

JEAN STAROBINSKI Y LA MELANCOLÍA: UN PARADIGMA HERMENÉUTICO*

Jean Starobinski and Melancholy: an Hermeneutical Paradigm

Nieves MARÍN COBOS
Investigadora independiente
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1832-5340>

Enviado: 13 de junio de 2023
Aceptado: 27 de junio de 2023

RESUMEN

Este artículo plantea la posibilidad de entender la melancolía como un paradigma hermenéutico. En concreto, se enfatiza su idoneidad como tal para interpretar aquellos textos contruidos desde la voz de un Yo. Los diversos trabajos que Jean Starobinski ha dedicado a dicho concepto y, sobre todo, su texto capital *L'encre de la mélancolie* (2012), serán el eje en torno al cual gire esta propuesta –esta tentativa crítica–; desde esta obra, remitiremos a otros autores esenciales, como Aristóteles, Sigmund Freud, Julia Kristeva o Roger Bartra. Nuestra argumentación se divide en tres etapas: primero indagamos en el juego de contrarios que ha lastrado la historia conceptual de la melancolía, después ahondamos en el desplazamiento, el desdoblamiento y el exceso como núcleos de sentido del paradigma hermenéutico propuesto, y culminamos con una aplicación analítica, que nos conducirá a unas conclusiones en torno a la crítica.

Palabras clave: Melancolía; Hermenéutica; Psicoanálisis; Starobinski.

* El presente artículo toma como base la ponencia «Melancolía del decir Yo», presentada en *Jean Starobinski y la relación crítica*, XIV Sesión del Seminario Permanente «Filosofía y Literatura» del Grupo de Investigación HELICOM (Hermenéutica y Literatura Comparada) de la Universidad Autónoma de Madrid. Este trabajo se inspira de aquella jornada de encuentro y debate en torno a la figura del autor suizo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to propose the possibility of understanding melancholy as a hermeneutical paradigm; specifically, we would claim its suitability to analyse first-person literary texts. The work of Jean Starobinski will be the main axe of this proposal –this critical attempt–; we will mainly focus on *L'encre de la mélancolie* (2021). This capital text would lead us towards other relevant authors, such as Aristotle, Sigmund Freud, Julia Kristeva or Roger Bartra. Our presentation will be divided into three steps. Firstly, we will look into the set of opposite dichotomies that have burdened the concept of melancholy alongside its history. After that, we will dive into the axes of significance of the hermeneutical paradigm we propose: displacement, splitting and excess. We will conclude by an analytical application, leading us to some conclusions on literary critique.

Keywords: Melancholy; Hermeneutics; Psychoanalysis; Starobinski.

Sin embargo, déjame dar un consejo a mi lector presente o futuro que sea en verdad melancólico: que no lea los síntomas o pronósticos en la parte siguiente para que no se aplique a sí mismo lo que lee, exasperándose, atribuyendo cosas explicadas en forma general a su propia persona (como hace la mayor parte de los melancólicos), para que no se altere ni se perjudique, y consiga en conclusión más daño que bien.

Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*.

1. FRONTISPICIO: DE DURERO A STAROBINSKI

Si existe acaso una imagen que evoque la palabra melancolía en la mente de cualquiera, podemos estar de acuerdo en que esta sería sin duda el grabado de Alberto Durero que sirve como portada a probablemente el mayor clásico sobre el tema, *Saturno y la melancolía*, de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl¹. Dos elementos llaman la atención: la mirada perdida (quizás ensoñadora) y la cantidad de objetos que rodean al personaje en una profusión ordenada y simbólica, pero también apabullante. Pensemos primero en la mirada: ¿hacia dónde se dirige? Su foco de atención queda

1. Nos referimos a la edición en español de Alianza Editorial.

fuera del marco, está más allá, y aun así queda integrado en el conjunto representado como un hueco de sentido dentro de la abundancia de objetos significantes: si reconocemos el matiz de ensoñación y ensimismamiento que acompaña al anhelo y la pena del gesto del personaje, hemos de colegir que esa mirada puede también vuelta sobre sí mismo hacia su fuero interior, ya sea en la forma de un recuerdo, un deseo o un dolor, si bien no podríamos decir exactamente de qué se trata. El mismo hueco de sentido se superpone a los objetos: más allá de su simbología, se impone su presencia material, a modo de fetiches o reliquias, quizás restos o ruinas, de algo o de alguien, que desconocemos. La melancolía queda pues asociada a una imagen tensionada entre la certeza y la incertidumbre: cualquiera puede identificar a grandes rasgos lo que es (un abatimiento, una tristeza, quizás un anhelo), pero delimitar sus contornos resulta más complejo (por qué está abatido el melancólico, de dónde procede su tristeza, qué forma toma su anhelo), como si la definición de la melancolía funcionase pese a las lagunas de sentido que la horadan, quizás incluso se sostuviese sobre ellas. En definitiva, aproximarse a la problemática de la melancolía es verse acuciado, como si a uno se le cayesen encima todos los objetos que rodean al personaje de Durero, por una retahíla de preguntas que *a priori* carecen de respuesta unívoca, casi incluso de respuesta: ¿Qué es la melancolía? ¿Quién es el melancólico? ¿Qué es lo melancólico?

Es más, se topa el crítico con una abundancia de textos tan caóticamente ordenada como el citado panorama de objetos. Qué autores priorizar y, sobre todo, por qué hacerlo, es la siguiente pregunta en el camino tortuoso y de difícil tránsito que acabamos de emprender sin ser muy conscientes. La labilidad del concepto nos asalta de texto en texto: tan pronto el melancólico permanece pasivo e indolente como cae presa de la máxima excitación, tan pronto le es negada la posibilidad de la palabra como se ve abocado a una locuacidad irrefrenable y hasta genial, tan pronto se le prescribe el reposo como se le impele a viajar. ¿Cómo es posible asumir durante siglos un concepto cuya definición oscila de tal modo? En su ensayo sobre la melancolía en la España aurisecular, afirma Roger Bartra:

Hay otra explicación que nos ayuda a entender la sobrevivencia del canon melancólico. Podemos suponer que, a pesar de que se trata de un diagnóstico inscrito en las tradiciones científicas, es también una estructura simbólica que tiene las características de un mito: inmenso poder metafórico, funciones mediadoras, larga duración, poder generador de réplicas fieles a un canon original, conexión con rituales mágicos o diabólicos, etc. El poder metafórico de la melancolía se halla inserto en la estructura más amplia de un mito. (2001, 219)

La melancolía trascendería la Historia de la medicina para revelarse como una estructura simbólica y metafórica de carácter mítico. En concreto, este relato habría servido, en una suerte de paradoja, para comunicar los estados de soledad propios del surgimiento del individualismo moderno:

La melancolía fue ciertamente un sistema coherente capaz de dar sentido al sufrimiento y al desorden mental; proporcionó un medio de comunicar los sentimientos de soledad y una manera de expresar la incomunicación. [...]. En suma, el código de la melancolía fue capaz de albergar e impulsar las nuevas expresiones del individualismo moderno que acompañaban el aislamiento personal ante las condiciones aleatorias tantas veces impuestas por el desorden social. La melancolía fue un modelo general y abstracto que explicaba el sufrimiento mental; empero, paradójicamente, abrió paso a las formas personales e individuales de padecimiento. La tristeza y la desolación se sentían en forma individual e íntima, aunque eran transferencias de un sistema global de interpretación que daba sentido al sufrimiento y conectaba el mal tanto con el microcosmos como con el macrocosmos. (Bartra 2001, 213-214)

La melancolía habría devenido relato paradigmático y referencia cultural para expresar la soledad y la incomunicación del individuo. En consecuencia, el código melancólico no se limitaría a vehicular el diagnóstico, sino que permitiría al individuo identificarse, expresarse y *performarse* como enfermo de melancolía.

Partiendo de estas reflexiones, nuestra propuesta pretende dar un paso más allá en la consideración de la melancolía como estructura mítica y simbólica para sopesarla como paradigma hermenéutico. Por un lado, buscamos trascender la imagen del melancólico asociada a la soledad, pues esta estampa tradicional no engloba el conjunto de rasgos que le han sido atribuidos a la figura a lo largo de los siglos. Por otro, quisiéramos ahondar en la potencialidad literaria de la melancolía y lo melancólico. Estamos de acuerdo con Bartra en que la melancolía se reivindica como una estructura simbólica que permite la expresión del sujeto atrapado en una circunstancia de incomunicabilidad (y no tanto de incomunicación) y por ello postulamos que la melancolía, tanto más en su variabilidad, puede ser comprendida como una condición que afecta a los textos literarios y no sólo al sujeto que se expresa. La melancolía no sería tanto un tópico literario como un paradigma hermenéutico. Esta perspectiva aunaría además los dos ámbitos que tradicionalmente se han ocupado del estudio del carácter melancólico: el ámbito clínico, desde su etapa pre-científica con la teoría de los humores a su deriva psicoanalítica, y el ámbito literario, desde el impulso que proporcionase el *Problema XXX*, I de Aristóteles hasta los estudios de críticos contemporáneos.

Por ello, tomaremos como referencia la obra de Jean Starobinski, crítico y teórico literario, y médico y psicoanalista de formación. Nos centraremos especialmente en su obra *L'encre de la mélancolie* (*La tinta de la melancolía*, 2012), en la que recoge estudios sobre el tema en los que aglutina ambas vertientes. Proponemos entender el paradigma hermenéutico que constituye la melancolía en torno a tres ejes que atraviesan la Historia de este mal que el autor suizo nos brinda: el desplazamiento, el desdoblamiento y el exceso. Dividiremos nuestra argumentación en tres etapas: comenzaremos indagando en las dicotomías contrarias que han lastrado el concepto de melancolía, seguiremos ahondando en el desplazamiento y el desdoblamiento como núcleos de sentido para, a continuación, valorar el exceso, y culminaremos con una breve aplicación de nuestra propuesta a un texto literario (cuyo título, nos permitirá el lector, nos reservamos por el momento). Como cierre, ofreceremos unas conclusiones en torno a la crítica a la que podría conducir el paradigma melancólico.

2. UN MAL DE / EN LA FRONTERA

Si algo pone de manifiesto la *Histoire du traitement de la mélancolie* (*Historia del tratamiento de la melancolía*, 1960) que nos brinda Starobinski es que la trayectoria conceptual del mal de la melancolía ha sido de todo menos lineal y homogénea. La contrapartida del carácter mítico sería una acusada indefinición. La melancolía ha sido definida desde la Antigüedad hasta la Modernidad por una interrelación variable entre organismo y ánimo que ha provocado un juego de dicotomías irreconciliables: a veces, el melancólico es un exaltado, otras, un apático, a veces, llora desconsolado, otras, ríe desatado. Una de las contradicciones más llamativas es la que enfrenta la genialidad literaria con la asimbolía y el caos de ideas.

Arranca Aristóteles su diatriba preguntándose:

¿Por qué razón todos aquellos 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 y como explican, de entre los relatos de tema heroico, aquellos dedicados a Heracles? (953a, 10: 2007, 79)

El genio no sólo sería necesariamente melancólico, sino que el melancólico sería extraordinario de forma connatural. Así, el cierre del texto estipula

que «todos los melancólicos son seres excepcionales, y no por enfermedad, sino por naturaleza» (955a, 35-40: 2007, 103). Lo más reseñable de la descripción aristotélica es, como señala Jackie Pigeaud en el estudio introductorio a la obra referida, que, entre los temperamentos de aislamiento y los de extraversion que se asocian a las figuras melancólicas, estos últimos prevalecen (2007, 29). Asimismo, resulta pertinente recalcar con Pigeaud que el melancólico aparece en Aristóteles como figura susceptible de acoger todos los temperamentos, de ahí su ligazón privilegiada con la creatividad (2007, 15-16). El melancólico puede ser cualquiera, puede ponerse en el lugar de cualquier otro, pero precisamente por eso corre el riesgo de extraviarse hasta el punto de no ser ya nadie.

Frente a esta ligazón inexpugnable, la melancolía, en su vertiente depresiva contemporánea, ha sido asociada a la alogia. La incomunicación dejaría de ser detonante de expresión literaria para revertir en ahogo. Así, afirma Julia Kristeva:

Recuérdese la palabra del depresivo: repetitiva y monótona. En la imposibilidad de concatenar, la frase se interrumpe, se debilita, se detiene. Los sintagmas no alcanzan a formularse. Un ritmo repetitivo, una melodía monótona dominan las secuencias lógicas quebradas y las transforman en letanías recurrentes, obsesivas. En fin, cuando esta musicalidad frugal a su vez se debilita o simplemente no logra instalarse a fuerza de silencio, el melancólico parece suspender la articulación de cualquier idea naufragando en la nada de la asimbolía o en la demasía de un caos de ideas imposible de ordenar. (2017, 49)

El melancólico se ahogaría en su propio caos de ideas hasta el punto de caer en una asimbolía y una asignificancia que equivalen al silencio. Si el lenguaje es por naturaleza meta-fórico, transposición, «traducción pero en un registro heterogéneo de aquel donde se opera la pérdida afectiva, la renuncia, la fractura» (Kristeva 2017, 58), el melancólico, que habría perdido esta capacidad que da origen al lenguaje (simbólico), «termina entonces en la falta de simbolización, la pérdida de sentido: si ya no soy capaz de traducir o de metaforizar, me callo y muero» (Kristeva 2017, 59)². El melancólico ya no es

2. Afirma Bartra en un breve estudio sobre la melancolía moderna que Freud obvió la relación tradicional entre la pérdida de objeto y la invención del sujeto melancólico que convierte el dolor por esa falta en impulso estético (2017, 21). En esta línea, y en consonancia con Kristeva, Abraham y Torok distinguen entre duelo y melancolía en base a la capacidad de reparación simbólica que facultaría el primero pero no el segundo (2018). Sin entrar a valorar las diferencias entre duelo y melancolía dentro del psicoanálisis, especialmente freudiano, y sus consecuencias hermenéuticas, sí quisiéramos destacar que

un genio locuaz y creativo, ahora agoniza incapacitado para hablar. En una línea similar, recapitula Starobinski sobre el pecado de la acedia:

Es una pesadez, una torpeza, una falta de iniciativa, una desgana y una desesperanza total en la propia salvación. Algunos la describen cual una tristeza que nos vuelve mudos, esto es, como una afonía espiritual, verdadera «extinción de voz» del alma. [...] El ser interior se encierra en su mutismo y se niega a cualquier comunicación con lo que está fuera. [...] Así el diálogo con el prójimo y hasta con Dios se ha interrumpido, reseándose en su propio hontanar. Una mordaza ata la boca de la víctima de la acedia. Por así decir, el hombre ha devorado y se ha tragado su propia lengua; el habla le ha sido retirada. (1960, 32)³

Una tristeza que vuelve al sujeto mudo, una afonía anímica que repercute en silencio y rechazo de la palabra. Un rechazo que nace de la imposibilidad misma de hablar, como si una mordaza cubriese la boca del melancólico que ya no puede ni quiere hablar con nadie, sea Dios o los hombres.

Y, sin embargo, habla...

La descripción de Starobinski apunta (y nos devuelve) a una característica capital de la melancolía: su intrínseca capacidad metafórica. No aludimos al sentido de lo metafórico recién asignado con Kristeva; nos referimos a la potencialidad performativa como traducción simbólica de los estados del alma. Desde esta perspectiva, la melancolía se define por la posibilidad de una vivencia metafórica: «La atrabilis es un metáfora que se desconoce a sí misma y que quiere imponerse como un fruto de la experiencia. Porque la imaginación hasta que se demuestre lo contrario, desea creer en una materia melancólica. Y sólo tras haber tenido que renunciar al sentido propio, admite un sentido figurado» (Bartra 1960, 45). Se anuncia como herida física, pero se ve obligada a descubrirse como herida del alma. El carácter metafórico de la melancolía trasciende lo clínico para recalcar su dimensión *po(i)ética*. No sólo circula como relato, sino ante todo como ejemplo de una vivencia metafórica exacerbada hasta el punto de condicionar lo corporal. Una disimilación retroactiva se impone entre el sentimiento y su vivencia por la vía de la performativi-

la dimensión sugestiva que atraviesa los textos del padre del psicoanálisis, sobre todo en su etapa metapsicológica, permite una reinterpretación en otro sentido, por la que la pérdida del objeto de deseo puede ser fuente de reparación simbólica y creación literaria en ambos supuestos pues ambos males convergen en la palabra que dice el deseo de recuperar lo que falta. Sin ir más lejos, el estudio de Abraham y Torok sobre el Hombre de los Lobos freudiano prueba que lo no-dicho puede ser fuente de palabra simbólica por sintomática.

3. Tanto esta cita como la siguiente pertenecen a la traducción de Acta psychosomatica de 1960 de «Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900».

dad: el melancólico es (también) aquel que *se performa* como melancólico de acuerdo con los patrones culturales establecidos. Sin embargo, todo *performarse* acoge la posibilidad de una variabilidad, venga del propio sujeto o del exterior que sanciona el estereotipo melancólico. Y, en la acusada variedad del concepto, algo ha de permitir seguir identificando al Otro e identificarse a sí mismo como enfermo de melancolía. Algo debe sostener el juego de contrarios para que este permanezca. El melancólico habla y además lo hace desde una posición de melancólico reconocido por los otros.

Starobinski dirá que, siempre entra en escena la noción de pérdida, la sombra de la melancolía se extiende (2012, 173). Por su parte, Bartra hablará de «un mal de frontera, una enfermedad de la transición y del trastocamiento. [...] que ataca a quienes han perdido algo o no han encontrado todavía lo que buscan» (2001, 31). El melancólico es aquel que ha perdido algo, pero no sabe el qué, apostillará Freud (2017). ¿Hacia dónde mira el melancólico? Recuerdo, deseo o herida: mira, dentro y fuera de sí, hacia lo que no tiene, lo que le falta, lo que ha perdido o, quizás, nunca tuvo. La constante que atraviesa el paradigma de la melancolía no sería tanto el juego de contrarios, sino que se correspondería más bien con la causa que impulsa y sobre la que se sostiene dicha tensión: el melancólico, exaltado o apático, locuaz o callado, genio o loco, se presenta siempre como alguien enfrentado a una ausencia. El relato mítico de la melancolía se configura en torno a dos núcleos de sentido, la transición y la falta, necesariamente unidos: quien algo busca es porque algo le falta, aunque no siempre se busca, o se cree que se busca, lo que en efecto falta.

Precisamente por este impulso hacia la búsqueda de lo que habría al otro lado del vacío, por este estar en la frontera hacia ninguna parte, el paradigma hermenéutico melancólico resulta especialmente adecuado para abordar la escritura que dice Yo⁴: el Yo es, por definición, un pronombre vacío que traslada una figura en busca de sí. El Yo es un nadie que puede, por eso mismo, ser cualquiera que desee, si es que ese es su deseo.

3. DEL DESPLAZARSE Y DESDOBLARSE DEL MELANCÓLICO

Una de las figuras que se han asociado tradicionalmente a la melancolía ha sido la del errante: su soledad y su desarraigo lo llevarían al apartamiento

4. Con esta expresión intencionadamente vaga queremos referirnos al discurso que pone la construcción retórica de la voz del Yo en primer plano, lo que incluiría formas autonarrativas que acogen desde la autobiografía a los experimentos autoficcionales y también cualquier discurso novelístico escrito desde la primera persona del singular, como veremos en el ejemplo que será analizado.

y al continuo divagar. Este divagar invita a ser contemplado en una doble acepción, geográfica e imaginativa, que acentúa la relación entre dos de los ejes del paradigma melancólico: el desplazamiento y el desdoblamiento. Y la divagación, en esta misma doble acepción, posee un valor melancólico doble en consonancia con las dicotomías opuestas aludidas: la distracción puede sacar al sujeto de sí o bien sumirlo en su mal. En contraposición a las figuras del errante o el vagabundo, cuando se empieza a considerar la melancolía más una enfermedad del alma que del cuerpo, se extiende la recomendación del viaje como método para distraer la mente del enfermo. En lugar de dejar que se encierre en su fuero interior, como podía pasarle antaño al errante en su vagar incondicionado, hay que sacar al sujeto de ahí, llevarlo a otro sitio, otorgando un motivo al desplazamiento. Así, una de las curas propuestas con frecuencia contra la nostalgia era el retorno al país natal añorado.

El primer escollo se plantea pronto: no siempre existe un lugar al que volver, bien porque lo añorado no es un espacio geográfico (que además ha podido devenir irreconocible con el paso del tiempo), bien porque se ansía retornar a un espacio simbólico irrecuperable, como puede ser el paraíso perdido de la infancia. La creación poética viene a menudo a sustituir este imposible retorno: he ahí la relación habitual entre el exilio y la escritura literaria, de Ovidio a Rousseau. Es más, el par que conforman nostalgia y exilio se enraíza en lo melancólico precisamente por el eje entre frontera y vacío anteriormente señalado: la frontera marca la separación y la (im)posibilidad del retorno, haciendo más acuciante la certeza de una pérdida que coagula en idealización de aquello que nunca podrá retornar más que en la imagen poética que lo consigna y lo conjura. La literatura surge en (el) lugar del deseo. La imaginación es la capacidad del sujeto de desplazarse allí donde no está, la *phantasia* es la capacidad del sujeto de desplazarse allí donde habita su deseo. Ante la falta, surge la palabra, pero eso no implica que esta pueda llegar a cubrir el hueco (de sentido).

La melancolía adquiere una dimensión espacial que sobrepasa lo físico tanto como se aferra al cuerpo: la melancolía se antoja un mal-estar, un no soportar estar allí donde se está, lo que impulsa el recuerdo, pero también la proyección a un futuro improbable. La excentricidad del melancólico se acompasa con este no-estar, no-poder-estar, ni fuera ni dentro, fuera-de-sí-dentro-de-sí, in-completo, *à la recherche de*, en la frontera. En este sentido, la tragedia del melancólico es la de un deseo truncado, no tanto reprimido como materialmente imposible. Para Binswanger, como recoge Starobinski, la melancolía se caracteriza por un predominio de la relación con el pasado, que lleva al sujeto a un abuso del condicional pasado como tiempo al que acudir para cambiar lo que ya no puede ser modificado, de suerte que aplica

al pasado una posibilidad que se revela vacía (2012, 462). Lo perdido sobrevive en el condicional pasado que (re)anima un fantasma imposible. En consecuencia, el mal-estar se traslada a la palabra, que puede convertirse en otro lugar en el que se está sin querer, pues se está ahí por no poder estar donde se desea, se está ahí en lugar de en el país añorado, el tiempo perdido o el cuerpo anhelado. El melancólico queda rodeado de objetos con los que se distrae, entre los que se distrae, ante la imposibilidad de alcanzar el objeto deseado. No hay lugar al que volver y el desplazamiento se torna errabundo, ya sea en el espacio físico, en el pensamiento divagatorio desatado o en la palabra en la que se multiplican los simulacros de lo ausente.

Al definir el temperamento melancólico, se ha aludido con frecuencia a la noción de idea fija: el melancólico sería aquel apegado a una idea que lo obsesiona. A causa de este apego excesivo, la idea fija funciona como un cuerpo extranjero e invasivo, casi como un parásito, que genera un eco, al modo de la bilis negra. La ensoñación obsesiva se aferra fascinada al objeto, que puede ser el objeto original de deseo o su fetiche. La obstinación, que repite el objeto, opera como una forma de posesión que, por la multiplicación de los simulacros, opaca la pérdida sufrida. Según Freud (2017), de hecho, la tragedia del melancólico suele ser que no sabe lo que ha perdido, no es capaz de identificar qué representaba ese objeto que ha perdido, de ahí que multiplique los simulacros de sustitución y los reproches contra sí. La palabra, cuando surge en lugar del deseo, en el lugar del deseo, reproduciría este desplazamiento obsesivo. *Words, words, words,...*

La palabra *po(i)ética* se alza como un medio de distracción, de nuevo, en su doble sentido: supone un posible desvío catártico tanto como un encierro excéntrico en el que el melancólico se rodea de objetos de su deseo truncado. En algunas épocas, nos cuenta Starobinski, la literatura, ya sea mediante la escritura o la lectura, se ha propuesto como distracción para restablecer las relaciones correctas entre el sujeto y el mundo que le rodea: se ha recomendado llevar al paciente al teatro, o bien se la ha espoleado a escribir y a leer lo escrito. Porque como apunta Starobinski en un texto sobre lo imaginario:

La apelación a lo imaginario [...] es la condición necesaria de la *catharsis*. Pues lo imaginario conserva, por una parte, el poder que tiene la realidad de provocar nuestras pasiones, de resonar en las profundidades de nuestros cuerpos; por otra parte, no siendo real el acontecimiento representado, la emoción que suscita se podrá gastar puramente: (en «pura» pérdida): de ahí, el efecto de purgación, de *catharsis*. (1974, 141)

Un destino representado es un destino dominado, un recuerdo escrito es un recuerdo apresado, una herida puede adquirir forma en la palabra. La purgación, en una (nueva) vivencia metafórica del dolor, se hace posible en el desplazamiento por la palabra que es desdoblamiento. No obstante, toda experiencia de desdoblamiento es re-presentación, ergo posibilidad de pérdida de sí, continuo des-encuentro. Por un lado, la palabra *po(i)ética* supondría un desvío catártico cuya posibilidad terapéutica procede del retorno sobre sí, por comparación o por reflejo, al modo de la tragedia clásica. No obstante, este retorno puede volverse obsesivo y dañino, como ocurre en el trauma, de suerte que la escritura se trueca en una profundización en la herida, un recrearse en el dolor.

El desvío, en cuanto origen de divergencia, puede ser fuente de extravío y/o hallazgo. A propósito de la autobiografía, propone Starobinski dejar de entender el estilo como la superposición de una forma sobre un contenido para vislumbrarlo como un desvío (*deviation, écart*), de manera que la originalidad del estilo autobiográfico se cifra en un sistema de rasgos sintomáticos (1980, 75). En los desvíos en y por la palabra, se revela el sujeto autobiográfico. Porque si el estilo se ofrece como un sistema de rasgos sintomáticos, allí donde ocurre un desvío acontece el significado de un síntoma. El síntoma, parafraseando la teoría freudiana, es relato (corporal) que emana de un vacío, que dice de otro modo y en otro sitio una falta, una herida, a la que se superpone sin borrarla. Por eso, si localizamos el itinerario de desplazamiento del síntoma sobre el hueco que le da sentido, podríamos hallar el deseo truncado que origina el relato sintomático. O no; pues no siempre hay lugar al que volver ni cuerpo que reclamar. Así, la escritura que dice Yo dice siempre algo más de lo que quiere decir porque no puede decir lo que quiere decir, porque el Yo es un sujeto que ya no existe cuando escribe, ya sea porque pertenece al pasado, o porque se abisma en un futuro insondable, o porque se ha tornado Otro-de-sí en el reflejo que le devuelve la página en blanco, creyendo que está encontrando lo que en realidad él mismo ha puesto primero en un gesto performativo desquiciado, atrapado como está en el torno de la autogeneración. Melancolía del (no) decir yo...

El desplazamiento a través de la imaginación es desdoblamiento de sí y desdoblarse, nos dice Starobinski, implica una dimensión melancólica que metaforiza el reflejo en el espejo: «En resumen, allí donde aparece la melancolía, el desdoblamiento se insinúa. Y el desdoblamiento más perfecto –el que metaforiza el reflejo en el espejo, y el que asegura al sujeto la precisión y certeza de su conocimiento sobre los objetos, conlleva necesariamente [...]

un componente de melancolía» (2012, 170)⁵. La autocontemplación en el espejo puede ser encierro o liberación: modo de abismarse en sí mismo, como un Narciso autocomplaciente y autodestructivo, o bien posible salida de sí al contemplarse como objeto ajeno, enajenado, Otro-de-sí. Desdoblarse implica una escisión tanto como una reduplicación, según se enfatice el sujeto que reflexiona o el objeto de reflexión. El espejo, como la página en blanco, no sólo devuelve la imagen de sí, otra imagen de sí, sino que también ofrece un espacio simbólico para la *performance*. El desdoblamiento así entendido es intrínseco a toda forma de autonarración: todo decir Yo comporta una escisión en objeto y sujeto que ocurre en la auto-contemplación y todo Yo escrito es Otro-de-mí, ahí, así. Si la melancolía acecha en este gesto no es tanto porque se abra el espacio de un relato mítico de sí, como porque en la distancia con el objeto de sí el sujeto traspasa una (nueva) frontera que posibilita un (nuevo) sentido: «Toda reflexión implica una separación, y esta separación puede revestir el valor de una pérdida. En cuanto entra en escena la noción de pérdida, la sombra de la melancolía cae sobre la reflexión. La separación se interpreta entonces como un exilio; [...]» (Starobinski 2012, 173). Ocurre una separación que puede ser vivida como una pérdida. Si la excentricidad es la tendencia a estar fuera de sí, fuera-de-sí-dentro-de-sí, ensimismado en un mundo interior divergente que obliga a la extraversión de la exposición, entonces el melancólico puede ser siempre otro, cualquiera, nadie; y la muerte hace su aparición. La idea fija obsesiva que acecha al melancólico podría incluso carecer de contenido, o más bien, presentarse como una idea cuyo contenido puede ser la ausencia misma de contenido que apela al sentido: al melancólico suele preocuparle la muerte, que aun pudiendo venirle del Otro, no es más que reflejo de un narcisismo exaltado, preocupación por la ausencia de sí que un día será y por tanto ya está siendo posible, por-venir.

Este sentimiento de vacío que acompaña la melancolía repercute sobre el mundo exterior y conduce al sujeto melancólico a la certeza de una teatralidad falsaria y mendaz: «A ojos del deprimido, ocurre con frecuencia que el paisaje que lo rodea carece de consistencia y realidad. [...] Está contaminado por algo falso y engañoso. Las actividades humanas parecen desprovistas de sentido» (Starobinski 2012, 228). Una relación desajustada entre el fuero interno y el mundo exterior, auténtico mal-estar, impide la armonía que, en palabras de Starobinski, define la vida habitable (2012, 642). Precisamente una de las paradojas intrínsecas a la poética del melancólico –a la poética melancólica– radica en este desapego. El análisis recurrente que realiza Starobinski

5. En lo que sigue, las citas de *L'encre de la mélancolie* se ofrecen en traducción propia, con referencia a la obra original incluida en la bibliografía.

sobre el sujeto autobiográfico rousseauiano ejemplifica a la perfección esta condición: este sujeto percibe un rechazo por parte de los otros, y sin embargo no puede dejar de enunciarse hacia y para una otredad, pues toda imagen de sí está construida sobre la imagen que el sujeto considera que los otros se hacen de él. La percepción del rechazo lleva a la escritura y esta se formula para una otredad figurada desde la imagen que el sujeto percibe de sí en los demás. La tragedia (nueva tragedia del melancólico) estriba en que, como hemos de convenir con Rousseau, toda relación con el Otro es malentendido, en parte, pero no sólo, por la insuficiencia del lenguaje. Además, por su narcisismo, el melancólico nunca mira al Otro, sino que siempre se está mirando a sí mismo en los otros concebidos como espejo de sí. El decir Yo es una negativa a decir Nosotros, porque no se quiere, porque ya no hay Nosotros posible, porque el Nosotros se asimila al Yo que está ahora en busca de una parte perdida que sólo es suya. El melancólico es un solitario que ha roto los vínculos con los demás, de ahí la preeminencia de la vivencia psíquica, pero esto no implica que esta vivencia no haya quedado impregnada del recuerdo de esos otros, de su ausencia. La relación truncada se sostiene como tal en la *phantasia*, en el fantasma de lo que podría haber sido y es. Lo perdido y/o lo anhelado sólo puede sobre-vivir en el condicional pasado que conjura al *phantasma* imposible. Es más, la naturaleza narcisista insoslayable implica que a menudo la melancolía no sea vista como ese cuerpo ajeno que ha de ser expulsado, sino como un lugar habitable, deseable, o al menos un lugar del que no se puede escapar. Toda representación requiere de un espacio, a veces el propio cuerpo donde encarnar el temperamento melancólico.

Pero la farsa no sólo cae sobre el mundo exterior. La insuficiencia del lenguaje trueca la imagen del propio Yo en otra farsa: el Otro-Yo que surge en el desdoblamiento corre el riesgo de devenir impostura a causa de la constatación de la imposibilidad de comunicación. Nos recuerda Starobinski, a propósito de la nostalgia, que no se puede estudiar un sentimiento hasta que ha sido nombrado y que, en consecuencia, lo que se estudia no es la experiencia afectiva, sino la experiencia nombrada, escrita; añade que: «El sentimiento no es la palabra, pero sólo puede difundirse a través de las palabras» (2012, 265). El relato melancólico reviene sobre la experiencia, experiencia que primero ha sido nombrada por los otros, torno incesante del lenguaje. El melancólico apela a la retórica de la melancolía de los otros para decir la propia. A causa de la incomunicabilidad radical, la teatralización de sí del melancólico es deseo de exposición tanto como sacrificio. El condicional es el tiempo de la imaginación de lo irrealizable, así como el de una incomunicabilidad que no renuncia a la palabra.

El peligro derivado de la teatralización melancólica es el olvido de sí, aniquilado el Yo bajo la máscara: «[...] una especie de embriaguez lírica arrastra la existencia y la transporta hacia un destino ficticio en el que se absorbe por completo: es una metamorfosis, en la que todos los recursos de la persona se despliegan para constituir una segunda persona» (Starobinski 2012, 362). El melancólico cae con frecuencia bajo el hechizo de su propio vacío, puede aparecer como nadie que está en (el) lugar de un Yo real perdido, muerto. A propósito de Kierkegaard, sostiene Starobinski: «[...] una reflexión dolorosa se desarrolla, conduciendo la pluma y cubriendo las páginas de escritura, para decirnos que hablan *in absentia*, en lugar de un yo legítimo, que permanece mudo, fuera de alcance, irrevelado» (2021, 426). El melancólico habla en lugar de, pero al hacerlo encuentra un lugar, que es el de su Otro, el de su farsante, anclaje imposible y delirante en el vacío de la página en blanco. La palabra no es ya medio de búsqueda u oportunidad de hallazgo; se limita a fluir por la página en blanco en una sangría del sujeto melancólico. Es pertinente señalar en este punto que en francés *encre* («tinta») es homófono de *ancre* («ancla»): la tinta puede funcionar como anclaje frente al caos del sentimiento melancólico, un lugar al que acudir, un cuerpo que tocar, pero es también líquido que no deja de fluir, como la bilis negra, líquido que se expande y mancha. La paradoja de la escritura, que es su melancolía, es la de ser herida y cura al mismo tiempo. Así, afirma Robert Burton en el prólogo a su *Anatomía de la melancolía*: «Escribo sobre la melancolía para estar ocupado en la manera de evitar la melancolía» (2007, 31). El juego del lenguaje es, primero de todo, una búsqueda de una palabra que diga lo que no se puede decir (y el crítico la prolonga, participa de ella, mediante la glosa que corre el riesgo de devenir logorrea). La búsqueda para llenar el vacío se convierte en el punto de anclaje, pero el vacío persiste y retorna: lo creado es siempre algo distinto de lo perdido, objetos sobre objetos.

Pareciera que el melancólico se desplazara constantemente, errara, vagabundeara, pero lo que se desplaza es su discurso, *phantasma* adherido a la palabra. En el texto que cierra *L'encre de la melancolie*, analiza así Starobinski un poema de Charles d'Orléans: «[...] la persecución condenada al retorno forzoso que provoca que uno se encuentre al final exactamente allí donde había empezado. Inmovilidad bajo la apariencia de un movimiento regulado; desarrollo musical bajo la apariencia de la repetición. Parece que nada ha progresado, pero un poema melancólico ha nacido» (2012, 641). Nada ha ocurrido, pero un texto ha nacido. La tinta no ancla sino que fluye, como erra el sujeto por una cárcel que es la de su cabeza, que es la de su palabra en la que desdoblarse para encontrarse, para no hallar nada, hueco que (no) crea, del que emerge un todo que es nada, nadie, que sólo es palabra, y ya es.

4. DE EXCESOS, FLUIDOS CORPORALES Y RUINAS COMO RESTOS EN EL CAMINO

A las terapias psicodramáticas-catárticas que invitaban a (des)encarnar la experiencia en la palabra para así retornar sobre ella hemos de sumar el valor alegórico de las terapias tradicionales contra la melancolía: si el médico diagnosticaba un exceso de bilis negra, el tratamiento adecuado prescribía sangrías que lo eliminasen. Una purgación performativa llevada al extremo. Con las sangrías y otras purgaciones, el exceso de bilis negra se convierte en exceso de sangre que desborda el cuerpo. La palabra balbuceante del melancólico cae en un exceso similar: un Yo se dice pero no se reconoce. El desdoblamiento imaginativo se revela entonces fragmentación de sí en las distintas posibilidades del condicional. La máscara de la teatralización aparece como un rostro distinto, que también se ofrece para ser mirado y deseado al mismo nivel que el original que se oculta, que quizás se ha perdido. El exceso deviene parte de sí porque ya no hay otra. No hay mayor exceso que un Yo escrito pues todo discurso del Yo colma el vacío de un pronombre, de una máscara que por ser de todos ya no es de nadie. El deseo de sí inicia una búsqueda que conduce necesariamente a la disgregación del Yo. A cuenta de rastrear el objeto perdido que es reflejo de sí, el sujeto se disgrega en los objetos que lo rodean, en los que se proyecta, se pierde; por eso el melancólico está siempre rodeado de objetos que no logra controlar, significar.

La melancolía se expande haciendo enfermar los objetos, las palabras y los cuerpos. La potencia metafórica, *poiética*, de la melancolía es también su mayor peligro, pues en ella radica la posibilidad de su contagio. Cualquier síntoma es también relato que circula entre los cuerpos, como nos recuerda Starobinski a propósito de las histéricas: «Otro tanto puede decirse de la histeria; su definición y cuadro clínico, tal como circularon en forma escrita u oral, tuvieron con frecuencia un papel determinante en la eclosión de los casos más representativos de dicha afección. En este caso se podría hablar de sociogénesis o de logogénesis del síntoma» (1975, 87). Al desbordar el cuerpo, la melancolía afecta a los otros y a sus textos. La palabra enferma de melancolía y contagia a los otros que la observan, la usan y la comparten.

Además, los textos melancólicos muestran que no sólo se pierden los objetos, las ciudades, la edad o las personas, sino también las palabras. Y esta pérdida no siempre o no sólo conduce al ahogo: puede llegar a revertir en logorrea. Surge un exceso de palabra por todos los objetos en los que se lee ahora la falta, ruinas resignificadas *ad absurdum*. Quizás hayamos insistido demasiado en lo mucho que habla el melancólico y hayamos obviado los momentos en que una mordaza viene a taponar su boca... Sin embargo, no hablar con Dios o con los otros no significa no hablar. La afonía sesga la voz,

pero no la palabra. El melancólico es locuaz, excesivo y extático en el lenguaje: el melancólico es un exhibicionista y una de las cosas que exhibe con mayor gracia son sus palabras. La duda es si no para de hablar porque no sabe qué decir o porque no tiene nada que decir.

Este exceso de palabra que es carencia puede aparecer en forma de recurso constante a la cita, según demuestra Starobinski en el estudio sobre Burton: al insertar en su discurso citas de otros, el autor prueba un saber, a la vez que confiesa una insuficiencia (2012, 206). La cita es una oportunidad de desdoblamiento que culmina en fragmentación, en encuentro de restos de *corpus* diversos. Es un exceso de palabra que se construye sobre una carencia para ocultarla sin poder colmarla, puesto que el conocimiento será siempre de los otros. Al insertar palabras ajenas en el discurso propio una nueva forma de reflexión en un espejo distorsionado tiene lugar.

Entonces, ¿por qué habla el melancólico, qué habla en el melancólico?

Durante largo tiempo se asumió que la melancolía estaba asociada a algún tipo de desajuste orgánico que revertía en síntomas físicos externos o en la conducta del individuo. No se concebía que el comportamiento patológico no estuviera acompañado de una lesión más o menos marcada de la sustancia nerviosa. Las pasiones eran pensadas como procesos materiales; he ahí (de nuevo) el cuerpo de las histéricas para dar testimonio. Ahora bien, Freud ya nos advirtió de que el melancólico es aquel que ha perdido algo pero no sabe el qué, aquel que quizás ni siquiera ha perdido algo pero siente un vacío en su interior que lo lleva al reproche. La melancolía podría surgir por tanto de una materialidad ausente, pero ¿qué materialidad puede tener lo ausente? Es más, ¿qué ocurre cuando se puede localizar una herida que no existe? La melancolía, recordemos, ha sido una forma de vivencia en la metáfora. El mal de amores, una de sus formas habituales, aparece para Starobinski como forma de sobre-expresión somática en la que el cuerpo demuestra su imposibilidad de vivir sin el ser amado (2012, 43). Un exceso corporal que surge de una ausencia, una colisión de contrarios que opera en el cuerpo-palabra del sujeto. Una constatación se impone: la principal contradicción de la melancolía es la que opone un fondo vacío a una forma exuberante. Ni Aristóteles ni Kristeva se habrían equivocado: la alogía de lo ausente conduce al furor de la palabra:

El amor quiere sobrevivir, pero sólo puede hacerlo en el tiempo verbal del condicional pasado. Este amor se conjuga en el modo de una reanimación fantasmática de lo imposible. [...] Este apego a un pasado que ya no se puede poseer, esta incapacidad para desvincularse, esta voluntad de invertir la imposibilidad en un fantasma de posibilidad, es sin duda una de las más magníficas expresiones que se hayan dado jamás de la conversión del estado amoroso en estado melancólico. No me refiero aquí a un hecho biográfico, sino a una

magistral puesta en escena poética de un hecho del que no sabremos jamás si ha sido vivido de un modo que no sea la composición del poema. (2012, 515)

De nuevo sobre Charles d'Orléans, afirma Starobinski que la melancolía no apela al canto porque sea creadora, sino porque establece la falta, que la palabra traduce tanto como compensa simbólicamente: «Si la melancolía apela al canto, no es porque sea en sí mismo creadora: establece la falta [...] de la que la palabra melodiosa se convierte a la vez en compensación simbólica y traducción sensible» (2012, 643). Escribir, añade, consiste en formar sobre la página en blanco signos que transforman la imposibilidad de vivir en posibilidad de decir (2012, 646). El melancólico delimita la ausencia con la palabra, que le permite decir lo que falta tanto como esbozar y añorar una reparación simbólica. El poeta canta porque no puede vivir, lo que no puede vivir. El poeta melancólico habla para decir que está abocado al silencio.

5. TRES ESCENAS –CRÍTICAS–

5.1. *Primera escena o el torno de la auto-generación*

Propongamos una escena un tanto baladí: un sujeto, en mitad de una comida en un restaurante, observa a una bella mujer y decide escribirle una nota para concertar una cita. Leamos:

¿Qué puedo escribir? Una cita para mañana. Debo indicar varias citas. [...] Escribo: «mañana, a las dos, en el salón de lectura de los almacenes del Louvre...». El Louvre, el Louvre, no se puede decir que sea muy *high-life*, pero es lo más cómodo, y además ¿dónde si no? El Louvre, vamos. A las dos. Hace falta un intervalo suficientemente largo; por lo menos desde las dos hasta las tres; eso es; cambio «a» por «desde» y añado «hasta las tres». Luego «yo... yo la esperaré...», no, «yo esperaré»; eso es; veamos. «Mañana desde las dos, en el salón de lectura de los almacenes del Louvre, hasta las tres yo esp...». No suena bien; ¿cómo ponerlo? No lo sé. Sí; «a las dos, en el salón...» etcétera... «hasta las tres esperaré...» Pongamos hasta las cuatro; sí; me llevaré un libro; precisamente, la novela de ese tipo, el periodista; no sé por qué la compré la otra tarde; pero puesto que la compré, veré lo que es; me instalaré y esperaré tranquilamente; a veces hay corrientes de aire; pocas veces; no, no hay corrientes de aire. Y esta tarjeta que no acabo de escribir; continuemos. «Esperaré hasta...» pero hay que volver a poner «a» en vez de «desde»; bien, «mañana a las dos...» mi tarjeta va a estar llena de tachaduras, asquerosa, ilegible; es absurdo; voy a acatarrarme en ese odioso salón de lectura lleno de corrientes de aire; y, además, esa mujer no aceptará mi nota. La rompo; [...].

Vemos cómo el Yo va decidiendo sobre la marcha lo que debe poner en su nota de la manera más comprensible. La condición de pensamiento que se engendra queda clara en el desvío en torno a la novela que llevará o en las contradicciones respecto a las corrientes de aire. El pensamiento se desplaza con la escritura tanto como se desplaza por la escritura y en el espacio de escritura, que resulta dañado. El pensamiento que se engendra se confunde con la escritura que se hace, de modo que esta breve escena puede funcionar como *mise-en-abyme* del proceso de escribir la obra misma, en la que el paseo físico de un cuerpo por la ciudad, el divagar del pensamiento y el fluir de la palabra se verán imbricados. La escena meta-poética culmina con una caricatura del fracaso de la obra: el Yo, que ve cómo su pequeño texto se arruina por el exceso de manchas, y convencido de que la mujer no lo cogerá, decide romperlo en pedacitos; de hecho, por miedo a que alguien pueda recomponerlo, decide masticarlo suavemente antes de escupirlo al suelo. El autor devora su propia obra, que no ha sido capaz de completar, cual Saturno paródico.

El fragmento pertenece a *Les lauriers sont coupés* (*Han cortado los laureles*, 1887), de Édouard Dujardin⁶, que exploraría en esta obra por vez primera la técnica del monólogo interior, que James Joyce, conocedor del texto, llevaría en el *Ulysses* (*Ulises*, 1922) a su expresión más compleja. No se suele mencionar, pero el origen del (ya muy manido) término «autoficción», en la propuesta de Serge Doubrovsky, guarda una relación etimológica con el movimiento: además de remitir al Yo, lo auto- también pretende evocar lo automovilístico. Anecdótico o no, lo cierto es que el nacimiento del monólogo interior como técnica que mimetiza el pensamiento del Yo no podría estar más unido al desplazamiento: *Les lauriers sont coupés* es el relato de unas horas en la vida de Daniel Prince, joven estudiante de Derecho que se pasea por París, a veces solo, a veces acompañado, mientras piensa en su amada Léa, actriz de teatro, con la que se encontrará al final de la jornada. El personaje queda emparentado con el *flâneur* y nos hace preguntarnos si la emergencia del sujeto moderno no estará ligada únicamente a la gran ciudad sino también al desplazamiento, físico o imaginativo, por sus calles, edificios y gentes. El desplazamiento por la urbe se confunde con el fluir del pensamiento que coagula en la escritura; la obra resulta en mimesis alegórica de su propio engendramiento.

6. Ofrecemos, ahora que ya hemos desvelado el título, la referencia de la cita: (2017, 32-33).

5.2. Segunda escena o la teatralidad desquiciante del Yo

El espacio fantasmático del protagonista de *Les lauriers sont coupés* queda plagado de huecos de sentido que dan pie a la recreación imaginativa:

Sin embargo tengo que saber lo que haré esta noche; no puedo dejar todo al azar; [...]. Lo primero es buscar la forma de irme espontáneamente; ya ocurrió varias veces que, como ella no me pedía que me quedara, daba la impresión de que, al irme, ella me estaba poniendo, amablemente, de patitas en la calle. Quizá esta noche acepte que me quede; pongamos que lo acepte; entonces le diré que, sin duda, haría bien en marcharme; ¿por qué iba a quedarme, si ella no me ama lo suficiente como para desear de verdad que me quede? Eso le contestaré. (2017, 57)

Antes de ir a casa de Léa, imagina todo lo que podría ocurrir, de modo que está anticipando asimismo lo que no ocurrirá, pues lo que efectivamente pase depende del Otro, que no actúa en base al deseo del Yo sino del propio. El Yo pretende dominar al Otro en tanto en cuanto su objeto de deseo, pero resulta dominado por él, incluso en el plano de la proyección imaginativa, como evidencian los titubeos. Exprimiendo al máximo el condicional, piensa en lo que podría hacer a la vez que anticipa la no-acción, por ejemplo, al planear cómo marcharse de forma espontánea. El protagonista alcanza cotas excelsas en este uso del condicional como estructura verbal de base de su monólogo: piensa en lo que querría hacer, en lo que podría hacer, así como planea lo que no podría hacer y lo hace con una rapidez de pensamiento inconstante, algo frívola. Si el episodio de las corrientes de aire que al principio no existen y al rato son insoportables es significativo, tanto más lo es el vertiginoso giro del monólogo final en que pasa de estar convencido de mantener relaciones con Léa esa noche, pues se siente en cierta medida burlado por la codicia de la joven, a convencerse de que mejor seguir esperando para probarle la pureza de su amor (2017, 103-106). El artificio de la escritura del monólogo interior es el artificio de la acción del propio personaje. El Yo se confunde con el personaje de su propia historia, si bien es también, sin saberlo, un actor del juego de Léa. Lo tragicómico de su proyección en el condicional es que carece de valor: será ella la que decida y lo que ella decide es pedirle dinero y a continuación invitarlo a irse. Algunos críticos han visto en este giro la dinámica del burlador burlado; sin embargo, la falta de acción del personaje y la naturaleza imaginativa de sus acciones introduce un elemento de patetismo que apunta más bien a la caricatura.

5.3. *Tercera escena: excesos, excesos, excesos...*

¿Y si lo escribiese? Es una buena idea; voy a poner por escrito un resumen de lo que tengo que decirle: [...]. Me siento; el secante, el papel, el tintero, el palillero, la pluma parece en buen estado; muy bien. Enfrente de mí, el tapiz de seda china; [...]; sobre el secante, el papel; eso es; escribamos... ¿Qué me decía en su última carta? Debería empezar por leer esa carta; tengo aquí sus cartas, veamos. (2017, 58)

Daniel decide escribir lo que dirá a Léa, para lo cual procede a revisar las cartas y notas que ha intercambiado con su amada. Está rodeado de objetos y de textos.

Y de texto en texto, dos constataciones se imponen.

Primera constatación: la glosa. Daniel comenta sus textos: la ocasión de escritura, el estilo, el tema, el efecto. «Las dos primeras cartas eran bastante razonables y bien escritas» (2017, 62), se jacta sobre las dos primeras notas que enviase a Léa. «Sí, esta es; ¡Ah! ¡qué carta tan horrible! Esta carta es la que estropeó todo, ¿cómo se me ocurrió escribirla?» (2017, 65), se lamenta de otra que, en su opinión, pudo perjudicar la relación. Nos ofrece la crítica de la escritura propia –a veces sólo de la escritura en germen– siendo el texto crítico el único texto que recibimos.

Segunda constatación (y de forma reiterada): el fracaso de la escritura. En el pasado, en un proyecto truncado: «Se me ocurrió la idea de escribir en un cuaderno, cada día, en resumen, las fases de mi relación con esta mujer; fue una pena que no perseverase; hubiera sido interesante; [...]» (2017, 60). En el presente: el tiempo apremia y no escribe nada. El proyecto de escritura, como en el restaurante, no llega a abandonar el plano imaginario. Y, sin embargo, el impulso hacia el texto conlleva un desplazarse por los textos que ya es texto, aunque otro texto distinto, el resto de un fracaso.

6. EN GUIA DE CONCLUSIONES: LA MÁSCARA MELANCÓLICA DEL CRÍTICO

Les lauriers sont coupés no son, sin duda, las *rêveries* de un paseante melancólico, aunque sí acogen, al representar la construcción de la voz interior del Yo, la melancolía intrínseca a esta: decir Yo es siempre un gesto melancólico por cuanto nace de una falta que se refugia en el lenguaje. Podemos entonces sostener que toda literatura del Yo está atravesada de melancolía si acordamos que esta opera como relato paradigmático del estar fuera de sí de una intimidad atribulada. Todo decir Yo es melancólico porque la palabra

acoge la tragedia rousseauiana de no poder ser transparente respecto a la expresión de la emoción y la experiencia, sino sólo obstáculo, lo que neutraliza la oposición entre la alogia y la verborrea en la perpetuidad de la búsqueda de la palabra precisa. El melancólico quizás no ha escrito, pero el texto poético ha enfermado de melancolía a causa de la imposibilidad del deseo que se le reclama. La melancolía atraviesa toda escritura que dice Yo porque a todo Yo le falta siempre algo que no llegará.

Es más, si «ciertamente, toda literatura supone la pérdida del objeto y su reemplazamiento (no digo su representación) por alguna clase de palabra» (Starobinski 1974a, 96), estaríamos tentados de concluir que toda literatura es melancólica, pero sin duda incurriríamos en una terrible falacia por extensión. Es obvio que, en un momento de la trayectoria, hemos perdido pie, hemos puesto demasiado cuerpo y poca palabra. Quizás, lo más inteligente sea retornar a la condición paradigmática de la melancolía de la que partíamos. En efecto, podemos concluir que la melancolía se ha reivindicado en nuestro recorrido como paradigma literario en dos sentidos. Por un lado, como relato poético de referencia de la escritura del Yo, pues reaparece de texto en texto –y en un sentido más extenso– como imagen alegórica del fracaso de la escritura que se escribe. Un poema (melancólico) se ha escrito mientras el Yo iba en su busca. Por otro lado, se ha presentado como un paradigma hermenéutico, de acuerdo con nuestra hipótesis, en tanto en cuanto permite interpretar los textos del (no)fracaso de la escritura al proveer una serie de coordenadas desde las que ahondar en la falta de la que emana el sentido de estos textos, a saber, las tres cuestiones planteadas de la mano de Starobinski: desplazamiento, desdoblamiento y exceso.

Y, de repente, sin darnos cuenta, hemos regresado al inicio...

Si pensamos la melancolía (en Starobinski y fuera de él) como paradigma hermenéutico, estamos obligados a reconocer y asumir que el juego melancólico de la (in)comunicabilidad es susceptible de contagiarse a la palabra del crítico. Porque el crítico también dice Yo, aunque a veces lo haga bajo el parapeto (convencional) de un nosotros tan fantasmático como fantasmagórico. Y la pregunta que nos hacíamos al comienzo se impone igualmente: ¿hacia dónde mira el crítico contagiado de melancolía?

A propósito del paradigma del payaso, nos advierte Starobinski:

No hay que apresurarse, pues, en asignarles un papel, una función, una razón de ser; es preciso concederles la licencia de no ser más un juego sin sentido. La arbitrariedad, la falta de significación es en ellos, por así decir, un rasgo de nacimiento. Pero sólo al precio de esta ausencia, de este vacío primario pueden llegar a la significación que les hemos dejado al descubierto. Necesitan una

enorme reserva de sinsentido para poder pasar al sentido. [...] El sinsentido que transmite el payaso adquiere entonces un segundo valor: sembrar la duda. (2007, 112-114)

De la ausencia de sentido pueden emanar múltiples sentidos (como de ser nadie surge la posibilidad de ser cualquiera), lo que entraña un peligro. La (nueva) tragedia melancólica que estalla en este punto es la de incurrir en una tautología narcisista: el peligro de que el texto me devuelva el discurso que ya había puesto en él con anterioridad. La mirada melancólica del crítico consiste en ese peligro, que provoca que la trayectoria crítica se convierta en laberinto, a menudo, sin que el sujeto sea consciente.

Esta tensión irresoluble entre la abundancia y la pérdida es el juego melancólico del lenguaje, del que el crítico participa mediante la glosa (a veces, incluso, glosolalia). Quizás, la melancolía del crítico sea la amenaza de descubrirse, como un Sísifo despistado, cargando siempre una misma piedra para ponerla allí donde desea sin percatarse de que su trayectoria es un girar constante, sin posibilidad de escapatoria, en torno a la misma idea fija, cuerpo extraño que contamina su pensamiento, o, quizás, precisamente, nombrar esa idea sea la única forma de eludir la trampa de poner ahí lo que no corresponde, la única forma de empezar a vislumbrar lo que sí hay. Apostilla Starobinski que, al enfrentarse al objeto, el discurso se transforma (1974a, 127-128). Qué desea el crítico, qué desea del texto, puede que esa sea la pregunta que aclare un acercamiento melancólico al texto literario. No habríamos de preguntarnos qué le falta al texto o qué ha perdido, sino qué hemos perdido en él, qué le reclamamos, pues ese será el inicio de una mirada atenta que sepa entablar una conversación orgánica con las voces de los textos, las voces de esos otros que ya no están más que ahí.

Quizás sea cuestión de entregarse al furor de la lectura, dejar que el texto nos seduzca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Nicolas y Maria TOROK. *L'écorce et le noyau*. París: Flammarion, 2018.
- ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía (Problema XXX, I)*. Edición de Jackie Pigeaud. Trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado, 2007.
- BARTRA, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BARTRA, Roger. *La melancolía moderna*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

- BURTON, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Trad. Asociación Española de Neuropsiquiatría. Madrid: Alianza, 2015.
- DUJARDIN, Édouard. *Han cortado los laureles*. Trad. de Marta Cerezales Laforet. Santander: El Desvelo Ediciones, 2017.
- FREUD, Sigmund. «La aflicción y la melancolía». En Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, 304-322. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 2017.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Trad. de Mariela Sánchez Urdeneta. Girona: Wunderkammer, 2017.
- LEADER, Darian (2011): *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. Trad. de Elisa Corona Aguilar. Madrid: Sexto Piso, 2011.
- PIGEAUD, Jackie. «Prólogo». En Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (Problema XXX, I)*, 9-76. Barcelona: Acanalado, 2007.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*. Paris: Gallimard, 1971.
- STAROBINSKI, Jean. *La relación crítica. Psicoanálisis y literatura*. Trad. de Carlos Rodríguez Sanz. Madrid: Taurus, 1974a.
- STAROBINSKI, Jean. *La posesión demoníaca. Tres estudios*. Trad. de José Matías Díaz. Madrid: Taurus, 1975.
- STAROBINSKI, Jean. «The Style of Autobiography». En Olney, James, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, 73-83. Trad. De Seymour Chatman. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Trad. Belén Gala Valencia. Madrid: Abada, 2007.
- STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012.

