

Melancolía, arte y literatura

Usos y apropiaciones en los prerrafaelitas y en John William Waterhouse

Lic. Ana Laura Iglesias¹

Resumen

Este trabajo se ocupa de la melancolía como tema y como concepto en textos y pinturas, y en su dinámica interrelación. El eje del ensayo se centra a un mismo tiempo en la supervivencia —comprendida desde la perspectiva warburgiana— de las formas del pasado y en los usos y apropiaciones de dichas representaciones. Se recurre a un modo de trabajo indiciario, en el sentido de Carlo Ginzburg (2008), para poner en relación representaciones textuales y visuales en las que vemos la dinámica de tradición e innovación, supervivencia y apropiación. Nos detenemos en particular en el diálogo suscitado entre literatura y pintura en algunos de los artistas conocidos como prerrafaelitas y en algunas propuestas cinematográficas actuales, para ver las variaciones y emergencia del concepto de melancolía en relación con las figuras femeninas. Para ello también desandamos las referencias a la mitología clásica y a relatos de otros períodos históricos que iluminan los vestigios y hacen inteligibles los usos de las representaciones.

¹ Es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y se encuentra finalizando su tesis de doctorado en Letras acerca de la apropiación del mito de Faetón en la cultura visual y textual modernas.

Palabras clave: recepción, apropiación, literatura, pintura, melancolía.

I. La melancolía romántica

Oda a la melancolía

I

No, no, no vayas al Leteo ni retuerzas
la planta de árnica, bien enraizada, por su venenoso vino;
no sufra tu pálida frente al ser besada
por la sombra de la noche, uva de rubí de Proserpina;
No hagas tu rosario de las bayas del tejo,
ni permitas al escarabajo ni a la polilla muerta
ser tu dolorosa Psiquis, ni al velludo búho
un compañero en los misterios de tu pena.
Porque sombra tras sombra vendrán lentamente
y anegarán la angustia que nace del alma.

II

Pero cuando el ataque de melancolía llegue
repentinamente del cielo como una nube que llora,
que alimenta a todas las flores marchitas
y esconde la verde colina en un refugio de Abril,
entonces sacia tu pena en una rosa temprana
o en el arcoíris de una ola arenosa y salada,
o en la riqueza de una redonda peonía;
o si tu dama se muestra muy iracunda,
toma entre las tuyas su suave mano y déjala delirar,
y mírala profundamente a sus ojos ausentes.

III

Ella vive con la Belleza... Belleza que morirá;
y con la Alegría, cuya mano siempre está en sus labios
diciendo adiós; y cerca del doloroso Placer,

que se torna en veneno mientras sus labios de abeja sorben:

¡Ay!, en el mismo templo de la Delicia
la velada Melancolía tiene su tronco soberano,
no visto por nadie salvo aquel cuya poderosa lengua
puede aplastar la uva de la alegría contra su fino paladar:
Su alma probará la tristeza de su poder
y quedará expuesto entre sus sombríos trofeos.

(Keats, 1980: 151-152).

La *Oda a la Melancolía* es, junto a *Oda a una urna griega*, uno de los poemas más conocidos de John Keats, cuyos textos poéticos fueron frequentados y puestos en imagen frecuentemente por los artistas del siglo XIX, conocidos como prerrafaelitas². John Everett Millais, afamado por su obra *Ophelia*³ llevó al lienzo algunos textos de Keats, como *Isabella, or the Pot of Basil* (1818) que plasmó en su obra *Isabella*, de 1848⁴ y *The Eve of Saint Agnes*⁵, que llevó a la pintura en 1863 en una obra bajo el mismo nombre. Ambas giran en torno a figuras femeninas y enamoradas. La primera de ellas refiere al mencionado texto de John Keats y, por su intermedio, al *Decamerón* de Bocaccio que también despertaba el interés de los prerrafaelitas. En la IV jornada del *Decamerón* se narra la historia de Isabel: la joven se enamora de

² La Hermandad prerrafaelita se constituyó en 1848 y estaba formada por John Everett Millais, Dante Rosetti y William Holman Hunt, todos estudiantes de la Academia Real de Londres, influenciados por el arte italiano, en especial por la figura de Rafael, e interesados por los temas medievales también.

³ John Everett Millais. *Ophelia*. 1851-52. Tate, Londres. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_\(painting\)#/media/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_(painting)#/media/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)

⁴ John Everett Millais. *Isabella or the pot of the basil*. 1818. Walker art gallery, Liverpool. Disponible en: https://artsandculture.google.com/asset/isabella/CwFtBpuorX8J_w?hl=es-419

⁵ John Everett Millais. *The eve of Saint Agnes*. 1863, Private collection. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Eve_of_St._Agnes#/media/File:Eve_of_St_Agnes.jpg

Lorenzo, un joven que trabaja para sus tres hermanos. Al conocer el vínculo entre los enamorados, los hermanos matan a Lorenzo y lo sepultan, pero la joven (tal como ocurre en Hamlet) es visitada por el amado en un sueño, donde le anuncia su muerte y el lugar de su sepulcro. Así, Isabel lo encuentra y, como no puede llevarse el cuerpo, corta su cabeza con una espada y la planta en una jardinera con una albahaca. La planta crece en abundancia, regada por el llanto de la joven, pero los hermanos se la llevan y la joven muere de tristeza a la espera del amado.

La melancolía por la ausencia se vuelve enfermedad para Isabel y el final se anuncia como un presagio mucho antes del desenlace: “Lanzad canciones de luto al viento, suavemente/ porque la inocente Isabel estará pronto/ entre los muertos: se marchita como una palma/ cortada por un indio para extraer su jugoso bálsamo.” (Keats, 1978: 93). Keats recrea la historia en homenaje a Boccaccio y la trasciende —incluso en extensión— intentando resonar las historias antiguas en palabras modernas; se detiene en el sufrimiento de la joven que enfermaba al llorar frente a la maceta de albahaca cada día, pues “se olvidó de las estrellas, la luna y el sol (...) y no sabía cuándo aparecería de nuevo el día (...) pero feliz jamás se separaba de su tierna albahaca (Keats, 1978: 91). Esa obsesión y dependencia la enfermaban de melancolía ante la ausencia de Lorenzo; la melancolía se torna una especie de prisión para Isabel, atrapada en un vicio desesperante, no puede vivir sin Lorenzo y su presencia cadavérica también la enferma. Por demás Isabel pierde dos veces razón de su felicidad, y su amado muere dos veces:

Piteous she look'd on dead and senseless things,
Asking for her lost Basil amorously:
And with melodious chuckle in the strings
Of her lorn voice, she oftentimes would cry
After the Pilgrim in his wanderings,
To ask him where her Basil was; and why
'Twas hid from her: “For cruel 'tis,” said she,
“To steal my Basil-pot away from me.”

And so she pined, and so she died forlorn,
Imploring foe her Basil to the last.
(Keats, 1980: 94).⁶

Keats se detiene en cómo el rostro de la joven se tornó un rostro con ojos muertos —“Her brethren, noted the continual shower/ From hear dead eyes...” (Keats, 1978: 92)—⁷, ausente, en la melancólica y carcelaria espera y muestra también, como en la *Oda a la Melancolía*, la felicidad del que añora un tiempo pasado, esa felicidad amarga, que enloquece al tiempo que hace tolerable la vida.

En su pintura, Millais se centra en la crueldad de los hermanos. La obra interpela a un espectador que conoce el texto (o acaso invita a leerlo) y que puede por ello vaticinar en la mirada ingenua de Isabel y Lorenzo, y en la crueldad manifiesta de los hermanos, el desenlace trágico. Los amantes creen que los demás no advierten su vínculo y no recalcan en la violenta mirada de los hermanos; la figura femenina, es lánguida y enfermiza, su largo cabello recorre el tono marmóreo de su rostro y su vestido (Figura I).

⁶ Con piedad miraba a las cosas muertas e inanimadas, /pidiendo amorosamente su perdida albahaca:/y con un melodioso chasquido en los acentos/ de su desamparada voz/ a menudo lloraba/ tras de los peregrinos en sus desplazamientos/ preguntándoles dónde estaba su albahaca; y por qué/ se la habían escondido: -Porque es cruel -decía ella-/ robarme mi tiesto de albahacas. / Y así languideció y así murió en solitario, /implorando por su tiesto de albahaca hasta el final. (Keats, 1978: 95).

⁷ “... sus hermanos, advirtieron el continuo torrente/ de sus ojos muertos...” (Keats, 1978: 93).

Figura I: *Isabella*, de John Everett Millais (1848-49)



Fuente: extraído de <https://goo.gl/4FkFhH>

La segunda obra refiere a un extenso poema de Keats situado en la Edad Media, donde dos amantes, Madeline y Porphyro, logran superar las trabas de un vínculo vedado. La pintura de Millais se centra en el momento en que Madeline se desnuda en la víspera de Santa Inés para, de acuerdo con la tradición popular, ver a su amado en sueños. La figura femenina es el centro de la imagen, el rostro perdido y la figura lánguida de la joven vuelven a recordar los modelos femeninos preferidos por la hermandad, estereotipo de lo que bien representó la modelo de Ofelia, la artista Lizzie Siddal y la esposa misma de Millais, Effie Gray, modelo de esta obra en cuestión. La obra de Millais celebra el momento en que Madeline se desviste ante la mirada oculta de Porphyro, y la luz de la luna como un testigo que se cuela por la ventana.

En las imágenes de Millais resuenan las palabras de la *Oda a la melancolía*, esa sensación de pesar y angustia manifiesta del alma, que en los prerrafaelitas está íntimamente ligada a las figuras femeninas, a la soledad, la espera y, en ocasiones, la muerte. *La oda a la melancolía* describe con perfección poética ese periodo hacia fines del siglo XVIII en el cual la melancolía pareció tornarse en la condición obligada de la creación artística y de toda inspiración. Como explican Klibansky, Panofsky y Saxl (1991: 228) la personificación de

Melancolía en la monumental obra de Cesare Ripa, *Iconología*, como andrajosa y desaliñada, dio paso a la melancolía de Milton, sabia, santa y contemplativa. Con la mirada hacia abajo, denotaba el trance y la abstracción, el carácter visionario de la condición melancólica. Esta tristeza positiva se relacionaba con una melancolía blanca, como una especie de tristeza filosófica, por oposición a la melancolía negra, que implicaba un estado de depresión patológico (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991: 234). La melancolía fue tornándose en los repetidos textos poéticos dedicados al tema —durante el siglo XVIII— un lugar común, recurrente y algo convencional. La oda de Keats, intentaba restituir un sentido primero y original a la melancolía, para considerarla como una experiencia vital doble, de tristeza y alegría conjuntas. El poema ilustra claramente y con humor ese universo en el que la melancolía se había convertido entre poetas y escritores en una moda buscada, en una condición producida artificialmente, acaso una pose. Como explican Klibansky, Panofsky y Saxl (1991: 235), esta concepción extendida durante el siglo XVIII, a consecuencia de la constante dialéctica entre la razón y lo sensible, es irrumpida por la emergencia de una nueva concepción romántica de la melancolía que iba más allá del dolor y la pena (heredadas de la conjunción entre las figuras de tristeza y melancolía) y entendida ahora como una tensión constante entre realidad y fantasía, fruición y renuncia, amor y soledad, deseo y muerte. La oda de Keats revela, en su primera estrofa, aquella melancolía impostada, buscada adrede, incluso por medio de sustancias y, por ende, irreal y falsaria; Keats parece señalar que la melancolía no es toda sufrimiento y menos sufrimiento auto-inflingido, no es el poeta, ni el músico ni el artista, quienes deben anclarse al dolor e ir por él. Al contrario, la melancolía deviene de la conjunción entre el sujeto y la naturaleza, ocurre sin que el sujeto acaso pueda evitarla, y está compuesta de ese juego entre lo dulce y lo amargo. Así, Keats no ofrece *recetas* para obtener un estado melancólico, sino las instrucciones necesarias para experimentarla: “... sacia tu pena en una rosa

matutina/ (...) o en la riqueza de una redonda peonía” (Keats, 1980: 151)⁸ dice el poeta, y así también el arcoíris, el cariño a la amada y la virtud de su belleza. La *Oda a la melancolía* es un brevísimo tratado de estética: la melancolía como estado deseable es el resultado de la experiencia de la belleza entendida como placer y placer, pues la desgracia absoluta no constituye ninguna experiencia de la belleza: “no hagas tu rosario de las bayas del tejo,/ ni permitas al escarabajo ni a la polilla muerta/ ser tu dolorosa Psiquis (...) Porque sombra tras sombra vendrán lentamente/ Y anegarán la angustia que nace del alma” (Keats, 1980: 151).

En las palabras de Keats, por momentos pareciera que escuchamos hablar de la belleza, en su sentido kantiano de lo sublime, y olvidamos que está refiriéndose a la melancolía. Las palabras de Klibansky, Panofsky y Saxl (1991: 236) son otra vez acertadas cuando señalan que Keats desdeña el inventario consabido. Y alimenta la melancolía con todos los sentidos, “haciéndola abarcar todo el radiante esplendor de las cosas creadas”. (Klibansky, Panofsky, y Saxl, 1991: 23). En la primera estrofa, Keats deja entrever que la búsqueda de la melancolía de manera artificial, mediante sustancias y estados introspectivos forzados, es acaso un juego peligroso, que puede resultar en perjuicio del alma, una forma simbólica de referir al letargo inútil o el estado de inconsciencia que tales sustancias producían en quien las consumía (Baker, 2007: 57). La melancolía sincera que el yo reclama simplemente adviene porque emerge de la naturaleza, está atada a las cosas y a la experiencia de su belleza; está unida a lo bello y, por ende, a lo bueno y lo verdadero. Esa belleza y su dicha están siempre “despidiéndose” y en esa fugacidad de lo bello, en la

⁸ Dante Rossetti incluía a menudo estas flores en sus representaciones femeninas, aunque se detenía en mujeres voluptuosas y rasgos fuertes, lo cual disgustaba a la crítica y a sus propios compañeros. Pueden verse este tipo de motivos florales en sus conocidas *Bocca Baciata* (1859), *Lady Lilith* (1868) y *La donna della finestra* (1879).

conciencia de la alegría efímera, se encuentra la melancolía, como el sentimiento de saber que la experiencia es ya casi un tiempo pasado. Ese lugar de contradicciones y tensiones, ese estado melancólico es el estado propicio al poeta y a la creación. Como señala Bloom, “la conciencia se convierte en su propio purgatorio, y el poeta aprende el costo de la vida en una excitación de la que afirma ‘que es el único estado para el mejor tipo de poesía’” (2007: 8).

La belleza existe, pero su experiencia, fugaz, transitoria y pasajera encarna necesariamente la melancolía.

II. Melancholia u Ofelia revisitada

En 2011, se estrenó en el Festival de Cannes, la renombrada película de Lars Von Trier —conocido por otras cintas dolientes como *Bailarina en la Oscuridad* (2000) y *Dogville* (2003)—, *Melancholia*, título que evoca directamente al famoso grabado de Durero cuya complejidad y hermetismo han sido debatidos ampliamente por críticos e historiadores del arte⁹. Tal ha sido la influencia de Durero en el tratamiento artístico de la melancolía que ha dado lugar a uno de los estudios más acabados sobre arte e historia cultural como lo es *Saturno y la Melancolía* de Klibansky, Saxl y Panofsky: una investigación acerca de las supervivencias y pseudomorfosis de la melancolía, donde pueden verse los orígenes médicos y psicológicos de este estado, considerado una aflicción cuando no una enfermedad. Es hacia esas interrelaciones que apunta en parte el film de Lars Von Trier, al tiempo que sondea esa complicada trama que explica la melancolía en relación con el orden celeste: la antigua teoría de los humores ya vinculaba cada humor con las estaciones del año y sus cualidades (Klibansky, Saxl y Panofsky, 1991: 35).

⁹ Durero. *Melencolia I*. Grabado. 1517. París. Bibliothèque Nationale. Disponible en: goo.gl/pXKoCm

El argumento de la cinta de Von Trier se centra en una complicada historia que vincula la enfermedad de la protagonista, que sufre una severa depresión, con un acontecimiento planetario fantástico. Así, se establece una serie de relaciones entre la melancolía/depresión de la protagonista y el orden del cosmos, pronto a destruirse por el inminente choque del planeta *Melancholia* sobre la tierra. En la cinta resuenan las teorías medievales de los humores y la *Anatomía de la Melancolía* (1621), de Robert Burton, para realizar ese cruce entre enfermedad, disposición, naturaleza.

En el inicio el film muestra una serie de imágenes que se debaten entre la pintura y el movimiento: se trata de una sucesión de imágenes prácticamente quietas con escasos movimientos aislados: un cuerpo que apenas registra una acción, un planeta que se acerca a la tierra. El resto es quietud y contemplación, grandes espacios y un silencio opresivo. Las escenas reúnen las acciones del desenlace del film, pero son presentadas como si fuesen pinturas, resultando así una especie de celebración de la desesperación.

Lars Von Trier —como su protagonista K. Dunst— ha trabajado especialmente en la composición de la primera imagen: el rostro oscurecido de Justine, grisáceo y cansado, contrasta con el rostro desesperado de su hermana¹⁰. Es que Justine parece rendida ante el final del mundo, ante todo lo que acontece en su vida. La aflicción quieta de su rostro mojado se recorta sobre algunas hojarascas que caen en el fondo. En esta aflicción gestual se detienen ampliamente los autores de *Saturno y la Melancolía* y puede verse claramente en el grabado de Durero, con el rostro ensombrecido para denotar el estado melancólico; la mirada baja, inclinada y vencida, frente a la obra que no logra concluir. Es la misma resignación que el director construyó en el

¹⁰ En el sitio oficial: http://www.melancholiathemovie.com/#_download, pueden verse los fotogramas del film de Lars von Trier.

rostro de su Justine¹¹, amarillento y confuso. Desde la Antigüedad se encontraba presente la alusión al rostro oscuro y aceitunado de Saturno y era recurrente la referencia en tratados filosóficos y médicos medievales (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991: 284). Cesare Ripa aseguró la supervivencia de esta estampa a fines del siglo XVI, con claras referencias al grabado de Durero; la obra de Ripa contribuyó en gran medida a fijar sentidos y modos de representación en las artes visuales. Ripa define la melancolía específicamente como una mujer, lúgubre, espantosa, vestida pobemente, y que está sentada sobre una roca, con los codos apoyados en las rodillas y las manos bajo la barbilla, junto a un árbol sin ramas ni hojas (Ripa, 1603: 303).

Volvamos a Justine y el film de Lars Von Trier: el rostro de la protagonista aparece, a un mismo tiempo, oscurecido y amarillento y casi no se distingue del fondo, en una total fraternidad entre espacio y sujeto. Por sobre la imagen, las aves se desploman muertas anunciando el inminente fin del mundo, lo que acontece en el desenlace del film. En la sucesión se puede ver un enorme reloj de sol y una pintura de Bruegel, *Cazadores en la nieve* (1565), que parece deshacerse por el fuego¹², y también, el planeta melancolía acercándose a la tierra, imagen que resume la segunda parte del relato. Hasta aquí todas las escenas reaparecen en el desarrollo narrativo de la trama, es decir, veremos en la película estas imágenes ahora exhibidas como sin tiempo, congeladas. Luego la cámara se detiene en la imagen que se presentó como difusión de la película: Justine, aún con su vestido de novia, flota entre aguas semi-quietas, rodeada

¹¹ El nombre de la protagonista alude directamente a la obra del Marqués de Sade, *Justine o los infortunios de la virtud*, de 1791. Inclusive, la película tiene dos partes una sobre Justine, la otra sobre su hermana, recordando la versión de 1797 de Sade que incluía la historia de Julieta, hermana de Justine.

¹² Brueghel, Pieter, *Cazadores en la nieve*, 1565, Museo de historia del Arte, Viena. Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/pieter-brueghel-el-viejo/los-cazadores-en-la-nieve-1565>

de flores y nenúfares, casi tiesa; su ramo de novia apretado entre las manos en una clara pose fúnebre. La imagen a la que evoca, se ha convertido en el cine y las artes visuales en general en una especie de obsesión. *Ophelia* (1851-52), una pintura de John Everett Millais (Figura II), uno de los principales artistas de la hermandad prerrafaelita, se constituyó en ícono de la melancolía y la locura. Su recreación abre el film, y vuelve a aparecer en el minuto 54, cuando recluida en un sofisticado estudio, Justine cambia las imágenes expuestas en libros de pintura, todas ellas abstractas, por otras más figurativas. Las obras de suprematistas como Malevich son sustituidas por Justine, quien elige otras más acordes su estado emocional. *Cazadores en la nieve*, de Pieter Bruegel, se relaciona con el estado melancólico, asociado a la bilis negra, propia de las estaciones frías. La segunda obra, la de Millais, expone la trágica muerte de la enamorada de Hamlet. Muy acorde a lo que hoy se conoce como *appropriation art*, Von Trier reconstruye en movimiento la pintura de Millais y, a través suyo, a la inmortal Ofelia.

Figura II: *Ophelia*, de John Everett Millais (1851-52)



Fuente: extraído de goo.gl/rS97sE

La pintura de Millais representa con calidad fotográfica el pasaje en el que Gertrudis narra a Laertes la muerte de su hermana Ofelia tras caer al río y resultar ahogada. En la obra de Shakespeare se deja entrever que esta muerte ha sido dudosa, posiblemente un suicidio a causa de la melancolía de Ofelia: tras perder la cordura ante el rechazo de Hamlet y la muerte de su padre Polonio, Ofelia comienza a perder contacto con la realidad y pasa el tiempo cantando extrañas canciones sobre cortejos fúnebres y damiselas abandonadas. Así se sugiere que la rama de un árbol se quebró, dejando caer al río a la joven que se ahoga enredada entre las plantas.

Si pensamos en términos aristotélicos, mostrar el cuerpo y el rostro tiesos de Ofelia muerta habría constituido un acontecimiento patético que no debía mostrarse, pero en su búsqueda de realismo y de un arte sincero (Birchall, 2010: 38), respetuoso de la naturaleza, esta pintura ganó belleza y sinceridad. Es una obra impactante, donde el rostro muerto y la piel violácea de Ofelia, sus ojos abiertos al igual que su boca, sobresaliendo apenas de la superficie del río, contrastan con el agua cristalina, las margaritas sobre su pecho, que simbolizan su inocencia y juventud, así como la rosa en su cabello, el amor, los nenúfares y hojas de sauce. Sus manos flotando en el río recuerdan la postura propia de los santos.

Todos los elementos del texto de Shakespeare fueron ejecutados por Millais en detalle. Se trata de una especie de *Ut pictura poesis* inversa: no son las palabras las que describen la imagen sino a la inversa; la imagen se constituye en una especie de cita del texto, casi como la famosa leyenda de Nicolás Poussin sobre el Maná: *Leed la historia junto al cuadro* (Chartier, 2006: 76). Ocurre a la perfección aquello que describe Rensselaer W. Lee cuando señala que se ha repetido hasta el cansancio el símil de Horacio *ut pictura poesis*, que significa “como la pintura, así es la poesía” (1982: 13), aunque los críticos de arte consideran que ha sido al revés en la historia al menos hasta el siglo XIX, “como la poesía, así es la pintura”.

Entre los pintores de la hermandad los motivos literarios fueron muy desarrollados; Shakespeare, Keats y Tennyson fueron los preferidos y el motivo de *Ophelia* se había convertido en significado de locura, locura por amor y por abandono. Ofelia representa, como la oda de Keats, la melancolía romántica. En el texto de Shakespeare pueden leerse los detalles de Millais, y, por ende, los de Von Trier:

There is a willow grows aslant a brook
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
 There with fantastic garlands did she come
 Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples,
 That liberal shepherds give a grosser name,
 But our cold maids do “dead men’s fingers” call them.
 There, on the pendant boughs her coronet weeds
 Clambering to hang, an envious sliver broke,
 When down her weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
 And mermaid-like a while they bore her up,
 Which time she chanted snatches of old lauds
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and indued
 Unto that element. But long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pulled the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death.

(Shakespeare, 1942: p 1084-1085).¹³

El motivo del cuerpo flotando mientras resuenan cantos antiguos ya se encuentra presente en un mito clásico: en el fragmento de Hamlet, como en la

¹³ Hay un sauce que crece en diagonal a un arroyo;/ Muestra sus claras hojas sobre el agua espejada;/ Allí hizo ella fantásticas guirnaldas de cuclillos, / Ortigas, margaritas y esas largas purpúreas/ Que los sueltos pastores nombran groseramente/ Más las frías doncellas llaman dedos de muertos. / Subió a colgar de ramas pendientes sus coronas/ De hierbas, y una astilla malvada se rompió, / Y trofeos herbales y ella misma cayeron/ En el lloroso arroyo. Se extendieron sus ropas, / Y como a una sirena le hicieron flotar algo, / Mientras cantaba trozos de alabanzas antiguas/ Como alguien que no siente sus propias aflicciones, / O como una criatura nativa y destinada/ A ese elemento. Pero no pudo pasar mucho/ Hasta que sus vestidos, pesados de beber, / A la pobre arrastraron del canto melodioso/ A una barrosa muerte.(Shakespeare, *Hamlet*, Acto IV, escena VII, 2006: 458).

pintura de Millais, puede encontrarse la supervivencia de Orfeo, destrozado por las terribles Ménades.

Luego de que su cuerpo fuera desmembrado por estos seres, la cabeza de Orfeo flota sobre el río por el cual es arrastrado, mientras profiere, al igual que Ofelia, exquisitos cantos. Shakespeare, alejado ya de la cosmovisión antigua, agotó el canto de Ofelia con su muerte a diferencia de Orfeo quien ya muerto reencuentra a Eurídice a quien finalmente puede mirar a los ojos (Ovidio, 2007, Canto XI, vs. 1-65).

El motivo de la cabeza parlante flotando en las aguas aparece en cráteras y otros vasos griegos en los que la cabeza de Orfeo se torna en oráculo. La melancolía está presente en el mito: el canto lastimoso de Orfeo evoca lo que no es, otro tiempo, un canto antiguo como el de Ofelia, la nostalgia por un tiempo otro de felicidad y de vida, y, sobre todo, el dolor amoroso que en definitiva ha llevado al héroe al reino de los muertos. El motivo de Orfeo flotante retornó a la pintura durante el siglo XIX, tal como el de la muerte de Ofelia. Tras la pintura de Millais que comentamos, John William Waterhouse, exponente de una etapa tardía del prerrafaelismo, llevó a la pintura el motivo de Orfeo, claramente influenciado por la pintura de Millais. Hacia 1905, Waterhouse concluyó su obra *Nymphs finding the head of Orpheus* (1900)¹⁴, una obra enigmática en la que dos figuras femeninas descubren entre la pasividad y la tristeza, la cabeza de Orfeo flotando sobre su lira, en un remanso del río donde juntan agua y se refrescan (Figura III). La pintura nos devuelve inmediatamente a la obra de Millais: la cabeza de Orfeo emerge flotando de las aguas y sus cabellos se esparcen suavemente en la corriente. Nuevamente contrastan las aguas cristalinas con el tono blanco verduzco del

¹⁴ John William Waterhouse. *Nymphs finding the head of Orpheus*. 1900. Private collection. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/nymphs-finding-the-head-of-orpheus-1900>

rostro tieso y muerto, pero aún cantante, de Orfeo. En ambas pinturas, la melancolía aparece en las figuras femeninas, que fueron el centro de las pinturas de varios de los miembros de la hermandad y de sus continuadores, como en el caso de Waterhouse. La cabeza de Orfeo profiere vida desde la muerte y evoca otro tiempo, tal como la cabeza del amado de Isabel, Lorenzo, que parece alimentar la belleza de las albahacas que crecen por sobre ella. También Isabel se congrega ante este rostro muerto que rememora un tiempo de felicidad y de amor que ya se han ido, casi como si fuera una divinidad. El rostro muerto se presenta como hipnotizante, como si en torno a él se tejiera algún tipo de efecto mágico, tanto que las ninfas no pueden dejar de mirarlo, como Isabel no puede alejarse de su maceta.

**Figura III. Nymphs finding the head of Orpheus, de Waterhouse
(1900)**



Fuente: extraído de <https://goo.gl/U4hwS2>

En *Ophelia* se representa la melancolía como locura, en su forma más morbosa, asociable a la melancolía negra. La heroína de Shakespeare representa la melancolía como enfermedad amorosa. En el caso del Orfeo de Waterhouse, la melancolía aparece en la mirada perdida de las ninfas que miran con una calma desconcertante, como si no comprendiesen lo ocurrido o atentas al canto de Orfeo al ver llegar su cabeza en la corriente plácida. Es en el gesto de las figuras femeninas donde Waterhouse representa la melancolía, la turbación de la mente, la mirada perdida, la palidez de los rostros quietos. Aun cuando el tema no es la melancolía como concepto, perviven en las imágenes femeninas los elementos característicos de las representaciones visuales de la Melancolía. Ahora, lejos de la imagen de Saturno, las figuras femeninas guardan referencias a las personificaciones y alegorías de la Melancolía, tal como las describen Panofsky, Klibansky y Saxl (1991: 286), como si se hubiera perpetrado la melancolía como un rasgo propiamente femenino, distintivo incluso. Los autores explican cómo, al representarse los temperamentos como las cuatro edades de la vida humana hacia los siglos XI o XII, los humores adquirieron necesariamente la imagen femenina y junto con ellas aparecieron las complejiones, entre ellas la decadencia, fría y seca, asociada a la bilis negra.

En efecto, y retomando la película de Von Trier, la melancolía aparece representada en relación con una figura femenina, es una mujer la protagonista de la historia, y su melancolía se encuentra estrechamente vinculada con el orden cósmico y astrológico. La protagonista Justine/Ofelia nos retrotrae a la descripción del melancólico: sucio, delgado, sus ropas raídas, su vida consumiéndose, como en efecto ha tratado de representar el director de la cinta. Es notable que la reconstrucción fotográfica de la obra de Millais no se retoma como acción en la película —a diferencia de las demás imágenes de la introducción— sino solamente como imagen cuando la protagonista busca la pintura de Ofelia. El director encontró una metáfora en las representaciones de la hermandad, pues la película no muestra la melancolía

creativa, ligada al intelecto, sino la enfermedad ligada a las teorías astrológicas, a los destinos ineludibles. Quizás ninguna otra obra había mostrado con tanto realismo y crudeza la muerte de Ofelia como la de Millais y es interesante cómo el tema de la obra en un nivel literal es la muerte, mientras que en un nivel profundo lo es la melancolía, porque en definitiva qué es el cadáver sino la memoria de quien fue y vivió, de su relato de vida, condensado en una única e inerte imagen. Cómo podría ser horrible el cuerpo de quien lo fue alguna vez, y esa estetización es la que vemos construirse aquí.

Waterhouse también tomó el motivo de Ofelia en una pintura posterior a la de Millais y anterior a la propia de Orfeo. En ella su Ofelia aparece calma, pero con la mirada perdida y baja, aislada de la comprensión del mundo, se toma la cabeza —acaso se refresca— a la orilla del agua antes de morir ahogada. El paisaje se parece al de Millais aunque es algo más oscuro y la naturaleza tiene menos protagonismo. La escena recuerda en algún punto la oda de Keats, pues representa esa comunión reclamada por el poeta, donde reside la melancolía: una unidad entre el ánimo y la naturaleza tan propio de la actitud romántica, el contraste entre vida y muerte, entre el vigor del verde y la variedad de colores de las flores, el curso del agua corriendo y el cuerpo de Ofelia evocando con sus cantos su dolor y tristeza. La imagen de la Ofelia de Waterhouse (Figura IV) muestra ese contraste poético: la belleza de Ofelia se anuda trágicamente en —el sentido aristotélico—, al que será su final: la vida está velada en la imagen por la muerte que el espectador/lector ya conoce, y en ese giro reside el carácter trágico. La mujer en soledad, pensativa y al mismo tiempo en actitud de disfrute, indica claramente el estado melancólico, con una belleza tranquila, muy distinta al efecto patético logrado en la Ofelia de Millais y el Orfeo del mismo Waterhouse. Lars Von Trier, en cambio, nos invita a creer que la imagen de su Justine/Ofelia es acaso el final de la historia que presenta; aunque si la muerte adviene, esa causa, la que se representa en la imagen, no lo es finalmente.

Figura IV. Ophelia, de John William Waterhouse (1894)



Fuente: extraído de <https://goo.gl/1MMUQo>

La obra de Millais emerge constantemente, incluso se convierte en imagen la anécdota sobre el proceso de creación de la pintura: para obtener un modelo del modo en que el cuerpo se vería flotante, Millais hizo que Lizzie Siddal se introdujera en una bañera, con lo que obtuvo el efecto del cabello y el cuerpo semi-hundido en el agua. Esa Ofelia ahogada en la bañera aparece en la película de Lars Von Trier cuando Justine se quita el vestido de novia durante la celebración de la boda para introducirse en la bañera. Esta escena representa la confusión entre el yo real y el personaje de Ofelia, tal como ocurría con Lizzie, la modelo de Millais. El baño se torna símbolo de confusión y locura, en el que las mujeres representadas se confunden con la Ofelia shakespeareana. Este episodio, como la recreación de la Ofelia de Millais, retorna varias veces en otras cintas: en *Dante's Inferno*, de Ken Russell (1967), se recrea la escena del baño mientras Millais pinta y, en una apuesta más grande, la actriz fue puesta a flotar en un río para recrear en movimiento, dramatizar si se quiere, la

imagen hipnotizante de Millais. Lo mismo ocurre con la más comercial *Effie Gray* (2014) sobre el vínculo entre Millais y la esposa de John Ruskin. A pesar de ser una cinta comercial, reproduce muy bien la angustia y la enfermedad que atraviesa la protagonista durante su fallido matrimonio con John Ruskin: condenada al silencio, Effie enferma y pierde el cabello mientras ve fracasar su matrimonio con el afamado crítico y aparece ella misma como la Ofelia de Millais, su futuro esposo. Nuevamente vemos el gusto de reproducir óleos en films: casi un guiño al espectador, capaz o no de reconocer las incidentales decoraciones. En *Effie Gray*, pueden verse perfectamente recortadas sobre el fondo de la protagonista, *La hija del leñador* (1850-51)¹⁵, de John Everett Millais, y *Pensamientos de convento* (1851)¹⁶ de, Charles Allston Collins. Para más adelante dejar entrever a Ofelia, en un breve pantallazo, aunque en efecto fue la imagen de difusión del filme.

La obra de Millais, merced al placer de la cita, entra en el dominio pop del mercado artístico: sucede que la obra es hoy más conocida que el nombre de su autor. Menos pudieron resistirse a la melancolía de Ofelia *Desperate Romantics* (2009), una miniserie de la cadena BBC, cuyo mejor atributo es la elección de la actriz que encarna a Lizzie Sidall y, por ende, al modelo femenino prerrafaelita. Recrea hermosamente el evento de la bañera y la creación de la pintura más conocida de John Everett Millais, por lo que no debieran descartarse al menos esos fragmentos. Hasta el videoclip de la conocida melodía de Nick Cave, *Where the wild roses grow* (1995) y la extravagante campaña primavera-verano de Gucci para el 2018 que incluyó

¹⁵ John Everett Millais. *The woodman's daughter*. 1850-51. Guildhall Art Gallery, Londres. Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/john-everett-millais/the-woodmans-daughter-1851>

¹⁶ Charles Allston Collins, *Convent Thoughts*. 1851. Ashmolean Museum, Oxford. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Convent_Thoughts#/media/File:ConventThoughtsCollins.jpg

apropiaciones y reproducciones digitales de esta pintura en sus vidrieras, frente a maniquíes que en actitud de museo las observan tiesamente¹⁷. En 2018 Ofelia viste Gucci orlado de lentejuelas doradas mientras flota muerta entre camalotes, en sus vidrieras el museo sale a la calle, ¿nostalgia por el arte? ¿Nostalgia por la elegancia de otro tiempo?

La muerte bella de Ofelia encuentra su espacio en el capitalismo tardío gracias a su cruce entre patetismo y belleza, y la cultura chatarra se rinde al embrujo de Ofelia contribuyendo a la supervivencia de la imagen.

III. Dulce melancolía

Las figuras femeninas de Waterhouse son intrigantes, siempre en actitud calma pero nunca sonrientes o evocando alegría alguna. El pintor utilizó con recurrencia motivos narrativos provenientes de obras literarias y también heroínas de relatos mitológicos clásicos griegos. En sus figuras femeninas pueden verse aspectos de la representación de la melancolía, en especial, representaciones alegóricas del concepto, unido a las figuras femeninas, por contraste a Saturno, cada vez más asimilado a las representaciones sobre el tiempo. Poco a poco la melancolía en el arte fue pasando definitivamente al dominio de la mujer. El pintor dedicó otras obras a Shakespeare, además de aquella Ofelia lastimosa y doliente a la orilla del agua, anunciando trágicamente el desenlace de la muerte. Dos veces dedicó su tiempo a Miranda, la hija de Próspero en *La Tempestad*. Miranda resulta, a diferencia de Ofelia, feliz en el amor y, sin embargo, este artista eligió representarla con características propias de las alegorías melancólicas. La primera de las obras

¹⁷ Puede verse la campaña de la firma Gucci realizada por el artista Ignasi Monreal, disponible en: <https://www.gucci.com/us/en/st/stories/advertising-campaign/article/spring-summer-2018-ignasi-monreal>

dedicadas a Miranda no trascendió tanto como la segunda que pronto se convirtió en sinónimo del nombre del artista.

La *Miranda* de 1875¹⁸ es una figura femenina ataviada en colores claros, sentada en una roca frente al mar (Figura V). El vestido se confunde con la arena, casi como si Miranda ya no se diferenciara de su entorno, su cuerpo y el paisaje son uno.

Figura V. *Miranda*, de John William Waterhouse (1875)



Fuente: extraído de <https://goo.gl/stFTmY>

La imagen rememora en cierta medida el inicio de la obra: Miranda mira con desesperación cómo se desata una terrible tormenta, provocada por su padre Próspero, y ve hundirse en el mar una embarcación con sus tripulantes, cuyo origen desconoce. Shakespeare la presenta en su obra, sensible y desesperada, ante la impotencia de no poder hacer nada por aquellos hombres:

Oh, I have suffered
With those that I saw suffer. A brave vessel

¹⁸ John William Waterhouse. *Miranda*. 1875. Private Collection. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miranda_-_John_William_Waterhouse.jpg

Who had, no doubt, some noble creature in her
Dashed all to pieces. Oh, the cry did knock
Against my very heart! Poor souls, they perished.

Had I been any god of power, I would
Have sunk the sea within the earth or ere
It should the good ship so have swallowed and
The fraughting souls within her.

(Shakespeare, 1942: 541, Acto I, escena II).¹⁹

En la pintura, si bien se ve un cielo gris, no termina de contemplarse por completo una gran tormenta, y lo más notorio es que el barco no se ha incluido en la escena representada: es decir, el acento no está puesto en el hundimiento, ni en la literalidad de la historia. La imagen muestra la absoluta soledad que experimenta Miranda antes de conocer a Ferdinand, que se encuentra en el barco. La joven está sola en la isla donde se encuentra recluida desde niña con su padre, de allí la importancia de que su vestido se confunda con la arena, con el entorno, casi como si la isla y ella fueran una sola cosa. Miranda mira al horizonte, como buscando algo más allá de la inmensidad y el vacío que la rodean. La escena muestra con exactitud su actitud compasiva, sus manos casi caen con peso sobre el vestido, rasgo que era propio en algunas representaciones de la melancolía antes de que emergiese el conocido motivo de la mano sosteniendo la cabeza pensativa del enfermo²⁰. Recordemos aquí que el motivo de la melancolía como una mujer sentada y desplomada sobre una roca es sugerido por Cesare Ripa, como señalamos anteriormente. La

¹⁹ Si con vuestro arte, padre queridísimo, habéis hecho rugir estas salvajes olas, aplacadlas. Dijérase que el cielo vertía pez infecta, si acaso el mar, elevándose hasta su mejilla, no lo salpicaba con su fuego. ¡Oh! ¡He sufrido con lo que veía sufrir! ¡Un arrogante buque, que encierra, a no dudar, algunas nobles criaturas, todo en mil pedazos! ¡Oh! ¡Sus gritos hallaban eco en mi corazón! ¡Pobres almas! Han perecido. Si hubiera dispuesto del poder de un dios, habría sorbido la mar en la tierra antes que ese bravo navío se sumergiese con su cargamento de almas.

²⁰ Puede verse en la mujer sentada de Durero que incluyen los autores. Klibansky, Panofsky y Saxl. Op. Cit. Ilustración 2.

actitud de Miranda es expectante y en ella pervive el desgano de la melancolía, la mirada perdida, la sensación de ahogo frente al abismo.

La segunda Miranda de Waterhouse (Figura VI)²¹, la más conocida, fue realizada ya bajo el estereotipo prerrafaelita de una joven delgada y pálida, de largos cabellos rojizos y que vemos atravesar toda su obra. La *Miranda* de 1916 se detiene especialmente en el dramatismo de la escena inicial de la tempestad cuando, desatada la tormenta por Próspero, Miranda sufre desesperada al ver que los tripulantes de la embarcación se arrojan al mar o son envueltos por él. Miranda expresa la actitud femenina de compasión y de inocencia, pero nuevamente vemos en su rostro la pervivencia de la melancolía en la mirada desencajada, confusa en el abismo y la inmensidad, la actitud desesperada ante el dolor, las manos que aun cuando no sostienen la cabeza sí se posan sobre ella con espanto frente a lo que acontece.

Figura VI. *Miranda*, de John William Waterhouse (1916)



Fuente: extraído de <https://goo.gl/UtzjKW>

²¹ John William Waterhouse. *Miranda*. 1916. Private Collection. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/miranda-1916>

Miranda no representa la melancolía como enfermedad, pero sí como la angustia de la soledad y la espera, la experiencia del vacío y la inmensidad, la inocencia y la búsqueda del amor, es esa mirada al vacío que los autores de *Saturno y la Melancolía* relacionaron con el pensamiento absorto, la impotencia ante lo inmenso y el dolor ante lo inevitable. (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991: 308).

IV. La femme fatal

Como dijimos antes, en la pintura de Waterhouse hay al menos dos modelos femeninos. El de Miranda, esto es, el de la joven inocente en busca del amor, la reconciliación y el perdón; y el de la *femme fatal*, que parece dominar buena parte de sus trabajos. Esta figura aparecía en otro texto de Keats que fue fundamental en la vida de los artistas de la hermandad prerrafaelita, la *Belle dame sans merci*, un poema de 1884, basado en un texto de Alain Chartier, con el mismo título²². El texto habla de una dama hermosa como un hada y de cabellos largos —tal como las figuras femeninas de las pinturas de Waterhouse— que haciéndole creer al poeta (y al soldado del texto de Chartier) que lo amaba, terminó por hacerlo su esclavo. En el texto esta hada es también una hechicera y es clara la referencia a Circe cuando dice el poeta que ella le dijo que lo amaba en una lengua extranjera y lo llevó a su gruta donde lo hizo finalmente su esclavo, tal como Circe hizo con Ulises. Aquí la figura femenina es la que lleva al artista y al poeta a la melancolía, que sufre bajo su dominio:

She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna-dew,

²² Chartier, Alain. *La belle dame sans merci*, 1424.

And sure in language strange she said—
‘I love thee true’.
(Keats, 1980: 322)²³.

Waterhouse, dedicó a la imagen de Circe varios ensayos y obras. Pero una de ellas es especialmente intrigante. Mientras que la *femme fatal* se reflejaba en toda su intensidad en *Circe offering the cup to Ulysses* (1891)²⁴ y *Circe invidiosa* (1892)²⁵, su *Sorceress* (Figura VII)²⁶, en cuyo reverso declara el artista tratarse sobre Circe nuevamente, muestra una perspectiva muy distinta de tal figura femenina.

Figura VII. Sorceress, de John William Waterhouse (1913)



Fuente: extraído de <https://goo.gl/UzFiZU>

²³ “Me llevó a su gruta de duendes (...) Y allí me arrulló hasta quedar dormido, / y allí soñé (...) el último sueño que jamás soñé/ en la fría ladera de la colina.” (Keats, 1980: 323).

²⁴ John William Waterhouse. *Circe offering the cup to Ulysses*, 1891, [Gallery Oldham, Oldham](#). Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Circe_Offering_the_Cup_to_Ulysses

²⁵ John William Waterhouse, *Circe Invidiosa*, 1892, Art Gallery of South Australia, Adelaide. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Circe_Invidiosa

²⁶ John William Waterhouse. *The sorceress*. 1913. Private collection. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sorceress#/media/File:Waterhouse,_JW_-_The_Sorceress_\(1913\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sorceress#/media/File:Waterhouse,_JW_-_The_Sorceress_(1913).jpg)

En las dos primeras obras, podemos ver una Circe ceñida a las fuentes literarias y muy cercana al ideario de la *femme fatal* que encontramos en *La belle dame sans merci*. En la *Odisea*, la hechicera presenta un doble carácter: es terrorífica y sus hechizos son temibles, en efecto, hay en su cueva restos de sangre de sus víctimas y convierte en cerdos a los tripulantes de la embarcación de Odiseo, pero una vez pasada la prueba de la copa, la hechicera se vuelve benevolente con él, quien permanece con ella en su gruta por más de un año, tal como el poeta en el texto de Keats. Sin embargo, y a pesar de su temperamento y su poder como hechicera, es buena con Ulises, tanto que, pasado ese tiempo y ante el pedido del héroe de continuar su viaje, Circe le indica que debe bajar al Hades a ver y consultar a Tiresias para estar seguro de emprenderlo. Una vez de regreso la hechicera lo recibe nuevamente y permitiéndole continuar su viaje le indica al héroe cómo sortear triunfante a las sirenas que lo esperan en el camino. Así, su carácter terrorífico de hechicera y maga se compensa con su actitud cariñosa y enamorada hacia el héroe, al que da amor y libertad a un mismo tiempo.

Esa imagen terrorífica se manifiesta con claridad en la *Circe Invidiosa*: de cabello oscuro y rostro enojado eleva un copón que vierte un líquido extraño y verdoso. En cambio, *Sorceress*, presenta una mujer delgada, pelirroja y extremadamente blanca, modelo de la *belle damme* y del que tanto gustaron los prerrafaelitas. En la escena la copa se encuentra caída, así como parte del vino derramado. A su alrededor hay restos de uvas y un decantador de vidrio moderno. Los leopardos la custodian como en general aparecían en las referencias mitológicas. Circe se apoya sobre su mano, la cabeza no del todo apesadumbrada, pero sí tiesa y quieta, y otra vez la mirada se encuentra posada en el vacío, sin rumbo. Nuevamente la figura femenina nos retrotrae a la supervivencia de la melancolía. La copa caída indica que Circe ha sido vencida por el héroe. Circe pensativa aparece perdida, reflexionando acaso en su derrota, acaso preocupada por la ausencia de Ulises a quien ha querido

mantener a su lado y que inevitablemente partirá en busca de su esposa. La imagen refiere a Circe, la hechicera, como un espíritu creador relacionado con la tarea de los alquimistas, mediante la representación de un libro sobre el fondo del mesón donde se apoya la mujer y que tiene indicaciones, aparentemente, de hechizos. En sus hojas solo se alcanza a divisar la simbolización del fuego, asimilable de acuerdo al esquema de los temperamentos de los espíritus coléricos y violentos, pero también creativos e inteligentes, como en efecto lo es la maga. Waterhouse vuelve a dotar a su figura femenina de esta mirada perdida, lastimosa, como ausente, poco conectada con el entorno, que recuerda mucho al grabado de Durero. Las pócimas parecen poco importar ya a esta Circe tristeada que ya nada puede hacer ante Odiseo —y su oponente Hermes— más que vivir a su lado en una pasión cuyo fin está inevitablemente anunciado. La melancolía de Durero, como esta Circe alquimista, sufría el asedio por la obra sin terminar, el emprendimiento difícil e inconcluso. Esa mirada perdida es tan frecuente en las representaciones de Waterhouse, que hace parecer la melancolía como un atributo femenino ineludible, una cualidad de las heroínas, sufrientes por amor, a la espera del amado, dulces y crueles a un mismo tiempo. Sus cuerpos son acaso el lugar de la melancolía que reclamaba Keats, una tensión entre alegría y tristeza, entre sufrimiento y placer.

V. La supervivencia

Entre su enormísimo legado, quizás la mayor herencia que tenemos de Aby Warburg, uno de los historiadores del arte y la cultura más importantes del siglo XX, haya sido el concepto de *nachleben*. La idea de la supervivencia de las formas, no hace más que afirmarse a sí misma en cada paso: de un artista a otro, de una tela a otra, de un texto a una imagen, de ida y de vuelta. Ese concepto entraña una idea y también una metodología: un trabajo exhaustivo con imágenes, textos, música y cualquier otro soporte que pudiera dar cuenta

de la vida y transformación de las representaciones a lo largo del tiempo. La melancolía, en efecto, es un concepto del cual se tiene noticias desde hace largos siglos. Los discípulos de Aby, acaso hayan escrito, después de la *Anatomía de la Melancolía* de Burton, y de sus propios estudios sobre las ninfas y la pervivencia de las formas antiguas, uno de los libros más completos sobre el tema, como lo fue *Saturno y la melancolía*. Mas, si bien hace algunas referencias a los románticos, el libro no ahonda demasiado en la melancolía después del Renacimiento. Ciento es que podría completarse con el análisis de tantas figuras que, sin ser ya alegorías o personificaciones de la melancolía, no dejan de mostrar en los detalles la supervivencia de este concepto. Este ensayo ha buscado ese hilo conductor en las figuras femeninas de los prerrafaelitas, donde se ve la supervivencia de la melancolía como un concepto claramente relacionado con lo femenino y que puede visualizarse en la supervivencia de algunas formas: la mirada ensombrecida, las manos sosteniendo el pensamiento, la mirada perdida en la inmensidad de la nada y la ausencia, la tristeza por amor, la impotencia ante lo inevitable. Los lugares comunes de la melancolía siguen presentes en filmes como *Melancholia* y en los relatos donde la ciencia se enfrenta a lo inexplicable. Recuerdo a Alicia, el personaje del *Almohadón de Plumas* (1917), de Horacio Quiroga, su cuerpo se deprimía, sus fuerzas desaparecían, su cuerpo se tornaba delgado y pálido, los médicos nada podían hacer y finalmente lo fantástico, la presencia de un ser monstruoso que trepanaba su cráneo daba explicación a su muerte. También en *Remedio para melancólicos* (1959), de Ray Bradbury, la protagonista se consume sin que la ciencia pueda ayudarla hasta que la música le transmite una verdad reveladora y debe lidiar consigo misma para superar la tristeza. Nuevamente la melancolía está allí depositada en los personajes femeninos. Habrá que retomar el camino del cuándo y cómo los hombres se libraron del yugo de la melancolía para hacerlo parecer algo propio de las mujeres. En estas imágenes que analizamos vemos emerger ese momento y esa sensibilidad

romántica de la que participaban en realidad hombres y mujeres, pero que pronto, como en las pinturas de Waterhouse, comenzó a ser dominio de la mujer al igual que el ideal romántico del amor.

Bibliografía consultada

Baker, Jeffrey et al. (2007), “Nightindale and Melancholy”, en Harold Bloom (Ed.), *John Keats. Updated edition*, New York: Infobase Publishing.

Birchall, H. (2010). *Prerrafaelitas*, Alemania: Taschen.

Bloom, H. (2007). *John Keats. Updated edition*, New York: Infobase Publishing.

Bocaccio, G. (1983). *El Decamerón*. Barcelona: Bruguera.

Chartier, R. (2006) *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial.

De la sizeranne, R. (2014). *Pre Raphaelites*, New York: Parkstone International.

Didi-huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.

_____ (2005) *Venus Rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires: Losada.

Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

Gombrich, Erwin (2007). *La historia del arte*, Buenos Aires: Sudamericana.

Homero, *Odisea* (1996). Madrid: Alba.

Keats, J. (1980). *Obra Completa en poesía. Tomos I y II*. Barcelona: Libros Río Nuevo.

Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (1991) *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial.

Lee, R. (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra.

Ovidio (2007). *Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial.

Ripa, C. (1603). *Iconologia overo descrttione di diverse imagini*. Roma.

Roob, A. (2006). *Alquimia y Mística*, Chica s.l, Taschen.

Shakespeare, W. (s/f). “Hamlet, prince of Denmark”, en *The complete plays and poems of William Shakespeare*. Cambridge Massachusets: The riberside press Cambridge.

_____ (s/f). “The Tempest” en *The complete plays and poems of William Shakespeare*, Cambridge Massachusets: The riberside press Cambridge.

_____ (2006). *Obras Completas. I Tragedias*. Buenos Aires: Barcelona.

_____ (2000). La Tempestad, Buenos Aires: Losada.