

II. ATLAS

«Portar el mundo entero de los sufrimientos»

UN TITÁN DOBLEGADO POR EL PESO DEL MUNDO

El atlas *Mnemosyne* fue, en manos de Aby Warburg, como un gran poema visual capaz de evocar o de invocar con imágenes, sin por ello empobrecerlas, las grandes hipótesis que proliferan en el resto de su obra: tanto en los artículos publicados, con sus laberínticas notas infrapaginales, como en los innumerables borradores manuscritos y, en general, en todas sus herramientas de trabajo, cajas de fichas, esquemas, fototeca, y hasta en la clasificación de su biblioteca. El atlas de imágenes fue así el *obrador* de un pensamiento siempre potencial –inagotable, poderoso e inconcluso– sobre las imágenes y sus destinos. No sólo *anamnesia* de los problemas iconológicos planteados por Warburg durante toda su vida, sino además *matriz* de cuestiones nuevas que cada afinidad de imágenes estaba –y continúa estando hoy, ante nuestros ojos, como en espera– llamada a suscitar, en cada lámina y de láminas en láminas. Sabemos asimismo que ese dispositivo abierto y fecundo no era, para Aby Warburg, sino la ansiosa y genial respuesta a una situación psíquica que lo mantuvo recluso y estéril entre las paredes del sanatorio de Kreuzlingen, de 1921 a 1924.

El atlas de imágenes debe su nombre a un género epistémico atestiguado desde el Renacimiento, principalmente en el campo de la cartografía, muy en boga, a través del enciclopedismo de la Ilustración, en las ciencias de la cultura –arqueología, historia, antropología o psicología– a finales del siglo XIX. Mas, antes de reflexionar sobre una tradición que Warburg a la vez recuperó y deconstruyó, hemos de tener presente que la elección de tal palabra, en la mente de un historiador tan preocupado por la mitología y astrología antiguas, nada tenía, claro está, de fortuito. A semejanza del *leitmotiv* de Orfeo, personificación de la «tragedia de la cultura» según Warburg, el titán Atlas aparece como una figura al mismo tiempo mitológica y metodológica, alegórica y autobiográfica, del proyecto warburgiano en su totalidad. Y a imagen del titán Atlas es como el atlas de Warburg puede ya aparecérsenos: la respuesta libre y *deflagradora* –abierta y fecunda– a una situación de opresión *cargante* –cerrada y estéril– como era la suya desde el final de la Primera Guerra Mundial. El proyecto de *Mnemosyne* vendría a ser la respuesta de la gaya ciencia a una tragedia o punición del destino.

En la lámina 2 del atlas warburgiano, justo después de la disposición visceral-sideral de la lámina 1, es donde surge la figura de Atlas, en un contexto de representaciones cósmicas y escenas mitológicas proyectadas en el firmamento para que sea dado a las estrellas el prestigio de los nombres divinos¹ [fig. 23].

1. A. Warburg, 1927-1929, pp. 16-17.

En una versión anterior de esa lámina, la figura de Atlas se hallaba junto a la serie «informe» de los hígados adivinatorios, lo cual sugería una exégesis del binomio Atlas-Prometeo, los dos hermanos castigados por los dioses, a los que sin embargo tanto debe la humanidad... Sea como fuere, Atlas se presenta aquí con las facciones del célebre *Atlas Farnesio* del Museo Arqueológico de Nápoles: figura monumental de mármol descubierta y restaurada en el siglo xvi, esculpida entre el 50 y 25 a. C. aproximadamente, según un modelo griego al menos dos siglos anterior². Aby Warburg lo convertirá en el *ammonitore*, podríamos decir, o figura emblemática, no sólo de la lámina en la que aparece, sino quizás de todo su atlas, según el doble aspecto que reviste la figura: un *cuerpo doblegado* por la carga, un *espacio desplegado*, esférico, legible, del cielo astrológico esculpido en bajorrelieve sobre la esfera romana, y reproducido en un grabado del siglo xviii que aclara perfectamente su profusión de motivos [fig. 24].

Atlas sería así la figura emblemática de una polaridad fundamental a través de la cual Warburg nunca dejó de pensar la historia de las civilizaciones mediterráneas: por un lado, la *tragedia* con la que toda cultura muestra sus propios monstruos (*monstra*); por el otro, el *saber* con el que toda cultura explica, redime o desbarata esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (*astra*). Recordemos que Atlas, hijo del Cielo y de la Tierra, estaba ya presente en el panteón de los fenicios³. No cabe duda, pues, de que pese al carácter «tardío» —o mejor, superviviente— de la escultura romana representada en la lámina, Warburg quiso subrayar el carácter «primitivo» tanto de su iconografía como de su significado⁴. Cualquiera que sea la genealogía mítica de Atlas —Jápeto y Clímene según Hesíodo, Éter y Gea según Higino, Urano y Clito según Diodoro de Sicilia⁵—, todos coinciden en hacer de él, junto a sus hermanos Epimeteo y Prometeo, tanto un *ante-dios* como un *anti-dios*.

Atlas pertenece, en efecto, a una generación anterior a la de los Olímpicos, generación de «seres monstruosos y desmedidos»⁶ que tomó la decisión de disputar a los dioses su poder sobre el mundo. Hesíodo nombró a doce titanes, como doce son los dioses del Olimpo: simetría, esto es, rivalidad. Los titanes se apoderan del mundo gracias a Cronos —el Tiempo sería un anti-dios!— y reinaron hasta que fue destronado por su hijo Zeus. Pero la guerra, la Titanomachia, duró diez años, hasta que los Olímpicos acaban por precipitar a sus enemigos en el Tártaro⁷. No olvidemos que, en esa historia, los titanes serán asimismo castigados por querer dar a los hombres —una raza que ellos mismos formaron—, algo que los dioses deseaban guardar en privilegio: de ahí los suplicios concomitantes de Prometeo al Este (suplicio visceral) y de Atlas al Oeste

2. Véanse C. Riebesell, 1989, pp. 33-34. U. Korn, 1996, pp. 25-44.

3. Véase R. Dussaud, 1945, p. 358.

4. Para una interpretación diferente, véase P. Sloterdijk, 1999, pp. 41-63.

5. Véase W. H. Roscher, 1884-1886, col. 704-711. P. Lavedan, 1931, pp. 141-142.

6. P. Grimal, 1951, p. 59.

7. Véanse P. Lavedan, 1931, p. 952. J. Döring y O. Gigon, 1961.

(suplicio sideral). De ahí estas palabras de Prometeo en la epónima tragedia de Esquilo:

[...] bastante sufro (*dustukhō*) ya por la suerte de mi hermano Atlas, que de pie, a poniente, sostiene con sus hombros la columna que separa el cielo y la tierra, fardo penoso (*akthos ouk euagkalon*) para los brazos que lo estrechan⁸.

Este es Atlas, ser «sin medida», condenado a la inmovilidad suplicante de una labor que consiste en llevar a hombros el eje del mundo y toda la bóveda celeste. «Bajo una potente coerción, en los límites del mundo, frente a las Hespérides de sonoro canto, sostiene (*ékheî*) el vasto Cielo, en pie, con cabeza y brazos infatigables: es la suerte que le ha impartido el prudente Zeus», tal y como escribía Hesíodo en su *Teogonía*⁹. Al igual que escribirá después Ovidio en *Las Metamorfosis*: «He aquí a Atlas que sufre (*laborat*) y apenas puede sostener sobre sus hombros el eje del mundo»¹⁰. Pero ¿por qué se le castiga así? Higino responde que por haber «tratado de ascender al cielo» (*in caelum ascendere*), Atlas se halla justamente ahora —y hasta el fin de los tiempos— «sosteniendo el cielo»¹¹ (*caelum sustinere*). Sin duda cabría observar, con Theodor Reik, que el mito debe aquí su forma a una estructura de culpabilidad¹², siempre que se añada que esa culpabilidad supone una verdadera dialéctica del *pathos* y de la potencia: ¿acaso no padece Atlas un castigo que, bien mirado, no es sino la actualización de su fuerza titánica, esa que durante siglos le convierte en una personificación del pivote —eje y soporte— del mundo entero?¹³.

Warburg, sabido es, fue un gran lector de Hermann Usener, que no por casualidad había dedicado, en su obra *Los nombres de los dioses*, un pasaje significativo al titán Atlas, «portador» o «soportador» del cosmos¹⁴. En griego, la palabra *atlas* se forma combinando la *a* prostética (es decir, elemento no etimológico que se añade al principio de una palabra sin modificar su sentido) con una forma del verbo *tlaō*, que significa «portar», «soportar». *Tlas* o *atlas* es, literalmente, el *portante* por antonomasia. Pero portar no es algo sencillo. Portar sólo es posible mediante el encuentro de dos vectores antagonistas, la pesadez por un lado, la fuerza muscular por el otro. Portar manifiesta, pues, la *potencia* del portador y, asimismo, el *sufrimiento* que aguanta bajo el peso que lleva. Portar es un acto de valor, de fuerza, y también de resignación, de fuerza oprimida: son los vencidos, los esclavos, los que más intensamente sienten el peso de lo que portan.

Y eso es lo que de inmediato observamos en la figura del *Atlas Farnesio* dispuesto por Aby Warburg en el rincón superior derecho de su lámina de atlas [fig. 24]: la potencia del atleta va unida en la escultura al sufrimiento del guerrero vencido. En un dibujo del *Codex Coburgensis* que muestra el aspecto del *Atlas Farnesio* en el momento de su descubrimiento arqueológico —y al cual corresponde bien la descripción que daba Ulisse Aldrovandi en 1556¹⁵—, esa doble condición aparece con una nitidez sobrecogedora [fig. 25]: el héroe mitológico ni siquiera tiene brazos para sostener el peso que aplasta sus hombros; su cabeza es miserable, está vacía y rota, al tiempo que la esfera emerge lujosa, plena y perfecta; sus piernas quebradas lo hunden un poco más en la tierra, que

8. Esquilo, *Prometeo*, 347-348, p. 173.

9. Hesíodo, *Teogonía*, 517-520, p. 50-51. Véase Apollodore, *Bibl.*, I, 2, 2-3, p. 28.

10. Ovidio, *Las metamorfosis*, II, 296-297, p. 47.

11. Higino, *Fábulas*, CL, p. 112.

12. Véase T. Reik, 1957, pp. 40-79.

13. Véase É. Tìeche, 1945, pp. 65-86.

14. H. Usener, 1896, pp. 39-40. Véase P. Chantraine, 1968, I, pp. 133-134.

15. U. Aldrovandi, 1556, p. 230-231.

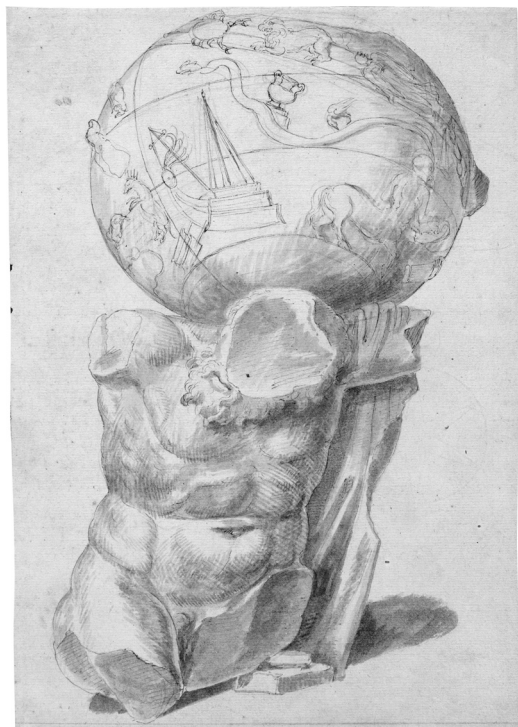


Fig. 25

Atlas (Farnese) porta la bola del mundo, del «Codex Coburgensis», mediados siglo XVI

Dibujo en papel, 27,3 x 17 cm.

Kunstsammlung der Veste, Coburgo

Foto DR

Fig. 26

Anónimo romano

Atlas Farnesio, hacia 150 a.C.

Mármol (rostro, brazos y piernas restaurados en el siglo XVI) (detalle)

Museo Arqueológico Nacional, Nápoles

Foto GD-H

junto con el cielo, forma su prisión inexorable, la condición de su propia inmovilidad para siempre. En el museo de Nápoles, por cierto, basta con rodear la figura restaurada en el siglo XVI para encontrarse ante una visión depurada, violenta, de esa conjunción del portante (el cuerpo) y del portado (el cielo): la gran esfera aplasta la espalda del titán y forma de este modo un trágico binomio con sus hombros, a la vez potentes y sufrientes [fig. 26].

Antes incluso —o mejor, más allá— de interesarse por la iconografía de las imágenes en las que trabajaba, Warburg procuraba captar en ellas lo que dio en llamar su *dinamografía*¹⁶, fundada a su vez en el juego permanente, jadeante deberíamos decir, de *polaridades* siempre en movimiento, siempre en conflicto o en transformaciones recíprocas. Una imagen interesante, a juicio de Warburg como lo es hoy al nuestro, es siempre una imagen dialéctica. La figura de Atlas debe considerarse desde el ángulo de las múltiples polaridades que deja surgir, y en primer término, en ese doble aspecto, visible en el *Atlas Farnesio*, de potencia y sufrimiento. En la gran fototeca de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* que desarrolló Fritz Saxl, siguiendo las indicaciones de su maestro, hallamos numerosas representaciones de Atlas, entre ellas una serie completa documenta, por ejemplo, la gran polaridad mitológica de Atlas y de Hércules, que responde por otra parte a la propia historia de la colección Farnesio, dominada por esas dos monumentales obras maestras del arte antiguo que fueron el *Atlas Farnesio* y el *Hércules Farnesio*¹⁷.

La colección cardenalicia —en la que Patricia Falguières ha reconocido un momento fundacional de la noción moderna de museo¹⁸— hacía visible, a través de la rivalidad simétrica entre Hércules y Atlas, dos imágenes posibles de la potencia, que podríamos denominar la *vis activa* por un lado (la potencia directamente eficaz de Hércules) y la *vis contemplativa* por el otro (la potencia inmóvil y dividida, la potencia patética y sin poder de Atlas). En su estudio clásico sobre la iconografía de Hércules, Erwin Panofsky descuidó la dimensión política de dicha polaridad, en beneficio de una alternativa más ética, la que situaría al personaje de Hércules ante el reto de elegir entre la voluptuosidad y la virtud¹⁹. Françoise Bardou, sin embargo, ha reconocido en la iconografía política del siglo XVI, en Francia, el eminente papel de esa doble imagen de la potencia: «Ambos [Atlas y Hércules] son los que de verdad portan el peso del mundo sobre los hombros»²⁰. El papa Julio III y Felipe II de España recurrieron a la imagen de Atlas en el reverso de sus medallas, una forma de situar al titán en el centro de una reflexión sobre la *potencia*, en la medida en que puede diferenciarse del *poder* ejercido, y aun contradecirlo. No por casualidad las figuras de poder absoluto —sea el emperador, Cronos o Dios Padre— proceden con frecuencia a una inversión directa de la figura de Atlas, de modo que la esfera del mundo no pesa ya sobre los hombros del personaje alegórico, sino que yace humildemente bajo sus pies²¹.

Al reunir en su biblioteca, en paralelo a las imágenes de la fototeca, una serie completa de estudios sobre el mito de Atlas y su iconografía²², Aby Warburg trata de observar experimentalmente la «dinamografía» de esa figura a través de contextos históricos e ideológicos diferentes. Porque soporta el mundo

16. Véase G. Didi-Huberman, 2002a, pp. 169-190.

17. Véanse E. La Rocca, 1989, pp. 43-65, C. Riesebell, 1989, p. 34.

18. Véase P. Falguières, 1988, pp. 215-233.

19. Véase E. Panofsky, 1930, pp. 49-193.

20. Citado por F. Bardou, 1974, p. 44. Véase A. W. Vetter, 2002.

21. Véase M. Rossi, 2000, pp. 91-120.

22. Véanse M. Raoul-Rochette, 1835. J. Wetter, 1858. M. Mayer, 1887. G. Thiele, 1898, pp. 17-56.

entero, Atlas es capaz de personificar el imperio de los hombres sobre el universo. Porque permanece inmovilizado bajo el peso de la bóveda celeste, es capaz asimismo de personificar la impotencia de los hombres frente al determinismo de los astros. Entre esos dos polos extremos, la historia de las imágenes ofrece un extraordinario abanico de versiones, bifurcaciones, inversiones, e incluso perversiones.

Versiones cristológicas, por ejemplo, aparecen en el famoso *San Cristóbal* del museo de Basilea, donde el gigante lleva sobre los hombros, no sólo a Cristo niño, sino a toda la esfera celeste; también conocemos numerosos grabados religiosos de Jesús en los que lleva al mismo tiempo que su cruz (signo de humillación y de pasión), el globo cósmico sobre los hombros (signo de gloria y de potencia). El propio Warburg comentará una versión teratológica de Atlas al evocar la «figura de un hombre que padece el mal francés, dibujado por Durero para una xilografía destinada a acompañar una predicción médica de Ursinus, fechada en 1496», en la que una esfera estelar corona la cabeza del desdichado sifilítico, un modo de indicar la influencia de los astros en nuestros sufrimientos terrestres²³. Más tarde reinarán las variantes epistemológicas, como un grabado donde Rubens representa a la geometría con los rasgos de la figura titánica observando la sombra que proyecta su esfera, sin olvidar, por supuesto, la figura de frontispicio que abre el *Atlas* geográfico de Mercator, y asimismo numerosas obras donde el propio autor se halla representado con los rasgos «laboriosos» de Atlas.

Dentro de esta letanía iconográfica donde el modelo del Atlas griego da paso a un modelo romano²⁴, y se desgranar luego los nombres de Francesco di Giorgio, Hans Holbein, Tintoretto, Baldassare Peruzzi o Taddeo Zuccari²⁵, la cuestión del saber se superpondrá cada vez más claramente a la del castigo. Y es que el *sufrimiento de portar* se torna, en Atlas, *potencia de conocer*, potencia sin poder que le confiere el hecho de estar en contacto directo con la bóveda celeste y el movimiento de las estrellas. Como la esfera que soporta está grabada con notable precisión, el *Atlas Farnesio* ha sido comentado a menudo desde el ángulo de la astrología y la astronomía [figs. 24 y 26]: ya lo hacía Giovanni Battista Passeri en 1750 y lo hizo de nuevo Fritz Saxl en 1933, siguiendo los trabajos de Warburg, de Franz Boll y de Auguste Bouché-Leclerc sobre la astrología antigua y sus supervivencias²⁶.

Germaine Aujac ha sintetizado, más recientemente, el saber antiguo de que es portador el *Atlas Farnesio*, sin omitir señalar la extrañeza topológica de esa esfera celeste se diría que vuelta del revés como el dedo de un guante, ya que muestra el cielo como visto desde el exterior (y no visto desde la Tierra): «El concepto de esfera celeste, que nace muy pronto de la observación del movimiento circular de las estrellas, ha resultado uno de los más fecundos, tanto en el plano práctico, por el tratamiento geométrico que autoriza, como en el plano filosófico, por la visión del mundo que ofrece a la reflexión y a la meditación. Anaximandro de Mileto fue el primero, dicen, en “construir” una esfera en representación del cielo. Esfera llena o “sólida”, mostraba el cosmos desde fuera, desde el punto de vista del Creador podríamos decir. En el interior de esa masa compacta, podía imaginarse

23. A. Warburg, 1920, p. 277.

24. Véanse J. Arce, L. J. Balmaseda, B. Griño y R. Olmos, 1986, pp. 2-16 (textos) y 6-13 (figuras).

25. Véanse F. Saxl, 1933, pp. 44-55. D. P. Snoep, 1967-1968, pp. 6-22.

26. Véanse G. B. Passeri, 1750. A. Bouché-Leclerc, 1899, pp. 576-577. F. Boll, 1903. A. Warburg, 1926, pp. 559-565. F. Saxl, 1933, pp. 44-55.

la tierra, el mar y todos los seres que los pueblan. Dos siglos después, Eudoxo de Cnido trasladó por primera vez el dibujo de las constelaciones a una esfera sólida, acompañada de instrucciones para su uso, o guía de lectura, de la que conservamos una traducción en verso realizada por Arato en el siglo siguiente, poema titulado *Los Fenómenos*, que obtuvo un éxito considerable durante toda la Antigüedad. Es probable que la esfera de Eudoxo, ideada para ser una herramienta de trabajo, llevara, prendidas en el lugar adecuado, sobre los personajes o animales que figuran las constelaciones, las estrellas correspondientes. [...] Podemos hacernos una idea de cómo era la esfera de Eudoxo viendo la esfera celeste que Atlas lleva a cuestas, conservada en el museo de Nápoles»²⁷.

Cabe añadir que la esfera celeste sobre los hombros brindó a Atlas la ocasión de un verdadero *saber trágico*, un saber por contacto y por dolor: cuanto él sabía del cosmos, lo extraía de su propia desdicha, de su propio castigo. Saber próximo, y por ello *saber impuro*: saber inquieto, e incluso «funesto», si tomamos al pie de la letra una expresión que utiliza Homero en la *Odisea* para calificar al titán Atlas: «un espíritu maligno», dice, empleando la fórmula *oloophrôn* (del adjetivo *oloos*, «funesto»), y que no obstante «conoce del mar entero los abismos y, por sí solo, vela por las altas columnas que guardan, apartado de la tierra, el cielo»²⁸. Por su potencia corporal, pues, Atlas nos preservaría de que el cielo acabe estrellándose contra la tierra. Mas, por su potencia espiritual, Atlas es erudito en abismos y en grandes intervalos cósmicos: poseedor de un *saber abisal* tan inquietante como necesario, tan «funesto» como fundamental.

Y, por ello mismo, *saber proliferante*: fue consagrado padre fundador de la astronomía, la astrología, la geografía, y también de la filosofía –según observa Diógenes Laercio al principio de sus *Vidas*²⁹–, e igualmente de la construcción de barcos o del arte de navegar³⁰. Virgilio relata que Atlas enseñó cítara y canto a Jopas, aunque puntualizando que «ese canto decía la luna errante, los eclipses del sol, el origen de los hombres y de los animales, la causa de las lluvias y de los relámpagos»³¹. Una manera de retornar a los fundamentos, esto es, al cielo y al *saber sideral*, como precisará Cicerón: «La tradición no haría de Atlas el pilar del cielo, no clavaría a Prometeo en el Cáucaso [...] si no hubieran recibido ellos de la astronomía una ciencia maravillosa (*caelestium divina cognitio*) que simbolizaba su fábula mitológica»³².

La cosmología antigua, tema principal de la lámina de atlas en la que aparece la figura del titán [fig. 23], sólo vale en opinión de Warburg por sus capacidades de migraciones espaciales y temporales, de persistencias y transformaciones mezcladas, en una palabra, de supervivencia (*Nachleben*). El momento en que Atlas entra en escena no sería comprensible sin las láminas precedentes y siguientes, dejando entrever, por un lado, las fuentes orientales de la cosmología griega (en las láminas 1 [fig. 3] y 3, por ejemplo), por otro, el destino occidental hasta Miguel Ángel y Kepler, e incluso hasta el siglo xx (láminas B [fig. 2] y C), de esas grandes concepciones cósmicas y esféricas de la Antigüedad³³.

La noción de esfera o domo celeste ha sobrevivido, en efecto, durante siglos, y la figura de Atlas aparece, entre otras, en una estructura a la vez homogénea y proliferante que va desde los demonios portadores del cielo, en Palmira, hasta las

27. G. Aujac, 1985, pp. 433-434. Véase Aratos, *Los Fenómenos*.

28. Homero, *Odisea*, I, 52-54, p. 8.

29. Véase Diógenes Laercio, *Vidas*, I, 1, p. 66.

30. Véase Clemente de Alejandría, *Stromata*, XVI, 75, 2, p. 104.

31. Virgilio, *Eneida*, I, 740-744, p. 34.

32. Cicerón, *Tusculanas*, V, 3, 8, p. 109.

33. Véase A. Warburg, 1927-1929, pp. 10-19. Véase W. Liebenwein, 1996, pp. 9-23. R. Stockhammer, 2005, pp. 341-361.

criaturas cariátides de las tumbas etruscas, o bien los gigantes pintados en ciertas bóvedas de Pompeya, e incluso en la cúpula este de San Marco, comentada precisamente por Karl Lehmann en términos de *Nachleben* de la Antigüedad³⁴. Atlas aparece asimismo en un gran poema de setecientos tres hexámetros, compuesto en el siglo VI de nuestra era por Juan de Gaza y titulado *Descripción de un cuadro cósmico*: se trata de una representación astronómica que combina el simbolismo cristiano —en el centro de ese universo destacaba una cruz majestuosa— con la profusión de las figuras típicas de la astrología pagana³⁵. Corresponderá a los historiadores del arte bizantino y medieval completar las hipótesis warburgianas sobre la pervivencia de la astrología antigua en tiempos del Renacimiento y la Reforma³⁶: la «cruz cósmica» de Juan de Gaza se encuentra tanto en el Sinaí como en San Vital de Rávena³⁷, mientras que el titán Atlas no ha perdido un ápice de su reputación de astrónomo en Adón de Viena, en la Edad Media, ni en Jacobo de Bérghamo, en pleno Renacimiento³⁸.

DIOSES EN EL EXILIO Y SABERES EN ESPERA

¿En qué consiste el saber de Atlas? Se trata de un *saber trágico*, he dicho, un saber adquirido por el titán con el telón de fondo de un conflicto del que salió perdedor y de un castigo que deberá padecer, castigo compuesto al mismo tiempo de *exilio* —Zeus encadena a ambos hermanos, Atlas y Prometeo, a sendas extremidades del mundo para sendos suplicios dialécticamente dispuestos³⁹, uno visceral (el hígado devorado), otro sideral (el cielo soportado)— y de *sufrimiento* padecido directamente en su potencia, en su propia capacidad sobrehumana para llevar completamente solo el ingente fardo del mundo. Cierto es que Atlas fue el único capaz de traer a Hércules (que engañosamente le prometía su liberación) las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, pero esa cosecha milagrosa no fue sino un breve intervalo (a causa de otra trapacería de Hércules) en su vida de eterno prisionero, condenado al saber de las cosas extremas que su cuerpo sustentaba, los abismos del mar y las constelaciones del cielo. La famosa expresión de Esquilo, «saber por el sufrir» (*pathei mathos*), conviene a la perfección al titán Atlas. Conviene incluso —esa será, al menos, mi hipótesis— al erudito Warburg, inventor de un nuevo género de atlas.

El exilio del titán constituyó su castigo eterno. En el castigo se encontraba negado, destruido, esclavizado. En la eternidad del castigo y en el saber resultante, se encontró sin embargo afirmado, conservado, engrandecido. Atlas se veía, valga decir, forzado al *Nachleben*: a la pervivencia y no a la pura y simple supervivencia (*Überleben*). En efecto, Atlas ha desaparecido realmente, hace mucho tiempo que nadie puede decir ya qué pinta tiene. Y es que se ha convertido entretanto en una cosa, varias cosas, un nombre común, nuestro bien común. Cuentan que Perseo fue a visitarle un día, pero Atlas le negó la hospitalidad, temeroso de que las manzanas de oro del jardín de las Hespérides fuesen robadas. Entonces, Perseo «le presentó por la izquierda la faz horrenda de Medusa. De cuerpo entero (*quantus erat*: en todo su ser), Atlas se ve transformado en montaña (*mons factus Atlas*); su barba y sus cabellos se tornan bosques, sus hombros y sus brazos colinas; lo que fue su cabeza se alza en la cumbre de la montaña; sus huesos se

34. Véase K. Lehmann, 1945, pp. 1-27.

35. Véanse P. Friedländer, 1912, pp. 135-164 (Atlas citado en los versos 96-125) y 174-176. G. Krahmer, 1920, pp. 25-26. C. Cupane, 1979, pp. 195-207. L. Renault, 1999, pp. 211-220.

36. Véase A. Warburg, 1912, pp. 197-220. Id., 1920, pp. 245-294.

37. Véase H. Maguire, 1987, pp. 17 y 78.

38. Véase J. Seznec, 1940, pp. 20 y 25.

39. Véase J. Ramin, pp. 51, 85-90 y 115-119.

transmutan en piedras (*ossa lapis fiunt*). Luego, su cuerpo agrandado en todos los sentidos (*altus in omnes*) cobra un inmenso desarrollo [...] y el cielo con todos sus astros descansa por entero sobre él»⁴⁰.

La fototeca de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* contiene varios testimonios iconográficos de ese episodio —un grabado de Cherubino Alberti basado en un dibujo de Polidoro da Caravaggio, imágenes de Antonio Tempesta o de Gillis Coignet— que Fritz Saxl no deja de mencionar en su estudio sobre Atlas⁴¹. Interesante resulta notar que, en las diferentes versiones escritas de ese episodio, la petrificación de Atlas no se reduce a un simple acto *mortificante* sino que da lugar, por el contrario, a la descripción de un territorio tan extraño y maravilloso como *proliferante*:

La montaña de África fabulosa entre todas (*fabulosissimum*) [es] el Atlas. En medio de las arenas se eleva hacia el cielo, según cuentan, abrupta y rocosa del lado que mira hacia el litoral del océano al que ha dado su nombre, pero a la vez umbrosa y arbolada, regada por el brotar de los manantiales del lado que mira a África. Al abrigo de su frondosidad, todas las especies de frutos nacen allí tan abundantes que los deseos se ven colmados siempre (*ut nunquam satius volptatibus desit*). Ninguno de los habitantes es visible durante el día; el silencio universal (*silere omnia*) expresa un pavor distinto al de las soledades (*alio quam solitunum horrore*), un mudo temor religioso invade al alma al acercarse, a lo que se añade el pavor que inspira esa cumbre levantada sobre las nubes, y vecina de la órbita lunar (*super nubila atque in vicina lunaris circuli*). Pero la misma montaña, de noche, centellea con mil resplandores, se llena con los retozos jocosos de egipanes y sátiros, y retumba con el sonido de flautas y caramillo, el estruendo de panderetas y címbalos. Eso han relatado autores harto conocidos, aparte de los trabajos que cumplieron en estos lugares Hércules y Perseo. Respecto al espacio que nos separa del Atlas, resulta inmenso e incierto⁴² (*spatium ad eum immensum incertumque*).

Tal sería la gran lección de este mito: un castigo transformado en saber inmenso, un exilio transformado en territorio de abundancia, y aun de placeres dionisiacos. Atlas, guerrero vencido, obligado a inmovilizar su potencia, héroe desdichado y oprimido por el peso de su pena, acaba siendo algo inmenso y moviente, fecundo y rico en enseñanzas. En adelante, dará su nombre a una montaña (el Atlas), a un océano (el Atlántico), a un mundo submarino (la Atlántida), a toda suerte de estatuas monumentales destinadas a sustentar nuestros palacios (los atlantes)⁴³, y pronto a una forma de saber que plasma en imágenes la dispersión —y la secreta coherencia— de nuestro mundo todo. De nuevo comprobamos aquí la pertinencia de las nociones aportadas por Émile Durkheim y Marcel Mauss, por Claude Lévi-Strauss después, sobre la fecundidad epistémica de los mitos, su notable función heurística y clasificatoria⁴⁴.

Corresponderá, no obstante, a poetas y artistas —incluso a filósofos e historiadores del arte— no aplastar jamás al mito en la simple obsolescencia, y recíprocamente, no olvidar jamás, en las pervivencias del mito refigurado, el simple *pathos* que acompañó su sobresalto original. No lejos del *Atlas Farnesio* se hallaba, en la colección del cardenal Alejandro —y hoy en las mismas salas del museo

40. Ovidio, *Las metamorfosis*, I, 655-662, pp. 117-118.

41. Véase F. Saxl, 1933, p. 45.

42. Plinio el Viejo, *Historia Natural*, V, 6-7, p. 48 (y, en general, V, 6-16, pp. 48-53). Véanse Heródoto, *Historia*, IV, 184, p. 190. J. Ramin, 1979, pp. 27-39.

43. Véase P. Plagnieux, 2003, pp. 122-123.

44. Véanse É. Durkheim y M. Mauss, 1903, pp. 13-89. C. Lévi-Strauss, 1962, pp. 48-143.

arqueológico de Nápoles—, una estatua de *Bárbaro arrodillado*, recuerdo del gesto fundamental de Atlas en cuanto extranjero (ni dios ni hombre) y en cuanto vencido portando el peso de su derrota. El trágico binomio del hombro potente-sufriente y de su carga demasiado pesada [fig. 26], subsiste en el repertorio poético, pictórico, incluso musical, de las «fórmulas de *pathos*» (*Pathosformeln*) que Aby Warburg descubre en la historia de las artes, desde el Renacimiento hasta el siglo xx, con el telón de fondo de esa «pervivencia de la Antigüedad» que confirma una vez más cuán resistente es (aunque habría que decir más bien: moviente y fluida así como petrificada).

Me parece que el *Atlas Farnesio*—recordemos que Peter Sloterdijk ve las cosas de otra manera⁴⁵—, no olvida su propio dolor originario: se ve al titán con ambas rodillas dobladas, como si fuera a derrumbarse. Está claro, en todo caso, que lucha contra su propio hundimiento o agotamiento, con un gesto que retoma fórmulas ya visibles en la pintura de vasos griegos, donde a veces ambas rodillas del coloso están dobladas de modo ostensible⁴⁶. A pesar de una restauración relativamente convencional, la estatua romana adquiere una visibilidad nueva si la volvemos a situar en el contexto del manierismo romano y de aquella *figura sforzata* que, en el siglo xvi, funcionaba aún como la imagen dialéctica por antonomasia de la relación entre potencia y sufrimiento, fuerza irresistible y peligro de derrumbamiento. Pensamos desde luego en las figuras pintadas por Miguel Ángel para representar a los ángeles que llevan la gran cruz, o mejor aún, la columna de la flagelación⁴⁷. Pensamos sobre todo en la extraordinaria serie esculpida de los *Esclavos*, que podrían verse como sendas variaciones del cuerpo trágico del titán, hasta el punto de que una de ellas será tradicionalmente apodada *Atlas*⁴⁸ [fig. 27].

Con independencia incluso de las dimensiones que pueden alcanzar las imágenes de esa amplia serie iconográfica—obsidionales como en la Sala dei Giganti de Mantua o reducidas a objeto de orfebrería como en las figuras de Atlas realizadas por Abraham Gessner⁴⁹—, lo que me sorprende es que el gesto fundamental de *sostener* ha de entenderse a la vez en el sentido de peso soportado y de combate librado (como se habla de «sostener una lucha»). Ahora bien, no se trata aquí de un combate cara a cara: no es una reyerta a cielo abierto, sino un *combate inmovilizado por verticalización*, un «combate a cielo cubierto», se diría. Constituye una lucha con algo que pesa y sobresale por encima de él, y adopta por ello todas las trazas del *fatum*, del destino, sobre los hombros del cual deberá entonces, literalmente, combatir con el tiempo, padecer sus embates incesantes. Winnicott explica muy bien cómo el peligro de caer linda con el de despersonalizarse y volver por ello a una desgracia que adviene desde la noche de los tiempos. «El temor al derrumbamiento es temor a un derrumbamiento ya padecido», pero que falta al sujeto para incluirlo en su historia⁵⁰. Una manera de decir que la «fórmula de *pathos*», en la figura de Atlas, atañe sin duda a la inmovilización—y también a la repetición indefinida, la eternización inconsciente—de un conflicto, su forma superviviente expuesta en todo momento al peligro de derrumbamiento.

En la poética general de Aby Warburg, la figura de Atlas acaso ocupe, a su manera, una posición simétrica a la de la Ninfa⁵¹. Todo cuanto la *Ninfa* warburgiana—por ejemplo la bella sirvienta de Ghirlandaio en los frescos de Santa Maria

45. Véase P. Sloterdijk, 1999, pp. 41-63.

46. Véase J. Arce, L. J. Balmaseda, B. Griño y R. Olmos, 1986, p. 6 (y fig. 13).

47. Véase G. Colalucci, F. Mancinelli y L. Partridge, 1987, pp. 37-56.

48. Véase V. M. Cole, 2001, pp. 520-551.

49. Véase E. von Philippovich, 1958, pp. 85-88.

50. Véase W. Winnicott, 1974, pp. 38-40.

51. Véase G. Didi-Huberman, 2002a, pp. 249-306 y 335-362. Id., 2002b, pp. 7-24 y 127-141.



Fig. 27
Miguel Ángel
Esclavo apodado Atlas,
1519-1536. Mármol
Galleria dell' Accademia, Florence
Foto GD-H



Fig. 28
 Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne,
 1927-1929.
 Panel 46 (detalle)
 Warburg Institute Archive,
 Londres
 Foto Warburg Institute

Novella de Florencia, que Warburg dispone en una lámina de su atlas dentro de una serie que llega a incluir una fotografía de campesina italiana en el pueblo de Settignano⁵² [fig. 28]— transporta con generosidad sobre la cabeza como una antigua diosa de la Victoria, Atlas, en cambio, lo llevará a solas, casi sin fuerzas. Todo aquello que aparece como *ofrenda erótica* y como gracia (aun cruel) sobre la cabeza de la Ninfa, aparecerá como *destino trágico* y como sufrimiento sobre los hombros de Atlas. Ninfa y Atlas vendrían a ser dos figuras antitéticas —ambas necesarias, una exagerándose en la exhibición histérica, otro derrumbándose en la postración melancólica— de la *Pathosformel* y del *Nachleben* según Warburg.

Que existen gestos humanos capaces de sobrevivir desde la Antigüedad griega u oriental hasta las actitudes, captadas por el aparato fotográfico del propio Warburg, de una campesina italiana del siglo XIX o comienzos del XX, es lo que pretende mostrarnos el atlas *Mnemosyne* en toda su extensión (o mejor, diría yo, en todo su «rizoma» de imágenes). No cabe duda, por consiguiente, que el «temor al derrumbamiento» sobrevive en nuestra historia cultural como contrasujeto de todo gesto y potencia (la lámina 56 de *Mnemosyne* versa sobre ello). Si Aby Warburg integró, por ejemplo, en su biblioteca varias ediciones críticas de las obras de Friedrich Hölderlin —acompañadas de un estudio sobre el trágico enloquecimiento del poeta⁵³—, es porque se proponía volver a situar su poesía en el contexto de las *modernas supervivencias* de la Antigüedad. Entre 1801 y 1803, Hölderlin había bosquejado precisamente un himno consagrado a los titanes: «Están todavía / Libres de cadenas. Lo divino no afecta a los que no toman parte»⁵⁴. No por casualidad, en los mismos años, conjugaba en el esbozo de su poema *Mnemosyne* el temor al derrumbamiento con la paciencia o el *pathos* de la verdad:

Un signo somos, carente de sentido,
no sentimos dolor y casi hemos
perdido la lengua en el extranjero...
[...] Sí, los mortales más bien (*die Sterblichen*) descienden
hasta el borde del abismo (*an den Abgrund*). Por eso se vuelve
el eco con ellos. Largo es el tiempo, pero sucede
lo verdadero⁵⁵.

Así como el titán Atlas se mantuvo al borde del desmoronamiento entre cielo y tierra, así los «mortales» de Hölderlin permanecen inmóviles —o temblorosos— «al borde del abismo». Que el proyecto de himno a los titanes quedara inacabado, proporciona quizás una indicación sobre el movimiento que Jean-Christophe Bailly caracteriza con acierto como «el fin del himno», precisamente a través de las obras de Hölderlin, Büchner, Kleist, Baudelaire o Leopardi⁵⁶. Pero «el fin del himno» no significa su olvido ni su obsolescencia: más bien sería una *declinación reminiscente* —por emplear una noción cercana a lo que Walter Benjamin describe a propósito del aura— o bien un *saber en espera*, otro modo de llamar el *Nachleben*. Aby Warburg tal vez ignoraba (o así lo deduzco del índice de sus obras y del catálogo de su biblioteca) que Giacomo Leopardi había traducido y extensamente comentado, en 1817, la *Titanomaquia* de Hesíodo⁵⁷. Pero nada ignoraba —incluso resulta algo fundamental para toda su concepción del *Nachleben*⁵⁸— de *Los dioses en el exilio* de Heinrich Heine, texto magnífico, escrito

52 A. Warburg, 1927-1929, p. 85. Véase también pp. 87, 99 y 103.

53. Véase E. Trummer, 1921.

54. F. Hölderlin, 1801-1803, p. 892.

55. Id., 1803, pp. 879 y 1221.

56. Véase J.-C. Bailly, 1991, pp. 139-170.

57. Véase G. Leopardi, 1817.

58. Véase S. Weigel, 2000, pp. 65-103.

en 1853, donde el destino que imponen los titanes a los dioses, y luego los dioses a los titanes, continúa en destino que los hombres imponen a titanes y dioses reunidos:

[...] en el momento de la victoria definitiva del cristianismo, es decir en los siglos III y IV, los antiguos dioses paganos se toparon con los aprietos y las necesidades que ya habían padecido en tiempos primitivos, es decir, en la época revolucionaria en que los Titanes, forzando las puertas del Tártaro, apilaron Pelión sobre Ossa y escalaron el Olimpo. Obligados se vieron a huir de forma ignominiosa, aquellos pobres dioses y diosas, con toda su corte, y vinieron a ocultarse entre nosotros sobre la tierra, bajo toda suerte de disfraces⁵⁹.

Un giro fundamental se refleja en este texto: Heine, a la inversa de un Winckelmann, por ejemplo, teoriza abiertamente el ocaso de la Antigüedad pagana, sin necesidad de convertirla en ideal, tanto si se considera éste como un objeto definitivamente perdido (vertiente depresiva) o bien como el canon estético, incluso el imperativo categórico, de una imitación de escuela (vertiente maníaca). Los dioses paganos se hallan en el exilio, reconozcámoslo sin echarnos a temblar. Pero reconozcamos asimismo su manera tan poco académica de sobrevivir pese a todo: *sobreviven disfrazados*, lo cual brinda a Heine la ocasión de describir con humor —esa sabiduría, esa alegría por encima de toda tragedia unilateral— el proceso mismo de su *reaparición travestida*, el «tropel de espectros juerguistas», la «orgía póstuma» de «fantasmas jocosos» que se divierten con el anacronismo muy poco clásico o neoclásico de una «polka del paganismo» o un «cancán de la Antigüedad»⁶⁰.

Tal humor no es nada frívolo, ni cínico. Considero que significa, por el contrario, tomar en serio el carácter de *inquietante extrañeza* que en lo sucesivo entrañará toda aparición reminiscente de esa Antigüedad *en espera*, a la vez presente y espectral, surgiente e ilegible —*sintomal*, en una palabra, de algo en lo que Sigmund Freud reconocería un deseo reprimido. En el contexto de su análisis del *Unheimliche*, por cierto, Freud se refiere a su vez a *los dioses en el exilio* de Heine, cuyo carácter grotesco creaba malestar, cuando no angustia: «El carácter de inquietante extrañeza no puede obedecer sino a que el doble es una formación perteneciente a los superados tiempos originarios de la vida psíquica, que revestía entonces, por lo demás, un sentido más amable. El doble ha pasado a ser una imagen de espanto, del mismo modo que los dioses se vuelven demonios una vez que su religión se ha derrumbado (Heine, *Los dioses en el exilio*)»⁶¹.

Resulta que en su *Buch der Lieder*, publicado en 1827, Heinrich Heine escenifica justamente una breve prosopopeya de Atlas, una suerte de lamentación de sí mismo por el propio titán —eco, tal vez, del *Prometeo* de Goethe—, cuando el peso del mundo dobla su cuerpo dolorido. La inquietante extrañeza no obedece en el poema a algún «accesorio» espectral, pues no se describe al personaje. Sino más bien a una letanía patética cuya función, al parecer, será extender o eternizar el peso de un sufrimiento —«mundo» y «sufrimiento» vienen a ser aquí una sola y misma pesada cosa— expresado en el ritmo de palabras tales como *Herz y Schmerzen, glücklich y unendlich, unglücklichselger y Unerträgliches*.

59. H. Heine, 1853, p. 400.

60. Ibid., p. 405.

61. S. Freud, 1919, pp. 238-239.

¡Ah, tan desdichado Atlas (*ich unglückselger Atlas*) soy!
 El mundo todo de los sufrimientos porto (*die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen*),
 Porto lo insoportable (*ich trage Unerträgliches*)
 Y el corazón (*Herz*) en mi pecho se rompe.

Orgulloso corazón (*du stolzes Herz*), ¡tú lo has querido!
 Querías ser feliz, infinitamente feliz (*unendlich glücklich*),
 O infinitamente desdichado (*oder unendlich elend*), orgulloso corazón,
 ¡Y ahora eres desdichado (*und jetzo bist du elend*)!⁶²

El poema casi se asemeja, por su simplicidad, a una *letra* andaluza. Pues algo muy simple –si bien conflictivo, dividido, dramático– es lo que en él se dice: el ademán de *portar lo insoportable*, de llevar el mundo todo como un mundo de infinitos sufrimientos. Esto es, sufrir al mismo tiempo por el mundo y por sí mismo, lejos de aquel orgullo o amor propio que otrora buscara una dicha sin fin. Sabido es que tan pronto como apareció el *Buch der Lieder*, el compositor Franz Schubert decidió poner música al lamento de Atlas. Era en 1828, el mismo año de su muerte (tenía treinta y un años), cuando llegaría a escribir: «Me siento tan abatido que tengo la impresión de que la cama va a ceder bajo mi peso»⁶³. Al mismo tiempo, Schubert asegura a su amigo Eduard von Bauernfeld que a pesar del sufrimiento –o a causa de él–, «armonías y ritmos completamente nuevos daban vueltas en su cabeza», los cuales por desgracia, «desaparecieron en el sueño y la muerte»⁶⁴.

Pero entre agosto y octubre de 1828, Schubert tuvo tiempo de componer su admirable *lied*. Después de su muerte fue publicado por Tobias Haslinger, sin número de opus, en una colección titulada *Schwanengesang* (El canto del cisne), que comprende no menos de siete poemas de Heine con música del gran compositor⁶⁵. En su excelente libro sobre Schubert, Rémy Stricker escribe que ese último grupo de *lieder* expresa «una extraña alianza de pasividad y de agresividad»⁶⁶, en la que podríamos comprender el gesto fundamental de Atlas, guerrero vencido, ser de potencia transformada en sufrimiento. Schubert se interesó sin duda por el efecto inexorable de esa transformación, ya que hace que se repitan –algo que Schumann no osará jamás en sus propios *lieder*– las palabras del poema de Heine.

Antes de que el barítono Thomas Quasthoff ofreciera su admirable versión, Dietrich Fischer-Dieskau cantó y comentó espléndidamente *Der Atlas*, evocando en estos términos el «trabajo de lo negativo»: «El tema inicial de *Der Atlas* es de naturaleza sinfónica, trágica y grandiosa. Se presenta como gimiendo bajo el peso, con el paso cansino. La repetición de la segunda estrofa, obra de Schubert, conduce dentro de la sobrecarga de dolor al triunfo de la automortificación. El tono de rebeldía y desafío, la tensión del recitativo, los recuerdos de orgullo en la parte central, el triunfo de lo negativo del final»⁶⁷, todo ello concurre a hacer de ese canto algo semejante a una grandeza bajo coerción. La partitura, en sol menor a un ritmo de 3/4, lleva la indicación *Etwas geschwind*, que corresponde a *poco allegro*. Brigitte Massin realizó un análisis del pequeño drama musical casi inmóvil, donde el tema se canta en un registro grave, violentamente marcado por

62. H. Heine, 1827, XXIV, p. 120.

63. Citado por W. Reich, 1971, p. 175.

64. *Ibid.*, p. 176.

65. Véase B. Massin, 1977, pp. 1225-1259.

66. R. Stricker, 1997, p. 305.

67. D. Fischer-Dieskau, 1971, p. 372.

los bajos, y cuyos «sobresaltos», como ella escribe, acaban siempre en una «caída catastrófica» —sobre todo al pronunciar la palabra *elend*, «desdichado»— y cerrando toda perspectiva, por ejemplo en la segunda estrofa, cuando Schubert retoma los dos primeros versos del poema mientras que la armonía «recae en sol menor»; el último «sobresalto» alcanza la cumbre en la menor —un *fortissimo* «subrayado con una disonancia», de modo que la «recaída no resulta por ello sino más pesada»⁶⁸. Es entonces, como escribe Rémy Stricker, cuando la caída «culmina»⁶⁹ en el punto de su mayor intensidad, es decir, de su paradoja.

Todas esas opciones de composición construyen una notable *legibilidad* del contenido poético, estilístico, filosófico, incluso político —según Frieder Reininghaus⁷⁰— del poema de Heine. Cuando Schubert trabaja los textos de Heine para la serie de *lieder* de *El canto del cisne*, apunta André Coeuroy, «el acompañamiento se torna más complejo y apretado. La línea vocal suele fragmentarse; ya no posee continuamente el largo y flexible desarrollo melódico, a veces casi demasiado melodioso, de los *lieder* precedentes. Inconscientemente sin duda, tiende hacia una suerte de recitativo. [...] Diríase que Schubert, sensible a la novedad lírica de esos textos de un joven poeta aún desconocido, pero que imponía su personalidad, en lugar de tratar de ilustrar poemas y transponerlos a sonidos, desea dejar intacta toda su musical poesía»⁷¹. La simplicidad de escucha que autoriza el *lied* *Der Atlas* parece acordar las soluciones de Schubert con los posicionamientos innovadores de Heine sobre el peculiar lirismo de las formas populares —en los antípodas del neoclasicismo— como depositarias de un verdadero *saber en espera* del sufrimiento⁷². Como los «espectros juerguistas» de *Los dioses en el exilio*, dicho saber encontrará su forma musical en aquello que Jacques Drillon señala en Schubert como sendas «verdades fragmentarias» que, a semejanza de los trozos de estatuas antiguas en un campo de ruinas, vacilan indefinidamente entre lo «estable» y lo «derrumbado»⁷³.

PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA, AURORA DE LA INQUIETA GAYA CIENCIA

Atlas (hablo aún del personaje, pero estoy hablando ya de la cosa, hablo aún del antiguo titán, pero estoy hablando ya del moderno útil de trabajo visual en manos de Aby Warburg): un organismo para sustentar, portar o disponer conjuntamente todo un *saber en espera* que la noción de *Nachleben* designa como potencias de la memoria tanto como potencialidades del deseo, y un *saber del sufrimiento* que la noción de *Pathosformel* permite observar en el meollo de los gestos, los síntomas, las imágenes. Un saber trágico: una *labor* sisífrica, o mejor, «atlanteana», trabajo que transforma el castigo en algo parecido a un tesoro de saber, y el saber en algo parecido a un destino hecho de infinita paciencia —de resistencia para «soportar» la aplastante disparidad del mundo. Y asimismo un *juego*: la capacidad de relacionar órdenes de realidades inconmensurables (tierra y bóveda celeste, en el mito de Atlas), de redistribuir espacialmente el mundo (Atlas astrónomo, inventor de constelaciones, o Atlas geógrafo de mundos conocidos y abisales)... E incluso de cantar todo ello acompañándose con la cítara.

68. B. Massin, 1977, pp. 1264-1265.

69. R. Stricker, 1997, p. 307.

70. Véase F. Reininghaus, 1979, pp. 234-244.

71. A. Coeuroy, 1948, p. 70.

72. *Ibid.*, pp. 13-18. T. G. Georgiades, 1967. B. Massin, 1977, pp. 459-460 y 1261-1268. S. Youens, 1996.

73. J. Drillon, 1996, pp. 27 y 35.

Nadie mejor que Nietzsche para pensar esa relación paradójica, metamorfosis múltiple de sufrimientos y saberes, de labores y juegos. Sabemos que Aby Warburg bebió ampliamente en *El nacimiento de la tragedia*, incluso en *La genealogía de la moral* y la segunda *Inactual*, para teorizar la primacía de lo dionisiaco, la «tragedia de la cultura», la estética de la intensidad, las supervivencias del paganismo, las fracturas en la historia, las inactualidades fecundas o los contratiempos decisivos, la plasticidad del devenir, los conflictos inapaciguables de los que el arte sería la turbulencia central⁷⁴. Pero es en *La gaya ciencia* donde Nietzsche expone ese vuelco de valores capaz de encauzar el saber en espera por las vías de un libre *juego del saber* que no olvide, empero, la tensión trágica de su propio origen.

Como resulta habitual en Nietzsche, todo proviene de un acceso de ira, una rebeldía, de una violenta constatación crítica: la emprende con el dios judeocristiano, como Atlas otrora la emprendiera con los dioses del Olimpo. Y como Atlas, en cierto sentido, lo pagará al precio más alto: el derrumbamiento de su propio pensamiento en la locura. La emprende asimismo con los humanos, sus contemporáneos: «Nosotros, los europeos, nos encontramos ante la visión de un enorme conjunto en ruinas, donde todavía algunas cosas se elevan hacia lo alto, donde otras muchas subsisten carcomidas y con aspecto inquietante, pero donde la mayor parte, ya derrumbada, yace en el suelo»⁷⁵. La emprende con la ciencia tal y como la gobiernan demasiadas «cabezas esquemáticas» guiadas por una obtusa «creencia en la demostración»⁷⁶. Vitupera en ese saber vulgar una «necesidad de lo ya conocido» y un «instinto de temor» ante toda extrañeza: dicho saber, en efecto, nada se atreve a comparar —pues para comparar es preciso transgredir una frontera y, por ende, encontrarse en territorio extraño—, tan sólo se apega a «reducir algo extraño a algo familiar»⁷⁷. Ahora bien, «lo familiar es lo habitual; y lo habitual es lo más difícil de “conocer”, esto es, de considerar como problema, o sea como extraño, lejano, situado “fuera de nosotros”»⁷⁸.

Reconocer el mundo, afirma Nietzsche en esas páginas, consiste ante todo en hacerlo *problemático*. Mas para ello es preciso disponer las cosas de tal manera que su *extrañeza* surja a partir de conexiones posibilitadas por la decisión de franquear los límites categoriales preexistentes, donde las cosas se hallaban más tranquilamente «colocadas». ¿No nos proporciona Nietzsche en estas reflexiones un programa operatorio que será el mismo que utilice Aby Warburg en su atlas de imágenes? Sea como fuere, la ciencia del siglo XIX —la ciencia positivista— no se presenta a juicio del filósofo sino como un vasto «prejuicio» del que tienden a desaparecer todos los «puntos de interrogación», donde la existencia se presenta «degradada» en determinaciones unívocas, y donde los «señores mecanicistas» —Herbert Spencer es el primer designado en esas páginas— ofrecen «una de las [interpretaciones] más pobres en significado» cuando, afirma Nietzsche, la «*música*» del mundo —aunque sea un quejido— debería ser objeto principal de nuestros cuestionamientos, de nuestros conocimientos⁷⁹.

Pero a todo crepúsculo corresponde una aurora⁸⁰. Y en este caso se nombra *gaya ciencia*. La *gaya ciencia* o —en todos los sentidos de la palabra— la *ciencia humana* es aquella que nunca revoca al sujeto de su objeto: «Basta considerar la ciencia como una humanización relativa de las cosas; aprendemos a describirnos a

74. Véase G. Didi-Huberman, 2002a, pp. 142-190.

75. F. Nietzsche, 1882-1886, § 358, pp. 262-263.

76. *Ibid.*, § 348, pp. 246-247.

77. *Ibid.*, § 355, p. 255.

78. *Ibid.*, § 355, p. 256.

79. *Ibid.*, § 373, pp. 282-283.

nosotros mismos de una forma cada vez más justa, al describir las cosas y su sucesión»⁸¹. Consiste en reconocer en el saber una *fuerza* y no únicamente un contenido más o menos objetivo y más o menos formalizado⁸². Consiste en comprender las cosas como pájaros que no quisiéramos inmovilizar por un uso demasiado convencional, jaula de nuestro lenguaje y de nuestras categorías de pensamiento⁸³. Consiste igualmente en *consentir la apariencia de los fenómenos* y, por consiguiente, «¡debemos ser capaces de mantener el equilibrio *más allá* de la moral; ¡y no sólo con la angustiada rigidez de quien en todo momento teme resbalar y caer, sino también sobrevolar y jugar más allá!»⁸⁴. Consiste, finalmente, en ser artistas, «prolongar la duración del sueño», hacerse «sonámbulos del día», sanar de la inmovilidad mortificante por «necesidad de gozar tras un largo período de privación e impotencia»: en suma, un «tiempo de abril» marcado por «la embriaguez de la curación», algo así como una danza libre del pensamiento⁸⁵.

Todo eso podría evocar la figura de un Prometeo desencadenado, o bien de un Atlas por fin liberado de su carga, danzando por los caminos. Pero ya sabemos que Nietzsche nada tiene de un pensador de beatitudes conquistadas de una vez para siempre. La gran fuerza de su exposición consiste en *mantener viva la inquietud*, es decir, la apertura a la extrañeza, a la extranjería, a la extraterritorialidad. Si *reconocer* consiste efectivamente en considerar cada cosa como problemática, o sea en buscar la verdad en la parte *no conocida*, extranjera, desplazada, de cada cosa –lo cual induce a Nietzsche a decir que la verdad misma ha de buscarse «en el terreno de la moral»⁸⁶–, significa que Atlas, aun liberado de su carga, nunca verá apaciguarse su sufrimiento. Hay que comprender entonces el conocimiento nietzscheano como la inquietud asumida o el movimiento bipolar que un párrafo de *La gaya ciencia* titulado «Metas de la ciencia» llama sucesivamente «recursos del dolor» y «constelaciones del alborozo»⁸⁷. Un *júbilo doloroso*, pues, que se despliega en todo el libro y hasta en los dos últimos párrafos, cuyas respectivas conclusiones son: «Comienza la tragedia» y «Bailar –¿es eso lo que queréis?»⁸⁸.

Que la noción de inquietud se hallara implicada en un problema de conocimiento es algo que podía pasar para muchos por una monstruosidad epistemológico-patética. Está claro, sin embargo, que Aby Warburg la hizo suya, como prueba principalmente su seminario de 1927 sobre Jacob Burckhardt y la locura de Nietzsche⁸⁹. ¿Acaso el mismo Warburg no había experimentado entre 1918 y 1924 –en cuerpo y alma, e incluso con el cuerpo en un grito–, hasta qué punto su propia vocación de erudito se inquietaba sin descanso entre los dolorosos *monstra* que le agobiaban y los deslumbradores *astra* cuyas constelaciones brotaban de su pensamiento? «Nosotros los filósofos», había escrito Nietzsche en el prefacio de 1886 a la segunda edición de *La gaya ciencia*, «suponiendo que caigamos enfermos, nos abandonamos en cuerpo y alma a la enfermedad –cerramos los ojos [pero] sabemos que el instante decisivo nos encontrará despiertos»⁹⁰. Y dos páginas más adelante: «Continuamente tenemos que parir nuestros pensamientos desde el fondo de nuestro dolor y proveerlos maternalmente de cuanto hay en nosotros [para] transformar continuamente en luz todo lo que somos, e igualmente en llama todo lo que nos hiere»⁹¹. Todo ello para concluir con palabras

80. *Ibíd.*, § 343, pp. 237-238.

81. *Ibíd.*, § 112, p. 142.

82. *Ibíd.*, § 110, p. 139.

83. *Ibíd.*, § 298, p. 203.

84. *Ibíd.*, § 107, pp. 132-133.

85. *Ibíd.*, § 1, 54 y 59, pp. 21-22, 91 y 97.

86. *Ibíd.*, § 344, p. 240.

87. *Ibíd.*, § 12, p. 62.

88. *Ibíd.*, § 382 y 383, p. 293.

89. Véase A. Warburg, 1927c, pp. 21-23.

90. F. Nietzsche, 1882-1886, p. 23.

91. *Ibíd.*, p. 25.

que podrían aclarar el proyecto del atlas *Mnemosyne*, cuando Warburg regresa de su estancia en la clínica de Kreuzlingen:

Por último, que no quede por decir lo esencial: se sale de tales abismos, de tan grave enfermedad, incluso de la enfermedad de la grave sospecha, *nacido de nuevo*, mudada la piel, más sensible, más malicioso; con un gusto más sutil para la alegría; con un paladar más delicado para todas las cosas buenas; con sentidos más placenteros; con una segunda y más peligrosa inocencia en la alegría, también, al mismo tiempo más ingenuo y cien veces más refinado de lo que se había sido nunca⁹².

Los personajes mitológicos de Atlas y de Prometeo no afloran por casualidad en *La gaya ciencia*, esa pasmosa titanomaquia del conocimiento. Prometeo, afirma Nietzsche, en absoluto «robó la luz»: ese enfoque de las cosas se impuso tan sólo para justificar después su castigo divino. Prometeo no robó la luz, la creó con su propio deseo, «su deseo de luz», lo mismo que *creó como imágenes*, apunta Nietzsche, tanto a los hombres como a los dioses, todos ellos no fueron sino «obra de sus manos, arcilla modelada por sus manos»⁹³. En cuanto a Atlas, creo que trasparece en el párrafo de *La gaya ciencia* titulado «La carga más pesada» (*Das grösste Schwergewicht*), que trata del eterno retorno a través de las palabras de un «demonio» —un dios caído— al que no se nombra: «Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla no sólo una, sino innumerables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, una vida en la que cada dolor y cada placer, cada pensamiento, cada gemido, todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida habrá de volver a ti, y todo en el mismo orden y la misma sucesión —e igualmente esta araña, y este claro de luna entre los árboles, y también este momento, incluido yo mismo»⁹⁴. Y es entonces cuando, al evocar una «eterna sanción», comienza el párrafo siguiente, titulado «*Incipit tragoedia*», que evoca la perpetua inquietud de una alegría abocada al ocaso, «como la abeja que ha hecho acopio de mucha miel»⁹⁵.

La gaya ciencia resulta, pues, inquieta. Desde ese punto de vista, en cada gesto auténtico de conocimiento, se daría el *alborozo arriesgado* de quien salva las fronteras, explora territorios extranjeros, rebasa los límites, canta su error, «ama la ignorancia del porvenir»⁹⁶, —y el *sufrimiento reminiscente* de quien reconoce la trágica condición de su propia actividad de conocimiento, aunque tenga que transformar en lamento su canto anterior: «Quien no conoce ese gemido por propia experiencia, tampoco conocerá la pasión del que conoce»⁹⁷. Un modo para Nietzsche de redefinir por completo las relaciones que, en el *logos* del saber, se entablan entre *ethos* y *pathos*, como si la experiencia adquirida en el conocimiento de las cosas no fuera posible sin una experimentación consigo mismo (con la propia mirada, la propia capacidad de comprender, la propia relación con el sufrimiento: «Nosotros, sedientos de razón, queremos escudriñar nuestras vivencias con tanto rigor como si fuese un experimento científico, ¡hora a hora, día a día! ¿Queremos ser nuestros propios experimentos y nuestros propios cobayas!»⁹⁸.

Así, el hombre de la gaya ciencia aparece alternativamente ante Nietzsche como un volcán —«somos volcanes que crecen, que tendrán sus horas de erupción»⁹⁹—

92. *Ibid.*, p. 26.

93. *Ibid.*, § 300, p. 205.

94. *Ibid.*, § 341, p. 232.

95. *Ibid.*, § 342, p. 233.

96. *Ibid.*, § 287, p. 195.

97. *Ibid.*, § 249, p. 181.

98. *Ibid.*, § 319, p. 215.

99. *Ibid.*, § 9, p. 59.

y como un hierbajo, un rizoma o un árbol que creciera en todos los sentidos: «Se nos confunde –porque nosotros mismos seguimos creciendo, cambiando continuamente. Nos desprendemos de la corteza vieja, además cambiamos de piel cada primavera, nos volvemos cada vez más jóvenes, más llenos de futuro, más altos, más fuertes, echamos nuestras raíces cada vez más poderosamente hacia lo más profundo –hacia el Mal–, mientras que al mismo tiempo abrazamos el cielo cada vez con más amor y amplitud, y por todas nuestras ramas y hojas absorbemos su luz, cada vez más sedientos. Nosotros crecemos como los árboles –¡eso es difícil de entender, como lo es toda vida!–; no en un único lugar, sino en todas partes, no en una dirección, sino a la vez hacia arriba, hacia afuera, hacia adentro y hacia abajo»¹⁰⁰. Por fin, el hombre de la gaya ciencia se presenta como una fuente pública donde todos podrán beber tanto de lo profundo como de la superficie, tanto de la oscuridad como de la limpidez:

Y volvemos a ser transparentes. –Nosotros generosos y ricos del espíritu, como fuentes públicas estamos al borde del camino, y no quisiéramos impedir a nadie que saque agua de nosotros; por desgracia, no sabemos defenderlos cuando quisiéramos hacerlo, ni tenemos medio alguno de impedir que nos *enturbien*, que nos ensombrezcan –que la época en la que vivimos arroje en nosotros lo «más actual» de ella, sus sucios pájaros, su inmundicia; los chavales, sus baratijas, y el viajero extenuado que se acerca a nosotros para descansar, sus miserias grandes y pequeñas. Pero haremos lo que siempre hemos hecho: absorbemos lo que se arroja en nosotros, en nuestra profundidad –pues somos profundos, no lo olvidemos– *y volvemos a ser transparentes...*¹⁰¹.

Pero esa generosidad, ese movimiento incesante, se pagan con una inestabilidad, un errar no menos fundamentales para el hombre de la gaya ciencia. Él, como Atlas, es un apátrida, un desarraigado del espacio y del tiempo: «Nosotros los apátridas [...], nosotros los hijos del futuro, ¡cómo podríamos desear pertenecer a esta actualidad!»¹⁰². Una manera para nosotros de reconocer el errar que Heinrich Heine describía ya en *Los dioses en el exilio* y que Nietzsche reitera aquí cuando compara al hombre de la gaya ciencia con algo semejante a un espectro juerguista: «Se alarga la mano hacia nosotros y permanecemos inasibles. Eso asusta. O también: aparecemos a través de una puerta cerrada. O bien: cuando todas las luces están apagadas. O bien: cuando ya estamos muertos [...], nosotros hombres póstumos¹⁰³ (*posthumen Menschen*)». ¿Cómo no pensar en Warburg que, desde lo hondo de su locura, se creía Cronos en persona y, una vez de regreso en su biblioteca, llegó a definirse como un «aparecido» todavía encadenado a su carga de sufrimiento, pero invocando a Mnemósine –madre de las Musas– para llevar a cabo su titánico proyecto de Atlas?

«EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS»

Si el atlas *Mnemosyne* puede considerarse como «la herencia de nuestro tiempo», por lo menos en ese delicado ámbito donde *saber e imagen* trabajan de concierto, habremos de reconocer ahora, en la inquieta gaya ciencia que formula Friedrich

100. *Ibid.*, § 371, p. 280.

101. *Ibid.*, § 378, pp. 287-288.

102. *Ibid.*, §377, p. 285.

103. *Ibid.*, § 365, p. 272.

104. S. M. Eisenstein, 1935-1937, pp. 169-178 (aquí p. 171).

Nietzsche, algo semejante al fundamento filosófico de dicha herencia. Aby Warburg no fue ni mucho menos el único que bebió en las transmutaciones nietzscheanas una energía teórica propicia para inventar nuevos objetos visuales del saber. Recordemos brevemente, a título de ejemplo, las posiciones de dos contemporáneos de Warburg que fueron asimismo pensadores y practicantes de una verdadera *gaya ciencia visual*.

El primero, Eisenstein, evoca en su *Teoría general de montaje*—colección de escritos compuestos entre 1935 y 1937, inédito en francés— el montaje cinematográfico en términos de *supervivencia* o «reviviscencia emocional», muy cerca en esto de *los dioses en el exilio* de Heinrich Heine y del *Nachleben* de Aby Warburg¹⁰⁴. Unas páginas más adelante, proporciona un comentario implícitamente nietzscheano—la obra que cita del psicoanalista Alfred Winterstein, *Der Ursprung der Tragödie*, no es más que una glosa del libro de Nietzsche *Die Geburt der Tragödie*— del montaje en estado de «nacimiento»... dionisiaco. Dioniso, escribe Eisenstein, personifica por sí solo el «fenómeno originario» (*Urphänomen*) del montaje, en la medida en que, troceado, desmembrado, fragmentado, continúa transfigurándose en una criatura rítmica, «epifánica», una criatura que renace de todo corte y danza a pesar del *agôn* (conflicto), del *pathos* (sufrimiento) y del *thrênos* (lamentación) que suscita y personifica con su historia¹⁰⁵.

El segundo, Georges Bataille, concibió la revista *Documents* como un verdadero atlas de imágenes—exactamente contemporáneo de *Mnemosyne*— animado por una energía de transmutación jerárquica típica de la *gaya ciencia* nietzscheana¹⁰⁶. Por otro lado, sabemos que Georges Bataille fue un gran lector y comentarista de la obra de Nietzsche, de quien a menudo toma motivos festivo-trágicos, como la «alegría suplicante» con la que un hombre sería capaz—cita nietzscheana— de «danzar con el tiempo que lo mata»¹⁰⁷. Todas esas referencias a *El origen de la tragedia* o a *La gaya ciencia* nos incitan a no aislar las perturbaciones teóricas y estéticas acaecidas en los años 1920 y 1930 de esa tenaz memoria que atormenta, se diría, toda la historia del pensamiento occidental. Recordemos, una vez más como ejemplo, cómo Michel Foucault finalizaba su investigación sobre la *Historia de la locura en la época clásica* situando en Sade y Goya el punto sin retorno de esa modernidad en marcha: «A través de Sade y Goya, el mundo occidental ha obtenido la posibilidad de superar en la violencia su razón, y de reencontrar la experiencia trágica más allá de las promesas de la dialéctica»¹⁰⁸.

Dejemos por el momento a Sade y sus propios catálogos de *Pathosformeln* (o deberíamos decir de *Erosformeln*), e interroguemos un instante la posición crucial de Goya en la historia de un atlas cuyo relato no trato de desarrollar aquí, más bien intento construir su arqueología visual y teórica. Hemos visto anteriormente en qué aspectos la forma *poética* del atlas warburgiano procede de un género que el propio Goya denominó *Disparates*; en el capítulo siguiente trataremos de comprender en qué se asemeja la forma *política* del atlas a una colección de *Desastres* históricos. Recordemos, por el momento, cómo un saber por imágenes puede hallar su forma *antropológica* a través de la tensión—característica en Goya y puesta en práctica mucho antes de que Nietzsche aportara su formulación filosófica— entre los *caprichos* de la imaginación y el trabajo de la *razón*.

105. Ibid., pp. 226-231.

106. Véase G. Didi-Huberman, 1995.

107. G. Bataille, 1939, p. 554.

108. M. Foucault, 1961, p. 554.

Todos conocemos la lámina 43 de los *Caprichos* titulada «El sueño de la razón produce monstruos» [fig. 29]. La estampa –al aguafuerte y al aguatinta– fue realizada, al igual que las demás de la serie, en 1799 para una tirada de trescientos ejemplares, sobre la base de dibujos principalmente recogidos en dos álbumes, el *Álbum de Sanlúcar* (1796) y el *Álbum de Madrid* (1797-1798). No menos de ciento trece estudios preparatorios, la mayoría a pluma y aguada sepia, dibujó Goya para los *Caprichos*¹⁰⁹. Dos dibujos preceden a la lámina 43: el primero se presenta como un verdadero revoltijo, un dislate de visiones diversas, unas veces animales y otras humanas, unas sutiles y otras caricaturescas [fig. 30]; el segundo posee la particularidad de reservar, en toda la parte superior izquierda, un gran espacio en media luna, anotado además con tres inscripciones relativamente profusas en la mesa –como en el grabado final–, así como en ambos márgenes, superior e inferior, de la composición¹¹⁰ [fig. 31].

Esas imágenes no exhalan sino misterios y tinieblas: un espacio ofuscado –sobre todo en el grabado– por la pesadez nocturna; un roce generalizado de alas de pájaros o de murciélagos; la mirada misteriosa de un gato, no, de dos gatos que vigilan en la penumbra; por último, ante nosotros, el cuerpo de un hombre derribado sobre la mesa. Goya, no obstante, dejó bien claras dos cosas: por un lado, el «Capricho 43» se presenta como un autorretrato; por otro, representa una concepción filosófica de las relaciones entre imaginación y razón. El primer dibujo preparatorio muestra un fragmento del rostro del hombre desmoronado, donde es fácil reconocer al propio Goya cuya faz asoma por segunda vez, justo arriba, con toda claridad, en medio de una multitud de máscaras gesticulantes, de hocicos animales y otros rostros colocados en todos los sentidos [fig. 30]. En el reverso de ese dibujo, Goya esbozaría de modo significativo su «Capricho 6», titulado *Nadie se conoce*, que muestra un extraño grupo de personajes enmascarados, una escena de carnaval que excluye cualquier esperanza individual de conocer a los demás, e incluso de conocerse a sí mismo¹¹¹.

Máscaras y rostros, máscaras sin rostros o rostros-máscaras: Goya cuida a un tiempo la sencillez de su gesto de autorretrato y la complejidad, si no es la aporía, de todo conocimiento de sí. En el segundo dibujo preparatorio, el artista quiso inscribir esta incontestable precisión: *El autor soñando* [fig. 31]. Ahora bien, ¿de qué está hecho ese sueño? La composición de la imagen sitúa casi todo el espacio bajo el imperio de esa noche bulliciosa que ahuyenta y arrincona al propio soñador en una esquina de su pupitre. En el primer dibujo preparatorio –más completo, más dialéctico en cierto sentido que el propio grabado–, la noche bulle en todos los sentidos a partir de la cabeza del soñador, de quien emana una suerte de aura, productora a su vez de un batiburrillo total donde lo más cercano (rostro del artista) se codea con lo más deforme (semblantes caricaturescos), lo más extraño (animales) y lo más lejano (la propia oscuridad). A partir de una aporía constitutiva del tema (*Nadie se conoce*), lo que aquí se despliega es una pequeña relación de las cosas soñadas, que nos dice hasta qué punto esas imágenes forman parte a la vez de lo más íntimo y de lo más extraño del propio soñador.

A menudo en Goya, las concreciones figurales obedecen a una decisión poética sumamente sencilla, creadora de la situación de base –en este caso una manera

109. Véase P. Gassier, 1973-1975, II, pp. 73-185.

110. *Ibid.*, p. 76 y 138. Véanse F. J. Sánchez Cantón, 1954, I, n.º 41-42. E. A. Sayre, 1988, pp. 227-232. J. Wilson-Bareau, 1992, pp. 9-13. J. Blas, J. M. Matilla y J. M. Medrano J. M., 1999, pp. 238-245 (con bibliografía comentada). J.-P. Dhainault, 2005, p. 118.

111. Véase P. Gassier, 1973-1975, II, p. 107.

Fig. 29
Francisco de Goya
Capricho 43, 1798
Aguafuerte y aguatinta,
18,1 x 12,1 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 30
Francisco de Goya
Sin título, 1797
Pluma y aguada sepia sobre papel,
23 x 15,5 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 31
Francisco de Goya
Sueño I, 1797
Pluma y aguada sepia sobre papel,
con anotaciones a lápiz,
24,7 x 17,2 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid



de colocar el cuerpo en un espacio al mismo tiempo familiar (la mesa de trabajo) y fantástico (la noche animal), exterior (el espacio del estudio) e interior (el espacio visionario). Pero tales concreciones figurales son, asimismo, fruto de una vas-tísima cultura que los iconólogos han podido restituírnos: en filigrana del «Capricho 43», por ejemplo, se hallarían las concepciones de Francisco de Quevedo sobre el sueño –según atestigua el frontispicio de sus *Obras*, en las ediciones de 1699 o de 1726–, el *Ars Poetica* de Horacio (traducido en 1777 por Tomás Yriarte, que Goya conocía bien), las *Elegías morales* de Meléndez Valdés y los *Sueños morales* de Torres Villarroel (1752), las *Empresas políticas* de Diego de Saavedra Fajardo, los *Hieroglyphica* de Pietro Valeriano Bolzani o bien el *Alfabeto in Sogno* de Giuseppe Mitelli, las *Noches lúgubres* de José Cadalso, e incluso el *Leviatán* de Thomas Hobbes¹¹². Se ha llegado a hacer del artista soñador del «Capricho 43» un avatar del Quijote¹¹³.

Goya, ciertamente, tenía dónde elegir entre la masa de compendios emblemáticos y de repertorios iconológicos que, desde Cesare Ripa, florecieron a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Por ejemplo, la *Meditatio* fue representada a menudo como una figura que se inclina y casi se duerme o se deja llevar por la imaginación, acaso hasta la melancolía. Así, Folke Nordström cotejó el «Capricho 43» con el frontispicio de *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton¹¹⁴, lo que tal vez convenció a Panofsky, en un apéndice de 1989 a su gran estudio sobre la melancolía, para señalar *in fine* una «actitud melancólica» en el «Capricho 43» de Goya¹¹⁵. Así que nada nos impide ahora la glosa del camino recorrido desde la *Melancholia I* de Alberto Durero hasta el «El sueño de la razón» de Francisco de Goya: el murciélago continúa ahí, los instrumentos de trabajo también (compás en Durero, estilete de grabado en Goya), pero el perro se convierte en gato, y el espacio geométrico en una leonera de obsesiones por todas partes. Todo lo *ex-puesto* o «posado» en Durero –tanto en sentido físico como moral– se vuelve en Goya *explosionado*, conflictivo, deflagrador o agobiado en exceso.

Ese exceso, analizado por André Malraux en términos de simple «ironía»¹¹⁶, en realidad debe su principio a la omnipresencia de lo grotesco y de las figuras populares de la creencia –y también de la prudencia– en la obra de Goya¹¹⁷. Como es sabido, los *Caprichos* también deben mucho a Giambattista Tiepolo y sus series de *Caprici* (1740-1742) o de *Scherzi di fantasia* (1743-1757) cuya lámina de frontispicio exhibía las mismas aves nocturnas que «El sueño de la razón»¹¹⁸. Como mostró una importante exposición del Kunsthistorisches Museum de Viena en 1996, el «capricho» desempeñó –desde Arcimboldo y Jacques Callot hasta Tiepolo y Goya– un papel fundamental en la teoría y práctica de las artes figuradas de la época moderna¹¹⁹. Entre carcajadas de risa y abismos de angustia, superficies del ingenio y profundidades de la reflexión filosófica, las figuras de los *Caprichos*, en Goya, señalan el apogeo de esa tradición y al mismo tiempo un punto sin retorno que, junto con los *Disparates* y los *Desastres*, nos introducen de lleno en una época de la que todavía forman parte Nietzsche, Freud y Warburg, época que no concuerda ya unilateralmente con los poderes de la razón, sino que se inquieta sin descanso por las potencias, unidas o discordantes, de la imaginación y la razón, de los *monstra* y los *astra*, de las tinieblas y las luces.

112. Véase G. Levine, 1955, pp. 56-59. Id., 1959, pp. 106-131. E. Helman, 1958, pp. 200-222. H. Hohl, 1970, pp. 109-118. J. M. B. López Vázquez, 1982, pp. 161-176. R. Alcalá Flecha, 1988, pp. 444-453. A. Stoll, 1995, pp. 264-270. Véase I. Stoichita y A. M. Coderch, 1999, pp. 165-183.

113. Véase J. J. Ciofalo, 1997, pp. 421-436.

114. Véase F. Nordström, 1962, pp. 116-132.

115. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, 1964, p. 675. Véase M. Warnke, 1981, pp. 120-123.

116. A. Malraux, 1950, p. 36.

117. Véase V. Bozal, 1993, pp. 51-52.

118. Véase K. Christiansen, 1996, pp. 275-291 y 348-369 (catálogo).

119. Véase E. Mai (dir.), 1996, pp. 35-53. W. Hofmann, 1996, pp. 23-33.

Así pues, hay que mirar «El sueño de la razón» como una *imagen dialéctica*; así lo hizo Werner Hofmann en repetidas ocasiones, analizando por ejemplo la estructura emblemática de los *Caprichos* y su contenido moral no prescriptivo, más bien comparable con una interrogación antropológica sobre las «enfermedades de la razón»¹²⁰. Si los *Caprichos*—y en general la obra grabada, pintada o dibujada de Goya— se ofrecen sobre todo como intensas dramaturgias del claroscuro, que halla en la técnica del aguatinta una potente herramienta¹²¹, es ante todo porque Goya fue un hombre de las Luces comprometido con la inquieta gay ciencia de las Sombras, o de los monstruos, de la razón¹²². En efecto, en los *Caprichos* descubrimos de continuo una especie de articulación dialéctica donde filosofía de las Luces y Romanticismo del sueño se confrontan o se intercambian constantemente, anunciando en «el hombre disonante» analizado por Caroline Jacot Grapa, una subjetividad tensiva y sombría con la que el Romanticismo no cesará ya de jugar¹²³.

Ahora bien, todo esto se siente y experimenta de modo directo ante el «Capricho 43». En él las tinieblas están omnipresentes y son peligrosas; pero el ala de la gran lechuza encima del cuerpo casi actúa de semáforo, de señal luminosa, mientras que la inscripción del primer plano, habilitada en reserva de blanco, puede leerse como luminosamente [fig. 29]. Las tinieblas están omnipresentes asimismo porque vemos al pintor, ese profesional de la mirada, *no ver ya nada* en absoluto, derribado en la mesa, con el rostro entre los brazos. Sólo su espalda está iluminada, precisamente como si iluminara, como si *viera* las apariciones nocturnas que la rodean. El «ojo interior» de las visiones del ensueño, en esa imagen, delegaría por lo tanto su figurabilidad en la espalda arqueada, en el *reverso* de ese hombre. Una «visión de detrás de la cabeza», en cierto modo, incluso de «detrás de los hombros». En cuanto a los animales del drama, todos son criaturas de la noche: murciélagos, lechuzas, gatos. Y más concretamente criaturas *nictálopes* que Goya representa de manera ostensible —al menos las que están en primer plano, incluido el gato enroscado en la parte baja de la espalda del artista— con los *ojos muy abiertos*.

Miren de nuevo ese cuerpo: acurrucado en su parte superior, la cabeza escondida entre los redondos hombros, arqueado, serpentino, casi contorsionado, evoca la figura *sforzata* de un hombre en pugna con —o prisionero, esclavo de— fuerzas conflictivas que lo superan, aunque estén en él. Todo el pulular de figuras visionarias, que ocupa la mayor parte de la imagen, parece emanar de esa espalda —pienso ahora, espontáneamente, en una expresión de Mallarmé que leí hace tiempo, «*arrière-ressemblances*»*, o bien coaccionarla, pesar peligrosamente sobre ella. Añadamos a ello que, en los dos dibujos preparatorios y en el propio grabado, un elemento figural vuelve siempre, como si fuera absolutamente necesario: se trata de una gran mancha negra, un *peso de tinieblas*, diría yo, que parece acentuar o forzar la curvatura de la espalda del artista.

Tal vez hemos de comprender, en esa imagen de carga, que allí donde el titán Atlas debía soportar sobre los hombros el peso del mundo exterior como castigo por su audacia, el pintor Goya reconoce ahora que deberá soportar *a cuestras* el peso o la gran mancha oscura de todo un *mundo interior*—aunque extraño,

120. Véase W. Hofmann, 1980a, pp. 52-61. Id., 1995a, pp. 512-565. Id., 2003, pp. 73-147 (principalmente pp. 85-86, 115, 113, 128 y 130-135).

121. Véase C. Wiebel, 2007, pp. 303-329.

122. Véanse J. Dowling, 1985, pp. 331-359. A. de Paz, 1990, pp. 214-224. P. K. Klein, 1994, pp. 161-194. V. Bozal, 2005, I, pp. 189-236.

123. Véase H. Focillon, 1930, pp. 122-142. C. Jacot Grapa, 1997. G. Poulet, 1977, pp. 9-39.

*. Una idea, una visión “de derrière la tête” significa tenerla oculta o disimulada, consciente o inconscientemente. [N. de la T.]

*. Acaso “trasemejanzas” nos acerque al significado del neologismo de Mallarmé evocado por el autor. En francés, el prefijo *arrière* indica la parte de atrás (en el espacio) o anterior (en el tiempo). [N. de la T.]

ajeno— como si las visiones fueran el castigo, el precio que debe pagar por la lucidez acerca de sus propios monstruos. Las imágenes oníricas habrán de pensarse entonces como huellas de un destino o marcas de una herida muy real: ya en los *Caprichos*—será todavía peor en los *Desastres*—, *Traum* y *Trauma* trabajan de común acuerdo¹²⁴. ¿Será esta la última lección de un artista capaz de reivindicar juntas las potencias de la razón y de la imaginación? No del todo. Pues falta un elemento decisivo en esa dialéctica, un elemento que el «Capricho 43» escenifica, empero, con perfecta claridad.

Ese elemento es la mesa —toda una arquitectura de tablas ensambladas en el primer dibujo preparatorio, un simple volumen cúbico en el grabado final, más alegórico— en la que el artista se representa dormido. Por este motivo, la mesa forma parte integrante del acto de autorretrato: aparece como un rincón del estudio del artista, una herramienta del pintor, lo mismo que el estilete robado por la lechuza, a la izquierda de la imagen. Conforman un *plano de trabajo*, preciso, enmarcado, que se opone aquí de manera violenta al insondable *espacio del sueño* que sobresale por encima de él. Entre ambos, el cuerpo del artista hace de interfaz, operador de conversión entre esos dos órdenes de realidad que son, por un lado, la *obra* (trabajo del arte que se cristaliza en esa misma lámina grabada, algo que normalmente miramos colocado encima de una mesa) y, por otro, el *síntoma* (trabajo del sueño que se esparce entre memoria y olvido, como en las inervaciones de todo nuestro cuerpo). El síntoma es desorden privado, caos, hervidero, aparición no controlable; la obra es orden, serie publicable, clarificación gráfica. Salvo que aquí, la obra tiene por objeto al síntoma mismo, o más bien la dialéctica entre obra y síntoma pensada por Goya como una suerte de titanomaquia entre la *razón* y sus *monstruos*. Los monstruos de la razón sólo aparecen a espaldas nuestras, por decirlo así (es una manera de recordar, por ejemplo, que olvidamos la mayor parte de los monstruos que pueblan nuestros sueños). Pero el arte de Goya se propuso *mostrar los monstruos*, mostrarlos públicamente, grabarlos pacientemente, hacerles *rendir figura**, se diría. Para comprenderlo, antes habrá sido preciso dotarse de una filosofía dialéctica de las relaciones que mantienen, en una misma imagen, la razón y sus monstruos.

UNA ANTROPOLOGÍA DEL PUNTO DE VISTA DE LA IMAGEN

Los *Caprichos* de Goya —su serie completa, junto con las muy numerosas obras afines pintadas o dibujadas— pueden verse sin duda como un atlas de los monstruos que engendran el ensueño o el sueño de la razón. El mismo año que se compuso «El sueño de la razón» —1797—, Immanuel Kant escribe que «la *veracidad* es un deber que ha de ser considerado como base de todos los deberes [...], constituye pues un mandamiento de la razón que es sagrado, absolutamente imperativo, y que ninguna conveniencia puede limitar»¹²⁵. ¿No tuvo que transgredir Goya muchas conveniencias para grabar sus *Caprichos*? En todo caso, en 1799, cuando la serie se hallaba lista para su venta, el artista hubo de retirarla tan sólo dos días después, por temor a una censura de la Inquisición¹²⁶.

124. Véase S. Dittbener, 1995, pp. 256-269.

*. *Rendre figure*, escribe el autor, componiendo así un neologismo con *rendre raison* (rendir cuentas) y *prendre figure* (cobrar figura). [N. de la T.]

125. E. Kant, 1797, pp. 69-70.

126. Véanse J. Adhémar, 1948, pp. VIII-XIII. E. Fuente Ferrari, 1969, pp. 13-14.

Sólo la verdad ofende, solemos decir. No cabe duda de que los *Caprichos*, a despecho de sus innumerables «fantasías», constituyen una obra de «veracidad» en el sentido kantiano de la palabra. Todas las grandes series grabadas por Goya –*Caprichos*, *Disparates* y *Desastres*, sin olvidar la *Tauromaquia*–, podrán considerarse entonces como ensayos para una «antropología del punto de vista de la imagen» comparable con aquella *Antropología del punto de vista pragmático* publicada por Immanuel Kant precisamente en 1798: libro extraordinario –que Michel Foucault tradujo– en el que ciertas grandes construcciones conceptuales enunciadas en *La crítica de la razón pura* se veían, literalmente, *probadas*, observadas a simple vista, inquietadas, a veces sentidas y, en todo caso, *experimentadas* en los cuerpos, los ademanes, las imágenes de cada quien.

La *Antropología* kantiana comienza con un elogio a la *representación de sí mismo* en cuanto «ese poder eleva al hombre infinitamente por encima de todos los demás seres que viven en la tierra»¹²⁷. A esto, aún muy general, Goya había respondido ya, en «El sueño de la razón», que no se puede efectuar un retrato auténtico de uno mismo sin dejar entrar a toda la jauría de animales, animalidades, inhumanidades o extrañezas, que nos constituyen al dar consistencia a nuestras obsesiones. El propio Kant no hizo oídos sordos a este tipo de problema, cuando interrogándose acerca de «la observación de sí mismo», casi de inmediato llega a introducir la cuestión de las «representaciones que tenemos sin ser conscientes de ellas»: «representaciones *oscuras*», dice, representaciones cuyo campo es, en realidad, «mucho más extenso» que el de todas las «representaciones *claras*» puestas a nuestra disposición: «casi siempre somos juguete de representaciones oscuras», admite al final, sobre todo cuando el deseo –debería añadirse la angustia o la memoria– se inmiscuye¹²⁸.

Así pues, en *Antropología del punto de vista pragmático*, Kant interrogó lógicamente las «diversas formas de la facultad de invención sensible», así como las potencias de la imaginación¹²⁹. En torno a ésta reflexionó en los términos simétricos de la memoria y la predicción, en un apartado titulado «De la facultad de hacer presente el pasado y el porvenir con la imaginación»¹³⁰. Se inquietó por aquello mismo a lo que Goya se exponía, a saber, que «es peligroso hacer experimentos con la mente y ponerla, hasta cierto punto, enferma para observarla y buscar su naturaleza a través de los fenómenos que entonces se producen»; el filósofo pasa revista a los peligros principales en las rúbricas de la «alteración del humor» y la «ensoñación melancólica», antes de la «confusión mental» y la «extravagancia»¹³¹. Pero a alguien que admitía que la veracidad es tan «imperativa» que no puede ser «limitada por conveniencia alguna», convenía justamente no reducir la *sinrazón* a un liso y llano *defecto de razón*: «Pues la sinrazón (que es algo positivo y no sólo falta de razón) es, como la propia razón, una pura forma a la que pueden corresponder los objetos y ambas se elevan a lo universal»¹³².

Eso es precisamente lo que Goya arrojó, literalmente, en la hoja de su primer dibujo preparatorio para «El sueño de la razón» [fig. 30]: algunas figuras de obsesiones suyas se atropellan en ella de modo evidentemente singular y «perlaboradas» –muchos otros espectros, en efecto, lo habitan–, pero la situación alegórica permite que el tumulto imaginario acceda a esa «pura forma» de la que habla

127. E. Kant, 1798, p. 17.

128. Ibid., pp. 21-24.

129. Ibid., pp. 47-57.

130. Ibid., pp. 57-63.

131. Ibid., pp. 80-83.

132. Ibid., p. 84.

Kant, algo que se «eleva a lo universal», sobre todo a través de la utilización de la aguada sepia que sugiere un distanciamiento –grisalla de las imágenes– memoria– a la vez que unifica la imagen como un espacio inseparablemente exterior (visión objetiva, situada, del artista a su mesa de trabajo), e interior (visión insituable de los animales, las máscaras, los rostros que por todas partes flotan en todos los sentidos).

El segundo dibujo preparatorio correspondería, por su parte, a un momento muy diferente de la elaboración goyesca [fig. 31]; la abundancia de anotaciones sugiere por sí sola que ese dibujo obedece a una *decisión teórica* global, mientras que el primero correspondía más bien a un momento de *experimentación fenomenológica* local sobre la emergencia de algunos «monstruos» en «El sueño de la razón». Primero, en la parte superior de la hoja, Goya ha inscrito *Sueño 1º*. Decisión estratégica: Goya piensa entonces que esta imagen –a la que precedieron muchas otras– podría servir de frontispicio a la serie completa de los *Caprichos*, lo cual explica quizás la gran reserva de blanco como lugar más indicado para un título eventual (sabemos que, finalmente, Goya prefirió volver a la solución más canónica de un autorretrato «exterior» que muestra su autoridad, su posición de autor, lejos de la imagen frágil e «interior» del hombre derrumbado–atormentado que vemos en el «Capricho 43»).

Viene a continuación el texto inscrito en la vertical del pupitre. Nada que ver todavía con la frase articulada –la proposición, el argumento filosófico– que pronto leeremos en el grabado. El artista dispondrá aquí, en plena tradición, su signature o marca de autoridad: «Dibujado y grabado p^r F^{co} de Goya, año 1797». Pero anteceden a esta inscripción las dos palabras programáticas, tan ambiciosas como enigmáticas: «Ydioma universal». ¿A qué apuntaba Goya con estas dos palabras? ¿A la «lengua de los signos» destinada a quienes como él eran sordos?¹³³. Una consideración interna nos inclinaría a buscar más bien por el lado de los elementos *in praesentia*, a saber, la propia imagen, y también el comentario inscrito por Goya justo debajo: «El Autor soñando. Su yntento solo es desterrar bulgaridades, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad». A este comentario hemos de añadir los que ofrecen respectivamente los manuscritos del Prado y de la Biblioteca Nacional de Francia: «La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus marabillas». «(Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones)»¹³⁴. Merece la pena, por último, releer el anuncio anónimo de los *Caprichos* –donde el personal vocabulario de Goya se trasluce en cada frase– publicado en el *Diario de Madrid* del 6 y 19 de febrero de 1799:

Entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos [...] pueda ser también objeto de pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice, [el autor] ha tenido que exponer a los

133. Véase B. Kornmeier, 1998, pp. 1–17.

134. Citado por P. Gassier, 1973–1975, II, p. 76, y por J. Blas, J. M. Matilla y J. M. Medrano J. M., 1999, p. 238. Véase J.–P. Dhainault, 2005, p. 118 (trad. modificada).

ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones. [...] La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza representa esparcidos en muchos y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil¹³⁵.

Todos esos textos no manifiestan, creo yo, nada más que la «inquieta gaya ciencia» del propio Goya: *alegría* que obedece a una decisión escandalosa o a una transmutación de valores con frecuencia irónicos, incluso grotescos, en la invención de sus imágenes; *saber* que obedece a una concepción radical de la actividad artística en cuanto acto de «veracidad» filosófica; *inquietud* que obedece al hecho de que, para asumir todo eso, Goya se veía obligado a caminar por el filo de la navaja, a punto de hundirse, en todo momento, en las contradicciones de su propio vocabulario. En el centro de esas contradicciones se halla, por supuesto, la imagen, y la *imaginación*, que es la facultad productora de la misma. Por ejemplo, en el texto del dibujo preparatorio del «Capricho 43», leemos que el autor «sueña», cuando lo que pretende es destapar la falsedad de los «sueños» vulgares de la creencia; leemos que pretende aportar un «testimonio solido de la verdad», pero lo hace por medio de una serie de «caprichos» desbocados. En el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia, Goya –hombre sordo– vitupera a todos los que «no oyen el grito de la razón»; y fustiga asimismo a aquellos para los que «todo se vuelve visiones», él –hombre de imágenes–, que transformaba cualquier cosa en cosa visual. Por último, en el reclamo del *Diario de Madrid*, se subleva contra «la mente humana oscurecida y confusa», él, que lo único que propone en sus *Caprichos* son imágenes oscuras y confusas cuyos misterios escrutan aún los iconógrafos.

Pero esas aparentes contradicciones de Goya son sólo la contrapartida de una inquietud capaz de transformarse en posición dialéctica; lo atestigua su notable concepción de la imaginación (fantasía) y, por consiguiente, de la actividad artística. La imaginación sería de algún modo el *pharmakon* de Goya: ella es efectivamente ese «lenguaje universal» que sirve para todo, para lo peor y para lo mejor, para lo peor de los *monstra* tanto como para lo mejor de los *astra*. La imaginación abandonada a sí misma, eso es lo peor: «produce [entonces] monstruos imposibles», y deja proliferar las «extravagancias y desaciertos» de una «sociedad civil» en manos de «la ignorancia o el interés». ¿Qué hacer para acometer su crítica? Censurarla es precisamente lo que trata de hacer la Inquisición: resulta injusto e inoperante, un oscurantismo contra otro. De todos modos, antropológicamente hablando, nadie podría «suprimir» las imágenes o la imaginación, la cual conforma por completo al hombre. Por consiguiente, será preciso ocupar tan peligroso terreno y convocar a la *imaginación con la razón*, su falsa enemiga. El arte designaría entonces el lugar donde esa doble convocatoria resulta posible: «Unida con la razón, [la fantasía] es madre de las artes». He aquí por qué –y se trata de un elemento capital del razonamiento de Goya– la pintura puede tener como objeto la «censura de los errores» humanos. Una *crítica* en el sentido de

135. Citado por J.– P. Dhainault, 2005, pp. 31-32. Véase J. Blas, J. M. Matilla y J. M. Medrano, 1999, p. 415.



Fig. 32
Francisco de Goya
El porteador, 1812-1823
Píncel y aguada sepia sobre papel,
20,5 x 14 cm.
Musée du Louvre. Département
des Arts graphiques, Paris
Foto DR

Fig. 33
Francisco de Goya
No sabías lo q.º llevabas aquestas?,
1820-1824
Tinta sobre papel, 20 x 14,2 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 34
Francisco de Goya
Mal marido, 1824-1828
Lápiz sobre papel, 19,2 x 15,1 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid



Kant, si se quiere, y que convierte la pintura, a juicio de Goya, en una actividad filosófica que apunta a lo «universal» (nótese la habilidad política de Goya cuando emplea, para justificarse en el *Diario de Madrid*, la palabra de lo que teme por encima de todo, a saber, la *censura* de la Inquisición).

En suma, no se revoca la imaginación: tenemos que *portarla*—como Atlas porta el cielo para convertirse en su experto por antonomasia— y *reportarla* a una mesa de trabajo o una lámina de grabado. Lo cual se lleva a cabo a partir de una opción razonada, una «combinación» que designa ya el «artificio» figurativo más importante como un *montaje* de cosas diversas y confusas que, «ingeniosamente dispuestas», permiten que una imagen pintada o grabada alcance lo universal. Los «monstruos» de Goya nada tienen en absoluto del desahogo personal, sentimental o frívolo que sugeriría una mala lectura de la palabra *fantasía*: son obra de un artista que entendía su trabajo como una «antropología del punto de vista de la imagen», o sea, una reflexión fundamental sobre las potencias de la imaginación en el hombre, reflexión que toma su método de su objeto, la imaginación pensada como herramienta—idónea, técnicamente elaborada, filosóficamente construida— de un auténtico *conocimiento crítico* del cuerpo y el espíritu humanos.

Este es, pues, el *arte* pensado por Goya como una verdadera *crítica* filosófica del mundo y, de modo particular, de esa «sociedad civil» a la que se refiere en el *Diario de Madrid*. Para asumir tamaño reto, convendrá actuar dialécticamente en dos frentes a la vez: por su actividad crítica, el artista ha de proceder a justos *encuadres* de la realidad que observa y, por ende, de esa *verdad* de la que desea dar testimonio; por su actividad estética, se toma la libertad, la *fantasía*, de proceder a *montajes* entre las cosas más dispares. Así, advertimos que Goya procede con frecuencia a encuadres patéticos de lo que observa para criticarlo mejor: por citar ejemplos relativos al motivo corporal—o a la «fórmula de *pathos*»— que aquí nos interesa, señalemos la amplitud en Goya de motivos donde se ve a un personaje *doblado por una carga*. Basta, para ello, con «encuadrar», aislar en la calle—y en una hoja de dibujo— a un cargador haciendo su trabajo [fig. 32]. Pero también será preciso emplear la *fantasía* crítica inventando «montajes» alegóricos donde podemos ver, entre otros, a un campesino trabajando la tierra con un eclesiástico a cuestas [fig. 33] o bien a una mujer doblegada por el peso de su marido o a un asno cargado con su amo¹³⁶ [fig. 34].

Esos montajes alegóricos suelen ser tan brutales como las figuras satíricas creadas en una óptica de *propaganda política* (tema capital, recordémoslo, del trabajo de Warburg cuando concebía su atlas de imágenes). Están emparentados, desde este punto de vista, con las imágenes chirriantes de William Hogarth y, en general, con las caricaturas alegóricas que florecen por doquier en Europa a mediados del siglo XVIII¹³⁷. Pero en Goya encontramos además todo lo que no suele existir en tales imágenes, a saber, una *intensidad psíquica* que, a nadie extrañará, fue reconocida y admirada por los románticos franceses. Théophile Gautier, a la cabeza, da cuenta ya en 1838, de los *Caprichos* y ve en Goya a «un artista de primer orden» pese a una «manera de pintar [...] excéntrica», más allá de cualquier «fogosidad»:

136. Véase P. Gassier, 1973-1975, I, pp. 403, 438, 464, 523, 525, 611 («encuadres» documentales). *Ibid.*, I, pp. 149, 151, 159, 514-515 y II, pp. 123, 137 («montajes» alegóricos).

137. Véase R. Wolf, 1991.

La individualidad de este artista es tan fuerte y tan tajante que nos resulta difícil dar de ella una idea siquiera aproximada. No es un caricaturista como Hogarth, Bamburry o Cruikshank; Hogarth, serio, flemático, exacto y minucioso como una novela de Richardson, que deja ver siempre la intención moral; Bamburry y Cruikshank, tan notables por su numen maligno, su exageración bufona, nada tienen en común con el autor de los *capricchi* [*sic*]; Callot se asemejaría más a él; Callot, mitad español, mitad bohemio; pero Callot es nítido, claro, fino, preciso, fiel a lo verdadero, pese a lo amanezado de sus giros y la extravagancia fanfarrona de sus arreglos; sus diabluras más singulares son rigurosamente posibles, es pleno día en sus aguafuertes, donde la búsqueda de los detalles empece el efecto y el claroscuro, que sólo con sacrificios se obtienen. Las composiciones de Goya son noches profundas donde algún rayo de luz brusco esboza pálidas siluetas y extraños fantasmas. [...] Hemos dicho que Goya es caricaturista, a falta de una palabra más justa. Caricatura del género de Hoffmann, donde la fantasía se mezcla siempre con la crítica y a menudo llega hasta lo lúgubre y lo terrible. [...] Las caricaturas de Goya encierran, dicen, algunas alusiones políticas, pero [...] hay que buscarlas bien a través del espeso velo que les da sombra. [...] Respecto al alcance estético y moral de esta obra, ¿cuál es? Lo ignoramos. Goya parece haber dado su opinión sobre ello en uno de sus dibujos, que representa a un hombre con la cabeza apoyada en los brazos y a cuyo alrededor revolotean búhos, lechuzas, pampalinas. La leyenda de esa imagen dice – *El sueño de la razón produce monstruos*. Es cierto, pero resulta muy severo¹³⁸.

Tenía que suceder, por fin, que Charles Baudelaire se encontrara con los *Caprichos* de Goya. Tras el *Salon caricatural* de 1846, claramente orientado en el sentido de una crítica social –patente en el subtítulo: *Critique en vers et contre tous**–¹³⁹, Baudelaire publica en octubre de 1857 un extenso artículo titulado «Algunos caricaturistas extranjeros» en el que, tras Hogarth y Cruikshank, aparece la figura de Goya, «hombre singular [que] ha abierto en lo cómico nuevos horizontes»: horizonte de lo «cómico feroz y [...] ante todo fantástico»¹⁴⁰. Supone un cómico paradójico donde la risa se huela hasta el espanto, «algo que se asemeja a esas pesadillas periódicas o crónicas que asedian con regularidad a nuestro sueño»¹⁴¹ –alusión posible, nos gustaría pensar, al propio «El sueño de la razón».

Eso es lo que marca al verdadero artista, siempre duradero y vivaz incluso en esas obras fugitivas, valga decir suspendidas a los acontecimientos, que llamamos caricaturas; eso es, digo, lo que distingue a los caricaturistas históricos de los caricaturistas artísticos, lo cómico fugitivo de lo cómico eterno. Goya siempre es un gran artista, a menudo pavoroso. Une a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, o al menos mucho más buscado en los tiempos modernos, el amor de lo inapresable, el sentimiento de los contrastes violentos, de los espantos de la naturaleza y de las fisionomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias [a través de] todos los desenfreños del sueño, todas las hipérboles de la alucinación [...]. Toda la fealdad, todas las suciedades morales, todos los vicios que la mente humana puede concebir están escritos en esas [...] caras que, siguiendo una costumbre

138. T. Gautier, 1838, pp. 1-2.

139. Ch. Baudelaire, 1846, p. 497.

*. Literalmente leemos: «Crítica en verso y contra todos», fonéticamente podemos oír: «Crítica contra viento y marea». [N. de la T.]

140. Id., 1857b, p. 567.

141. Ibid., p. 568.

frecuente y un proceder inexplicable del artista, se hallan a medio camino entre el hombre y la bestia. [...] El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos. Nadie ha osado más que él en el sentido de lo absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están penetradas de *humanidad*. Incluso desde el punto de vista particular de la historia natural, resultaría difícil condenarlas, tanta analogía y armonía se encuentra en todas las partes de su ser; en una palabra, resulta imposible aprehender la línea de sutura, la línea de confluencia entre lo real y lo fantástico; constituye una vaga frontera que el analista más sutil no podría trazar, hasta tal punto el arte resulta a la vez trascendente y natural¹⁴².

Baudelaire insiste, en esas líneas, en la constante paradoja de las composiciones de Goya, entregadas siempre a la *fantasía de los contrastes*: lo «cómico» en él es «pavoroso», la «sátira», «espanto»; la «faz bestial», «humanidad» por antonomasia... Pero tales paradojas nada serían sin la necesidad fundamental que las sostiene y que, propone Baudelaire, sólo puede comprenderse en relación con un auténtico saber de las *leyes de la historia natural*, cuando Goya se revela capaz de mostrarnos monstruos «viables» o «verosímiles». ¿Qué significa ello sino que el gran artista se distingue por su capacidad para conjuntar lo «trascendente» y lo «natural», lo «fantástico» y lo «real»? ¿No reconocemos aquí, exactamente formulada, la definición baudeleriana de la *imaginación* que, más allá de cualquier fantasía gratuita o personal, se vuelve capaz de sacar a la luz las «líneas de sutura» o los «puntos de confluencia» entre cosas que todo parece oponer –risa y angustia, humanidad y animalidad, rostro exterior y espectro interior–, una percepción de las «relaciones íntimas y secretas de las cosas»¹⁴³, que el erudito, y no sólo el poeta, no podrá ahorrarse? Baudelaire lo condensa magníficamente, a propósito de Goya, al proponer que veamos en esos hervideros de figuras algo semejante a rigurosas «muestra[s] del caos»¹⁴⁴.

MUESTRAS DEL CAOS, O LA POÉTICA DE LOS FENÓMENOS

Ante cuestionamientos tan vastos, forzosamente hemos de volvernos hacia alguien que, en el doblez de las Luces y el Romanticismo, deseó justamente «muestrear el caos» del mundo sobre la base de su doble posición asumida de *poeta* y de *erudito*, posición apuntalada por una *teoría de la imaginación* que era también una *teoría del saber*, una filosofía de las «líneas de sutura», de los «puntos de confluencia» o de las «relaciones íntimas y secretas entre las cosas». Hablamos, por supuesto, de Goethe. Goethe pretendía completar la *crítica de la razón* kantiana con una *crítica de los sentidos* destinada a no separar la actividad artística –movida por su pasión por los fenómenos, incluso por las apariencias– de la ciencia y las disciplinas especulativas: «Kant recabó nuestra atención sobre el hecho de que existe una crítica de la razón, que la razón, facultad suprema del hombre, tiene razones para vigilarse a sí misma. Todos podemos comprobar por nosotros mismos el beneficio que esa voz nos ha deparado. Ahora bien, por mi parte desearía proponer, justamente en ese sentido, una crítica de los sentidos, necesaria si el arte en general [...] quiere regenerarse y operar una progresión de buena ley en el camino de la vida»¹⁴⁵.

142. Ibid., pp. 568-570.

143. Id., 1857a, p. 329.

144. Id., 1857b, p. 569.

145. J. W. Goethe, 1809-1810, 731, pp. 82-83.

Y es que la confianza unilateral en el *juicio* era, para Goethe, una trampa en la que los *sentidos* caerían menos: «Los sentidos no engañan, el juicio engaña», se atrevió a escribir¹⁴⁶. El *saber* resulta necesario, desde luego, pero permanece inoperante sin el pensamiento, inoperante a su vez, dice Goethe, cuando se encuentra desencarnado, separado de la *mirada*: «Es más interesante pensar que saber, pero no que mirar»¹⁴⁷. No existe, por tanto, saber auténtico sino conectado al sujeto y a su capacidad de experiencia¹⁴⁸. Incluso a su capacidad de invención, de imaginación, esa *phantasia* entendida por Goethe en el sentido aristotélico de la palabra (Aristóteles enunciaba que no se puede pensar, ni siquiera conceptualmente, sin imágenes). Por eso el arte y la ciencia no deben oponerse el uno a la otra. Muy al contrario, afirma Goethe, «el *estilo* [en el terreno artístico] se sustenta en los más hondos fundamentos del conocimiento, en la esencia de los objetos siempre que nos sea dado conocerla en forma de figuras visibles y tangibles»¹⁴⁹.

Goethe no se contentó, pues, con inventar bellas formas poéticas, novelescas o teatrales: se ocupó más en general de forjar una forma de conocimiento, un *estilo heurístico* que fuese operatorio en el campo de la belleza y también en el de la verdad. Danièle Cohn ha hablado bien de esa «forma-Goethe» desde la perspectiva de sus repercusiones, tanto en una filosofía del conocimiento como la de Ernst Cassirer, como en una teoría del arte, una *Kunstwissenschaft* como la de Heinrich Wölfflin¹⁵⁰. No olvidemos —sobre la base de las conclusiones de Danièle Cohn acerca del *pathos* poético de Goethe y su estética de la intensificación¹⁵¹— que el estilo heurístico de Goethe fue una de las fuentes fundamentales de Aby Warburg, en su proyecto de vasta *Kulturwissenschaft* fundada en un atlas histórico de las «fórmulas de *pathos*»¹⁵².

Cabría decir, con objeto de esbozar un marco de inteligibilidad para esa cuestión, que Goethe se ocupó, antes que Warburg, de examinar todas las cosas bajo el doble aspecto, justamente, del muestreo y del caos. El *caos* es aquello que nos llega del mundo en masa, que se nos viene encima con desconcertante disparidad: son los *monstra* del mundo, el aspecto proliferante y «demónico» del que habla Goethe, a veces, en referencia a todo un contexto cultural marcado por la crisis de las Luces y su filosofía de la naturaleza dividida entre panteísmo y ciencias de la observación¹⁵³. La *muestra* es aquello que nos da una oportunidad, frente al hervidero de los monstruos, de atisbar los *astra* del conocimiento, de lo universal, de la visión teórica. De ahí que Goethe nunca cesara, como bien escribe Jean Lacoste, de mostrarse «atento a las múltiples manifestaciones del orden y el desorden, al conflicto de la duración y el devenir, a la conciliación de la permanencia y la metamorfosis, al combate de la sombra y la luz, [en resumen] al juego multiforme de las polaridades»¹⁵⁴. De ahí, por ejemplo, el sumo interés de Goethe por la manera con que Lavater quiso muestrear el caos de las pasiones humanas para sus trabajos de fisiognomía¹⁵⁵.

Muestrear el caos supone reconocer la *dispersión* del mundo y emprender, pese a todo, su *colección*. Para llevar a cabo esa labor dialéctica, Goethe —que no apreciaba mucho las soluciones, demasiado especulativas para su gusto, de Hegel— tuvo que forjar una gran hipótesis operatoria, que podemos juzgar unas veces

146. *Ibid.*, § 295, p. 61.

147. *Ibid.*, § 242, p. 59.

148. *Ibid.*, § 296 y 515, pp. 61 y 74.

149. *Id.*, 1789, p. 98. Véase T. Todorov, 1983, pp. 51-65. A. Grieco, 1998, pp. 147-168.

150. Véase D. Cohn, 1999, pp. 9-67.

151. *Ibid.*, pp. 105-133.

152. Véase A. Pinotti, 2001, pp. 13-102.

153. Véanse P.-H. Tavoillot, 1995. A. Faivre, 1996, pp. 43-48. D. von Engelhardt, 1998, pp. 29-50.

154. J. Lacoste, 1997, p. 6.

155. Véase I. Barta Fliedl, 1994, pp. 192-203.

genial y otras veces coja, sobre las relaciones entre la *multiplicidad* de los fenómenos y su *unidad* fundamental. Goethe intentó, pues, al hilo de sus procedimientos heurísticos, «emplear» lo múltiple, es decir, a la vez hacerlo florecer e «implícarlo»¹⁵⁶ en determinada noción de lo universal:

¿Qué es lo Universal (*das Allgemeine*)?

El caso singular (*der einzelne Fall*).

¿Qué es lo Particular (*das Besondere*)?

Millones de casos¹⁵⁷ (*millionen Fälle*).

¿Qué quiere decir Goethe en esos cuatro versos? Que lo universal no se resume en la idea general, la ley abstracta o el denominador común de los casos singulares reunidos. Se desmultiplica, al contrario, en los casos singulares, en *cada* caso singular: cada fenómeno de la naturaleza, cada obra del hombre. Por eso, un caso particular nunca debe ser aislado de los «millones de casos» que lo rodean en el caos del mundo. La inquieta gaya ciencia de Goethe nada posee, por tanto, de una empresa destinada a reducir las variaciones a lo invariante y el devenir a la eternidad. Muy al contrario, necesita examinar cada caso singular, respetar su *diferencia intrínseca* y, acto seguido, desplazar su mirada, poner mil nuevos casos sobre la mesa —como las mil imágenes que constituirán el atlas *Mnemosyne*— a fin de reconocer las *diferencias extrínsecas* que, según los contextos, pueden ser polaridades conflictivas o afinidades electivas. Desde el punto de vista filosófico, «lo general y lo particular coinciden: lo particular *es* lo general que se manifiesta en condiciones *diferentes*. [Pero a la vez] ningún fenómeno se explica él mismo y por sí mismo; sólo varios considerados juntos y organizados con método acaban dando algo que puede tener algún valor para la teoría»¹⁵⁸. He ahí por qué «cada existencia particular constituye un *analogon* de cuanto existe; he ahí por qué la existencia nos parece al mismo tiempo separada y vinculada. Si seguimos demasiado cerca esta analogía, todo se vuelve idéntico; si nos apartamos, todo se dispersa en el infinito»¹⁵⁹.

Entre ambos peligros teóricos, frente a frente, la identidad indiferente y la dispersión sin freno, la posición de Goethe no será especulativa sino resueltamente concreta, heurística, operatoria y plena de tacto o de «ternura» (según la expresión goethiana *eine zarte Empirie* que más tarde hizo suya Walter Benjamin). Alternativamente, pues, Goethe va a *observar* con paciencia, *dibujar* (es decir, aparejar sus observaciones) y, por último, *coleccionar* (es decir, aparejar los resultados de sus observaciones). Su obra de científico es considerable¹⁶⁰. Ya en 1830, Wilhelm von Humboldt detectaba en ella tanta precisión experimental como «pulsión poética» (*Dichtungstrieb*), lo que Jean Lacoste —secundando el vocabulario de Goethe— resumió con la expresión de «gaya ciencia»¹⁶¹. Gaya ciencia basada a la vez en la crítica del racionalismo clásico y en el rechazo de una actitud meramente empirista —actitud en la que determinados avezados comentaristas detectarían por cierto las premisas de una auténtica *posición fenomenológica* ante el mundo¹⁶².

Trátase de arqueología (reconstitución del templo de Zeus en Pozzuoli)¹⁶³, de osteología (descubrimiento del hueso intermaxilar)¹⁶⁴, de botánica y de zoología (metamorfosis de plantas e insectos)¹⁶⁵, de óptica (la famosa teoría

156. Véase J.-P. Lefebvre, 2000, p. 5.

157. J. W. Goethe, 1809-1810, 489, p. 73 (trad. modificada).

158. *Ibid.*, 491 y 500, p. 73 (el énfasis es mío).

159. *Ibid.*, 23, p. 118.

160. Véanse E. Faivre, 1862. R. Magnus, 1906. R. Michéa, 1943. B. Wilhelmi (dir.), 1984. F. Amrine, F. J. Zucker y H. Wheeler (dir.), 1987. G. Giorrello y A. Grieco (dir.), 1998. M. Wyder, 1999.

161. J. Lacoste, 1997, pp. 7-8.

162. Véase C. F. von Weizsäcker, 1957, pp. 697-711. É. Escoubas, 1982, pp. 151-163. L. van Eynde, 1998, pp. 13-36 y 67-109.

163. Véase K. J. Fink, 1998, pp. 169-193.

164. Véase J. Lacoste, 1997, pp. 42-57. F. Moiso, 1998, pp. 298-337.

165. J. Lacoste, 1997, pp. 57-85. Véase J. W. Goethe, 1788-1820.

antinewtoniana de los colores)¹⁶⁶, de mineralogía (observaciones sobre la disgregación del granito)¹⁶⁷ o de meteorología (estudio de las nubes)¹⁶⁸, en todos los casos Goethe fue hasta el fondo de los fenómenos, con toda la «ternura empírica» del «científico aficionado», como gustaba definirse él mismo. *Ins Enge bringen*, escribió en *Poesía y verdad*: «Ir directo al hecho interesante», «exacerbar la cuestión esencial» en cada parcela del mundo que se observa¹⁶⁹. Eso es lo que había que hacer ante el esplendor y el caos del mundo: *enmarcar* en él –aislar en él, para mejor observarlo como por dentro– cada fenómeno fecundo. Y para ello era preciso asimismo tomar lápiz, pluma y pincel y llenar libretas y hojas de dibujo que constituyeran otros tantos testimonios de esa *precisión poética* que Goethe demuestra ante la diversidad del mundo sensible¹⁷⁰.

Dibujar, para él, conllevaba sin duda cierta posición en los debates estéticos de su tiempo¹⁷¹. No por casualidad su viaje a Italia contará para Goethe entre los períodos en que dibujó con mayor intensidad¹⁷². Cuando intenta, por ejemplo, captar a la acuarela la evanescencia de las nubes, se sitúa por supuesto dentro de toda una corriente paisajística que, entre la observación naturalista y la *Stimmung* romántica, convierte la nube en objeto pictórico de primerísima importancia: pensamos en Alexander Cozens, en Luke Howard, en Michael Wutky o bien en Johann Georg von Dillis, Johan Christian Claussen Dahl, Carl Blechen, sin olvidar a Caspar David Friedrich, Pierre-Henri de Valenciennes o John Constable¹⁷³. O bien cuando Goethe se afana en encuadrar la musculatura de una rodilla – para desmultiplicarla de inmediato en tres variantes posibles [fig. 35] –, reconocemos enseguida un prurito de *anatomía artística* donde la observación del órgano acompaña la copia atenta de los mármoles antiguos admirados en Italia¹⁷⁴.

Así pues, dibujar era para Goethe un gesto «artístico» sólo en la medida en que se plegaba a las condiciones «científicas» de la observación experimental: cada vez, o casi, historia del arte e historia natural apoyan juntas la misma decisión gráfica destinada a *muestrear los fenómenos*, a recoger con la mayor precisión posible la fascinante diversidad del mundo. Por eso, la noción central de la «gaya ciencia visual» goethiana, adopta menos una tradición de debates estéticos, en pos de criterios para la belleza del arte, que una actitud fenomenológica ante el mundo sensible en general. Esa noción es la de *morfología*, la misma que sentimos actuar en los dibujos donde, por ejemplo, una flor no será mirada como esa bonita cosa que colocamos en un jarrón para un bodegón, sino como un organismo fascinante que debe comprenderse a la vez según su antecedente (el brote, la yema) y su consecuente (la ramificación) [fig. 36].

La «gaya ciencia» a la que apuntaba Goethe, en sus reflexiones teóricas y en sus prácticas experimentales –indagar sobre el terreno, observar, suscitar los fenómenos, dibujarlos, producir sus variaciones–, no era sino una «ciencia general de las formas» capaz de no ignorar ni su multiplicidad, ni las reglas de sus transformaciones recíprocas, es decir, de sus *metamorfosis*. Consistía menos, como escribió Gerry Webster, en «luchar contra Proteo»¹⁷⁵ que en inventar, justamente, un *saber de la proteiformidad*, una ciencia que nunca se cansó de afrontar los «millones de casos», esto es, los millones de formas singulares: tarea «prometeica», como bien insiste Jean Lacoste¹⁷⁶. Tarea no prominente y autoritaria –reducir lo diverso a

166. Véase J. W. Goethe, 1790-1810. Id., 1810. J. Lacoste, 1997, pp. 87-158. M. Basfeld, 1998, pp. 71-90.

167. Véase J. Lacoste, 1997, p. 159-186. W. von Engelhardt, 2000, p. 459-473.

168. J. W. Goethe, 1820-1825. Véase J. Lacoste, 1997, pp. 186-199. W. Busch, 1994, pp. 519-527.

169. J. W. Goethe, 1831, p. 146.

170. Véase P. Maisak, 1996. J. Arnaldo y H. Mildenerberger (dir.), 2008.

171. Véase A. Beyer, 1994, pp. 447-454. S. Schulze (dir.), 1994.

172. J. W. Goethe, 1816. V. J. Lacoste, 1999.

173. Véase W. Busch, 1994, p. 519-527. S. Schulze (dir.), 1994, pp. 528-565. B. Hedinger, I. Richter-Musso y O. Westheider, 2004.

174. Véase P. Maisak, 1996, pp. 168-173.

175. G. Webster, 1998, p. 456-478. Véase T. Lenoir, 1987, pp. 17-28. R. H. Brady, 1987, pp. 257-300.

176. J. Lacoste, 1997, p. 84. Véase M. Bollacher, 2000, pp. 529-547.



Fig. 35
Johann Wolfgang Goethe
Estudio de rodilla, 1788
Tinta sobre papel, 21 x 15,1 cm.
Stiftung Weimarer Klassik,
Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar
Foto DR

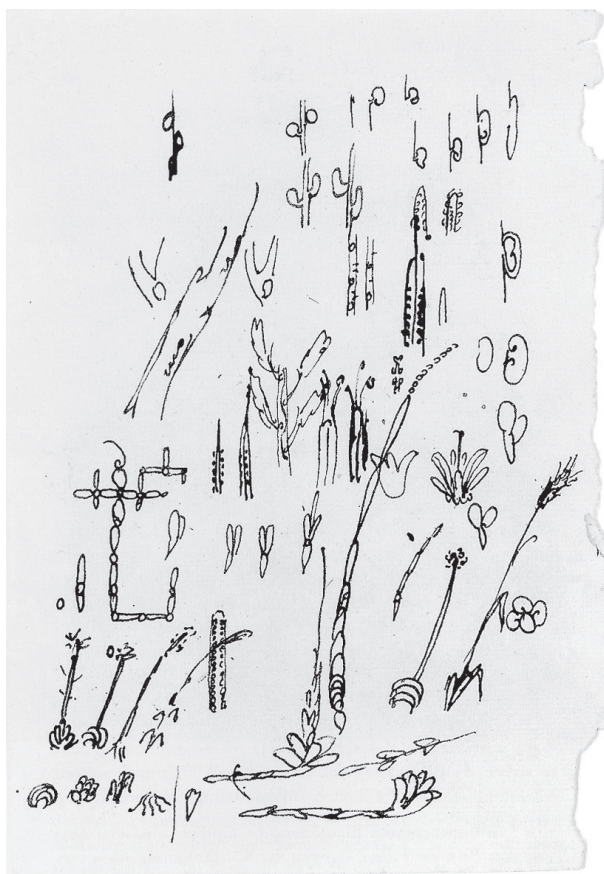


Fig. 36
Johann Wolfgang Goethe
*Estudio de brotes, de flores
y de ramificaciones*, 1787
Tinta sobre papel, 15 x 11,7 cm.
Stiftung Weimarer Klassik,
Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar
Foto DR

una regla de subsunción—, sino implicada, generosa, artista, casi loca en su deseo de abarcar toda la sinfonía, todo el concierto de las formas, según esa «secreta ley del coro» de la que, en un momento dado, habla el gran poema de *La metamorfosis de las plantas*¹⁷⁷. Estar a la escucha de la «música» del mundo es lo que pronto exigirá Nietzsche en *La gaya ciencia*¹⁷⁸, y lo que Goethe pretende hacer ya cuando observa cualquier cosa según la pulsación diastólica (expansión, disociación) y sistólica (contracción, unificación) de sus formas en constantes metamorfosis¹⁷⁹.

Sabemos hasta qué punto la noción goethiana de metamorfosis ha interesado a ciertos científicos contemporáneos, por ejemplo al zoólogo Adolf Portmann o al matemático René Thom¹⁸⁰. Éste ha recordado la gran fecundidad de un concepto de la transformación que incluye la «predominancia del origen»¹⁸¹, es decir, la *supervivencia activa* de los estados primarios en cualquier forma, por evolucionada, por sofisticada que sea. Mucho antes de Focillon, pues, Goethe llevó lo más lejos posible la hipótesis de una *vida de las formas* dotada, justamente, de esa *vis formae* o «potencia formadora» que trastocaba toda la visión neoclásica —la forma en cuanto estasis ideal— por su punto de vista «económico» y «dinámico», explícitamente reivindicado¹⁸² por Goethe. En tal perspectiva, la forma no puede reducirse al simple aspecto visible de las cosas, aun geometrizado. No solamente cada fenómeno supone «millones de casos» conexos, sino que cada caso implica además que la forma sea operatoria a varios niveles de *potencia* y de *actualización*.

Así, Goethe no mirará una escultura como una «forma» más o menos perfecta, sino como un *trabajo de formas* latentes y manifiestas, en potencia y en acto. De ahí el magistral comentario que desarrolla Goethe, en 1798, ante el *Laocoonte* del Vaticano (y soñamos qué hubiera sido el análisis goethiano del *Atlas Farnesio*): «A fin de que una obra de arte plástica se anime de verdad cuando se la contempla, es necesario elegir un momento transitorio; un poco antes ninguna parte del todo debe haberse encontrado en esa postura, poco después cada parte deberá ser forzada a abandonarla. Así es como la obra hallará cada vez una vida nueva para millones de espectadores. [...] El objeto elegido es uno de los más propicios que imaginarse pueda: hombres luchando contra criaturas peligrosas que no actúan por su masa o potencia, sino como fuerzas múltiples; no amenazan por un lado solamente y no exigen por tanto una resistencia concentrada en un solo lugar, son capaces, gracias a su longitud, de paralizar a tres hombres más o menos sin lastimarlos. A través de esa parálisis, cierta calma y cierta unidad se extienden ya, pese a la importancia de los movimientos. Las añagazas de las serpientes se indican siguiendo una gradación. Una de ellas lo único que hace es enlazar, la otra está irritada e hiere a su adversario. [Además,] cada figura expresa una doble acción y las tres se afanan de múltiples maneras diferentes. El hijo más joven levanta el brazo derecho para respirar más libremente al tiempo que repele la cabeza de la serpiente con la mano izquierda. Pretende menguar el mal presente y prevenir un mal mayor: ese es el grado más elevado de actividad que puede alcanzar en su situación de prisionero. El padre emplea su fuerza en zafarse del poder de las serpientes, y al mismo tiempo su cuerpo rehúye la mordedura que le es infligida en ese preciso instante. El hijo mayor, espantado por el movimiento del padre, procura liberarse de la serpiente que lo enlaza levemente»¹⁸³.

177. J. W. Goethe, 1788-1820, p. 181.

178. F. Nietzsche, 1882-1886, § 373, p. 283.

179. Véase J. Lacoste, 1997, pp. 35-42.

180. Véase A. Portmann, 1973, pp. 11-21. R. Thom, 1978, pp. 52-64.

181. R. Thom, 1998, pp. 253-297.

182. Véase P. Giacomoni, 1998, pp. 194-229.

183. J. W. Goethe, 1798, pp. 169-174.

Toda forma sería, pues, el trabajo dialéctico, doblemente orientado, de un aspecto manifiesto y de sus solicitaciones latentes. Toda estasis debería ser pensada según la dinámica de estados transitorios que cristalizan de tarde en tarde. ¿El gesto? Una «doble acción». ¿El presente? Una potencia del tiempo donde operan juntos el antecedente y el consecuente, la memoria y la protensión. ¿La presencia? Una cuasi titanomaquia de cada instante: una lucha con eficaces ausencias. Otro ejemplo, fascinante, de ese modo de aprehender las formas nos viene dado por el interés que concedió Goethe en la larga duración —anota sus observaciones en 1785— a un simple montón de piedra del «laberinto rocalloso» de Luisenborg. Goethe realizó un dibujo¹⁸⁴, y lo hizo grabar para ilustrar sus comentarios. En él asumía de modo explícito su propia «potencia de imaginación» (*Einbildungskraft*) y deducía del simple montón de bloques graníticos que tenía a la vista la estructura completa de la *forma anterior* cuya *forma actual* era sólo un vestigio desmoronado. Su dibujo lleva en sombreado las formas ausentes que permiten explicar el caos aparente de las formas presentes¹⁸⁵ [fig. 37]. Más allá de la fascinación típicamente romántica por esos caos de rocas, era preciso que pudiera redisponearse todo como un *drama de fuerzas y de formas*, una dialéctica de potencias y de actos, de latencias invisibles y de aspectos sensibles¹⁸⁶.

Así pues, dibujar: aparejar la observación, pero también hacer que intervenga la imaginación, esa capacidad para reacomodar todas las imágenes singulares —o los encuadres— en constelaciones, en *remontajes* de la realidad. Proceder, por consiguiente, a una operación *transterritorial* en los campos observados, una operación *anacrónica* en los presentes observados. Por eso Goethe miraba cada forma, no como simple resultante de un lugar y de una historia, sino como la superposición de varias espacialidades y de varias temporalidades heterogéneas. Como bien observó Ernst Cassirer en el marco de la zoología y la biología goethianas, «la teoría de la metamorfosis nada tiene que ver con [una] cuestión relativa a la sucesión histórica de los fenómenos de la vida; no sólo su contenido, sino su posición ante el problema y su método lo separan de cualquier especie de “teoría de la descendencia”. El concepto goethiano de “génesis” es dinámico, pero no es histórico; vincula *formas* distantes unas de otras exhibiendo su incesante mediación, pero no pretende establecer ningún árbol genealógico de las especies»¹⁸⁷. Una manera de decir que tal método apuntaba ante todo a una *disposición sinóptica* de las formas capaz de sacar a la luz, tanto en sus diferencias como en sus afinidades, el principio de sus metamorfosis.

PUNTOS DE ORIGEN Y LAZOS DE AFINIDAD

Sabemos que Goethe organizó el espacio de su propia casa —lo mismo que Aby Warburg haría después— como una verdadera herramienta de trabajo en la que cada problema y cada temática abordada eran objeto de una cuidada colección¹⁸⁸. El conjunto acabó componiendo una extraña «colección de colecciones»: una colección a la potencia x , podríamos decir. Inevitablemente los historiadores del arte estudiaron ante todo los conjuntos «artísticos» de Goethe: los bronce anti-guós, los moldes de yeso, las medallas, los retratos, los vasos griegos, las mayólicas, los grabados del Renacimiento, los dibujos de Rembrandt o de Rubens¹⁸⁹.

184. Véase P. Maisak, 1996, p. 265.

185. Id., 1785, pp. 332-333.
Véase K. J. Fink, 1998, pp. 174-179.

186. Véase J. Lacoste, 1997, pp. 159-186.

187. E. Cassirer, 1940, p. 189.

188. Véanse U. Grüning, 1999.
G. Schuster y C. Gille (dir.), 1999.

189. Véase N. Baerlocher
y M. Bircher (dir.), 1989.

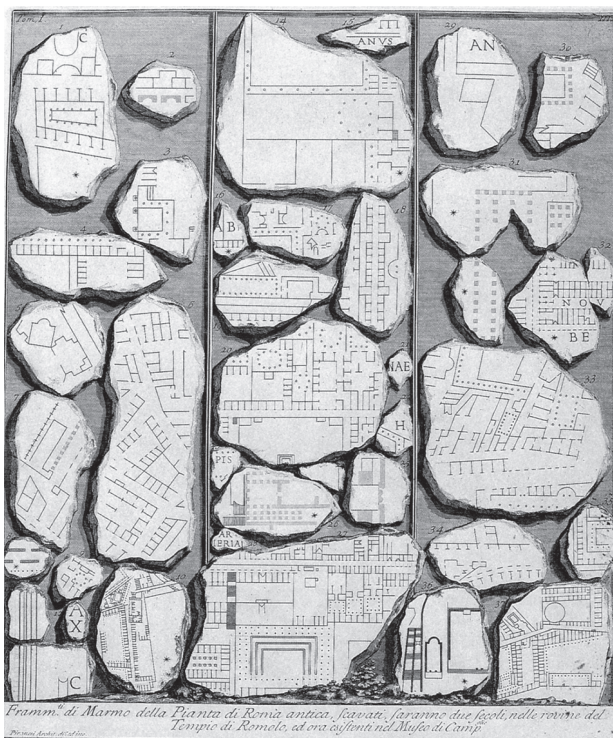
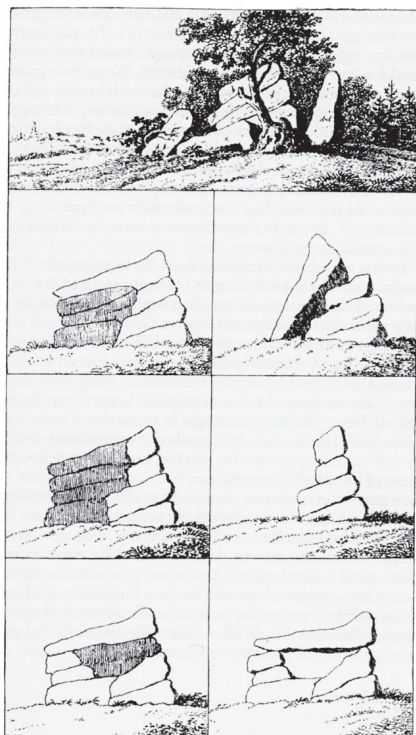


Fig. 37
Johann Wolfgang Goethe
Caos rocoso de Luisenburg, 1785
Grabado según un dibujo original
para el artículo «Die Luisenburg
bei Alexanders-Bad»
Foto DR

Fig. 38
Giovanni Battista Piranesi
*Fragmentos del plano en mármol
de la Roma antigua*, 1756
Grabado en cobre, 46 x 38 cm.
Extracto de *Le Antichità Romane*,
Roma, Bouchard et Gravier, 1756.
Foto GD-H

Fig. 39.
Colección mineralógica de Goethe
Goethes Haus am Frauenplan,
Weimar
Foto DR

Recientemente, Johannes Grave ha insistido en la «virtud formadora» de esas colecciones, su *Bildungsprozess*, su fecundidad desde el punto de vista de una «emancipación de la mirada» indisociable, no obstante, de los debates académicos en los que Goethe nunca dejaba de tomar posición¹⁹⁰. De modo que tales colecciones se convertían en manos del poeta en una herramienta eficaz para formular su concepción de una «totalidad del arte» (*das Ganze der Kunst*) a partir de las muestras singulares acopiadas en la casa de Weimar¹⁹¹.

Tal sería la manera *clásica* —y legítima, no hace falta decirlo— de considerar el espacio epistémico y estético goethiano. Pero podemos comprobar asimismo, ante la «colección de colecciones» de la Goethes Haus, algo parecido a un trastorno de las clasificaciones: una profusión de movimientos transversales que tendrá por efecto la *desclasificación* de cada parte de colección cuando está en relación con la de otra colección. Sentimos ya una impresión laberíntica, cuasi borge-siana, contemplando las *lapidaria* del siglo XVIII, donde se recogían los vestigios de una misma área arqueológica, que los grabados de Piranesi muestran de modo a veces vertiginoso¹⁹² [fig. 38]. Esa impresión es aún más intensa si consideramos que, en el mismo espacio de la Goethes Haus, coexistían paisajes románticos con raíces vegetales en frascos; un grabado de *La Transfiguración* de Rafael con una sencilla cesta de paja trenzada; un dibujo de Rembrandt con un abecedario infantil; una *Virgen* de Schongauer con un abanico pintado; un *Triunfo* de Mantegna con figuras populares de colores chillones; una copia antigua con un juguete de niño; el *Ulises* de John Flaxman con un alfiletero, un autómata o cajones llenos de guijarros [fig. 39].

Y es que la «colección de colecciones» goethiana desjuntaba aquí lo que juntaba en otro lado. Impulsada por una gran hipótesis morfológica, estaba hecha para crear vínculos entre las formas, precisamente allí donde los propios objetos diferían respecto a su función o estatuto social. «Desde su llegada a Weimar en 1775 hasta su muerte en 1832, la colección de Goethe, que hasta entonces cabía en dos maletines de mano, aumentó en casi cuarenta mil objetos. Tras cincuenta y siete años de actividad como coleccionista, dejó manuscritos que hoy llenan 341 cajas, 17.800 piedras, más de 9.000 grabados, alrededor de 4.500 moldes de gemas, 8.000 libros, además de numerosas pinturas, esculturas y colecciones de historia natural»¹⁹³, sin contar los objetos de todo tipo que interesaron al poeta por uno u otro concepto.

Se cumplía así, escribe Carrie Asman, «un recorrido ondulante entre lo sublime y lo inepto que permanecen uno cerca de otro en un estrecho intervalo»¹⁹⁴, y acababan infundiendo a todas esas cajas, cajones y estanterías el aspecto de una *desclasificación generalizada* en busca de *otras afinidades*, otras formas de clasificar, otras formas de construir las semejanzas. Por ejemplo, «la inclusión de cortinas rotas (conservadas por Goethe) en la lista [de su colección], que a todas luces hace añicos el marco del gabinete de arte y maravillas, presagia» —seguimos con Carrie Asman— «el advenimiento de una mirada histórica que aprehende las cosas como signos de una crítica de la cultura de la época»¹⁹⁵. El inventario de los tesoros goethianos efectuado entre 1848 y 1849 por Christian Schuchard, del que sólo puedo facilitar aquí un extracto, evoca indefectiblemente las listas de Borges

190. Véase J. Grave, 2006, pp. 23-305.

191. *Ibid.*, pp. 307-430.

192. Véase L. Ficacci, 2000, pp. 166-319 y 386-393.

193. C. Asman, 1999a, pp. 108-109.

194. *Ibid.*, p. 107. Véase E. P. Hamm, 2001, pp. 85-114.

195. C. Asman, 1999a, pp. 107-108.

o aquellos «atlas de lo imposible» que tanto hicieron reír –y trabajar– a Michel Foucault:

[...] 81. Fragmentos de urnas funerarias germánicas, con una perla de piedra.

Hallados cerca de Olbersleben, en el Gran Ducado de Weimar.

82. Hacha de combate, tallada en piedra de tipo serpentina, hermosa y nítida de forma.

83. Otra, en forma de esquina, corta, con agujero redondo.

84. Cuatro diferentes piedras brutas, con la forma de las antiguas herramientas de piedra, y una piedra redonda perforada.

85. Dos trozos de ornamentos arquitectónicos, de estuco muy duro y basto. En uno de ellos, la parte superior de una cabeza de animal. Alemán medieval.

86. Dos grandes tejas convexas y una cobija muy grande que acaba en ángulo agudo.

87. Un trozo de tela pintada en negro, 4 cm², tejida a lo ancho por las orugas de la *Phal. Pavonia media*, bajo la dirección de Wenzel Heeger en Berchtolsdorf, cerca de Viena.

88. Un trozo de índigo chino de la mejor variedad.

89. Un trozo de la carena de una gran nave de las Indias orientales, que destruyeron por completo los moluscos.

90. Dos pájaros fabricados con plumas aplicadas, y 9 plumas de pájaro, multicolores, parcialmente roídas por los gusanos. En marcos de madera con cristal.

91. Un nido grande y otro pequeño de avispas, el primero en caja de cartón con una tapa de cristal.

92. Un nido de pájaro de forma oblonga, hecho con delicadas briznas de hierba.

93. Un huevo monstruoso.

94. Marga blanca del Kirchli salvaje, en el cantón de Appenzell.

95. Un nido de pájaro indio comestible, partido.

96. Muestras de lana en una arqueta de cartón. También la obra de Sturm, *Sobre la lana de carnero*, Jena, 1812.

97. Dos docenas de botones de piedra caliza.

98. Cuatro pedazos de bezoar de gacela.

99. Un trozo de cobre vertido en el suelo probablemente a raíz de un incendio u otra circunstancia análoga.

100. Un trozo de *pietra fongaja* procedente de Apulia.

101. Un gallo de pelea inglés. Dibujo con mina de plomo, en marco negro bajo cristal.

102. Una arqueta de caoba, cuyo interior comprende varias separaciones cubiertas de paño azul a ambos lados. Para el secado de las plantas.

103. Una serpiente secada.

104. Una pluma de escribir, incrustada de sal.

105. Una mano y un dedo de momia, procedente del sótano de plomo de Bremen, y un pedazo de otro hueso de momia.

106. Tres bustos de yeso: Homero, un busto moderno masculino y otro con coraza.

107. *Moisés salvado de las aguas*, mediocre pintura al óleo sobre madera, 16 cm².

108. Un cubilete redondo de marfil, con desperfectos en la base, aproximadamente un pie de alto, sin ornamento figural.

109. Diez máscaras mortuorias: gran duque Carl August von Weimar, Dante, Cromwell, etc. Además, un molde en yeso para uno de ellos.

110. Un minúsculo pedazo de un pastel de la ciudad de Kazán, enviado a un cosaco del Don por su madre durante la guerra francesa. Carta y botín recorrieron Francia y Alemania hasta llegar finalmente a su destino en Creutzburgo, cerca de Eisenach.

111. Una bola de cristal con una apertura sellada, interior negro con cristalizaciones¹⁹⁶.

Sería tentador, aunque muy insuficiente, interpretar el carácter heteróclito de las colecciones goethianas en términos de «fantasía» gratuita, o personal, o diletante, o supersticiosa. Conviene interpretar ese cúmulo asombroso más bien como un gesto básicamente *cosmopolita*: esos objetos han atravesado todas las fronteras¹⁹⁷ –incluidos los umbrales, o las jerarquías, del valor–, y Goethe los reúne para una «gaya ciencia» de lo dispar acompasado, de parte a parte, por las potencias epistémicas de la *imaginación* y de la intuición morfológica. El propio Goethe inventó, medio en broma medio en serio, una tipología completa de los coleccionistas en la que vitupera a los simples «copistas» e insta a los «imaginativos» a hacerse «caracteristicistas»¹⁹⁸: esto es, morfólogos que aúnan la imaginación, el saber y la razón. ¿No se precisa imaginación para almacenar un vulgar trozo de tela pintado en negro de cuatro centímetros cuadrados junto a un busto de Homero? ¿No se precisa saber para ver en ese objeto una fabricación de las «orugas de la *Phalena Pavonia media*»? ¿No se precisa inteligencia morfológica para entender cómo y por qué esas orugas hubieron de «tejer a lo ancho» sistemáticamente la seda de dicho fragmento?

Como todos los demás objetos de la colección goethiana, el minúsculo trozo de tela fue a la vez, a juicio del poeta-erudito, un *casi-nada* y un *casi-todo*. Infinitamente modesto en cuanto *caso* entre «los millones de casos» que había que contraponerle: el resultado del trabajo de unas cuantas orugas en cuatro centímetros cuadrados, nada más. Pero infinitamente digno de atención en cuanto *fenómeno*: el resultado de un proceso tan completo como complejo, un «hecho total»

196. Citado *Ibid.*, pp. 112-114.

197. *Id.*, 1999b, pp. 153-160.

Véase W. Albrecht, 2000, pp. 65-78. J.-M. Valentin, 2000a, pp. 19-41.

198. J. W. Goethe, 1799, pp. 88-93. Véase D. Blondeau, 2000, pp. 697-712.

permitiendo ya, si le concedemos la atención que merece, comprender hasta el final qué es una «forma», una «formación», una «creación», una «metamorfosis»... ¿Cuatro centímetros cuadrados de seda? Muy poco, sin duda. Pero un mundo en sí. No es más que un pequeño *punto* particular en la gigantesca fábrica de lo viviente; y asimismo, en su trama misma, un ejemplo al que nada falta, puesto que en él se dirime la *vinculación* de lo «pequeño» con el «todo», de lo local con lo global, de la morfología singular con la morfogénesis universal.

Hace ya mucho tiempo que los lectores de Goethe reconocieron como «pivote de sus teorías científicas», e incluso «secreto de su estética»¹⁹⁹, ese enfoque del *caso* en cuanto *fenómeno* y esa comprensión del propio fenómeno –siempre que su manifestación resulte fecunda– como «fenómeno originario» (*Urphänomen*). Con ese instrumento de pensamiento pudo Goethe rebajar el enfoque idealista cuando, por su posición abstracta y prominente, se muestra inepto para acceder a la experiencia (*Erfahrung*) múltiple del mundo, cuando el esplendor exuberante –a veces angustioso– de los fenómenos pone a prueba al sujeto. Simétricamente, Goethe necesitaba una herramienta conceptual capaz de superar el empirismo trivial de ciertos naturalistas incapaces de concebir el origen (*Ursprung*) a partir de los cuatro centímetros cuadrados de su campo de observación. Tampoco entonces temió Goethe edificar una dialéctica heterodoxa que diera ostensiblemente la espalda a las grandes alternativas de la tradición filosófica (universal y singular, idealismo y realismo, etc.). *Urphänomen* fue de algún modo su palabra mágica: su manera de forzar todas las barreras dogmáticas entre el *ver* y el *saber*, el reconocimiento de las formas sensibles y la ciencia de las formas inteligibles.

Urphänomen sería de algún modo el fenómeno (*Phänomen*) considerado, no como *efecto* secundario de un oscuro «noúmeno» o de una lejana realidad supra-sensible, sino como *acto* primario, primero, integral e insuperable, del origen como tal (*Ursprung*). El fenómeno visto como un «salto» (*Sprung*) absolutamente decisivo, irreductible, actual, presente, vivaz, visible: y lo que surge de éste, en ese «salto», no es sino el fondo de los tiempos, la potencia primordial (*Ur-*) de toda forma y toda formación. Se ha recalcado que, al emplear ese vocablo, Goethe se exponía a una contradicción conceptual, ya que el origen normalmente se halla escondido, profundo, lejano, mientras que el fenómeno sólo es visible en la superficie de las cosas, muy cerca, demasiado cerca de nosotros²⁰⁰. Pero también cabría afirmar que el *Urphänomen* permite a Goethe, justamente, criticar esa oposición de base convirtiendo el origen en una cosa *aflorente*, visible en la superficie: el inmediato remolino de las cosas, su síntoma, su «torbellino» y no su «manantial» remoto, como comentaría de modo luminoso Walter Benjamin en su «Prefacio epistemo-crítico» a *El origen del drama barroco alemán*²⁰¹.

El propio Goethe dejó bien claro que los «fenómenos originarios» *exponen su tiempo directamente en su forma*, su origen directamente en su manifestación, su morfogénesis directamente en su configuración sensible: «Nada de cuanto se manifiesta visiblemente está por encima de ellos, [...] son perfectamente aptos para hacernos retornar por grados a lo largo de la vía por la que nos hemos elevado hasta lo más común»²⁰². Dicho de otro modo: una completa teoría morfogenética de las producciones de lo viviente es lo que se trasluce en los cuatro

199. G. Bianquis, 1932, pp. 77.

200. Véase J. Lacoste, 1997, p. 221.

201. W. Benjamin, 1928a, pp. 43-45.

202. J. W. Goethe, 1810, p. 108.

centímetros cuadrados del trenzado de seda conservado en una de las innumerables cajas de cartón de la casa de Weimar. Goethe puede afirmar entonces: «Sería el *súmmum* comprender que todo cuanto es factual es ya teoría. El azul del cielo nos revela la ley fundamental del cromatismo. No busquemos nada tras los fenómenos: son ellos mismos la teoría [...], aquello que siempre se manifiesta y se presenta a nosotros como la ley de toda manifestación»²⁰³.

Pero esa *potencia sinóptica* del «fenómeno originario» –donde todo puede verse en la misma superficie: la manifestación y su ley, el fenómeno y su origen– no significa en absoluto que las cosas sean «simples» o «puras» de todo conflicto, de toda contradicción. Los propios términos del concepto forjado por Goethe suponen aquí una verdadera *potencia dialéctica*. «El azul del cielo nos revela la ley fundamental del cromatismo», dice; pero es también porque, la mitad del tiempo, el cielo está negro por encima de nosotros (durante la noche) o cargado de nubes grises (mientras llueve). No es casual, así pues, que Goethe ponga especial atención en despejar el «fenómeno originario» de cualquier «pureza» o «simplicidad» ideales: «La pureza de la nieve es pura mentira. [...] La basura brilla cuando luce el sol»²⁰⁴. ¿Por qué Goethe cita el *imán** como ejemplo característico de «fenómeno originario» hasta en el armónico pasional, amoroso, que contiene la palabra* que lo designa²⁰⁵? ¿Por qué la experiencia de los «fenómenos originarios» se describe a través de situaciones que expresan el *deslumbramiento* ante la verdad e incluso la *angustia* ante la evidencia²⁰⁶? Porque dichas evidencias son «torbellinos» en el río del devenir, «remolinos» en el orden del mundo, «síntomas» en el decurso habitual de las cosas: «Hay escollos en los que todo paseante debe tropezar, [...] el poeta indica sus emplazamientos»²⁰⁷.

No existiría, pues, «fenómeno originario», por cristalino que sea, más que *ligado* a todos los demás más allá de las fronteras de la *diferencia* que no obstante manifiesta: «Considero todos los fenómenos como independientes unos de otros al tratar de aislarlos por la fuerza; después, los considero como correlatos y los reúno en una vida decisiva»²⁰⁸. Ello significa que los «fenómenos originarios» no nos revelan verdaderamente su «vida decisiva», como dice Goethe, sino a través de sus *relaciones diferenciales*, sus semejanzas (o afinidades) y sus desemejanzas (o singularidades) siempre puestas en juego de forma dialéctica: «La teoría sólo tiene utilidad en la medida en que nos hace creer en la relación que vincula a los fenómenos. [...] Ningún fenómeno se explica por sí mismo y a sí mismo; sólo varios tomados juntos y organizados con método terminan por darnos algo que puede poseer algún valor para la teoría. [...] El saber descansa en el conocimiento de *lo que es preciso diferenciar*, la ciencia en el reconocimiento de *lo que no puede ser diferenciado*»²⁰⁹. Ambos movimientos son igualmente necesarios: el primero *aislando* la fecundidad intrínseca del fenómeno, el segundo *relacionando* los fenómenos entre sí para comprender mejor su «vida decisiva».

En esa doble necesidad yace la explicación de no pocos compromisos de Goethe. Por ejemplo, sus posicionamientos junto a Geoffroy Saint-Hilaire en la «querella de los análogos», que oponía a éste a los métodos meramente «distintivos» de Cuvier²¹⁰. O bien su manera de afirmar, en el ámbito estético, *la diferencia y la afinidad* acordadas del arte con el mundo: «No existe medio más seguro que el

203. Id., 1809-1810, § 13 y 488, pp. 73 y 116.

204. Ibid., 1386-1387, p. 48.

*. Se trata de la palabra *aimant*, que puede ser sustantivo («imán») o gerundio del verbo amar («amando»). [N. de la T.]

205. Ibid., 19, p. 117.

206. Ibid., 16-17 y 290, pp. 61 y 116-117.

207. Ibid., 1058, p. 19.

208. Ibid., 246, p. 60.

209. Ibid., 305, 500 y 570, pp. 62, 73 y 75 (subrayo yo).

210. Véanse P. Tort (dir.), 1983, p. 41-67. J. Lacoste, 1997, pp. 68-80.

arte para escapar del mundo y tampoco existe medio más seguro para estar unido a él»²¹¹. «Lo bello es una manifestación de las leyes secretas de la naturaleza que, sin él, nos habrían quedado eternamente ocultas», afirmaba también Goethe²¹². Eso es lo que, a su modo de ver, convierte al artista o al poeta en «zahories» de fenómenos y problemas que nadie sabría ver sin ellos²¹³. A la vez, la *imagen* se le presentaba como esa interfaz de la afinidad y de la diferencia, allí donde «la idea se mantiene infinitamente activa e inaccesible», unida a nosotros en ese mismo acto, y sin embargo insondable, separada de nosotros, en cuanto «revelación viviente e instantánea [unida] de lo insondable²¹⁴ [de lo separado]».

Diferencias y afinidades guiarían por tanto el gran juego del mundo: el de los objetos entre sí (por ejemplo, el trozo de tela con el busto de Homero, en la colección de Goethe), el de los organismos entre sí (por ejemplo, la oruga con la falena, en la *La metamorfosis de los insectos*) y, por supuesto, el de los sujetos entre sí (por ejemplo, Eduardo con Otilia en la novela goethiana *Las afinidades electivas*)²¹⁵. Diferencias y afinidades regulan asimismo el mundo de las relaciones que nosotros, sujetos, mantenemos con los objetos que nos rodean: «Existe en el objeto cierta ley desconocida que corresponde a cierta ley desconocida en el sujeto»²¹⁶. Las *afinidades electivas* designarían así, al mismo tiempo, esa «fuerza de ley» —esa estructura ontológica— que nos une con el mundo y el misterio que, ante él, nos deja perpetuamente en la brecha del reconocimiento y del no saber. En su sentido primero, comenta Danièle Cohn, «la afinidad expresa la atracción, el movimiento que acerca, la unión improbable y profunda. En los antípodas de una semejanza visible y brutalmente mimética, despunta otra, íntima, que habría sido como guardada en secreto. Desde la sombra en la que mantiene, la afinidad invita a continuidades que unen órdenes ajenos unos a otros. Principio de enlace, posee la fuerza mítica de arraigar la posibilidad de que exista una comprensión del mundo»²¹⁷.

Unión, pues, tan profunda como improbable. Pero, ¿por qué decir que es «improbable»? Porque opera en los *entresijos*, en las quiescencias o las latencias de la realidad histórica. Porque sólo nuestra *imaginación* está en condiciones de establecerla, lo cual es mucho decir, puesto que nada de lo que hace aflorar la imaginación puede considerarse «establecido» de una vez por todas. Improbable, por tanto. Pero «profunda»: la minuciosa indagación de Laurent van Eybde sobre *Goethe lector de Kant* permite evaluar todo lo que el poeta de *Las afinidades electivas* extrae de los argumentos kantianos en el plano preciso de una «significación ontológica de la imaginación»²¹⁸. Concretamente en su *Antropología del punto de vista pragmático*, Kant se plantea efectivamente la cuestión del «poder sensible de inventar afinidades». Sin duda, fantasma y fantasmagoría pueden inventar formas (normales en el sueño, resultan «patológicas», dice Kant, cuando aparecen en estado de vigilia)²¹⁹. Las *afinidades*, a su vez, designan ese plano de relaciones mucho más fundamentales donde la imaginación sabe sumarse al entendimiento, cuando la «materia» de las imágenes logra encontrar un «tema en el que se ordena lo múltiple»: operación tan valiosa que Kant llega a definir la afinidad como «unificación de lo múltiple (*die Vereinigung des Mannigfaltigen*: la organización de lo diverso) por un principio (*von einem Grunde*) a partir de su raíz originaria (*aus der Abstammung*)»²²⁰, nada menos.

211. J. W. Goethe, 1809-1810, 737, p. 83.

212. *Ibid.*, 719, p. 81.

213. *Ibid.*, 419, p. 69.

214. *Ibid.*, 749 y 752, pp. 85-86.

215. *Id.*, 1809, pp. 123-361.

216. Citado por D. Cohn, 1999, p. 165.

217. *Ibid.*, p. 165.

218. L. van Eynde, 1999, pp. 88-111. Véase D. Hurson, 2000, pp. 549-566.

219. E. Kant, 1798, pp. 52-53.

220. *Ibid.*, pp. 53-54.

Diferencias y afinidades se hallan entonces involucradas en un mismo movimiento, que debe su nombre (*affinitas*) al proceso químico más fascinante que pueda existir: «la acción recíproca de dos sustancias físicas de especies diferentes, que actúan interiormente una sobre otra y tienden a la unidad; la unificación determina entonces un tercer elemento cuyas propiedades sólo pueden ser engendradas por la unificación de las dos sustancias heterogéneas. Dentro de su desemejanza, el entendimiento y la sensibilidad se unen fraternalmente por sí solos para constituir nuestro conocimiento, como si fueran origen el uno del otro, o como si ambos poseyeran una raíz común...»²²¹. Y de golpe, con ese notable modelo epistémico de la *afinidad*, nos hallamos a contrapelo exacto de todo aquello a lo que el pensamiento de Kant se ve regularmente reconducido – cuando no reducido –, es decir, al modelo del *esquema*: aquí, sin embargo, «la imaginación es la actividad que transgrede las barreras [allí donde] el esquematismo homogeneiza lo sensible y lo intelectual», como tan acertadamente comenta Fernando Gil²²².

Al privilegiar la relación de *afinidad*, pues, Goethe se inscribe en una brecha del dogma kantiano abierta en realidad por el propio Kant. Por eso el poeta se sitúa, al final, a la vez en el parentesco y en la distancia respecto del gran filósofo de las Luces, como bien comprobó Ernst Cassirer²²³. La afinidad respondía al esquema de la doctrina kantiana, del mismo modo que respondía a su manera –«dialéctica»²²⁴ la denomina Tzvetan Todorov– a la forma canónica, hegeliana, de la dialéctica filosófica²²⁵. Para llegar a esa solución conceptual original, hicieron falta tanto la paciencia de una larga *confrontación filosófica* –de la cual da fe, por ejemplo, la extraordinaria correspondencia de Goethe con Schiller²²⁶– como la imperitencia, por decirlo así, de una *decisión poética* que lanzó ese puente vertiginoso entre la *affinitas* química y la observación morfológica de los fenómenos naturales²²⁷, por un lado, y por otro lado un trabajo sobre el lenguaje completamente orientado hacia una observación poética de las pasiones humanas²²⁸.

Ello explica, sin duda, la asombrosa fortuna crítica de *Las afinidades electivas* y, en general, del *saber imaginativo* o «gaya ciencia visual» que reivindica Goethe²²⁹. ¿Cómo sorprenderse de que Aby Warburg hiciera suya tal reivindicación, tendida entre la exigencia de las Luces (*astra*) y el reconocimiento de los «monstruos» de la razón (*monstra*)? En un breve texto publicado al final de la Primera Guerra Mundial, esto es, en el momento preciso de su propia titanomaquia –o mejor, psicomatomaquia–, Warburg expresó públicamente el temor (*Leider ist zu befürchten*, «es ¡ay! de temer»...) de que el mundo de la cultura humana quedara reducido a las brutales antítesis del «o bien-o bien» (*Entweder-Oder*) y a las falsas soluciones de las indecisas síntesis que enuncia un dicho del estilo: «la verdad entre los dos se encuentra»²³⁰. Tuvo que volverse entonces hacia Goethe para recurrir al gran principio de las *afinidades electivas*, y también a la organización morfológica que pronto guiaría el *Bilderatlas Mnemosyne*, recopilación de afinidades visuales compuesto en la perspectiva de una «iconología de los intervalos»: «Lo que se halla entre los dos, ése es el problema [y no la solución, la verdad hallada]: tal vez impenetrable, pero asimismo, tal vez, aprehensible (*in der Mitte bleibt das Problem liegen, unerforschlich vielleicht, vielleicht auch zugänglich*)»²³¹.

221. *Ibid.*, p. 54. Véanse T. H. Levere, 1971. I. Stengers, 1989, pp. 445-478. M. Goupil, 1991. A. Duncan, 1996, pp. 32-64 y 110-228. M. G. Kim, 2003.

222. F. Gil, 1988, pp. 401-402. Véanse D. Cohn, 1999, pp. 167-168. A. Makowiak, 2009, pp. 169-222.

223. E. Cassirer, 1945, pp. 93-133.

224. T. Todorov, 1983, p. 57.

225. Véanse J.-P. Lefebvre, 2000, pp. 69-75 y 207-215. L. van Eynde, 2000, pp. 567-582.

226. J. W. Goethe y F. Sciller, 1794-1805.

227. Véase J. Adler, 1987.

228. Véanse N. W. Bolz (dir.), 1981. J.-M. Valentin, 2000b, pp. 647-664.

229. Véase B. Beutler y A. Bosse (dir.), 2000.

230. A. Warburg, 1918, pp. 613-614.

231. *Ibid.*, p. 614 (cita textual de *Wilhelm Meisters Wanderjahre*).

En la misma época, Aby Warburg trabajaba en un texto que aparecería dos años después, en 1920, que abría toda esa «iconología de los intervalos» a una cuestión fundamentalmente política de la que darán testimonio, por ejemplo, las últimas láminas del atlas *Mnemosyne*²³². Ahora bien, ese texto se «sostiene», literalmente, en dos citas de Goethe que conforman el epígrafe del principio y algo parecido a una «moral» al final. La primera cita, extraída de *Fausto*, sugiere que todas las cosas surgen de las incesantes «migraciones» (*Wanderungen*) del espacio y el tiempo: desde Oriente a Grecia y de Grecia al Occidente moderno, por ejemplo²³³. La segunda cita, muy extensa, emana de *Materiales para la historia de la teoría de los colores*: se da como advertencia de los peligros de todo irracionalismo, cuando incluso la ciencia se encuentra extraviada «en la región de la imaginación y de la sensualidad» (*in die Region der Phantasie und Sinnlichkeit*), un modo de nombrar aquí las «supersticiones» (*Aberglauben*) astrológicas de la época moderna²³⁴.

Pero es a un poeta a quien Warburg convoca, significativamente, para ese alegato a favor de la «gaya ciencia» iconológica. Lo mismo hubiera podido convocar al Goya de «El sueño de la razón» puesto que se trataba, una vez más, de convocar a *la imaginación misma como crítica de las imágenes*: de convocar nominalmente, según la terminología kantiana recuperada por Goethe, los recursos de la *Einbildungskraft* contra las producciones de la *Phantasie*. Considero especialmente importante que, en esas mismas líneas, Warburg recuerde que nuestra experiencia de las imágenes, aun «monstruosas», debe quedar a cargo —como vemos en el grabado de Goya— de una verdadera experimentación en la «mesa de trabajo» (*Arbeitsstisch*) del pensador, del artista o del historiador de arte. Eso es lo que justificaba un empeño como el del atlas *Mnemosyne*: que los «monstruos» de la *Phantasie* se encuentren a la vez *reconocidos y criticados* en la «mesa de trabajo», o de montaje, de un investigador capaz de hacer «coincidir [las imágenes] en el laboratorio (*Laboratorium*) de una historia iconológica de las civilizaciones»²³⁵ (*kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*).

ATLAS Y EL JUDÍO ERRANTE, O LA EDAD DE LA POBREZA

Como sucede con frecuencia, los motivos teóricos esbozados por Aby Warburg en sus artículos de erudición —y febrilmente explorados, en todos los sentidos, en el laberinto de sus manuscritos—, eran expuestos por Walter Benjamin, exactamente en la misma época, hasta sus últimas consecuencias filosóficas. Al igual que Warburg en su artículo de 1920, Benjamin siguió los motivos goethianos como vía regia para elaborar sus propias concepciones de la historia y de la crítica. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, sobre el que disertó Benjamin para doctorarse en junio de 1919, publicado al año siguiente, da comienzo con una máxima goethiana: «Antes que nada [...], el analista debería indagar, o más bien procurar saber si realmente deberá vérselas con una misteriosa síntesis o si lo que le ocupa no es más que un agregado, una yuxtaposición, [...] o bien cómo sería posible modificar todo eso»²³⁶.

La obra de Benjamin terminaba, sin duda, situando en una perspectiva crítica la teoría estética goethiana²³⁷. No por ello el interrogante planteado al principio

232. Id., 1927-1929, pp. 130-133. Véanse C. Schoell-Glass, 1988, pp. 217-246. Id., 2001, pp. 138-208. G. Didi-Huberman, 2006b, pp. 24-28.

233. A. Warburg, 1920, p. 249.

234. Ibid., p. 286.

235. Ibid., p. 286. Véase id., 1927a, pp. 175-183.

236. Citado por W. Benjamin, 1920, p. 29.

237. Ibid., pp. 165-177.

dejó de ser un *leitmotiv* insistente en Benjamin, pues también él trataba de forzar las aporías de la *episteme* y de la *poiesis*, del orden y de lo dispar, de lo universal y de lo singular, forjándose una noción de la dialéctica tan «poética» y poco ortodoxa como la de Goethe en su época. Allí donde Goethe se inventaba, con las *afinidades electivas*, una vía fecunda que no sería incorporada ni por la doctrina kantiana del entendimiento ni por los rigores de la construcción hegeliana, Benjamin se inventó una noción de *imagen dialéctica* que no fue sometida ni al neokantismo de Hermann Cohen, por ejemplo, ni a la severidad de las grandes soluciones heideggerianas. Era efectivamente una «gaya ciencia imaginativa» lo que pretendía Benjamin, y fue a Goethe a quien una vez más se refirió —y a la misma obra citada en 1920 por Aby Warburg, *Materiales para la historia de la teoría de los colores*— al comienzo de *El origen del drama barroco alemán*:

Como no podemos aprehender un todo ni en el saber ni en la reflexión, porque al primero le falta la interioridad y a la segunda la exterioridad, forzosamente hemos de pensar la ciencia como un arte, si queremos que pueda esperarse de ella alguna manera de totalidad. Y no es en lo universal, en el exceso, donde debemos buscarla, ya que el arte se expresa siempre por entero en cada obra singular, también la ciencia debería mostrarse por entero en cada uno de sus objetos particulares²³⁸.

Basta leer las contadas páginas que siguen a ese epígrafe para comprender la deuda que la idea benjaminiana de *Ursprung* contrajo con la noción goethiana de *Urphänomen*, del cual había leído Benjamin el comentario filosófico publicado por Elisabeth Rotten en 1913²³⁹. Lo que el autor de *El origen del 'Trauerspiel' alemán* podía extraer de la noción de «fenómeno originario» era, en primer lugar, que el saber auténtico se constituye sobre el doble frente de las *singularidades* («micrología») y de las *configuraciones* (conexiones, afinidades, «constelaciones»). Ello supone un estilo de conocimiento opuesto a cualquier clasificación positivista y comprometido, justamente, con lo que aquí llamamos un atlas, esto es, un *montaje dinámico de heterogeneidades*: una «forma que hace operar extremos alejados, excesos aparentes de la evolución, configuración [...] donde tales oposiciones pueden coexistir de una manera que cree sentido»²⁴⁰. Benjamin acabará reconociendo en su propia noción cardinal de «imagen dialéctica» una transposición al ámbito de la historia del «fenómeno originario» goethiano: «Imagen dialéctica es aquella forma del objeto histórico que satisface las exigencias de Goethe en cuanto al objeto de un análisis: revelar una síntesis auténtica. Es el fenómeno originario de la historia»²⁴¹.

Vemos así cómo, a despecho de los abismos que las separan a veces de nuestra modernidad, las nociones goetheanas cobraron un nuevo valor de uso en el contexto de las «ciencias de la cultura» que, en Warburg y Benjamin —y asimismo en Simmel y Freud, por ejemplo—, redefinían por completo sus métodos fundadores²⁴². ¿Cómo sorprenderse, entonces, de que Walter Benjamin, contemporáneo de Proust y de Joyce, de Atget y de August Sander, de Eisenstein y de Dziga Vertov, dedicara tantas intensas páginas al comentario de *Las afinidades electivas* de Goethe? ¿Cómo sorprenderse de que, más allá de cualquier explicación biográfica o psicológica, reconociera en dichas «afinidades» el lugar mismo donde se

238. Citado por id., 1928a, p. 23.

239. E. Rotten, 1913 (citado por W. Benjamin, 1920, p. 165).

240. W. Benjamin, 1928a, p. 45.

241. Id., 1927-1940, p. 491. Véase G. Didi-Huberman, 2000, pp. 128-155.

242. Véanse S. Mosès, 1992, pp. 129-130. J. Lacoste, 1996, pp. 135-176. J.-P. Lefebvre, 2000, pp. 34-36. S. Weigel, 2008, pp. 113-140.

experimentan los *puntos* –o más bien los torbellinos– del origen y los *vínculos* de configuraciones que los disponen en montajes de heterogeneidades, allí donde está en juego precisamente todo el «contenido de verdad» de una obra o de una época, nada menos?²⁴³.

Al desplazar la noción goetheana de «fenómeno originario» hacia las imágenes de la historia –y la historia de las imágenes, tanto da–, Walter Benjamin inclinaba toda la serenidad neoclásica del poeta hacia la inquietud más fundamental que había suscitado, fatalmente, el contexto histórico de los terribles conflictos europeos. No era hora ya de viajes maravillosos a Italia, sino de odio entre los pueblos y, pronto, de asesinato o exilio de los europeos más clarividentes. La melancolía que se transparenta en el comentario benjaminiano de *Las afinidades electivas* no sólo es debida a que Julia Cohn –la dedicataria del texto– se identifica, según el ensayista, con la Otilia de la novela de Goethe²⁴⁴. En la imagen central de la estrella que cae del cielo, Benjamin vio ese momento de «cesura de la obra, que suspende toda la acción»²⁴⁵, y que corresponde a lo que sería, algún tiempo después, su definición del montaje. «La esperanza pasaba sobre sus cabezas, como una estrella que cae del cielo», había escrito Goethe²⁴⁶.

De tal situación «micrológica» u «originaria», Benjamin dedujo, de manera muy warburgiana, una prevalencia del elemento «demoníaco» en *Las afinidades electivas*, donde la melancolía y la angustia ante la muerte –un *pathos* visceral– convocan a todas las construcciones siderales, conjeturas y «supersticiones» de la astrología, constituyendo así «la base fundamental a la que el miedo a la vida añade innumerables armónicos»²⁴⁷. Habrá que comprender entonces que las «afinidades electivas» nos conducen ineluctablemente, entre *monstra* y *astra*, a lo que nombro yo *inquieta gaya ciencia*: saber de lo heterogéneo en cuanto «elige» domicilio en su afinidad con el otro, objeto o sujeto. Saber de lo heterogéneo en cuanto nos hace «elegir» lo desemejante como objeto de conocimiento (una seda tejida por orugas con un busto de Homero por ejemplo) o como objeto de amor (amar más allá de las fronteras, «cosmopolíticamente», como hizo Benjamin toda su vida). Así, afinidad electiva sería, antes de nada, *amar al desemejante* y querer conocerlo por medio de «constelaciones», montajes o atlas (igual que hiciera también Warburg durante toda su vida, desde el paganismo renacentista hasta los indios Hopi).

Mas la afinidad electiva impone al bello riesgo de lo heterogéneo y de la heterotopía su contrapartida de sufrimientos, de *pathos* ineluctable. La afinidad transgrede las fronteras, pero no las elimina. De ahí el último comentario de Benjamin a la novela de Goethe, la última frase de su extenso estudio: «Sólo por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza»²⁴⁸ (*Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben*). Cómo no pensar aquí en la sobrecogedora descripción de la *Esperanza*, en *Dirección única*, donde Benjamin observa en el relieve de Andrea Pisano que la representa –y que recobra la imagen de Giotto que Warburg, a su vez, coloca en la última lámina de su atlas *Mnemosyne*²⁴⁹–, esa trágica paradoja: «Está sentada, e impotente, tiende los brazos hacia un fruto que le parece inaccesible. Y, sin embargo, es alada. Nada más cierto»²⁵⁰. Podemos suponer que esa *imagen dialéctica* se anticipa directamente a la versión moderna

243. Véase W. Benjamin, 1922-1925, pp. 274-395. Id., 1928c, pp. 59-108.

244. Véase J. Lacoste, 1996, p. 146.

245. W. Benjamin, 1922-1925, p. 392.

246. Citado ibíd., p. 392.

247. Ibíd., p. 318 (y, en general, pp. 314-322).

248. Ibíd., p. 395. Véase V. Liska, 2000, pp. 581-600.

249. A. Warburg, 1927-1929, p. 133.

250. W. Benjamin, 1928b, p. 196.

del «ángel de la historia» inspirado a Benjamin, en su último texto conocido, por la obra de Paul Klee titulada *Angelus Novus*²⁵¹. A su manera, constituye asimismo una *imagen mitológica*, y desde este punto de vista podría formar pareja exacta con la figura de Atlas, titán caído que, encorvado por el peso del mundo, se ve impotente para liberarse de él, aun cuando alegoriza precisamente su conocimiento más profundo.

¿En qué se convierte —y cómo— esa figura de Atlas en la época de Aby Warburg y de Walter Benjamin? ¿En qué consiste la inquieta gaya ciencia de esos hombres que habían leído todas las sabidurías de la Antigüedad, pero a los que la Primera Guerra Mundial y el auge de los fascismos súbitamente sobrecogen de espanto? ¿De qué modo la cuestión de los *monstra* y de los *astra* se plantea a los modernos, y aun a los «posmodernos» como nosotros? ¿Qué es una imagen del pensamiento, qué es un pensamiento de la imagen en la época de esas «tormentas de acero» que no llegaron a conocer Kant y Goya, Goethe y Nietzsche? Podríamos comenzar por esta simple constatación: el fardo de Atlas fue, en la época de Warburg y de Benjamin, mucho más duro de soportar de lo que había sido nunca. El sufrimiento de Atlas no era ya el de un titán capaz de dialogar todavía con los dioses del Olimpo, sino el de un hombrecillo desengañado de cualquier transcendencia: un hombre forzado a «organizar su pesimismo»²⁵² ante la historia. El moderno Atlas no es ya aquel que trata de alzar a los *astra* contra los *monstra* de sus sueños oscuros: comprueba ahora la potencia de los monstruos en el centro mismo del poder de la razón, como sugirió Freud en 1929, en *Malestar en la civilización*²⁵³, o como lo desarrollaron Theodor Adorno y Max Horkheimer, durante la Segunda Guerra Mundial, en su *Dialéctica de la razón*²⁵⁴.

Considero significativo, en ese contexto de «pensamiento desarraigado» común a todos aquellos intelectuales judíos forzados al exilio²⁵⁵, que Walter Benjamin deseara presentar a Goethe como un autor irrecuperable por los nazis²⁵⁶, al tiempo que decía querer transponer el «contexto pagano» de los *Urphänomene* naturales del lado de los «contextos judíos de la historia»²⁵⁷. ¿No había proyectado el propio Goethe escribir, en paralelo a su poema sobre Prometeo, una extensa parábola sobre la figura del judío errante²⁵⁸. Por otra parte, Benjamin no podía ignorar la figura jasídica popularizada en la época de Goethe con el nombre de *Lamedvovniks*, los «justos ocultos»: sabios o eruditos —y en este contexto, un mendigo errante muy bien puede ser un sabio y un erudito— que llevan auestas un misterioso sufrimiento, ignorantes ellos mismos de que no se trata sino del fardo del mundo. «El justo es el fundamento del mundo», leemos en el libro de los *Proverbios*, en una época en que, por parte griega, se suponía que el titán Atlas asumía esa tarea. El tratado talmúdico *Berajot* puntualiza incluso que los justos han de ser considerados «como vivos incluso tras su muerte»²⁵⁹, cual los «hombres póstumos» de nuestra inquieta gaya ciencia.

Un pensador como Benjamin podría leer la figura del justo oculto, transmitida en el inicio del siglo xx por los trabajos de Martin Buber sobre el jasidismo, utilizada por Ernst Bloch en la perspectiva de una sabiduría transgresiva, antes de ser estudiada como motivo teológico por Gershom Scholem²⁶⁰, como una variante de Atlas revisitada por Heinrich Heine o Franz Kafka. Esa figura rebaja el

251. Id., 1940a, p. 434.

252. Id., 1929, p. 133.

253. Véase S. Freud, 1929.

254. Véase T. W. Adorno y M. Horkheimer, 1944, pp. 13-20.

255. Véase E. Traverso, 2004, pp. 77-125.

256. W. Benjamin, 1936a, pp. 93-97.

257. Id., 1927-1940, p. 479.

258. Véase J. W. Goethe, 1831, pp. 407-410.

259. Citado por B. Birnbaum, 1964, p. 520.

260. Véase E. Bloch, 1930, pp. 125-135. M. Buber, 1949, pp. 308-310, 358-359, etc. G. Scholem, 1963, pp. 359-365.

heroísmo del titán, proclama que el pivote del mundo —allí donde pesa y hace sufrir, allí donde debe ser observado— se halla en cada modesta parcela del mundo mirada con ternura. El *Urphänomen* está por doquier —Goethe tenía razón—, hasta en las cosas más nimias, los síntomas más tenues, los milagros más miserables. El coleccionista o el historiador no son ya esos aristócratas o burgueses acaudalados que pueden encomendar a un secretario la tarea de confeccionar el inventario de sus tesoros. Erran por los caminos, callejean, son indigentes. Pero desde su misma pobreza, todo lo aprovechan para establecer el muestrario del caos.

Benjamin, sabido es, propuso para el historiador materialista el paradigma del trapero tal como aparece —y casi desaparece— bajo el fárrago de sus propios hallazgos, en una admirable fotografía de Atget ²⁶¹ [fig. 40]. El *Sammler* de Weimar se ha convertido en el *Lumpensammler* de las grandes metrópolis urbanas. Un modo de decir que a nuestro Atlas moderno le toca ahora la exuberancia del mundo aprehendida *del punto de vista de la pobreza*. El mismo año que Hitler accedió al poder, Walter Benjamin se planteó el puesto de tal pobreza en el contexto de esa «nueva especie de barbarie»²⁶² (*eine Art von neuem Barbarentum*). ¿Cómo describirla y caracterizarla? Benjamin comenzó por dar una respuesta típicamente warburgiana: el «espantoso despliegue de la técnica» que opera en las guerras modernas suscita, curiosa aunque lógicamente, una «reviviscencia de la astrología» y de todos los *monstra* del irracionalismo: «pavoroso y caótico renacer en el que tanta gente deposita sus esperanzas»²⁶³. A su vez, los *astra* del pensamiento se hallan de nuevo sometidos a un orden de la razón que ignora las constelaciones y no quiere conocer sino clasificaciones positivistas y funcionalistas, reflejo de las jerarquías sociales.

En un mundo semejante, Atlas se convierte en el *paria* por antonomasia. Ya no es el titán confinado por los dioses en el punto más occidental de Occidente, sino el judío errante que, sin tregua, corre de Este a Oeste por los caminos del exilio, acosado por la policía, cruzando fronteras, hostigado por las aduanas. No es fortuito que la psicopatología positivista considerara el vagabundeo, no ya un peligro social, sino una dolencia mental que denotan los conceptos nosológicos de «neurópatas viajeros» o de «vagabundos neurasténicos»²⁶⁴. En su lección clínica del 19 de febrero de 1889, Jean Martin Charcot sencillamente bautizó esas conductas de exilio y pobreza como el *síndrome del judío errante*²⁶⁵, denominación que su discípulo Henry Meige se apresuró a elevar a categoría patológica de pleno derecho:

Siempre es lo mismo; siempre es casi la misma figura. Cada año, vemos presentarse en la clínica pobres diablos miserablemente vestidos. Su rostro enflaquecido, con profundas y tristes arrugas, desaparece bajo la inmensa y nunca peinada barba. En tono lamentable, cuentan una historia repleta de dolorosas peripecias, y si no los interrumpiéramos, parece que nunca llegarían al final. Nacidos muy lejos, por la parte de Polonia o en el fondo de Alemania, desde la infancia la miseria y la enfermedad siempre les han acompañado. Huyeron del país natal para escapar a ambas; pero en ningún sitio han encontrado aún el trabajo que les conviene ni el remedio que buscan.

261. Véanse W. Benjamin, 1937, pp. 170-225. G. Didi-Huberman, 2000, pp. 99-111.

262. W. Benjamin, 1933b, p. 366.

263. *Ibid.*, pp. 365-366.

264. Véase P. Tissie, 1887.

265. Véase J. M. Charcot, 1889, pp. 347-353.



Fig. 40
Eugène Atget
Trapero en el distrito XVII de París,
1913
Bibliothèque historique de la Ville
de Paris-Fonds Atget



Fig. 41
August Sander
Carbonero berlinés, 1929
Fotografía, 60 x 43 cm.
Die Photographische Sammlung
/ SK Stiftung Kultur, Colonia

Fig. 42
August Sander
Peón, 1926
Fotografía, 23,6 x 16,9 cm.
Die Photographische Sammlung
/ SK Stiftung Kultur, Colonia

Y después de leguas y leguas recorridas a pie, bajo la lluvia y el viento, con frío y en la más espantosa indigencia, vienen a parar a La Salpêtrière [...]. Casi todos estos israelitas son neurasténicos afianzados, que establecen la lista de sus sufrimientos, y se demoran en la lectura de las sensaciones obsesivas que han analizado y anotado meticulosamente: dolores de cabeza tenaces, digestiones penosas, dolores erráticos en la espalda [...]. No olvidemos que son judíos, y que forma parte del carácter de su raza desplazarse con suma facilidad. [...] Además, al ser israelitas, están particularmente expuestos a todas las manifestaciones de la neurosis. [...] Todos parecen haber salido de una misma fuente situada en los confines de Alemania, Polonia y Austria. Todos hablan alemán con preferencia a otras lenguas. Y sin embargo todos son políglotas, como su ancestro el Judío Errante²⁶⁶.

¿Cómo no ver en semejante prosa el «espantoso y caótico renacer» de los *monstra* en un orden del discurso que pretendía ofrecer todas las garantías de la razón experimental? ¿No será más bien –Benjamin lo dice con energía– que «la cotización de la experiencia se ha venido abajo»²⁶⁷ en ese modo de inventar una *enfermedad subjetiva* allí donde es el *mal social* lo que se manifiesta en esos vagabundos, esos sin nombre, esos sin techo, esos indocumentados, esos sin esperanza (*die Hoffnungslosen*), cuyas fotografías clínicas, por cierto, muestran a veces, además de la indigencia extrema, el petate o fardo de toda una vida hacinada sobre sus hombros? El Atlas moderno es efectivamente el pobre, el paseante de un mundo cruel cuyos amos se desentienden de todo intercalando pantallas de falsos *astra* (la técnica) y de verdaderos *monstra* (mitologías revisitadas por *stars*, ases deportivos y dictadores)²⁶⁸.

Ninguna experiencia fue desmentida con más rotundidad que las experiencias estratégicas a través de la guerra de trincheras, o las experiencias económicas mediante la inflación; las experiencias corporales por el hambre; las experiencias morales por los que ejercían el gobierno. [...] Nos hemos vuelto pobres. Hemos ido perdiendo uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad; hemos tenido que empeñarlos en la casa de préstamos por la centésima parte de su valor, a cambio de la calderilla de lo «actual». Nos espera a la puerta la crisis económica, y tras ella una sombra, la próxima guerra²⁶⁹.

Para esa *pobreza en experiencia*, Walter Benjamin propone una respuesta pese a todo: en cierto modo, es la respuesta de Atlas a los dioses del Olimpo, la respuesta del mundo vivido como peso al mundo vivido como banquete. Radica en comprometerse resueltamente en una *experiencia de la pobreza*: en constituir el muestrario del caos histórico moderno a partir de sus residuos, incluso de sus detritus. ¿Por qué Benjamin concede tanta importancia a las técnicas conjuntas de la fotografía y del cine? Quizá no tanto para enunciar un diagnóstico sobre los destinos del arte y del aura como para designar *el medium de todo atlas moderno*, en cuanto conocimiento del mundo observado en la perspectiva de la pobreza. En su artículo «Experiencia y pobreza», serán Bertold Brecht en literatura, Adolf Loos en arquitectura y Paul Klee en pintura, en efecto, los primeros citados como ejemplo de una decisión artística necesaria, la de «comenzar de nuevo y desde el

266. H. Meige, 1893, pp. 5-6 y 45.

267. W. Benjamin, 1933b, p. 365.

268. Id., 1935, p. 94.

269. Id., 1933b, pp. 365 y 372.

270. Ibid., pp. 366-367.

principio, arreglárselas con poco, construir con casi nada»²⁷⁰. Pero nuestra capacidad para «sobrevivir» (*Überleben*) a esa situación histórica requiere un redoplegue más amplio aún de nuestras capacidades de *testimonio* y de *exposición* de la experiencia.

Por eso, la extraordinaria documentación fotográfica constituida por Atget resulta ejemplar a juicio de Walter Benjamin [fig. 40]. Atget está del lado de los pobres y de los *Namenlosen*, forma parte de «los que tienen que arreglárselas, una vez más, como pueden, [que tratan de] volver a empezar de otra manera y con pocas cosas, [los que] hacen causa común con hombres empeñados en explorar posibilidades radicalmente nuevas, basadas en el discernimiento y la renuncia»²⁷¹. Atget, en efecto, no vaciló en renunciar (a toda posición «artística») a la vista de dicho discernimiento (de la situación histórica). Pone de manifiesto, según Benjamin, «una extraordinaria facultad para fundirse en las cosas, asociada con la más alta precisión», de suerte que sus imágenes consiguen «cometido de todo conocimiento, de toda gaya ciencia» «desmaquillar lo real»²⁷². En el caso de Atget, podemos leer en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, «las fotografías comienzan a convertirse en piezas de convicción para el proceso de la historia. En ello radica su secreto significado político [y así ellas] ya no se prestan a una mirada desapegada. Inquietan al que las mira»²⁷³ (*Sie beunruhigen den Betrachter*).

Tal sería, pues, la inquieta gaya ciencia de los grandes fotógrafos «documentales» que tanto admiraba Benjamin: Karl Blossfeldt, cuyas *Urformen der Kunst*, inspiradas a su vez en el muestreo goetheano de los vegetales en busca del *Urpflanze*²⁷⁴, comentó con entusiasmo; Germaine Krull, cuyas fotografías de pasajes parisienses²⁷⁵ coleccionó; y, desde luego, August Sander, cuyo inmenso libro *Antlitz der Zeit* constituye un atlas sobrecogedor —«más que un libro de imágenes, un cuaderno de ejercicio», escribía Benjamin— en la sociedad alemana de aquella época²⁷⁶. Mientras que Ernst Benckard, en su colección de fotografías *Das ewige Antlitz*, se había contentado con reunir una intemporal sociedad de alemanes célebres, bajo la apariencia de sus máscaras fúnebres —obra a partir de la cual Martin Heidegger articuló su antología de la imagen, nada menos²⁷⁷—, Walter Benjamin ve en el atlas de Sander una auténtica «pieza de convicción para el proceso de la historia», una comunidad de cuerpos vivos y sufrientes que algunas veces vemos, literalmente, doblegados por el peso del mundo social [figs. 41 y 42]. Como Walker Evans y James Agee harían pronto en el Alabama devastado por la crisis económica²⁷⁸, toda una época del atlas moderno se abre así a la práctica del doloroso muestreo del caos de la historia.

271. *Ibid.*, p. 372.

272. *Id.*, 1931b, p. 309.

273. *Id.*, 1935, p. 82.

274. *Id.*, 1928d, pp. 69-73. Véase K. Blossfeldt, 1928.

275. Véase U. Marx, G. Schwarz, M. Schwartz y E. Wizsla, 2006, pp. 206-225.

276. W. Benjamin, 1931b, pp. 313-314. Véase A. Sander, 1929.

277. E. Benckard, 1926. Véase M. Heidegger, 1925-1928, pp. 147-159.

278. J. Agee y W. Evans, 1939-1941. Véase O. Lugon, 2001.