

Revista de Filosofía, N° 35, 2000-2, pp. 7-21
ISSN 0798-1171

Memoria y melancolía: Benjamin, de Chirico, Warhol

Memory and Melancholy: Benjamin, de Chirico and Warhol

Domingo Hernández Sánchez
Universidad de Salamanca
Salamanca - España

Resumen

El artículo examina la relación entre arte, memoria y melancolía mediante una pequeña historia que vincula a Walter Benjamín, Giorgio de Chirico y Andy Warhol a través del análisis del tema de la historia y del coleccionismo. El objetivo consiste en mostrar el proceso que llevaría desde representaciones artísticas y teorías estéticas modernas, hasta su desarrollo en la contemporaneidad. Los cambios y modificaciones que, en torno del tema de la melancolía y la memoria, afectan tanto a las obras artísticas como a la figura del artista en general, son utilizados para analizar cuestiones fundamentales en los temas estéticos y filosóficos actuales.

Palabras clave: Estética, melancolía, Walter Benjamin, Giorgio de Chirico, Andy Warhol.

Abstract

This article examines the relationship between art, memory and melancholy, by means of a small story that links Walter Benjamin, Giorgio de Chirico and Andy Warhol through the analysis of the theme of history and collecting. The purpose of the study is to show the process it would take from modern artistic representations and aesthetic theories to their development in contemporaneity. Changes and modifications regarding the theme of melancholy and memory, which affect the works of art as well as the figure of the artist in general, are used to analyze fundamental questions on current aesthetical and philosophical themes.

Key words: Aesthetics, melancholy, Walter Benjamin, Giorgio de Chirico, Andy Warhol.

Intentar estudiar el tema de la melancolía en su conjunto es algo que constantemente se escapa de las manos. Implica conocer toda una tradición, desde la antigüedad, con Aristóteles a la cabeza, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, hasta llegar a la *melancolía del artista moderno*. Desde Burton hasta Clair en *Malinconia*, pasando por Durero (y el ineludible Panofsky), Baudelaire, Benjamin (y Susan Sontag o Hannah Arendt); desde Goya hasta De Chirico, sin eludir al Freud de *Duelo y melancolía*, etc., etc., la cantidad de filósofos, artistas, historiadores, psicólogos, etc. que, de un modo u otro, han tratado el tema del humor melancólico, el sol negro, la melancolía como tal, es interminable. Y además, por supuesto, están aquellos que no han tratado el tema, sino que lo han sufrido: los melancólicos. Y aparecen constantemente *hombres bajo el signo de Saturno*, o, directamente, esa expresión de Susan Sontag en su texto famoso sobre Benjamin: "Benjamin era lo que los franceses llaman un triste"¹. Tenemos, pues, el tema de la melancolía, el estudio de la melancolía... y a los melancólicos.

En relación directa con el arte, la conexión expresa del artista y el temperamento melancólico es algo habitual en toda una larga tradición que se presenta en multitud de tratados de arte. Ya Francisco Pacheco, si hablamos de la imagen literaria del artista, describe la alegoría de la pintura como una mujer con el pelo continuamente revuelto debido al constante ejercicio de la mente y la imaginación, lo que le produce melancolía. Llegará un momento, como veremos, en que la habitual "melancolía del artista" se convertirá en una mucho más reciente "nueva melancolía" que definirá toda una época, una época mucho más cercana a nosotros. Y sin embargo, parece que la tradición siempre lo ha percibido: Tirso de Molina, en su novela *Los tres maridos burlados*, dice de uno de sus personajes, pintor, que necesitaba la ayuda del ocio y de las fiestas "para divertir melancolías que la asistencia contemplativa deste ejercicio comunica a sus profesores". Tirso aludía al temperamento melancólico del artista, pero nosotros tenemos que añadirle un tema: la representación de la melancolía.

Si intentar analizar todo esto conjuntamente es casi imposible, más complicado aún es si al tema de la melancolía se le añade otro que, imprescindiblemente, debe siempre acompañarle: el tema del tiempo, y, de un modo muy concreto, el tiempo pasado, y su *agente*, la memoria. Si se quiere analizar ambos temas puede asegurarse que, o resulta un popurrí inmenso e inconexo, o puede uno dedicarle toda una vida, y no acabar... Debido a la aglomeración ilimitada de este caudal de datos, el primer problema que se presenta es sencillo: por dónde comenzar. Quizá lo mejor sea hacerlo acudiendo a uno de los trucos más habituales: una cita. Ahora bien, por una vez, el uso de las citas no será únicamente el truco para comenzar: las citas, precisamente, las veremos en relación con Benjamin y en una conexión explí-

1 SONTAG, S.; *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 1987, p. 128.

cita con el binomio memoria-melancolía. La cita que ahora quiero utilizar para comenzar es la que permitirá unir melancolía y memoria desde el inicio. Dice así, y son las espléndidas primeras líneas de una novela a su vez espléndida: “Todos vosotros conocéis la profunda melancolía que nos sobrecoge al recordar los tiempos felices. Esos tiempos que se han alejado para no volver más y de los cuales estamos más implacablemente separados que por cualquier distancia”².

Melancolía unida al recuerdo, es más, melancolía unida al recuerdo feliz, nos está diciendo Jünger. Ahora bien, ¿por qué nos embarga esa melancolía al recordar los tiempos felices? ¿Qué es lo que ha cambiado? Jünger no dice que el momento presente sea un momento de tristeza y que la melancolía del recuerdo sea una simple añoranza de “días mejores”. Nada de eso: la melancolía nos embarga igual si recordamos el pasado feliz desde un presente feliz. Pero entonces, ¿cuál es la causa de esa melancolía? En el fondo se encuentra el problema del tiempo: el pasado ya ha sucedido, ya conocemos, o creemos conocer, su significado, ya hemos visto por dónde han llevado sus hechos, qué sentido han tenido sus objetos. En el presente no conocemos nada de eso: todo es inseguro, nada está totalmente bajo nuestro control, las interpretaciones que estemos dando pueden durar únicamente un instante. Es, por tanto, un problema de seguridad: el pasado parece que está ya cazado, seguro, y el presente se nos escapa constantemente de las manos.

El pasado feliz sabemos que fue feliz, el presente, aunque sea feliz, puede cambiar de un momento a otro. Incluso los objetos, las cosas mismas, los hechos y situaciones, todo aquello que se encontraba en nuestro contexto pasado, tiene ahora, o, insisto, por lo menos eso creemos, un significado claro (que podía no ser el que le estábamos dando en su momento), pero en el presente, las cosas pueden cambiar de significado en cualquier instante. La melancolía surgiría al producirse este enfrentamiento, el del pasado supuestamente seguro con el presente inseguro, precisamente por ser presente, por poder pasar cualquier cosa en cualquier momento. Esta es la razón de que en momentos de confusión, de no saber qué va a suceder, en épocas sobre todo de transición, siempre se vuelva al pasado, a la seguridad del pasado. Y sin embargo, esa vuelta es melancólica, por mucho que nos permita apresar significados seguros: es natural, son significados seguros, pero... porque son pasados, porque están, en cierto sentido, muertos. Las cosas del pasado que vuelven ya no son las mismas, en tanto no dejan de ser recogidas por el presente, y, como tal, recuperadas. Recuperar remite siempre a algo perdido, pero lo recuperado ya nunca es lo mismo: su pérdida y su recuperación lo han cambiado.

2 JÜNGER, E.; *Sobre los acantilados de mármol*. Barcelona: Destino, 1986, p. 7.

En la que es quizá la representación más famosa de la melancolía, la de Durero³, hay algo que, en este sentido, no puede pasarse por alto. El ángel melancólico de Durero mira, inmóvil, al frente; a su alrededor, los objetos, utensilios de la vida activa, tirados en el suelo, parecen haber perdido el significado cotidiano de uso. Se han cargado de un enorme potencial de extrañamiento, parece que su significado es distinto, que ya no pueden remitir a un uso, a una utilidad. La melancolía del ángel parece deberse a encontrarse en este mundo extrañado. Como dice Agamben, “la melancolía del ángel es la conciencia de haber hecho del extrañamiento su propio mundo, y la nostalgia de una realidad que él no puede poseer más que convirtiéndola en irreal”⁴. Esa irrealidad la daría el arte. Ahora bien, este momento de extrañamiento referido a los objetos que rodean al ángel melancólico explicaría a su vez esa melancolía general que remite al pasado: los objetos y situaciones recuperadas nos son unos extraños, han cambiado de significado. Es la ambigüedad de la melancolía y de la memoria: por un lado seguridad, por el otro el cambio de significados, y a esto remitiría la melancolía “que nos embarga al recordar los tiempos felices”. Esta ambigüedad sucede siempre que se produce esa conexión con el pasado, de un modo muy especial en algunos momentos de la historia del arte, muy posteriores al de Durero, como veremos.

En el fondo, esta ambigüedad es la que define la relación entre memoria y melancolía: recuperamos las cosas, pero qué melancolía nos inunda al verlas con un significado nuevo, como muertos con una vida nueva. Es la conexión de historia y melancolía la que en realidad define el tema. Y sobre esto hay un autor ineludible, el autor que quizá mejor que nadie ha visto estos problemas tan bien definidos en la cita de Jünger que aparecía al comienzo. Ese autor es Walter Benjamin. Benjamin, como veremos, ofrece el que puede ser el binomio más claro para entender todo este tema, el que une y enfrenta al ángel melancólico de Durero con el ángel de la historia, el ángel de Paul Klee. Ese binomio se define, precisamente, por una relación: la que se establece entre memoria y melancolía.

Benjamin⁵ era un melancólico incluso para sí mismo: “Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: el astro de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras”, escribe. Tanto su obra sobre el teatro barroco alemán, como su inacabada *Obra de los pasajes*, no pueden ser entendidas sin ver su dependencia de una teoría de la melancolía. Ahora bien, esa teoría, a su vez, sólo tiene sentido si se

3 Por supuesto, para una interpretación iconográfica del grabado de Durero, ver: KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F.; *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza, 1991, especialmente la cuarta parte, pp. 269 ss.

4 AGAMBEN, G.; *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 1998, p. 180.

5 Cfr. SONTAG, S.; *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 1987, pp. 127 ss.

la coloca en relación con una teoría de la memoria. El estudio del *Trauerspiel*, del drama barroco alemán, se sustenta sobre este binomio memoria-melancolía. En el Barroco, los símbolos del recuerdo, los instrumentos de esas “artes de la memoria” (registros, taxonomías, enciclopedias, el arte universal de Raimundo Lulio), que se desarrollan desde la antigüedad hasta el siglo XVII, se van a romper definitivamente en la alegoría. Las cosas aparecerán desnudas, simulacro de sí mismas: ya no habrá símbolos que puedan retener a las cosas en la memoria, y, por ello, lo mejor será intentar tener las cosas mismas, poseerlas, coleccionarlas. Ahora bien, las cosas, arrancadas de su contexto, como vimos antes, conllevan siempre su lado melancólico. El coleccionista trata de redimir a las cosas del curso del tiempo, de la esclavitud de ser útiles, pero, al hacerlo, las convierte en fetiches inanimados que, en el fondo, denuncian el fracaso de cualquier colección⁶.

Por esto el ángel de Durero mira melancólico al frente, mientras sus objetos, sus útiles de trabajo, yacen extrañados y sin sentido a sus pies. Esta unión de melancolía y memoria, de querer salvar las cosas de su pasado, y, a la vez, romperles su esencia, en el fondo permanecerá siempre. Es un amor melancólico a las cosas, un deseo peligroso de salvarlas, y no hay que olvidar que, por lo menos desde Ficino, el amor está unido de un modo inseparable a la melancolía⁷. La melancolía barroca será vencida con la ilustración, vencida con el mito del progreso, que ve en los fragmentos y ruinas que hay a nuestro alrededor signos de un mundo nuevo. Y, sin embargo, ya al comienzo del siglo XIX, con Leopardi (“Yo soy un sepulcro ambulante”, decía en el *Zibaldone*), y, sobre todo, con Baudelaire, vemos cómo la sombra del príncipe melancólico reaparece constantemente: “soy como un cementerio aborrecido de la luna”, dirá Baudelaire.

Siempre es el mismo tema, y por esto la figura del coleccionista es fundamental. Se trata de salvar las cosas, pero el problema consiste en que no quieren ser salvadas. La relación con los objetos es la clave: es la que implica la unión de memoria y melancolía, la que mostrará la ambigüedad del pescador de perlas, como definía Hannah Arendt al Benjamin coleccionista, teniendo claro que Benjamin todavía no es consciente de que el coleccionismo puede ser una forma de inversión muy rentable. Unión de memoria y melancolía en el coleccionista en su ansia por salvar las cosas. Lo vio bien Bloch en *El principio esperanza*, cuando se pregunta: “¿Qué significa que lo conservado entre lo desaparecido cause el efecto de que es

6 Cfr. RELLA, F.; *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pp. 36 ss. (3. “Memoria y tiempo del olvido”).

7 Cfr. FICINO, M.; *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*. 6, IX. Madrid: Tecnos, 1986, pp. 143-150. Ver también, BRUNO, G.; *Los heroicos furiosos*. I, 5. Madrid: Tecnos, 1987, p. 119. La referencia de ambos es la misma idea del *Banquete* platónico.

ahora, por primera vez, cuando ofrece su última belleza?”, y contesta: “lo corroído por la acción del tiempo aparece entonces como una apertura de la superficie, como iluminación alegre-melancólica, como espacio abierto”⁸. Lo conservado como espacio abierto, como viaje hacia el pasado y a la vez, unión con el presente, pero teniendo claro que esta unión iluminadora conlleva los dos polos, la alegría de la recuperación y la melancolía causada por el carácter extraño, o extrañado, de lo recuperado.

Pero volvamos a Benjamin. El coleccionista, según Benjamin⁹, transfigura las cosas, les quita su carácter de mercancía, les sustituye el valor de uso por el valor de su afición, afición a un mundo pasado, lejano, en el que las cosas están libres de la servidumbre de ser útiles. En este sentido, el coleccionista de Benjamin es siempre de objetos “extraños”, no por su rareza o su distancia temporal, sino porque han cambiado de significado, y por eso el ángel de Durero es clave: cuando los objetos ya no tienen el valor de uso quedan en el suelo, retirados, únicamente como representaciones artísticas. Sería el arte el que tomaría estos objetos extrañados, pero la relación con el pasado, con el contexto propio de esos objetos, es muy problemática. Enfrentando al ángel melancólico de Durero, con el ángel de la historia de Klee se percibe todo el proceso.

Si el ángel de Durero, el ángel melancólico, es el ángel del arte, que mira al frente, dejando a su lado, sin prestarles atención, esos objetos que han perdido su significado habitual, el ángel de Klee es el ángel de la historia, que “ha vuelto el rostro hacia el pasado” pero que se ve ineludiblemente empujado “hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo”¹⁰. Empujado por el progreso, sube hacia el cielo, hacia el futuro, pero sube de espaldas, es decir, por supuesto, no lo ve. La carrera hacia el futuro genera escombros y destrucción, ruinas, pero, del mismo modo que no es posible vislumbrar el futuro, tampoco se puede ver muy bien qué es exactamente eso que ha sido destruido en el pasado. Alegría y sufrimiento se confunden: el progreso, como siempre, se muestra ambiguo en su relación con el pasado. Progreso, sí, pero a costa de... no sé sabe bien qué. El ángel melancólico miraba al frente con los objetos extrañados a su lado, el ángel de la historia, de la memoria y el progreso, ni siquiera ve muy bien qué es lo que deja, percibe ruinas, pero la velocidad en su vuelo hacia el futuro le imposibilita definir las. En el fondo, la misma ambigüedad que la del ángel melancólico, con un tema común: la pérdida de los objetos.

8 BLOCH, E.; *El principio Esperanza*. Madrid, 1977, p. 383.

9 Cfr. BENJAMIN, W. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972, p. 183.

10 BENJAMIN, W.; “Tesis de Filosofía de la historia”, en: *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1973, p. 183.

Por esto, de nuevo, es fundamental la figura del coleccionista para entender la relación entre ambos ángeles. El objeto coleccionado, como los de la imagen de Durero, carece de valor de uso (insisto, estamos en las colecciones de las que hablaba Benjamin, todavía no dominadas por el precio de los objetos). Por ello, coleccionar “es la redención de las cosas, que es complementar la redención del hombre”¹¹, con lo que el coleccionista se sitúa en paralelo con la figura del revolucionario, ya que ambos sueñan con un mundo mejor donde las cosas no estén definidas por su utilidad, sino por su sabor intrínseco. Y es aquí donde conecta con el ángel de la historia, con la relación entre pasado y futuro. La tradición ordena el pasado y sus objetos no sólo cronológicamente, sino también sistemáticamente, distinguiendo, por unas razones o por otras, lo importante de lo secundario, lo interesante de lo irrelevante. El coleccionista rompe con este modelo de relación con el pasado, en tanto su pasión no es sistemática, sino, al contrario, casi caótica, ya que no está legitimada por la “calidad” del objeto, sino por su carácter único, por su originalidad: “mientras que la tradición discrimina, el coleccionista nivela las diferencias”, escribe Hannah Arendt. El coleccionista rompe subversivamente con lo típico, con lo clasificable, y mezcla lo supuestamente importante con los objetos más nimios. Algo parecido veremos más adelante en las colecciones de Warhol, y precisamente será la causa de las críticas que se le hagan: el no distinguir los objetos por su valor de uso, sino por su valor de originalidad. Al sacar las cosas de su contexto, el coleccionista se revela contra una tradición, contra una historia, que habitualmente es la de los vencedores.

De aquí la importancia de las citas en Benjamin. Si el coleccionista saca los objetos de su contexto, las citas también son arrancadas de su contexto textual, con lo que adquieren significados nuevos. El pasado y el presente, de este modo, se unen sin tener que acudir a las leyes de la tradición. La memoria recupera de modo presente, no de modo pasado. Es la figura del pescador de perlas, como ha visto Hannah Arendt: sacar de la profundidad, llevar a la superficie, para descubrir lo rico y lo extraño, pero no los objetos en su forma de pasado, sino cuando ya se han convertido en perlas, cuando han cristalizado, se han transformado, gracias a la fuerza del tiempo. No, por tanto, una memoria que recupera cosas muertas, sino una conciencia clara de que la decadencia es también proceso de cristalización, de renacimiento. La memoria, de este modo, se sitúa no ante las ruinas, sino ante objetos que pierden su carácter de ruina. De nuevo la pasión por el objeto, por salvar las cosas, y, sin embargo, la melancolía es prácticamente ineludible: la ambigüedad de la memoria siempre se verá acompañada por la melancolía, la recuperación, aunque viva, de las cosas, siempre llevará su lado melancólico.

Esta melancolía de la memoria se muestra en toda la ambigüedad del coleccionista. Se trata de recuperar objetos perdidos, pero la apropiación plena es casi

11 ARENDT, H.; *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 182.

siempre imposible. Si la fidelidad al objeto se pretende siempre, esa fidelidad no elude la melancolía. Es la serie de caracteres que presentaba Freud en *Duelo y melancolía*: el melancólico, a diferencia del que ha sufrido una pérdida concreta, del luto, se relaciona con “una pérdida de objeto sustraída a la conciencia”, escribió Freud. En la melancolía, por tanto, no se sabe exactamente cuál es el objeto perdido, o, invirtiendo los términos, aunque el coleccionista logra eludir la tradición logrando un pasado presente, la melancolía de no saber exactamente qué es la perdido no puede eludirse: por ello el ángel de la historia, lanzado de espaldas al pasado, no lograba ver bien el perfil de las ruinas que dejaba a su paso. El melancólico, dice Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, “abrazo las cosas muertas en su propia contemplación por salvarlas”. También lo intenta el coleccionista, el pescador de perlas, como buen melancólico, pero no es feliz: aquello que arranca al curso del tiempo es sólo un fragmento de una totalidad inalcanzable. “Para que el gesto del coleccionista sea realmente salvador, debería poder coleccionar el mundo entero. Este es su sueño secreto”, ha escrito Rella, y eso es imposible. Por ello acudir al arte, que intente representar esos objetos perdidos, que intente alcanzar esos objetos fuera de su valor de uso, y lo haga trayendo el significado nuevo del objeto estético.

Si el melancólico coleccionista se define por el intento de salvación de las cosas, por esa búsqueda del objeto perdido; si esa salvación refiere insistentemente a la memoria, una memoria que se realice, que no ofrezca pasados muertos, sino presentes vivos; si de un modo u otro todo parece remitir al objeto estético, al arte como recuperación de objetos, debemos entonces dar un paso más. Si se admite que la clave está en el amor por las cosas y sus intentos de salvación, entonces tendremos que hablar de una nueva melancolía, una melancolía que conozca tanto sus deficiencias como sus capacidades, que sepa de su ambigüedad y la utilice, que sepa de su unión inseparable con la memoria. Pero esta nueva melancolía también exige nuevos objetos, en tanto conoce muy bien lo que ya ha visto Freud: que el melancólico sufre por la pérdida de un objeto, pero no sabe ni qué ha perdido, ni siquiera por qué sufre. Los objetos se presentan como enigmas, con todos sus lados fantasmáticos, espectrales, y, aunque precisamente exigen todo su poder, el poder de la constante vuelta a las cosas, a la vez solicitan un nuevo modo de acercarse a ellos. Sería una nueva metafísica, que juega con la melancolía inherente a los objetos enigmáticos, unos objetos perdidos, como los de Freud, pero también unos objetos espectrales, como los de Giorgio De Chirico.

La conexión entre Freud y De Chirico ya ha sido presentada en más de una ocasión, últimamente, de modo brillante por Jean Clair en *Malinconia*¹². Esa con-

12 Cfr. CLAIR, J.; *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor, 1999, pp. 54 ss.

xión supone un paso adelante en nuestro desarrollo (aunque las ideas presentes en Benjamin pertenezcan a textos de fechas posteriores, tanto a Freud como a De Chirico), pues si en Benjamin hemos visto cómo la unión de memoria y melancolía supone la constante ambigüedad de los objetos, pero objetos del pasado hechos presente, sea en la forma del coleccionista, o de las citas, o de la historia, ahora nos encontramos con esa misma ambigüedad en los objetos más familiares. La nueva melancolía, entonces, remitirá al presente, a los objetos más habituales, más cercanos, más conocidos, pero que pierden toda su aparente cercanía en el momento en que, por ejemplo, perdemos con ellos lazos habituales, como es... el de la memoria. Se trata, en el fondo, de aplicar a los objetos y situaciones presentes las referencias que hemos encontrado en Benjamin dirigidas al pasado. Pero ahora hay que representarlos, y, además, manteniendo la misma intención: la salvación de las cosas, pero siendo conscientes de toda su extrañeza, o, de otro modo, salvarlas precisamente en sus componentes de misterio.

El arte metafísico de De Chirico es una representación constante de la melancolía, tanto en los textos, como en las imágenes. La conexión entre el texto y la imagen en este sentido es fundamental. Los textos nos dicen que “nosotros los metafísicos hemos santificado la realidad”¹³, que los objetos que incluye esta realidad son “los signos herméticos de una nueva melancolía”¹⁴ y que el hombre inmerso en ella se presenta con “*la melancolía de un hombre, verdadero fantasma ambulante*”¹⁵. Las imágenes nos dicen que nos encontramos, acudiendo a los títulos, ante el *Misterio y melancolía de una calle*, la *Melancolía de la partida* o, directamente, *Melancolía*. Si se trata de encontrar el aspecto metafísico de los objetos, sus connotaciones espectrales, fantasmáticas, o, en general, melancólicas, tenemos que saber que nos estamos refiriendo a los objetos más familiares, más cercanos, pero que debido a situaciones extremas, ambiguas, de comienzos de siglo, de nueva estética, esos objetos esconden todo su potencial de extrañeza. Los objetos se han alejado de nosotros, y tenemos, sin embargo, que representar ese alejamiento.

Por esto, la relación con Durero se extrema. Allí los objetos habían perdido su sentido precisamente al romper con su significado de utilidad; ahora, la extrañeza de las cosas está en ellas mismas, su esencia es amenazante. Por eso los maniqués que parecen personas o las personas que parecen maniqués, por eso las estatuas sin pedestal con apariencia de paseantes, por eso las vistas urbanas, solitarias, extrañas, descarnadas, que representan espacios conocidos y, sin embargo, con los esquemas de percepción modificados. Tanto Freud como De Chirico saben que, por

13 DE CHIRICO, G. “Nosotros los metafísicos...”, en: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1990 p. 32.

14 DE CHIRICO, G. “Zeuxis el explorador”. Op. cit. p. 24.

15 DE CHIRICO, G. “Sobre el arte metafísico”. Op. cit. p. 38.

ejemplo, las alteraciones de la memoria pueden modificar el considerar un objeto como familiar o como siniestro, o que donde más familiar se presenta el objeto es donde el efecto de extrañeza es más agudo si se le separa de determinados modos de acercarse a él. Cuando De Chirico fuerza y rompe las clásicas leyes de la perspectiva, en ningún caso lo hace por desconocimiento, sino para mostrar cómo se ha roto la complicitad habitual entre lo visible y su representación.

Por ello, esos objetos que remiten al pasado en las obras de De Chirico, las estatuas, las musas inquietantes, los elementos clásicos, son utilizados para mostrar una presencia insólita en espacios que, por un lado, no le pertenecen, pero, por otro, nosotros somos capaces de entender: son objetos con un pasado, con unas referencias, aunque ahora estén fuera de contexto. La extrañeza que provocan las efigies inmóviles en *Las musas inquietantes* es exactamente la misma que la que produce la estatua sin pedestal o los maniqués humanizados. Es una extrañeza melancólica, la fascinación por la Antigüedad tanto en De Chirico como en otros autores cercanos a él remite a esto, seguridad y melancolía, extrañeza y pasado, melancolía en el presente y melancolía en el pasado, aunque las causas se modifiquen. Aquí coincidiría con Benjamin y con la cita de Jünger del comienzo: todo renacimiento incluye su momento angustioso, pero es que precisamente esa angustia se encuentra del mismo modo en los objetos más cercanos. Se acude a la memoria, a la recuperación de la antigüedad, precisamente porque los objetos de nuestro entorno doméstico ya no los podemos reconocer, y, sin embargo, esa memoria implica la misma inquietud y extrañeza. Las razones son perfectamente inteligibles, razones epocales, que remiten a un tiempo en que los acontecimientos políticos se vuelven amenazantes, en que los sentidos de las cosas se tornan equívocos, en que no se sabe bien a qué acudir: objetos cercanos extraños, inquietante vuelta al pasado, melancólico maquinismo... todos ellos signos de la falta de seguridad, o de la seguridad únicamente respecto a la melancolía y angustia que suponen.

Son signos de melancolía, presentes en las definiciones de Freud. Los objetos se vuelven inquietantes, la realidad pierde su sentido, o con palabras de Clair, "ese *furor melancholicus* se caracteriza por un estado de estupor en el que la realidad parece de repente extraña, en el que parece que el pensamiento no tiene ninguna influencia sobre las cosas, el mundo visible ha perdido todo su sentido, y más exactamente en el que parece que el mundo físico, el mundo de los fenómenos encierra un sentido indescifrable, metafísico, cuya inaccesibilidad nos deja inconsolables"¹⁶. La extrañeza, la melancolía, remite entonces tanto al pasado como al presente. Los objetos siguen mostrando todo su poder, toda su ambigüedad, pero ahora queremos representarlos con esa ambigua melancolía.

16 CLAIR, J.; *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor, 1999, p. 87.

Esta de De Chirico es, por todo ello, una melancolía moderna, que sabe que ya no hay un sistema que posibilite la comprensión de la realidad, que no pueden reordenarse y categorizarse la serie de hechos que forman el mundo más cercano bajo un pensamiento unificador, que la racionalidad ya no puede identificarse con la realidad. Esta es la clave: se trata de mostrar una realidad en la que los objetos son opacos, difuminándose en la representación metafísica de las apariencias. Es un nuevo realismo que cuenta con la melancolía de sus objetos, que presenta precisamente la imposibilidad de un significado concreto, que cae en el mundo de las cosas para representarlas en todo su misterio. Si la situación epocal es tan amenazante que, simplemente, se carece de la seguridad necesaria para intentar entenderla, sólo esos objetos inquietantes, opacos, indescifrables, aparecen como referentes. Salvamos los objetos porque quizá no podremos salvarnos a nosotros mismos, y, al hacerlo, los salvamos con todo su misterio, con toda su melancolía. Eso es lo que nos dice De Chirico. Los objetos se han perdido en su significado único, estable, fijo, pero a cambio hemos recuperado una realidad extraña, inquietante, donde las apariencias muestran su completo poder de seducción.

En este sentido, la memoria cumple dos tareas. Por un lado intenta traer figuras que podamos entender, aunque les forcemos su sentido, aunque la extrañeza de su recuperación sea inevitable. Por otro lado, la memoria ejerce su papel como causante de la más cercana melancolía. Si Schopenhauer define como loco al hombre que ha perdido la memoria, y sabe que es la memoria la que rige toda nuestra lógica, la que nos permite conocer los sentidos de las cosas, la que nos asegura que cierto objeto es el mismo que ayer, entonces también está posibilitando toda la ambigüedad melancólica de nuestro trato con las cosas, la aparición de la metafísica de los objetos. Es el párrafo clásico de De Chirico, que Jean Clair ha mostrado en perfecta relación tanto con Freud como con *La Nausea* de Sartre (una obra que, como se sabe, tenía un título inicial que fue rechazado por el editor: Melancolía): “Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ello me sorprende, nada me asombra puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar, quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quién sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y que consuelo encontraría mirando esa escena”¹⁷.

La memoria, entonces, o mejor, la posibilidad de su ruptura, llevando hasta el aspecto metafísico de las cosas. La memoria se define, así, como elemento constituyente de la melancolía de las cosas en su significado de extrañeza, de misterio. Y,

17 DE CHIRICO, G. “Sobre el arte metafísico”. Op. cit. p. 40.

sin embargo, en De Chirico todavía se intenta salvar esos objetos, en sus componentes melancólicos de misterio, es cierto, incluso mostrando el desnivel entre lo visible y su representación por medio del quebrantamiento de las leyes clásicas de la perspectiva, pero, de todos modos, las cosas pretenden ser representadas. Se representan como una apariencia misteriosa, espectral, melancólica, se intenta captar su esencia más enigmática, pero, aun así, de su salvación depende la nuestra. Y por ello se les intenta salvar, asegurar esa realidad, esos objetos, que, a pesar de toda su extrañeza, de toda su misteriosa profundidad, seguramente sean el único asidero estable en ese momento epocal que rodea a De Chirico.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuándo ya ni siquiera tenemos objetos? ¿qué ocurre cuando ni siquiera nos interesa la misteriosa profundidad de sus esencias, sino que nos interesa más quedarnos en la superficie? ¿Qué ocurre cuando las imágenes en ningún sentido quieren ser más que imágenes, no superficies remitiendo a una profundidad, sino superficies dirigiéndose únicamente hacia sí mismas, es decir, cuando ya no nos encontramos ni ante *profundidades* ni ante *esencias*? ¿Qué ocurre cuando el arte da ese paso fundamental, de lo moderno a lo contemporáneo, si se quiere, en el que, como se ha dicho, ya no hay representaciones con profundidad y superficie, sino únicamente, valga la redundancia, *imágenes de una superficie* que no quiere ir más allá de sí misma? En este contexto, deberíamos hablar de una tercera melancolía. Si primero hemos visto la melancolía de Benjamin, la melancolía de la historia, del coleccionista, etc., y en segundo lugar la melancolía moderna de De Chirico, aludiendo al momento de misterio en los objetos presentes más cercanos, en tercer lugar deberíamos hablar de una melancolía contemporánea, una melancolía, si se quiere, de las superficies, de las propias imágenes. Si el referente de la primera melancolía era Benjamin y el de la segunda De Chirico, en esta tercera interesa introducir un nuevo personaje, Andy Warhol, el Warhol que, utilizando el título del reciente libro de Estrella de Diego, se muestra como *tristísimo* Warhol.

Pero no demos saltos: primero establezcamos las conexiones. Del mismo modo que más arriba De Chirico, utilizando a Freud, permitía enlazar con la temática planteada en Benjamin, ahora se trata de conectar de un modo lo suficientemente claro a De Chirico con Andy Warhol. En este caso es sencillo¹⁸: se ha hablado incluso de un “traspaso de poderes” de De Chirico a Warhol, localizando incluso el momento concreto en esa fotografía de 1974 en Nueva York, que mostraba a Andy Warhol y a Giorgio De Chirico en un acto social y, más tarde, en 1982 en la exposición en Roma *Warhol verso De Chirico*, donde Warhol serializa la pintura metafísica de De Chirico mostrando una desacralización de la obra del italiano por reproducción y multiplicación. El traspaso que se produce es perfec-

18 Ver sobre esto: STOICHITA, V. I.; *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999 p. 214 ss.

tamente concretable: de las historias de objetos con esencias misteriosas, con profundidades melancólicas y extrañantes, en De Chirico, a las historias de las simples imágenes, historias de superficies, sin esencias ni pretensiones de profundidad en Andy Warhol. Ahora bien, y por esto acudir en este tercer momento, después de Benjamin y De Chirico, a Andy Warhol: la melancolía continúa, pero ¿de qué melancolía estamos hablando ahora?

En la entrevista con Achille Bonito Oliva, publicada en el catálogo de esa exposición en Roma, Warhol explica, *a posteriori*, su deuda hacia De Chirico, y dice:

“Estimaba tanto su obra. Amaba su arte y la idea de que él hubiera repetido siempre los mismos cuadros. Me gusta mucho esta idea y me he dicho que sería genial hacerla... De Chirico ha recogido las mismas imágenes a lo largo de toda su vida. Creo que lo ha hecho no sólo porque la gente y los marchantes de arte se lo pidieron sino también porque le gustaba la idea y veía en la repetición un modo de expresarse. Esto es probablemente nuestro punto en común... ¿Cuál es la diferencia entre nosotros? Lo que él repetía regularmente, año tras año, yo lo repito el mismo día en el mismo cuadro ... Es una manera de expresarse. Todas mis imágenes son las mismas... pero diferentes a la vez. Cambian con la luz de los colores, con el momento y el estado de ánimo... La vida misma, ¿no es también una serie de imágenes que cambian al repetirse?”

Este es un tema clave, el de la repetición. Ahora bien, De Chirico repite temas, esencias, historias, profundidades misteriosas y melancólicas; Warhol repite imágenes. Si los objetos de De Chirico remiten a su extrañeza más cercana, más presente, los de Warhol son las puras imágenes, las puras superficies. Es ese momento clave y tratado en más de una ocasión como determinante para entender los comienzos del arte contemporáneo: del arte de profundidades se pasa al arte de superficies. O, de otro modo, quizá más evidente: si en De Chirico se está hablando de la presencia misteriosa y melancólica de las cosas más cercanas, en Warhol las presencias son evasivas, es decir, son casi ausencias. Warhol, desde sus obras hasta su propia persona, mantiene un estilo que, como se ha dicho, “convierte en ausente la presencia de lo real, un embellecimiento que es también una transformación metafísica”¹⁹. Si en De Chirico la presencia era misteriosa, aquí la presencia es ausente.

Stephen Koch, y de él era esa última cita, cuenta una anécdota que nos interesa. En una ocasión le comenta a Warhol que está escribiendo una novela; Warhol, con cara de duda, le dice: “Pero necesitas un montón de gente para eso, ¿no?”. El novelista le contesta que no demasiada, y Warhol, desconcertado e incrédulo, pregunta: “¿quieres decir que te *inventas* simplemente a la gente?”. Para él era inima-

19 KOCH, S.; *Andy Warhol Superstar*. Barcelona: Anagrama, 1976, p. 45.

ginable ese proceso inventivo en el arte, y es que, como continúa Koch, "el de Warhol es un mundo de la inmediatez, en el que nunca es necesario recordar porque nunca es necesario inventar". Es decir: imágenes, superficies, inmediatez, presencias ausentes, ausencia de recuerdo. Por supuesto, esto supone un cambio importante en todo lo que hemos visto, desde los objetos que ahora tenemos entre manos, hasta la melancolía que conllevan... Y es que melancolía sigue habiendo, y quizá sea la alusión a la melancolía la mejor explicación de esa inmediatez y de esa presencia ausente de lo real. Porque el interés de Warhol para registrar la realidad es de hecho un medio de subvertirla, ya que lo que está mostrando no es un contacto con ella, sino la inmediatez de su ausencia. Y esto puede verse tanto en su obra plástica como en su obra fílmica: más que el objeto, ahora domina la inmediatez de lo real. Pero quizá esa inmediatez, esa rapidez, esa presencia que únicamente está ahí para mostrar su ausencia, conlleve un extraño modo de melancolía, más novedosa incluso que la de De Chirico.

Como se ha dicho (Rosenberg en *Marilyn Mondrian*), al Pop no le interesaban las cosas reales, sino las fotografías de esas cosas. En sus diarios, Warhol decía que "una vez que te has "convertido" al Pop, no puedes volver a ver las cosas del mismo modo". Por el simple hecho de que esas cosas están libres de las referencias del pasado. Es la frase famosa y citadísima de Warhol: "Si queréis saberlo todo sobre Andy Warhol, mirad la superficie de mis pinturas y allí me encontraréis. No hay nada detrás". Si en el fondo todo el arte, y no sólo los extraños objetos de De Chirico y la Metafísica, está asociado con el misterio, con los significados ocultos, lo que está planteando Warhol con su deseo de permanecer en la superficie es poner en tela de juicio todo lo que se esperaba de un artista.

Como ha escrito recientemente Estrella de Diego, en las pinturas de Warhol "no hay espacio detrás, ilusión de espacio. No hay nada detrás porque no hay pasado detrás, porque en cada construcción muere y renace otro. Pero, más aún, no hay nada detrás porque sabe que nadie es nada para siempre, pues si el show debe continuar, los decorados serán obligadamente distintos en cada representación"²⁰. Nos quedamos sin pasado, y, sin embargo, ahí se encuentra la mayor melancolía: la producida por la nostalgia de los objetos. La melancolía de Warhol se produce precisamente porque no tiene nada que recordar y porque incluso sus propias imágenes echan de menos a los objetos que han perdido. Pero es una melancolía necesaria: se trata de jugar con ella. Y un ejemplo es el Warhol coleccionista, con lo que volvemos al tema tratado en Benjamin y así cerraremos el círculo.

Por un lado tenemos esas cosas libres de referencias al pasado en Warhol y sus obras; por otra al Warhol coleccionista. Porque Warhol era un coleccionista y

20 DIEGO, E. DE; *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Siruela, 1999, p. 124.

comprador compulsivo. Incluso compra arte contemporáneo, y se le recrimina: eso no suele hacerse, se le dice. Un artista no debería comprar arte. Pero es que con Warhol cambia el concepto de arte. En su afán coleccionista, lo importante es el acto mismo de comprar: de igual modo que no hay pasado, parece que también los objetos han perdido su sentido. El placer de Warhol en sus compras era visual, de acumulación, de ver todas las cajas cerradas, aunque desconociera en muchas ocasiones sus contenidos. Tiene todo, pero casi ni sabe ni le interesa saber qué tiene. Sin pasado y sin objetos, pero con constantes superficies, pluralidad de imágenes y colecciones de colecciones, colecciones del acto de comprar.

De aquí surge la nueva melancolía. En este momento, es necesario jugar con ella, es necesario admitirla. Si la memoria en este contexto pierde la batalla, la gana en otro, aquél en el que se convierte en conciencia, en saber: en Warhol no hay recuerdos, porque tampoco los busca. Los objetos son nuevos, las formas son nuevas, la época es otra, el inicio de la que todavía tenemos. De este modo, de la melancolía de Benjamin hacia el pasado, pasando por la melancolía de De Chirico en la presencia, se llega con Warhol a una melancolía y una memoria en las que, necesariamente, la intención y los paradigmas son otros. El coleccionista melancólico ya no trata de salvar cosas, sino de salvarse a sí mismo (coleccionar el acto de comprar); la memoria pierde su relación con el recuerdo y si no hay recuerdos, por lo menos en Warhol, la función de la memoria cambia.

Ya no se trata de simples rememoraciones, sino de saber cómo se ha llegado al lugar en el que estamos, cómo entender, sin tratar de recuperar, aquello de lo que provenimos. O, de otro modo, la memoria, como saber, como conciencia, intenta conocer cómo se ha llegado a esos objetos sin recuerdos. Y en este sentido, la melancolía, de un modo u otro, sigue formando parte del juego, pero ahora con un cambio necesario: somos conscientes de esa melancolía, y actuamos teniéndola en cuenta.