

# PRESENCIA DE UNA AUSENCIA: IMAGEN Y CONCOMITANCIA ENTRE EL TEDIO DECIMONÓNICO Y LA ACEDIA MEDIEVAL

Daniel Lesmes González

Universidad Complutense de Madrid

## 1.

La pregunta por la imagen señala de inmediato a la pasión; entre la presencia y la ausencia ésta surge en quien desea, así como la imagen de lo amado surge en el amante. El mito de Pigmalión o la poesía del *Dolce stil nuovo* son muestras de cómo el deseo entra en un proceso fantasmático, entendiendo el término *fantasma* en su acepción platónica de *simulacro*, es decir, ese tipo de imagen en la que pesa menos el parecido (*mimesis*) que la propia existencia de lo que vemos por imaginar. En su presencia encontramos una privación, y de ahí probablemente la atención que la teoría del arte ha prestado al *pathos* de la melancolía. Efectivamente, en este ánimo se pone en juego una falta, una carencia, en tal modo que ni siquiera se sabría decir qué se ha perdido. Pero se trata de una pérdida alambicada puesto que es precisamente por su tristeza que el melancólico trae para sí, en forma de fantasma, aquello que no podría en modo alguno poseer, es decir, se garantiza la presencia desde la ausencia misma por medio de una capacidad fantasmática que encuentra en este estado de conciencia uno de sus puntos más agudos.

Si nos retrotraemos a la tradición que recoge los *Problemata physica* del *Corpus Aristotelicum* (XXX, 1), observamos ya la buena consideración de la melancolía en base a la similitud que presenta respecto a la *manía* platónica. La melancolía sin embargo se diferencia de aquella locura en que no ha sido prescrita por los dioses (Theunissen, 2005: 25). Es una enfermedad del cuerpo –y así está consignada en las obras atribuidas a Hipócrates– que provendría del desequilibrio en la temperatura de un tipo de bilis que todo cuerpo humano contiene, la *atrabilis*, la bilis negra. Luego todos los síntomas conocidos, de los cuales es el desacuerdo el que más nos interesa, pues la melancolía distingue al melancólico del resto pero también respecto de sí mismo. Y es que el melancólico no es igual a sí mismo en un mismo momento. El tema que subyace bajo este *pathos* es justamente éste: todo lo que se pone en juego aquí *es y no es*, está en medio del camino, ni en la ausencia ni en la presencia.

Esta misma característica se ha localizado en varias ocasiones sobre el pecado teorizado desde Evagrio Póntico en el siglo IV, la acedia. Hoy prácticamente olvidado y degradado a pereza aproximadamente desde el siglo XII, este pecado capital ha sido relacionado estrechamente con la melancolía, destacando también en él la puesta en funcionamiento de la capacidad fantasmática. Y lo cierto es que melancolía griega y la acedia cristiana comenzaron a ser relacionadas desde autores tan tempranos como san Jerónimo en el mismo siglo IV, como si ambas compartieran raíz en un mismo *pathos*, de manera que el pecado de la acedia habría de tener un peso considerable en el modo en que el Renacimiento, con Ficino como avanzadilla, recuperó la estima por el temperamento atrabiliario.

Santo Tomás de Aquino, recogiendo en su *Summa Theologica* una tradición milenaria, nos dice que la acedia es *tristitia de bono divino*, una tristeza respecto al bien divino por medio de la cuál el acidioso escapa de sus propias posibilidades espirituales, y en esa fuga puede desembocar en las que san Gregorio Magno llamó las *filiae acediae: malitia, rancor, pusillanimitas, desperatio, torpor, y evagatio mentis*. Esta última, la divagación de la mente de fantasía en fantasía, sugiere ya el modo en que la producción de imágenes aparece fuera de control bajo este pecado. El propio término, *A-kédia*, como negación del *kédos*, del cuidado, facilita pensar en un descontrol propio del pecado, que tendría precisamente en la imagen su punto central.

## 2.

Giorgio Agamben puso en sus *Stanze* el acento sobre los vínculos entre melancolía y acedia indicando que el acidioso no se aflige por un mal, sino por el propio bien divino, lo que no quiere decir que deje de desearlo. La perversión del acidioso está precisamente en el modo en que desea, pues lo que haría el acidioso sería convertir en inalcanzable su objeto, de manera que, como en la melancolía, se permitiría una satisfacción, aunque sea mínima, mediante su pérdida, dando lugar a una parálisis del ánimo. La acedia no se opone al deseo de lo que es bueno sino a la satisfacción de ese mismo deseo, y en este sentido también vendría a poner en funcionamiento la capacidad fantasmática por la cuál aparece como perdido el objeto deseado (2006: 31, 53).

La relación profunda que melancolía y acedia mantendrían con la imagen es ésta, sin embargo conviene también considerar las imágenes descriptivas de ambas y su iconografía, para descubrir que desde la Edad Media convergen en rasgos como la cabeza apoyada sobre una mano. Así ilustró el pecado mismo Hugo de Folieto

en el manuscrito *De Rota Verae et Falsae Religionis* (Ms. Cod. 226, fol. 146) conservado en la Stiftsbibliothek, y en la misma actitud mostraría Durero su *Melencolia I*. Si la genealogía que Panofsky, Saxl y Klibansky comenzaron a elaborar, allá por los años veinte, sobre la melancolía no prestaba atención al pecado de la acedia fue por la creencia –rebatida cincuenta años más tarde por Agamben en el citado volumen– de que la acedia, en contraste con la melancolía, habría obtenido una consideración totalmente negativa a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento. El profesor italiano entrevió sin embargo una valoración medieval positiva sobre la acedia en su cercanía a la *tristitia*, un octavo pecado capital que san Gregorio acabó por unir a la acedia dando lugar a la conocida serie de los siete pecados capitales. Y aunque un autor como Casiano –que sin duda había experimentado en su propia carne los embistes del demonio meridiano que impele a la acedia– separaba claramente ambos pecados, la acedia finalmente habría de contar con ese componente de tristeza inseparable desde el que pudo llegar a observarse como *tristitia salutifera*, como esa tristeza que impele a la búsqueda sin tregua de aquello que se desea y se ha hecho inalcanzable.

Aun sin refutar su cercanía, la distinción entre melancolía y acedia se ha seguido manteniendo en los círculos académicos, y tantas razones hay para convencerse del giro que el Renacimiento dio a la melancolía desde la propia tradición cristiana como para sostener que poco tiene que ver con la acedia lo que hoy refulge con éxito en exposiciones bajo el nombre de melancolía. Este término sigue desde luego a pie de calle en nuestro tiempo, portando consigo un claro ingrediente romántico de individualismo y nostálgica belleza. Sin embargo aunque el resultado estético de la acedia no sea demasiado efectivo, su presencia parece haber marcado de forma silente y luctuosa la Modernidad. Por eso no es extraño encontrar características de la acedia consignadas por la filosofía posthegeliana y sí sorprende que los historiadores del arte hayan pasado por alto este nuevo brote que alcanzó su mayor desarrollo en pleno corazón del siglo XIX, a través de lo que se conoció como *Mal du siècle*, *l'ennui*, el tedio característico de la Modernidad.

### 3.

Las alusiones a una correspondencia entre este tedio y la acedia son numerosas, aunque no todo lo precisas que quisiéramos. Juan Casiano, discípulo de Evagrio Pónico, había usado la expresión latina *taedium vitae* para designar el mal que infligía a los anacoretas el demonio meridiano. Rasgos comunes en las descripciones de uno y

otro mal son la aversión y la pesadez, y vale la pena hojear un diccionario editado en 1848 y leer, por ejemplo, en la definición del *spleen* que tanto frecuentará la época, lo siguiente: “fastidio, disgusto o cansancio de la vida, que hace aborrecerla como una carga demasiado pesada”. Por su parte el término *ennui* se debe relacionar con los vocablos *nausea* o *noxia*, y en una etimología más estricta con la expresión latina *esse in odio*, ser objeto de odio (Kuhn, 1976: 5 y 6). Como la acedia, se diría que el tedio moderno carece del brillo que acompaña a la melancolía, pero sin embargo sí coincide en una acentuación de la capacidad fantasmática. A este respecto se pueden encontrar por ejemplo en *Madame Bovary* pasajes que bien podrían haberse referido a la acedia, sin embargo el lugar propio del tedio se sitúa en la metrópoli, es más, podríamos señalar que su espacio preferente se encuentra entre la muchedumbre, pues del mismo modo que durante el Renacimiento este *pathos* se laicizó, hacia la mitad del siglo XIX asistimos a su colectivización.

Las causas de este fenómeno son múltiples, y según aquellos que como Alfred Musset fueron testigos del azote, el fracaso revolucionario fue una de ellas, pero también el crecimiento de las ciudades, la revolución industrial, la aparición de la sociedad de masas e incluso la progresiva democratización que entonces experimenta Europa que, como se sabe, enojó a aquellos que se sentían integrantes de una suerte de *aristocracia del espíritu*. Sea por unas u otras causas, lo cierto es que el tedio decimonónico, ya extendido, aparece como telón de fondo de numerosas obras literarias. Baudelaire, de quien se podría decir con Sontag que sufrió constantemente de acedia (2007: 135), incluso afirmaría que el *ennui* es fuente de toda enfermedad y también de todo progreso (1999: 111), sin embargo no olvidemos que el mismo poeta trataría al progreso como doctrina de perezosos. Y desde este punto de vista encontramos uno de los rasgos más importantes del tedio moderno en tanto que fenómeno social, pues es marca de rebeldía frente a una época que “no permite – escribía entonces Kierkegaard– que uno se quede quieto y ensimismado” (2000: 275).

He aquí un recuerdo de la tebaida, pues tedio y ensimismamiento aparecen ligados pudiendo hoy definirse el tedio como “inmanencia en estado puro” (Svendsen, 2006: 58). Con ello se marca el espacio mínimo del tedio, como le cuadraba a la *thlipsis*, que reducía al mínimo los márgenes de la existencia tal y como expresa san Juan de la Cruz con su “muero porque no muero”. Pero la rebeldía que el tedio decimonónico comporta no sólo contiene un importante componente histórico, político y social, sino que es implícita: rebeldía frente a la imposibilidad, que se resuelve con una astuta pérdida del

objeto de deseo. Y si el tedio, como pasión, presenta la peculiaridad de ser especialmente desapasionado, ese deseo está como ya vimos presente en su ausencia, como sería propio de un mecanismo fetichista donde el fetiche es signo apropiación y privación conjunta, hasta el punto de constituirse apenas en una membrana finísima, casi nada, tal y como describe Lucrecio en *De Rerum Natura* (IV, 30-35) la imagen-simulacro: “una especie de membrana ligera desprendida de la superficie de los cuerpos, que gira en el aire” (1975: 136).

Desde la historia del arte se debe abordar este tema de nuevo partiendo de dos puntos de vista, pues si interesa aquí el papel que este *pathos* juega en la capacidad que el ser humano posee para darse a sí mismo imágenes, también es preciso que reparemos en la propia imagen que ofrece el gesto y el rostro de aquél que es presa del tedio. Éste, como el dios Jano, presentará también para nosotros dos caras que fácilmente entenderemos como un interior y un exterior, en una suerte de parpadeo que pocas veces ha sido descrito con tanta sutileza como la que Walter Benjamin aplicó al siguiente pasaje:

“El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia fuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no quiere decir otra cosa” (2005: 131 y 132).

#### 4.

Son de sobra conocidas las palabras con que Paul Valéry se acercó al retrato que Manet le hizo a Berthe Morisot: “esa cara de ojos grandes cuya vaga fijeza es de una distracción profunda y ofrece, de alguna manera, *la presencia de una ausencia*” (1999: 179). La misma fórmula podría dedicarse a muchos otros retratos de este pintor en los que efectivamente el personaje aparece ensimismado, ausente, con un gesto ciertamente inexpresivo. A este respecto el retrato de Mallarmé sigue siendo ejemplar: amodorrado, con un cigarro humeante en la mano, el cuerpo entero del poeta se deja caer sobre la blandura de un cojín. La imagen entonces se dobla para quien se pone delante de estos

cuadros: la presencia de una ausencia no es únicamente lo que Morisot o Mallarmé presentan en este momento en que efectivamente parecen ausentes, sino lo que ellos mismos están experimentando. Se podría decir que lo que acentúa Manet en estos lienzos es la existencia de un espacio interior tras la mirada perdida del retratado, y, separadas de nosotros por una leve membrana, suponemos las imágenes con las que Morisot y Mallarmé fantasean.

Walter Benjamin, para quien no eran desde luego desconocidos los trabajos que en el Warburg Institute se venían realizando sobre la melancolía, al abordar inicialmente el campo de la estética lo hizo desde el concepto de *lo inexpresivo*, que, a la vista de los retratos de Manet, parece pertinente comentar. El crítico alemán partía de un sencillo esquema interior/exterior, a saber, un exterior inexpresivo y un interior rebosante sin que haya vía de acceso entre uno y otro. Éste es un esquema que Benjamin parece haber trabajado desde el concepto leibniziano de mónada: casa sin puertas ni ventanas que extrae todo de su propio interior, del mismo modo que las fantasías crecen presionando desde dentro la membrana que las separa del exterior. Como años más tarde haría Deleuze, Benjamin se acercó a la obra de arte como mónada: su esquema se encontraría en la tipología de iglesia barroca o en el tenebrismo pictórico, pero también en obras como las de Paul Klee (Deleuze, 1989: 41-55). Será así en el campo del arte, naturalmente, donde el Benjamin desarrolle un pensamiento sobre lo inexpresivo, entendiendo la obra efectivamente de un modo similar a la mónada: “hay vida dentro de la obra de arte –escribe– pero debe aparecer quieta como por hechizo (...) es lo inexpresivo lo que detiene el movimiento” (2006: 192, 193). Un adentro y un afuera, entonces separados por la membrana de lo inexpresivo, que Benjamin llamará velo: allá donde el punto de interés es lo “velante y velado” (2006, 209).

Se ha de entender, en el marco de la filosofía de Benjamin, el papel que juega el tedio en sintonía con ese concepto de velo que limita, de membrana que separa. El *despertar* benjaminiano, con todo su peso místico y revolucionario, es *un pasar a través* donde “el tedio es el umbral de los grandes hechos” (2005: 131). Y superado este umbral entendemos que lo ausente –y dentro de un pensamiento de la redención como es el de Benjamin se debería hablar de *los ausentes*– podrá ser tocado.

Era en esta misma línea por la que la acedia veía reducida la negatividad que se le aplicaba, pues sólo desde ella se presenta la oportunidad de *atravesar* el velo en que se ha convertido al nublar la mirada del monje que se envuelve en ella. No es casual pues que Evagrio Póntico haya situado en lo *vaporouso* una de las manifestaciones de la

acedia (Bunge, 1992: 72). A este respecto podremos considerar esta atmósfera como rasgo común a muchas de las escenas del tedio moderno, observar así el ejemplo de *La tabla de los pecados capitales* de El Bosco, donde la chimenea se convierte en elemento primordial, o releer el castigo que Dante asignó para los acidiosos a los que hace decir: “Tristes fuimos / al aire dulce que del sol se alegra / con el humo acidioso que tuvimos: / tristes estamos en esta charca negra” (1990: 39).

Son sin duda significativas las numerosas imágenes que de Baudelaire nos han llegado con un cigarro en la mano, pues de una u otra manera el tabaco mismo se vinculó a lo largo del siglo XIX al *Mal du siècle*. Si la pipa o el cigarrillo se convirtieron desde entonces en complemento acostumbrado del pensativo –y aun del pensador– fue probablemente por suponerse estímulo para la fantasía y paliativo para el tedio. Esta idea es la que sostiene un libro que nos parecerá sin duda extravagante pero que no debió ser entonces visto como tal; nos referimos al que el doctor Grenet le dedicó en 1844 al tabaco y que recomendaba esta sustancia precisamente contra “la pesada carga de la vida” (1844:20). Fumar es entonces una huida de la realidad y he ahí la virtud que Grenet vio en el tabaco al describir al fumador como un viajero solitario que “se procura un sueño facticio del cuerpo mientras que el alma está despierta; se impresiona y engrandece, mientras que la imaginación viaja mudando de país” (1844: 35). Como Benjamin también Grenet vio que en contraste con el viaje que le ocupa, el rostro del fumador sólo muestra esa “insensibilidad que con denso velo cubre los deliciosos placeres del alma” (1844:25). Bajo la humareda, así como tras la mirada ensimismada del fumador, se esconden entonces todo tipo de imágenes, y éste es el efecto por el que un médico del XIX podía celebrar el tabaco cuando entre el humo se entreven “pinturas, problemas, un museo entero, toda una geometría; en ellas hay ángeles, demonios, caracteres extraños, círculos microscópicos, círculos gigantes, glóbulos, montañas, un mundo entero que escribe con signos desconocidos” (1844: 41)

## 5.

Se entiende que en mitad de esta humareda las imágenes emergen del fondo, como ocurre a menudo en las bóvedas barrocas que representan alegoría y donde la distancia entre cielo y tierra desaparece al incluirnos prácticamente a nosotros mismos en tan fantástico paisaje. Por esta razón no resulta en absoluto extraño que el acidioso Baudelaire se haya referido a la experiencia del *haschisch* como estímulo del sentido de la vista, que se desplaza con la ebriedad hasta lo táctil que conlleva la alegoría

(2000:53-54). La atención a la embriaguez del *haschisch*, resulta interesante aquí desde sus efectos especialmente depresivos sobre sistema nervioso, incluso desde el rasgo obvio de alteración del estado de conciencia que toda droga comporta. Cuando Baudelaire vinculó al dandi a la experiencia religiosa bajo la fórmula de san Ignacio de Loyola, “*Perinde ac cadaver*”(1999: 379) –y de hecho el dandi aspiraba a la inexpresividad de un cadáver–, el poeta no se alejaba de la idea de un estado alterado de conciencia inducido del mismo modo en que el jesuita toma posesión de la irrealidad por medio de unos estrictos *ejercicios espirituales*. Tanto Baudelaire como Benjamin afirmarán la capacidad de embriaguez innata al ser humano, sin necesidad de droga alguna que no sea “la más terrible, a saber, nosotros mismos”, esa droga que la soledad nos ofrece (Benjamin, 2007: 314). Por eso no es extraño que la poesía de Baudelaire acentúe el procedimiento alegórico al tratar con el tedio, como tampoco es raro que se hable en este momento de una embriaguez propia del paseo entre la multitud, el vagar del *flâneur*. En todos estos casos la capacidad fantasmática del ser humano vendría a funcionar a pleno rendimiento estrechando con ello –y éste es el anhelo– lo terrestre y lo celeste: la lucha con el demonio meridiano ofrecería así una posibilidad de victoria que no sería otra que la conquista de la irrealidad, justo aquella que buscará el dandi, el paseante solitario o, en cierta manera, el pintor de la vida moderna. En el tedio, como ocurría con la acedia, nos situamos en el preciso intersticio entre ambos planos, y la visión alegórica que ahí se obtiene conlleva una supresión de toda distancia.

Paradójicamente en lugar de alejarnos de la acedia la experiencia de la multitud nos habría arrojado de lleno a ella. Recordemos al pintor de la vida moderna, que si detesta a quien se aburre en la multitud es precisamente por hallarse inmerso, como el fumador, en la dialéctica propia del tedio; no nos sorprenderá encontrar a este *flâneur* en una paisaje metafóricamente idéntico al que el anacoreta habitaba, pues se sitúa en ese *gran desierto de hombres* a la búsqueda de la Modernidad (Baudelaire,1999: 361). Ni nos sorprenderá tampoco que esta expresión metafórica, lejos de ser veleidosa, presente una historia siempre cercana a la formación del *Mal du siècle*. La había utilizado anteriormente Chateaubriand en un texto considerado como jalón testimonial de la aparición del tedio decimonónico, *René*, en el justo momento en que aguijoneado por las tribulaciones el personaje se refugia en la metrópoli:



“Al principio encontré cierto placer en aquella forma de vida oscura e independiente. Como un desconocido, me confundía con la multitud: inmenso desierto de hombres” (1989:117)

Pero en el caso de René el lenitivo sería insuficiente para un desasosiego cuya razón de ser radica en el desajuste que supone habitar “con un corazón lleno un mundo vacío”, como el mismo Chateaubriand advierte en *El genio del Cristianismo*. Un mundo que conduce únicamente al vacío, tal y como Rousseau, a quien finalmente remite la metáfora del desierto, describe:

“Entro con un secreto horror en el vasto desierto del mundo. Este caos me ofrece una espantosa soledad en la que reina un lúgubre silencio” (1988: 231).

De esta manera recibe Baudelaire una metáfora que contrapone lo fértil y lo baldío, la frondosidad del interior frente a la sequedad de cuanto lo rodea, en definitiva, profundidad y superficialidad. Bastará con introducir en esta dicotomía el factor tiempo para entrar de lleno en una dialéctica propia del tedio tal y como se pensó (Kant especialmente) desde el arranque mismo de la Modernidad. Al hacerlo, Baudelaire comienza a trastocar esta lógica, puesto que del binomio transitorio/eterno o contingente/trascendente, el poeta pasa a colocar el eje entre la moda y la muerte. Ser moderno vendrá determinado entonces por lo presente efímero, la moda, la contingencia, la transitoriedad, y volviendo así sobre nuestros pasos: la superficie, la sequedad, el desierto, y, finalmente, la multitud, sobre la que cae Baudelaire con la conocida sentencia tomada de ese pintor de la vida moderna:

“todo hombre que no está abrumado por una de esas penas de naturaleza demasiado positiva para no absorber todas las facultades, y que se aburre en el seno de la multitud, ¡es un necio!, ¡un necio!, ¡y yo lo desprecio!” (1999: 359)

Como se ha dicho, este rechazo supone también estar en plena dialéctica del tedio, como pieza primordial en la conformación de lo que se vino en llamar Modernidad que se sitúa así en una finísima membrana, como su raíz, *modus*, indica: justo entre lo que

acaba de discurrir y el tiempo por venir. En ningún caso lo moderno trasciende esta membrana de actualidad. Ahora bien, lo moderno no sólo es *ahora* sino también *aquí*, y el trato que Baudelaire tiene con la lejanía da muestra de ello:

“¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!  
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,  
Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:  
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!”  
(1994:179)

No se puede perder de vista el nuevo uso metafórico que aquí se hace de la palabra *desierto*, que anteriormente se asignó a la multitud, como la palabra *oasis* se aplica en este contexto a la individualidad. Desde luego no parece que el viaje nos lleve muy lejos, pues no es posible la lejanía. Con este poema sobre la mesa escribe Benjamin: “El último viaje del *flâneur*: la muerte. Meta de este viaje: lo nuevo” (2005: 46). En qué consiste esa novedad es algo que el acidioso bien habría sabido responder, pues se podría decir que es lo nuevo lo que centra el deseo que está en juego tanto en la acedia como en el tedio, ya que tal novedad habría de suponer su superación a fuerza de afinar la membrana que separa lo real de lo irreal. Y parece que no le faltaban razones a Georges Bataille cuando al comentar el retrato de Mallarmé observaba que el tema había dejado de ser el poeta para ser la poesía, que como huida de las sombras deja traslucirse lo irreal. Tal es la fuga del que se envuelve en el tedio, y en ella reverbera la acedia misma. De llevarse a cabo acaso nos encontraríamos ante lo que el propio Bataille llamó “la presencia del arte, la ausencia de la gravedad” (2003:92-94).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia
- ALIGHIERI, D. (1990) *Divina Comedia*, Madrid
- ARISTÓTELES (2004), *Problemas*, Madrid.
- BARTRA, R. (2004)*El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia.
- BATAILLE, G. (2003), *Manet*, Murcia.
- BAUDELAIRE, C., (1920), *Journaux intimes*, Paris.  
(1994) *Las flores del mal*, Madrid.  
(1999a), *El spleen de París (1852-1867)*, Madrid.  
(1999b), *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid.  
(2000), *Los paraísos artificiales*, Madrid.
- BENJAMIN, W. (2005), *Libro de los pasajes*, Madrid.  
(2006), *Obras*, libro I/Vol.1, Madrid.  
(2008) *Obras*, libro I/ vol. 2, Madrid.  
(2007) *Obras*, libro II/vol. 1, Madrid.
- BRUNETIÈRE, F. (1880) “Une maladie morale – Le mal du siècle”, *Revue des deux mondes: recueil de la politique, de l’administration et des mœurs*, 1829-1971, T. 41, sept.–oct.
- BUNGE, G. (1992), *Akèdia. LA dotrina spirituale di Evagrio Pontico sull’accidia*, Bresseo di Teolo.
- CAILLOIS, R. (1992), *Les Démons de midi*, Paris.
- CASIANO, J. (2000), *Instituciones cenobíticas*, Zamora.
- CHATEAUBRIAND, F. R. (1989), *René*, Madrid.
- CHATEAUBRIAND, F.R. (1990), *El geniodelcristianismo*, México.
- DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Paidós, 1989.
- DOMÍNGUEZ, R. J. (1848), *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española: el más completo de los léxicos publicados hasta el día*, Madrid.
- PONTICO, E. (2006), *Gli Otto spiriti della malvadita. Sui diversi pensieri della malvadita*, Cinesello Balsamo.
- GRENET, M. (1844), *Influencias del tabaco en el hombre. Obra útil á los fumadores y á los que toman tabaco en polvo*, Barcelona.
- KIERKEGAARD, S., (2000) *Sobre el concepto de ironía*, Valladolid.

- KUHN, R. (1976), *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, New Jersey.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F. (1964), *Saturn and Melancholy*, Cambridge.
- LUCRETIUS CARUS, T., (1975), *De rerum natura libri sex*, Zürich
- ROUSSEAU, J.-J. (1988), *Julie ou La nouvelle Héloïse*, livre II, Paris.
- SONTAG, S. (2007), *Bajo el signo de Saturno*, Madrid.
- STOICHITA, V.I. (2006), *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid.
- SVENDSEN, L. (2006) *Filosofía del tedio*, Barcelona.
- THEUNISSEN, M. (2005), *Anteproyectos de modernidad: antigua melancolía y acedia de la Edad Media*, Valencia.
- VALÉRY, P. (1999), *Piezas sobre arte*, Madrid.