

IMÁGENES MELANCÓLICAS: EL ARTIFICIO BARROCO EN EL ESPACIO ONÍRICO DE *LA VIDA ES SUEÑO* Y LA PINTURA METAFÍSICA DESDE LA ESTÉTICA DE NIETZSCHE

MELANCHOLIC IMAGES: BAROQUE ARTIFICE
IN THE DREAMLIKE SPACE OF *LIFE IS A DREAM* AND METAPHYSICAL
ART FROM NIETZSCHE'S AESTHETICS

Sergio Casado Chamizo
Universidad de Salamanca
<https://orcid.org/0000-0001-5190-1202>

ABSTRACT • This article approaches the relationship with images from the psychological state of melancholy through Nietzsche's aesthetics. Starting from this Nietzschean theoretical framework, we approach this aspect from his proposal of the creative will of metaphors as artifices of images that point to the separation of the human being from his own time in a tragic exercise. In this way, we enter into an evaluation of the notion of artifice in relation to the creative function of dreams that Nietzsche recovers from baroque thought, specifically through his incursions into the work of Gracián and Calderón's *Life Is a Dream*, and following this tradition, we will venture to study this transcript from the analysis that the pictorial work of Giorgio de Chirico allows in the expression and evolution of the creation of melancholic images through the germ of surrealism in Metaphysical Art.

KEYWORDS: Melancholy; Nietzsche; *Life Is a Dream*; Baroque; Giorgio de Chirico.

RESUMEN • Este artículo aborda la relación con las imágenes desde el estado psicológico de la melancolía a través de la estética de Nietzsche. Partiendo de este marco teórico nietzscheano, enfocamos ese aspecto desde su propuesta de la voluntad creativa de metáforas como artificios de imágenes que apuntan a la separación del ser humano de su propio tiempo en un ejercicio trágico. De esta forma, nos adentramos a valorar la noción del artificio en relación con la función creativa de los sueños que Nietzsche recupera del pensamiento barroco, concretamente a través de las incursiones a la obra de Gracián y *La vida es sueño* de Calderón, y siguiendo esta tradición, nos aventuraremos a estudiar este trasunto desde el análisis que permite la obra pictórica de Giorgio de Chirico en la expresión y evolución de la creación de imágenes melancólicas a través del germen del surrealismo en la pintura metafísica.

PALABRAS CLAVES: Melancolía; Nietzsche; *La vida es sueño*; Barroco; Giorgio de Chirico.

«UNA ENFERMEDAD CONGÉNITA EN TODOS NOSOTROS»: LA RAÍZ MELANCÓLICA

Cuando en 1923 apareció el estudio de Klibansky, Panofsky y Salx (1964) acerca de la lámina de Durero *Melancolía I*, nos adentramos en una nueva forma de ejercer y leer la historia del arte desde la psicología. Como ellos mismos señalan, esta dimensión ya venía de largo desde la escolástica con la representación de formas geométricas inaccesibles mediante la sensación (354). La novedad de la propuesta radica en el abordaje a la configuración psicológica del artista y su relación con el temperamento melancólico en manifestaciones artísticas a lo largo de la historia: «Y esto se corresponde con la función dramática y psicológica que de aquí en adelante se atribuirá a la Melancolía personificada en contextos narrativos» (222). De este modo, tantear la cuestión de la melancolía y su relación con el arte supone una empresa que de alguna u otra manera se escapa constantemente por la extensión de sus horizontes teóricos.

La melancolía ha sido una preocupación constante desde la medicina hipocrática hasta la escolástica, intensificándose en la Modernidad, cuando Robert Burton la caracterizó como «una enfermedad congénita en todos nosotros» (Burton, 1997: 65). Esta idea marcó un hito en la concepción clínica de la melancolía, basada en una óptica fisiológica, pero con un enfoque clínico fundamental especialmente relevante desde el punto de vista de la intersubjetividad. Para Freud (1992a), la melancolía es una forma de neurosis similar al duelo ante la pérdida del objeto amado y un desangramiento de las posibilidades libidinales de conexión con el mundo (242-247). Jung (2012), por su parte, aborda el entramado intersubjetivo, lo que dio como resultado la emergencia del inconsciente colectivo, y señala la figura del «sanador herido» uno de los arquetipos que configuran esa colectividad. La figura mesiánica del sanador funciona como un signo, un símbolo, de salvación: llega al mundo, ante el dolor, para ser un héroe de nuestro malestar. Funciona, en este sentido, como una figura de superación (191-230). ¿Pero qué ocurre si el héroe, el mito, empieza a descomponerse ante la situación de un mundo en comunidad que se pierde en imágenes cada vez más fragmentarias y que terminan por no ser reconciliables? Es entonces cuando surge el nihilismo melancólico del que nos previno Nietzsche ante la caída de los mitos y los héroes que venían a salvar el mundo de las imágenes: «Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿quizá el aparente?... ¡No, de ningún modo!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!» (Nietzsche, 2011g: 635).

Partiendo de esta problemática, el objetivo de este trabajo es, por un lado, situar el sentido melancólico de la pérdida del mundo ante el nihilismo europeo en la facultad creativa que Nietzsche aborda desde la dimensión psicofisiológica del sueño en *El nacimiento de la tragedia* y, por otro, apuntar desde ahí su vertiente transhistórica que atraviesa al Barroco hasta la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Con este enfoque, nos apoyamos en el espacio onírico que emerge como una dimensión creativa tanto en Nietzsche como en las manifestaciones artísticas y reflexiones epistemológicas en esos casos para desplegar un diálogo entre las posibilidades psicósomáticas situadas en el estado onírico y las reflexiones en torno a la metáfora y el artificio como constituyentes de esas imágenes. Concretamente, nos detenemos en las figuras y textos que orbitan en torno a Nietzsche tanto por su propio interés, como ocurre con Gracián y el drama *La vida es sueño* de Calderón,¹ y con el trasunto desde

1. Menciona a Calderón: Nietzsche, 2011d: 898; Nietzsche, §141, 2011e: 138; Nietzsche, 9[35], 2010a: 255; Nietzsche, 23[95], 2008a: 346-347; Nietzsche, 2012a: 286; Nietzsche, 2012b: 274 y nota 679; Nietzsche, 2012c:

el que Giorgio de Chirico constituirá los elementos centrales de su pintura metafísica. De modo que, al disponerse entre dos mundos, el moderno y el contemporáneo, las reflexiones de Nietzsche al respecto nos llevan a prestar atención a ese fenómeno melancólico y su contrafuerte estético desde las dimensiones en las que el arte barroco y vanguardista se dan cita en torno a un contexto de crisis.

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA: PSICOFISIOLOGÍA DEL SUEÑO Y EL ARTIFICIO

Por contexto y formación, Nietzsche emerge como un moderno que toma las disposiciones que giran en torno al mundo griego y desarrolla la crítica al platonismo desde esas mismas fuentes para abordar una defensa de lo corporal y una crítica a la Modernidad: «con mucha frecuencia me he preguntado si, tomada en general, la filosofía no ha sido hasta ahora solo una interpretación del cuerpo, un *malentendido del cuerpo*» (Nietzsche, 2011f: 719). Eso es indiscutible; Nietzsche realiza un giro filosófico, epistemológico y filológico para pensar de nuevo el mundo, las relaciones, las tensiones y la angustia de nuestra época a través del cuerpo desde el vitalismo y el irracionalismo. Sin embargo, hay un enfoque alternativo que debemos de tener en cuenta.

Sampsa Saarinen (2019) sostiene una interpretación psicológica en la tensión existente entre cuerpo y espíritu que se resuelve en torno a las cuestiones de los fenómenos de la religión y la moral, con especial atención a su teoría de los impulsos (29-54); y, precisamente, Remedios Ávila (2013) abunda en esta cuestión presentando a Nietzsche como «psicólogo de la religión»; mientras que Assoun (1986) ensaya las diversas posiciones y argumentaciones de Nietzsche desde una óptica prepsicoanalítica. Así con todo, nosotros defendemos una postura más alineada con la propuesta de Saarinen: salvar las distancias entre mente y cuerpo, sin desintegrarlas, pero tomando al cuerpo como el centro de gravedad de todas esas disposiciones psicológicas y artísticas –con el recurso del arte, la moral y la religión–, cuando emerge la melancolía ante la muerte de Dios (Saarinen, 2019: 25).

Si consideramos esta dimensión que realiza un análisis psicológico de los conceptos y sentimientos frente al declive de la Modernidad, notamos una serie de ideas que nos llevan a la transversalidad del arte y su capacidad de acceder a instancias preconscientes mediante una densidad ontológica reconocida por Nietzsche en el escenario melancólico: «*tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad*» (Nietzsche, 16[40], 2008b: 682). Precisamente, con la lectura de Saarinen podemos fijarnos en el lugar que ocupa el sentimiento de perecimiento y las posibilidades que se abren desde sus primeros textos. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche empieza a delinear su filosofía crítica a través de dos fuerzas metafísicas inscritas en el origen de la cultura occidental:

En contraposición con todos aquellos que se dedican a derivar las artes de un principio único, como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo mantengo fija mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivos e intuitivos de *dos mundos artísticos* que son distintos en su esencia más honda y en sus metas supremas (Nietzsche, 2011a: 399; cf. Hanza, 1989: 59-76; Silk & Stern, 1984: 288).

321 y nota 474. Y a Gracián: Nietzsche, 2011c: 669; Nietzsche, 3[34], 2010a: 565; Nietzsche, 12[191], 2008a: 858; Nietzsche, 8[15], 2010b: 235; Nietzsche, 25[347], 2010b: 514; Nietzsche, 9[11], 2008b: 238.

Ambas facetas apuntan a una dimensión metafísica que, lejos de posicionarse en las trascendencias de un mundo ajeno, hunde sus raíces en la inmanencia de la naturaleza y en los modos de relación fisiológica y artística de los seres humanos con ella. Apolo representaría la dimensión creativa y ordenadora que nos viene dada por el «*principium individuationis*, con cuyos gestos y miradas nos hablarían todo el placer y toda la sabiduría de la 'apariencia', en compañía de su belleza» (Nietzsche, 2011a: 340). En otras palabras: Apolo representa la facultad de nuestra razón para sobreponer velos sobre la realidad para hacerla amigable, asimilable, a nuestras capacidades representacionales, al deseo y la voluntad. Con Dionisos se pone en cuestión todo eso desde la posibilidad de establecer una misma fenomenología de las imágenes, pero desde otro lugar, consciente de la *décadence* de su presente: «bajo el místico grito de júbilo de Dioniso estalla el hechizo de la individuación y queda abierto el camino hacia las madres del ser» (399). Es decir, una filosofía del arte en correlación con las emociones del deseo frenético de la voluntad. De este modo, para Nietzsche, la creatividad de imágenes y metáforas de Apolo y el frenesí volitivo de Dionisos se entrelazan, dando lugar a una propuesta estética en la que arte y metafísica se dan cita para constituir una metafísica del artista: «el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida» (337). La propuesta filosófica del joven Nietzsche pasa por llevar a cabo un ejercicio de interpretar la realidad al modo schopenhaueriano, pero no a través de esa superación negadora de las imágenes y de la voluntad, sino reconciliarse con ellas para superar el dolor del mundo:

para Nietzsche es la naturaleza misma, anterior a las obras creadas por los artistas, la que produce directamente «estados artísticos»: el sueño, formado por el instinto apolíneo, y la embriaguez, por el instinto dionisiaco. Las obras de arte en cuanto tal serían imitaciones de estos estados: las formas producidas por las artes plásticas, de esencia apolínea, imitan la bella apariencia de los mundos del sueño, mientras que las melodías y las armonías creadas por la música, el arte dionisiaco por excelencia, tienen un poder análogo al de la embriaguez (Santiago, 2004: 235).

Después de la ruptura con Schopenhauer seguirá presente el mismo sustrato, pero con una perspectiva diferente (Sánchez, 2005: 271). En esta primera etapa, que le servirá para las siguientes, Nietzsche está señalando los lugares desde los que el ser humano opera en el mundo y desde el que sobrepone discursos, metáforas, imágenes e instituciones que, al diluirse en un proceso acríptico de la historia, se ha escapado y una determinada voluntad de poder se ha apoderado de todos esos velos que nos daban serenidad ante la hostilidad del mundo. De esta forma, Nietzsche nos sitúa en primera instancia ante los principios proyectistas del sueño apolíneo que se revelan como los instrumentos de una metafísica artificiosa:

En un mundo estructurado de esa forma y artificialmente protegido se introdujo ahora el extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual la *desmesura* entera de la naturaleza se revelaba a la vez en placer, en sufrimiento y en conocimiento. Todo lo que hasta entonces se consideraba como límite, como determinación de la medida, aquí demostró que era una apariencia artificial: la «desmesura» se descubrió como verdad (Nietzsche, 2011b: 468).

Hemos de tener en cuenta que el joven Nietzsche se encuentra imbuido todavía en la tradición del Romanticismo alemán imperante en su época, que trae consigo resonancias del Barroco histórico: «Así como los renacentistas sufrieron los sinsentidos del medioevo agrietado, sus herederos románticos percibieron con dolor las nuevas formas del caos, los absurdos de la modernidad. También ellos fueron atraídos al seno de la melancolía, con la cual enseñaron a varias generaciones el arte de sufrir la modernidad» (Bartra, 2017: 22; cf.

Aullón, 2013: 26; Rodríguez, 2007: 83-84). En este sentido, se explica que encontremos similitudes entre el análisis con un cierto nihilismo imperante de corte barroco (Castany, 2012: 91-110) y una serie de figuras y recursos como el sueño y el artificio. El pensamiento estético del joven Nietzsche se basa en un planteamiento acerca de la tragedia clásica y la revalorización de instancias psicológicas profundas, que la tradición racionalista había desestimado por un prejuicio epistemológico. La teoría trágica de Nietzsche ofrece puntos de apoyo más allá de la tragedia griega y requiere un estudio de las dimensiones barrocas del nihilismo que él analiza.

EL ESPACIO ONÍRICO EN EL ARTIFICIO BARROCO

Apuntar a la influencia de la metafísica schopenhaueriana en el pensamiento estético del primer Nietzsche no solo nos interesa por la inspiración que este encuentra en sus tesis irracionalistas, sino también por los accesos a diferentes figuras estilísticas que estaban sobrevolando el heterogéneo plano filosófico que veía renacer obras de ilustres autores como Baltasar Gracián de la mano de traductores como Schopenhauer (2022: 402-405). Se intuye la sombra del autor español en esa perspectiva artificialista (Rosset, 1974: 58) y cristalizada en el sentido creativo-ficcional que Schopenhauer y Nietzsche introducen en sus planteamientos. En este empeño primordial de disposición de artificios estéticos se da «una dramática (en todos los sentidos) percepción de su presencia en la vida humana y una consecuente investigación tanto de sus indudables fueros como de sus trágicos y perniciosos desafueros» (García, 2004: 17; cf. Rosset, 1974: 202).

El artificio estético sobre el que se detiene Gracián engarza con las veladuras que la voluntad sobrepone en el mundo para continuar en la necesidad y en sus determinaciones, extrayendo un juego dialéctico con la naturaleza: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen» (Gracián, 1993, XCIX: 228). De modo que el entramado ontológico esboza sus creaciones estéticamente mediante la institución de apariencias que Gracián introduce en un espacio estético con contenido epistémico: «El objetivo de la filosofía no es, pues, según Gracián, la búsqueda de una verdad escondida en la brillante bisutería de las apariencias [...] sino una descripción, lo más minuciosa posible, de la apariencia» (Rosset, 1974: 199-200). Resulta interesante este lugar que Gracián otorga a las apariencias, especialmente por lo que supone en la propuesta estética de Nietzsche; pero sobre todo por haber disuelto de entrada el binomio clásico verdad/apariencia en una disposición conceptual de imágenes.

Con esto presente, y aunque la mayoría de las incursiones a esta dimensión en la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche se han centrado desde el *Oráculo manual y arte de prudencia* (Nietzsche, 2012c: 483 y Nietzsche, 8[15], 2010b: 235), resulta de mayor interés para nuestro estudio *Agudeza y arte de ingenio*. Aquí Gracián (1993) propone una transición del pensamiento desde el juicio hasta el ingenio, transitando a través de la prudencia, para comprender que en ese transitar se sobreponen diferentes modos de acceso mediante figuras literarias adecuadas a un abordaje epistémico, concretamente con la alegoría y la metáfora solar. A través de una inversión del esquema platónico, Gracián es consciente de la imposibilidad de acceder por esos medios a la esencia, sino que debe hacerlo desde las apariencias proyectadas e induciendo la esencia de las cosas (Jankélévitch, 1992: 77-78). Estas metáforas constituyen, en los términos que veníamos utilizando, un escenario de

prestidigitaciones que se desprenden de la voluntad de vivir para Schopenhauer, pero que para Nietzsche suponen un abrazo a la vida en tanto que suponen el material para la tragedia: «el artista trágico, por otra parte, penetra toda apariencia para llegar a la realidad terrible, aunque necesita de aquella como medio de consolidación y se protege con el espejo de la apariencia, donde ven las imágenes y sienten deleite» (Santiago, 2004: 202; cf. Gracián, 1993, CX: 233).

En este paso se abre una disposición a repensar todo eso desde el juego de escenas trágicas que, tras la situación de vulnerabilidad que evidencia la provisionalidad de esos artificios a los que el sujeto moderno se había entregado, emerge un gesto de extrañamiento y desconfianza del mundo:

Colapso y «crepúsculo» general del entusiasmo en la era barroca, pues, provocado por pérdida de la cohesión íntima entre expresión social y verdad; por un desequilibrio último entre la esfera psicológica y la «cultura objetiva». Se acentúa la visión de un hombre engañado o engañoso, rodeado de objetos y acciones de múltiple lectura y de sentido recóndito, que se ve forzado a la estrategia melancólica de un *disimulo*, en cuyo interior se acoraza (Rodríguez, 2007: 301).

En este sentido, las concepciones epistemológicas de Gracián se trasladan al ámbito del drama del Barroco, donde se utilizan elementos ficcionales y conceptuales como la sinéresis, la metáfora y el mundo. Esto se evidencia en el tópico barroco de la vida como sueño que analizamos a partir del acercamiento de Nietzsche y Schopenhauer a los dramas de Calderón. Esta interacción pone el acento en esa idea de que el mundo es un solapamiento de representaciones y ficciones atribuidas a una instancia ontológica universal que acontece estéticamente. En el entramado ficcional que se diluye en la vida de los individuos, la reflexión sobre la verdad, la creación de imágenes y su fenomenología atribuyen diferentes disposiciones a la dimensión subjetiva, sin seguir un esquema polarizado de verdad-presencia/ficción-ausencia.

Con estas coordenadas, el drama *La vida es sueño* analiza y valora esta dimensión ontológica creativa y su disposición en la vida. El personaje de Segismundo, que representa la dualidad entre el hombre-fiera y el hombre-ciudadano, es engañado por su padre para poner a prueba su prudencia, virtud y buen juicio como rey y no como tirano. Para ello le introduce en una dimensión ficticia que afecta tanto su creencia como su cuerpo en ciertas circunstancias vitales:

que un padre que contra mí
tanto rigor sabe usar
que con condición ingrata
de su lado me desvía,
como a una fiera me cría
y como a un monstruo me trata,
y mi muerte solicita,
de poca importancia fue
que los brazos no me dé,
cuando el ser de ho[m]bre me quita (Calderón, jornada II, vv. 491-503,
1998: 133).

Ante la ausencia de Basilio, Segismundo desarrolla en su aislamiento un carácter pasional e irracional, irascible ante el abandono que, en comparación con el mundo que ahora le muestran, se vuelve peligroso e inseguro sin posibilidad de entender si aquello que su padre

le enseña es cierto o es un sueño dentro del escenario del mundo sobre el que la voluntad de Basilio se imprime sobre la de Segismundo. De esta determinación de las ficciones de la voluntad surge un conato de escepticismo ante las verdades instituidas y el sueño se diluye en una determinación de las pasiones:

Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.
[...]
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son (Calderón, jornada II, vv. 491-503,
1998: 156-157; cf. Schopenhauer, 2004, §6: 66).

Evidentemente, el sueño barroco pone en entredicho ese designio racional en un juego dialéctico de tipo psicológico entre el reconocimiento de las determinaciones y la resignación o ansiedad ante la expresión de las fuerzas paradójicas del deseo (Knorst, 1976: 34). Nietzsche captura esta tensión desde su análisis sobre la tragedia y recurre a esas fuerzas entre la pasión y el sueño que se han desarrollado en torno a la sobreexposición de la contemplación para la ensoñación y al frenesí de la estética vitalista. Muchos de los tópicos barrocos presentan esta reflexión, aunque sin dejar de lado que impera una cosmovisión que dirige la pasión por los caminos de la razón y la prudencia:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos (Calderón, jornada II,
vv. 1163-1166, 1998: 156).

En este proceso, Nietzsche acepta la fuerza ontológica de la voluntad y la dimensión patética de la tragedia como proceso asertivo de ficciones: «Para el hombre más poderoso también la mentira es un medio lícito, en el crear: exactamente de este modo procede la naturaleza» (Nietzsche, 7[37], 2008a: 185). La disposición de esas fuerzas primordiales cambia para intensificar la vida y estimular la potencia, creando imágenes estéticas que se insertan ontológicamente en la voluntad humana. Así, las imágenes que esa voluntad crea artísticamente desde el sueño apuntan a una procedencia estética artificiosa que se inserta ontológicamente en la voluntad humana para adecuar el mundo a sus intereses: «la belleza es artificio, es imaginaria» (Kristeva, 2019: 116).

Siguiendo rasgos comunes en diversas manifestaciones, podemos señalar la tendencia proyectista extraída de Nietzsche en el artificio barroco de Gracián y Calderón a través del

espacio onírico. En ambos casos se diagnostica un análisis profundo de la psicología cultural y se muestra un sustrato melancólico en las imágenes previas al duelo: «La melancolía moderna es, pues, una melancolía radical: es el presentimiento de que ninguna *mathesis universalis* puede ya reordenar y reunir los *disjecta membra* de la realidad» (Clair, 1999: 91). Esto nos dirige a apreciar similitudes históricas que llevan implícitas esa impronta nihilista. Por tanto, el siguiente paso nos lleva a abordar este trasunto melancólico de las imágenes en un momento y perspectiva diferente. De este modo, encontramos en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico ese fondo depositario nihilista al que se refería Nietzsche y que emerge ante la pérdida de las imágenes.

MELANCOLÍA SOLAR: EL DUELO EN LAS PINTURAS METAFÍSICAS DE GIORGIO DE CHIRICO

Al examinar *El nacimiento de la tragedia*, surge una propuesta desde la metafísica del artista que se aparta de las ideas esencialistas y se enfoca en dimensiones históricas y estéticas. Nietzsche no solo estudia el surgimiento de la tragedia griega, sino el desarrollo histórico de dos fuerzas artísticas para situarse en la actualización de la zozobra de su tiempo hasta llegar al fenómeno nihilista. Nuestro objetivo no es aplicar la estética de Nietzsche a expresiones artísticas específicas, sino expandirla a través de los tropos barrocos de «artificio» y «sueño» para explorar la melancolía y la psicofisiología del artista desde una perspectiva diferente. Es aquí donde opera la facultad creativa del sueño apolíneo y del artificio barroco que hemos estudiado hasta el momento. El duelo ante la pérdida de sentidos y referentes nos sitúa en un escenario de tensiones entre el recuerdo –la memoria– y lo extraño ominoso –el *Unheimliche* freudiano. Emerge la zozobra, el miedo y la melancolía ante lo que ya nos ha dejado y lo que se nos presenta novedoso o repetitivo, que nos produce un estado de extrañamiento, y nos «recuerda al desvalimiento de muchos estados oníricos» (Freud, 1992b: 236). En este punto, emerge la obra de Giorgio de Chirico para posicionarnos ante las imágenes de esa tensión melancólica:

en ninguna obra como en la suya se unen tan sutilmente la evocación de fantasmagorías arcaizantes y una conciencia del presente propiamente profética. Ninguna obra en su tiempo se vio sumida en tal tensión, entre la llamada de un pasado que acababa de morir en los peldaños del siglo XX [...], y el presentimiento de un futuro que sería el mundo de la técnica y de la industria (Clair, 1999: 114).

Los cuadros metafísicos de De Chirico contienen diversos elementos que giran en torno a temas que provocan estímulos melancólicos en el espectador. Entre ellos, se encuentran estatuas, calles estrechas y desiertas, sombras y arcos de la arquitectura romana que acompañan objetos abandonados en las calles con colores planos, brillantes y puros. Esta combinación crea una atmósfera de desarraigo y extrañeza que no encuentra sus sentidos en algo cercano y seguro en el abordaje al misterio. En la obra *Misterio y melancolía de una calle* [fig. 1] se aprecia cómo el escenario se envuelve de esta atmósfera. La perspectiva con dos puntos de fuga que inestabilizan la escena y la atmósfera desoladora llevan al espectador directamente a ese sentido de extrañeza, a través del camino solitario de la niña hacia la sombra de una estatua, de un recuerdo emblemático de lo que fue, que solo se percibe por su sombra proyectada en el suelo. Este camino está atravesado por un sentimiento de extrañeza,

soledad y turbación: «los objetos se han alejado de nosotros, y tenemos, sin embargo, que representar ese alejamiento» (Hernández, 2000: 15).



Fig. 1. Giorgio de Chirico, *Misterio y melancolía de una calle*. Nueva York, colección privada.

Resulta muy interesante percibir cómo De Chirico emplea unos recursos técnicos en sus pinturas metafísicas para crear una atmósfera melancólica a través de la forma y el color. La melancolía no solo está impresa en el tema, sino que esto es complementario a la melancolía de sus formas. El uso de la perspectiva produce un efecto de desorientación en las figuras que provoca una sensación de aislamiento e incertidumbre: «se verán extraños, cada uno frente a sí mismo y entre sí como aislado y sin salida, de incierta inexistencia» (Clair, 1999: 55).



Fig. 2. Alberto Durero, *Melancolía I*. Berlín, Kupferstichkabinett.

Este enfoque resulta novedoso en la Historia del Arte y la Psicología en tanto que nos invita a una revisión de la lámina de Durero *Melancolía I* [fig. 2] por Klibansky y Panofsky. Desde ahí, apreciamos en obras como *Melancolía de la partida* [fig. 3] que los objetos y recursos geométricos apuntan a un gesto de abstracción y a la pereza melancólica al no encontrar en ellos utilidad

la característica esencial de la «Melencolía» de Durero estriba en que no está haciendo nada con ninguna de esas herramientas de la mente o de la mano, y que las cosas en las que su vista podría posarse sencillamente no existen para ella (Klibansky et al., 1964: 306).

Siguiendo esta línea, en *El doble sueño de la primavera* [fig. 4] se produce una abstracción aún más acentuada de la materialidad de los objetos, llevándonos a un doble plano en el que la realidad se desvanece hacia la abstracción geométrica. Los objetos se

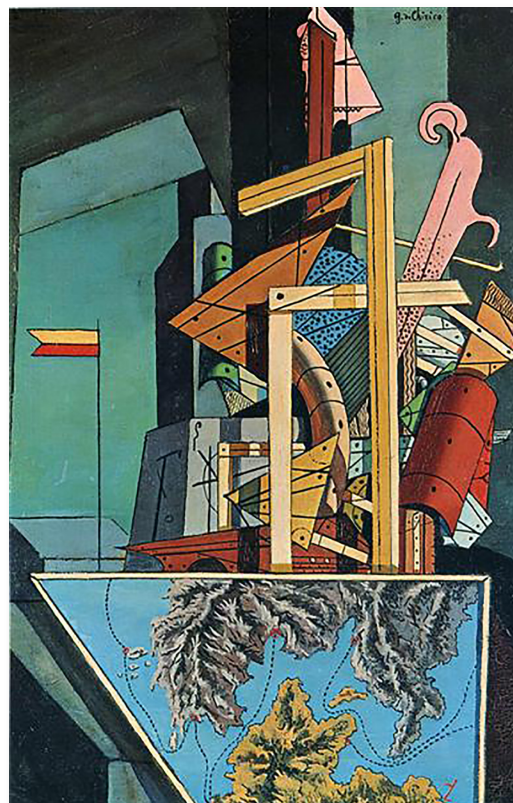


Fig. 3. Giorgio de Chirico, *Melancolía de la partida*, 1914. Nueva York, MoMA.

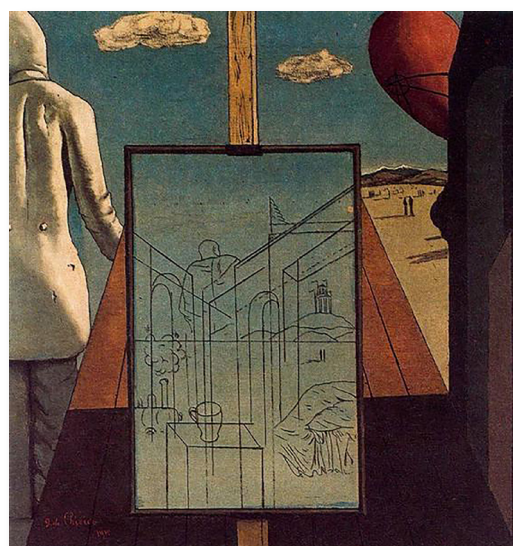


Fig. 4. Giorgio de Chirico, *El doble sueño de la primavera*, 1915. Nueva York, Colección Guggenheim.

pierden y solo queda su traducción al lenguaje lineal, sumiéndonos en un escenario onírico e inconexo que provoca un *shock* de la conciencia ante la circunstancia de seguir exigiendo acceso a un mundo metafísico extraño. Las imágenes de De Chirico exploran esta posibilidad creativa del mundo onírico para acceder a instancias profundas, estéticas y privilegiadas, desde donde poder encontrar un terreno fértil para el futuro:



Fig. 5. Giorgio de Chirico, *La canción de amor*, 1924. Nueva York, MoMA.

es curioso que en el sueño ninguna imagen, por extraña que sea, golpee con potencia metafísica; y por tanto rechazamos la búsqueda de una fuente de creación en el sueño, [...] es cierto que el sueño es un fenómeno extrañísimo y un misterio inexplicable pero aún lo es más el misterio y la apariencia que nuestra mente otorga a ciertos objetos, a ciertos aspectos de la vida (De Chirico, 1990: 37).

Imágenes, figuras y perspectivas inconexas se superponen una sobre la otra, dando lugar a un abanico de posibilidades que ponen en tensión nuestras funciones representacionales. Algo como esto vemos en *Canción de amor* [fig. 5] en la que un busto del Apolo de Belvedere acompaña encajado en el mismo muro un guante y, en la parte inferior, una esfera. Qué hacen ahí esos objetos no es relevante, tampoco preguntarse quién los ha puesto ahí, ya que esa pintura, como los conceptos mismos, no apuntan ya a la misma realidad que nos servía de referente. Ahora se abren a nuevos significados y nuevas legislaciones epistemológicas, psicológicas y estéticas.

En todos estos «signos de ausencia de la realidad» (Clair, 1999: 91), el artificio y el sueño se abren camino jugando el doble sentido de apropiación y desabastecimiento. En las pinturas de Giorgio de Chirico la conexión entre las cosas está presente por el hecho mismo de que la propia pintura nos está señalando la ruptura de sentidos. Lo representable sigue presente en el momento justo de su desaparición. A través de esa atmósfera, de las luces que nos revelan el descenso del sol que proyecta las últimas sombras de los edificios, de las estatuas en el suelo de las plazas donde cohabita la soledad de las caminantes, el vagabundo *-flâneur-* por sus calles, nos posicionan ante el extrañamiento de la melancolía moderna. Un proceso dialéctico en el que las imágenes, los signos y sus metáforas ya no pueden salvarnos y, sin embargo, actúan como ese «héroe» de Jung (2012: 191), ejerciendo un proceso de superación

constante que transita entre el goce y el dolor; entre el ascenso, declive y superación de las imágenes en la órbita de esa luz oscura en la que debemos continuar el acontecimiento.

Estas imágenes se presentan como un héroe herido que, como el Sol en la metáfora de Jung y de Gracián, nos da las proyecciones, sombras y signos que nos protegen del sinsentido del mundo. Pero son las mismas imágenes, en su ocaso, las que nos conectan dolorosamente con el mundo. Julia Kristeva (2017) señala precisamente este proceso de reconstitución de los signos en el momento en que el objeto que deseamos amenaza con desaparecer y lo único que nos queda es entregarnos a la metáfora y a la producción de imágenes que excedan las posibilidades del dolor: «en el lugar de la muerte, y para no morir la muerte del otro, produzco –o al menos así lo creo– un artificio, un ideal, un más que mi psique produce para situarse fuera de sí: *ex-tasis*» (115). Al igual que el «Sol negro» del poema *El Desdichado* de Nerval, «la sombra brota en medio de una claridad solar que sin embargo continúa resplandeciente de invisibilidad negra» (164). Extendiendo esta metáfora, la melancolía solar en estas pinturas de Giorgio de Chirico nos posiciona en el momento del declive del racionalismo moderno y el ocaso del Sol supremo del idealismo platónico. Nos sitúa, a fin de cuentas, en las nuevas legislaciones de ese fenómeno transhistórico que se explicita finalmente en la Posmodernidad y que atraviesa el Gótico hasta el nihilismo moderno, pasando por el Barroco. En ese espacio de las creaciones ficcionales, de las imágenes que nos conectan asertivamente con la melancolía, se desenvuelve y se proclama de forma mesiánica «el propio universo de lo *posible*» (117). De esta forma, todo queda posicionado en esas posibilidades en que los objetos nos ponen en disposición de un estado melancólico por la constante actualización de nuestro estado, de su existencia y la seguridad que tenemos ante ellas.

CONCLUSIONES

Hemos comprobado que, mediante el análisis de esa faceta apolínea creativa, la propuesta estética de Nietzsche se adentra a concebir el mundo como un conjunto ordenado de ficciones que se presentan como fenómenos. Las imágenes de la voluntad entran en un estado de ensoñación como lugar primordial de la creación de velos que ponen el mundo a nuestra altura. Por tanto, empezamos poniendo el acento en el carácter artificioso de las imágenes que la voluntad imprime, haciendo del mundo un escenario de ficciones, metáforas y ensueños de la voluntad y de su querer que apuntan irremediabilmente a un sentido doloroso por la falta:

Una aparición onírica, que se parece y no se parece a la imagen de la naturaleza y de su pretendiente, se acerca flotando, se condensa en figuras más humanas, se despliega siguiendo la estela de un querer total heroicamente insolente, de un hundirse en su ocaso lleno de delicias y ya no querer-más: –así surge la tragedia (Nietzsche, 2011c: 833).

Esta apariencia onírica que traemos con esta cita de Nietzsche nos sirve para subrayar los paralelismos que hemos señalado a lo largo de estas páginas con respecto a las figuras e imágenes que orbitan en torno al artificio barroco en manifestaciones como *La vida es sueño* de Calderón. Hemos tomado este sentido para subrayar las bases teóricas y estéticas que se dibujan entre la teorización nietzscheana del sueño creativo apolíneo y el artificio barroco y que se interrelacionan estrechamente con la dimensión de la vida como sueño.

Tiene sentido, como hemos podido comprobar en tanto que desde el sueño apolíneo se desarrollan los estados psicofisiológicos de creación de ficciones e imágenes del mundo para relacionarnos con él como nos avanzaba Gracián.

Desde ahí, la lectura psicoanalítica de este entramado artificioso, junto con las figuras de la alegoría trágica barroca, evidencian las ficciones, la *cosa de nuestro deseo*, las imágenes salvíficas y a la vez metáfora de nuestra sinrazón, como un «sol soñado, claro y negro a la vez» (Kristeva, 2017: 115). El estado psicofisiológico de creación de artificios evidencia un estado de duelo ante la pérdida de las imágenes cuando se descubre el juego de la razón moderna. De ahí que la melancolía de las pinturas de De Chirico orbiten en torno a ese juego salvífico ante la huida de los sentidos y los signos que ya no acontecen en el nihilismo moderno y que presagiaba Nietzsche. De Chirico recoge toda esta línea de pensamiento y propone una vía de cohabitación con el duelo a través de la luz de sus cuadros, el sol de esas calles y esas sombras que inquietan porque no sabemos qué viene después, qué hay detrás de las calles, quién proyecta esa sombra si ya no hay cuerpo. Al final todo se sitúa en torno a la «melancolía solar» y su fuente de creatividad y de ejecuciones artísticas frenéticas y extáticas que proponía Kristeva. En definitiva, las imágenes nos recuerdan la posibilidad de seguir operando la creatividad de la voluntad de arte en el panorama afectivo de nuestra psicología y en la ejecución creativa de nuestro cuerpo a través de la actualización de nuestra relación con ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aullón de Haro, P. [2013]. *Barroco*, Madrid, Verbum.
- Ávila Crespo, R. [2013]. «Nietzsche, psicólogo de la cultura», *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica*, 259, 257-274.
- Assoun, P.-L. [1986]. *Freud y Nietzsche*, trad. Óscar Barahona y Unoa Doyhamboure, México, Fondo de Cultura Económica.
- Burton, R. [2006]. *Anatomía de la melancolía I*, trad. Ana Sáez Hidalgo, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Calderón de la Barca, P. [1998]. *La vida es sueño*, Madrid, Austral.
- Castany Prado, B. [2012]. «Sublimidad y nihilismo en la cultura del Barroco», *Revista de Filosofía*, 37(2), 91-110.
- Clair, J. [1999]. *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, trad. Lydia Vázquez, Madrid, Visor.
- De Chirico, G. [1990]. *Sobre el arte metafísico y otros ensayos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Freud, S. [1992a]. «Duelo y melancolía», en *Obras completas XIV*, Buenos Aires, Amorrortu, 235-255.
- Freud, S. [1992b]. «Lo ominoso», en *Obras completas XVII*, Buenos Aires, Amorrortu, 215-251.
- García Gibert, J. [2004]. «Artificio: una segunda naturaleza», *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 1, 13-33.
- Gracián, B. [1993]. «Oráculo manual y arte de prudencia», en *Obras completas II*, ed. Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Turner, 185-304.
- Hanza, K. [1989]. «Nietzsche sobre la tragedia», *Areté: revista de filosofía*, 1, 59-76.

- Hernández Sánchez, D. [2000]. «Memoria y melancolía: Benjamin, de Chirico, Warhol», *Revista de Filosofía*, 35, 7-21.
- Jankélévitch, V. [1992]. «Apariencia y manera», *Cuaderno Gris*, época III, 1, 76-87.
- Jung, C. G. [2012]. *Obra completa 5. Símbolos de transformación: análisis del preludio a una esquizofrenia*, trad. Rafael Fernández de Maruri, Madrid, Trotta.
- Klibansky, R.; Panofsky, E. y Salx, F. [1964]. *Saturno y la melancolía*, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza.
- Knorst, J. I. [1976]. «Calderon, Nietzsche and the Dionysian Concept», *Bulletin of the Comediantes*, 28(1), 32-42.
- Kristeva, J. [2018]. *Sol negro. Depresión y melancolía*, trad. Mariela Sánchez Urdaneta, Girona, WunderKammer.
- Nietzsche, F. [2008a]. *Fragmentos póstumos II*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. [2008b]. *Fragmentos póstumos VI*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. [2010a]. *Fragmentos póstumos I*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. [2010b]. *Fragmentos póstumos III*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. [2011a]. «El nacimiento de la tragedia», en Diego Sánchez Meca (ed.), *Obras completas. Escritos de juventud*, Madrid, Tecnos, vol. I, 323-438.
- Nietzsche, F. [2011b]. «La visión dionisiaca del mundo», en D. Sánchez Meca (ed.), *Obras completas. Escritos de juventud*, Madrid, Tecnos, vol. I, 461-476.
- Nietzsche, F. [2011c]. «Consideraciones intempestivas», en D. Sánchez Meca (ed.), *Obras completas. Escritos de juventud*, Madrid, Tecnos, vol. I, 627-857.
- Nietzsche, F. [2011d]. «¡Filología del futuro!», en D. Sánchez Meca (ed.), *Obras completas. Escritos de juventud*, Madrid, Tecnos, vol. I, 897-916.
- Nietzsche, F. [2011e]. «Humano, demasiado humano», en D. Sánchez Meca (ed.), *Obras completas. Obras de madurez I*, Madrid, Tecnos, vol. III, 61-466.
- Nietzsche, F. [2011f]. «La gaya ciencia», en D. Sánchez Meca (ed.), *Obras completas. Obras de madurez I*, Madrid, Tecnos, vol. III, 705-905.
- Nietzsche, F. [2011g]. «El crepúsculo de los ídolos», en D. Sánchez Meca (ed.), *Obras completas. Obras de madurez II*, Madrid, Tecnos, vol. IV, 611-691.
- Nietzsche, F. [2012a]. *Correspondencia II*, ed. Luis E. de Santiago Guervós, Madrid, Trotta.
- Nietzsche, F. [2012b]. *Correspondencia III*, ed. Luis E. de Santiago Guervós, Madrid, Trotta.
- Nietzsche, F. [2012c]. *Correspondencia IV*, ed. Luis E. de Santiago Guervós, Madrid, Trotta.
- Nietzsche, F. [2012d]. *Correspondencia V*, ed. Luis E. de Santiago Guervós, Madrid, Trotta.
- Rodríguez de la Flor, F. [2007]. *Era Melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears / José J. de Olañeta.
- Rosset, C. [1974]. *La Anti-Naturaleza. Elementos para una filosofía trágica*, trad. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Taurus.
- Saarinen, S. A. [2019]. *Nietzsche, Religion, and Mood*, Berlin / Boston, De Gruyter.
- Sánchez Meca, D. [2005]. *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos.
- Santiago Guervós, L. E. [2004]. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta.
- Schopenhauer, A. [2004]. *El mundo como voluntad y representación*, ed. Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta.
- Schopenhauer, A. [2022]. *Correspondencia escogida*, trad. Luis F. Moreno Claros, Barcelona, Acatilado.
- Silk, M. S. y Stern, J. P. [1984]. *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.