

Melancolía vertebrada

Sandra Rojo Flores

**MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, *Melancolía vertebrada*.
La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia
 Barcelona, Anthropos Editorial, 2012, 350 p.**

Hacer una reseña a un libro como el de Miguel Ángel García, resulta una tarea apasionante a la vez que compleja, debido a la densidad, especificidad y prolijidad de las informaciones que contiene, así como a la cantidad de dimensiones que presenta en su análisis sobre la melancolía. Dentro de sus páginas, “vertebradas” en torno a ésta —la melancolía— brota una enorme serie de conceptos relacionados con ella, algunas veces de forma antagónica, y otras casi sinónima, como son los de tristeza, nostalgia, muerte, pereza, existencia, alma, pena, etcétera, que, de manera arbórea, se cuelan en el discurso melancólico que éste nos diseña y que encuentra su máxima expresión —nudo gordiano del texto— en el obra del granadino Nicolás María López *Tristeza andaluza*, aparecida en el año de 1898.

Para desatar este nudo, García teje y desteje un itinerario —algunas veces simultáneo y otras con un orden cronológico que va y viene entre el noventayochismo y las vanguardias— que nos delata la influencia de López, y de esa tristeza que lo atraviesa, en otros autores, así como la de los otros en su obra, sobre todo la de Ángel Ganivet, regeneracionista que sin embargo no pudo, como podemos constatar a lo largo de la obra, sacar de una “pereza” crónica —entendida en clave de *herencia* del pasado árabe— a su amigo y colega de la Cofradía del Avellano.

García nos muestra cómo Nicolás María López se batía en una tristeza interior que, sin embargo, no fue del todo negativa, sino que podía resolverse con la figura retórica —oxímoron— de la “tristeza alegre” (Villaespesa), como en el caso del también andaluz Juan Ramón Jiménez, que ocupa junto con López y Lorca una gran parte del volumen. Podemos percibir en estos dos, López y Jiménez, una tristeza que aunque profunda, comparte dos cualidades: el repliegue interior (al alma) y la moderación en el adorno orientalista, en el que cayeran Villaespesa o el propio Lorca.

De Ganivet a Lorca, varias columnas sostienen los intentos tanto para definir un “alma” andaluza —que evidentemente nunca llega a ser homogénea, pero que homogeneizó sin embargo la imagen España— como para desvelar los orígenes y remedios, por cierto dados por inexistentes, a este sentimiento melancólico cuyos límites entre la pato-

logía y la creatividad eran difusos. Precisamente en esta percepción enfermiza de la tristeza, nostalgia, o melancolía andaluza quisiéramos detenernos. Tras la impresionante cantidad de fuentes utilizadas en el libro, que por cierto le otorgan una riqueza bibliográfica excepcional, hay sin embargo una cuestión de fondo sobre la que quizás se pierde un poco la línea argumentativa: la distinción entre melancolía y nostalgia.

Sin querer ser escrupulosos ni, mucho menos, operar una suerte de giro psicoanalítico, quisiéramos solamente anotar que esta distinción puede ser de importancia, dado que articula justamente la expresión literaria con su objeto, incansablemente repetido: el paraíso perdido (en el caso de la nostalgia) y el paraíso deseado (en el de la melancolía). En el primer caso, podríamos atrevernos a pensar que la referencia es a esa *herencia* árabe, entendida en su sentido histórico-genealógico, (independientemente de su veracidad) que justifica tanto los aspectos positivos (sensualidad, belleza...) como negativos (pereza, fatalismo...); en el segundo, nos acercaríamos más al ámbito del deseo —incluso patológico, como el del modernismo criticado por Ganivet— de un *topos* desconocido pero imaginado, como es el caso de los viajeros europeos del siglo XIX, que compartían una idea romántica del paraíso aturcidos por la modernización de sus ciudades (en el espacio) con los poetas locales de fin de siglo cuya crisis existencial podría ser más orientada hacia lo temporal.

Por otro lado, la lucha frecuente entre la voluntad (Ganivet) y la pereza y tristeza “mora” (López) no convierte a esta última en del todo estéril, sino que muestra, a su manera, su parte creativa, o por lo menos da lugar a una concepción, como diría Pemán, “perezosa del progreso” (p. 185) a la manera de W. Benjamin que actualiza la concepción freudiana de la melancolía como patológica y destructiva rescatando su lado productivo, su capacidad de producir imágenes que congelen la dialéctica del progreso moderno y donde radica precisamente el germen de las imágenes dialécticas, transformando la energía generada por el objeto perdido en impulso figurativo sin renunciar por ello a la contemplación y a la tristeza. Esta consideración de la relación del discurso con su objeto, pone de manifiesto además otra condicionante del componente nostálgico y/o melancólico, y es la proyección hacia el porvenir. Decía el filósofo Vladimir Jankélévich que eso que hace soportable la pérdida y, sobre todo, la “irreversibilidad del tiempo” que produce nostalgia, es la idea de futuro, la posibilidad de formular utopías, las cuales tienen que ver con un retorno al placer que supuso la posesión del objeto. Por eso tenemos que desligar el sentimiento nostálgico del melancólico, ya que el segundo no puede referirse a un objeto concreto, sino que es justamente su ausencia la que le produce malestar, y el sentimiento de lo irremediable.

Ahora bien, el objeto del libro, como afirma García, no es historiar sino *historizar* —léase contextualizar ideológicamente las imágenes, generalmente dicotómicas, aunque también dialógicas sobre lo andaluz—, partiendo de una dicotomía matriz: aquella que representa un *ser andaluz* orientado de manera colorista (o para ser más expresivos, la imagen de la “Andalucía de pandereta”, que se extendería hacia toda España, devorándola como la Alhambra lo hiciera con Granada), y aquella percibida (hacemos alusión sobre todo al lado subjetivo y sentimental del término) en una clave melancólica o triste, en la cual se inscribiría la visión de López y de una nómina considerable de autores a los que García disecciona a lo largo de sus páginas.

Hecha esta división entre lo que representaría una especie de “falsedad” y “realidad” de la imagen de Andalucía, nos acercamos al ámbito de la “explicación” de estas imágenes, y de las relaciones especulares entre Granada y el resto de Andalucía (cen-

trándose fundamentalmente en Sevilla), entre Andalucía y Castilla y por supuesto entre España y el resto de Europa, pues es esta tensión la que ayuda a comprender las relaciones paradójicas entre posturas casticistas y orientalistas, costumbristas y modernistas (con sus variantes locales y parnasianas como la de Darío) donde un “adentro” y un “afuera” no dejan de estar presentes. Éste se percibe en tensiones como la local/regional; regional/nacional y por supuesto de todas estas con Europa. La reacción a la amenaza foránea, ya sea de los viajeros que contribuyeron a crear una imagen romántica y ficticia de la España alegre, no era menos ácida que aquella de un Ortega acusando la anulación del resto de España por una “identidad sobrante” producto de lo que el filósofo llama una “quincalla meridional enojosa” (p. 177).

Respecto a la explicación de esta imagen dual de lo andaluz, ésta se balancea entre una óptica poética hasta otra sociológica que García identifica sobre todo con el marxismo. Hay que subrayar que, como hemos dicho en líneas anteriores, y según lo constata el autor, lo extranjero no es identificado siempre en su aspecto físico —los viajeros románticos del siglo XIX— sino, también, ideológico —las influencias del modernismo y la vanguardia europea en los literatos locales, concepto este de ideología que, finalmente, constituye la otra columna vertebral de la obra de García: el debate entre el papel de la ideología y el imaginario en la construcción y persistencia del estereotipo andaluz, cualquiera que este sea.

El autor nos presenta, en medio de todos estos literatos y viajeros, de nostalgias y alegrías, a dos de los antropólogos andaluces que se han acercado al fenómeno de manera divergente: Isidoro Moreno y José Antonio González Alcantud. Respecto al primero, no es difícil reconocer una cierta, o completa, “folklorización” del *ser andaluz*, en abierta contestación a la ortegiana *Teoría de Andalucía*, donde además de mostrar una inconformidad con la “conquista” andaluza de toda la identidad (en términos de absorción) española, muestra a éstos (los andaluces) como eternos perezosos y en un estado vegetativo. Esta pereza es explicada, como el propio Nicolás María López lo hiciera, en términos de *herencia-carga árabe*, mezclada en el caso de Ortega con el elemento gitano que viene a sumar colorido a la ya espesa sopa andaluza.

Respecto a la polémica que el autor establece con González Alcantud hay que recoger la categoría que vertebrada de manera sustancial todo este tratado sobre la tristeza: la ideología. García contrasta su poder explicativo con el que propone el antropólogo, es decir, el de imaginario. Reconociendo los aportes del González Alcantud en este tema, le recrimina sin embargo que su noción de imaginario —incluido su elemento fantasmagórico de lo “moro”—, y por supuesto el de alteridad, no sean suficientes para explicar el fenómeno de estas imágenes, y hace énfasis en las condiciones socio-históricas y por supuesto en el carácter ideológico de su producción, más potente bajo su punto de vista, para comprender la cuestión. “Historizar las imágenes literarias” pasa, en palabras de García, “por reconocer el funcionamiento de una serie de ideologías modernas y contemporáneas que exprimieron las posibilidades y paradojas de lo andaluz” (p. 207). Seguido a esto, y casi en la médula del libro, el autor nos muestra una lista de estas ideologías que van desde la reformista, la romántica, la costumbrista, la liberal, la de fin de siglo, la modernizadora, o la comprometida-marxista.

Estas definiciones y distinciones le permiten incorporar la teoría de Said sobre la “invención de Oriente por Occidente”, donde, a nuestro juicio, se pierden todos los cuidadosos detalles que el propio autor nos ofrece para desvelar la contribución autóctona en la elaboración de estos estereotipos ya sea en contra de una injerencia extranjera o de

los propios compatriotas —como Reina y Rueda—, quienes contribuyeran a la difusión de esa imagen de pandereta que tanto despreciaban poetas como Juan Ramón Jiménez o Villaespesa, quien sin embargo, y en eso coincidimos con García, declinó esta imagen por una no menos pintoresca y romántica: la de la herencia oriental.

Esta herencia oriental, estructuradora de la melancolía, se nos presentaría entonces en un continuo vínculo tanto diacrónico, en tanto que herencia genealógica propiamente dicha y metáfora de imágenes como la pereza, el fatalismo, el estatismo, la tristeza... atribuidos a los árabes y “heredados” por los andaluces (lo cual justificaría su presencia en estos), como sincrónico: como vínculo horizontal con otras culturas, como la hispanoamericana, en la figura del máximo representante del modernismo de esas latitudes, Rubén Darío. Un par de cuestiones se nos plantean, empero, llegados a este punto. García propone que “el modernismo hispánico se atiene frecuentemente a este sistema de citas (se refiere a los viajeros románticos sobre todo franceses), de obras y de autores que para Said constituye el Orientalismo” (p. 246) relegándolos a una suerte de exotismo. Sin embargo, no podemos olvidar, por una parte, la influencia de Villaespesa en la comunidad siria y libanesa de Brasil, quienes se animaron, inspirados en él pero sin practicar un orientalismo vacío, para crear el célebre “círculo andalusí” que diera una nueva significación a sus vínculos tanto con su pasado como con su nueva situación en Latinoamérica. Por la otra, esta cultura hispanoamericana no ha podido ser ajena, como no lo ha sido hasta hoy, a algo que en palabras del también escritor Alberto Ruy Sánchez se llamaría “orientalismo horizontal” y que, aunque de manera ciertamente exotista, recupera un “lazo histórico” que se cree presente en esta cultura a través de la conquista española y la herencia —otra vez— de ciertos rasgos de la cultura árabe (versión que ha sido explotada, en su corriente más radical, a favor de la conversión en Latinoamérica de ciertos grupos al Islam).

Una serie pues de dicotomías se encuentran presentes en esta deconstrucción de la melancolía/nostalgia/tristeza andaluza entre las que podemos encontrar por ejemplo, una esencia en la explicación sociológica y es la de las elites burguesas y el pueblo. La oligarquía sería, en opinión de López Calera, la que defendiera esa acusada “quietud” (p. 263).

Una constante tensión también presente, podemos observarla entre el regionalismo/universalismo de autores que se “tocan las puntas” según la estructura que el autor da al libro, y son Ganivet y Lorca. La diferencia sería, siguiendo aún a Calera, un movimiento de afuera hacia adentro (Ganivet) y de adentro hacia afuera (Lorca). Además, este último forma parte de un objetivo de “depuración” de lo andaluz que pasa por varias etapas. Desde una primera etapa donde el elemento exotista, pero sobre todo alhambrista está presente, mezclada como hemos dicho con el elemento gitano y su expresión por antonomasia, el cante jondo, del cual tiene cuidado en distinguir, en este afán depurativo, el flamenquismo ligado otra vez a esa Andalucía de pandereta.

Lo cierto es que en este viaje interior, en esta búsqueda del alma, ya sea individual o colectiva, ya sea nostálgica o melancólica, bajo la sombra de una herencia oriental, real o soñada, de los árboles y el agua, de la alegría simulada y de la mezcla de enfermedad y belleza de las mujeres del autor de *Tristeza andaluza*, no podemos dejar de comprender a don Ángel Ganivet cuando, contemplándole junto a Ruiz Carnero y Mora Guarnido, lo vemos hundirse entre esos papeles notariales y la tinta, negra como la pena lorquiana, como un verso más de esa ciudad poema, melancólicamente vertebrada.