y para nuestra débil mirada  
velada por el negro y severo tinte del Juicio.<sup>8</sup> ①

<sup>7</sup> *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 1999.

<sup>8</sup> Hail, divinest Melancholy!  
Whose Saintly visage is too bright  
To hit the sense of human sight;  
And therefore to our weaker view,  
O'er-laid with black, staid Wisdom's hue.