

Melancolía y nostalgia: Algunas reflexiones teóricas

Cristina Elgue-Martini

Resumen

El tratamiento de los conceptos de melancolía y nostalgia nos ubica de lleno en el complejo campo de la cultura y nos pone inevitablemente en contacto con cuestiones culturales muy amplias como son la historia de la medicina, las concepciones sobre el cuerpo humano, la historia de las ideas, y también los campos del arte: literatura, pintura, música, cine, entre otros, donde estas temáticas se han expresado. Esta introducción propone un breve recorrido de algunas aproximaciones históricas a los conceptos con especial atención a la escena contemporánea.

Abstract

The treatment of the concepts of melancholy and nostalgia necessarily means to deal with the complex field of culture and very wide cultural issues, such as the history of medicine, the conceptions about the human body, the history of ideas, and, at the same time, to analyse production in the different fields of the arts: literature, painting, music, filming, among others, where these themes have been expressed. This introduction proposes a very brief reference to some historical approaches to the concepts, with special emphasis on the contemporary scene.

I- Melancolía

El concepto de melancolía estuvo fundamentado en la teoría de los humores corporales establecida en la tradición médica y filosófica de la antigüedad clásica. La teoría de los cuatro humores —sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema— formulada por Hipócrates y sostenida también por Galeno, tuvo un importante impacto en la cultura humana tanto en los tiempos premodernos como en los modernos, y de hecho está implícitamente presente en muchas de nuestras concepciones o expresiones aún hoy. Conforme a la aproximación de los clásicos, el estado de melancolía se debía, lo mismo que la disentería y las erupciones cutáneas, a un exceso de bilis negra, de donde precisamente proviene el término melancolía, ya que bilis negra en griego es *melaina chole*. El exceso de los restantes humores también producía un desequilibrio: mucha sangre, un temperamento sanguíneo o apasionado; demasiada bilis amarilla, un

temperamento colérico e irritable (Hércules en la mitología griega u Orlando furioso en la literatura renacentista); finalmente, el exceso de flema, el temperamento flemático, poco emotivo. En la forma más elaborada y compleja, esta teoría implicaba una amplia red de asociaciones y correspondencias entre los cuatro elementos primarios (aire, fuego, tierra y agua), las cuatro cualidades fundamentales (caliente y húmedo, caliente y seco, frío y seco, frío y húmedo), los cuatro puntos cardinales y los vientos correspondientes (Noto, Céfiro, Boreal y Euro), las cuatro estaciones, las cuatro partes del día, las cuatro edades del hombre. En el caso de la melancolía, la correspondencia se establecía siempre con el tercer elemento: tierra, frío y seco, Boreal, otoño, atardecer, madurez. Había asimismo correspondencias con los planetas: el temperamento melancólico estaba regido por Saturno.

También la Antigüedad —en un escrito notable, *Problema XXX*, atribuido a Aristóteles— había mostrado que todos los hombres prominentes en los campos de la filosofía, del gobierno del Estado, en la poesía y en el arte eran melancólicos. Es decir, que mientras en la mayoría de las personas el exceso de bilis negra podía producir apoplejía, desesperación o angustia, en una minoría de ellas este exceso era permanente y producía el estado melancólico. Estas últimas personas no son ordinarias, sino especialmente dotadas; por otra parte, todas las personas con dotes especiales tienden a ser melancólicas, según el autor de *Problema XXX*, quien menciona como ejemplos a Platón y Sócrates. Aunque la bilis negra era fría, podía calentarse gracias al vino, a la pasión del amor o a la exaltación producida por la inspiración poética, y entonces la bilis al ser depositada en el bazo —*spleen*—, por intervención del calor, se transformaba en vapor y aire.

En la Edad Media, conforme al antropólogo Roger Barta, el tema de la melancolía adquirió especial importancia para los exorcistas de la Iglesia Católica, debido a que los síntomas de ésta eran similares —siempre desde las creencias de la época— a los de la posesión demoníaca. Escribe Barta al respecto en *Melancolía y cultura*:

Se trataba de un problema candente y práctico, pues en una época en que las persecuciones de brujas se extendían por toda Europa, los exorcistas acudían a veces a la medicina para reconocer las señales satánicas en quienes eran afectados por síntomas que podían ser producidos por el morbo de la melancolía. El problema así planteado, además, se conectaba evidentemente con la antigua idea aristotélica de la relación entre el genio y la melancolía, lo que contribuía a darle un aura de extraordinario aunque misterioso atractivo. (Citado por Gabriela Galindo, 5).

En el Renacimiento, Marsilio Ficino desarrolla este pensamiento de raíz aristotélica integrando otras fuentes, como el platonismo y el neoplatonismo, y formula la teoría de la conexión entre la melancolía y el genio, que tanta

influencia tendría en autores renacentistas y de épocas posteriores. Para Ficino, la melancolía, más que una enfermedad, es una predisposición, riesgosa pero necesaria, para toda actividad humana e intelectual elevada. Esta predisposición es un don de los dioses, si bien debe ser controlada, por ejemplo, con ejercicios físicos, con el orden mental y doméstico, buscando la moderación y la regularidad en los hábitos. El órgano que alberga la melancolía es la mente, como sede de la fantasía, la imaginación y la reflexión. Es interesante notar que en un tratado de Romano Alberti de 1585, *Trattato della nobilitá della pittura*, se relaciona precisamente la nobleza de la pintura con su capacidad de producir melancolía, cuando se afirma que la pintura “es capaz de ennoblecer a quienes la practican y puede volver a los hombres melancólicos porque está tan imbuida de las ciencias de la especulación” (citado por Eminson, 95) y se explica la melancolía de los pintores realistas como resultado del choque entre las restricciones impuestas por la necesidad de imitar la naturaleza y la fantasía de la mente del artista (citado por Ceserani, 33).

Las ideas de Ficino ejercieron, sin duda, influencia en Robert Burton, quien en 1621 publicó su *Anatomía de la melancolía* con el seudónimo de Demócrito Junior en alusión a Demócrito de Abdera, quien según la tradición había sido uno de los primeros en investigar la sede de la bilis negra. La obra de Burton, sólo en el Siglo XVII, tuvo siete reediciones. La novedad con respecto a las obras de sus antecesores es que Burton denuncia a la melancolía como epidemia universal: el mundo está enfermo y la epidemia se llama melancolía. En este sentido, Burton, hombre del Siglo XVII, estaba convencido de que su melancolía —porque él mismo se consideraba un enfermo y decía escribir para escapar a la melancolía manteniéndose ocupado— se debía a algo más que a una condición humoral o a un destino astrológico. Las causas estaban sobre todo en el mundo y en la mente humana. La obra está dividida en tres partes, dedicadas a las causas de la melancolía, los posibles tratamientos y los tipos de melancolía más comunes y de efectos más nocivos: la melancolía amorosa y la religiosa. La obra de Burton, que en su edición de 1932 tiene 1350 páginas, fue reeditada en Nueva York por New York Review Books en 2001 y fue publicada en español en forma de antología por Ediciones Winograd en 2008, lo que testimonia el interés moderno y posmoderno por la temática.

En consonancia con la postura de Burton, el comparatista italiano Remo Ceserani, en un artículo donde desarrolla el tema de la melancolía en distintos períodos históricos, explica que innumerables artistas de los Siglos XVI y XVII recurrieron a las posibilidades ofrecidas por la ironía, la sátira y la parodia para atenuar las penas y las tensiones derivadas de la experiencia del lado oscuro de la vida. Recuerda al respecto el estudio de Walter Benjamin sobre la tragedia barroca alemana (1928), donde el crítico pone de relieve tanto la melancolía como el humor de las obras (Ceserani, 30). Ceserani destaca asimismo a Bau-

delaire, quien además de haber escrito algunas de las más significativas descripciones modernas de la melancolía, fue uno de los primeros escritores modernos en estudiar la naturaleza de la risa. Según Ceserani, para ilustrar estas concurrencias tan persistentes en la historia del arte y de la literatura, sería posible utilizar la metáfora de una calle con dos manos, la de la melancolía y la del humor. Incluso Freud ha transitado por ellas en sus célebres ensayos sobre el humor y la melancolía, *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905) y *Duelo y Melancolía* (1917). Precisamente en este último libro, Freud atribuye el origen de la melancolía a “una pérdida desconocida”. Téngase presente que en 1819 Jean Etienne Esquirol la había definido ya como una manía y a partir de entonces la melancolía había comenzado a ser estudiada y tratada como una enfermedad psiquiátrica.

Resulta evidente que ya por la época de las reflexiones de Freud, la idea de cuerpo humano había cambiado radicalmente por lo menos dos veces. Desde la perspectiva de Ceserani, la primera concepción de cuerpo como organismo compuesto de elementos en relación más o menos equilibrada entre ellos —y a los cuales por vía de la magia se les otorgaba entidad externa y universal a la manera de los elementos de la naturaleza, las estrellas y los dioses— había sido remplazado por un concepto de cuerpo como máquina: una máquina autónoma e independiente, atravesada por vasos elásticos, que transportan fluidos, jugos y humores, pero sobre todo por nervios, capaces de comunicarse de manera inmaterial, a través de contracciones y espasmos, con central de interconexión en el cerebro. Hacia finales del Siglo XIX y comienzos del Siglo XX “la idea del cuerpo como máquina funcional fue remplazada lentamente por una idea más articulada del cuerpo como entidad compleja, compuesta de muchos estratos, con la psique y sus articulaciones profundas y complicadas, sus partes conscientes e inconscientes, los sueños con su lenguaje especial, las pulsaciones y los deseos provenientes del cuerpo y de sus partes vivas” (Ceserani, 31). Más recientemente, en la época posmoderna, una nueva concepción de la estructura física y psicológica de la criatura humana ha desplazado a la freudiana, que prevaleció durante la modernidad. De forma bastante curiosa, la nueva concepción posfreudiana, que tiene en su centro al cerebro y tiende a ser más superficial que profunda, más horizontal que vertical, según Ceserani (31), se acercaría más a la teoría antigua y premoderna de los humores que a la teoría típicamente moderna de Freud.

Ahora bien, aunque la melancolía a veces, según hemos visto, puede eventualmente conducir al humor —el humor ser el correlato de la melancolía—, hay que destacar con respecto a este último dos tradiciones bien marcadas: por un lado, la experiencia colectiva, transgresora, contagiosa, liberadora, bajtiniana de lo cómico y de la risa, que posiblemente tenga una relación muy débil con la melancolía, y, por otra parte, la experiencia individual, psicológica, refle-

xiva, contradictoria, benjaminiana de la ironía y del humor, que pareciera, por el contrario, tener una relación mucho más estrecha con la melancolía. La primera tradición, la bajtiniana, fue importante hasta el Siglo XVI, se desarrolló en oposición a la cultura alta —de naturaleza monológica en terminología bajtiniana— y, según el crítico italiano Gianni Celati, estuvo basada sobre el modelo dramático y el concepto de destino (citado por Ceserani, 33). La segunda, que podemos denominar moderna, comienza a esbozarse desde el mismo Siglo XVI, y tiene a la melancolía como modalidad dominante, en extraña alianza contradictoria con la fantasía y el humor y, desde un punto de vista retórico, con un gusto por la ironía, las paradojas, la ambigüedad de significado. En el mundo de la melancolía moderna, o *spleen*, es importante destacar que la frecuente alusión metafórica a la fuerza de la gravedad en la imagen de la reflexividad concentrada del intelectual reenvía a la antigua idea médica de la tierra como elemento frío y seco de la naturaleza. En este orden de ideas, merece mención la opinión del crítico italiano Gianni Celati, quien relaciona la gravedad de la piedra con la gravedad de la mirada melancólica dirigida al centro de la tierra, a lo profundo donde la naturaleza reelabora su origen; desde esta analogía, Celati considera que toda la sabiduría del melancólico es hija de la profundidad y que la melancolía escruta la profundidad de la tierra y la profundidad en general (citado por Ceserani, 33).

La profundidad es entonces uno de los atributos de la melancolía, y el humor, uno de los instrumentos retóricos a través de los cuales se expresó durante la modernidad.

Por el contrario, la posmodernidad como estilo de pensamiento y el posmodernismo como estilo de cultura¹ han puesto el énfasis en la superficie. Como ejemplo podemos hacer referencia al rechazo de todo significado único, relacionado con lo trascendente, y por ende con Dios, y la preferencia por la teoría derridiana de la *différance*, que no sólo alude a la diferencia sino al concepto de diferir indefinidamente el significado, a través de infinitas relaciones intertextuales. En la era posmoderna, en efecto, no sólo ha prevalecido una especialización fragmentaria en el conocimiento del cuerpo humano, sino que el espesor individual del sujeto humano como lo había descrito Freud se ha afinado y se ha privilegiado “un sistema de comunicaciones semióticas y digitales con el cerebro” (Ceserani, 34). Como indica Ceserani al respecto, la gran experiencia trágica, teatral o narrativa, de la felicidad o de la infelicidad, del éxito o del fracaso, ha dado lugar a una mezcla blanda de sentimientos, ninguno demasiado profundo, a menudo proyectados sobre la memoria, que los retiene por algún tiempo, y deja luego que se diluyan lentamente. La metáfora de la fuerza de la gravedad ha sido

¹ La diferenciación entre modernidad y modernismo ha sido tomada de Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford: Blackwell, 1996.

sustituida por una serie de metáforas que tienen que ver con lo liviano, lo leve, lo ligero. La melancolía lentamente se transforma en otro sentimiento, nostalgia, y el humor, que a menudo la acompañaba, se vuelve irónico (34).

La Modernidad melancólica cede paso a una posmodernidad nostálgica.

II-Nostalgia

El término nostalgia deriva del griego, lo mismo que el de melancolía, y tuvo también distintos significados en distintos momentos de la historia de la cultura. Proviene de *nostos*, que significa vuelta al hogar, y de *algos*, dolor. Fue acuñado en el Siglo XVII por el joven médico alsaciano Johannes Hofner para referirse a una enfermedad sufrida por soldados suizos. Se trataba de una perturbación de la memoria con síntomas físicos tales como pérdida de apetito, vómitos, llanto histérico, delirio, alucinaciones, que algunas veces llegaban al suicidio. Estos síntomas se daban en personas que habían sufrido largas ausencias involuntarias de sus hogares y, a diferencia de la melancolía con la que la nostalgia comparte algunas características, en grupos sociales menos favorecidos y con menor educación. La catedrática italiana Vita Fortunati destaca dos aspectos de la nostalgia como enfermedad: la obsesión perniciosa con todo lo que es familiar, y el consecuente aspecto misterioso y pavoroso que esta obsesión involucra, puesto que conduce a veces a evocar fantasmas y figuras relacionadas con el hogar en un medio extranjero. Desde este punto de vista, Fortunati la describe como “la condición de un recordar peligroso y desasosegado causado como respuesta a estímulos auditivos y olfativos” (42).

En los dos siglos subsiguientes, la nostalgia se separó semánticamente de este contexto médico y penetró tanto el campo académico como el vocabulario popular.

En el campo académico, después de su auge durante el romanticismo, cuando constituyó un topos recurrente de la literatura, “se ha transformado en una expresión vaga con contornos semánticos indefinidos”, como indica Fortunati (41). El Siglo XIX fue, en efecto, especialmente significativo en la historia del concepto, ya que su contenido se expandió y abarcó todo un abanico de significados: se convirtió en un topos de la literatura, tanto con connotaciones políticas y sentimientos afines al nacionalismo, como con contenidos utópicos y míticos. También por esta época se afianzó su significado como un lugar y un tiempo irremediabilmente perdidos. Fue entonces cuando la nostalgia —como la melancolía en su momento— dejó de ser una enfermedad curable y se convirtió en condición del espíritu.

Políticamente, el sentimiento nostálgico estuvo relacionado en el Siglo XIX con movimientos de liberación iniciados por expatriados para lograr la independencia de sus naciones, y, desde esta perspectiva, la nostalgia estuvo asociada

entonces al principio de nacionalidad y al patriotismo. Al mismo tiempo, y citando nuevamente a Fortunati, “el objeto de deseo nostálgico, el no-lugar como la tierra de origen, aparece en mucha de la literatura romántica europea como un lugar mítico idealizado, un lugar otro imaginario y utópico” (42). También a la época romántica puede retrotraerse el concepto de “nostalgia abierta”, introducido por Vladimir Jankélévitch. Basándose en un análisis de los sentimientos de Ulises, quien cuando estaba lejos de Ítaca experimentaba nostalgia por su patria, y al llegar, nostalgia por las aventuras perdidas, el autor concluye que no es posible recuperarse de la nostalgia, ya que paradójicamente es la causa de su propia causa, es al mismo tiempo una causa y un efecto (356). Ya Immanuel Kant en 1798, en *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst*, había anticipado que el objeto de la nostalgia no era la patria, la tierra de origen, sino la juventud misma, a la que nunca se puede volver (citado por Fortunati, 43). Al operarse este movimiento desde la dimensión espacial a la temporal, la nostalgia se transforma de enfermedad curable en condición de la psique humana, ya que se puede volver a un espacio, pero nunca a un tiempo: el tiempo es *irreversible*. Esto quiere decir que el objeto de la nostalgia se ha interiorizado, como dice Jean Starobinski, “es a su pasado personal adonde el nostálgico busca retornar” (115), aunque, como destaca con acierto Hutcheon, “es raramente el pasado como verdaderamente se lo experimentó, por supuesto; es el pasado imaginado, idealizado a través de la memoria y el deseo”. Esto implica al mismo tiempo una valoración negativa del presente: la nostalgia surgiría inevitablemente de un presente insatisfactorio; nuevamente en palabras de Hutcheon, “el pasado simple, puro, ordenado, fácil, hermoso, o armonioso se construye (y por lo tanto se experimenta emocionalmente) en conjunción con el presente —que, a su vez, se construye como complicado, contaminado, anárquico, difícil, feo y antagonista”. Esta es la acepción que parece haber predominado en el lenguaje popular desde finales del Siglo XIX, cuando comenzó a utilizarse el término para referirse a un sentimiento de añoranza con respecto a un pasado perdido. En el Siglo XX se mantiene el predominio de esta dimensión temporal, que interesa sobre todo a la psiquiatría. Con el advenimiento de la posmodernidad, el término vuelve al centro de los debates académicos. Ya en 1974 George Steiner lo contextualiza históricamente cuando señala como causa de lo que denomina “nostalgia por el absoluto” a la condición posmoderna misma, es decir a la decadencia de los sistemas de valores occidentales (50)— o, en los consagrados términos de Jean-François Lyotard, la caída de los grandes relatos.

Al tratar el concepto de melancolía destacamos sus relaciones con el humor y la ironía. Tampoco la nostalgia ha sido ajena a la ironía, en sus manifestaciones posmodernas sobre todo, como lo anticipamos cuando resumimos las ideas de Ceserani. A profundizar estas relaciones dedicó Linda Hutcheon su meduloso artículo “Irony, Nostalgia, and the Posmodern”, escrito en respuesta

a la postura, bastante generalizada hacia fines del Siglo XX, de quienes sostenían que la condición posmoderna significaba el fin de la ironía, que desaparecía reemplazada por la nostalgia. La crítica canadiense comienza por admitir haber ignorado hasta ese momento la dimensión nostálgica de lo posmoderno a favor de lo irónico y se dedica luego a profundizar las relaciones entre los dos conceptos en el marco de la posmodernidad. Para Hutcheon,

...los términos del debate eran básicamente los siguientes: ¿Constituía esa vuelta posmoderna al pasado el ejemplo de un escape conservador —y por lo tanto nostálgico— hacia una era idealizada y más simple de valores “reales” de la comunidad? ¿O expresaba, a través de su distanciamiento irónico, una “insatisfacción genuina y legítima con la modernidad y su creencia no cuestionada en... una perpetua modernización”?

Como continúa diciendo la crítica, “la pregunta pronto se transformó en ¿Cómo es que la misma entidad cultural podía llegar a ser interpretada (aparentemente) en forma tan marcadamente diferente para ser vista ya como irónica, ya como nostálgica? ¿O como irónica y nostálgica al mismo tiempo?”.

En su respuesta, Hutcheon comienza recordando que, en general, en el comentario, tanto de los medios masivos como de la academia, la ironía y la nostalgia son componentes claves de la cultura contemporánea. Mientras en la década de los ochenta la ironía captó más la atención, en los noventa fue el turno de la nostalgia; al decir de David Lowenthal, “antes confinada en tiempo y espacio, la nostalgia hoy absorbe todo el pasado” (citado por Hutcheon), enfatizada quizás por el fin del milenio. Tanto Hutcheon como Fortunati (40), al ensayar explicaciones al auge contemporáneo de la nostalgia, mencionan a Lee Quinby, para quien la nostalgia puede ser interpretada como una forma de escapar a lo que el crítico denomina “un apocalipsis tecnológico” (*Anti-Apocalypse*, xvi). En este sentido, también Svetlana Boym considera que las épocas de aceleración tecnológica están caracterizadas por el resurgimiento de la nostalgia por los orígenes en la imaginación popular, que genera a menudo mitologías arcaicas (33-35). Apoyándose en Susan Stewart, Hutcheon marca la diferencia más notable entre nostalgia e ironía: el hecho de que mientras la ironía surge del conocimiento y la pérdida de la inocencia, la nostalgia pertenece a un estadio anterior y es utópica. Afirma luego que en un momento histórico caracterizado por la presencia de millares de exiliados sin hogar en el mundo, no se puede desconocer que la nostalgia —sobre todo “su fisicalidad visceral e impacto emocional” (5)— ha sido una fuente inspiradora de “pena creativa” para los artistas, y, en este sentido, el contenido del término volvería a acercarse al de su origen en el Siglo XVII. Pero, subraya la crítica, el poder de la nostalgia proviene en parte de su duplicación en dos tiempos diferentes, “un presente

inadecuado y un pasado idealizado”, duplicación que bajo la forma de “lo dicho” y “lo no dicho” también está presente en la ironía.

Sobre estas bases teóricas, Hutcheon manifiesta —desde su postura pragmática habitual— que en realidad “llamar a algo irónico o nostálgico no es tanto una descripción de la ENTIDAD MISMA como una atribución de una cualidad de la RESPUESTA”, y continúa:

La ironía no es algo en el objeto que usted puede “obtener” o dejar de “obtener”: la ironía “sucede” para usted (o, mejor, usted hace que “suceda”) cuando dos significados, uno dicho y otro no dicho, se juntan, generalmente con cierto corte crítico. De la misma manera, la nostalgia no es algo que usted “percibe” en un objeto; es lo que usted “siente” cuando dos momentos temporales diferentes, pasado y presente, se juntan para usted y, a menudo, contienen considerable peso emotivo. En ambos casos, es el elemento de la respuesta —o participación activa, tanto intelectual como afectiva— que explica el poder.

Para Hutcheon, tanto la ironía como la nostalgia son transideológicas, y una de las características del posmodernismo como estilo de cultura es que la nostalgia de algunos de sus artefactos “es de un orden diferente, un orden ironizado”:

Si el Siglo XIX se volvía nostálgicamente a las novelas históricas de Walter Scott y a la arquitectura familiar del Revival gótico, el Siglo XX ha combinado la nostalgia con la ironía para producir las metaficciones historiográficas de Salman Rushdie e ideas arquitectónicas paródicas históricamente sugestivas como la otrora espléndida Piazza d’Italia en Nueva Orleans de Charles Moore.

Finalmente, para Linda Hutcheon,

Desde un punto de vista posmoderno, el conocimiento que implica este tipo de ironía puede ser no tanto una defensa contra el poder de la nostalgia como el modo en que la nostalgia se hace aceptable hoy: invocada pero, al mismo tiempo, socavada, puesta en perspectiva, vista exactamente como es: un comentario sobre el presente tanto como sobre el pasado.

Desde este enfoque, la nostalgia dejaría de tener el significado derogatorio que le han atribuido pensadores como Raymond Williams y Frederic Jameson, quienes sostienen que normalmente la nostalgia alienta una simplificación y hasta falsificación de la historia; es reaccionaria, inauténtica, irreflexiva y contraria al progreso: un sentimiento que conduce a la falta de compromiso político y de responsabilidad hacia la historia. Se afianzaría en cambio el concepto de “nostalgia crítica” que Vita Fortunati representa a través de la imagen del Ángel

de Walter Benjamin, quien mira al Pasado, donde ruinas, esperanzas no cumplidas y la felicidad no encontrada están esperando todavía, en cierto sentido, algún tipo de realización; el Ángel cuya nostalgia coincide con el sueño de otra historia, con la esperanza de cambio. Como explica Fortunati citando a Boym, una nostalgia, en suma, no sólo “retrospectiva” sino también “prospectiva” (Fortunati, 45).

Bibliografía

- Aristóteles. *El Hombre de Genio y la Melancolía (Problema XXX)*. Madrid: Naos Libros, 2002.
- Alberti, Romano. *Trattato della nobilitá della pittura*. Roma: Zannetti, 1585.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Burton, Robert. *Anatomía de la Melancolía*. Buenos Aires: Winograd, 2008.
- Ceserani, Remo. “Il ritorno della critica tematica: riflessioni generali ed esperienze personali” en Elgue de Martini, Cristina *et al.* (eds.). *Espacio, memoria e identidad. Configuraciones en Literatura Comparada*. Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba, 2005.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Emison, Patricia A. *Creating the Devine Artist. From Dante to Michelangelo*. Boston and Leiden: Brill, 2004.
- Ficino, Marcillo (1489). *De vita triplici*; trad. inglesa *Three Books on Life*, Kaske, C. y Clark, J. (eds). Binghamton, New York: The Renaissance Society of America, 1982.
- Fortunati, Vita. “Memory, Desire and Utopia: A New Perspective on the Notion of Critical Utopia” en Procházka, Martin and Pilný, Ondrej (eds.). *Time Refigured. Myths, Foundation and Imagined Communities*. Prague: Litteraria Pragensia, 2005.
- Galindo, Gabriela. *Melancolía: genio y locura de occidente*. http://www.replica21.com/archivo/g_h/385_galindo_melancolía. Consultado el 05/11/2008 17:06
- Hutcheon, Linda. “Irony, Nostalgia and the Postmodern”, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>. HTML editor Marc Plamondon. Last modified: January 19, 1998.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'irreversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 1974.
- Quinby, Lee. *Anti-Apocalypse: Exercises in Genealogical Criticism*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Starobinski, Jean. “Le concept de nostalgie”, *Diogène*, n° 54, 1966, pp. 92-115.