Naturaleza caída y sujeto melancólico: una lectura desde la filosofía del lenguaje de Walter Benjamin.

Luciana Espinosa[*]

Resumen: En el presente artículo sostenemos que el abordaje benjaminiano del problema de la melancolía en *El origen del drama barroco alemán* (1928) pone en juego la posibilidad de acceder a la estructura profunda del mundo material, mediante el establecimiento de una singular relación entre el sujeto melancólico y la naturaleza caída. Pues, si como el propio Benjamin afirma, todo sentimiento es la resultante de un objeto o de cierta conformación material que opera como su causa, la melancolía, por su parte, es aquel sentimiento surgido del lamento profundo de la naturaleza revelado por medio del lenguaje, capaz de contemplar la tristeza que la constituye y el dolor que le genera la imposibilidad de redención.

Palabras clave: melancolía, naturaleza caída, lenguaje, tristeza, dolor.

Abstract: In this paper we argue that Walter Benjamin's approach to the problem of melancholy in *The origin of German tragic drama* (1928) brings an access to the deep structure of the material world through the establishment of a unique relationship between the melancholic human being and fallen nature. Therefore, if, as Benjamin says, every feeling is the result of an object or some material conformation that operates as its cause, melancholy, for its part, is that feeling emerged from the deep regret of nature revealed by the means of a language able to contemplate the sadness which constitutes it and the pain that generates the impossibility of redemption.

Key words: melancholy, fallen nature, language, sadness, pain.

[*] Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, donde ejerce como docente y desarrolla sus estudios de posgrado. Se especializa en temas de estética, puntualmente, en la relación entre imagen, tiempo y memoria en la filosofía de Walter Benjamin. Dirección electrónica: lu.espinosa@gmail.com

En épocas antiguas todos los caminos llevaban a Dios y a su nombre de uno u otro modo.
Nosotros no somos piadosos. Permanecemos en lo profano
y donde antes figuraba Dios ahora está la melancolía.[1]

El tratamiento de la noción de melancolía de Walter Benjamin ha sido objeto de los más variados análisis en la medida en que combina motivos teológicos y metafísicos, consideraciones históricas, estéticas, y preocupaciones concernientes a la teoría del conocimiento. En el presente artículo sostenemos que el abordaje benjaminiano del problema de la melancolía en *El origen del drama barroco alemán* (1928)[2] pone en juego la posibilidad de acceder a la estructura profunda del mundo material, mediante el establecimiento de una singular relación entre el sujeto melancólico y la naturaleza caída. Pues, si como el propio Benjamin afirma, todo sentimiento es la resultante de un objeto o de cierta conformación material que opera como su causa,[3] la melancolía, por su parte, es aquel sentimiento surgido del lamento profundo de la naturaleza, capaz de contemplar la tristeza que la constituye y el dolor que le genera la imposibilidad de redención.

Ahora bien, en aras de justificar tal hipótesis, desplegaremos una breve genealogía del concepto "melancolía" para hacer comprensible la novedad del planteo benjaminiano a contraluz de los principales acercamientos históricos sobre el tema. En un segundo momento, a partir de un análisis del texto de Benjamin "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres" (1916), se procurará señalar cuál es la trama profunda del mundo material que, según el autor, se revela por medio del lenguaje en general, esto es, la tristeza o duelo que se expresa en el mutismo de las cosas. Para, finalmente, concluir que la melancolía es aquel sentimiento que posee la

---

[1] Benjamin, W., *Correspondencia Benjamin-Scholem .1933-1940*, Taurus, Madrid, 1987, p. 96.

[2] Esta fecha remite a la publicación del libro que el autor comienza a escribir en 1923 como tesis de habilitación en la universidad.

[3] Cfr. Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 132. Más adelante se desarrollará detalladamente la cuestión.

peculiaridad de permitir el acceso a la configuración real del mundo que se expresa en términos alegóricos.

1. Historia de un concepto

La noción de melancolía ha persistido a lo largo del tiempo asociada con ciertos estados anímicos o psíquicos comúnmente reunidos en torno a la oscuridad del espíritu: tedio, acedia, depresión, locura o tristeza fueron algunas de sus connotaciones más habituales. Acuñada en el mundo griego en el siglo V. a.C., el origen de este término corresponde a la tradición del humoralismo antiguo. El simple recurso etimológico ya señala su proveniencia del griego clásico: μέλας "negro" y χολή "bilis", la bilis negra; junto con la bilis amarilla, la sangre y la flema son los elementos centrales de la explicación fisiológica que Hipócrates realiza acerca del funcionamiento corporal conocida como la teoría de los cuatro humores. Allí, la relación o la proporción entre esos cuatro fluidos corporales determina todo el rango posible de los estados subjetivos –tanto psíquicos como corporales–, siendo el difícil equilibrio [*Krasis*] entre ellos el equivalente a la salud psicosomática y los distintos desarreglos [*Krisis*] la enfermedad. Según cuál sea el humor predominante, las personas serán o bien flemáticas –en el caso de que sea la flema la que domine el organismo–, coléricas –bilis amarilla–, sociables –sangre– o melancólicas, si el predominio es de la bilis negra. De modo que en sus albores, la melancolía se inscribía en el horizonte médico de las patologías humanas.

Continuando en la antigüedad griega, tanto Platón como Aristóteles realizaron aportes fundamentales a la historia de la melancolía. En el caso de Platón, la concibe como una forma de locura [*manía*] vinculada, según aparece en *Fedro* y *El banquete,* con el furor divino y la inspiración poética –vertiente que será fuertemente retomada en el Medioevo y la tradición neoplatónica renacentista, particularmente por Marsilio Ficino en sus textos *De amore* y *De vita triplici*. Aristóteles, por su parte, en el apócrifo pero célebremente atribuido *Problemata XXX, I*, vincula la perspectiva platónica del furor con la tradición clínica y concibe a la melancolía como "enfermedad de héroes", iniciando la interpretación afirmativa de la melancolía al considerarla como el elemento distintivo de todos los hombres sobresalientes, ya sea en el ámbito

de las artes, la política o la filosofía. De manera que Aristóteles hace de esta enfermedad una marca de agua propia de la excepcionalidad humana, matizando así el elemento negativo puramente clínico.[4]

Homologada con la *acidia*, debido a la similitud de su sintomatología, la especificidad de la reflexión medieval sobre la melancolía es producto de la vida y los rituales religiosos. Ambas se expresan como pesadez espiritual, tristeza o desprecio por la mundanidad. Sin embargo, mientras la acidia formaba parte de la lista de los pecados capitales, la melancolía sólo indicaba un *fatum cosmico*, lo cual condujo a la consideración de que la melancolía era la causa de la acidia. Y, en tanto su parálisis contemplativa atentaba contra la fe cristiana, –dado que el acidioso induce una cierta muerte del alma al hundirse en reflexiones y pensamientos alejados de Dios–, la acidia era uno de los vicios más terribles y la melancolía, por su parte, un mal del alma producto del cortejo infernal de la misma.[5]

---

[4] "Entre los héroes es evidente que muchos otros [además de Ayax] sufrieron de la misma manera, y entre los hombres de tiempos recientes Empédocles, Platón y Sócrates, y muchos otros hombres famosos, así como la mayoría de los poetas. Pues muchas de esas personas padecen trastornos de resultas de esta clase de mezcla en el cuerpo; algunas tienen sólo una clara tendencia natural a esas afecciones, pero, por decirlo brevemente, todas son, como ya se ha dicho, melancólicas por constitución". Aristóteles, "Problema XXX, I" [Texto griego establecido por R. Klibansky en 1988], en Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F., *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza, Madrid, 1991, p. 43,953a 25-30.

[5] Cabe señalar un interesante desplazamiento en el curso de la historia de los pecados capitales que alude de manera directa al tratamiento histórico-conceptual de la melancolía. Como lo ha señalado Giorgio Agamben en su libro *Estancias*: "En la más antigua tradición patrística los pecados capitales no son siete sino ocho. En la enumeración de Casiano, son: *Gastrimargia* [gula], *Fornicatio* [lujuria], *Philargyria* [avaricia], *Ira*, *Tristitia*, *Acedia*, *Cenodoxia* [vanagloria], *Superbia*. En la tradición occidental, a partir de San Gregorio, la *tristitia* se funde con la *acedia* y los siete pecados asumen el orden que encuentra en las ilustraciones populares y en las representaciones alegóricas de fines de la Edad Media y que se nos ha hecho familiar a través de los frescos de Giotto en Padua, la tela redonda don Bosco en el Museo del Prado o los grabados de Brueghel. Agamben, G., *Estancias*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 23-24. Véase también al respecto: Wenzel, S., "*The seven deadly sins: some problems of research*" en *Speculum*, XLIII, 1968, 1, pp. 1-22.

Es importante mencionar que los aportes de la renombrada Escuela Médica de Salerno también se inscriben en este período. En ella se retoman las formulaciones de Hipócrates así como nociones galénicas, más algunas otras provenientes de la ciencia arábiga acerca de la salud y la enfermedad, manteniendo activa la concepción heredada de la melancolía.[6] Con lo cual, incluso varios siglos después de su formulación primera, el síndrome atrabiliario (traducción latina: *atra bilis*, bilis oscura) es abordado como una patología desde el paradigma humoral, con la fuerte valoración negativa que ello implica.

Tras el profundo rechazo de la melancolía a lo largo del Medioevo, el Renacimiento no tuvo reparos en recuperar el elemento positivo propio del planteo aristotélico y trasmutar el valor de la acidia, en tanto vicio, hacia el ideal humanista de la meditación. Claro exponente de esta visión es el famoso grabado de Albrecht Dürer –reconocido seguidor de las tesis de Ficino sobre la melancolía por medio de la lectura de quien fuera su difusor en Europa, Cornelius Agrippa–, titulado *Melencolia I* (1514), en el que se retrata a la dama melancolía sumida en un estado meditativo profundo, portadora de una extrema sensibilidad, plena conciencia y sobre todo, colmada de sabiduría y conocimiento, aunque inhabilitada de ejecución práctica.[7] En la imagen se puede observar una serie de elementos usualmente asociados a la praxis: un martillo, una sierra, una escalera, clavos y una balanza, entre otros objetos, mientras el ángel alado que representa la melancolía, sombrío y reflexivo, manifiesta total desprecio ante cada uno de ellos en un gesto de profundo ensimismamiento. De esta manera, la revalorización de la melancolía operada en el Renacimiento implicó la puesta en valor de la sabiduría humana heredera de la contemplación griega. Es más, en la extraordinaria fusión entre meditación humanista y análisis médico llevado a cabo por Robert Burton en su clásico *Anatomía de la melancolía,* cuya primera edición es de 1621, queda de

---

[6] Acerca de la importancia de la Escuela de Salerno como punto de confluencia entre las culturas griegas, latinas y árabes, véase: García Bravo, P.; "Las traducciones en la transmisión del legado médico clásico al mundo occidental" en *Hieronymus Complutensis*, n. 11, Centro Virtual Cervantes, 2004, pp. 25-41

[7] *Cfr.*: Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F., *Op. Cit*., en especial, cuarta parte, capitulo 2: "El grabado Melencolia I" pp. 278, 384. Y Panofsky, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza, Madrid, 1982, p. 171 y ss.

manifiesto que ya no es únicamente abordada de manera negativa aunque el planteo continúe siendo realizado desde una perspectiva netamente clínica.[8]

Por otra parte, el Renacimiento implicó también, pero en un sentido diferente, un aporte importante para la copiosa historia del síndrome atrabiliario. El del humanismo renacentista, en efecto, fue un período de gran riqueza científica que redundó en el desarrollo de las más variadas investigaciones, entre las que se encuentra la astrología. Siendo la influencia de los astros en general y, para los melancólicos, de Saturno en particular, lo que justifica el accionar humano, se abandona la morada interna o corporal como principio explicativo -esto es, la propia constitución subjetiva- para ubicarlo por fuera del sujeto, en el mundo objetivo -en este caso, en las órbitas de la galaxia. Lo cual dio lugar a que frente a la "disposición melancólica" emerjan como exponentes típicos de la época el "hábito melancólico", la "melancolía poética" o incluso también, la "moda melancólica".

En el caso de la reflexión benjaminiana sobre la melancolía, es notable la presencia de la temática astrológica. Probablemente ésta se deba a la influencia que sobre él ejercieron Aby Warburg y su grupo de investigación, cuyo libro sobre la melancolía es mencionado en reiteradas ocasiones a lo largo del *Trauerspiel*, pese a que Benjamin inscribirá su tratamiento sobre el tema ya no en el contexto medieval o renacentista sino en relación con el barroco.

Tomando en consideración ciertos ecos vinculables al tratamiento freudiano sobre la melancolía, también cabe señalar la profunda afinidad entre el desarrollo benjaminiano sobre el tema y la novedosa idea sobre la cual el padre del psicoanálisis hace girar su exposición sobre la cuestión en

---

[8] Al respecto basta la siguiente declaración del autor: "Para concluir, y dando por sabido que todo el mundo y cada uno de sus habitantes está melancólico o loco o desvaría, terminé mi tarea e ilustré suficientemente aquello que me propuse demostrar desde el principio […] Mi propósito y objetivo es anatomizar este humor que es la melancolía recorriendo todas sus partes y especies, como es lo habitual en el caso de las dolencias ordinarias y filosófica y medicinalmente, mostrar sus causas, síntomas y varias curas, para mejor evitarlo". Burton, R., *Anatomía de la melancolía*, Ediciones Winograd, Buenos Aires, 2008, p.83.

Duelo y melancolía, a saber, la idea de pérdida.[9] A diferencia del luto, entendido como el mecanismo por medio del cual se busca elaborar el *shock* y resignificar el dolor y el vacío que se genera ante algo amado que fue perdido, en el caso del melancólico, lo que sucede es que "lo perdido" es el sujeto luctuoso mismo, y ello producto de una identificación patológica del sujeto respecto del objeto perdido previamente investido libidinalmente. Es de tal magnitud el lazo que une al sujeto respecto del objeto, que para no experimentar su pérdida, lo canibaliza simbólicamente, de modo que en lugar de evitar la pérdida del objeto amado, lo cual según Freud es imposible, el sujeto melancólico además se pierde a sí mismo –previa identificación con el objeto– en su intento de conservar al mundo.[10]

En lo que hace a su abordaje específico de la melancolía, Benjamin reelabora esta idea de pérdida a partir de una lectura del Génesis en que la pérdida del estado paradisíaco implica el comienzo de una tristeza del mundo objetivo que será esencial para el sentimiento melancólico. Desprendiéndose de los abordajes más tradicionales que ponen el énfasis en el componente subjetivo, la lectura benjaminiana parte de la estructura del mundo que se expone en su temprana filosofía del lenguaje para dar lugar a una concepción de la melancolía que es producto de un novedoso interjuego entre sujeto melancólico y naturaleza caída. En otras palabras, la melancolía es pensada como aquel sentimiento que, si bien responde, específicamente, a la configuración objetual del mundo, a su vez, y en cierto sentido, es ella la que posibilita la verdadera expresión de la materialidad mundana.

2. El camino hacia el mundo: lenguaje y tristeza.

El 11 de noviembre de 1916, –el mismo año en que afirma haber concebido el trabajo sobre el drama barroco–,[11] Benjamin menciona en una

---

[9] Acerca de las relaciones específicas entre psicoanálisis y melancolía, *Cfr.*, Kristeva, J., *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

[10] *Cfr.* Freud, S., "Duelo y melancolía", en *Obras Completas*, Vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.

[11] *Cfr.* la dedicatoria del texto sobre el drama barroco en su versión castellana editada por Taurus: "Concebido en 1916. Redactado en 1925. Entonces, como hoy, dedicado a mi mujer". Benjamin, W., *Op. Cit.*, p. 8

carta a Scholem que se encuentra abocado a la escritura de un nuevo artículo dedicado a la cuestión del lenguaje, más específicamente, dedicado a indagar *cómo el lenguaje general se realiza en la tristeza y cuál puede ser la forma de expresión del duelo.*[12] El trabajo en cuestión es "El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia" (1916) y remite, junto con "*Trauerspiel* y Tragedia" (1916) y "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", a las consideraciones benjaminianas dedicadas puntualmente al problema del lenguaje.

Consideramos de la mayor relevancia la vinculación entre duelo y lenguaje, ya que permite, por un lado, diferenciar la melancolía de la tristeza y el duelo, y por otro, comprender que el sentimiento melancólico es, en la obra de Benjamin, mucho más que un estado anímico. Se trata, más bien, del sentimiento que resulta del contacto con la trama íntima y sufriente de la naturaleza y, a su vez, el único estado por medio del cual es posible alcanzar el estrato profundo de la materialidad.

En "Sobre el lenguaje en general…", Benjamin sostiene que "no hay cosa ni acontecimiento que pueda darse en la naturaleza animada o en la inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esencial comunicar su contenido espiritual".[13] Si la realidad presenta una estructura inteligible, si algo puede conocerse o decirse de ella, es porque posee, previamente, un lenguaje propio, *allende* el lenguaje o el entendimiento humanos. Así, Benjamin afirma –siguiendo una segunda versión del Génesis– que "Dios no creo pues al ser humano en absoluto a partir de la palabra, y además tampoco le dio nombre. Y eso porque no quiso subordinarlo al lenguaje, sino que, en el hombre, desplegó el lenguaje libremente, el mismo que a él le había servido como medio de la Creación".[14] Si bien las implicancias de semejante explicación teológica no encuentran aquí el espacio adecuado para su desarrollo, es importante resaltar que una vez creado el hombre, Dios le asigna una tarea: la de nombrar las cosas. Y ésta sólo puede

---

[12] Benjamin, W., *Correspondencia Benjamin-Scholem*, p. 118

[13] Benjamin, W., "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre" en *Obras*, libro II, vol. I, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Jorge Navarro Pérez, Abada Editores, Madrid, 2007, p 145.

[14] *Ibíd.*, p. 153.

llevarse a cabo, como ya se ha mencionado, por medio del ejercicio fundamental de la traducción; traducción del lenguaje mudo de las cosas al lenguaje sonoro humano. Y el fundamento de la posibilidad de este "mandamiento" anida en la continuidad de las lenguas en Dios, de la lengua sin nombre de las cosas al lenguaje fónico del hombre. Adán nombra a las bestias y las aves del cielo de acuerdo con la huella del Verbo divino que las creó; Dios es, por lo tanto, el garante de la objetividad de la traducción. Este lenguaje adámico o nominativo se contrapone así a la que Benjamin denomina "concepción burguesa del lenguaje", que sostiene que existe una relación arbitraria entre significado y significante.

Sin embargo, como consecuencia de la Caída, el hombre pierde la capacidad de nombrar las cosas y se inaugura lo que Benjamin llama un proceso de sobrenominacion [*Überbenennung*] de la naturaleza, la cual posee ahora un exceso de nombres mas ninguno verdadero o propio. Habrá, entonces, tantas traducciones como lenguas posibles en tanto la expulsión del Paraíso significó la expulsión del reino de un lenguaje nominativo o puro.[15]

Luego de la Caída comienza "el otro mutismo de la naturaleza". El hombre se apartó "de aquella contemplación de las cosas mediante la cual [el lenguaje] de éstas pasa al nombre"[16]. El lenguaje humano sufre, con la Caída, una alienación: "abandonó el nombre y cayó en el abismo de la mediatez de toda comunicación, de la palabra en tanto que instrumento, de la palabra vana; cayó en el abismo de la cháchara [*Geschwätz*, parloteo] (…) Al esclavizamiento del lenguaje en la cháchara se añade, casi como consecuencia inevitable, el esclavizamiento de las cosas en la pura demencia".[17] Si antes la naturaleza recibía en grado inferior la bienaventuranza del hombre a pesar de

---

[15] Acerca de la importancia y el rol propio de la traducción, cfr., Benjamin, W., "La tarea del traductor" en *Ensayos escogidos*, trad. de H. A. Murena, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967. Sobre la importancia de la traducción concebida como el estrato más profundo de su filosofía del lenguaje Benjamin afirma: "Es pues, necesario, fundamentar el concepto de traducción en la capa más profunda de la teoría del lenguaje, ya que se trata de algo demasiado importante como para tratarlo en un apéndice, tal como se hace muchas veces" (Benjamin, W., "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre", p. 155).

[16] *Ibíd*., p. 156.

[17] *Ibíd*., pp. 158-159.

su mudez, luego de la Caída el mutismo viene acompañado de una profunda tristeza, "y hasta donde sólo susurran las plantas, resuena un lamento"[18]: la naturaleza sufre ser nombrada en las numerosas lenguas humanas. Al respecto, afirma que constituye sin duda

> una verdad metafísica el que la naturaleza comienza a lamentarse desde el mismo momento en que se le concede el lenguaje. (…) La carencia de lenguaje es el gran dolor de la naturaleza (…). Pero como es muda, la naturaleza se entristece. Sin embargo, a su vez, la inversión de esta frase nos conduce a mayor profundidad de la esencia de la naturaleza: la tristeza de la naturaleza la hace enmudecer (…). En toda tristeza está presente ya la propensión a caer en la carencia de lenguaje, y esto es por su parte mucho más que la incapacidad o la desgana para comunicarse.[19]

Llegados a este punto, se comprende que el planteo benjaminiano acerca del lenguaje descansa sobre una perspectiva teológica y metafísica. De hecho, si lo que el lenguaje de las cosas expresa es su dolor constitutivo, el rol que ocupa la tristeza, centro ineludible del planteo dedicado al lenguaje, ya nada tiene que ver con un estado individual propio del ámbito subjetivo, un sentimiento, y tampoco tiene ya que ver con el ámbito objetivo. Ella no mienta el modo de ser de las cosas; por el contrario, tristeza es el nombre de una relación mucho más fundamental que tiene lugar entre significado y naturaleza caída.

Y es, justamente, este abismo que tiene lugar entre *Physis* y significación, el que además instala a la muerte en el centro del planteo sobre el lenguaje y la naturaleza. Pues el hecho de que las cosas estén expuestas a la sobrenominación es prueba irrefutable de su sometimiento inconmovible al régimen de la finitud, producto de la Caída, consecuencia del pecado original del hombre. De allí que "ser nombrado", dirá Benjamin en relación con la naturaleza, "entraña un presentimiento de luto".[20]

He aquí la explicación del modo cómo el lenguaje general se realiza en la tristeza, explicación que, como escribía a Scholem, Benjamin intentaba

---

[18] *Ibíd*., p. 160.
[19] *Ibíd*., pp. 159-160.
[20] *Ibíd*., p 160.

desentrañar. Queda pendiente estipular cuál es la forma de expresión de este luto según se manifestaba en la correspondencia. Para ello, será preciso recurrir al tratamiento dedicado a la alegoría en *El origen del drama barroco alemán*, ya que allí queda claro que alegoría y luto son nociones mutuamente solidarias. Además, si como también se afirma en esas páginas, las leyes del *Trauerspiel* provienen del corazón de la tristeza y, al mismo tiempo, tristeza y lenguaje se imbrican de modo esencial en el luto por la finitud que ambas comparten, es a ese trabajo de 1928 que debemos recurrir para aclarar, ahora sí, cuál es el lugar y la relevancia propia de la melancolía para Benjamin.

3. El sentimiento melancólico: tristeza y alegoría barroca.

Apoyado en los tratamientos barrocos sobre el tema, Benjamin concibe a la alegoría como aquella instancia expositiva de la caducidad de las cosas. Esto explica la posición predominante de esta noción en su obra, ya que en ella persisten las ideas de decadencia, fragmentariedad, deterioro y muerte.

Dado este entramado conceptual que rodea a la noción benjaminiana de alegoría, no sorprende su proximidad con la cuestión de la melancolía –a la que trata seguidamente en el *Trauerspiel*- ni tampoco nuestra incursión en ella para culminar la presente interpretación.

La íntima y compleja relación que se desarrolla entre alegoría y melancolía se torna comprensible a partir de la clave teológica desde la cual se efectúa el planteo. Así, en el libro sobre el drama barroco, Benjamin afirma: "la alegoría vive en abstracciones y en cuanto abstracción, en cuanto facultad del espíritu mismo del lenguaje, se encuentra en la Caída como en su casa".[21] Y agrega más adelante: "esta visión fundada en la doctrina de la Caída de la criatura, que arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental".[22] Es decir, tanto la alegoría como el sufrimiento de la naturaleza revelado por medio del lenguaje son consecuencia de la misma trasgresión de la ley divina que implicó la instalación del régimen de la finitud en el mundo. Tristeza, lenguaje y alegoría

---

[21] Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 225.
[22] *Ibíd.,* p. 221.

son entonces un tríptico que no se explica sino por medio de una remisión mutua.

Profundizando aún más esta relación, es importante resaltar que la alegoría, –a diferencia del símbolo que transfigura la decadencia del mundo y revela el rostro de la naturaleza a la luz de la redención–, expone "la *facies hippocrática* de la historia que se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia tiene desde el principio de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera".[23] La alegoría barroca encuentra en la disolución de la falsa apariencia de la totalidad la fuerza de su potencia expresiva. Disolución que implica ir más allá de una estética de lo bello, es decir, del ideal de lo vivo y de la apariencia radiante, y que hace de "lo muerto" y "lo inexpresivo" sus nuevos componentes esenciales.[24] De esta forma, se comprende cómo el tratamiento del cadáver que allí tiene lugar logra hacer justicia a las principales características del mundo. En este sentido, en plena afinidad con la conformación sufriente de la naturaleza, se comprende la necesidad de la alegoría ya que ésta arraiga allí donde la caducidad y la eternidad entran en mayor conflicto. Tal es "el núcleo de la visión alegórica", afirma Benjamin, "a mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *Physis* y la significación. Pero si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica".[25]

El hecho de que la naturaleza esté, entonces, atravesada íntimamente por la muerte, que las cosas ya no sean una totalidad unificada, sino ruinas o fragmentos y que la alegoría las exponga sin ninguna conciliación, en la crudeza de su desgarramiento, indica una enorme fidelidad de la alegoría respecto de la materialidad. Y es en este punto, donde el compromiso de la alegoría con el lamento del mundo de las cosas, abre el vínculo con la

---

[23] *Ibíd.,* p. 159.

[24] Sobre el tema de lo inexpresivo en el pensamiento de Benjamin, cfr. Menninghaus, W., "Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin" en: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana;* Alianza Editorial/Goethe-Institute Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, pp. 37-56.

[25] Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 159.

melancolía. Prueba de ello es el hecho de que, según Benjamin, en la naturaleza entendida como eterna caducidad, "en sus monumentos y sus ruinas, habitan los animales de Saturno".[26]

En su libro *Bajo el signo de Saturno* (1972) Susan Sontag sostiene, en el capítulo dedicado a analizar la afinidad que –ella entiende– tiene lugar entre la obra y la personalidad benjaminiana, que "la alegoría es la manera de leer el mundo típica de los melancólicos".[27] Allí se señala que hay un lazo íntimo entre melancolía y alegoría por medio del cual la profundidad de la intención alegórica, que carga con todo el peso de la expresión del dolor de la naturaleza, encuentra en la melancolía una mirada capaz de comprenderla y exponerla en su absoluta crudeza. De esta forma, por un lado, se hace manifiesta la diferencia entre tristeza y melancolía, ya que si la primera refiere al ámbito objetivo y mienta la trama íntima de la naturaleza producto del alejamiento de Dios, la melancolía, propia del ámbito humano, es aquel estado subjetivo que surge producto de la revelación el padecimiento constitutivo de las cosas. Sin embargo, a su vez, ambas remiten de manera directa a una materialidad vuelta ruinas y, sobre todo, a la imposibilidad de toda reunificación o conciliación final.

Por otro lado, empero, si la alegoría es el modo de ver el mundo del melancólico, entonces, el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía. Es más,

> ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado corresponde al que le presta el alegorista. Éste lo deposita en el objeto para luego echar mano de él: un gesto al que no hay que atribuir alcance psicológico, sino ontológico.[28]

Es decir, el objeto, la naturaleza caída en tanto se vincula con la subjetividad que vivencia la melancolía, no puede expresarse más que a través

---

[26] *Ibíd.*, p. 173
[27] Sontag, S., *Bajo el signo de Saturno*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007, p. 133
[28] Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 177.

de una cierta mirada, justamente, de la mirada melancólica que, por eso mismo, y en cierto sentido, la constituye. Sin embargo, revelando una co-determinación central entre esta naturaleza y el sujeto melancólico, Benjamin considerará que el sentimiento melancólico, como todo sentimiento, no es propio de la esfera subjetiva sino que a su vez, se origina en un determinado objeto a priori. No en otro sentido debe interpretarse el siguiente pasaje del *Trauerspiel*: "todo sentimiento está vinculado a un objeto a priori […] pues los sentimientos, por vagos que parezcan a la autopercepción, constituyen una respuesta motriz a una constitución objetiva del mundo".[29] La melancolía, en este sentido, abandona su valor ponderado en términos subjetivos y encuentra en la trama sufriente de la naturaleza el objeto al que remite su propia justificación.

Como ya se ha dicho, el melancólico no puede ver sino alegorías, las cuales son para él producto de un alejamiento del mundo de los hombres y de la palabra humana que hacen que éste se aproxime, con devoción, al mundo material y objetivo de las cosas. "En la alegoría –escribe Benjamin– priman las cosas por sobre las personas y el fragmento sobre la totalidad".[30] Y esta afinidad con el mundo material o "infidelidad a las personas lo lleva [al melancólico] a una fidelidad a las cosas que lo impulsa a sumergirse en ellas con devoción contemplativa, fidelidad desesperanzada al mundo de las criaturas y a la ley de la culpa por la que se rige su existencia".[31]

A través de esta sumisión a la materia, Benjamin expone el enmudecimiento del melancólico como resultado de una intensificación en su relación con la naturaleza, cuyo mutismo lo hace enmudecer a él también. Es por ello que "el retiro del mundo" que opera el melancólico es, contrariamente a lo que se suele pensar, no un alejamiento sino una inmersión profunda en la naturaleza. Y es esta posibilidad la que le permite alcanzar la tristeza propia de la materialidad mundana. Así, la melancolía precisa su contorno como una afectividad, sentimiento o predisposición subjetiva que le permite al sujeto que la experimenta acoplarse perfectamente a la queja del mundo y resonar con ella.

---

[29] *Ibíd.*, p. 132.
[30] *Ibíd.*, p. 181.
[31] *Ibíd.*, pp. 148-149.

De modo que el tratamiento benjaminiano dedicado al sentimiento melancólico se encuentra enmarcado en una cierta profundización de la dependencia respecto de la esfera objetual. De todas formas, lo central en esta dependencia general de los sentimientos respecto de cierta objetualidad a priori señalada por Benjamin, es que no parecería poder revelarse sino es a partir de un sujeto empírico al que ésta se le manifiesta en cuanto tal. De lo contrario, la mencionada dependencia permanecería incognoscible e inexperimentable. El hecho, y ésta es la enorme relevancia de la melancolía que aquí buscamos señalar, es que no es a cualquier sujeto sino, únicamente a aquel que experimenta el sentimiento melancólico, que tal vinculación se le hace patente.

Si, como afirma Benjamin, el melancólico es quien tiene en la alegoría su objeto, esto es, quien puede captar el carácter destructivo que corroe internamente la "bella apariencia" del mundo como totalización y, por eso mismo, quien puede dar cuenta del elemento muerto en el seno de una naturaleza caída, a su vez, el sentimiento melancólico es producto de un contacto íntimo con los fragmentos que componen la realidad. Con lo cual, si bien el sujeto melancólico puede acceder a ese nivel de contacto con la trama profunda de las cosas en tanto es quien le ha irradiado ese significado, simultáneamente, esa configuración objetual del mundo es la que le ha determinado el sentimiento que le hizo posible tal proyección.

Es por eso, porque la tristeza de la naturaleza es su objeto a priori, que el único placer del melancólico es la alegoría.[32] Afirmando la muerte y la vida que convergen en la alegoría como la eternidad y la finitud, el melancólico aparece como un claro exponente de la ambigüedad del mundo: es quien oye el lamento y, al mismo, tiempo, sin tratar de volverlo música, es quien se permite disfrutarlo.[33]

De este modo, alejándose de ciertos desarrollos tradicionales de fuerte raigambre subjetivista sobre el problema de la melancolía, puede apreciarse en Benjamin un tratamiento novedoso que permite dejar de pensarla en términos patológicos como un mal del cuerpo, del alma o de la

---

[32] Cfr. *Ibíd.*, p. 179.

[33] Cfr. Benjamin, W.; "El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia" en *Obras Completas*, II, 1, Abada, Madrid, 2007.

mente, como una disposición innata del sujeto o incluso como una moda o actitud artificialmente adquirida. Articulado a partir de la metafísica y la teología, su tratamiento abre la posibilidad de comprender, a partir de la interdependencia que tiene lugar entre naturaleza caída y sujeto melancólico, el modo en que el sujeto responde a la llamada de la esencia sufriente de la naturaleza pero que se manifiesta, necesariamente de manera alegórica, en el sentimiento melancólico. Solo así, tal como lo reclama Benjamin en el *Trauerspiel*, es como se vuelve posible "un desvelamiento que [no] anula el secreto, sino una revelación que le hace justicia".

Recibido: 4/2012. *Aceptado*: 8/2012