

Revista de cultura

PAPELMÁQUINA 17

Año 14 | N° 17

ISSN: 0718-6576

Octubre 2022

Santiago de Chile

Tal vez el retrato más apropiado que podría hacerse de *Papel Máquina. Revista de cultura*, sea aquel que Louis Althusser reservó para su amado materialista aleatorio. Así, podríamos decir que la edad de una revista no tiene ninguna importancia. Puede ser muy vieja o muy joven. Eso en última instancia es irrelevante para quienes hacen uso de ella. Lo esencial es que no sepa dónde está y que tenga ganas de ir a cualquier parte. Pues, como recuerda Althusser, lo importante siempre es tomar el tren en marcha. Como en los antiguos *westerns* americanos, la historia comienza tomando un tren en movimiento: “sin saber de dónde viene (origen) ni a donde va (fin)”. *Papel Máquina* quisiera ser esta máquina de pensamiento. Siempre en movimiento, siempre a la intemperie, siempre errante, siempre pasando a otra cosa. A medio camino entre la agitación y el estremecimiento, a medio camino entre la conmoción y el temblor, la revista quisiera ser ese vagón en marcha que sirve transitoriamente de morada y refugio a escrituras y pensamientos sin destino programado.

Revista de cultura

P A P E L M Á Q U I N A 17

Directora

Alejandra Castillo

Dirección Editorial

Cristián Gómez-Moya

Cristóbal Thayer

Miguel Valderrama

Consejo Editorial

Bruno Bosteels

Flavia Costa

Eduardo Cadava

Julio Ramos

Nelly Richard

Willy Thayer

Diseño y diagramación

cgm + elissetche | estudio

Registro

ISSN: 0718-6576

Año 14 | N° 17

Octubre 2022

Editorial Palinodia

www.palinodia.cl

editorial@palinodia.cl

Santiago de Chile



Sigrid Weigel
Foto: Sigrid Weigel

ÍNDICE

Editorial **Niklas Bornhauser**
06

Afecciones **Carlo Ginzburg**
*Textos, imágenes, reproducciones. Sobre los hombros
de Walter Benjamin*
29

Yoko Tawada
Hilos de Ariadna como cuerdas de harpa del pensar
47

Georges Didi-Huberman
Gestos, fórmulas y bloques de intensidad
59

Campos de batalla **Sigrid Weigel**
*El relámpago del conocer: pintura y fotografía
como palimpsesto del pensamiento benjaminiano
de las imágenes*
79

Diálogos **Niklas Bornhauser**
Sigrid Weigel. Transitar entre lenguas
121

Concomitancias **Katrin Solhdju**
*Pensar contra la estupidez con Sigrid Weigel. Sobre una
función de la investigación científico-cultural*
141

Andreas Beyer
Pensar las huellas ante(s de) las imágenes
161

Thomas Macho
*Huizinga y Warburg. Observaciones sobre la historia
de las ciencias de la cultura*
167

Traslaciones **Friedrich Kittler**
Pathos y ethos. Una consideración aristotélica
185

Editorial

Niklas Bornhauser

Universidad Nacional Andrés Bello

Afirmar que escribir una introducción al pensamiento de Sigrid Weigel es una tarea imposible –lo mismo podría decirse de otras tareas emparentadas con su mismo trabajo intelectual, entre ellas, el enseñar, el traducir y el psicoanalizar–, en este caso dista de ser un lugar común, una muletilla o una excusa bienvenida para no realizar el trabajo encomendado. Y ello por varias razones.

En primer lugar, porque el acto de introducir, ya sea bajo la figura del *einführen* o *einleiten*, supone siempre la distinción entre el adentro y el afuera. Introducir supone atravesar una barrera, aunque sea una laminilla, que separa el adentro del afuera, independientemente de que se trate de introducir a algo o alguien en algo, un espacio, un volumen o incluso un universo. Alguien interesado, pero no familiarizado con un determinado saber, alguien que busca participar en un estado de discusión conformado al modo de un plexo de relaciones de reciprocidad en torno a un saber no sabido, sería alguien que podría identificarse con la figura de un lector o una neófita, alguien que se ejercita en una determinada materia, disciplina o doctrina. Pero también puede ocurrir que se importen determinados productos (cobre, salmones, uvas) desde el extranjero o que, como parte de un procedimiento médico, se le introduzca algo (una aguja, un tubo) en su cuerpo. En ambos casos, la acción supone una distinción previamente establecida que se sostiene en la afirmación del límite entre un adentro, un campo de iniciados, de expertos, el interior de un cuerpo, y un exterior, una especie de afuera de la lengua, del saber o, incluso, de la cultura. Esta misma

distinción, que obtiene su validez de un efecto de naturalización, de una suerte de inmunidad ante cualquier cuestionamiento, no podría ser más ajena al pensamiento de Sigrid Weigel, como puede comprobarse, por ejemplo, de la definición que adelanta de la primera Ciencia Cultural que emerge en el borde del siglo xx, alrededor del 1900, y que hace alusión a una serie de pensadores que trabajaban “al margen o fuera del gremio académico establecido”;¹ es decir, en, sobre o al borde de o en las afueras del gremio académico instituido que no se caracteriza precisamente por su porosidad y apertura. Esta dificultad se repite al revisar su concepto de política cultural exterior transnacional, que subvierte la distinción entre el adentro y el afuera, planteando, en cambio, su *Verschränkung* o *intersection*.

Segundo, porque la palabra “ducción”, procedente del latín *ductio* y significa “acción y efecto de conducir”, y no solo en su traducción al alemán. *Führen* o *leiten*, evoca toda clase de fantasmas asociados a la acción de guiar (aunque resulte en un desvío, un extravío o un equívoco), encabezar (lo que a veces implica la decapitación de otros) o gobernar (sobre todo cuando dicho gobierno se encarna en la figura de un autoproclamado *Führer*). El pensamiento de Weigel no solo es extremadamente sensible a todo tipo de tutelas (intelectuales, morales), ya que se caracteriza por su irrecusable afán emancipatorio, sino que rechaza además categóricamente toda clase de petrificaciones, toda institucionalización o ejercicio de la violencia cruda que tienda en su realización a desbalancear la fluidez de las relaciones de poder. Este rechazo se traduce en su resistencia a toda clase de gobierno irreflexivo, que se imponga excluyendo y suprimiendo otras opciones de gobierno por la vía de la supresión y la represión general,² así como

¹ Sigrid Weigel, *Transnational Foreign Policy – Beyond National Culture. Prerequisites and Perspectives of the Intersection of Domestic and Foreign Policy*. Stuttgart: ifa Edition Culture and Foreign Policy, 2019, p. 34.

² Sigrid Weigel, “Und selbst im Kerker frei ...!”, *Schreiben im Gefängnis. Zur Theorie und Gattungsgeschichte der Gefängnisliteratur (1750–1933)*, Guttandin & Hoppe, Marburg (Lahn), 1982.

al nacionalsocialismo en su versión alemana. Tanto su razonamiento como su compromiso político hacen que toda introducción se vuelva problemática al tener que responder a la pregunta de por qué esa introducción y no otras, o de por qué una introducción en general [*überhaupt*], y no ninguna. Mientras que la edición, junto a Birgit Erdle, de *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*,³ realizada a partir de los testimonios de sobrevivientes de la Shoa, se enfoca en la discusión de los efectos del silencio prolongado, en las “huellas permanentes del recuerdo” y en los distintos fenómenos de traumatización que se siguen escribiendo hasta el día de hoy en la segunda y tercera generación, en tanto tematización explícita del actuar ininterrumpido de la lógica totalitaria impuesta por el nacionalsocialismo alemán, las incontables pruebas de su sensibilidad hacia el peligro de la hipóstasis de la razón, o de algún tipo de pensamiento en particular, atraviesan prácticamente toda su obra. Una obra que, más bien, podría ser caracterizada como un arte del extraviarse que, más que seguir el orden indexable del plano (de la ciudad) trazado con anterioridad, se guía por la figura del laberinto. Como dice a propósito del *exposé* benjaminiano “Paris, la capital del siglo XIX” (1935): “las huellas laberínticas en los papeles secantes [en alemán, *Löschblätter*: papeles borrantes, apagantes, cancelantes], en cambio, representan las huellas de aquellas desfiguraciones producidas por sobreposiciones de numerosas escrituras pasadas, invertidas por su desplazamiento en el ámbito público [*ver-kehrter*]; remiten a los acertijos gráficos que nos fastidian con sus bromas o engaños [*Vexierbilder*] que se vuelven visibles en el aspecto de la escritura [*Schriftbild*], es decir, en la imagen de la escritura. Para descifrar estas huellas, asimismo se requeriría

³ Sigrid Weigel y Birgit Erdle (eds.): *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 1995.

de un arte del extraviarse, pero no de un extraviarse en la ciudad, sino en la escritura: un arte, entonces, con el nombre de lectura”.⁴

Tercero y último, porque, no hay necesidad alguna de introducir a nada ni a nadie. Es que Sigrid Weigel se introduce sola, es decir, leyéndola. Sus textos, más allá de su complejidad, propias de una obra multiestratificada, poliédrica, se caracterizan por una irrenunciable voluntad de entablar el diálogo con otro, incluso con lo otro, dejándose afectar por su otredad, lo que implica renunciar a las formas establecidas de decir, habitualmente avaladas por la tradición, así como a los ideolectos autorreferentes y excluyentes. Esta apertura al diálogo que caracteriza su labor ha facilitado que su obra ya se lea en el ámbito de habla castellana, se discuta y se trabaje a partir de ella y con ella, es decir, como consta a partir de los doctorados honoris causa concedidos, las *Festschriften*,⁵ *laudationes* así como en publicaciones donde sus ideas, metodologías e hipótesis ya están más que introducidas, como demuestran, por ejemplo, las publicaciones de Mariela Vargas de los años 2012 y 2014 sobre el problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin,⁶ o sobre el concepto de *Nachleben* en Benjamin y Warburg.⁷ Otra prueba de lo anterior es la entrega del doctorado honoris causa por la Universidad Nacional de San Martín el año 2015. El diálogo mantenido con ella en aquella ocasión, titulado ‘El nuevo papel de las humanidades’, corrobora la actualidad y presencia de su pensamiento, más allá del hemisferio

10 |

⁴ Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M.: Fischer, pp. 100-101.

⁵ La expresión *Festschrift* es un término utilizado en el mundo académico para referirse a un libro concebido y ejecutado en honor de una persona, en especial a un académico, en respuesta a su reconocimiento y respeto de parte de sus pares, y que se presenta durante el transcurso de su vida. El término, proveniente del alemán, se podría traducir como ‘escrito festivo’,

‘celebración en forma escrita’ o como ‘[pieza de] celebración escrita’.

⁶ Mariela Varas, “Sobre el problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXVIII, núm. 1, Buenos Aires, 2012, pp. 85-108.

⁷ Varas, Mariela, “La vida después de la vida. El concepto de ‘Nachleben’ en Benjamin y Warburg”, *THÉMATA. Revista de Filosofía*, N°49 enero-junio, 2014, pp. 317-331.

norte. En la mentada conversación, conducida por Alejandro Damis, ella no solo confirma que ya existe un trabajo en conjunto con investigadores de nuestro continente (materializado, por ejemplo, en guías de tesis doctorales), sino que a propósito del destino de las humanidades y del trabajo conjunto que ya se viene realizando insiste en que la pregunta por el beneficio o la utilidad del trabajo de las *Geisteswissenschaften* no puede ser obviada y que “la única forma de tomar parte activa en las decisiones sobre cómo nosotros y nuestros hijos y nietos van a vivir es colaborando con colegas de campos de investigación que determinan la transformación en marcha dentro de una sociedad manejada científica y teóricamente”.⁸

El pensamiento de Sigrid Weigel, más que un sistema cerrado del pensar o una doctrina sellada, cincelada en mármol, es un pensamiento nómade, inquieto, que busca establecer conexiones con otros, avanza a saltos, saltos incluso relampagueantes o en la suspensión del relámpago [*blitzhaft*], como ha dicho la misma Weigel a propósito de Walter Benjamin. El pensamiento de Weigel no puede ser aprehendido por los esquemas clásicos del saber académico, reducido a un denominador común único, asociado a un solo enunciado. Cabe destacar que su trabajo no se compone solo de pensamiento en el sentido tradicional, sino que consta además de intervenciones transformativas en estructuras institucionales, creación de centros, incursiones en política, economía, etc.⁹ La complejidad articulada y diversidad constituyente de su trabajo, que se desarrolla en varios frentes, se opone directamente a la

11 |

⁸ <https://noticias.unsam.edu.ar/entrevista-a-sigrid-weigel-el-nuevo-papel-de-las-humanidades/>

⁹ Sin con ello poder dar cuenta, ni siquiera aproximadamente, ni de la cantidad de cargos y plazas ocupadas y ejercidas por ella, ni del compromiso y la entrega con la que asumió no solamente dichos cargos, sino las posibilidades de movilización, reformulación y transformación inherentes a ellos, valga, como una primera

pincelada, los siguientes ejemplos: Sigrid Weigel es miembro honorario de la Modern Language Association (MLA), presidenta de la Internacional Walter Benjamin Society, incidió decisivamente en el curso y en la proyección del Centro de Investigación Literaria y Cultural Berlín y actuó como presidenta de los centros de ciencia del espíritu Berlín, entre otros.

caricatura del intelectual ensimismado encerrado en su torre de marfil, tal como exige su posicionamiento respecto del futuro de las humanidades y de las prácticas que no se suscriben a una sola matriz epistémica, al menos no de manera dócil ni sumisa. Con todo esto no se está sugiriendo, acaso, que sea un trabajo desorganizado o incoherente, sino se está testimoniando la dificultad de dar cuenta, sin incurrir en reduccionismos o sobresimplificaciones, de un trabajo complejo, móvil, en curso. Desde luego, esta dificultad de dar cuenta de un quehacer intelectual dista de ser original o novedosa, ella ya ha sido advertida en otras ocasiones a propósito de una obra o producción académica, como consta, por ejemplo, al consultar el número anterior de esta misma revista: en su “Presentación” se lee: “[la mentada dificultad] se refiere al cuidado necesario a la hora de comentar dicho trabajo, para no incurrir en la constitución de una imagen que, a pesar de pretenderse coherente, no pueda evitar su efecto inhibitor”.¹⁰ Es debido a lo anterior que los principios articuladores que se ofrecen como categorías conceptuales para establecer algunas distinciones y proponer algunas organizaciones del pensamiento de Weigel, en lugar de deberse a algún presupuesto acrítico o un punto de vista asumido *a priori* —un imperativo cuya enunciación ya implica su traición—, deberían emerger, por un lado, en respuesta al impacto que produce su lectura y, por el otro, de la capacidad de vehiculizar o traducir las intensidades que movilizan su pensamiento y que, a su vez, pueda movilizar el pensamiento de otros u otras, o sea, otros pensamientos.

Más allá de estas apreciaciones de carácter transversal, si hubiera que fijar un punto de partida, por muy arbitrario que pueda parecer, de su extensa y rica trayectoria intelectual, podría ser su tesis doctoral, leída 1977, que lleva por

¹⁰ Sergio Villalobos-Ruminott, “Editorial”, *Papel Máquina*, núm. 16, Santiago de Chile, 2022, p. 7.

título “*Flugschriftenliteratur* 1848 en Berlín”. Una *Flugschrift* es un escrito [*Schrift*] impreso, difundido individualmente, de aparición irregular, de una extensión de varias cartillas (en su mayoría, al menos cuatro, a diferencia del *Flugblatt* u hoja volante que consiste en una sola hoja [*Blatt*]) y que jugaron un rol decisivo en la lucha de Martin Lutero en el contexto de las ideas de la Reforma. El año, evidentemente, es una alusión a la Revolución alemana 1848/1849, más específicamente, a su primera etapa, conocida también como revolución de marzo. En su tesis, según ha reconstruido Thomas Müller,¹¹ critica la distinción, establecida por Habermas, entre un ámbito público [*Öffentlichkeit*] preburgués (respectivamente no burgués e iletrado) y un ámbito público clásico, es decir, burgués. Su investigación de la literatura de folletos durante el período en cuestión está centrada, ante todo, en su difusión y recepción social. El incremento exponencial de los escritos volantes durante las semanas de la revolución, una suerte de producción escritural desatada, que iba de la mano de la aparición de nuevas formas de lo público en las calles de Berlín, llevó a que caracterizara este formato escritural como un género popular, referido a la cultura y autocomprensión de un pueblo [*volkstümlich*] que invita a una ampliación del concepto tradicional del ámbito público mediante la idea de lo público popular. Esta expansión del concepto del ámbito popular permite “la inclusión de las tradiciones de tales clases que [...] sin excepción habían sido excluidas tanto del poder político y económico así como del privilegio burgués de la *Bildung*”.¹² Pues bien, tanto la idea de escrito o escritura, y de literatura, así como la noción de vuelo no solamente se perfilan como ejes centrales de su tesis doctoral, sino que marcarían el curso del pensamiento de Sigrid Weigel, que de manera sostenida incluirá en sus reflexiones

13 |

¹¹ Der Schmuggel politischer Schriften: Bedingungen exilliterarischer Öffentlichkeit in der Schweiz und im Deutschen Bund (1830-1848). De Gruyter, 2012.

¹² Sigrid Weigel, *Flugschriften*, op. cit., p. 15.

la indagación por las figuras del derribo (violento) de un régimen político o la búsqueda de los mecanismos que contrarrestan la fragilidad de un orden de publicidad letrado popular. Escritos volantes, arrojados al viento, y revolución, dos significantes indisolublemente asociados al trabajo intelectual de Sigrid Weigel, un trabajo marcado por la indomeñable inquietud intelectual y el inconformismo con el *statu quo* y con los cánones establecidos que se instalaron con la pretensión de convertirse en referentes permanentes, idealmente inamovibles. En este ámbito público popular reside la posibilidad de que se convierta en un ámbito contrapúblico, siempre y cuando los intereses de los suprimidos se organicen como crítica práctica de lo existente y de las condiciones materiales prevalecientes. Las mentadas *Flugschriften*, fiel a su nombre, eran vendidas, leídas (a veces en voy alta, recitadas para otros iletrados) y discutidas en las calles, en las ferias, los clubes, las agrupaciones, las fiestas religiosas o mundanas, en teatros, posadas, restaurantes o tabernas, subvirtiendo así el orden establecido desde lugares asociados al *Volkstum*, la esencia o particularidad de un pueblo [*Volk*], tal como se acuña en su vida, en su cultura.

Si a partir del antecedente cronológico establecido emprendemos el intento de trazar su carrera profesional, mejor dicho, de destacar algunos hitos de este devenir —en los textos de Andreas Beyer y Katrin Solhdju que integran este volumen se encuentran versiones más completas, más autorizadas de su *Werdegang*—, entonces habría que señalar que Sigrid Weigel, una vez doctorada, trabajó como profesora en la misma Universidad de Hamburg de 1978 a 1982. En los años siguientes publicaría, entre otros escritos, un trabajo sobre la escritura carcelaria¹³ y sus contribuciones a una ciencia

¹³ Sigrid Weigel, "Und selbst im Kerker frei ...!", *Schreiben im Gefängnis. Zur Theorie und Gattungsgeschichte der Gefängnisliteratur (1750–1933)*, op. cit., p. 132.

¹⁴ Inge Stephan y Sigrid Weigel, *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin: Argument, 1983.

feminista de la literatura.¹⁴ Ya en estos textos se perfila su interés tanto por la escritura intransitiva como por ciertas formas de escritura en particular, así como su inquietud por la ciencia y, en especial, la ciencia feminista. En 1986 se habilitó en el Departamento [*Seminar*] de Literatura Alemana Moderna y Estudios de Arte de la Universidad de Marburg, algo que siempre le habría sido denegado a Walter Benjamin, uno de los autores con los que se vincula su travesía intelectual. En 1984 fue nombrada profesora del Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Hamburgo, donde levantó un centro [*Schwerpunkt*, literalmente: centro de gravedad] de investigación con énfasis en los estudios literarios interculturales y, junto con Inge Stephan, creó una plaza de trabajo para mujeres en los estudios literarios. Su carrera intelectual ha estado vinculada, desde sus inicios, a la intervención activa, ya sea mediante la creación de centros o la realización de jornadas regulares, en las estructuras universitarias preexistentes en general y al establecimiento tanto de los estudios de género como a la ampliación de plazas de investigación para mujeres en las universidades alemanas.¹⁵ Su interés por la feminidad o por lo femenino, en todo caso, lejos de ser un interés abstracto, conceptual, se vio acompañado de un involucramiento en la lucha por los derechos de las mujeres dentro y fuera de la academia.

15 |

En 1990, Sigrid Weigel pasó a formar parte de la junta directiva del Instituto de Ciencias de la Cultura Essen, donde supervisó un grupo de becarios interdisciplinarios que estaba trabajando sobre la investigación de la memoria y dirigió un grupo de trabajo integrado por Aleida Assmann, Christina von Braun, Sigrid Schade, Renate Schlesier, Heide Schlüppmann, M. Wagner. Este grupo, de manera similar

¹⁵ Dagmar Filter, Jana Reich (eds.): *Frauen verändern Wissenschaft an der Universität Hamburg*. Norderstedt: Book son Demand, 2020, p. 371.

a lo que sucedería con los estudios de género, en lo sucesivo contribuiría, de forma decisiva, al establecimiento de los estudios culturales en las universidades alemanas. Otro antecedente de su voluntad de transformación y capacidad de gestión está conformado por la inauguración de una conferencia anual de poética en el Seminario Alemán de la Universidad de Zürich, la que en 1993 se consolidó con el llamado a una cátedra de estudios literarios, que comenzaría en 1996 con Anne Duden y en cuyo contexto W. G. Sebald en 1997 pronunciaría, por primera vez, su conferencia “Sobre la historia natural de la destrucción” [en alemán: *Luftkrieg und Literatur*]. Durante los años siguientes destacan, entre otros hitos, su nombramiento como profesora visitante permanente en el Departamento de Alemán de la Universidad de Princeton, la asunción de la presidencia de la “Comisión de Eventos Interdisciplinarios de la Universidad y la ETH» y de la dirección del Foro Einstein de Potsdam. En 1999, fue nombrada directora del Centro de Investigación Literaria y Cultural de Berlín (ZfL) y profesora de la Universidad Técnica de Berlín, y también fue presidenta del Consejo de los Centros de Humanidades de Berlín hasta su jubilación en 2015. El abrumante número y la responsabilidad de los cargos directivos desmienten todo mito (romántico, elitista) acerca de la incompatibilidad entre gestión e investigación, ya que su productividad científica se mantuvo inalterada durante todos estos años de exitosa fundación y gestión de instituciones asociadas a la producción de saber. Más bien, su compromiso simultáneo con la administración y la investigación subrayan la necesidad de un intelectual polivalente, involucrado simultáneamente en varios frentes, capaz de asumir cargos de dirección y de realizar investigación de vanguardia a la vez, al menos si se desea promover cambios sostenidos en el tiempo en las estructuras jerárquicas y los modos de funcionamiento de instituciones complejas como son las universidades.

A modo de ejemplo de lo anterior, el ZfL, que bajo su dirección se convirtió no solo en uno de los centros de investigación de vanguardia en Alemania, sino, también, en un ejemplo a seguir de la colaboración de estructuras de saber procedentes de Oriente y Occidente (un asunto particularmente relevante en el caso alemán), perseguía, como uno de sus objetivos principales, el hacer accesible al gran público [en alemán: el ámbito público ancho, *breit*], el archivo de estudios culturales asociados a la *Erste Kulturwissenschaft* a través de una serie de ediciones (incluyendo los *Escritos en un volumen* de Aby Warburg, la *Poética* de Gershom Scholem), a las que en el año 2000 se sumaría la revista *Trajekte*. *Trajekte*, del latín *traiectus*, llevar al otro lado [*hinübersetzen*], travesía [*Überfahrt*], sin negar la traición y pérdida, así como el plus-de-sentido inherentes a toda traducción [*Übersetzung*], ni atropellar [*überfahren*] a nadie, pero sin renunciar a ciertos principios de la honestidad e integridad del trabajo intelectual. *Leitmotiv* que bien podría ser una descripción del trabajo de Sigrid Weigel. Un itinerario que cruza, atraviesa y reúne lenguas, idiolectos, disciplinas, ámbitos, saberes y personas. Una travesía que no puede estar segura de su punto de llegada ni de su punto de partida, pues este se constituye *nachträglich*, *après coup*, *a posteriori*. Un trabajo, también, entre las lenguas, una especie de traducción sin original, abierto a la otredad y la extrañeza, donde la extrañeza de la otra lengua, en cierto modo, saca a la luz, o le otorga audibilidad, a la extrañeza oculta de la “propia” lengua y donde “mientras mayor la extrañeza con la que se mira una lengua, de manera más poli-stratificada, más recóndita, dotada de más trasfondos, ésta parece mirar de vuelta”.¹⁶ La idea de traducción sin original, de extensa ramificación en la historia del pensamiento, y que ella le atribuye a Samuel Weber,¹⁷ sería trabajada en *Entstellte*

17 |

¹⁶ Sigrid Weigel, “Traducción de sí. Entre literatura menor, extraterritorialidad y ‘bilinguism’”, *Revista chilena de literatura*, 103, Santiago de Chile, 2021, p. 74.

¹⁷ Samuel Weber, “A Touch of Translation: On Walter Benjamin’s ‘Task of the Translator’”. *Nation, Language,*

and the Ethics of Translation, edited by Sandra Bermann and Michael Wood, Princeton: Princeton University Press, 2005, pp. 65-78.

Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise, concretamente, cuando establece la distinción entre la ajenidad entre las lenguas, su carácter extranjero, por un lado, y la confusión y enigmaticidad de sus mismos signos, un carácter enredado, confuso, incluso perturbado [*verwirrt*], enigmático, y que marca el límite del concepto de traducción elaborado por el mismo Benjamin en 1921, por el otro. La segunda cesura que Sigrid Weigel distingue a propósito del doble carácter extranjero de la lengua tiene que ver menos con la traducción de lo silencioso, con lo que carece de sonido, que “con el fenómeno de las traducciones sin original, respectivamente de traducciones cuyo original desapareció o está inaccesible”.¹⁸ Si, tal como aparece en “La tarea del traductor”, traducir significa que la traducción “desde fuera de ella, enfrente de ella [la lengua], y sin entrar en ella, llama al original a entrar, y a entrar en aquel único sitio donde el eco respectivo en la propia lengua puede dar la resonancia de una obra en otra”,¹⁹ a Weigel le interesan aquellos casos en los que ya no se percibe el eco y el acceso al momento del llamar hacia lo invisible. Lo inaudible se ha desvanecido y el eco ya solo puede ser percibido como huella mnémica de lo que fue llamado hacia el interior de la lengua.

Si hubiera que destacar algunos aspectos de su multifacético y rico trabajo, a riesgo de obviar otros, se podría señalar, a modo de sugerencia, los siguientes aspectos: su concepción de la primera ciencia de la cultura, sus lecturas de Walter Benjamin, su teoría de las imágenes, la colaboración entre ciencias naturales y ciencias del espíritu, y su impacto en una política cultural transnacional. Lo anterior no debe entenderse como el intento de construir una imagen (forzadamente) coherente que fijaría su fuerza especulativa y paralizaría los

18 |

¹⁸ Sigrid Weigel, *Enstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1997, p. 88.

¹⁹ Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*, trad. Héctor A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1967, p. 79.

potenciales de cambio inherentes a su pensamiento, sino meramente como una rejilla de lectura tan artesanal como tentativa, susceptible de ser refutada. Su copioso trabajo, rico en matices y énfasis, comprende, además, investigaciones sobre teoría e historia de la memoria (post-holocausto, psicoanálisis), dialéctica de la secularización, postrimerías de la religión en la modernidad, teoría de la imagen y enfoques culturales de los estudios científicos (especialmente herencia, genealogía, cirugía plástica, expresión facial, cultura digital). Sin pretender abarcar con estas indicaciones una grilla interpretativa exhaustiva, ni mucho menos de proponer una, advierto que una revisión íntegra de cada punto particular es necesaria si se quiere dar paso a un breve esbozo de lo que podría ser llamado los principales ámbitos de interés de su trabajo.

El concepto de primera ciencia de la cultura [*Erste Kulturwissenschaft*] refiere a una constelación singular en la historia de Occidente, en particular, de Europa central, acontecida alrededor del *fin-de-siècle*, en la que ciertos autores –entre ellos, Sigmund Freud, Aby Warburg, Georg Simmel, Ernst Cassirer, Helmuth Plessner y Walter Benjamin (la lista no es concluyente ni terminante)– tuvieron el coraje de pensar más allá de sus límites disciplinares, en algunos casos transgrediendo o subvirtiéndolos abiertamente, y a partir de lo anterior se caracterizaron por una praxis novedosa, inédita, que ha sido calificada como un trabajo en transiciones, cruces, pasos o puentes [*Übergängen*]. Más allá de sus respectivas diferencias, pues en ningún caso se pretende establecer entre los autores mentados una suerte de comunidad espiritual homogeneizante, o reducirlos a un mismo denominador común, lo que distingue la primera ciencia cultural de las ciencias hegemónicas alrededor del 1900 es su voluntad de abandonar todo arraigo fundador de identidades disciplinares, su pulsión hacia el más allá (de lo establecido, lo familiar o lo asegurado) y de exponerse a la experiencia de lo impensado, de lo

radicalmente otro. En un principio asociado al ámbito de habla alemana, la primera ciencia de la cultura se dedica a fenómenos que se caracterizan por su ambigüedad y su imposibilidad de ser asignados a una disciplina en particular, al menos no de manera excluyente ni definitiva, como lo son, por ejemplo, lo inconsciente, lo social o los medios. El trabajo de los autores asociados puede ser caracterizado como liminar o fronterizo, *grenzgängerisch*, ya que trabajan a partir de y mediante la recombinación de saberes establecidos y la transferencia de epistemes, conceptos o métodos desde un campo disciplinar a otro. Lejos de entregarse a la comprensibilidad de suyo, ya sea de ella misma o de sus “objetos”, el pensamiento de Weigel se caracteriza por su autorreflexividad radical, su disposición a cuestionar tanto sus supuestos (sus métodos, conceptos y prácticas) así como las fronteras de su campo objetal.

Aparte de introducir y establecer el concepto de *Erste Kulturwissenschaft*, Sigrid Weigel se ha hecho un nombre como experta en la vida y obra de varios de los autores asociados a esta idea. Destaca, al interior de este grupo variopinto de pensadores, el nombre propio de Walter Benjamin. Y es que su *expertise* no se limita a un conocimiento pormenorizado y enciclopédico de este autor, sino que su relación con Benjamin, en congruencia con las críticas anteriormente aludidas al saber academicista, posee un carácter marcadamente activo, productivo, podríamos decir incluso performativo. En efecto, en lugar de limitarse a recitar, como si de mantras o molinos de plegarias se tratara, ciertos pasajes del pensador alemán, o de ensayar lecturas oscuras y crípticas que explotan los pasajes sombríos e inteligibles de su obra, Weigel practica más bien el ejercicio que se puede constatar en la decidida puesta en escena del pensamiento asociado al nombre de Walter Benjamin. Puesta en escena que se distingue de una aplicación eventual de un corpus o doctrina, y que consiste, por el contrario, en el adentramiento en sus textos,

la descomposición corrosiva de los mismos desde su “interior” y la subsecuente liberación de algunas partículas de estos con tal de poner a prueba sus efectos a la hora de ensayar la comprensión del presente. En otras palabras, su Benjamin, cuidadosamente recortado a través de infinitas lecturas pacientes y eruditas, no es un Benjamin museal expuesto en el lugar privilegiado de una pinacoteca o un museo de cera, ni mucho menos un Benjamin heroico, convertido en la reserva moral de generaciones de intelectuales revolucionarios, sino más bien es un Benjamin de umbrales, un Benjamin leído benjaminianamente más allá de sí. Una prueba irrefutable de lo anterior es su crítica implacable a las traducciones de Benjamin al inglés, en las que ella distingue entre las genuinas traducciones defectuosas, incorrectas, erradas [*Fehlübersetzungen*], sobre todo ahí donde la compleja estructura sintáctica de las oraciones de Benjamin llevan a una torsión de negaciones en afirmaciones positivas y viceversa, y “aquellos lugares en los que uno, al intentar corregir una traducción evidentemente incorrecta, se topa con momentos de traducción imposible, porque ni la literalidad ni el sentido aciertan la palabra o el giro lingüístico, de modo que la traducción necesariamente tiene que pasar a, o convertirse en, [*übergehen*] un comentario, respectivamente. La traducción tiene que saltar hacia [*über-setzen*] las notas al pie.”²⁰ El problema más grave que ella advierte en cuanto a las convenciones tractivas imperantes es el hecho de que en la mayoría de los casos estos fenómenos de la intraductibilidad debido a decisiones traductivas unívocas permanece oculto, porque en la posición [*Setzung*] de la traducción realizada se vuelve irreconocible. Sigrid Weigel insiste en que se trata menos del problema de “traducciones erróneas o equivocadas”, que del desconocimiento de la transferencia, inherente al proceso traductivo, entre diferentes estados de la lengua y sistemas significantes

²⁰ Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008, p. 213.

que desaparecen bajo la apariencia de una conversión total, sin residuos, una asimilación completa. Adicionalmente, la distinción del pensamiento imaginal [*Bilddenken*] benjaminiano como su característica más específica, obliga a recordar aquello que las prácticas asimilatorias tienden a hacer olvidar: que su trabajo es “aquel trabajo en y con la lengua, con cuya ayuda invierte el desprendimiento, conforme a la regla, del concepto de la palabra, con tal de, de tal forma, recordar el emanar de la palabra a partir del nombramiento, de recordar los nombres ocultos en las palabras”.²¹

Volviendo al plano de las contribuciones epistémicas, que colocan a Weigel en la serie de los llamados “fundadores de prácticas discursivas”,²² destaca su trabajo pionero a propósito de una ciencia imaginal o ciencia de las imágenes. Si bien el tema de las imágenes atraviesa sus escritos de manera transversal, es en 2015 cuando se presenta, de manera explícita, consensada en la publicación de un libro, una teoría de la imagen que toma como punto de partida la frase derridiana “hay que pensar la huella antes de lo existente”. A partir de su discusión del concepto de huella, *trace* o *Spur*, Weigel emprende una interrogación crítica de las huellas que preceden a la imagen y elabora una teoría de lo anicónico. Sus reflexiones a propósito de la posibilidad de una “Gramatología de las imágenes” giran en torno a la pregunta de cómo algo, que no es en sí mismo una imagen o que tampoco es accesible visualmente (los sentimientos, el dolor, el honor, la vergüenza, la trascendencia, el pensamiento), puede convertirse en imagen. La reciente adquisición, de parte de Palinodia, de los derechos de traducción al castellano de *Grammatologie der Bilder* (2015) es otro acierto de Miguel Valderrama, que contribuirá a enriquecer el debate en curso sobre estos problemas.

²¹ *Ibid.*, pp. 214-215.

²² Cfr. Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires. El Cielo por Asalto, 1995.

“La frontera entre el cuerpo, accesible a los métodos empíricos, y el lenguaje en su sentido más amplio (incluyendo gestos, sentimientos, imágenes, música, etc.), que depende del desciframiento y la comprensión, es una zona caliente de la investigación: territorio disputado y campo prometedor de la investigación interdisciplinaria al mismo tiempo. Hasta ahora, el tráfico fronterizo ha sido escaso”, escribió Weigel en un artículo que apareció en 2007 en el *Financial Times Deutschland*. En su ensayo, titulado “Para [o: a favor de] el gran tráfico fronterizo”, hace alusión a sus propias colaboraciones con colegas procedentes de otros campos, entre ellos, la biología, la medicina, la neurociencia y el psicoanálisis. Dichas colaboraciones se tradujeron en cuantiosos proyectos de investigación sobre la relación entre los aspectos biológicos, económicos y sociales de la herencia, sobre la interrelación entre Sigmund Freud y la neurociencia, sobre la empatía en la historia de la filosofía y la investigación actual en el laboratorio.

Con su trabajo investigativo cuestiona la naturaleza de la distinción entre ciencias del espíritu y ciencias de la naturaleza. Sin pretender negar dicha diferencia, señala que las diferencias en cuanto a las lenguas practicadas en cada ámbito, que se traducen, por ejemplo, en el problema de que una misma palabra, en lugar de estar vinculada biunívocamente a un significado único, remite a distintos campos de significación, dependiendo de su contexto lingüístico, con lo que dicho trabajo entre ciencias requiere no solo la conciencia de aquellas complejidades traductivas, sino, asimismo, una sensibilidad por la trayectoria histórica de los términos científicos, más allá de su pretendida universalidad.

Tal como se ha sostenido con anterioridad, inscribir la relevancia del trabajo de Sigrid Weigel únicamente al ámbito reflexivo en el sentido clásico sería desconocer su interés e impacto en prácticas y políticas materiales. En 2019, un estudio

realizado por ella sobre “Política cultural exterior transnacional –Más allá de la cultura nacional”, encargado por el Instituto de Relaciones Culturales Exteriores de Alemania, desencadenó un animado debate público. En dicho estudio diagnostica un problema de credibilidad de la política cultural exterior, ya que sus objetivos, así como el apoyo a los derechos humanos o la configuración de la globalización de forma responsable y sostenible, estarían cada vez menos cubiertos por la política interior alemana, y aboga, por consiguiente, por una revalorización de la política cultural exterior y por un mejor aprovechamiento interno de sus conocimientos sobre otras culturas y del consiguiente intercambio intercultural. Otro de sus cuestionamientos críticos inscrito en el campo de la política cultural transnacional apunta a la vigencia y consistencia del concepto de nación y de las prácticas (individuales, políticas, materiales) asociadas a dicho concepto. Específicamente, Sigrid Weigel ha señalado los peligros inherentes a esta idea, advirtiendo que la idea de la nación cultural, lejos de ser un concepto neutro o imparcial, expande sus raíces hacia un discurso nacionalista xenófobo, específicamente aquel que contribuyó a crear las condiciones ideológicas que volvieron posible y favorecieron el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial.

24 |

Finalmente, aparte de sus indiscutidos méritos intelectuales, hay un aspecto que se repite en todas las conversaciones con ella o con las personas que han trabajado con ella –un rasgo que, a falta de una expresión mejor, podría llamarse su sencillez y simpatía. Cuando, después de leer *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (1997) –del que existe una versión en castellano, aunque modificada, publicada bajo el título *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Traducción: José Amícola. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1999–, contacté a Sigrid Weigel para pedirle una contribución a un número monográfico de la *Revista Chilena de Literatura* dedicado a literatura

y psicoanálisis, no solo respondió de inmediato y con una inesperada amabilidad a mi petición, sino que además se mostró muy interesada en la propuesta del dossier y en el contexto de discusión en general que este quería levantar. Al traducir su texto, como no solo es habitual sino esperable, al tratarse de una autora que tiene una relación reflexiva, depurada a la lengua, surgieron algunas dudas que, luego de planteárselas, dieron lugar a un nutrido y animado intercambio epistolar. El texto en cuestión, “Traducción y traducción de sí”, puede ser consultado en el número 103 de la *Revista Chilena de Literatura*. Poco tiempo después, cuando surgió la idea de este número dedicado a su pensamiento, no solo conservó su afabilidad en el trato, sino que se involucró en la planificación del número sugiriendo algunos autores y facilitando el contacto con ellos. Durante todo el proceso de confección de este volumen me encontré con una interlocutora gentil, genuinamente interesada en el trabajo, incluyendo el trabajo del otro, siempre dispuesta a responder a las preguntas planteadas, por muy naïf o disparatadas que pudieran haberle parecido. Fiel a su estilo nómade, independientemente de su ubicación actual, pues en estos últimos meses he recibido respuestas desde los lugares más diversos del mundo, no solo acompañó el trabajo de elaboración de este número, sino que se mostró dispuesta a entrar en debates que podían reflejar preocupaciones o caballos de batalla individuales del interlocutor en cuestión. Esta impresión es confirmada y acentuada por la rapidez y alegría con la que los autores convocados aceptaron la invitación a escribir en este volumen, así como por sus mismos textos. De tal forma, su destacada calidez intelectual, que dista de ser la mascarada diplomática del oportunismo frío y desalmado, mecánicamente apegado por razones de cálculo y conveniencia a los manuales de estilo y las buenas costumbres, impresiona por su espontaneidad y preocupación consistente con sus enunciados y su pensar. Esta preocupación, esta apertura al diálogo, esta ocupación en la frontera de dos o más caminos, se ofrece como el vector

transversal que atraviesa la diversidad (de formas, formatos, tradiciones, alcances y sedimentos) anteriormente retratada.

Sin desconocer ni pretender haber resuelto las complejidades asociadas a toda introducción y a todo número “sobre” o “acerca de”, se ponen a disposición de los lectores y lectoras una serie de textos diversos, heterogéneos, incluso dispares que, más allá de sus diferencias, bien reflejan la complejidad del pensamiento de la homenajeada. La renuncia a una columna vertebral, o incluso un centro alrededor del cual gravitarían los textos escogidos, refleja la voluntad de respetar el *Freigeist* de Sigrid Weigel, ajeno a las categorizaciones, los encasillamientos y las domesticaciones.

AFECC

IONES

Textos, imágenes, reproducciones. Sobre los hombros de Walter Benjamin*

Carlo Ginzburg

Comenzaré con el subtítulo de mi propuesta: “Sobre los hombros de Walter Benjamin”.¹ La célebre metáfora medieval –“enanos sobre los hombros de gigantes”– es notoriamente ambivalente. No cabe duda de que Walter Benjamin es un gigante; el experimento que montaré hubiera sido imposible sin sus desafiantes ideas sobre las cuestiones mencionadas en el título de mi conferencia. Pero de acuerdo con la metáfora medieval, incluso un enano como yo puede sacar provecho de la prominente estatura intelectual de Benjamin y percibir algo que puede que a él se le haya escapado. Me abstendré de imaginar cómo Benjamin habría reaccionado al trabajo al que me abocaré. Con suerte, una trayectoria tortuosa me llevará a abordar oblicuamente su proyecto inconcluso.

29 |

* Traducción Rodrigo Zamorano. Escrito a partir de “Texts, Images, Reproductions: On the Shoulders of Walter Benjamin”. Conferencia impartida el 10 de marzo 2022, The Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, Nueva York. Revisión de la traducción, Zeto Bórquez.

¹ Una versión preliminar de este texto fue presentada en la Italian Academy en Nueva York. Estoy muy agradecido con David Freedberg y Perry Anderson por sus observaciones críticas y con Manfred Posani Loewenstein por sus sugerencias.

I

1.

Muchos años atrás escribí un ensayo sobre los indicios en el que reflexionaba sobre la distinción entre textos que, en nuestra cultura, consideramos reproducibles, e imágenes (más precisamente un tipo específico de imágenes) que consideramos únicas. Un manuscrito o una copia impresa de *L'infinito* de Leopardi puede reproducir el texto original, disponible en la escritura a mano del autor; por el contrario, una copia (o una reproducción) de una pintura de Rafael será, por definición, diferente del original. ¿Cómo explicar esta diferencia? La invención de la escritura, primero, y la invención de la imprenta, luego, propagaron (este fue mi argumento) una idea de texto como entidad invisible: “Se empezó por considerar no pertinentes al texto todos los elementos vinculados con la oralidad y la gestualidad”. Esto llevó a una “paulatina desmaterialización del texto, progresivamente depurado de toda referencia a lo sensible: si bien la existencia de algún tipo de relación sensible es indispensable para que el texto sobreviva, el texto en sí no se identifica con su base de sustentación”.²

Mi referencia –primero a la invención de la escritura y luego a la invención de la imprenta– muestra que consideraba la distinción entre textos reproducibles e imágenes no reproducibles como el resultado de una larga trayectoria histórica. Por el contrario, Étienne Gilson, el historiador de la filosofía medieval, y Nelson Goodman, el filósofo, consideraban que dicha distinción estaba basada en una diferencia ontológica.³ Las implicancias de la divergencia entre los dos enfoques surgirán pronto.

² Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. Carlos Catroppi, Barcelona, Gedisa, 1999 [1986], pp. 138-175, (p. 148). Leemos en la versión citada por el autor: “progressive dematerialization of the text, which was gradually purified at every point of reference related to the senses: even though a material element is required for a text’s survival, the text itself is not identified by that element”. Carlo Ginzburg, “Clues: Roots of an Evidential Paradigm”, *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. John

y Anne C. Tedeschi, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1989, pp. 96-125, (p. 107).

³ Carlo Ginzburg, “Textos invisibles, imágenes visibles”, trad. Nicolás Kwiatkowski, *Anuario TAREA 1.1* (2014), pp. 155-167; “Invisible Texts, Visible Images”, en *Coping with the Past Creative Perspectives on Conservation and Restoration*, eds. Pasquale Gagliardi, Bruno Latour y Pedro Memelsdorff, Firenze, Leo S. Olschki, 2010, pp. 133-160. Véase la página 158 (versión castellana) para la distinción de Goodman entre las artes “autográficas” y las “alográficas”.

2.

Cuando introduje la noción de texto invisible, “depurado de toda referencia a lo sensible”, omití mencionar el breve y extremadamente denso ensayo de Walter Benjamin “La facultad mimética”, escrito en 1933 y publicado solo póstumamente. De manera central, Benjamin propuso allí el concepto de “semejanza no sensorial”, cuyo sentido es clarificado mediante el lenguaje, dado que la palabra escrita

a través de la relación de su imagen [*Schriftbild*] con su significado, ilumin[a] la esencia de la semejanza no sensorial, y con más precisión en ciertos casos que como lo hace la palabra hablada. Pues es la semejanza no sensorial lo que viene a fundar las conexiones no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y aquello que se ha escrito.⁴

Así como también, agregaría yo, entre lo escrito y lo escrito. ¿Es esta adición una tautología? No, no lo es, dado que la reproductibilidad de lo escrito supone una abstracción: la noción de texto invisible (“no sensorial”).

Esta conclusión es mía, no de Benjamin. Si no me equivoco, él se acercó bastante a ella. En alemán, palabras como forma escrita (*Schriftbild*) y copia (*Nachbild*) sugieren una contigüidad entre palabra escrita e imagen (*Bild*) basada en un elemento sensible que, mediante la abstracción, se vuelve (según propuso Benjamin) una “semejanza no sensorial”.⁵ Retrospectivamente, el ensayo “Sobre la facultad mimética” parece ser la célula generatriz del ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, cuya primera versión fue escrita dos años después. Pero en esta transición la intrincada relación entre palabra e imagen desapareció, pasando al primer plano un enfoque distinto y más acotado. Una rápida comparación de las oraciones iniciales de ambos ensayos resulta bastante decidora. He aquí el comienzo del ensayo “Sobre la facultad mimética”: “La naturaleza causa semejanzas. No hay más que

⁴ Walter Benjamin, “Sobre la facultad mimética”, *Obras*, Libro II, Vol. 1, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, ed. española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, 2007, pp. 213-216, (p. 215).

⁵ Pascal David, “Bild”, en *Vocabulaire européen des*

philosophies. Dictionnaire des intraduisibles, bajo la dirección de Barbara Cassin, Paris, Seuil, 2004, pp. 191-195.133-160. Véase la página 158 (versión castellana) para la distinción de Goodman entre las artes “autográficas” y las “alográficas”.

pensar en el mimetismo. Pero la mayor capacidad de producir semejanzas la tiene el ser humano”.⁶ Ahora, el comienzo de la primera versión de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “*Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer Reproduzierbar gewesen*” (“En el principio de la obra de arte está el hecho de haber sido siempre reproducible”).⁷

Un conjunto de rápidas observaciones sobre una serie de invenciones tecnológicas que afectaron distintos tipos de reproducción —xilografía, litografía, fotografía— introduce el tópico del más célebre ensayo de Benjamin: la obra de arte (*das Kunstwerk*).⁸

3.

Varios años atrás, movido por la curiosidad, decidí hacer una revisión sistemática de la revista francesa *Revue des deux mondes* (*Revista de los dos mundos*), desde 1829 (el año de su fundación) en adelante. Tan pronto como comencé a hojear las páginas, el primer título del proyecto de Benjamin se me vino a la mente: París, capital del siglo XIX. Sentí que estaba siguiendo los pasos de Benjamin, quien consultó en repetidas ocasiones las páginas de la *Revue des deux mondes* para su *Libro de los pasajes* (*Passagen-Werk*). De manera más importante, incluso el camino que semi-inconscientemente estaba siguiendo —el impacto de la reproducción mecánica en las palabras y las imágenes— se relacionaba con el proyecto de Benjamin, así como también, indirectamente, con los temas centrales de su famoso ensayo: *Kunstwerk* y *Aura*.

4.

Uno de los convolutos que constituye el *Libro de los pasajes* está dedicado a las exposiciones universales. En el primer *exposé* del proyecto, escrito en 1935, el tópico se presentaba en los siguientes términos:

⁶ Walter Benjamin, “Sobre la facultad mimética”, 213.

⁷ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica”, *Escritos franceses*, ed. Jean-Maurice Monnoyer, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 133-221.

⁸ Sobre esta cuestión, y en una perspectiva muy distinta a la sugerida aquí, véase S. Weigel, “Der Blitz der Erkenntnis – Malerei und Photographie als Palimpsest von Benjamins Bilddenken”, *Grammatologie der Bilder*, Berlin, Suhrkamp, 2015, pp. 402-442.

Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía.⁹

El *Libro de los Pasajes* es un proyecto inconcluso, interrumpido primero por la invasión nazi de Francia y luego por la trágica muerte de Benjamin. La obra a la que me abocaré —*De l'union des arts et de l'industrie* (*Sobre la unión de las artes y de la industria*), publicada en París en 1856— de seguro hubiera llamado la atención de Benjamin tarde o temprano. A su autor, León de Laborde, se le solicitó escribir un “Rapport sur les Beaux-Arts et sur les industries qui se rattachent aux Beaux-Arts” (“Informe sobre las Bellas Artes y sobre las industrias que se vinculan a las Bellas Artes”), como miembro de la Commission française de l'Exposition Universelle des Londres (Comisión francesa de la Exposición Universal de Londres).

Di con *De l'union des arts et de l'industrie* a través de una respetuosa aunque dura crítica escrita por Gustave Planche y publicada en la *Revue des deux mondes*.¹⁰ El nombre de León de Laborde no me resultaba familiar, pero apenas comencé a leer sus escritos quedé profundamente impresionado por su excepcional calidad intelectual. Tan pronto como comencé a hurgar en mi caótica biblioteca, me enteré de que un crítico tan exigente como Francis Haskell, en su libro *La historia y sus imágenes*, llamaba a León de Laborde un “autorizado pionero”, que “había sentado las bases del análisis moderno y la elucidación de la civilización” de la Borgoña del siglo xv. Este texto, junto con otros trabajos de investigación, formaron la base a partir de la cual León de Laborde elaboró los dos volúmenes de *De l'union des arts et de l'industrie*, titulados respectivamente “Le passé” y “L'avenir” (“El pasado” y “El futuro”): un manifiesto histórico-político que, si no me equivoco, hasta el momento ha recibido una inadecuada atención.¹¹ Pero antes de analizarlo, algunos datos biográficos nos serán de utilidad.

⁹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 42.

¹⁰ Gustave Planche, “L'art et l'industrie”, *Revue des deux mondes*, 1er juillet 1857, pp. 185-210.

¹¹ Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vols., Paris, Imprimerie Impériale, 1856; Léon de Laborde, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris, Imprimerie Impériale,

1856. The importance of this work has been duly emphasized by P. Francastel, *Art et technique au XIXe et XXe siècles*, Paris 1956, pp. 28-29; K. Barck, “Kunst und Industrie bei Léon de Laborde und Gottfried Semper. Different Aspekte der Reflexion eines epochengeschichtlichen Funktionwandels der Kunst”, *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, ed. by H. Pfeiffer, H.-R. Jauss, F. Gaillard, München 1987, pp. 241-268.

5.

León conde de Laborde nació en 1807. Su abuelo, Jean-Joseph Laborde, empresario de gran éxito, murió en la guillotina en mayo de 1794. En su juventud León viajó al oriente con su padre, Alexandre de Laborde, y publicó un libro que contribuyó al descubrimiento de las ruinas de Petra.¹² En 1847 fue nombrado director del departamento de Antigüedad, Edad Media y Renacimiento en el Louvre, posición que perdió luego de la revolución de 1848. En 1854 asumió como director de los Archivos Imperiales (su hermana Valentine era muy cercana a la emperatriz Eugénie). Laborde murió en 1869. De la impresionante variedad de tópicos sobre los que trabajó con invariable erudición, surge un tema recurrente: la reproducción de textos e imágenes y su intrincada relación, explorada mediante el impacto de distintas tecnologías, de la imprenta a los grabados y la litografía.¹³

Justo al comienzo de *De l'union des arts et de l'industrie* Laborde explica el significado del título de la obra, inspirado en la Gran Exposición que tuvo lugar en Londres en 1851: “El futuro de las artes, las ciencias y la industria está en su asociación” [“L’avenir des arts, des sciences et de l’industrie est dans leur association”].¹⁴ Una cita inevitablemente extensa mostrará cómo en su aproximación Laborde vincula el pasado, el presente y el futuro:

La sapiencia del buen gusto ya no es un arcano, un santo de los santos, donde se mantienen parapetados los sumos sacerdotes de impenetrables misterios. La religión, las letras, las ciencias, las artes, han sido ya suficientemente escamoteadas por algunos astutos que han mantenido al pueblo en la ignorancia, so pretexto que él era incapaz de encontrar provecho en la iniciación y demasiado dispuesto a hacer un mal uso de ella; pero el

¹² Léon de Laborde, *Plan de la ville de Petra et de ses environs, levé sur les lieux par Léon de Laborde*, 1829; Léon de Laborde y Linant, *Voyage de l’Arabie Pétrée*, Paris, Giard, 1830; Léon de Laborde, L.-M.-A. Linant de Bellefonds, *Petra retrouvée: voyage de l’Arabie Pétrée*, 1828; prefacio y notas de Christian Augé y Pascale Linant de Bellefonds, Paris, Pygmalion, 1994.

¹³ Léon de Laborde, *Essais de gravure pour servir à une histoire de la gravure en bois*, Paris: Impr. de J. Didot l’ainé, 1833; *Histoire de la découverte de l’impression et de son application à la gravure, aux caractères mobiles et à la lithographie*, [Paris]: Impr. de A. Éverat, [ca. 1839]; *Histoire de la gravure en manière noire* [Paris: Impr. de J. Didot l’ainé, 1839 (tome v, *Histoire de l’impression*); *Débuts de l’imprimerie à Mayence et*

à Bamberg, ou Description des lettres d’indulgence du pape Nicolas V, “Pro regno Cypri”, imprimées en 1454, Paris, Techener; Strasbourg, Levraut; Leipzig, R. Weigell, 1840; *Débuts de l’imprimerie à Strasbourg ou Recherches sur les travaux mystérieux de Gutenberg dans cette ville et sur le procès qui lui fut intenté en 1439 à cette occasion*, Paris, Techener, 1840; *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris, Vinchon, 1853. See also *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. L.J.S.E. Marquis de Laborde... ancien conservateur du Musée du Louvre...* Paris 1871: an invaluable research tool.

¹⁴ Léon de Laborde, *De l’union*, I, p. 2.

progreso de la humanidad, con la asistencia de Dios, han dado razón de estos obstáculos. El cristianismo vulgarizó el culto de Dios, la imprenta vulgarizó las letras, los sabios auténticos vulgarizaron la ciencia; la industria, es decir, el genio aplicado de las artes, se apresta a popularizar las artes.

¿Se es sinceramente menos religioso por serlo en comunidad con su prójimo; menos profundamente letrado porque uno tenga su Cicerón y su Virgilio impresos a la vez que cien mil otros lectores, en lugar de poseerlo manuscrito con diez o doce colegas; menos profundamente sabio por serlo más prácticamente? ¿Las artes, por último, ¿perderán algo de su elevación por haber bajado sus miradas sobre la multitud, habrán rebajado su cumbre extendiendo su base? Desde luego que no.¹⁵

La palabra crucial en este pasaje es “*vulgariser*”, vulgarizar. (Aquí Laborde está desarrollando las implicancias de un conocido *dictum* que circulaba en Francia desde la década de 1840).¹⁶ La reproducción implica la vulgarización, pero no hay nada peyorativo en esta etiqueta. “*El cristianismo ha vulgarizado el culto de Dios*”: el impacto que la cristiandad tuvo en la religión, y la imprenta en los textos, se compara con el impacto que la industria tendría en las artes. La relación entre Rafael y Marcantonio Raimondi muestra que algo parecido ocurrió en el pasado: “Ni bien el grabado, proceso reproductor admirablemente empleado por Alberto Durero, ha aparecido en su aspecto expresivo, fácil y popular, es que Rafael se concentra en Marc-Antoine y forma a este alumno en la más perfecta comprensión de su pensamiento, en la más hábil manera de dibujar”.¹⁷ Pero algo nuevo, y en una escala mucho mayor, va a ocurrir. Ahora Laborde se vuelve un profeta:

Al comienzo de todos los grandes descubrimientos hemos visto encogimientos de hombros, asentimientos condescendientes. Ayer era el barco a vapor y los ferrocarriles, hoy es la electricidad; mañana será el transporte aéreo; y así cada día vemos alzarse una idea frente a una masa de objeciones.

¹⁵ Léon de Laborde, *De l'union*, II, pp. 26-27.

¹⁶ Véase Alphonse Karr, *Les guêpes*, París, 1839, p. 55: “El daguerrotipo ... ha dado mucho que hablar, ha hecho escribir mucho; también yo quisiera pronunciarme sobre esto. No conozco nada tan despreciable como todo lo que tiende a ‘vulgarizar el arte’, como se dice, y que no llegará nunca sino a hacer arte vulgar. El hombre de talento o de genio se eleva hasta el arte;

el arte no debe nunca rebajarse completamente hasta el imbécil y el cretino”. Véase también Louis Blanc, “De la gravure”, *Almanach de la France démocratique*, 1845, pp. 89-93. Estoy enormemente agradecido con Manfred Posani. Loewenstein por haberme mostrado estos textos.

¹⁷ Léon de Laborde, *De l'union*, I, p. 81.

La idea atraviesa las nubes y la niebla, resplandece sobre la humanidad entera; y se llega a quedar bizco de decir a los incrédulos: hay que confesar que ya amaneció. Lo mismo va a pasar con la vulgarización del arte.¹⁸

Según esta perspectiva, la “vulgarización del arte” —es decir, la reproducción de obras únicas— es el resultado de una larga trayectoria histórica hacia la democracia, posibilitada por el progreso tecnológico:

La intervención de las máquinas ha sido, en esta propaganda del arte, una época y el equivalente de una revolución; los medios reproductores son el auxiliar democrático por excelencia. Impugnar esta acción es ceguera; desdeñar esta influencia sería insensato; no prever el futuro de esta asociación del genio de las artes con la potencia de los nuevos medios de producción a bajo costo es de una mente limitada. La fundición del bronce, que multiplica las piezas maestras de Fidias y de los grandes escultores de la antigüedad había sido acogida por Grecia con agradecimiento; la edad medio recibe como un don del cielo la imprenta, que es la escritura mecánica; ayer el barco a vapor, esa elocuente expresión de la sociedad moderna, daba esos brazos fuertes como ayuda a todos los productos de la industria impregnados de la influencia de las artes; hoy en día la fotografía, o el arte mecánico en una perfección ideal, inicia al mundo en las bellezas de las creaciones divinas y humanas. Todos estos medios reunidos expanden hasta en la cabaña del campesino la copia hábilmente reproducida del objeto de arte único y de la tela bordada a mano que solo él rico contaba entre sus posesiones.¹⁹

La hábil reproducción de un objeto artístico único supone la destrucción de su unicidad. Leyendo *De l'union des arts et de l'industrie* más de un siglo después, nos sentimos movidos a concluir que Laborde estaba consciente de que la época de la reproducción mecánica de las obras de arte había comenzado.

¹⁸ Léon de Laborde, *De l'union*, I, p. 39.

¹⁹ Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 75 (the passage is quoted by K. Barck, “Kunst und Industrie”, p. 250).

II

1.

Presentar a León de Laborde como un precursor de Walter Benjamin sería ridículo. Intentaré hacer algo completamente distinto: establecer un diálogo imaginario entre Benjamin como observador y Laborde como actor utilizando las categorías de *etic* y *emic* propuestas por Kenneth Pike.²⁰ Si Benjamin se hubiera encontrado con *De l'union des arts et de l'industrie*, podría haber considerado a Laborde como un distante y exigente interlocutor. Pero la relación entre *etic* y *emic* inevitablemente allana el camino hacia una serie de cajas chinas. Hoy en día vemos a Benjamin y a Laborde como observadores y actores al mismo tiempo. Hasta el momento, he extraído una serie de pasajes del libro de Laborde *De l'union des arts et de l'industrie*. ¿Cómo llegó a esas conclusiones?

Una trayectoria bastante enrevesada es necesaria para responder a esta pregunta. Podemos comenzar con el tratamiento de Laborde de un desconcertante fenómeno: el resurgimiento de la arquitectura gótica:

Es en los primeros años del siglo XIX que, por primera vez desde la antigüedad, e imitando a los romanos de la decadencia, que hicieron falsificaciones del viejo estilo griego y egipcio, se tuvo la extraña idea de repetir el gótico. En primer lugar Inglaterra quedó prendada con esa fantasía. Aunque no hubiese parado, sobre todo en provincia, de construir en estilo gótico, se puede decir que el movimiento producido en aquella época tuvo el carácter de una reacción. Horace Walpole lo activa, como un pasatiempo, animadamente y sin jugarse allí demasiado. Las obras serias sobre las antigüedades góticas compuestas por ingleses, en nuestra Normandía y en la propia Inglaterra, prueban que desde entonces la gran y bella arquitectura derivada de la antigüedad ya no satisfacía los gustos de la nación, que les hacía falta una diversión, una distracción: el gótico les sirve como un sonajero nacional.²¹

²⁰ C. Ginzburg, "Nuestras palabras y la suyas. Una reflexión sobre el Oficio de Historiador, hoy", traducción de A. Bustamante Piedragil y C. A. Ríos Gordillo, in *Contrahistorias. Pensamiento crítico y Contracultura*, 19 (2012), pp. 7-24.

²¹ Léon de Laborde, *De l'union*, II, pp. 359-60.

Las observaciones de Laborde sobre “las obras serias sobre las antigüedades góticas compuestas por ingleses, en nuestra Normandía y en la propia Inglaterra” aludían a una serie de libros en los que cada edificio había sido medido y dibujado por Augustus Charles Pugin y su hijo, Augustus Welby, la figura líder del movimiento neogótico.²² Como señaló Kenneth Clark al comentar uno de ellos —*Specimens of Gothic architecture selected from various ancient edifices in England*, de Pugin y Williams, publicado en 1821—, “los primeros libros de especímenes estaban dedicados principalmente a mostrar los efectos sublimes y pintorescos del Gótico. El libro de Pugin ofrecía secciones de cada ornamento y dibujos geoméricamente medidos de cada crochet y pináculo reproducidos. A partir de ahí, el sueño de Walpole de un Gótico correcto se volvió factible”.²³

Tanto Léon de Laborde como Augustus Welby Pugin fueron miembros, junto con varias otras figuras destacadas de la escena intelectual europea, del jurado de la Gran Exposición de Londres en 1851 (Pugin murió al año siguiente). En su juventud, Laborde había estado fascinado con el movimiento gótico, como nos lo deja saber en una confesión a medias realizada en un comentario retrospectivo:

Inútil contar en detalle la vuelta y el auge del gótico nuevo. Se ha cumplido como moda (...) No un café que quisiera hoy en día una decoración ojival, no un fabricante de muebles que pretendiese hacer una silla con celosías y apuntados; he visto rechazar en París, por el jurado de la Exposición de Londres, el último péndulo en catedral gótica; solo yo voté por su admisión, como esos viejos pescadores que sacan indulgencia del recuerdo de sus faltas.

Mi error, no obstante, no fue absoluto, porque mis estudios y viajes me habían protegido del entusiasmo ciego. Desde mis primeras tentativas había asignado al gótico un rol y me parecía justo, aunque hoy incluso estoy

²² *Historical and descriptive essays accompanying a series of engraved specimens of the architectural antiquities of Normandy*, ed. by John Britton, the subjects measured and drawn by Augustus Pugin..., and engraved by John and Henry Le Keux, London, printed for the proprietors, 1828.

²³ Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, new ed. Harmondsworth, Penguin, 1964

[1928], p. 66, refiriéndose a Augustus Pugin y Edward James Willson, *Specimens of Gothic architecture selected from various ancient edifices in England*, 2 vols., London, Nattali and Bond, 1821.

dispuesto añadir algo más. Poco importa. El rol del gótico me pareció desde entonces puramente arqueológico.²⁴

¿A qué se refería Laborde al enfatizar el rol “puramente arqueológico” que en último término le atribuía a la arquitectura gótica? Las implicancias tanto ideológicas como estéticas de este comentario se explicitan en el siguiente pasaje:

Me detuve en consecuencia en esta conclusión: se estudiará en las clases de la Escuela de bellas artes el bizantino, el romano y el gótico, en la medida en que será necesario para aprender a restaurar los monumentos construidos en esos estilos, así como para concederles el lugar que les corresponde en la historia del arte; pero no se harán de ninguna manera pastiches de bizantino, de romano y de gótico.

¿Se nos reprochará olvidar que el estilo gótico es la *arquitectura cristiana*? Aquellos que repiten esa majadería ¿querrán excluir del cristianismo toda plegaria bajo naves semicirculares?²⁵

2.

El blanco de las sarcásticas preguntas retóricas de Laborde era Pugin, junto con la recepción de su obra. El compromiso de Pugin con el movimiento neogótico estuvo notoriamente asociado con una forma de catolicismo extremo, que fue calurosamente aclamado, en especial fuera de Inglaterra. Una edición revisada de su libro *The True Principles of Christian Architecture*, traducido al francés como *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne: avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel* [Los verdaderos principios de la arquitectura ojival o cristiana: con anotaciones sobre su renacimiento en la actualidad], fue publicada en Bruselas en 1850. La introducción incluía un comentario de los editores sobre *Virgen con niño* de Miguel Ángel, exhibida en la iglesia de Notre Dame en Brujas:

²⁴ Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 360-361.

²⁵ Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 361.

Una figura puramente pagana en mármol blanco, como la de Notre-Dame, en Brujas, que se atribuye a Miguel Ángel, nunca producirá nada, cualquiera que sea su belleza como obra de arte. No hay nada allí que encante o atraiga; es una diosa más o menos imponente, eso es todo.²⁶

Para los partidarios del movimiento neogótico, el renacimiento de los verdaderos principios de la arquitectura cristiana podían llevar a un rechazo del Renacimiento (con R mayúscula) como movimiento pagano. Incluso el joven Laborde debe haber encontrado intolerable este chovinismo estético. Ciertamente, en su *De l'union des arts et de l'industrie* reelaboró la idea de un renacimiento contemporáneo como un proyecto enfocado en la idea de un *renaissance populaire*, un “renacimiento popular”:

...los franceses, mejor dicho todos los franceses, sacrificaron su último escudo al lujo vistoso así como al lujo elegante. Bajo el influjo de esas disposiciones, la nación entera se aficionó al gusto por las artes, el amor a los monumentos, la pasión por las imágenes, igual que síntomas de un renacimiento popular en el que me gustaría ver al Estado tomar parte de todos esos esfuerzos. Digo renacimiento popular, porque ya no se trata, como en el siglo VIII, con Carlomagno, como en el siglo XIII, con san Luis, como en el siglo XVI, con Francisco I, como en el siglo XVII, con Luis XIV, del renacimiento de las artes en la corte de Francia, sino de un renacimiento tan bello, tan fuerte y más fecundo porque bajando a la calle se extiende a todo el país.²⁷

40 |

3.

Volveré sobre esta idea de un “renacimiento popular” en un momento. Pero primero quisiera analizar el foco de Laborde en Francia y su diálogo polémico con los partidarios franceses del movimiento neogótico:

No, como se dice, no excluimos ningún estilo de la arquitectura cristiana, pero nos preguntamos que se devuelve en Francia a nuestra *architecture*

²⁶ *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne: avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel / remanié et développé d'après le texte anglais de A. W. Pugin par T. H. King, Bruxelles*

et Leipzig [sic], Mayer et Flatau, 1850, p. XXVII (Introducción).

²⁷ Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 12.

²⁸ Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 362.

nacional. ¡Ah! Ese es otro tema. ¿Dónde tomamos nuestra nacionalidad? Como antigüedad el siglo XII no es remontar muy atrás; como territorio, en el antiguo dominio real, es decir, en cinco o seis departamentos alrededor de París, es bastante modesto; y de hecho, antes del siglo XII, no hay gótico y fuera de estos límites es otro gótico, y más allá todavía, del otro lado del Loria o en la mitad de Francia ya no se trata del gótico.²⁸

“No, como se dice”: ¿quién dijo esto? La respuesta es fácil. Laborde estaba dirigiéndose agresivamente, sin nombrarlo, al líder del movimiento neogótico francés, el famoso arquitecto Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. En un panfleto titulado *Du style gothique au dix-neuvième siècle* (Del estilo gótico en el siglo XIX), Viollet-le-Duc había citado en su totalidad (y reaccionado contra) un documento publicado en 1846 por la Académie Royale des Beaux-Arts: *Considérations sur la question du savoir s'il est convenable, au XIX^e siècle, de bâtir des églises en style gothique* (Consideraciones sobre la cuestión de si es apropiado, en el siglo XIX, construir iglesias en el estilo gótico). El *secrétaire perpétuel de l'Académie*, Desiré Raoul-Rochette, conocido arqueólogo que firmaba el documento, había sido sumamente elocuente: “revivir en nuestros días aquello que ha dejado de existir hace cuatro siglos” [“faire revivre de nos jours ce qui a cessé d'exister depuis quatre siècles”] era absurdo. Y proseguía:

¿Pero dónde están (...) los elementos de semejante resurrección, inaudita hasta ahora en los fastos del arte? ¿Dónde está su necesidad, en las condiciones de la sociedad actual? ¿Dónde está la poderosa mano que puede agitar a una nación entera al punto de hacerla retroceder cuatro siglos atrás? ¿Dónde está el ejemplo de un pueblo que haya roto con su presente y con su futuro para volver a su pasado?²⁹

Viollet-Le-Duc respondió a su vez:

Lo que agita y agitará a una nación entera, señores, es vuestro amplio desdén por nuestros monumentos que hoy alabáis de la boca para afuera y como distinguiendo de la opinión; es vuestro tremendo desprecio por esos edificios verdaderamente nacionales, que ni la fruición del Renacimiento por lo antiguo, ni el orgullo de Luis XVI que hacía rebrotar todo

²⁹ Citado en Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc architecte, *Du style gothique au dix-neuvième siècle*, Paris, V. Didron, 1846, p. 10.

lo que no había construido él mismo, ni la indiferencia del último siglo, logró destruir, ya sea en nuestro suelo o en la memoria del pueblo.³⁰

4.

Resulta claro que la controversia entre Raoul-Rochette, *secrétaire perpétuel* de la Académie, y Viollet-le-Duc impactó profundamente a Laborde. El “renacimiento popular” defendido por Laborde no era un “renacimiento de las artes en la corte de Francia”, como había sido el caso de movimientos similares en el pasado: “bajando a la calle él se extiende a todo el país”. Como pueden recordar, Laborde sostenía que “la intervención de las máquinas ha sido, en esta propaganda del arte, una época y el equivalente de una revolución; los medios reproductores son el auxiliar democrático por excelencia”. A todas las elogia enfáticamente, incluso la más reciente, como indicamos antes, la fotografía:

hoy en día la fotografía, o el arte mecánico en una perfección ideal, inicia al mundo en las bellezas de las creaciones divinas y humanas. Todos estos medios reunidos expanden hasta en la cabaña del campesino la copia hábilmente reproducida del objeto de arte único y de la tela bordada a mano que solo él rico contaba entre sus posesiones.³¹

Pero según Laborde, la desaparición de los objetos de arte únicos obrada por las tecnologías nuevas y antiguas era parte de una gran transformación de la sociedad:

La sociedad cambia su rostro, abre a un futuro indefinido de asociación democrática y de centralización popular que pone los intereses de la comunidad y el disfrute de los placeres al alcance de todos. En política, las asambleas y sus vastos auditorios; en la industria, los concursos de toda clase y las exposiciones universales; en ciencia, los grandes anfiteatros de los cursos públicos abiertos a los obreros, las inmensas salas de los museos y de las bibliotecas; en la armada, espacios abiertos donde se hace manio-brar a regimientos enteros de infantería y de caballería; en la sociedad, los grandes clubes, los grandes cafés; en los disfrutes, los teatros diurnos, los circos, los hipódromos; en las necesidades de las ciudades,

³⁰ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc architecte, *Du style gothique au dix-neuvième siècle*, Paris, 1846, p. 27.

³¹ Laborde, *De l'union*, II, p. 75.

las estaciones de ferrocarril, los halls y los mercados, las calles mismas, cubiertas y envidriadas: ¡así de exigente se vuelve el bienestar!”³²

Todo cambia, incluidas “las calles mismas, cubiertas y envidriadas”. El París de Laborde ya es, en cierto sentido, el París de Benjamin, que muestra sus *passages*.

III

1.

La ausencia de referencias a *De l'union des arts et de l'industrie* en las notas reunidas para el *Passagen-Werk* es parcialmente remediada por una serie de observaciones sobre el pintor flamenco Antoine Wiertz, quien fuera objeto de desdeñosos comentarios por parte de Baudelaire, debidamente mencionados por Benjamin, para quien en cambio constituye un ejemplo de “la disputa entre el arte y la técnica”.³³ En un artículo publicado en la revista *La Nation* en junio de 1855, e incluido luego póstumamente en sus *Oeuvres littéraires* (1870), Wiertz alaba la invención de la fotografía de manera enfática. Benjamin cita un largo pasaje de su artículo, presentándolo como “Una profecía de 1855”:

Nos ha llegado, hace pocos años, una máquina, el honor de nuestra época, que, cada día, sorprende a nuestro pensamiento y espanta a nuestros ojos. Esta máquina, antes de un siglo, será el pincel, la paleta, los colores, la destreza, el hábito, la paciencia, la ojeada, el toque, la pasta, la veladura, la *triquiñuela*, el modelado, la terminación, el acabado. Antes de un siglo ya no habrá albañil en pintura: solo habrá arquitectos, pintores en toda la acepción de la palabra.

Que no se piense que el daguerrotipo mata el arte. No, mata la obra de la paciencia, rinde homenaje a la obra del pensamiento. Cuando el daguerrotipo, ese niño gigante, alcance la edad de la madurez; cuando toda su

³² Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 476.

³³ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, 999; *Gesammelte Schriften*, Band V, 2: *Die Passagen-Werk*, ed. R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 1222). Jack Post, “The Telescoping of the Past through the Present. Antoine Wiertz and Walter

Benjamin's Philosophy of (Art) History”, *Image [and] Narrative*, 15.4 (2014), pp. 40-58, resulta bastante decepcionante.

fuerza, toda su potencia se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le tomará de repente del cuello y exclamará: “¡Mío! ¡Ahora eres mío! Vamos a trabajar juntos.”³⁴

El artículo de Wiertz y *De l'union des arts et de l'industrie* fueron publicados de manera simultánea: el primero en junio de 1855 y el segundo en 1856. Laborde debe haber leído el artículo de Wiertz mientras estaba corrigiendo las pruebas de los dos volúmenes y más mil páginas de su obra. No cabe duda de que la relación entre la fotografía y la pintura había estado en el aire por varias décadas. Lo que estaba ausente del entusiasta elogio de la fotografía de Wiertz era la dimensión política de la reproducción como fenómeno general, apuntando (como lo enfatizó Laborde) a “un futuro indefinido de asociación democrática y de centralización popular” [“un avenir indéfini d'association démocratique et de centralisation populaire”]. Tras esas vagas palabras, Benjamin hubiera reconocido la distorsión del Segundo Imperio de la democracia, basada en plebiscitos. Pero cuando leemos la observación de Laborde acerca de “los medios reproductores son el auxiliar democrático por excelencia”, inevitablemente recordamos otro libro que Benjamin nunca mencionó: *Dialogue aux Enfers entre Machiavel et Montesquieu* (*Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*), de Maurice Joly, publicado anónimamente en Bruselas en 1864 y luego infamemente plagiado en *Los protocolos de los sabios de Sion*.³⁵ Pero en el extraordinario *Dialogue* de Joly hay mucho más que eso. Su subtítulo, *La politique de Machiavel au XIXe siècle* (*La política de Maquiavelo en el siglo XIX*), parece hoy totalmente inadecuado: a lo largo del siglo XX el Maquiavelo de Joly ha sido leído como un profeta de las dictaduras contemporáneas. Para un lector del nuevo milenio, su voz amarga, sarcástica y paradójica sigue siendo profundamente perturbadora. El énfasis de Joly en la manipulación de las masas mediante la prensa puede traducirse a otras tecnologías basadas en la reproducción, desde el cine (Benjamin) hasta Internet.

³⁴ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 683; *Gesammelte Schriften, Die Passagen-Werk*, p. 824. Antoine J. Wiertz, “La photographie”, *Oeuvres littéraires*, Paris, 1870, p. 309.

³⁵ [Maurice Joly], *Dialogue aux Enfers entre Machiavel et Montesquieu, ou la politique de Machiavel au XIXe siècle, par un contemporain*, Bruxelles, 1864. La ausencia de comentarios por parte de Benjamin sobre la fuente de los *Protocolos* es señalada por

Jeffrey Mehlman, “Thoughts on the French Connection”, en *The Paranoid Apocalypse, A Hundred-Year Retrospective on The Protocols of the Elders of Zion*, eds. Richard Landes y Steven T. Katz, New York, New York UP, 2012, p. 95. Véase Carlo Ginzburg, “Rappresentare il nemico. Sulla preistoria francese dei Protocolli”, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, 2006, pp. 185-204.

2.

No sabemos si León de Laborde habrá leído alguna vez *Dialogue aux Enfers* de Joly. Aparentemente, las imágenes de la sociedad de Laborde y de Joly no podrían estar más distantes. Pero incluso en el caso de *De l'union des arts et de l'industrie* podríamos hablar (haciéndonos eco de Benjamin) de “Una profecía de 1856”. El *renaissance populaire* de Laborde, es decir, “un futuro indefinido de asociación democrática y centralización popular”, se basaba en la multiplicación de objetos de todo tipo generados por las nuevas tecnologías. Todo esto evoca el tipo de sociedad de consumo con la que estamos familiarizados. Laborde identificaba el progreso tecnológico (y el capitalismo) con el progreso a secas. Pero por lo menos en una ocasión emerge un tono más oscuro:

Hace diez años, cada grabador en madera inscribía su nombre claramente al pie de una obra sin importancia: hoy en día, hojeemos los diarios y los libros ilustrados, el *Magasin pittoresque*, la *Illustration*, el *Musée des Familles*, y otras publicaciones pintorescas de bajo costo, no se encontrará ningún nombre al pie de los notables grabados de todas esas publicaciones. El grabado en madera todavía es un arte; pero cada uno siente que una interpretación, incluso perfecta, un *fac-símil*, incluso exacto, de la obra de otro, no es más meritorio que copiar bien una carta; y el remitente del ministerio no pone su nombre al pie de su copia.³⁶

Comparar un grabado con la copia de una carta implica en ambos casos un supuesto definitivo: lo que he venido llamando “texto invisible”, extendido de los textos a las imágenes. Según Antoine Wiertz, la fotografía habría emancipado a la pintura de su materialidad, volviéndola una “cosa mental”: un argumento que terminó (sin mencionar a Leonardo) con las palabras: “Inteligencia humana, ¡sigue funcionando!, ya está, ¡funciona!”.³⁷ En esta misma línea, Charles Blanc había saludado con entusiasmo las reproducciones fotográficas de los dibujos de Rafael:

¡Cuestión admirable! El astro que había iluminado en secreto las obras maestras del genio, las populariza hoy atravesándola con sus miradas. ¡La democracia de la belleza nos viene del soll.³⁸

³⁶ Léon de Laborde, *De l'union*, II, p. 78. Sobre la base de este y otros pasajes, Karlheinz Barck, en su ensayo “Kunst und Industrie” (que tiene como lema una cita de Walter Benjamin) interpretó la obra de Laborde, de manera poco convincente, como una defensa conservadora de *el arte por el arte*.

³⁷ Antoine Wiertz, “La photographie”, *Oeuvres littéraires*, p. 310.

³⁸ Ch. Blanc, “Les dessins de Raphaël”, *Gazette des Beaux-Arts*, 4 (1859), pp. 193-209, especialmente pp. 198-99.

3.

Quepa señalar que hubo voces disonantes. Un *Informe* oficial fue el encargado de comentar *De l'union des arts et de l'industrie* de Laborde. El autor del *Informe*, el conocido músico Jacques Fromental Halévy, escribió sin titubeos:

Laborde se ocupa principalmente de demostrar que el arte debe dejar de ser un goce puramente aristocrático, que debe, al contrario, difundirse y vulgarizarse, pero que, a tal propósito, tiene necesidad de asociarse con la industria [...] A nuestro parecer, esa extrema difusión, esa 'vulgarización', conllevarían un resultado inevitable, infalible: la absorción del arte por la industria...³⁹

Estas palabras fueron escritas hace casi dos siglos. Hoy, la unicidad de las imágenes —el aura de Walter Benjamin— se ve cada vez más amenazada. ¿Es irreversible esta fragilidad? Nadie lo sabe.

³⁹ Rapport sur l'ouvrage de M. le comte de Laborde (...) intitulé De l'union des arts et de l'industrie, adressé à LL. EE. les ministres d'état et de la maison de l'Empereur, de l'instruction publique et des cultes,

de l'agriculture, du commerce et des travaux publics, Paris 1858, pp. 4-6. Un aria de la ópera de Halévy, *La judía* ("Rachel quand du Seigneur") es famosamente mencionada en *En busca del tiempo perdido*.

Hilos de Ariadna como cuerdas de harpa del pensar^{*}

Yoko Tawada^{**}

^{**} Academia
Alemana de la
Lengua y la Poesía.
Academia de las
Ciencias y las Letras
de Maguncia.

47 |

Hace poco tomé un libro de Sigrid Weigel, que fue publicado en 1982. Normalmente todos los títulos de libros se quedan educadamente en un listado de publicaciones en una serie cronológica e incluso si la fila es muy larga, lo que, tratándose de Weigel, sin lugar a dudas es el caso, ninguno de ellos se sale de la fila ni corre hacia adelante, en dirección al futuro. Pero sí ocurre que uno, por ejemplo al mudarse, toma una de las obras tempranas en la mano y la hojea. Uno es sorprendido por las relucientes imágenes del pensar que podrían ser de hoy. Enfoques [*Ansätze*] y contextos relacionales que uno habría asignado a una fase posterior u otros que uno recién ahora comprende por primera vez, ya están (dis)puestos ahí, en los libros más antiguos, negro sobre blanco. Justamente en la época digital, en la que los marcos históricos se diluyen, me gusta la insobornabilidad del papel que nunca falsea insidiosamente el tiempo.

^{*} Traducción Niklas Bornhauser.

En la investigación siempre hay progreso, pero si me permito leer los escritos de Weigel no solo como textos científicos, sino como “textos” en su desnudez carente de género, entonces ya no queda ninguna oración en ellos que sea obsoleta. El orden temporal permanece, pero pierde su carácter jerárquico. Ahí donde espero un viejo recuerdo, descubro una nueva posibilidad de comprender el futuro. Así, en mí nació el deseo de contemplar el pasado más reciente a través de la ventana del pasado más antiguo. No hablo aquí de la bola de cristal mágica de una adivina, sino de una sólida “relectura”.

El libro que tuve en mis manos portaba el título: “Libre incluso en el calabozo...! Escribir en la cárcel”. Miré fijamente, como si estuviera cautivada, a la misteriosa fotografía en blanco y negro de una celda de prisión que estaba retratada en la portada. Se me vino a la cabeza *Pequeña historia de la fotografía* de Benjamin, en particular, el fotógrafo ahí mencionado, Eugène Atget. Las palabras de Benjamin sobre él, “Abrirse hasta disolverse [*Aufgehen*] sin precedente en una cosa, unido a la más alta precisión”,¹ podrían pedirse prestadas para caracterizar el trabajo de Weigel. Pero esta no era la primera razón por la que esta fotografía que, a todo esto, no fue sacada por Atget, sino que fue tomada de “La confesión de Bakunin”, no me soltó. La celda, hacia la que, a través de una ventana con rejas, fluía la luz, está desierta. La sencilla cama, así como una superficie para escribir están a punto de contar del preso, que ya no está, pero no tienen ni una voz ni un lenguaje. Brillan en su carencia de lenguaje, un tema relevante con el que uno se encontrará en los demás trabajos de Weigel. Tiene que haber un testigo que aún está parado en el umbral entre la celda y su pasillo o entre el objeto y su observador. Sin este umbral, esta fotografía no existiría. Encontrarlo e intentar estar parado ahí hace parte de las tareas más difíciles de la ciencia.

El requisito para esta fotografía es la ausencia del recluso. En realidad, este espacio despoblado se encuentra en franca contradicción con las investigaciones de Weigel, en las que se examinan numerosos autores de la literatura carcelaria.

¹ Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 37.

El rol de los autores que son tratados o mencionados a lo largo de la investigación es heterogéneo. Es la primera vez para mí, en la que reflexiono sobre la presencia y el rol de los autores en una investigación.

Quiero comenzar con un rol más bien poco habitual del autor, a saber, en el rol del negativo. No me refiero a un autor que es calificado negativamente, sino que es desechado como objeto de investigación, para que el contorno de la investigación se vuelva más nítido.

El primer autor que aparece en el prefacio del libro sobre la prisión, de manera sorprendente, es Dostoievski, un autor que marcó mi infancia, pero que en la investigación de Weigel apenas juega un rol. Como un autor que participa en la escritura del complejo de Edipo freudiano, se encuentra a la sombra de Sófocles. Como escritor ruso desde la cárcel, viene mucho después de Warklam Schalamow, cuya obra, a todo esto, conocí y aprendí a apreciar gracias a Weigel.

Dostoievski fue mi Siberia, donde termina la Ilustración europea y comienza el chamanismo. Siberia es un territorio gigante entre Europa y Japón que no puedo ignorar, no importa cuántos años trabaje en Europa occidental y viva fuera de Japón. A quien escarba ahí en la cultura le ofrece recursos únicos del suelo, posee una poderosa fuerza de atracción. Pero uno también puede extraviarse ahí.

Si Weigel no hubiera mostrado, siempre de nuevo, un trato polifacético, humano e intelectual con espectros, embriaguez, obsesión, enfermedades o traumas, mi eterno vínculo con Dostoievski habría restringido mi mirada más que hacerla volar.

El libro de la prisión aparece en el año en el que migré desde Tokio a Hamburgo. Si me imagino el trabajo de Weigel como metrópolis, de inmediato veo edificios de varios pisos, unos al lado de otros, que están unidos por calles o por la canalización. Se podría redactar un ensayo sobre cada edificio o calle, algo de lo que no soy capaz. Así que decidí flanear en esta metrópolis, como un surrealista en París. Y si ya no estoy con mis pensamientos en Siberia, sino en Francia, entonces puedo señalar que los nombres que siguen a Dostoievski en aquel prólogo son Genet y Sade. Ellos aquí también interpretan el rol del negativo. Junto a los dos franceses hay un tercero, que le corresponde un rol del todo diferente: Michel Foucault, quien dirigió la mirada de las ciencias del

espíritu sobre la cárcel. Su rol en el trabajo de Weigel es quizá el de un planificador urbano que no estuvo implicado en el diseño de los edificios singulares, pero que participó en el gran bosquejo.

En la época de las ciencias literarias transnacionales es inadecuado hablar de “franceses”. Los autores, como sucede en el caso de Jacques Derrida, pueden haber nacido en África del Norte o, como ocurre con Julia Kristeva y Tvetan Todorov, su lengua materna puede ser el búlgaro. A pesar de ello, los llamo “franceses” porque pensaron y escribieron en francés. Cada lengua tiene su propia canalización que transporta subterráneamente lo escrito y lo olvidado.

En el semestre de invierno 1986 visité por primera vez el seminario de Weigel. El tema era “teorías de la extranjería/del extraño” y discutíamos a Kristeva y Todorov, es decir, a los “franceses”, también a Roland Barthes, justamente su libro sobre Japón *El imperio de los signos* que me mostró una manera lúdica-productiva de tratar con una cultura ajena o con una “escritura” ilegible. En aquel entonces la forma de trabajo de Barthes me pareció singular y novedosa. Más tarde me enteré de que en Francia ya había una tradición (o mejor: una canalización) de percibir una cultura ajena como “superficie escritural” y de tratar con ella libremente. Henri Michaux, Victor Segalen o Michel Leiris, de manera ajena a toda convención, “leyeron” una cultura “ilegible” en Asia y América y de este modo crearon su propia literatura. El libro sobre Japón de Barthes no pertenece al nuevo reino de la postmodernidad. Continúa la propia tradición.

50 |

En aquel tiempo de vez en cuando me preguntaba por qué había aterrizado en la lengua alemana y no en la francesa. Sobre todo, me gustaba el modo francés, ensayístico de escribir, que al mismo tiempo es literario y científico. Si en el ámbito de habla alemana uno se quita la estrecha camisa de fuerza, uno se queda con un suéter deslavado, desgastado. ¿Por qué no existe un suéter elegante, a la moda, con el que uno pueda flanear en París?

Hace rato que no me arrepiento de haber aprendido alemán, y no francés, como mi segunda lengua literaria, y esto se lo debo a la investigadora de Walter Benjamin, Sigrid Weigel.

Simultáneamente al estudio con ella comencé con la publicación de textos literarios propios. En este instante tenía un mapa muy simple del paisaje teórico en Alemania occidental: había una rivera pro-francesa y otra anti-francesa, así como dos tropas a ambos lados del río Rhein, cargado tanto mitológica como históricamente. La editorial en Tübingen que desde un inicio editó mis textos, y los edita hasta el día de hoy, no por azar llevaba el nombre de “editorial de libros en quiebra” o “de concursos” o “con “curso” [konkursbuchverlag]. Como contrapeso a la revista de izquierdas “Libro de curso” [*Kursbuch*], la revista con el nombre homónimo de la mentada editorial [*Konkursbuch*] quería dar a conocer nuevas teorías francesas en Alemania y para este propósito ofrecer una plataforma a los autores alemanes “pro-franceses”.

En ese tiempo sospechaba que Weigel estaría parada de la orilla francesa, porque en su seminario frecuentemente trataba la teoría francesa. Pero no estaba segura, porque, a diferencia de los autores que imitaban el estilo francés, el lenguaje de Weigel siempre siguió siendo claro. Sobre la pista de baile de los “postmodernos” en ese tiempo observé a los epígonos, que imitaban los gestos y la mímica de los “franceses”. En el peor caso, intencionalmente colocaban una ensalada de cables en el ensayo, que en lugar de la libertad del escritor producía un cortocircuito.

En cambio, la escritura de Weigel siempre mantuvo, sin excepción, algo tranquilo, constante. Abundantes materiales para las formulaciones de las preguntas ocupaban el primer plano y la investigadora trabajaba desde el escenario lateral o posterior para sacar a la luz los complejos plexos relacionales entre ellos. Sus movimientos de los dedos se caracterizaban por su motricidad fina, sus pasos silenciosos y seguros de sí. En cada obra de teatro se percibía un gran placer en relación a la ciencia, y con esto Weigel atrajo a muchas personas jóvenes y viejas.

Después de haber conocido a los “franceses”, me inscribí en otros seminarios de Weigel. Un flujo de nuevos temas como cuerpo, muerte, duelo, mitología, revolución, traducción, alegoría, ciudad me sobrecogieron en un año.

En el semestre de invierno 1987, Weigel junto a Klaus Briegleb impartió un curso sobre Walter Benjamin, y a partir de ese instante pasé mucho tiempo con la lectura de este autor, al que ante todo recepcioné como autor literario. En ello, me olvidé de Roland Barthes, e incluso si en

ese tiempo leía con interés a otros franceses, acaso a Derrida o Lacan, Benjamin fue el único “teórico” que me hizo sentir una cercanía inmediata con la lengua. A través de la mediación de Weigel me mostró la posibilidad de un lenguaje literario que se mueve en medio de la grieta arbitraria entre el objeto y la cosa y, de esta forma, dibuja un amplio arco hacia el origen mágico de las palabras, sin desmentir el tiempo histórico.

Diez años después en el libro de Weigel sobre Benjamin, *Entstellte Ähnlichkeit* (1997), leí una explicación sobre la relación entre ambas orillas con la imagen de la relectura: “A la luz de la llamada teoría francesa, los escritos de Benjamin ganan una nueva legibilidad”.² Así, podría volverse posible una nueva (re)cognoscibilidad, más que en un discurso post-68.

Weigel también menciona que las llamadas teorías francesas en parte están basadas en la lectura de autores de habla alemana como Heidegger, Husserl, Freud, Hölderlin o Kafka.³ Una orilla de la otra orilla, luego la dirección de la lectura vuelve a cambiar. En el salón de los espejos de la relectura recíproca permanentemente se amplían los espacios del pensar que no pertenecen a ninguna nación, pero a todos los seres humanos.

Lo tiempos de las guerras entre las naciones en aquel entonces en Europa habían pasado hace tiempo. Las canalizaciones permanecían, pero las fronteras de los países se abrieron y el tema Europa se volvía cada vez más actual. Países en Alemania del Este, en lugar de la letra “O” de “Oriente”, obtenían el número cero al comienzo de su código postal. La Unión Soviética se convirtió en una delgada franja rusa y muchas repúblicas coloridas. El emperador japonés, que vivió la Segunda Guerra Mundial, murió y con la aparición de China en el escenario mundial se hicieron visibles los conflictos históricos, no elaborados, en el Este. La “cortina de hierro” se abrió y, con esto, desapareció la antigua división de la tribuna principal, la tribuna trasera y el espacio del público. La guerra fría debía haber terminado, pero por miedo al calor desconocido el mundo permaneció congelado como la pantalla de un computador que en ese tiempo aún no podía procesar muchos datos.

² Sigrid Weigel. *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1997, p. 19. [Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio*

en Walter Benjamin. *Una relectura*, trad. José Amícola, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 16].

³ *Ibid.*, p. 21.

Una cosa era segura. Weigel seguía caminando. Y con esto no me refiero a que ya no estaba en su ciudad natal de Hamburg, sino que fue a Zürich y luego a Berlin. Ella siguió caminando, a pasos agigantados. El adverbio que escuché con mayor frecuencia de boca de Weigel probablemente fue “*weiter*”: más lejos, más allá, además – no quedarse parado, no abandonar, no jugar al ermitaño, no volverse defensivo, evitar toda regresión, no instalarse cómodamente en la soledad. Ella siempre siguió caminando, su pensamiento no tenía ni la indecisión de Hamlet, ni quería, como en el caso de Ulises, terminar con un retorno a casa. No había una pausa ni un descanso, hasta donde sé, a lo más un breve respiro con un profundo suspiro, que nada tenía que ver con cansancio. Pero la intelección de que la ciencia del espíritu –incluso si todo el tiempo se había esforzado por la inversión de las relaciones de poder– apenas había contribuido algo a ello, puede desilusionar amargamente a alguien con un gran sentido de responsabilidad.

En Weigel la ciencia ya desde un principio estaba marcada por la conciencia social. En el prólogo de su tesis doctoral *Literatura de octavillas 1848 en Berlin* (1979) agradece a sus amigos que, mientras ella escribía su trabajo de investigación, le refrescaban su conciencia sobre la “utilidad” de la investigación. De lo contrario, le habría sido difícil de sobrellevar su aislamiento de la conexión política y social durante el tiempo dedicado a la tesis doctoral.

A todo esto, es su publicación en formato de libro más antigua, que apareció hace medio siglo. A pesar de ello, en el enfoque [*Ansatz*] de mirar bajo la lupa las octavillas como género literario veo una congenialidad, un parentesco de almas, con Benjamin. Fracturó la jerarquía entre los géneros al tomar en serio todo lo que puede ser leído como huellas de la historia o que aparece como materialización de la memoria. Pienso en los pasajes parisinos en los que los “materiales de lectura” están ordenados de manera diferente que en una biblioteca: los tomos de poesía de Baudelaire están al lado de los libros de anticuarios; los de niños y juguetes junto a las caricaturas políticas que están, a su vez, en contigüidad con las postales amarillentas y fotografías privadas.

El taller de Weigel desde un inicio parece haber tenido una cercanía con Benjamin y en los trabajos tardíos, importantes, como *Grammatologie der Bilder* (2015), este modo de proceder rinde frutos jugosos. A pesar del concepto de la gramatología en el título, Derrida en este

libro juega el rol del negativo. Lo que podría haber hecho, pero no lo logró, es leer “imágenes” más allá de las imágenes escriturales. En cambio, el otro dialogante más importante en este libro, el que tiene la última palabra, fue Walter Benjamin.

En la tesis doctoral de Weigel y en los otros libros posteriores se siente la demanda de ser efectivo políticamente, pero de no renunciar a la filosofía. Sus actividades si bien con frecuencia se encontraba en diálogo inmediato con el acontecer mundial y la política, tal como en el caso de la antología editada por ella *Märtyrer-Porträt: Von Opfertod, Blutzzeugen und heiligen Kriegern* (2007),⁴ estas no parecían ejercer una influencia directa sobre el actuar de los políticos, no importando lo profunda, versátil o cerca de la realidad que pudiera estar su investigación científica. Advertí que Weigel en los últimos años, aparte de sus trabajos científico-culturales, también ha hecho propuestas políticas concretas. Un excelente ejemplo de lo anterior es el trabajo *Transnational Foreign Policy – Beyond National Culture. Prerequisites and Perspectives of the Intersection of Domestic and Foreign Policy*,⁵ que surgió en el marco del programa de investigación del IFA (Instituto para relaciones exteriores). Este trabajo alcanzó directamente los oídos de los políticos, a diferencia de un trabajo científico-cultural que con demasiada frecuencia permanece en el círculo más interno de la universidad.

Weigel nunca ha estado a favor de permanecer “entre nosotros”. Nunca se ha quedado en un gremio de especialistas que comparten una misma fijación por un autor, una época o un tema. A pesar de la distancia crítica con el *mainstream* de la ciencia, nunca buscó la comodidad del nicho de los “alternativos”, sino que conscientemente se inmiscuyó en aquello donde estaba en juego el todo. Mientras dirigió el Centro para Investigación literaria en Berlín, reunió a personas de diferentes perspectivas, cuya enumeración me inspiró a través de sus colores y formas como un juego de caleidoscopio: investigadores del cerebro, aristas de *performance*, orientalistas, criminalistas, historiadores, etnólogos: solo participé, en calidad de invitado, de vez en cuando en un evento y de lo que me

⁴ Sigrid Weigel (ed.). *Märtyrer-Porträt: Von Opfertod, Blutzzeugen und heiligen Kriegern*, Berlin, Fink, 2007.3

⁵ *Transnational Foreign Policy – Beyond National Culture. Prerequisites and Perspectives of the Intersection*

of Domestic and Foreign Policy. Stuttgart: ifa Edition Culture and Foreign Policy, 2019.

entero solo constituye una ínfima parte de las iniciativas titánicas llevadas adelante.

En este contexto, también me acuerdo del concepto “multicultural”, que Weigel nunca patrocinó. Diversidad, sí, pero esta no debe consistir en individuos solitarios que están sentados unos al lado de otros en silencio. El concepto “multicultural” en los años 1980 fue empleado con buenas intenciones, pero después mostró su debilidad bajo la forma de una sociedad paralela que favorece la escisión social y los atentados terroristas. Tampoco la universidad debía convertirse en una “feria multicultural de diversiones”, en la que cada uno prepara para sí su especialidad nacional. Ahora bien, ¿cómo puede cada grupo conservar su diferencia u otredad y, a pesar de ello, no estar separado del todo? ¿Cómo puede subirse al gran bote un grupo discriminado, a veces casi invisible, sin fagocitarlo? El concepto de “minorías” me persigue desde que vivo en Alemania. Al inicio de mi carrera como escritora involuntariamente me aproveché de las acciones en alza de las “minorías”, porque fui categorizada como mujer y como extranjera. Más tarde tematicé el rol de las minorías en mi novela *Etüden im Schnee* (2011).⁶

¿Es la literatura tan solo un carnaval, en el que las relaciones de poder son puestas de cabeza, con tal de estabilizar el orden en la vida cotidiana? ¿O es que la literatura debe tener como meta una revolución real? Efectivamente, eso era el caso en lo que respecta al género de las octavillas. Pero el hilo rojo que atraviesa la investigación no fue una revolución, sino, más bien, los problemas que la revolución trae consigo. Por ende, a partir de ahora mejor empleo la palabra “hilos de Ariadna”, en vez de “hilo rojo”, porque con el inequívoco color rojo que representa solamente la orientación de izquierdas, no se puede encontrar el camino que conduzca fuera del laberinto del Minotauro. Minotauro ha sido vencido, ¿pero ahora qué? *Dantons Tod* [La muerte de Danton], de Georg Büchner,⁷ fue uno de los mejores textos literarios que leí en el seminario de Weigel. Su lenguaje me marcó y me condujo hacia Heiner Müller. Ambos trabajaban con los materiales crudos de la historia. Citaban de fuentes no literarias y las montaban en el propio texto de manera que la cita no perdía su carácter extraño y, de este modo, producía una

⁶ Yoko Tawada, *Etüden im Schnee*, Tübingen, konkursbuchverlag, 2011 [Yoko Tawada, *Memorias de una osa polar*, trad. Belén Santana, Barcelona, Anagrama, 2018].

⁷ Georg Büchner, *Dantons Tod*, Frankfurt, Michael Holzinger, 2013.

plasticidad en el lenguaje. Una imagen tremenda que se produce de esta manera, como “la revolución devora a sus hijos”, es tan transnacional, que desde Camboya hasta Rumania inmediatamente se entiende a qué se refiere.

Los materiales históricos, lingüísticos, pueden ganar en fuerza literaria si uno los capta en aquel instante en el que en tanto retorno de lo reprimido aparecen y se vuelven visibles en la superficie.

Otro hilo de Ariadna que no quiero dejar sin mencionar concierne a la voz. Por primera vez se me volvió consciente el tema a través del libro de Sigrid Weigel *Die Stimme der Medusa* [La voz de la Medusa].⁸ La imagen de la mujer petrificada de espanto se convierte en imagen que asusta al observador. Esto calza tan bien con el concepto del feminismo, cuya mera mención hoy en día nos paraliza, aburre o incluso asusta, a pesar de que originalmente debe volver a movilizar el espíritu congelado por el sobresalto. El feminismo se ha convertido en Medusa, pero no en una monstruosa, tremenda. En este tiempo solo es visible en el pequeño formato yoico del movimiento “MeToo” que, sin pretensión teórica alguna, se encuentra al lado de fotos publicitarias de cuerpos femeninos retocados.

Pero lo que me fascinó de Medusa en distintos contextos era el pensamiento entre la voz y la imagen. El cuerpo femenino como alegoría, como arte, como escritura, como memoria y, al final, a pesar de todo, cuerpo de resonancia para la voz. Dos autoras que están presentes en la investigación de Weigel dejaron sus huellas en mí. Una de ellas es Ingeborg Bachmann, luego de su lectura redacté la novela *Das Bad*.⁹

La segunda autora es Unica Zürn, que descompuso el lenguaje en su poesía anagramática de manera radical y trabajó con sus letras. Una y otra vez tuve que pensar en su línea “Wir lieben den Tod” [“Amamos la muerte”], que ella desintegró y con las letras así ganadas escribió una nueva línea “Rot winde den Leib” [“Rojo retuerce al cuerpo”], para luego, al final del poema, repetir la línea inicial con la muerte.¹⁰ Zürn

⁸ Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa*, Berlin, Rowohlt, 1989.

¹⁰ Unica Zürn, Berlin, 1988.

⁹ Yoko Tawada, *Das Bad*, Tübingen, Konkursbuch verlag, 1989 [Yoko Tawada, *Escamigera*, Madrid, Ediciones Franz, 2016].

introdujo la misma muerte en su vida. Weigel examinó la relación, en función del género, entre el cuerpo de quien crea el arte y el objeto del arte.

Hace poco tomé en la mano la novela de Susan Taubes, que el año 2021 fue reeditada en alemán con el título de *Nach Amerika und zurück im Sarg* [Hacia América y de vuelta al ataúd]. En el prefacio de esta nueva edición, Weigel caracteriza a la novela como autobiografía de una muerta o como antinovela en la que “no el recuerdo de la historia de vida en tanto legado de la narradora, sino su muerte es la condición previa de la novela”.¹¹ De este modo, lanza un arco hacia la novela de Ingeborg Bachmann, *Malina*, que, de otra manera, también tenía la muerte como condición previa.

Este hilo de Ariadna me lleva no hacia el debate actual de género, sino a Hannah Arendt. En 2016, escuché una conferencia de Weigel con el título: “Sounding Through – Poetic Difference – Self-Translation: Hannah Arendt’s Thoughts and Writing Between Different Languages, Cultures, and Fields”. Comienza con la descripción de su voz, que conserva su ritmo, más allá de las fronteras temporales y culturales. Nada está más presente que la voz, ella en general es una prueba de que una determinada persona está ahí y no otra. No es casual que una de las palabras alemanas para *diversity* sea *Mehrstimmigkeit*, a varias voces. En tanto voz hablante uno puede tomar parte activamente en la vida social. En tanto voz, cada ser humano es el mismo y, a su vez, una parte de una o de varias culturas. En cambio, si uno adopta una identidad imaginal, que es fijada en características corporales, inmediatamente es asignado a una raza o un género. Una voz no solo puede llevar una conversación con los vivientes, sino también puede dirigirse a los que murieron o lamentarse o cantar después de una pérdida. Uno de los temas a los que Weigel se dedica hace tiempo, si bien aún no hay una monografía de ella que se pueda leer, tiene que ver mucho con la voz: el género de la ópera. Espero con ansias el día en que un libro sobre la ópera volverá más larga su larga lista de publicaciones.

¹¹ Susan Taubes, *Nach Amerika und zurück im Sarg*, Berlin, Matthes & Seitz, 2021, p. 6.

Gestos, fórmulas y bloques de intensidad*

Georges Didi-Huberman **

** Université Paris
Diderot

Para Sigrid Weigel, en la amistad y la admiración
por su trabajo sostenido sobre los *Pathosformeln*.

59 |

Hay, por lo visto, en la *tensión* y la *intensidad* específicas del *Laocoonte*, algo así como una *intención* claramente representada: el sacerdote de Apolo pone toda su fuerza –dolorosa y desesperada, por cierto– en liberarse de las serpientes que lo atacan. Tiene la intención de salvar su vida para socorrer a sus hijos. Pero la leyenda nos cuenta que las serpientes rápidamente van a asfixiarlo, incluso a desmembrarlo, a él y a sus dos hijos. Admirablemente cincelado en el mármol helenístico, Laocoonte desde entonces protesta a perpetuidad contra sus ataduras mediante un *gesto afectivo* extraordinariamente vivaz, intenso, inmediato nos atreveríamos a decir. Espectacular, en cualquier caso. La potencia de su torso, la musculatura de sus brazos nada hay que puedan hacer al respecto: potencia sin poder entonces. Potencia del *pathos*: potencia de ser

* Traducción Zeto Bórquez. Título original: "Gestes, formules et blocs d'intensité". *Socio-anthropologie*, 44 (2021), pp. 127-147.

afectado. Hay allí algo que podría ofrecer una figura ejemplar para lo que Paul Ricœur ha tan bien denominado la “desproporción del sentimiento”, ese nudo de tensiones entre un *lazo* y un *conflicto* que inervan, al igual que en el antiguo grupo escultórico, toda expresión afectiva.¹

Paul Ricœur, como se sabe, se refería a la afectividad sobre la base de la teoría husserliana de la intencionalidad. ¿Qué podemos deducir, a partir de esta teoría, sobre las relaciones entre intención e intensidad? A primera vista parecería que Husserl, que se dedicó mucho a la intención, habló bastante poco de intensidad. Sin embargo, Natalie Depraz ha observado en los manuscritos sobre la temporalidad, de los años 1929 a 1935, una articulación muy clara entre las dos nociones: la *temporalidad de la afección* dice allí constituirse completamente como *intencionalidad* según una modalidad cualitativa, es decir, *intensiva*. Husserl escribía: “El objeto [de la afección] tiene una penetración (*Eindringlichkeit*) mayor o menor, se hace a un lado igualmente más o menos, tiene una plenitud y una intensidad (*Intensität*) intuitivas mayor o menor; tiene una entonación sensible (*Gefühlsbetonung*) más o menos fuerte, ‘horizontes asociativos’ (*assoziative Horizonte*) más o menos capaces de tener un efecto, etc. Golpea (*es klopft*) en consecuencia más fuerte a la puerta de la conciencia o en el yo, o más débilmente”.²

Ahí entonces donde el sentido común no vería sino pocas relaciones entre *intenciones* e *intensidades*, ya este pasaje de Husserl —con su vocabulario sorprendentemente “vivo” y concreto— nos muestra de qué modo el enfoque fenomenológico de los hechos afectivos se elabora de entrada a través del lazo establecido entre temporalización e intensificación, como cuando Husserl, en el mismo grupo de manuscritos (también citados y traducidos por Natalie Depraz) escribía: “No gozo solamente de manera inmediata, también gozo yendo al encuentro del futuro, gozo en la medida en que la persistencia futura (*künftige Verharren*) me afecta de placer (*mich in Lust affiziert*) con la misma intensidad (*in gleicher Intensität*) y que de ello se goza al mismo tiempo”.

¹ Paul Ricœur, “Le sentiment” [1959], *À l’école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986 [éd. 2004], pp. 330-33.

² Natalie Depraz, “Temporalité et affection dans les manuscrits tardifs sur la temporalité [1929-1935] de

Husserl”, *Alter. Revue de phénoménologie*, núm. 2, 1994, pp. 78-79.

Pero aquí, como suele ocurrir, surge una cuestión de método: ¿ante la contigüidad de esas dos palabras —más próximas todavía en latín: *intentio* e *intensio*— es necesario discriminar o bien articular? ¿Es necesario buscar las distinciones o descubrir las vías de comunicación? En un contexto de larga data donde la intencionalidad tuvo el primado filosófico antes que la intensidad, como lo muestran las síntesis históricas de Richard Sorabji o de Dominik Perler sobre la intencionalidad en la Edad Media, a menudo se ha optado, por una suerte de tropismo escolástico de las divisiones, por el primero de esos dos métodos³. ¿No está ahí el trabajo conceptual para eliminar los equívocos? En un artículo muy completo sobre la noción de *intentio* en Tomás de Aquino, el padre Henri Simonin, en 1930 —y antes del estudio más amplio sobre *Lo intencional según Tomás de André Hayen*—, instaba a evitar la trampa de las palabras equívocas, es decir de las palabras con fronteras porosas: “El verbo latino *intendere* preside dos nociones vecinas que es preciso distinguir: *intentio*, tendencia, dirección hacia un objetivo, e *intensio*, intensidad, tensión.[...] Es entonces necesario definir correctamente la noción y saber siempre a cual de las dos acepciones queremos referirnos [para evitar], siguiendo la afirmación de Santo Tomás, caer en el equívoco”.⁴

Espontánea parece nuestra desconfianza respecto al equívoco, como cuando se habla de una “persona dudosa”, en el sentido en que no inspira ninguna confianza, siendo capaz de mentirnos acerca de cualquier cosa y, sobre todo, de querer hacernos daño a escondidas. El equívoco sería entonces una suerte de “mal de ojo” para el pensamiento. Pero esta desconfianza es, también, una denegación de alteridad, una denegación de igualdad, en el sentido en que hay en todo equívoco un valor “igual” (*aequa*) de dos “voces” (*voces*) diferentes, aunque próximas la una de la otra. Ninguna de ellas estará definitivamente en posición de dominio: equívocas, deben así dialogar, si no formar juntas una verdadera dialéctica. El equívoco —palabra empleada en primer lugar, en francés medieval, en los tratados de versificación— ganará quizá en fecundidad poética

³ Richard Sorabji, “From Aristotle to Brentano: the Development of the Concept of Intentionality”, *Aristotle and the Later Tradition*, dir. H. Blumenthal et H. Robinson, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 227-259; Dominik Perler, *Theorien der Intentionalität im Mittelalter*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 2002.

⁴ Henri D. Simonin, “La notion d'*intentio* dans l'œuvre de saint Thomas d'Aquin”, *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, XIX, 1930, núm. 3, pp. 447 y 461.

o en *apertura*, en riqueza teórica, por tanto, lo que habrá perdido en *discriminación* o en precisión definicional, taxonómica. Una vez admitido que la intención husserliana perdería algo al encontrarse dividida en sus dos sentidos, gnoseológico y afectivo, podríamos intentar comprender lo que se gana filosóficamente tanteando los *pasajes* recíprocos entre los términos del equívoco que empareja la *intentio* con la *intensio*.

Mucho antes de la era obsesiva de las distinciones escolásticas, San Agustín –sin duda el más “fenomenólogo” de los grandes teólogos– no había dejado de reparar en la dinámica, simultáneamente corporal y psíquica, inscrita en la palabra *intentio*: palabra que emplea a menudo como equivalente de una *voluntas* ella misma entendida, de manera más amplia, como “impulso del alma”, su facultad de desear o de buscar más allá de sí misma. En el *De Genesi ad litteram*, por ejemplo, Agustín no vacilaba en preguntarse sobre la potencia de ese deseo cuando las imágenes eróticas, en la imaginación, se revelan tan fuertes para el alma que “la carne con ellas se conmueve (*caro.. moveatur*) [hasta] emitir (*emittat*) el líquido seminal por los órganos de la generación”.⁵ Jean-Luc Solère, en un estudio esclarecedor sobre las relaciones entre *intentio* e *intensio*, comentaba así: “El objeto [y] su imagen impresa en el ojo son, pues, gracias a la conjunción efectuada por la *intentio*, superpuestos en una unidad fuerte, de modo que ver uno es ver la otra: ‘*in tantutm coeunt unitatem*’ –unidad donde sin embargo permanecen distintos sin confundirse”.

La noción de *intentio* en Agustín se revela de cualquier modo inseparable de una teoría de la visibilidad: en el *De Trinitate*, por ejemplo, la relación entre la “visión” (*visio*) y la “cosa” vista (*ipsa res*) se encontraba justamente mediada por el término *intentio*, que puede designar tanto una “atención” espiritual como un “deseo” movido por la imaginación. Luego, de manera extremadamente significativa, la *intentio* acabará por ser integrada como un elemento esencial de la teoría agustiniana de la temporalidad. Principalmente en el undécimo libro de las *Confesiones*, Agustín ubicaba la *intentio* en el plano de una “insistencia” o de una durabilidad de las fuerzas del alma, comparables por consiguiente a un sonido, o a un tono, que “suena y suena otra vez”, creando una suerte

⁵ Augustin, *De la Genèse au sens littéral. Livres VIII-XII*, XII, 15, 31, trad. P. Agaësse et A. Solignac, *Œuvres*, XLIX, Paris, Desclée de Brouwer, 1972, p. 379.

de “espacio temporal” específico: “Insiste, alma mía (*insiste, anime meus*), y extiende tus fuerzas (*et adtende fortiter*). [...] Extiéndelas del lado donde blanquea el alba de la verdad. He aquí, por ejemplo, un sonido que viene de un cuerpo: comienza a sonar, suena y suena otra vez (*incipit sonare et sonat et adhuc sonat*), y ha terminado. Ya se ha hecho el silencio, el sonido ha pasado, ya no hay sonido. [...] De hecho, pasando, se extendía (*tendebatur*) en una suerte de espacio temporal (*in aliquod spatium temporis*)”.

De este modo la *intentio* fue pensada por Agustín como *tensio*, *extensio*, incluso *distensio*, al mismo tiempo psíquicas, visuales y temporales: todos las “mociones” propias a la potencia del alma cuando “se extiende” hacia sus objetos sensoriales, noéticos, imaginativos o afectivos. Jean-Luc Solère ha mostrado con claridad que esta confluencia de la intención y de la tensión —de la sensitividad o intensidad— lejos de deber ser dissociada, habría de ser pensada en su movimiento de constante “desproporción” (para retomar aquí el término propuesto por Paul Ricœur). En Platón, por ejemplo, el *thymos* de la afección era dicho alternativamente “extendido” o “distendido”. Por su parte, los estoicos, tenían una teoría intensiva del *tonos* en tanto que *tonalidad* (o sonido) producido por una *tensión* mayor o menor, que sigue el modelo de la cuerda que se tensa en la lira. En cuyo caso, dicho sea de paso, parecerá vano distinguir la emoción como “intención”, precisamente dirigida hacia un objeto, y la *Stimmung* en tanto que vaga “tonalidad afectiva” sin objeto: precisamente, no habría entre ambos sino una diferencia de tensión. Incluso los escolásticos habían hablado de una *tensio* hacia el exterior propia del alma, y definible, a fin de cuentas, como *intentio*. Ocurre simplemente, escribe Solère, que “estos diferentes términos y sentidos (*intentio*: intención cognitiva, intención voluntaria; *intensio*: intensificación) provienen en su origen, en la antigüedad, del mismo campo conceptual que es de la *tensio*”.⁶

El verbo latino *tendere* significa a la vez el acto de *extender algo* (la mano, el ojo, la piel, un arco, una tienda, una red, una trampa...) y el acto de *tender hacia algo* (un deseo, un esfuerzo donde, por otra parte, la mano o el ojo pueden ser de alguna utilidad). Se denominaba *tenta*, en plural,

⁶ Jean-Luc Solère, “Tension et intention. Esquisse de l’histoire d’une notion”, *Questions sur l’intentionnalité*,

dir. L. Couloubaritis et A. Mazzù, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 82.

al sexo masculino “extendido”, es decir, erecto. Se decía sobre todo *attendere* para significar una tensión o una atención del espíritu, e *intendere* en un sentido a menudo más físico y moral. Por supuesto, todo esto iba a la par. Ambroise Paré, en el siglo xvi, utilizará la palabra *intention* —se dirá con posterioridad: *intension*— para designar la acción quirúrgica de extender los dos labios de una herida para juntarlos.⁷ En el siglo xvii, Pascal invocará la “dirección de intención” en su polémica con los jesuitas: un “método” descrito en la séptima carta de las *Provinciales* como un “maravilloso principio”, tan poderoso como una doctrina teológica en el dominio de la moral.

*

Pero este “maravilloso principio” es también un drama. Porque cada una de nuestras intenciones, según fuerzas y duraciones variables, no hace nada más que *tensarnos*. Y, por consiguiente, *distendernos de nosotros mismos*. ¿No estamos, en nuestros “hechos de afectos”, esencialmente “tensados”? ¿No estamos, de cierta forma, igual que el pobre Laocoonte, luchando con serpientes? Como la tensión es un concepto a la vez dinámico y morfológico —morfodinámico, debiésemos decir— no es de extrañar que el dominio de la estética haya podido constituir, incluso antes del desarrollo de una fenomenología de lo sensible, un campo de batalla ejemplar para todo pensamiento de la intensidad. Lessing en 1766, en su famoso *Laocoonte*, procede un poco como un teólogo escolástico: hacía falta reducir los equívocos, colocar cada cosa en su lugar y deducir de ello firmes jerarquías ontológicas. Hacía falta que la afección de los “momentos extremos” del *pathos* no fuese “presentada a los ojos” sino solamente sugerida —algo de lo que solo la poesía era declarada capaz—, de modo de no “atar las alas de la imaginación” del espectador.⁸

Es por ello que el *afecto*, pintado o esculpido, *por ser demasiado visible*, se vio rechazado del sistema de los valores estéticos pregonados por Lessing. “Una boca muy abierta es, en pintura, una mancha, en escultura una cavidad, que producen el efecto más chocante del mundo, para no hablar del aspecto repulsivo que ella da al resto del rostro torcido y gesticulante”. Las artes visuales sufrirán de esta tara de principio, que casi

⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön, ou des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], trad. A. Courtin,

revue par J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1990, p. 56 ; pp. 51, 72, 95 y 132.

siempre se apreciaba demasiado o muy poco, mientras que “en el poeta, una vestimenta no es una vestimenta, nuestra imaginación ve a través de ellas. [...] Dicho de otro modo, solo el poeta dispone de los medios para pintar los rasgos negativos y para fundir dos imágenes en una sola combinando los rasgos negativos y positivos”. Solo el poeta estaría, al cabo, en condiciones de figurar el tiempo, por tanto, las intenciones; por tanto, las afecciones: “Por ello se ha establecido que el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el del pintor”.

Pero este tipo de distinciones no correspondería a procesos –la afectividad, la imaginación, las propias imágenes– cuya eficacia consiste precisamente en atravesar las fronteras y las “definiciones” de los géneros de ser. Dos estilos filosóficos se enfrentan en este terreno (su debate no ha cesado, por lo demás, hasta el día de hoy). Por un lado, se construye una búsqueda de legitimidad que pretende definir los lugares respectivos de tal o cual fenómeno estético, todo aquello fundando –o fundado en– una *ontología*. Es la actitud adoptada por Lessing, de quien se sabe ha sido llamado, principalmente por Wilhelm Dilthey, “el gran legislador del arte”:⁹ de esto resulta una estética de *criterios*, de lo que “es” o de lo que “no es” el arte, la belleza, etc. Por otro lado, se aventura una búsqueda de la *intensidad*, que interroga la potencia propia a tal o cual forma de arte sobre la base de una *experiencia* mucho más concreta y mucho menos judicativa. Esta otra actitud, que despliega un estilo más intuitivo, incluso afectivo, no tiene necesidad de criterios, jerarquías u organigramas definidos de la ontología artística: se sitúa, ante todo, ella misma, *en la experiencia*. De las obras no espera más que ser alcanzada, abierta como está a su “potencia de afectar”.

65 |

Esa fue, evidentemente, la posición de Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia* no movilizaba solamente una toma de posición filológica sobre el pasado: manifestaba toda una exigencia filosófica dirigida al presente, incluso al futuro del arte y del pensamiento. Una exigencia de intensidad, tanto respecto de las obras de arte como al interior de su propia “potencia de ser afectado”. Habría, por otra parte, algo de ingenuidad en comprender, en el ensayo de Nietzsche, la polaridad de Apolo y Dionisio desde el ángulo de una simple oposición entre el dios legislador del arte

⁹ Wilhelm Dilthey, “Lessings ‘Laokoon’ [1877], *Gesammelte Schriften*, XVII, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1974, pp. 103-104.

(amo de las Musas) y el dios intenso de la fiesta (guía de las Bacantes). También Apolo *trabajaba la intensidad*, aunque fuera con las cuerdas de su lira o con la única y cruel cuerda de su arco extendido. “Pero ocurre que Apolo, escribe Nietzsche, ¡no podía vivir sin Dionisio!”. Era su “eterno antagonismo”, es decir, su perpetuo *trabajo en tensión*, que engendraba la fecunda –y afectiva– desproporción trágica: “La *désmesura* (*Übermaß*) se develaba como la verdad; la contradicción (*Widerspruch*), la voluptuosidad nacida del dolor, se expresaban ellas mismas desde lo más profundo de la naturaleza”.

Es ahí cuando la intensidad se vuelve verdaderamente primordial. Intensidad no en simple “aumento” de energía, sino en “tensión” de fuerzas que se debaten unas con otras. Intensidad, entonces, tensada por series de polaridades contradictorias de las cuales Nietzsche encontrará el concepto estético –y no lógico– a través de lo que denomina la “disonancia” (*Dissonanz*): “Este fenómeno original del arte dionisiaco (*Urphänomen der dionysischen Kunst*), tan difícil de asir, no podemos sin embargo comprenderlo más directamente ni aprehenderlo más inmediatamente que en la significación maravillosa de la disonancia musical (*in der wunderbaren Bedeutung der musikalischen Dissonanz*) –del mismo modo que la música, en general, puesta junto al mundo, es la única capaz de entregar el concepto de lo que es preciso entender por la justificación del mundo como fenómeno estético. El placer que engendra el mito trágico tiene la misma proveniencia que esta impresión de placer (*wie die lustvolle Empfindung*) que provoca, en música, la disonancia”.¹⁰

La disonancia sería a la forma lo que un *síntoma* es a la función psicológica normal o lo que una *emoción* es al régimen habitual de nuestra buena conducta psíquica. Baste decir que la estética nietzscheana de las intensidades no podrá aprehenderse de otro modo que como una *teoría de las afecciones*, de lo cual testimonian numerosos fragmentos póstumos de los años 1870. Ahí se observa, básicamente, que la disonancia sería la *forma que nos afecta*, desde una experiencia que Nietzsche llama simplemente “el dolor” y que tiene como efecto deconstruir las representaciones, o al menos conferir a la representación en general un estatus derivado, secundario porque pasado por la criba de la idealización:

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], *Œuvres philosophiques complètes*, I-1, éd. G. Colli

et M. Montinari, trad. P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1977, pp. 54-55 y 154.

“Pensemos en la realidad de la disonancia respecto de la idealidad de la consonancia. El dolor es, por tanto, productivo [...]. ¿Pero no es quizá la realidad sino el dolor, y la representación ha nacido de él?”. Todo esto ha conducido a una abertura fulgurante del punto de vista: una explosión de las fronteras donde la “conciencia” se creía protegida. Si lo real del dolor nos conmociona, nos afecta y exige su forma, entonces hará falta admitir que una fuerza “inconsciente” se encuentra allí en juego: “La fuerza inconsciente productora de formas (*die unbewusste formenbildende Kraft*) se muestra”, escribe Nietzsche, en el mismo momento en que alguna cosa se crea, se procrea incluso, en la dinámica misma de una disonancia o de un *pathos*.

*

Esta fue, de cualquier modo, la lección fundamental que Aby Warburg, en el campo de la erudición histórica y artística, llegó a ser uno de los primeros en retener filosóficamente, en respaldar filológicamente y en prolongar sobre nuevos objetos de estudio a lo largo de la historia del arte occidental.¹¹ Es comprensible que haya necesitado, desde el comienzo –vale decir en 1889, en el marco del seminario de Carl Justi en la Universidad de Bonn donde era estudiante–, esbozar un *Proyecto de crítica del Laocoonte a partir del arte florentino del Quattrocento*, tentativa de la que Michel Espagne ha resituado útilmente el contexto intelectual.¹² Se trataba no solamente de reformular con renovado interés las líneas divisorias establecidas por Lessing entre poesía y pintura (porque Warburg había visto bien que, también en los cuadros de Botticelli, “una vestimenta no es una vestimenta”), sino además de sustituir una *fenomenología de las intensidades* a toda ontología y a toda criteriológica del arte.¹³ La noción de “fórmulas de *pathos*” –en las cuales confluyen lo que se podrían llamar “líneas de fractura” y “movimientos de intensidad”– constituyó el gran fruto teórico de esa lectura crítica del *Laocoonte*.

Hasta el final de su obra, vale decir en los años 1927-1929 donde elaboraba febrilmente su atlas de imágenes *Mnemosyne*, Aby Warburg no

¹¹ Aby Warburg, *Entwurf zu einer Kritik des “Laokoons” an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz* [1889], Londres, Warburg Institute Archive, III, 33.2.4.

¹² Michel Espagne, “Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg”, *Revue germanique internationale*, n° 19, 2003, pp. 221-236.

¹³ Georges Didi-Huberman, *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 115-270.

dejó nunca de interrogar esos innumerables fenómenos de intensificación patética cuando son figurados visualmente. Por ejemplo, la plancha 6 del atlas integra al propio *Laocoonte* en un laberinto de relaciones –formales, culturales, históricas– donde se entrecruzan los temas del rapto erótico (Proserpina), del sacrificio (Políxena) y la “Ménade sacrificadora” (*opfernde Mänade*): representada con los rasgos, a la vez crueles y agraciados, de una ninfa que baila con un gran cuchillo levantado en una mano y una piel animal agarrada en la otra. *Laocoonte* dialogaba así tanto con las figuras del deseo como de la muerte, ya que vemos también, en la plancha del atlas, varios personajes que bailan sobre tumbas o altares sacrificiales.¹⁴

Todas esas puestas en relación –esos montajes– tenían como función, a los ojos de Warburg, poner en evidencia ciertas discontinuidades iconográficas o cronológicas, “fracturas”, no obstante, atravesadas, de un modo a la vez tectónico y fluido (como una circulación de lava alternadamente subterránea y explosiva), por una gran dinámica de “intensificación” (*Intensifikation*). Pocos meses antes de su muerte, entre el 27 de mayo y el 4 de julio de 1929, el historiador intenta redactar una introducción general para su proyecto *Mnemosyne*. Eran interrogadas, en primer lugar, las *tensiones* que animan al sujeto en su relación con el mundo exterior, que Warburg resumía en una dialéctica fundamental entre la puesta en contacto y la puesta a distancia. Pero todo esto, afirmaba, debe pasar por ciertos “valores expresivos (*Ausdruckswerte*) conservados en la memoria” y constantemente *tensados* por el deseo de darles una forma sensible.

¿Pero cómo se manifiesta tal *intención de intensificar*? Esta es la gran pregunta a la cual Warburg quiso dotar de una analogía *estructural*, fundada sobre un principio lingüístico denominado “función supletiva” y desarrollado en 1899 por el lingüista Hermann Osthoff: “Desde 1905, escribe Warburg, el autor [es decir, él mismo] se había visto alentado en estas tentativas por el estudio de Osthoff sobre el carácter supletivo de las lenguas indo-germánicas: aquél estudio demostraba, fundamentalmente, que un cambio de radical (*Wortstammwechsel*) podría realizarse en ciertas formas de verbos conjugados y el comparativo de algunos

¹⁴ Aby Warburg, “Introduction à l’atlas *Mnemosyne*” [1929], trad. S. Zilberfarb, *L’Atlas Mnemosyne. Écrits, II*, Paris, L’Écarquillé-INHA, 2012, pp. 54-55.

adjetivos sin afectar la identidad energética de la cualidad o de la acción significada, aun cuando hubiese desaparecido la identidad formal de la expresión lexical de base. Por el contrario: la aparición de una expresión con un radical nuevo incluso producía una intensificación de la significación primera (*Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung*).¹⁵ Estas últimas palabras están añadidas a mano por Warburg, el 10 de junio de 1929, sobre el mecanografiado original.

Intensificar apelaría así a *cambiar de raíz*. La lengua latina intensifica *bonus* en *melior* y *melior* en *optimus*: tres raíces lingüísticas diferentes se relevan, por tanto, para intensificar la misma “significación primera”. Podríamos decir, recurriendo a otro texto de Warburg del mismo año, que el *Almuerzo en la hierba* de Manet también habrá intensificado algunos paradigmas figurativos asumidos en el antiguo *Juicio de Paris*, pero a condición –lo que a menudo escapa a los historiadores del arte en procura solo de las “fuentes” y de las continuidades– de haber desenraizado de él algunos de sus componentes principales, simbólicos, sociales y culturales. Es lo que permitía a Warburg plantear el problema de la intensidad a un nivel muy amplio, antropológico e históricamente hablando.

La expresión del *pathos* a través de sus “fórmulas” lingüísticas, figurativas o musicales, no debía ser solamente vista como un fenómeno localizado, una fantasía de artista o una simple apelación al sentimentalismo: es en realidad un vehículo fundamental para la intensificación de las formas, entendida ella misma como operador de *temporalización*, ese famoso *Nachleben* o “sobre-vivir” del cual Warburg escrutó la dinámica en toda la historia de las imágenes occidentales. Y lo que la “función supletiva” permitía modelizar mejor es que la temporalidad misma debía ser comprendida a través de sus caminos de “desenraizamientos”, de *migraciones*, esos *Wanderungen* a los que Warburg quería, desde el comienzo, restituir tanto la geografía como la historia: por ejemplo, cuando muestra en 1902 que el Renacimiento florentino pasaba por Flandes o, en 1912, que el arte ferrares del Quattrocento suponía la influencia de una cultura astrológica “internacional”, principalmente árabe.

¹⁵ Aby Warburg, “Le Déjeuner sur l’herbe de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l’évolution du sentiment moderne de la nature” [1929], trad. S. Zilberfarb, *Miroirs de faille*.

À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929, Paris-Dijon, L’Écarquillé-Les Presses du réel, 2011, pp. 125-137.

Como en Nietzsche y como en Freud, la cuestión del *pathos* o de la afectividad en Warburg se formula, por tanto, en términos de temporalidad, aunque fuese paradójal, como lo muestran ya las erráticas indagaciones de sus *Fragmentos sobre la expresión* de los años 1888 a 1905. Un “hecho de afecto”, ¿no es algo que surge de golpe y de repente, que trastoca todo en un instante; un *acontecimiento* entonces? ¿Y no es, del mismo modo, algo que surge desde las profundidades de una memoria, de un tiempo sedimentado pero siempre en movimiento; una *duración* entonces? El punto de vista de la duración permite comprender que una *repetición* se encuentra en acción. El punto de vista del acontecimiento nos vuelve sensibles a la *diferencia*.

*

¿Cómo sorprenderse entonces de que Gilles Deleuze, en ese libro tan fecundo que es *Diferencia y repetición*, haya focalizado algunos de sus motivos de pensamiento en torno a la afectividad y la intensidad, como si todos esos problemas filosóficos estuviesen fundamentalmente emparentados o fuesen indisolubles? La decisión de interrogar juntos la intensidad, el afecto y la temporalidad sin duda no habría sido posible sin una lectura de esos *pensamientos de la potencia* que fueron las filosofías de Spinoza y de Nietzsche.

Deleuze se atreve a escrutar, a contracorriente de toda su época, el “devenir expresivo”, como lo llamaba, y la cuestión de los afectos en Spinoza a partir de la famosa pregunta “¿Qué es lo que puede un cuerpo?”. Escribía entonces: “La esencia hace una con la potencia de actuar, la potencia de actuar hace una con el poder de ser afectado”.¹⁶ Paralelamente, su lectura de Nietzsche le permitía establecer que toda significación depende de una economía del *síntoma*, “síntoma que encuentra su sentido en una fuerza actual”, es decir, en una *intensificación de las fuerzas*. “Una cosa tiene tanto sentido que existen fuerzas capaces de apoderarse de ella”, escribía a la sazón. Fuerza, cualidad, intensidad –temas comentados desde 1962 a propósito de Nietzsche–, todo esto permitió a Deleuze reinterpretar sobre nuevas bases la famosa “voluntad de poder” nietzscheana: “La voluntad de poder en su más alto grado, bajo su forma intensa

¹⁶ Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 205 [y en general pp. 197-213].

o intensiva, no consiste en codiciar ni tampoco en tomar, sino en dar, en crear”.

Es justamente esta manera de comprender la voluntad de poder “como principio ‘intensivo’, como principio de intensidad pura”, lo que permitió a Deleuze desarrollar, en *Diferencia y repetición*, una filosofía original de la intensidad. Allí partía de una primera afirmación según la cual toda diferencia es *intensidad* porque ella es *de intensidad*: “La expresión ‘diferencia de intensidad’ es una tautología. La intensidad es la forma de la diferencia como razón de lo sensible. Toda intensidad es diferencial, diferencia en sí misma”. Esto suponía, en un plan muy general, el doble rechazo de una filosofía del ser como de una filosofía de la nada: ni esencia eterna ni desaparición, por tanto, sino lo que Deleuze llamaba entonces *disparidad* del mundo: “Llamamos *disparidad* a ese estado de la diferencia infinitamente desdoblada, resonando al infinito. La *disparidad*, es decir, la diferencia o la intensidad (diferencia de intensidad), es la razón suficiente del fenómeno, la condición de lo que aparece”.

Gilles Deleuze proponía así una suerte de fenomenología muy original, al centro de la cual latía una especie de corazón, según un ritmo de sístole y de diástole: la pulsación de los dos términos *intensio* y *extensio* (pulsación que, mucho después, tomará la forma de la relación entre pliegue y despliegue). La extensión sería así el despliegue, la adquisición de forma, pero también la pérdida de fuerza, de la *intensidad diferencial* que Deleuze afirma “inexplicable a cabalidad”, porque está “esencialmente implicada”: inherente, inmanente. Ella manifiesta la potencia de una “profundidad implexa” denominada *spatium* y opuesta a toda medida cartesiana del espacio, a todo *extensum* que no represente de él, en el fondo, sino el efecto secundario o domesticado: “La profundidad original es el espacio todo entero, pero el espacio como cantidad intensiva: el puro *spatium*. [...] Parece también que la profundidad y las distancias, en este estado de implicación, están fundamentalmente ligadas a la intensidad de la sensación. [...] La cualidad percibida supone la intensidad [que] es a la vez lo insensible y lo que no puede sino ser sentido...”. Tantas paradojas fenomenológicas que aproximarían aquí a Deleuze de un Erwin Strauss o, más cerca todavía ya que trabajaron juntos, de un Henri Maldiney.

En todas esas páginas ellas mismas intensas –y difíciles– de *Diferencia y repetición*, Deleuze invocaba la intensidad como modo de existencia

fundamental de la diferencia: “La protesta de lo Diferente”, escribía, para sugerir su potencia de crear lo diverso, lo dispar y, por ende, toda cosa capaz de adquirir sentido (ya que el sentido, según él, emerge de una diferencia, por tanto, de una intensidad). Tres características fundamentales califican la intensidad en esas mismas páginas: en primer lugar, señala, ella “comprende lo desigual en sí”. Ella es, pues, *desproporcionada*, asimétrica, en perpetuo desequilibrio. Luego, surge como *afirmativa*, aunque fuese aberrante o sintomal. Esa es su especie de alegría: “Ella hace de la diferencia un objeto de afirmación”. Cuestión de aproximarse aun a Nietzsche para alejarse mejor de Hegel, para quien diferencia y negación irían de la mano. Finalmente, será dicha, de nuevo, *implicada*: “La intensidad es una cantidad implicada, envuelta [...]. En la intensidad, llamamos *diferencia* a lo que está realmente implicando, envolviendo”.¹⁷

Así es como la intensidad diferencial nos implica, nos envuelve. ¿No sentimos una “implicación intensa” en cada momento en que nos sentimos “invadidos” por un afecto? Vemos en todo caso, en la trayectoria filosófica de *Diferencia y repetición*, que todas esas páginas sobre la intensidad conducen, por una parte, a un *pensamiento del tiempo*, y por otra —o más bien: en el mismo movimiento—, a un *pensamiento de lo sensible*. Deleuze ha comprendido en primer lugar la necesidad de volver sobre su interpretación tan singular (y desde luego fecunda) del eterno retorno nietzscheano, que fue quizá su incitación primera a pensar en la intensidad: “Cuando decimos que el eterno retorno no es el retorno de lo Mismo, de lo Semejante o de lo Igual, queremos decir que no presupone ninguna identidad. Por el contrario, se dice de un mundo *sin identidad*, sin semejanza como sin igualdad. Se dice de un mundo cuyo fondo mismo es la diferencia, donde todo está basado en disparidades, diferencias de diferencias que se repercuten al infinito (el mundo de la intensidad). [...] El eterno retorno no es ni cualitativo ni extensivo, es intensivo, puramente intensivo. Es decir: se dice de la diferencia”.

De ahí el recurso, siempre muy nietzscheano, a una *estética de las intensidades*: “Las intensidades son multiplicidades implicadas, ‘implexos’ hechos de relaciones entre elementos asimétricos [...]. También la estética

¹⁷ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962 [éd. 1997], pp. 3-5 y 46-50.

de las intensidades desarrolla cada uno de sus momentos [sobre la base de un] inconsciente de las pequeñas percepciones como cualidades intensivas [que] remite al inconsciente de las Ideas”. Es por tanto según la exigencia de una estética de esa suerte que Deleuze, una decena de años más tarde, interrogará la pintura de Francis Bacon. Detectará allí un proceso, crucial a su parecer, de intensificación figural comprendido como *captación de fuerzas*: “En arte, y en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Es de hecho por eso que ningún arte es figurativo”.¹⁸ Nos encontramos –y bien a resguardo de un Clement Greenberg con su modernismo a la americana– en el terreno de lo que se podría denominar “un nuevo *Laocoonte*”, es decir, una nueva manera de pensar la *intensidad afectiva*, incluso patética: por ejemplo, cuando Francis Bacon asume su intención, como señala Deleuze, de “pintar el grito”. Y no como anécdota sentimental sino como “punto de vitalidad”, allí donde surge la “potencia de ser afectado”.

Nuevos *Laocoonte* –hablo aquí de la imagen antigua y no del tratado de Lessing–, en efecto, esas cabezas ladeadas, esas bocas lanzadas en primer plano, ese aplastamiento, ese desgarramiento o erosión de los cuerpos y del espacio en la gestualidad del pincel, del cepillo o de la espátula sobre la tela. La pintura de Bacon permitía a Deleuze reformular su exigencia filosófica en relación con las intensidades. En sus afirmaciones recogidas en 1981 por Hervé Guibert –y tituladas “La pintura inflama la escritura”–, Deleuze se movía libremente en el terreno de una intensidad afectiva de la imagen que no fuese ante todo reductible a una fantasía, sentimental o individual, del artista. Es por ello que proponía distinguir una pintura de la *sensación* de toda puesta en escena “sensacional”. Es por ello que arriesgaba hablar de *afectos*, haciendo hincapié en no “cae[r] en la indeterminación, la efusión sentimental [o] la metafísica aplicada”. Se refería así a una *catástrofe* en tanto que “matriz del cuadro”, figurada directamente en la confusión de las líneas y de los colores. Finalmente, concluye la entrevista distinguiendo la *emoción* de toda propensión narcisista a decir “yo”: “La emoción no dice ‘yo’. Usted mismo lo señala, uno está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo, sino del acontecimiento. Es muy difícil asir un acontecimiento, pero no creo

¹⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, pp. 39 y 41.

que ese asimiento implique la primera persona. Más bien habría que recurrir, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando se dice que hay más intensidad en la proposición ‘él sufre’ que ‘yo sufro’.¹⁹

En efecto, “él sufre”. E incluso, “ellos sufren” por doquier en la pintura de Francis Bacon que, como se sabe —principalmente gracias al estudio de Martin Harrison sobre el uso de la fotografía y de la película en el trabajo del pintor—, buscaba sus “fórmulas de *pathos*” a través de toda la historia de la pintura, de la fotografía y del cine: Velázquez, Muybridge, Eisenstein... Hacía falta entonces, en virtud de ello, que el propio Deleuze volviese a esa *imagen-afección* en dos capítulos importantes de su trabajo sobre el cine. Pasajes donde la “figura” (el rostro) era reconducida a una “forma” (el primer plano), ella misma pensada como *intensidad* o, al decir de Deleuze, como “serie intensiva”. Todo esto es presentado, no por casualidad, a través de la utilización *patética* del primer plano en Eisenstein (principalmente en la famosa “línea ascendente de la tristeza” de *El acorazado Potemkin*). ¿Qué es, entonces, un “rostro intensivo”? Deleuze respondía que es lo que ha sido puesto en condición de “expresa[r] una Potencia pura”, o un deseo, o un afecto de amor-odio, etc.

Vuelta así al *afecto*: “El afecto es la entidad, es decir la Potencia o la Cualidad. Es algo expresado: el afecto no existe independiente de algo que lo expresa, aunque se distingue completamente de ello. Lo que lo expresa es un rostro, o un equivalente del rostro (un objeto rostrerificado)”. O más adelante: “Los afectos no tienen la individuación de los personajes y de las cosas, pero no se confunden sin embargo en la indiferencia del vacío. Tienen singularidades que entran en conjunción virtual y constituyen a cada momento una entidad compleja. Son como puntos de fusión, de ebullición, de condensación, de coagulación, etc.”.²⁰ No habría en esto sino una manera de considerar el afecto más allá del sentido obvio de tal o cual afección, a saber, como un acontecimiento “morfodinámico” más amplio e impersonal, en definitiva, que el sujeto al cual afecta.

Una decena de años más tarde, Gilles Deleuze y Félix Guattari dedicarán el último capítulo de su libro *¿Qué es la filosofía?* a la misma cuestión,

¹⁹ Gilles Deleuze, “La peinture enflamme l’écriture” [1981], *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 167-169 y 172.

²⁰ Gilles Deleuze, *L’Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, pp. 125, 128-130, 138 y 146.

en una serie problemática titulada “Percepto, afecto y concepto”. Se trataría, ante todo, de volver a hablar del arte en la perspectiva de esa “estética de las intensidades” inaugurada por Nietzsche. La obra de arte, según Deleuze y Guattari debe volverse capaz de “arrancar el afecto a las afecciones como paso de un estado a otro”. ¿Pero bajo qué formas lo arranca? Tres o cuatro nociones surgían entonces al mismo tiempo y cuya copresencia podía parecer, a primera vista, convertirse en paradoja. En primer lugar, hay un *acorde*: “Los acordes son afectos. Consonantes y disonantes, los acordes de tonos o de colores son los afectos de música o de pintura. Rameau subrayaba la identidad del acorde y del afecto”. El acorde remite a una *Stimmung*: es una atmósfera afectiva que se caracteriza por no tener ninguna frontera asignable, porque el objeto y el sujeto se “pierden” el uno en el otro en ella.

El afecto extrae su potencia de lo que Deleuze y Guattari llaman entonces *devenires*: segunda noción, fundamental porque temporalizante. Son “devenires no humanos”, que los autores apuntalan con una referencia a la fenomenología del “sentir” en Erwin Straus como con la pintura de Cézanne. “El afecto no supera menos las afecciones que el percepto, las percepciones. El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre. Achab no imita a Moby Dick y Penthesilea no “hace” de perra: no es una imitación, una simpatía vivida ni incluso una identificación imaginaria. No se trata de semejanza, aunque haya semejanza. Pero precisamente no es sino una semejanza producida. Es más bien una extrema contigüidad, en un estrechamiento de dos sensaciones sin semejanza, o, por el contrario, en el alejamiento de una luz que capta las dos en un mismo reflejo”. Pero a ese afecto y a ese devenir les hace falta un *fondo* –tercera noción convocada– capaz de entregar al acorde su espacialidad de implicación, de inmanencia y de emergencia. Esa es “la potencia del fondo capaz de disolver las formas y de imponer la existencia de una zona como esa donde uno ya no sabe qué es animal y qué es humano, porque algo se alza como el triunfo o el monumento de su indistinción: así, Goya, o incluso Daumier, Redon”.²¹ Lo que entonces se alza, aunque fuese como un monumento de indistinción –así como se aprecia por todos lados en los grabados de Goya o en los dibujos de Victor Hugo–, será llamado un “bloque”. “Precisamente,

²¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, pp. 155, 158, 160, 163-164 y 167.

esa es la tarea de todo arte, y la pintura, la música no dejan de arrancar a los colores y a los sonidos los acordes nuevos, los paisajes plásticos o melódicos, los personajes rítmicos que los elevan hasta el canto de la tierra y al grito de los hombres: lo que constituye el tono, la salud, el devenir, un bloque visual y sonoro. Un monumento no conmemora, no celebra algo que ha pasado, sino que confía al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento siempre renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre reanudada”. Se habrá ya advertido: se trata así de un *bloque de intensidad*. La sensibilidad estética inaugurada por Nietzsche encuentra aquí su expresión contemporánea. Para que los “hechos de afectos” encuentren su forma y su temporalidad: su acontecimiento, pero también su duración, su memoria, su sobrevivencia. Su capacidad de alzarse como *puntos de referencia* en nuestra “lucha siempre reanudada”.

CAMP
BAT

OS DE
TALLA

El relámpago del conocer: pintura y fotografía como palimpsesto del pensamiento benjaminiano de las imágenes*

Sigrid Weigel

79 |

En la coyuntura actual de la ciencia interdisciplinar de las imágenes, Walter Benjamin está ausente de manera llamativa, y esto a pesar de que su teoría es conocida como un pensamiento de las imágenes [*Bilddenken*]. Por lo visto, son precisamente sus figuras más importantes –por delante de todas, la imagen dialéctica, la imagen del pensar [*Denkbild*] y la imagen mnémica– las que obstruyeron la atención a cuán fuertemente su teoría imaginal del conocer, que surge de un trabajo intensivo en las relaciones entre imagen, lenguaje/escritura y tiempo, se debe, a su vez, a una dedicación analítica intensiva a las imágenes visuales. Al modo en que el pensamiento y la escritura de Benjamin están basados en imágenes,¹ el concepto de la imagen retrocede más allá

* Traducción Niklas Bornhauser. Capítulo 10 de *Grammatologie der Bilder*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2015.

¹ Sobre el modo en que este mismo pensamiento de las imágenes se representa en el texto de Benjamin,

cfr. el séptimo capítulo en Sigrid Weigel, *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Berlin, Fischer Taschenbuch Verlag, 2008, pp. 213-227.

de la división entre concepto y metáfora, tal como ha sido estudiado por Jacques Derrida, por ejemplo, en la “Mitología blanca”.² Pero, la ‘imagen’ de Benjamin también retrocede más allá de la distinción entre imágenes materiales, mentales y lingüísticas. Su concepto amplio de imagen, histórica y teóricamente se extiende hacia un campo de la semejanza antes del reino de los signos. Mientras que Foucault ha localizado históricamente un similar “sistema de las semejanzas” (*convenientia, aemulatio, analogía, sympatheia*) antes de la época de la representación,³ Benjamin lo ha descubierto, primero, en su lectura alegórica del *Génesis*, en el origen del lenguaje humano (“Sobre el lenguaje en general [*überhaupt*] y sobre el lenguaje humano”, 1916) y, segundo, en una reformulación antropológica de la misma idea, la ha descrito como una capacidad mimética originaria, en parte perdida, del hombre (“Doctrina de lo semejante” y “Sobre la capacidad mimética”, 1933). Hasta aquí, el concepto de la “imagen” en Benjamin puede considerarse conocido; por el contrario, hasta la fecha se ha considerado en menor medida cómo su pensamiento de las imágenes ha sido forjado fundamentalmente por medio del desvío de una atención detenida sobre las imágenes visuales; y esto vale no solo para imágenes fotográficas y cinematográficas, sino también para la pintura y las imágenes de la historia del arte.

Partiendo de la estructura de la simultaneidad, que es característica del modo de la aparición [*Erscheinung*] imaginal, ha desarrollado una epistemología en la que la imagen ocupa un lugar central: la imagen [*Bild*] no en tanto retrato o copia [*Abbild*], sino figura que sale a la aparición; esto, acaso con miras al concepto de historia, significa la imagen en tanto constelación, en la que lo sido y el ahora se reúnen en un instante —como imagen. En el contexto de un pensamiento que favorece la simultaneidad, el umbral y la constelación antes que la continuidad y el desarrollo, que conoce de preferencia en el detalle y en el fragmento más que en el todo, y que se concentra en momentos de semejanza en el mundo de los signos convencionales, a la imagen le corresponde el rol protagónico: como modo de una intelección que relampaguea [*aufblitzend*] en el instante. Sin embargo, esta imagen recién se convierte en conocimiento cuando es traída al lenguaje. La epistemología imaginal de Benjamin se debe, en la elaboración de su teoría, a una génesis

² Derrida, “Die weiße Mythologie” (1988).

³ Foucault, M. “Die vier Ähnlichkeiten”, *Die Ordnung der Dinge* (1966/1971), pp. 46-55.

doble: primero, sucede, como heredera, a una mirada instruida en la contemplación artística, en la que perviven momentos de una percepción que recuerdan a la escena de la revelación o iluminación; y ella es, en segundo lugar, el producto de su discusión con la historia de las técnicas de medios en el contexto de su “historia primordial [*Urgeschichte*] de la Modernidad”.

Imágenes de la historia del arte como palimpsesto de la teoría del conocer

Es cierto que las elaboraciones benjaminianas sobre la fotografía y el filme, acaso sobre las fotografías de David Octavius Hill, Félix Nadar, Eugène Atget, August Sander, Karl Blossfeldt y Man Ray, así como el significativo pasaje sobre la *Melancolia* de Durero en el libro sobre el *Trauerspiel* y la posición del *Angelus Novus* de Paul Klee en las tesis sobre teoría de la historia, han sido consideradas en más de una ocasión. Y más recientemente, por fin, también han sido debidamente valoradas las numerosas anotaciones del joven Benjamin sobre pintura, fantasía y color.⁴ En cambio, la espesa red de citas y comentarios imaginales, que atraviesa toda la obra de Benjamin, aún permanece mayormente en las sombras. Se trata de incontables referencias, en su mayoría sumamente concisas, pero de sobremanera espesas, a determinados cuadros, pintores o escuelas de pintura, a veces, también, de comentarios extensos a imágenes de la historia del arte: desde el Medioevo hasta la pintura contemporánea de su tiempo.

El hecho de que la mayoría de los cuadros en los escritos de Benjamin hasta la fecha lleve el *Dasein* de obras maestras desconocidas,⁵ puede guardar relación con que, en su mayoría, aparecen en contextos temáticos en los que uno no las espera. Por ejemplo, la breve mención de Matthias Grünewald en un breve ensayo con el título “Sócrates”. En el ensayo sobre “Karl Kraus” uno se topa, de repente, con una extensa consideración de la *Wiener Genesis*, un manuscrito iluminado de la Antigüedad tardía, de la que Benjamin conocía la edición de Franz Wickhoff (1895)

81 |

⁴ Estas fueron valoradas por primera vez en Brügge-mann, *Walter Benjamin* (2007); y luego también en Fennes, *The Messianic Reduction* (2011), p. 79ff.

⁵ Sobre esto, de manera más extensa en el octavo y noveno capítulo de Weigel, *Walter Benjamin* (2008).

Las reflexiones ahí desarrolladas sobre el significado de la pintura y del arte para el pensamiento de Walter Benjamin constituyen las condiciones previas para este capítulo, con tal de poder reconstruir en este lugar la génesis de la epistemología imaginal en sus escritos.

y que también mencionó en el ensayo sobre Bachofen (imagen 1). Están las figuras de la *Iracundia* de la capilla de la Arena de Giotto en el libro sobre Baudelaire (imagen 2) y el *Spes* de Andrea Pisano en la *Einbahnstrasse*. Y, junto a los capítulos sobre Grandville (*Pasajes*, legajo G), sobre Daumier (*Pasajes*, legajo B) y sobre la pintura —en él se trata, sobre todo, de una crítica del Modernismo [*Jugendstil*] (*Pasajes*, legajo S)—, en las anotaciones sobre el proyecto de los *Pasajes* aparecen incontables pintores como Charles Meryon, Gustave Courbet, Constantin Guys, James Ensor, Giorgio de Chirico, Picasso y muchos más. A veces, también se trata de cuadros individuales de la Modernidad, que son citados —es decir, presentificados— sin mención del nombre del pintor ni del título.

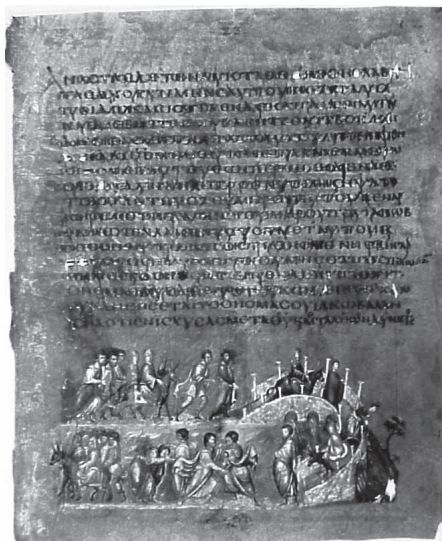


Imagen 1

El ensayo de Benjamin "Karl Kraus" como escenario de la *Wiener Genesis*, manuscrito iluminado (siglo VI), Biblioteca nacional austriaca, Viena, fol. 15r.



Imagen 2
Aparición de la Ira en el libro sobre Baudelaire Giotto di Bondone, *Ira* (1304-1306), Cappella degli Scrovegni, Padua.



Imagen 3
Nota al pie que pone sobre sus pies la teoría benjaminiana del valor del culto.
Rafael, *Madonna Sixtina* (1512), Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Incluso la extensa nota al pie sobre la *Madonna Sixtina* de Rafael (imagen 3), en la que Benjamin explica la distinción, tan relevante para su teoría del arte, entre valor de culto y valor de exhibición de la obra de arte,⁶ y justamente en aquel de sus textos que ha sido recepcionado *in extenso* por la historia del arte, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, incluso esta consideración de un cuadro famoso recién en los últimos años ha llamado la atención de la crítica. Si semejantes citas imaginables son consideradas, como, por ejemplo, en el caso de la *Madonna* de Rafael por Daniel Arasse y Brigid Doherty,⁷ entonces, se vuelve evidente de inmediato que las imágenes de la historia del arte en ningún caso pueden ser tomadas como meras notas al pie de la teoría de Benjamin. Más bien, es el caso de que su teoría recién puede ser parada sobre sus pies con la valoración del rol de la pintura, del arte y de otras imágenes visuales.

Es que recién entonces se vuelve reconocible que las consideraciones y elaboraciones sobre la pintura en los textos tempranos de Benjamin representan una especie de palimpsesto para el estrato más tardío de su epistemología, en el que gobierna el pensamiento de las imágenes. Así, los informes de visitas a exposiciones y los comentarios a pintores e imágenes individuales ocupan un espacio nada despreciable en su extensa correspondencia. Del joven Benjamin, especialmente de sus años en Berlín, se han conservado numerosas anotaciones que tratan de una teoría de la fantasía y del significado del color. A continuación de su periodo berlinés, en sus escritos de los años 1910 y 1920 formuló su filosofía del arte, en la que al arte le atribuye una posibilidad específica de conocimiento y expresión que no es traducible a la filosofía ni a la crítica del arte. En esto, no son imagen o palabra en sí, no es pintura o creación poética en sí, a las que le atribuye un modo específico de conocer. Más bien, tratándose de la pintura son momentos como fantasía, color y apariencia y en el caso de la creación poética es la manera específica de representar [*Darstellungsweise*] de un problema, las que fundamentan un modo genuino de conocer –Benjamin habla de la “formulabilidad virtual” para el contenido de verdad del problema que en el arte es representado en su pluralidad (I, 173).⁸ Dado que este modo particular,

⁶ Benjamin, “Das Kunstwerk” (1939/1974), p. 483.

⁷ Daniel Arasse, “L’ange spectateur: La Madone Sixtine et Walter Benjamin”, *Les Visions de Raphael* (2003), pp. 113-141; Brigid Doherty, “Between the Artwork and its Actualization” (2009).

⁸ Las indicaciones de tomo y página en el texto siguiente se refieren a la edición de las *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M. 1972-1999).

en el que lo heterogéneo sale a la apariencia a través de una *Gestalt* concreta, no es transferible a un lenguaje discursivo ni a una conceptualidad filosófica, desarrolló para ello su forma de escribir del todo singular. Este modo de escribir y de pensar fue elaborado al modo de una teoría del conocer en los escritos de los años treinta. En ellos, junto con el estudio de la fotografía y del filme, aparece en escena el tiempo de las imágenes —a través de la *Gestalt* de la estructura de percepción temporalmente organizada y significativa para los medios técnicos de la imagen— así como a través de la velocidad de obturación modificada por el desarrollo fototécnico o la cámara lenta y la velocidad de las así llamadas imágenes andantes. Como contraparte al principio *poético* del *shock* en Baudelaire, Benjamin aquí esboza el pensamiento imaginal como principio *epistémico* de la Modernidad.

Relámpago e imagen —la energía de la *enargeia* como *visio angelorum* moderna

Entre las oraciones más conocidas y citadas de los escritos de Benjamin se encuentra la primera nota en el bloque N de los *Pasajes*, en el que se discuten preguntas acerca de la teoría del conocer: “En los ámbitos que nos ocupan, hay conocimiento solo al modo de un relámpago [*blitzhaft*]. El texto es el trueno que latamente rueda detrás de este” (V, 570). A pesar de que en este popular aforismo no se habla de la imagen, esta imagen lingüística expresa la concepción benjaminiana del carácter imaginal del conocer. Esto se infiere a partir de la contraparte que le sigue inmediatamente, la oración sobre la imagen como constelación de una reunión, al modo del relámpago, entre lo que ha sido y el ahora. En ello, tanto la teoría benjaminiana de la historia como también la figura clave de su pensamiento, la imagen dialéctica, es llevada al concepto *in nuce*: “No es que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o que lo presente arroje su luz sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo que lo que ha sido se reúne, al modo del relámpago, con el ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica detenida [*im Stillstand*]” (V, 576f.). A pesar de que la oración primero citada es una contraparte imaginal del pasaje subsiguiente con la versión condensada de su teoría de la historia, no se trata de una metáfora, al menos no en el sentido de una representación transferida [*übertragenen Darstellung*]. Así como en la primera cita el relámpago representa un modo imaginal de conocer, en la segunda cita la constelación a la manera del relámpago caracteriza la imagen. *El relámpago y la imagen, por consiguiente,*

se explican y se sustituyen mutuamente; entran en acción de manera alternante, con tal de llevar una teoría específica del conocer a la representación. La imagen al modo del relámpago, un salir-a-la-apariencia repentino, efímero, se convierte en modo de una forma de conocer más allá del tiempo lineal de la historiografía y la narración. Dicho de otra manera: el modo de un pensar y hablar en imágenes desemboca en una forma de conocer figurada como algo repentino, que se condensa en la imagen del pensar y del lenguaje. Aquí predomina la imagen del relámpago. Representa un modo de conocer, que en un abrir y cerrar de ojos, ilumina todo un contexto relacional. Debido al modo efímero de estas imágenes, la epistemología benjaminiana puede ser considerada una *temporalización de la huella*. El concepto de la imagen en ello, en cierto modo, es reconducido a un estado de agregación que precede a la imagen fijada: así como la huella precede a la imagen material, la imagen apareciente del conocer precede al texto (como trueno que latamente rueda después).

La imagen benjaminiana del relámpago [o, también, imagen relampagueante] no tiene nada que ver con la iconografía del *coup d'œil*, tal como se condensa a fines del siglo XVIII en la célebre tabla del arquitecto Claude-Nicolas Ledoux, *Coup d'œil du théâtre de Besançon*⁹ (imagen 4). En tanto “representación imaginal convencionalizada de un abstracto [*Sinnbild*] de la razón moderna”¹⁰ el *coup d'œil* construye una mirada soberana que sucede, como heredera, a la tradición iconográfica del “ojo de Dios”¹¹ —aquella *visio Dei absoluta* en la que se condensan omnipresencia y omnipotencia de la mirada divina.¹² Donde esa mirada aparece como mirada profana, humana, proviene de un contexto militar, tal como puede ser consultado en la *Encyclopédie* o en Federico el Grande.¹³ Porque la correspondiente anotación que le asigna el “*coup d'œil*” al registro del arte militar se refiere a los escritos de Monsieur Chevalier de Folard y describe el *coup d'œil* como arte de conocer la naturaleza y las diferentes condiciones del país en el que se está combatiendo o con el que se tiene la intención de entrar en guerra.¹⁴ La teoría del conocer benjaminiana se opone diametralmente a esta mirada soberana.

⁹ Ledoux, *L'architecture* (1804/1997), p. 2. Sobre esto, véase Pross « Nachbemerkung » (2000).

¹⁰ Pross, Nachbemerkung (2000), p. 453.

¹¹ Acerca de este motivo, cfr. también Michael Stolleis, *Das Auge des Gesetzes* (2004).

¹² Respecto del motivo teológico(-imaginal) de esta mirada cfr. el apartado “Hieroglyphen” en: Stock, *Poetische Dogmatik* (2007), p. 102-128.

¹³ Sobre esta contexto relacional, cfr. Bredekamp, “Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit”, (2010); sobre Federico el Grande p. 462f.

¹⁴ Diderot, D'Alembert et al. (eds.), *Encyclopédie* (1754), p. 345, en el apartado “Coup d'œil”.

Mientras la representación imaginal convencionalizada de un abstracto *coup d'œil* se exhibe en tanto garante y aseguramiento de un conocer objetivo dotado de razón que ha tomado el lugar del “ojo de Dios”, imagen que en la tradición iconográfica es la única que garantiza la verdad;¹⁵ el conocimiento imaginal aprehendido en la imagen-relámpago de Walter Benjamin se deja caracterizar, a diferencia de ello, como una capacidad en la que se aparea la presencia-de-la-mente o agilidad mental [*Geistesgegenwart*] incrementada con el mirar involuntario. “”

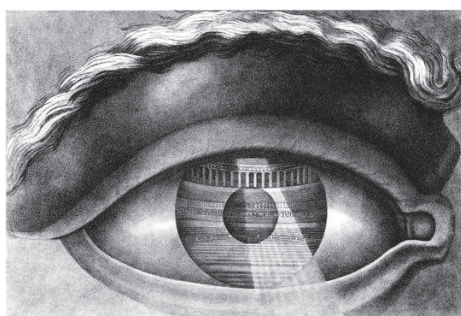


Imagen 4

Mirada soberana como ojo divino secularizado – contraste con la imagen-relámpago de Benjamin
C.-N. Ledoux, *Coup d'œil du Théâtre de Besançon* (1804), Fine Arts Museum, San Francisco.

El conocimiento a modo de un relámpago es algo que le sucede al cognoscente, más que algo que sea producido. No pretende ocupar el lugar desocupado del ojo divino; se encuentra –del todo al revés– en la posición complementaria, a saber, en la sucesión de aquel que recibe, respectivamente al que le es revelado. Sin embargo, el lugar de la revelación que la revelación ocupa en una cosmovisión religiosa ha sido ocupado en la forma de mirar, pensar y escribir de Benjamin por una figura

¹⁵ Pross, “Nachbemerkung” (2000), p. 455.

con un determinado índice temporal, el “ahora de la cognoscibilidad” o el “instante de la legibilidad”. Al portar su pensamiento una signatura específicamente moderna, la iluminación [*Beleuchtung*] al modo del relámpago ha ocupado el lugar de la inspiración [*Erleuchtung*] –con lo que, en efecto, también se suspende el concepto de una realidad objetiva. Con la imagen como relámpago, que en el contexto de sus reflexiones epistemológicas acerca del proyecto de una “historia primordial de la Modernidad” adquiere su forma, la *energía* fisicalista del relámpago es fusionada y convertida en una con la *energeia* de lo imaginal, del “colocar-ante-los-ojos”. En efecto, esta manera de conocer en un abrir y cerrar de ojos, en la que un todo sale a la apariencia en una mirada, de inmediato se parece a la *visio intellectualis* en la doctrina agustiniana del conocer. En el capítulo trece del decimosegundo libro de las *Confesiones* de San Agustín, en el que se trata del conocimiento en el *caelum intellectualle*, se destaca su simultaneidad y no-partición. En el “cielo espiritual” el conocimiento sería un percibir-todo-a-la-vez, no por partes, “intellectus nosse simul, non ‘ex parte’”, sino como un todo, “sed ex toto”, al mismo tiempo y sin cualquier cambio de los tiempos, “simul sine ulla vicissitudine temporum”¹⁶ –“como en la *visio angelorum*”, según escribe Frank Fehrenbach en su investigación sobre el tiempo de la imagen en Leonardo.¹⁷ En esta medida, se podría describir la forma imaginal de conocer al modo de un relámpago en Benjamin como una *visio angelorum* en la época de la técnica. En ella, el ángel, en tanto síntoma de la pregunta por la imagen, en cierto modo ha ingresado a la forma imaginal de conocer –tal como la historia ha ingresado al escenario.¹⁸ Con esto, en ningún caso ha de atribuirse a Benjamin que haya tomado su concepto de la cognoscibilidad en un abrir y cerrar de ojos de las *Confesiones* de San Agustín. Aquel le interesó ante todo como maestro de la “técnica de la interpretación alegórica”: Benjamin incluso coloca su interpretación múltiple de los *loci* bíblicos en la cercanía de la *Interpretación de los sueños* freudiana¹⁹ –y también con miras a la pervivencia [*Nachleben*] de los Dioses antiguos (respectivamente personificaciones) en la alegoría que él analiza en el libro sobre el *Trauerspiel*; aquí pone la

¹⁶ San Agustín, *Bekenntnisse* (1987), p. 694f.

¹⁷ Fehrenbach, “Blick der Engel und lebendige Kraft” (2002), p. 196f.

¹⁸ “La historia migra al escenario” Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928/1972), p. 271.

¹⁹ Así en una reseña del libro de Henri-Irénée Marrou *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (1938), en: *Gesammelte Schriften*, tomo 3, p. 588.

²⁰ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928/1972), p. 399.

interpretación de San Agustín de las estatuas divinas antiguas²⁰ al lado de la de Warburg. En general [*Überhaupt*], la elaboración de la epistemología benjaminiana no es el resultado de una disputa teórica con la historia de la teoría del conocer o de la filosofía.

Sin embargo, si se quisiera contemplar la imagen-relámpago desde la perspectiva de la historia de las metáforas filosóficas, entonces podría interpretarse como la sobreposición de dos célebres escenas de la historia europea de las ideas: el relámpago de Dante al final de la *Divina Comedia*, por un lado, imagen de una especie de percepción que se asemeja a la luz de la iluminación, y por el otro, del carácter súbito fulminante, repentino y veloz como el relámpago, en la que, medio milenio después, Hegel, en su prólogo a la *Fenomenología del espíritu*, “colocaba ante sí la formación [*Gebilde*] de un nuevo mundo”.²¹ Con los versos “[...] la mia mente fu percossa / Da un fulgore in che sua voglia venne” (Mi espíritu fue impactado por un relámpago, en el que apareció todo lo anhelado)²² hacia el final del *Paradiso* se abre, para Dante –luego de haber atravesado el *Inferno* y el *Purgatorio* y luego de que en su búsqueda de una verdad superior, divina, haya experimentado los límites del ojo humano y del lenguaje existente–, una clase diferente de conocimiento. Esta forma del conocer trasciende el registro existente de formas de expresión imaginales y lingüísticas.²³ La iluminación repentina, acontecida a semejanza del relámpago, de la que tratan estos versos, puede ser considerada una escena emblemática de una clase de verdad superior o divina, que uno recibe, pero que no aprehende uno mismo. Ella obtiene su contraparte moderna en la transformación hegeliana de la doctrina cristiana en la idea de un “ser en sí del espíritu”.²⁴ En la filosofía de Hegel, el relámpago reiteradamente se encuentra en distintos pasajes como metáfora del espíritu penetrante que supera o consume la naturalidad. A diferencia de Dante, en Hegel el ser humano alcanza una verdad superior mediante su propia capacidad del espíritu.

²¹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807/1970), p. 19.

²² Dante, *Divina Comedia*; *Paradiso*, Canto 33, 140f.

²³ Con miras al lugar de Dante en la metafórica filosófica del relámpago, cfr. Taureck, *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie* (2004), p. 390-407. No obstante,

en su capítulo sobre el relámpago tanto Hegel como Benjamin marcan vacíos sensibles.

²⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1805/1970), p. 404.

El relámpago como metáfora filosófica y más allá (Dante, Hegel)

Conforme a una exigencia filosófica de coherencia y univocidad estrictas del enunciado, la imagen del relámpago solo puede ser interpretada como metáfora, como imagen poética o como parte de un lenguaje figurativo. Así, por ejemplo, Bernhard Taureck en una investigación sobre *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie* califica el uso de imágenes lingüísticas en la filosofía como algo poético y califica a tales imágenes poéticas como “liberadas del límite”,²⁵ es decir, libre de los estrictos límites de la argumentación filosófica. No obstante, se trata de una libertad algo dudosa, ya que ha sido ganada a un costo elevado. Porque la caracterización de la transgresión como poética implica la exclusión de la imagen de la esfera “propiamente tal” del conocimiento. La escritura benjaminiana, en cambio, hace añicos a semejante manera de contemplar las cosas, en la que el lenguaje de la literatura y la forma de (re)presentación [*Darstellungsweise*] del arte únicamente ingresan al juego en tanto una especie de surplus “poético” o de exceso “estético” respecto del saber. La manera en la que Benjamin trata con las imágenes ni es metafórica ni puede ser considerada como uso de un lenguaje poético, “liberado” de exigencias filosóficas.²⁶ Más bien, su pensamiento justamente es tan interesante, y hasta el día de hoy sigue siendo tan indicativo en cuanto a las direcciones del pensar, porque en el camino del pensamiento imaginal logra ganar conocimientos que no es posible de obtener en los conceptos de la filosofía y que, sin embargo, no dejan nada que desear en cuanto a su precisión analítica.

No obstante, también en la filosofía estricta de vez en cuando uno encuentra un empleo de imágenes lingüísticas, que va más allá de un uso poético, respectivamente metafórico. Así, por ejemplo, en la manera en que en los escritos de Hegel se emplea la imagen del relámpago resalta un pasaje en el que también este autor, caracterizado por una filosofía sistemática, la emplea de un modo del todo diferente a lo que sucede en otros lugares de sus escritos —un pasaje en el que el relámpago ni siquiera es empleado como metáfora de un espíritu que consume a la naturaleza. Es el lugar en el prólogo de la *Fenomenología del espíritu*, en el que Hegel habla de la repentina visibilidad del nuevo mundo. Sus indicios

²⁵ Taureck, *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie* (2004), p. 400.

²⁶ Sobre este lugar en las imágenes de Benjamin, más allá de la oposición entre concepto y metáfora, véase

el séptimo capítulo de Weigel, *Walter Benjamin* (2008), p. 213-227.

o mensajeros previos, según él, habrían pasado desapercibidos durante largo tiempo. En este pasaje se trata de describir “gestación [...] y tránsito hacia un nuevo periodo” como salto cualitativo. Mientras que en el tránsito el tambalearse del mundo precedente, su resquebrajarse, solo es insinuado por “tales o cuales particulares síntomas individuales”, ya sea la superficialidad, la ligereza o el aburrimiento, que pueden ser interpretados como “esa vaga e indeterminada nostalgia de algo desconocido” y como mensajeros previos de que “algo distinto está tratando de despuntar y comenzar”.²⁷ Y prosigue: “Este gradual desmigajarse, que nunca llegarla a cambiar la fisonomía del todo, queda interrumpido por ese amanecer, por ese orto que, cual un relámpago, pone ahí delante de un golpe la imagen y figura de un nuevo mundo.”²⁸ Resulta llamativo de la dicción filosófica de Hegel el que no solo hable de la fisonomía²⁹ del todo, sino también, que él –en la figura elíptica de “colocar-ahí” [*hinstellen*]– cite una figura de la retórica antigua: el “colocar-ante-los-ojos” que se asocia a la particular *energeia* de lo imaginal. También desde un punto de vista lingüístico, la oración del relámpago se cae fuera de las demás elaboraciones. Porque en el pasaje correspondiente, Hegel, en las demás ocasiones, describe el tránsito con la ayuda de metáforas naturales –por ejemplo, cuando, al lado de la imagen del nacimiento, compara el primer aparecer de algo nuevo, en contraste con el todo, con la diferencia entre la bellota y el roble. La palabra subida o salida [*Aufgang*] (no ascenso [*Aufstieg*]), que salta ante la vista, con la que capta la manera en la que el nuevo periodo comienza, en cambio, se encuentra en el umbral entre metáfora (salida del sol [*Sonnenaufgang*]) y sustantivo verbal (subir o salir [*aufgehen*]); calificado como relámpago, a la salida le es atribuida el momento activo en toda la constelación. No es que la imagen y figura de un nuevo mundo se vuelva visible en el resplandecer del relámpago; más bien, su mismo modo de aparición es repentino, al modo del relámpago, de manera que la imagen del nuevo mundo nos es puesta ante los ojos de repente.

Todo este pasaje tiene que haber atraído la atención de Benjamin, ya que no solo conviene y sale al encuentro de su propio trabajo sobre las constelaciones de tránsito, sino que también a su mitrada fisionómica

²⁷ Hegel, *Phänomenologie* (1807/1970, p. 18; el destacado es de S.W. [*Fenomenología del espíritu*, trad. de Manuel Jiménez Redondo, p. 118-199).

²⁸ *Idem*, p. 119.

²⁹ En efecto, sus escritos son propensos a patrones interpretativos fisionómicos, tal como se mostró en el capítulo sobre el rostro a partir del ejemplo de su discusión del “perfil griego” (cap. 3.9).

y, sobre todo, a la lectura de síntomas. Luego de una notoria distancia inicial con Hegel,³⁰ en los años treinta Benjamin comenzó a dedicarse más intensamente al estudio de sus escritos, a saber, cuando, en el contexto de sus proyectos acerca de la Modernidad, empezó a estudiar la historia del materialismo dialéctico. Y, de manera del todo evidente, en el apartado final de su ensayo “Paris, la capital del siglo XIX”, un texto que representa una especie de introducción condensada en concepción y composición del trabajo sobre los *Pasajes*, se refiere a la idea hegeliana del tránsito y del aparecer del nuevo mundo. A pesar de que en este lugar menciona explícitamente el nombre de Hegel, reescribe completamente la mentada versión del escenario del tránsito. Benjamin comprende los pasajes y otros fenómenos (en la capital de la Modernidad) como símbolos de deseo materializados o contruídos de la sociedad burguesa en proceso de desintegración y, en consecuencia, los interpreta como remanentes de un mundo onírico pasado. De hecho, introduce una enorme aceleración a la constelación del tránsito, tanto en la (re)presentada como también en su presentación lingüística. Y con ello son los símbolos de deseos pasados, que perduran bajo la *Gestalt* de construcciones, los que sobreviven el tiempo que se extingue. Como imágenes mnémicas de deseos pasados se extienden hacia el desaparecer de los tiempos de los que emergieron:

El desarrollo de las fuerzas de producción echó por tierra los símbolos de deseo del siglo pasado antes de que se hubieran desmoronado los monumentos que los representaban.[...]. Cada época, en realidad, no sólo sueña a la siguiente, sino, además, al soñar, precipita su despertar. Contiene su propio final y lo despliega como un ardid. Con la desestabilización de la economía de mercado, comenzamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas incluso antes de que se hayan desmoronado. (V, 59)³¹

En su relaboración radical de la escena de un tránsito histórico Benjamin lee los *síntomas*, que en Hegel son más bien indicios, en el sentido freudiano —el síntoma, comprendido como símbolo mnémico—,³² al ponerlos en relación con el sueño y lo inconsciente. Además,

³⁰ “Hegel parece ser terrible”, así escribe el doctorando a la edad de 25 años, el 28 de febrero 1918 desde Locarno a Ernst Schön. Benjamin, *Gesammelte Briefe* (1995), tomo 1, p. 438.

³¹ Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires. Eterna Cadencia, p. 62.

³² Freud, *Studien über Hysterie* (1895/1952), p. 302.

la aparición, veloz como el relámpago, del nuevo mundo, no es, como en Hegel, el producto de las fuerzas y de la actividad que le son inherentes a la misma salida; es, más bien, el efecto de una mirada muy específica que se entrelaza con un determinado modo de la conciencia: “El aprovechamiento [*Verwertung*] de elementos soñados, en el curso del despertar, es el paradigma [*Schulfall*] del pensamiento dialéctico” (V, 59).

Con esto, Benjamin atribuye el salir-a-la-apariencia al modo del relámpago al instante del despertar, al que, sin embargo, no comprende como experiencia matutina del individuo, sino como un estado de conciencia histórico. Ya en una de sus primeras anotaciones para los *Pasajes parisinos I*, la primera fase de trabajo en este gran proyecto, había situado “al modo de un relámpago” en aquel espacio transicional (el despertar) “en el que vivimos ahora”. En esta anotación, adicionalmente, aún es legible el eco del origen divino del que emana semejante percepción repentina, tal como en la *Divina Comedia* aún era el caso de manera comprensible de suyo. Con esto, Benjamin vuelve a inscribir en la constelación de tránsito una huella de aquella procedencia de la que descende esta clase del aparecer, una procedencia que en Hegel está suspendida en el proceso histórico mismo. Porque, en Benjamin: “El tránsito del despertar, en el que ahora vivimos, es atravesada de preferencia por Dioses. Este atravesamiento del espacio por Dioses ha de ser entendido al modo del relámpago” (V, 1011f.).³³ A diferencia de Dante, en Benjamin el aparecer [*Aufscheinen*] de momentos de la revelación en la mirada moderna no está asociada al Dios cristiano, sino a la pervivencia de los Dioses antiguos en la Modernidad. A diferencia de la comprensión hegeliana de la historia, no obstante, toda su “historia primordial de la Modernidad” aún porta las huellas de aquel infierno que había atravesado Dante. Sin embargo, en él también el infierno tiene un rostro moderno, porque se refiere a la versión de Baudelaire del infierno, a su concepto de *enfer*. “Lo ‘moderno’, el tiempo del infierno”, dice en un lugar Benjamin (V, 676). O sea, se podría decir que su imagen-relámpago –ante el trasfondo de la historia de las metáforas de la filosofía– opera más allá de Hegel, en cambio, se retrotrae a Dante y ahí vuelve a descubrir la huella trazada en su transformación moderna.

³³ Sobre la relación temática de esta anotación y su anudamiento con la pintura de la Modernidad, cfr. el apartado sobre “Iconographie und Technologie”.

Sin embargo, de acuerdo a lo dicho, Benjamin no ha ganado su teoría imaginal del conocer en camino al estudio de la historia de la filosofía en general [*überhaupt*] o de Hegel en particular, ni a través de una discusión de la imagen del relámpago en la historia europea de las ideas. Ella es, más bien, el resultado de su trabajo en una concepción acronológica de historia y cultura. Este trabajo se retrotrae hasta su temprana fascinación por las imágenes y la pintura y más tarde pasó por el análisis de la tecnología de los medios. Por ello, en lo que sigue, la génesis y formulación de su epistemología imaginal ha de ser rastreada al interior de su propio pensamiento. Para esto se analizan aquellas escenas e imágenes de distintos escritos suyos, que marcan senderos o islas en el camino al bloque N de los *Pasajes*, acerca de aquellas anotaciones sobre teoría del conocer, en los que el relámpago es entendido como imagen y la imagen como relámpago. El relámpago, que en los románticos tempranos representa el chiste o la fantasía –“el chiste es la aparición, el relámpago exterior de la fantasía”, según cita Benjamin en su tesis doctoral sobre el concepto del arte en el romanticismo alemán de Schlegel (I, 49)–, en este camino es fundado por Benjamin a través del modo específico de (re)presentación de imágenes y es transcrito en una teoría imaginal del conocer.

La latencia de las imágenes

“En los ámbitos que nos ocupan, hay conocimiento solo al modo de un relámpago [*blitzhaft*]. El texto es el trueno que latamente retumba [o: rueda] detrás de este [*langnachrollend*]” (V, 570). Esta oración también puede ser considerada como lema del lugar que ocupan las imágenes visuales en el propio pensamiento de Benjamin. No es infrecuente que, en él, la imagen vista o la cita artística actúen como el relámpago para el trueno, que latamente retumba, de la formación teórica. Es llamativa, digno de darse cuenta y de hacer notar [*bemerkenswert*], el lapso entre el instante de la imagen y aquellas consideraciones, en las que, en el contexto de los escritos benjaminianos, obtiene su lugar y su significado. Es el tiempo de una latencia, de la duración entre intelección a modo de relámpago y reflexión consciente. En él, duración del tiempo y estado de conciencia se derrumban. Se trata aquí de la latencia de conocimientos, que permanecen inconscientes o preconscientes durante un período prolongado de tiempo, antes de que se desplieguen y configuren las implicaciones culturales y teórico-históricas de lo visto. Uno también podría describir a esta latencia como el trabajo de la memoria entre la iluminación y el desarrollo hacia la imagen visible. La huella de

varias imágenes escribe, de esta manera, una figuración comparable en los escritos de Benjamin:

Primer encuentro: contemplación fascinada de la imagen que deja una impresión persistente, con frecuencia asociado a una comunicación de estar conmovido;

Latencia: la imagen en la cabeza como el otro enfrente [*Gegenüber*; también: de cara a, ante; o incluso: como en *demgegenüber*, por el contrario] imaginario de la reflexión;

Imagen del pensar: análisis de la imagen y generación de una imagen dialéctica de la formación teórica.

Así, por ejemplo, ya a los veinte años, Benjamin consideraba a *Melancolia* de Durero entre sus “mayores y más perfectas impresiones”: “Vi los originales de la más célebre de las gráficas de Durero: Caballero, Muerte y Diablo, Melancolía, Jerónimo y muchas otras. Por casualidad estaban expuestas. Recién ahora tengo una idea de la potencia [*Gewalt*] de Durero y sobre todo la *Melancolia* es una hoja indescritiblemente profunda, llena de expresividad”, escribe en una carta en Julio 1913 sobre la visita a un museo en Basilea.³⁴ Pero, el grabado en cobre de Durero obtuvo su aparición en los escritos de Benjamin recién más de un decenio después, en el conocido pasaje del escrito de habilitación, redactado en 1925, titulado *Origen del Trauerspiel* alemán, cuya concepción, no obstante, ya había comenzado en 1916. Ya en octubre de 1917, cuando, en sus cartas a Scholem, comentó sus propias anotaciones “Sobre pintura” con observaciones sobre el cubismo, para él Klee era el ejemplo para ilustrar la incompatibilidad del gran arte con semejantes “conceptos escolares” (como cubismo).³⁵ De ahí en adelante, el nombre de Klee y, en primer lugar, el *Angelus Novus* forman una huella permanente en el vaivén de cartas y poemas entre los amigos – hasta que Benjamin en 1940 finalmente traspasó el *Angelus Novus* en una imagen del pensar, no con tal de discutir en ella el concepto escolar [*Schulbegriff*] central de la historia del arte, sino el *concepto de historia*.

³⁴ Benjamin, *Gesammelte Briefe* (1995), tomo 1, p. 143.

³⁵ *Ibid.*, p. 394.

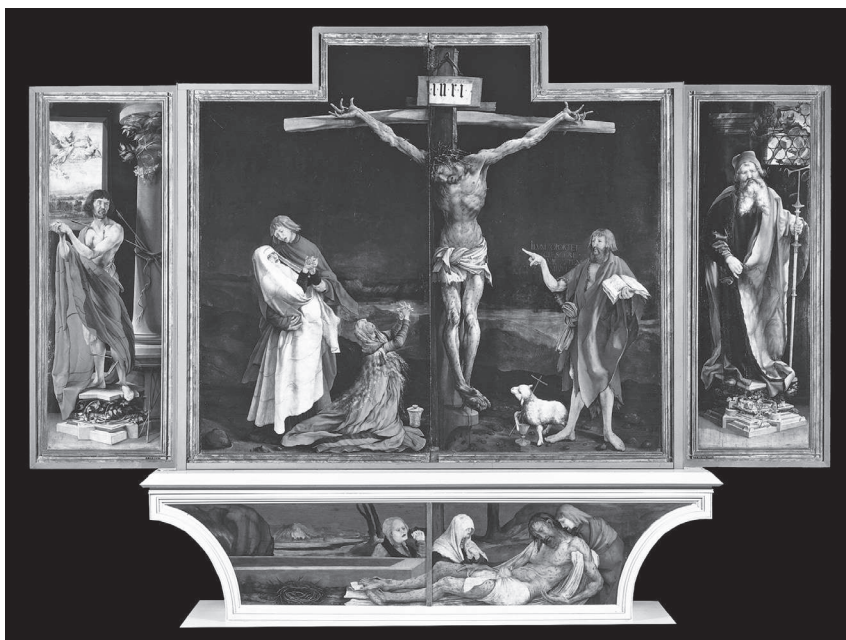


Imagen 5

"Glorie aus dem grünsten Schwarz" –Iluminarse a modo de relámpago del cuadro de Grünewald en él, Sócrates". Matthias Grünewald, Isenheimer Altar (alrededor de 1550), Musée d'Unterlinden, Colmar.

96 |

En el caso de Grünewald (Imagen 5), el lapso de tiempo es muchísimo más breve. En la misma carta sobre la visita al museo en Basilea en la que menciona *Melancolia* de Durero, Benjamin también relata lo mucho que lo impresionó Grünewald: "Por fin, el mayor de los cuadros ahí, el Cristo crucificado de Grünewald, el que esta vez me conmovió más fuertemente que el año pasado."³⁶ Este "conmovió" [*ergriff*] no hace alusión a aquel "estado o condición de verse conmovido" [*Ergriffenheit*], que representa una popular fórmula del goce museal artístico; se refiere a la manera en que la imagen se ha agarrado [*ergriffen*; también: acometer, aprovechar, sobrevenir, apoderarse] del pensamiento de Benjamin. Tardaría tres años hasta que la impresión de la pintura de Grünewald

³⁶ *Ibid.*, p. 143.

se haya abierto paso al lenguaje en el breve texto sobre la relación entre Eros y saber titulado “Sócrates” (1916). En el contexto de una polémica en contra del principio del Eros pedagógico, un aprovechamiento del Eros como medio para el propósito del conocimiento, Benjamin opone la pregunta sagrada a la pregunta socrática. El segundo apartado del texto arranca con la cita de una imagen: “Grünewald pintó a los santos así de grandes *de modo que su gloria emergía del negro más verde*. Lo brillante solo es verdadero donde se quiebra en lo nocturno, solo ahí es grande, solo ahí carece de sexo y, sin embargo, es de un sexo supramundano” (II, 130).³⁷ Es una sola oración con la que es presentificada la pintura de Grünewald. Benjamin habrá pensado en las tablas del *Isenheimer Altar*, de las que tenía una reproducción colgada en la pared y “por mor de la que en 1913 había viajado expresamente a Colmar”, según relata Scholem.³⁸ En este breve pasaje Benjamin se refiere a una praxis estética de la semantización —*qua* colores—,³⁹ a través de la que lo sacro surge inmediatamente de la materialidad de la imagen. Estas son las reflexiones que en las anotaciones de sus años como estudiante (re)presentan una especie de *Leitmotiv*. En ellas puede estudiarse de qué manera Benjamin a partir de las imágenes del arte desarrolló un modo de percepción que se encuentra en sucesión de la idea de revelación o iluminación.

La imagen como tercero —teoría de la imagen a partir del espíritu de un Modernidad judía

En una de las anotaciones, en las que el joven Benjamin se ocupaba teóricamente de preguntas propias de las artes escénicas [*darstellende Kunst*], de la pintura, “signos y dibujo [*Mal*]”, color y fantasía y otras cosas parecidas, en el fragmento sobre “Fantasía”, de manera tan errática como en la oración sobre Grünewald, se encuentra una frase sobre los cuadros [*Bilder*] de Hans von Marées. Los cuadros de Marées, dice Benjamin, muestran “el elisio gris” (VI, 116). Este es interpretado, por él, como una tercera modalidad del “puro parecer [*reiner Schein*]”, junto a aquella del perecer, el rojo crepuscular, y a aquella del devenir, el rojo del amanecer. El punto de partida de la contemplación del cuadro lo

97 |

³⁷ Destacado de S.W.

³⁸ Scholem, *Walter Benjamin* (1975), p. 51.

³⁹ Pocos años, la editorial Bruckmann de München publicó por primera vez una reproducción del *Isenheimer Altar* (München 1908) con imágenes a color

(ed. por Max J. Friedländer), que cambió decisivamente la recepción de estas imágenes. Agradezco a Monika Wagner por esta indicación.

constituyen reflexiones sobre la eterna transitoriedad [*Vergängnis*; también: caducidad; en vecindad letral inmediata con *Vergängnis*] y sobre la disolución infinita que lo llevan a reflejar (y reflexionar) estos fenómenos en la imagen del crepúsculo. La eterna transitoriedad sería, “en cierto modo, el crepúsculo sobre el escenario abandonado del mundo con sus ruinas descifradas. Es la infinita disolución del bello parecer, purificado, descargado de toda seducción” (VI, 115). Al seguir escribiendo la comparación entre perecer y crepúsculo, recurre al rojo del amanecer en tanto imagen del devenir, del que Benjamin quiere que se comprenda a un parecer igualmente puro: “Así es como hay un parecer puro, el que deviene, también en la edad matutina del mundo. Es un brillo que yace sobre las cosas del paraíso.” Los cuadros de Marées, sin embargo, recién entran en juego cuando Benjamin analiza un tercer modo del parecer puro (imagen 6). Y precisamente con esto simultáneamente va más allá de la metafórica convencional de devenir y perecer: “Finalmente es un *tercer* parecer puro, el aminorado, borrado o amortiguado: el elisio gris, como muestran los cuadros de Marées. Estos son los tres mundos del parecer puro, que pertenecen a la fantasía.”⁴⁰



Imagen 6

“...el elisio gris, como muestran los cuadros de Marées”.

H. von Marées, *Hesperiden* (1885-1887). Neue Pinakothek, München.

⁴⁰ Destacado de Sigrid Weigel.

El cuadro, por ende, aquí es introducido como suplemento de la conocida metafórica convencional de la naturaleza, con tal de representar a un tercero. Este tercero, la imagen, reside más allá de los *conceptos* (devenir y perecer) y de las *metáforas* (crepúsculo y amanecer). Más tarde, Benjamin describirá explícitamente a la misma imagen como un tercero, así, por ejemplo, en el ensayo “Sobre la imagen de Proust” (1929, II, 314) y también en la *Infancia en Berlín* (1933ff.). En ambos textos, con ayuda de la misma alegoría (el calcetín enrollado como bolsillo y algo que uno lleva consigo), la imagen es localizada más allá de la oposición entre contenido y forma. El concepto de imagen de Benjamin, por lo tanto, es forjado más allá de las oposiciones establecidas: aquellas de concepto y metáfora y aquellas de contenido y forma. Instruido en consideraciones sobre los prerrequisitos de la pintura y sobre diferentes imágenes visuales, la imagen en los años treinta se convierte para él en soporte [*Armatuur*, también: tablero de instrumentos] de una manera imaginal de conocer. Benjamin aprovechó las imágenes de la pintura como medio de reflexión sobre el modo de percepción y conocimiento y, en el contexto de sus estudios sobre la Modernidad, a partir de ello desarrolló una epistemología que porta la signatura de la Modernidad.

Este concepto de imagen es un vástago de sus reflexiones filosófico-lingüísticas y filosófico-históricas. Esto no ha de ser entendido en el sentido de que la imagen visual se deriva de la imagen lingüística; más bien, en Benjamin, también la imagen está determinada por la primacía del momento receptivo que acoge, que asimila, tal como es el caso en su teoría del lenguaje que se deriva de la procedencia bíblica del lenguaje. En este campo, reina, junto a la receptividad y la traducción, una imaginalidad escritural genuina, para la que una oposición entre imagen y texto es tan irrelevante como lo es el *paragone*, la competición de las artes. En el ensayo sobre “La obra de arte”, la comparación que Leonardo establece música y pintura (en la medida de su duración: evanescencia versus eternidad) incluso es empleada como ejemplo de una “manera torpe de contemplación” (I, 498, obs 23). En Benjamin, la elaboración del concepto de imagen en general [*überhaupt*] se encuentra menos en la tradición de la teoría estética y la teoría del arte de Occidente; su concepto de imagen no se remonta a la Antigüedad ni al Renacimiento ni a la iconografía cristiana, no se remonta a las ideas platónicas ni al canon

de los tratados acerca de la pintura desde Leonardo, Alberti y otros.⁴¹ Más bien, su concepto de imagen es un producto genuino de la Modernidad, generado a partir del contexto intercultural de *un pensamiento judío en un mundo sin Dios*.⁴² En él, percepción y conocimiento están acuñados por una actitud perceptiva que recoge, receptiva. Empero, la imagen primordial de lo recipiente, en los escritos tempranos de Benjamin, es la figura del oyente. Así, en el texto “El diálogo” (1914) es el oyente el que recibe del hablante el sentido de su discurso (II, 91). Esto es pensado de manera análoga al primer lenguaje, tal como es discutido por Benjamin en el ensayo sobre el lenguaje de 1916, que es fundamental para toda su teoría. Ahí, el lenguaje humano no es introducido como un acto soberano del nombrar, sino como conocer el lenguaje mudo de las cosas y de la naturaleza y su transferencia al lenguaje verbal de los hombres. A partir de este contexto relacional surgen también las reflexiones que el joven Benjamin desarrolla sobre pintura, fantasía y color. Por consiguiente, se podría ver en ello una transferencia de la figura del *oyente* al reino de lo *visual*.

A pesar de que en Benjamin pensar y escribir están fundados en imágenes, los rasgos característicos de su trato con las imágenes se derivan de una cultura en la que le es asignada un rol particular al escuchar —en tanto figura destacada de la revelación. En esa medida, el concepto benjaminiano de imagen puede comprenderse como una concepción genuinamente moderna, ganada no en sucesión a la tradición de la estética, sino que a través del remontarse al an-iconismo bíblico, por un lado, y a través de la discusión —en cierto modo, intempestiva— con la plenitud y pluralidad de imágenes visuales de la historia europea de la cultura, por el otro. El concepto de imagen de Benjamin nace de la constelación de una secularización judía y la mirada moderna, que de ella surgió, sobre la tradición europea. Habiendo ingresado al mundo de las imágenes de la historia europea del arte en tiempos de la Modernidad, la apropiación de su registro porta el índice histórico de la Modernidad. Porque lo que Benjamin, con miras a la “legibilidad”, respectivamente la

⁴¹ Así, por ejemplo, en las anotaciones más tempranas Leonardo no tiene ninguna importancia, a pesar de que aparece su tratado en una lista titular acerca del tema “color” (IV, 699). Parece ser que recién a través de *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci* (1894) de Valéry, Benjamin llegó a familiarizarse con sus ideas, sin que luego lo haya estudiado intensivamente,

como corrobora la manera indirecta de citar, acaso en el ensayo sobre “la obra de arte” (I, 498, obs. 23; 499, obs. 24).

⁴² Debo esta formulación al título del escrito-homenaje a Stéphane Mosès: Mattern, Motzkin, Sandbank (ed.), *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott* (2000).

signatura histórica del conocimiento de textos, formula como *microeón* —el que se trata menos del contexto relacional de las obras en su tiempo, sino de “llevar a la (re)presentación en el tiempo en el que fueron creados, el tiempo que los (re)conoce —este es el nuestro” (III, 290)—, es algo que también vale para las imágenes visuales. Ya sea que Benjamin mire imágenes de la *Wiener Genesis*, cuadros de Grünewald o de Marées o fotografías de Atget, siempre es la mirada de la Modernidad la que en las imágenes más allá de su iconografía o sus códigos, descubre un modo de conocer en la que a modo de relámpago sale a la aparición algo otro. Con ello “tiene esta relación: *el espacio transicional del despertar* en el que ahora vivimos es atravesado de preferencia por Dioses. *Este atravesamiento del espacio por Dioses ha de ser comprendido a modo de relámpago*” (V, 1012).⁴³ El mirar en tanto percepción de imágenes inmateriales y el mirar imágenes y colores visuales en la génesis del concepto benjaminiano de la imagen forman un esclarecimiento y recarga recíproca.

Un lugar central en sus tempranas anotaciones sobre color, fantasía y pintura es adoptado por el arcoíris, una imagen en la que aparición y percepción/visión son indistinguibles. Para el joven Benjamin, el arcoíris se convirtió en una imagen sobresaliente, en la que analiza la pregunta por la verdad de la pintura, una pregunta en la que resuena el problema de la (re)presentación de la revelación. En la imagen del arcoíris se reúne, en este contexto, el tema del color con aquel de la fantasía. La última, para Benjamin, representa otra dimensión de la imagen [*Bild*], a diferencia de la copia [*Abbild*]. Más allá de esto, la fantasía aquí representa la medialidad específica de la imagen pintada, en la que se compenetran (re)presentación e i(rre)presentación. En ciertas anotaciones sobre la pintura hechas en paralelo a la tesis doctoral sobre *El concepto de arte en el romanticismo*, tematiza a la pintura como medio de la reflexión, en el que, junto a lo (re)presentado, simultáneamente se expresa otra cosa. “La luz de las ideas luchó con la oscuridad del fondo creativo y en esta lucha creó el juego de colores de la fantasía” (VI, 114).

Es notorio que en todas estas anotaciones se explora la relación de reciprocidad entre lo material de las imágenes con lo inmaterial, respectivamente lo inteligible. Ya en el texto dialógico, presumiblemente escrito en 1915, “Diálogo sobre la fantasía” con el título “El arcoíris”, Benjamin

⁴³ Destacado de Sigrid Weigel.

aprovecha el arcoíris –en su aparición como medio y, a la vez, como propiedad pura, carente de sustancia– en tanto imagen para el color de la fantasía. Con esto, el arcoíris se convierte en una “imagen primordial del arte”: “Y el arcoíris es, para mí, la aparición más pura de este color que dota de espíritu y alma a la naturaleza, reconduce su origen a la fantasía y la convierte en imagen primordial muda, contemplada, del arte” (VII, 25). En tanto aparición de color efímera que no se debe a la pintura de óleo del pintor, sino a un reflejo atmosférico, el arcoíris se convierte en imagen de una pintura inmaterial. Y, debido a su condición colorida, esta pintura sin lienzo, pincel ni color se convierte en modelo o imagen previa [*Vorbild*] del arte. Si es que Benjamin continúa estas reflexiones sobre el arte, que arrancan del arcoíris, con las palabras “por fin la religión desplaza su reino sagrado hacia las nubes y su reino bienaventurado hacia el paraíso”, entonces insinúa la creación del arte como efecto de una historia en la que el mismo ver se seculariza y el cielo, antaño la sede de los Dioses, de este modo es transformado en un constructo [*Gebilde*] hecho de nubes. Esto no significa simplemente que el arte sucede a la religión asumiendo su herencia. Más bien, en las nubes de la pintura, a pesar de que aparezcan de tal modo secularizadas o profanadas, Benjamin ve obrar el brillo a posteriori de una manera de ver que antaño estaba en casa en la religión.

En tanto aparición que está situada en el umbral entre lo no-visible y lo visible, el arcoíris, a su vez, se convierte en una imagen transicional entre las consideraciones sobre la pintura y la teoría del conocer.

Imágenes transicionales hacia la imagen-relámpago –remolino y llama

La imagen-relámpago, tanto la imagen del relámpago como también la imagen en tanto relámpago, en los escritos de Benjamin fue preparada por otras imágenes, por imágenes de apariciones naturales agitadas o conmocionadas en otras regiones, como, por ejemplo, el torbellino o el remolino. Estas imágenes son imágenes transicionales, tanto en cuanto al contenido imaginal así como también en cuanto al estatus: como tránsito desde la metáfora hacia la imagen del pensar. Con ellas, en el trabajo de Benjamin sobre la imagen sale al escenario el aspecto del tiempo; es que ambas le sirven para expresar sus reflexiones sobre la figuración acronológica, no lineal de la historia. Así, por ejemplo, en los *Pasajes parisinos I* (1927 ff.) se encuentra la siguiente nota: “Todo verdadero

conocimiento forma torbellinos. En cuanto al tiempo [*Zeitig*; también: a tiempo], nadar en contra de la dirección de la corriente que forma círculos” (V, 1011). Y en las anotaciones del diario de vida redactadas en 1931, cuando quería quitarse la vida, se encuentra un pasaje en el que está preformulado la crítica del progreso de su teoría de la historia ulteriormente elaborada. Aquí está condensada en la imagen del remolino:

Intentar expresar mi intento de una concepción de la historia, en la que el concepto del desarrollo haya sido forzado al desalojo por completo a través de aquel del origen. Lo histórico, así entendido, ya no puede ser buscado en el cauce de un transcurso evolutivo. Aquí, como seguramente ya he constatado en otro lugar, en lugar del cauce de un río se encuentra el movimiento del remolino. En semejante remolino gira el antes y después —la prehistoria y poshistoria de un acontecer o, mejor aún, un estatus, alrededor de éste. (VI, 442f.)

A pesar de que esta imagen aún permanece en el campo de las metáforas, ya aquí para él se trata de aquella estructura específica del tiempo con la que Benjamin esboza una visión de la historia distinta al historicismo, a saber, con una contraimagen de la metáfora convencional del flujo del tiempo: el remolino como imagen para el actuar conjunto de pre y poshistoria, de lo sido y del tiempo del ahora, de la eternidad y del instante. También estas reflexiones sobre el tiempo se retrotraen a sus tempranas anotaciones sobre la pintura. En el año 1920, cuando, en el contexto de una reseña de *Geist der Utopie* (1920) de Bloch, se dedicó al expresionismo, Benjamin, entre otros, leyó el texto de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (1911). En una nota que refleja la medialidad del pervivir [*Nachleben*] de las obras de arte, discute críticamente la distinción de Kandinsky entre el “valor eterno” y el “valor temporal” de la obra de arte. El médium a través del que una obra actúa sobre tiempos ulteriores se distingue siempre de aquel en el que obró en su tiempo. Kandinsky lo expresa diciendo que el valor eterno de las obras de arte a las generaciones posteriores, debido a que son menos receptivas al valor temporal de las obras, se les aparece ante los ojos de manera más viva. Pero quizá esta relación no pueda designarse bien a través del concepto del “valor eterno”. Vale investigar qué lado de la obra es *eigentlich* (prescindiendo los valores), la que sale a la luz del día con más claridad para los posteriores que a los contemporáneos.

Estas anotaciones documentan que Benjamin ganó las distinciones tan centrales para su lectura de las *afinidades electivas* de Goethe, a saber, las distinciones entre contenido objetivo [*Sachgehalt*] y contenido de verdad de la obra de arte y aquella entre comentario y crítica, a partir de su discusión crítica de la conceptualidad de Kandinsky acerca del tiempo del arte, es decir, que la discusión crítica de imágenes representa el palimpsesto para la obtención de imágenes del pensar. En el ensayo sobre *Las afinidades* dice: “Si, por mor de una parábola, se quiere considerar la obra creciente como la hoguera flameante, entonces el comentarista ante ello se encuentra igual que el químico, el crítico igual que el alquimista. Donde a aquel le quedan únicamente madera y cenizas como los objetos de su análisis, para aquel solo la misma llama conserva un misterio: el de lo vivo” (I, 126). En esa medida, la parábola de la hoguera flameante, que conforma el emblema de entrada del ensayo benjaminiano de *Las afinidades electivas*, se vuelve reconocible como imagen transicional: como umbral entre las reflexiones sobre la pintura durante los años de estudios y la epistemología ulteriormente elaborada. Es una imagen transicional, tanto en el sentido del carácter imaginal (parábola) así como del contenido imaginal (llama entre arco iris y relámpago). En la figura retórica de la parábola, madera/cenizas y llama aún forman una oposición, debida a las distintas formas de saber, ahí químico, ahí crítico. A diferencia de esto, en el proyecto de los *Pasajes* el relámpago y el trueno figurarán como modos relacionados de *una misma* epistemología –del todo como si el conocimiento del químico y el del crítico se hubieran transformado en momentos complementarios de una epistemología común, que trasciende las fronteras, con posibilidades que cambian en el tiempo. Mientras que en el instante del conocimiento a modo de relámpago el contenido de la cosa y del significado coinciden –de manera semejante a la imagen visual–, su relación de reciprocidad y su interacción son reflexionadas y analizadas en el texto siguiente.

Iconografía y técnica de los medios

La génesis del relámpago como imagen del conocimiento imaginal y de la imagen epistémica misma puede ser estudiada en una anotación de los *Pasajes parisino II* de los años 1928/29. En su centro se encuentra la introducción de la luz eléctrica. A través del ejemplo del parisino *Pasaje del panorama*, Benjamin interpreta el cambio desde la lámpara de aceite y la luz de gas hacia la iluminación eléctrica como tránsito desde un escenario mítico hacia uno moderno. Mientras que en 1817,

el espectador que entraba al pasaje aún era atraído por las “sirenas de la luz de gas” y las odaliscas de las llamas de aceite, este escenario, a la luz de la electricidad, ha cambiado abruptamente: “Con el relampaguear [*Aufblitzen*] de las luces eléctricas se extinguió el dar luz sin tacha en estos pasillos que de repente eran más difíciles de hallar, se ejercía una magia negra de los portales, que de ventanas ciegas miraban hacia su interior. Esto no era decadencia, sino un cambio brusco. De golpe se convirtieron en el molde [*Hohlform*; literalmente: la forma hueca] de la que se fundía la imagen de la ‘Modernidad’” (V, 1045; Variante V, 700). La forma en la que aquí la imagen de la Modernidad –“de golpe”– nace del iluminarse a modo de relámpago de la luz eléctrica, forma una escena clave para cómo en Benjamin las imágenes de la mitología y de la historia del arte a la luz de la historia de la técnica son transformadas en una manera de conocer genuinamente imaginal.

En muchas de las anotaciones de los *Pasajes* esboza escenarios que, ellos mismos, impresionan como una imagen de la pintura moderna. A su lado, hay pasajes en los que no solo habla al interior de la imagen, sino también habla con las imágenes, más precisamente, con citas de determinados cuadros concretos. En ello, ciertos cuadros singulares de la pintura, que él ha visto, se citan, se presentifican como instantáneas de la Modernidad. Mediante el ejemplo de determinadas escenas que se pueden observar en la Gare St. Lazare, Benjamin describe cómo la estación aquí se convierte en una especie de escenario en el que de repente aparecen figuras de escenarios antiguos:

Una vez más se interpreta para nosotros el decrépito melodrama griego: Orfeo, Eurídice y Hermes en la estación de trenes. En la montaña de maletas debajo de la que se encuentra, se arquea el pasillo rocoso, la cripta, en la que se hunde cuando el revisor hermético con el disco de señales, buscando las miradas húmedas de Orfeo, da la señal de partida. Cicatrices de la despedida que como la resquebrajadura de una vasija griega centellea sobre los cuerpos ahí tendidos de los Dioses. (V, 512)

El que esta mirada, que en las imágenes de la metrópolis descubre escenas del mito, está prefigurada en los artistas de la Modernidad clásica, se vuelve notorio en una variante de esta anotación (imágenes 7 y 8). En ella, motivos como “Orfeo, Eurídice y Hermes en la estación de trenes” o “Hermes jefe de estación con el disco de señales” se caracterizan explícitamente como neoclasicistas. Y en este contexto relacional,

Benjamin esboza la escena, ya citada, del espacio transicional en el que los Dioses aparecen a modo de relámpago: “El caso del neoclasicismo de Cocteau, Stravinski, Picasso, Chirico, etc. es el siguiente: *el espacio transicional del despertar*, en el que ahora vivimos, de preferencia es atravesado por Dioses. *Este atravesamiento del espacio por Dioses debe ser comprendido a modo del relámpago*” (V, 1011f.).⁴⁴

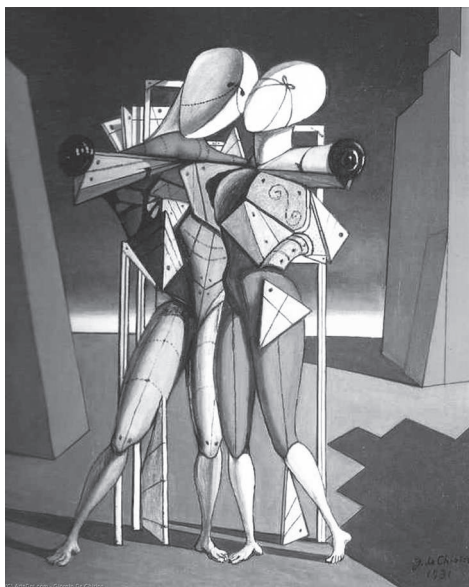


Imagen 7

Una vez más “el desgastado [abgelebte] melodrama griego” en la Gare Str. Lazare. G. de Chirico, *Héctor y Andrómaco* (1912), Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporánea, Roma.

⁴⁴ Destacado de Sigrid Weigel.



Imagen 8

Pintura neoclásica como escenario de una historia primordial de la Modernidad.

G. de Chirico, *Die Entschädigung des Wahrsagers* (1913), Philadelphia Museum of Art.

La primera versión aquí citada de esta escena ambientada en una estación de trenes, tematiza ciertas correspondencias entre el mito y la Modernidad. En cambio, la segunda variante refleja una manera de ver en la que se condensan conceptos directrices de la epistemología de Benjamin: así, el despertar, que el comprende como “un paradigma del pensamiento dialéctico” (V, 59), y un aparecer a modo de relámpago. El umbral entre sueño y vigilia es, para él, el escenario privilegiado de un acceso simultáneo a rendimientos de la conciencia cualitativamente desfasados, respectivamente a diferentes lados del aparato mnémico. En esta concepción se expresa la imprimación psicoanalítica de su teoría del conocer. Y con el motivo de los Dioses y su atravesamiento, a modo de relámpago, del espacio, en esta anotación se formula explícitamente que en la imagen del relámpago perviven momentos de una forma de conocimiento que recuerdan la idea de la iluminación o de la revelación. En esto, Benjamin se sirve de imágenes que provienen de la iconografía

de la historia del arte, pero las arranca de la convención iconográfica, y en los estudios de la historia primordial de la Modernidad, las transfiere en figuras del pensar de un conocimiento imaginal.

Mientras que en la iconografía tradicional el relámpago, la mayoría de las veces, representa el Dios vengativo, a la luz de la industrialización se ha convertido en relámpago del conocer. En la anotación “El significado del tiempo en el mundo moral”, escrita mientras cursaba sus estudios —representa uno de los estudios preliminares de “Crítica de la violencia”, en la medida en que ya aquí se reflexiona sobre el extenderse de la violencia de la represalia hacia las categoría de reformas legales más antiguas— había citado la iconografía del relámpago y, del todo en el sentido de un lenguaje imaginal transmitido, aún había podido decodificarla sin problemas, es decir, traducirla en una intelección formulable:

Al igual que el huracán depurador avanza por delante de la tormenta, así la ira de Dios brama en la tempestad a través de la historia con tal de barrer con fuerza todo lo que en los relámpagos del tiempo divino debería ser consumido para siempre[.]

Lo que está dicho en esta imagen debe poder aprehenderse clara y nítidamente en conceptos: en el significado del tiempo o en la economía del mundo moral, en la que no únicamente se borra las huellas del crimen [*Untat*], sino también su duración —más allá de todo recordar u olvidar—; de modo completamente misterioso le ayuda a llegar al perdón, aunque nunca del todo a la reconciliación. (VI, 98)

108 |

En el proyecto de los *Pasajes*, en cambio, la misma imagen, la del relámpago, a la luz de la técnica del símbolo de la ira divina al interior de la iconografía cristiana se transformará en una figura epistémica. O sea, con la ayuda de sus estudios sobre la historia de los medios y de la técnica, Benjamin desplaza las imágenes en un modo de conocer más allá de la iconografía.

Ya en la *Infancia en Berlín* había hecho alusión a una “repentina iluminación”, al modo de un shock, del recuerdo (VI, 516) y de la “intelección a modo de relámpago”: “Pienso en una tarde en París, a la que le debo intelecciones en mi vida que me asaltaron a modo de relámpago, con la violencia de una iluminación” (VI, 490). Y en el libro sobre Baudelaire dice de las novelas de Victor Hugo que en ellas, “por instantes

relampaguea la fisionomía de una gran ciudad” (I, 564). Si luego, en los *Pasajes*, ahí donde es concebida la imagen dialéctica como relampagueante [*aufblitzendes*] (V, 591), la misma imagen se ha convertido en relámpago, entonces, esto aparece tal como si el relámpago del rayo de la técnica hubiera impactado literalmente la pintura. En el París del siglo XIX, para Benjamin la capital de la Modernidad, en cierto modo el ferrocarril entró a la iconografía – del todo como el mismo cambio radical aconteció en la pintura de William Turner (imagen 9), con cuya pintura Benjamin, sin embargo, hasta donde me conste, no se encontró.

En el bloque F de los *Pasajes*, que está dedicado al tema de las construcciones de hierro, Benjamin interpreta el relámpago del relámpago con motivo de la lectura de las *Cartas de París II* (1842) de Gutzkow como emblema de la época técnica. Así, por ejemplo, comenta una cita de Gutzkow que trata del relámpago del relámpago sobre el Pont d’Austerlitz, de la siguiente manera: “El Pont d’Austerlitz fue una de las primeras construcciones de hierro en París. Con el relámpago del relámpago sobre él, se convierte en emblema de la irrupción de la época técnica” (V, 212).



Imagen 9

La irrupción de la técnica en la pintura.

W. Turner, *Steam as Speed – The Great Western Railway* (1844), National Gallery, London.

El *shock* y el tiempo de la imagen

Para la signatura de la Modernidad, que caracteriza la conformación de una epistemología imaginal en el pensamiento de Benjamin, la misma historia técnica de la imagen juega un rol sobresaliente. Luego de las reflexiones sobre pintura y arte en sus años de estudio, en los años treinta Benjamin se dedicó intensivamente al estudio de la fotografía y del filme; este debía convertirse en un paso decisivo hacia el concepto del conocimiento a modo de relámpago. Al estudio de imágenes fotográficas y filmicas se deben ante todo sus reflexiones sobre el tiempo de la imagen. En esto es llamativo que su intención de discutir el filme *aisthéticamente*, es decir, con miras al índice histórico de la percepción, enlaza justamente con el trabajo de Franz Wickhoff sobre las miniaturas tardo romanas y la lectura de Alois Riegl del arte romano tardío. En ello, su teoría del filme se sostiene en dos autores que, como él mismo enfatiza, habrían sido los primeros en obtener del arte que investigaron intelecciones sobre la percepción específica históricamente: “El tiempo de la migración de los pueblos, en la que surgieron la industria tardo-romana del arte y la génesis vienesa, no solo tenía un arte distinto al de la Antigüedad, sino también otra percepción” (I, 478). Es decir, Benjamin toma justamente estudios histórico-artísticos sobre la Antigüedad tardía y el Medioevo temprano como modelo de su teoría del filme. Y él consulta la “estricta Ciencia del arte”, así el título de una de sus reseñas,⁴⁵ para sus estudios de corte de historia de los medios y de la técnica sobre la cultura de la Modernidad.

En él, las consideraciones sobre la estructura del tiempo de imágenes fotográficas y filmicas, en un principio, son discutidas inmediatamente a lo largo de su desarrollo técnico. Así, acaso, en la *Pequeña historia de la fotografía* es sobre todo la velocidad de obturación [*Belichtungszeit*] modificada por el progreso técnico de los aparatos la que distingue las “incunables de la fotografía” (II, 376) de su tiempo. Según él, ésta a los primeros aún les concede aquella aura que después desaparecería por el “dominio”, fundado técnicamente, “sobre las obras” (I, 382).⁴⁶ O son los efectos de la cámara lenta y la estructura de las imágenes en

⁴⁵ III, 363-374; cfr. al respecto de manera más extensa el octavo capítulo en Weigel, *Walter Benjamin* (2008).

⁴⁶ Sobre un análisis diferenciado de la posición ambivalente de aura y pérdida de aura en Benjamin, véase, ahora último, Gasché, “Objektive Diversionen” (2011).

movimiento [*laufend*] en el filme,⁴⁷ las que él condensa en la imagen de la “dinamita de la décima de un segundo” (I, 461).⁴⁸ Más allá de este significado perteneciente a la historia de los medios, el modo de percepción radicalmente modificado por las imágenes fugaces, para Benjamin, se convierte en una matriz de una epistemología y cultura del recuerdo y de la experiencia radicalmente transformadas. Y justamente en ese lugar entra en juego el *shock*: como modo de percepción que emana de la estructura temporal de la Modernidad, en la medida en que se debe al carácter repentino. Para la elaboración de la imagen-relámpago como figura central de una epistemología imaginal, el examen del *shock* juega un rol fundamental. En la teoría de Benjamin, injerta entre psicoanálisis/teoría de la memoria y técnica de los medios/historia cultural, el *shock* conforma el horizonte para la obtención de una epistemología propia. Por ello, es menester en lo que sigue reconstruir brevemente la particular signatura de la teoría benjaminiana del *shock*. Su formulación explícita puede reconstruirse de manera precisa en sus escritos; acontece en varios pasos: (1) primero, en una fundamentación del orden de una teoría de la memoria, (2) luego, en una reformulación técnica y finalmente (3), en una ampliación histórico-cultural del concepto de *shock*.

En el contexto autobiográfico de la *Crónica de Berlín* (1932) Benjamin descubre el *shock* como un rendimiento mnémico constituyente de imágenes. Punto de partida es la pregunta ya mencionada por el origen de imágenes del recuerdo [*Erinnerungsbilder*] particularmente resistentes. Aquí se responde a ella, señalando que imágenes del recuerdo llamativamente longevas y que pujan por sobresalir están aisladas de los usuales recuerdos a través de un *shock*. Mientras que esta idea del aislamiento y de la posición destacada al interior de las huellas duraderas sigue a la teoría freudiana del trauma (en *Más allá del principio de placer*), en lugar de la explicación freudiana –perforación de la protección antiestímulo debido a la intensidad de la impresión–⁴⁹ en Benjamin se encuentra la imagen de una placa mnémica. Y ésta, ya en este lugar, es entrelazada con la imagen de la iluminación. Porque Benjamin habla de una imagen instantánea, en la luz que sale disparada hacia arriba [*aufschießend*] y de “instantes de iluminación repentina” que serían “al mismo tiempo

111 |

⁴⁷ En los años 1920 eran 24 imágenes por segundo.

⁴⁸ Sobre la unidad temporal de la décima de segundo desde una perspectiva histórico-científica, cfr. el inspirador trabajo de Jimena Canales que interpreta la

décima de segundo como tropo de la Modernidad. Canales, *A Tenth of a Second* (2009).

⁴⁹ Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920/1975), p. 237.

instantes del estar-fuera-de-nosotros”: “Mientras que nuestro yo en estado de vigilia, acostumbrado, adecuado al día se mezcla con el acontecer de manera actuante o sufriente, nuestro yo más profundo reposa en otro lugar y es afectado por el *shock* como el montoncito de polvo de magnesio por la llama del fósforo. Esta víctima de nuestro yo más profundo en el *shock* es a lo que nuestro recuerdo le debe sus imágenes más indestructibles” (VI, 516).

Al igual que en la teoría freudiana del trauma, también aquí es lo inconsciente del que provienen las imágenes mnémicas aisladas. Empero, Benjamin reformula la concepción teórico-mnémica de Freud con miras al lado técnico del proceso; este es el lado de la producción imaginal. Se trata en ello menos de la causación del trauma, sino más bien del proceso del aislamiento de las imágenes mnémicas; éste es reflejado por Benjamin con ayuda de las imágenes de la iluminación y de la llama del fósforo. De este modo, reescribe el aparato freudiano de la memoria, convirtiéndolo en una especie de técnica protofotográfica de grabación, porque la luz que sale disparada hacia arriba del polvo de magnesio encendido por el fósforo en su escena se parece a la luz centelleante de la lámpara de *flash* [*Blitzlampe*] de magnesio del aparato fotográfico. En su intento por describir el complejo rendimiento mnémico humano en el que los rendimientos de las técnicas tradicionales de registro, incompatibles y desfasados, de almacenamiento, por un lado, y permanente capacidad de asimilación, por el otro, están unidas, Freud se había remontado a la alegoría de la “Pizarra mágica” (1925). En cambio, Benjamin esboza su analogía, pocos años después, ante el trasfondo de las técnicas de registro y grabación modernas y, además, genuinamente ópticas. Por ende, el concepto de *shock* es introducido en la *Crónica de Berlín* como una contraparte técnica a la freudiana teoría de la memoria y su concepto de trauma. En ello, el aspecto de la iluminación ha ocupado el lugar del atravesamiento de la protección antiestímulo, con lo que están dados los cimientos para una continuación, de la mano de la teoría de los medios y del arte, de la escritura del *shock*. En el “Ensayo sobre la obra de arte” (1935 ff.), Benjamin, como es consabido, encontrará en el mismo aparataje del filme un modo de la contemplación de las imágenes que corresponde al aislamiento de las imágenes en el *shock*. En este caso, sin embargo, es producido por la misma técnica. Lo particular del filme para él consiste en que sucede “gracias a su estructura técnica” (I, 503), cuando del filme emana un efecto físico del *shock*.

Y en el libro sobre *Baudelaire* (1937 ff.), Benjamin describe a la cultura de la Modernidad como un modo de percepción estructurado de manera regular por el *shock*. El tema central del tiempo modificado aquí está representado por el motivo del *shock*: “Por ende, tiene su sentido preciso cuando en Baudelaire el segundero –*la seconde*– aparece como pareja del jugador. *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup! c’est la loi » (I, 636).⁵⁰ En su revisión del escrito freudiano *Más allá del principio del placer*, texto que en el legajo de los escritos de Benjamin recién aquí es citado y discutido expresamente (en el tercer apartado de la segunda versión de “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, 1939), Benjamin examina las consecuencias teórico-mnémicas para una experiencia a la que “la vivencia del *shock* se he convertido en norma” (I, 614). Es decir, prosigue escribiendo el teorema freudiano del trauma como estado de excepción del aparato mnémico en aquel caso en el que la amenaza de la protección antiestímulos por influencias externas se ha convertido en algo normal. A través de esto es conformada una manera habituada de comportamiento,⁵¹ que él describe como defensa [*Parierung*] del *shock* mediante la conciencia. Proust, Valéry, Baudelaire, y otros, para él, son garantes de la posibilidad de responder creativamente a estas maneras de percepción modificadas en la Modernidad. Y es por esto que Baudelaire aparece como el protagonista benjaminiano de la Modernidad, porque habría elevado el *shock* en principio poético.

La vera icon de la historia – epistemología y teoría de la historia

El ensayar esta manera de percepción se debe también a la posibilidad de una epistemología modificada. En paralelo al trabajo en el *shock*, Benjamin trabajó en una teoría del conocer que puede ser considerada como contraparte epistemológica a la teoría del *shock*. La manera en que imágenes individuales son arrancadas de la huella mnémica, en tanto configuración, conforma un patrón fundamental del pensamiento imaginal de Benjamin. El modelo para lo anterior lo constituyen aquellas imágenes mnémicas que se producen a modo de *shock* (en la *Crónica de Berlín*), que son iluminadas en la luz que sale disparada hacia arriba y así

113 |

⁵⁰ “No olvides que el tiempo es un jugador avaro, / que gana sin engaño, con cada golpe! Así es la ley” (traducción de la traducción de Sigrid Weigel).

⁵¹ A propósito de estas consecuencias histórico-culturales cfr. el décimo capítulo en Sigrid Weigel, *Walter Benjamin* (2008).

son desprendidas y aisladas de su contexto relacional. De este concepto se sigue tanto la célebre teoría de las citas, tal como es formulada en el ensayo “Karl Krauss” (1931), así como también la teoría del conocer en el bloque N de los *Pasajes* y las correspondientes tesis “Sobre el concepto de historia” (1940). Imágenes en las que en el instante de la iluminación cegadora, psíquicamente cargada, temporalmente efímera, se vuelve reconocible todo un plexo relacional o se muestra como escena, conforman el momento de un modo muy específico, imaginalmente estructurado. La latencia de esta clase de conocimiento, por así decir, es alcanzada por el pensar en la detención de las imágenes, las imágenes dialécticas, y puede volverse manifiesto en su correspondencia.

De 1935 en adelante, Benjamin empezó a mencionar en sus cartas la idea de una teoría propia del conocimiento de la Modernidad,⁵² con cuya condición decisiva identifica el “destino” del arte en el siglo XIX. La teoría del conocer así bosquejada, según le escribe en 1935 a Gretel Adorno, estaría “cristalizada alrededor del concepto, por mí manejado de manera altamente esotérica, del ‘ahora de la cognoscibilidad’”.⁵³ Las elaboraciones teóricas sobre esto se encuentran, de manera concentrada, en el bloque N de los *Pasajes*. En la medida en que este bloque arranca con el citado aforismo sobre el conocimiento a modo de relámpago y el trueno que resuena en su sucesión, la oración no solo tiene un significado emblemático para la teoría benjaminiana del conocer; también en la imagen escritural ocupa la posición de un emblema para el bloque N en las anotaciones al proyecto de los *Pasajes*. Y también para la salida al escenario de esta imagen lingüística central de la epistemología puede documentarse una latencia prolongada. Porque la imagen lingüística aparece por primera vez como metáfora en enero de 1928, cuando Benjamin le anuncia al amigo en Jerusalén un envío con sus dos libros (*Origen del Trauerspiel alemán* y *Calle de sentido único*) y le pide a Scholem que vea en la “carta cuya extensión presumiblemente se perfilará de manera imprevisible, el relámpago en cadena [...] al que, de acuerdo a la distancia entre el horno de la tormenta y la tierra santa, luego de algunos días sigue un trueno que latamente se extiende rodando a través de la *Gestalt* de un enorme paquete de libros. Que encuentre un eco que resuena con plenitud en las rocas madres de la cabeza de su

⁵² Carta a Scholem, 20.05.1935; en: Benjamin, *Gesammelte Briefe* (1999).

⁵³ *Ibid.*, p. 171.

magnificencia”.⁵⁴ –Durante el trabajo en el proyecto sobre la Modernidad bajo el título de los *Pasajes*, esta imagen del pensar obtuvo su lugar como una imagen, iluminadora en más de un sentido, para la nueva epistemología de Benjamin. Esta imagen es acuñada en la carta a Scholem por un “ahora de la cognoscibilidad”, bajo cuya luz Benjamin reescribe la “relación del presente con el pasado” tradicionalmente estructurada de manera temporal –y así gana su epistemología imaginal. De esta forma, el “ahora de la cognoscibilidad” designa el brusco cambio cualitativo [*Umschlag*] del tiempo técnicamente acelerado de la Modernidad, que se convierte en una constelación, “en la que lo que ha sido se reúne a modo de relámpago con el ahora en una constelación” (V, 578). De este modo, la mirada perceptiva, entrenada en la pintura y en la historia el arte, y una conciencia adiestrada en los *shocks* condicionados por la historia de los medios, se ensamblan en la teoría del conocimiento de Benjamin en epistemología imaginal de un conocimiento a modo de relámpago. Su producto no es *icon* ni *index* ni *symbol*, sino una constelación.

Sin embargo, a este modo de conocer también le es propio un “momento peligroso”, según sugiere Benjamin en el mismo texto: “La imagen leída, esto quiere decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad porta en sumo grado el timbre del momento crítico, peligroso que subyace a toda lectura” (V, 578). Sobre todo con miras a los efectos *teórico-históricos*, ha reflexionado sobre el precio de un modo de conocer fugaz, efímero, a saber, el hecho de que la imagen que aparece a modo de relámpago no solo describe una cognoscibilidad repentina; su reverso consiste en un desaparecer igual de repentino. Si en las tesis “Sobre el concepto de historia” (1940) enfatiza el desaparecer de la imagen relampagueante y, con esto, discute también el aspecto precario de una manera imaginal de conocer, entonces, recién aquí es explicitado el carácter inestable, relacionado con lo anterior, en su pleno significado: “La verdadera imagen del pretérito *pasa fugazmente* [*huscht vorbei*]. Solo como imagen relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado” (I, 695). La palabra “agarrar” [*festhalten*] en esta oración marca un lugar precario, porque en tanto imagen que pasa fugazmente, la imagen justamente no puede ser realmente agarrada, al menos no en el sentido original de la palabra.

⁵⁴ *Ibid.*, tomo 3, 1997, p. 321.

La pregunta por la imagen, que se plantea para esta “verdadera imagen del pretérito”, asume la herencia tanto de la constitución precaria de la *vera icon*, el intento de retener huellas en la imagen, así como también el estatuto crítico de imágenes efímeras que aparecen súbitamente a modo de relámpago, tal como Benjamin había reflexionado a propósito de la imagen del ángel. En esta medida, la teoría de la historia representa el punto de fuga epistemológico de las reflexiones benjaminianas sobre la teoría de la imagen. Aquí se entrelazan los dos lados de la pregunta gramatológica por la imagen, la transformación de huellas (vitales) en imágenes y la imaginalización de representaciones genuinamente carentes de huellas. Al pensamiento de Benjamin de las imágenes le subyace el ver y la experiencia de imágenes visuales; pero va más allá de esto, al reflejar el conocimiento imaginal, y lo transforma en imágenes del pensar, en imágenes leídas y dialécticas.

Las tesis “Sobre el concepto de historia” también deben ser leídas como la sumatoria de su teoría de la imagen; en este texto, la teoría de la imagen es interrogada con miras a sus consecuencias para los sujetos históricos, a la pregunta de qué significa el conocimiento imaginal para el actuar en la historia. Sus tesis se ubican en una relación de tensión respecto a las exigencias disciplinares de una historiografía “objetiva”, así como su concepto de legibilidad lo está respecto de la historia convencional del arte, su modo de (re)presentación a la filosofía estricta y su teoría del conocimiento a la teoría académica de la ciencia. Ahora bien, ¿qué se sigue de sus razonamientos sobre “la imagen verdadera del pasado”, que pasa fugazmente, en una perspectiva teórico-histórica, cuando también el trabajo del historiador ha de orientarse según las imágenes mnémicas? La intelección de que no podrá brotar una imagen verdadera del pasado hasta diluirse [*aufgehen*] en lo anterior —no por último, porque uno no puede hacerse con las imágenes que pasan fugazmente—, subyace a la dialéctica que Benjamin analiza para las imágenes del pasado y que llevo a la expresión en la imagen del pensar del “ángel de la historia”: “Donde una cadena de ocurrencias aparece ante *nosotros*, ahí él ve una única catástrofe que incesantemente acumula ruinas sobre ruinas y las arroja ante sus pies” (I, 697). Mientras que este ángel de la historia no tenga manera de historiador, se debe el que a la imagen dominante de la historia se le escapen las ruinas de la catástrofe. No obstante, ¿qué queda más allá de la radical no simultaneidad que se expresa en esta constelación?

Para esta tensión no hay disolución ni solución universal alguna. Con Benjamin, a lo más, hay posibles modos de tratar con la constelación no simultánea –así, por ejemplo, aquella como es formulada en la imagen de relámpago y trueno: conocimiento imaginal y texto subsiguiente [*nachfolgend*]. Visto desde su contraparte teórico-histórica a la teoría del conocer, se vuelve comprensible, una vez más, por qué en la oración emblemática sobre el conocimiento a modo de relámpago al relámpago necesariamente le sigue el trueno que retumba latamente. Requiere del texto que lo sigue, sucediéndolo, para otorgarle a la imagen, que aparece a modo de relámpago, el estatus de un conocimiento formulado. En el discurso del trueno que retumba, que resuena, rodando detrás del rayo latamente, que representa la reflexión redactada lingüísticamente, el *a posteriori* de la reflexión respecto de la imagen se expresa al igual que, de manera literal, en la palabra del reflexionar o del pensar-después [*Nach-Denken*] –y en la calificación de la epistemología benjaminiana como pensamiento en imágenes, de las imágenes, un pensamiento imaginal [*Bilddenken*]. El texto se comporta respecto de la imagen que aparece a modo de relámpago como la imagen material a la huella. De manera parecida a la huella no fijada, este tipo de imágenes siempre están expuestas al peligro de desaparecer –al menos siempre cuando no se trata de imágenes materializadas, cuya perduración se debe a un medio de soporte. Pero también para la imagen material vale aquella dialéctica de aparición y huella duradera que ha sido analizada en la figura del ángel en tanto síntoma del problema imaginal en el capítulo anterior. La ligazón –o cooperación– entre conocimiento imaginal (relámpago) y texto (el trueno que retumba latamente) forma otro modo, distinto a aquel de la imagen material, visual, de conocimiento y percepción, siendo que ambos modos se corresponden en el momento de lo imaginal. Con la imagen dialéctica, Benjamin esboza una figuración especial en camino al texto con la meta de volver fructífero el estatuto efímero, involuntario del conocimiento a modo de relámpago para el pensar; ella representa la precipitación del conocimiento imaginal en el razonamiento consciente: “Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención [*Stillstellen*] de los pensamientos. Ahí donde el pensar en una constelación saturada de tensión llega a detenerse [*zum Stillstand kommt*], ahí aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar” (V, 595). Esto vale para la epistemología.

En el ámbito de la teoría de la historia, los sujetos en la historia son hechos responsables del vérselas [*Auseinandersetzung*] con el peligro

de la desaparición que es propia de la “verdadera imagen” del pasado. El problema aquí tampoco podrá ser resuelto por expertos. En su lugar, el problema que se sigue del pasar fugazmente de la “verdadera imagen” del pasado es discutido como pregunta del “ser-mentado”: “Pues es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se *reconozca* aludido en ella” (I, 696).⁵⁵ La manera en la que Benjamin aquí aprovecha y usa la palabra “reconocer”, enfatiza una dimensión del conocimiento que va más allá de la epistemología y de la escuela del ver imágenes visuales. La relación entre huellas e imagen aquí es pensada siguiendo el hilo conductor de las esperanzas y deseos; es a partir de huellas psíquicas de lo que ha sido de lo que se constituye la imagen del pasado. Este modo de conocer presupone algo que es descrito como un lazo de esperanza y expectación que une a generaciones —en lo que expectación y esperanza en Benjamin siempre designan una actitud que no es autorreferida; esperanza, más bien, se alberga para otros.⁵⁶ Es justamente de ese “índice secreto” que conlleva el pasado del que surge la “*débil* fuerza mesiánica”; de acuerdo a Benjamin, proviene de que “hemos sido esperados sobre la tierra” y significa que el pasado tiene una pretensión sobre o un derecho a ello (I, 694). En la agudización de su teoría hacia el concepto de historia, en la que se trata de la actitud de los sujetos históricos, es fortalecido justamente ese momento. Con ello, la teoría benjaminiana de la historia enfatiza un momento de conocimiento imaginal que puede ser interpretada como eco [*Nachhall*] de aquella aparición a modo de relámpago de los Dioses en el espacio transicional histórico. Ahí donde los Dioses ya no atraviesan el espacio a modo de relámpago, la esperanza humana ha ocupado su lugar. En la teoría de la historia adopta el mismo lugar que la pervivencia [*Nachleben*] de momentos de la revelación en la contemplación de las imágenes.

⁵⁵ Destacado de Sigrid Weigel.

⁵⁶ Al respecto, más extensamente, el capítulo sobre el ensayo de Benjamin de las *Wahlverwandtschaften*

en Weigel, *Walter Benjamin* (2008), especialmente p. 114ff.

DIÁLC

DGOS

Sigrid Weigel. Transitar entre lenguas

Niklas Bornhauser*

* Universidad
Nacional Andrés
Bello.

Esta conversación es un *bricolage*: se realizó en tres momentos, separados en espacio y el tiempo, pero estrechamente relacionados. La primera parte, que consta de tres preguntas, es la transcripción, traducción, intervención y ampliación de una entrevista realizada y grabada el 02 de diciembre de 2019, en el marco de la serie de conferencias “Travelling Concepts. Literary Theory Beyond The Scope Of Literary Studies”, que tuvieron lugar en la Graduate School Practices of Literature, WWU Münster. El diálogo original, titulado “Traslaciones, saber de los umbrales y primera ciencia cultural. Sigrid Weigel sobre Aby Warburg y Walter Benjamin”, puede ser consultado en línea.¹ Esta conversación es acompañada de una conferencia, impartida en la misma Graduate School,

121 |

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=4NZPjTELFdM>.

titulada “Traslaciones, saber de los umbrales, casos fronterizos. Pensar en transiciones (Warburg, Benjamin)”.²

La segunda parte, que retoma algunos de los tópicos planteados en la primera, y al mismo tiempo introduce algunas inquietudes propias del contexto dado por nuestras latitudes y condición histórica, es el resultado del intercambio epistolar con Sigrid Weigel durante el mes de mayo de 2022.

De esta forma, se materializa la idea de las traslaciones [*Wanderungen*], a saber, el abandono de un determinado lugar (por ejemplo, la lengua materna, el hogar o la morada) o posición (un emplazamiento, un acodo o descolgamiento, un establecimiento, una ocupación o una investidura), con tal de cambiarlo, por la mediación de un desplazamiento (a pie). Esta figura se propone adelantar así la puesta en práctica de un movimiento que no solo implica el desplazarse de un lugar a otro (desconocido, ajeno, foráneo), ocupando para ello ya sea los senderos disponibles o los caminos laterales aún no cartografiados; sino, asimismo, una afectación del caminante [*Wanderer*], una transformación de sí.

WWU.: En 1948, el romanista Ernst Robert Cursius dedica su libro *Literatura europea y Edad Media latina* no solo a su director de tesis Gustav Gröber, sino también a Aby Warburg. ¿Qué rol juega la literatura en el pensamiento de Warburg, que está marcada por múltiples caminatas, excursiones y migraciones [*Wanderungen*], y qué rol jugó él mismo en el contexto de la ciencia literaria?

Sigrid Weigel: Warburg se formó como historiador de la cultura, respectivamente como científico de la cultura, pero con la fundación de su *Biblioteca científico-cultural* hizo estallar las fronteras de la disciplina. La colocación de los libros en esta biblioteca para la investigación, cuyo inventario está dedicado a la pregunta de la pervivencia [*Nachlebens*] de la Antigüedad, es significativa para su comprensión de la ciencia de la cultura. La biblioteca no está ordenada según el habitual orden bibliotecario, sino que está dividida en cuatro grandes campos temáticos –imagen, orientación, palabra, acción– y está dispuesta en cuatro

² Accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=kcvIFOJJitM>.

niveles, según el principio del ‘buen vecino’. Es decir, en él se trata más que de literatura, de palabra e imagen. Así dice también en el título de su libro sobre Lutero de 1920, *Predicción pagana-antigua en palabra e imagen en tiempos de Lutero*. Pero uno también puede retroceder a los comienzos de la aparición de Warburg como científico a través de su tesis doctoral sobre *‘El nacimiento de la Venus’ y ‘Primavera’ de Sandro Botticelli*, que terminó de escribir en 1892. Ahí se dedica exhaustivamente a los modelos [*Vorlagen*] de Botticelli e interpreta ciertas imágenes en la poesía de Policiano como patrones o pautas previas para los cuadros de Botticelli. Sin embargo, no se trata, de una investigación que orbite en torno a ciertos motivos en el sentido convencional, sino de las formas de expresión de la excitación, de lo que en el trabajo sobre Botticelli se denomina “motivos accesorios en movimiento” [*bewegtes Beiwerk*] y “gestos excitados”. Formas de expresión de la excitación, elementos imaginales, que en su exhibición refieren a ciertas descripciones literarias de Policiano.

La relación entre palabra e imagen también concierne al concepto de Warburg de la “fórmula del pathos”: con esta expresión se refiere a gestos expresivos de afectos que en formas preacuinadas específicas migran a través de distintas culturas y tiempos, y son citados, revitalizados y transformados. Porque el interés de Warburg está dirigido sobre todo a la expresión del afecto, ya sea en la lengua, en el movimiento o en gestos corporales, y a la elaboración simbólica de la angustia y a la relación del hombre con fuerzas naturales incontrolables. La fórmula del pathos se vincula a un determinado contenido afectivo, siendo que las mismas fórmulas en la historia de la cultura pueden ser investidas con afectos cambiados. Esta es una idea que también aparece en Darwin. Pero sabemos que el pathos en tanto concepto proviene de la Antigüedad griega y que el sentido de la palabra significa lo que a uno le ocurre, le sucede. Como excitación de afectos, el pathos es analizado por Aristóteles en la *Retórica* y en la *Poética*. Para la génesis de la fórmula del pathos de Warburg es de particular interés su ensayo sobre Durero y la Antigüedad italiana (1905), en el que investiga imágenes que representan la muerte de Orfeo. En este trabajo, en el que desarrolla el concepto de la “fórmula del pathos”, el teatro juega un rol del todo decisivo. Punto de partida es un dibujo a mano de Durero de la Muerte de Orfeo (1494) y un grabado en madera de una edición veneciana de Ovidio, en los que es representado el asesinato de Orfeo por las Ménades, tal como ha sido transmitido por Ovidio. Warburg muestra que el escenario y los gestos

pathéticamente incrementados en los dibujos de los jarrones griegos está preformado [*vorgebildet*] en el mismo motivo. Y parte del hecho de que los observadores de estas imágenes tenían ante los ojos la presentación dramática de la escena, escenificada por primera vez en 1471 en Mantua a través del drama Orfeo de Policiano. En el encuentro entre representación imaginal y encarnación dramática –hoy hablamos de “performatividad”– se produce, para Warburg, una “experiencia *a posteriori* comprendida empáticamente” [*nachgefühlt es Erlebnis*]. En sus palabras: “Aquí resuena, acompañando la imagen, la voz auténticamente antigua, familiar al Renacimiento.” En el fondo, lo que establece la cópula entre la palabra y la imagen, reside en lo performativo de los gestos expresivos y en el suceder afectivo acompañante.

Se podría decir que no se interesa tanto por lo poético de la literatura, sino más bien por las imágenes, los símbolos y los gestos. Y lo que él practicó con referencia a la iconología o iconografía tradicional, a saber, el desarrollo de una “iconología crítica” que, al modo de la arqueología, examina los estratos que se incorporaron a fórmulas imaginales y figuras en parte petrificadas y que están ocultas en ellas, puede referirse asimismo a la retórica. Porque el repertorio retórico o los *topoi* de la historia de la creación poética puede compararse con la iconografía y preguntarse cómo se vería una topología crítica o un trabajo científico-cultural en los *topoi* de la literatura y en qué medida *La Literatura europea y del Medioevo latín* cumple semejante pretensión.

En lo relativo a Warburg, se puede decir que en cierto modo las fronteras de especies o géneros le eran indiferentes. Incluye toda clase de material, cuyas imágenes le parecen interesantes, trátase de estampillas, papelillos publicitarios, cuadros o grabados, textos, dibujos astrológicos o cálculos astronómicos, porque lo que le interesa es el trabajo de la conformación de símbolos, es decir, la manera de vérselas con las fuerzas en el camino de la creación simbólica, imaginal y ritual, y cómo este trabajo se va modificando desde una perspectiva científico-cultural. En esto, en el fondo, está a la búsqueda de un (punto) medio ideal entre el pensamiento mágico y la lógica, y más específicamente de la matemática. Es por esta razón que se ocupa tan intensamente de la astrología, en la que, sin embargo, se trata menos de palabra e imagen, que de número e imagen. O la danza, ante todo las danzas de la cultura de los pueblos, en particular de los indios Hopi, que describe como praxis mimético-mágica, pero que, al mismo tiempo, también persigue intereses prácticos, o sea,

incluye intereses funcionales, como acaso el propósito de influenciar el tiempo y de este modo influenciar la cosecha. En esto, la pregunta por técnicas culturales simbólicas –Warburg también habla de “técnica fantasmal”– concierne justamente a aquellos aspectos que van más allá de lo funcional.

WWU.: Las fronteras también juegan un rol central en Walter Benjamin, y no en último lugar, es un sentido del todo material, en tanto obstáculo insuperable en su huida de sus perseguidores nacional-socialistas. ¿Qué valor posee la frontera y su particular topografía en el pensamiento de Benjamin?

SW.: Bueno, lo que une a Warburg y Benjamin es su crítica, sino su polémica, contra los guardianes de las fronteras en la ciencia. En su ensayo sobre la *Ciencia estricta de la cultura*, en el que Benjamin valora el nuevo espíritu investigativo de científicos que trabajan sobre casos fronterizos, que llenan las zonas marginales de la ciencia histórica con nueva vida, y se sienten en casa en los ámbitos liminares –con él dice–, destaca en particular la biblioteca de Warburg. Esta es una formulación notable: ¡sentirse en casa en ámbitos liminares! Es decir, para él se trata literalmente de trabajo fronterizo, y no simplemente de un atravesamiento de la frontera, sino realmente de trabajo sobre la frontera y en la frontera. Y esto significa un dirigirse hacia, una atención a las fronteras y una discusión crítica con lo que en ambos lados de la frontera se exhibe excluido y delimitado. El trabajo sobre la frontera, en Benjamin, es una constelación de contemplación dialéctica que responde al hecho que las formas de pensar y de ver en ambos lados de una frontera se excluyen mutuamente. En esa medida, no trabaja, como lo es el caso de Warburg, con el concepto de la migración, el que por cierto también contiene elementos idealizantes, porque la relación y el intercambio entre distintas culturas es siempre más compleja y complicada. Si Benjamin habla del espíritu investigativo, se trata de un lugar político-científico, unan actitud epistemológica en ámbitos fronterizos, en el trabajo con casos y formas fronterizas.

En todo caso, yo parto de que en Benjamin, así como en tantos científicos judíos, no hay estética, sino que su dedicación al arte, las imágenes y la fotografía nace de reflexiones teórico-lingüísticas y teórico-históricas. El juego coordinado entre intelecciones histórico-lingüísticas, histórico-religiosas e histórico-culturales forma el fundamento para acercarse

al fenómeno de la praxis artística y textual de una manera distinta a un acercamiento bajo puntos de vista normativos, estéticos o con ayuda de criterios convencionales de género, estilo o especie.

Un ejemplo de interés de un caso fronterizo lo constituye el *Trauerspiel* en el libro *El origen del Trauerspiel alemán* (1927). El *Trauerspiel* es, por así decir, un caso fronterizo, porque en él se interpreta hasta el final el modelo cristiano de la redención, pero en él la redención recae, respectivamente, se desintegra, en inmanencia. Este es un hermoso ejemplo para la manera en cómo trata con casos fronterizos. En este mismo contexto también critica el veredicto contra la transgresión de la alegoría de una posición teórico-literaria o teórico-artística convencional y su devaluación en tanto ser híbrido como prejuicio clasicista. Por el contrario, él pone una interpretación histórico-cultural e histórico-religiosa del todo diferente de la alegoría, a saber, como producto de la lucha entre intereses religiosos y mundanos y como superación emblemática de la herencia antigua: la alegoría como intento de conjurar restos de la vida antigua. Aquí está muy cerca de la “pervivencia de la antigüedad” de Warburg y, de hecho, cita la tesis de un conjuro imaginal del miedo a los demonios del libro de Warburg sobre Lutero. Luego, está el significado de la frontera en tanto aparición más extrema, radical o última de un determinado género. Benjamin desarrolla lo anterior con miras a la idea del *Trauerspiel* en el prólogo epistemocrítico. La idea del *Trauerspiel* recién se cumpliría en la reunión de todos los extremos posibles del género.

Sin embargo, para el desarrollo de la teoría del conocer benjaminiana no solamente es importante operar con y en las fronteras, sino considerar el concepto de umbrales. Y él dice explícitamente que hay que separar tajante y nítidamente los umbrales de las fronteras, porque un umbral es una zona. En el ensayo sobre París, la introducción al proyecto de los pasajes que permaneció siendo un fragmento, se encuentra la maravillosa formulación del aprovechamiento de los elementos del sueño al despertar como “caso de estudio [*Schulfall*] del pensamiento dialéctico”. El despertar constituye la constelación paradigmática del umbral porque permite el acceso a ambas esferas, el sueño y la conciencia al estar despierto. Este umbral se convierte en caso de estudio del pensamiento dialéctico, porque a partir de ahí puede empezar el trabajo de explorar los puntos y modos de ver de ambas esferas y de aclarar lo que en ello se excluye mutuamente. En esto realmente se trata de una dialéctica, pero no una dialéctica mecánica bajo el esquema de tesis, antítesis y síntesis, sino

pensamiento dialéctico en la sucesión de Hölderlin. Si Benjamin habla de la dialéctica en suspenso [*im Stillstand*], entonces se trata justamente de condensar semejante trabajo de umbral en una imagen o de retenerlo como constelación. Y en los escritos de Benjamin uno se encuentra con proposiciones maravillosas, en las que semejante dialéctica en suspenso pareciera estar cincelada en el lenguaje, en las que se condensa su saber de los umbrales. Uno de mis lugares favoritos se haya en el ensayo sobre Karl Kraus que no despliega una crítica de Kraus en el sentido propiamente tal, sino que más bien desarrolla lo que actualmente describimos como deconstrucción. Benjamin analiza con mucha precisión determinados patrones argumentativos con tal de destruir su validez desde el interior. Analiza la referencia, de parte de Kraus, a la criatura como una actitud contrahistórica que, en cierto modo, se refiere a la creación, es decir, a un estado prehistórico. Y en este contexto describe la figura de Kraus en el umbral del Juicio Final: “Si es que alguna vez le da la espalda a la creación, abandonándola con lamentos, entonces lo hace tan solo para acusarse ante el Juicio Final.” La proposición parafrasea una constelación que casi puede imaginarse corporalmente —de manera parecida al “ángel de la historia”. Es una figura que gira, de manera alternante, en dos direcciones opuestas y que percibe, respectivamente, dirigiéndose, en cada caso, a lo otro, al modo de dos actitudes contrapuestas. En el “ángel de la historia” es la mirada del ángel sobre las ruinas de la historia en oposición a nuestra mirada sobre la cadena de los sucesos. Y en Kraus es el lenguaje, aquel que se dirige a la creación, es decir, el lenguaje del lamento que se dirige a Dios, o la acusación ante el Juicio Final. Esto se evidencia en la acusación de Benjamin de que la crítica de Kraus del orden legal olvida una distinción de ambas esferas y así mezcla justicia con derecho. De manera que la transgresión de las fronteras no debe confundirse con un entremezclamiento de las esferas de lo sagrado y de lo profano. Más bien, la pregunta de qué rol juega la idea de la justicia para el pensamiento del derecho presupone primeramente pensar la diferencia inderogable, esa diferencia radical, entre el concepto bíblico de la justicia y el concepto del derecho en tanto una institución vuelta humana. Únicamente a partir de esta diferencia se puede preguntar qué rol juega la justicia en el derecho. En esa medida, lo que a través de Benjamin se denomina “saber de los umbrales”, es efectivamente un saber crítico-epistémico de los umbrales. La atención a los umbrales casi míticamente investidos en la topografía de la metrópolis, que Benjamin describe en *Infancia en Berlín*, es el punto de partida para el desarrollo

de una teoría sumamente precisa del conocer, en la que el umbral se convierte en lugar paradigmático del conocer del pensamiento dialéctico.

WWU.: ¿Cuál es su apreciación de la situación de las ciencias del espíritu y de la cultura actualmente? Uno podría pensar que el pensamiento transgresor de fronteras y la exploración de espacios metodológicos de umbral se ha asimilado hasta los tuétanos. ¿Somos los herederos legítimos de la primera ciencia de la cultura?

SW.: ¿Por qué me dedico con tanta intensidad a esta primera ciencia de la cultura? Porque estoy convencida de que el potencial epistémico y metódico no ha sido relevado ni agotado de manera suficiente. En mi opinión, aún hay mucho que descubrir. La diferencia, tan importante para mí, de trabajos pertenecientes a autores como Simmel, Plessner, Benjamin, Warburg, Freud, Cassirer, Scholem, Arendt y otros, que he descrito como una constelación propia a la “primera ciencia de la cultura” en la historia intelectual, es que siempre parten de prácticas materiales y culturales del todo concretas, e investigan su posvivencia en la Modernidad, con tal de investigar su pervivencia, con frecuencia inconsciente o invisible, y sus transformaciones: en otras palabras, lo inconsciente cultural en la Modernidad. En cambio, las ciencias de la cultura que se pueden reconocer en la variante de la teoría anglo-americana, hoy en día tienden hacia un discurso abstracto, en el que las teorías se refieren primariamente a otras teorías, con una acentuada tendencia hacia la metaforización de modelos teóricos. Esto probablemente se vincule con la estructura relativamente hermética y autorreferencial de las *humanities* en los Estados Unidos, en las que los profesores forman a graduados que a su vez se convierten en profesores. Debido a esta tendencia hacia el monolingüismo, de la que emana una posición hegemónica y un efecto global de la teoría de lengua inglesa, muchas posiciones teóricas están fundadas cada vez menos en situaciones socioculturales e históricas locales específicas. El resultado es un discurso teórico, aislado del tiempo del ahora, al que en cierto modo le falta su respectiva toma de lugar. Para que el trabajo científico-cultural esté en condición de intervenir en el presente, tiene que partir del “tiempo del ahora” en cada caso específico, con tal de citar un concepto benjaminiano central.

Para mí, los textos de la primera ciencia de la cultura representan un laboratorio del pensar, en tanto archivo de figuras del pensar y senderos de la investigación más allá de los senderos desgastados de los órdenes

convencionales del saber. Entiendo la primera ciencia cultural como trabajo en transiciones; en esa medida, no se trata, para mí, de una disciplina como la ciencia de la cultura, sino del aprovechamiento de una capacidad [*Vermögen*] metódica específica, acaso de la filología y su arte de la “legibilidad” y del “desciframiento” para el trabajo transgresor de fronteras en otros campos. Transiciones, transgresiones de fronteras entonces se vuelven productivas y conducen hacia algo nuevo, quizá aún no pensado, si es que uno trae consigo algo y trabaja con ello en un entorno ajeno. Lo traído con uno por supuesto no está en la maleta, piénsese en la bella expresión del *Wintermärchen* de Heinrich Heine, cuando llegó a la frontera y los necios buscaron en su maleta: “El contrabando que viaja conmigo lo tengo metido en la cabeza”.

El trabajo científico-cultural requiere del trabajo conjunto con expertos; en el caso de Warburg, ese era, por ejemplo, Franz Boll, el historiador de la astronomía antigua y moderna, y en el caso de Benjamin era Gershom Scholem, el judaísta. Yo misma he trabajado, por ejemplo, con biólogos y médicos, también con un cirujano, lo que fue un desafío particular, y últimamente con informáticos, con tal de investigar conjuntamente los métodos de la digitalización del rostro. Esto tan solo es productivo si traigo conmigo mi saber sobre las figuras de significación y los contextos relacionales de la historia conceptual de las *humanities*, acaso provenientes de la filología, la ciencia imaginal y también el psicoanálisis. Es a partir de este saber de los umbrales que puedo dirigir otra mirada sobre el saber que los colegas de otras disciplinas me transmiten, y viceversa. En esa medida se necesita, según creo yo, esta toma de lugar en una disciplina.

129 |

Uno de mis métodos científico-culturales más relevantes tiene que ver con la pregunta por los supuestos previos invisibles u ocultos de fenómenos existentes. Esto concierne a la figura benjaminiana del pensar del “emanar”, a diferencia del comienzo o del origen. Foucault en un sentido parecido habla del salto desde los bastidores hacia el escenario. La pregunta también se deja comprender con la figura *Avant la lettre*, en la que se trata de fenómenos que aún no han sido llevados al concepto o aún no han salido a la aparición. O, aún más precisamente, con la proposición de Jacques Derrida, “se trata de pensar la huella ante lo ente”, que es el punto de partida de mi libro *Gramatología de las imágenes*

[*Grammatologie der Bilder*] (2015),³ que investiga la dación de imágenes de fenómenos anicónicos y no visibles. ¿A qué técnicas culturales y prácticas se debe el que algo salga a la aparición? Y, en una perspectiva inversa, para mí se trata, por ejemplo, en el caso del archivo, de una teoría de lo “an-archivario”, es decir, de la mirada sobre el ante el archivo y la pregunta de cómo testimonios y legados se convierten en archivarios, pero justamente también de lo que en este proceso se deja fuera y no ingresa al archivo. Porque con cada constitución del archivo van de la mano procesos de la an-archivación.

Niklas Bornhauser: Considerando la recepción de *Grammatologie der Bilder*, su contribución a una ciencia contemporánea de las imágenes, de reciente aparición en inglés (2022) y que prontamente será traducido al castellano por Editorial Palinodia, ¿podría referirse algo más a este trabajo?

SW.: Mi libro *Gramatología de las imágenes* se entiende como una contribución a la ciencia actual de las imágenes. No obstante, no pregunta, como lo hacen teorías ya existentes, por qué es una imagen, ni por el poder de las imágenes, su origen, historia o rol en la historia, sino que pregunta por el proceso de la conformación de la imagen [*Bildgebung*, literalmente: dación-de-imágenes] en cuanto tal. Para mí se trata de la pregunta fundamental de cómo es que algo que no posee una *Gestalt* visible, respectivamente, un cuerpo físico, siquiera puede convertirse en imagen; piense usted, por ejemplo, en sentimientos, en el duelo, en la honra o también en representaciones trascendentales. Por ello, la traducción al inglés lleva el subtítulo “A History of the A-Visible”.⁴ Hablo de *a-visible* y no de invisible o no visible, porque no se trata de fenómenos que se sustraen a la mirada debido a una determinada situación, sino de aquellos que *per se*, debido a su carácter, son inaccesibles a la mirada y a la percepción sensitiva.

El título se refiere a la discusión crítica de Derrida de la gramatología. Punto de partida es su oración “Il faut penser la trace avant l’étant”,

³ Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin, Suhrkamp, 2015.

⁴ Sigrid Weigel, *Grammatology of Images: A History of the A-Visible*, New York, Fordham University Press, 2022.

que me electrizó desde mi primera lectura del libro. A diferencia de la comprensión imperante de huella (*vestigium*) como impresión o signo que se deja tras de sí, la mirada sobre el concepto de huella es invertida; se trata de huellas que preceden a la imagen existente, ya sea a la imagen visual o lingüística, es decir, que no son accesibles para nosotros –de manera semejante a las huellas mnémicas preceden a la imagen mnémica manifiesta, pero son inaprehensibles. El concepto derridiano de la huella de hecho se remonta a la teoría freudiana del recordar. A pesar de que *De la grammatologie* no se dedica a pensar las imágenes, sus reflexiones para mí fueron un estímulo importante para investigar la pregunta de la conformación de imágenes.

En el centro de mi teoría gramatológica de la imagen se encuentra el instante del salir-a-la-apariencia, el momento en el que las huellas antecedentes son transformadas en una imagen: el umbral entre algo inmaterial y su representación imaginal. Es el momento que Benjamin designa como emanar, surgir, saltar hacia afuera [*Entspringen*] y Foucault llama el salto desde los bastidores al escenario. En esa medida, mi procedimiento se debe, también, al saber benjaminiano de los umbrales. Desde una perspectiva de la teoría de la imagen, en el umbral entre huellas e imagen se emplean distintas prácticas que posibilitan y ejecutan el proceso o acto de la conformación de imagen –que, sin embargo, siempre está acompañado de momentos de ocultamiento. Las prácticas específicas de la conformación de imágenes solo pueden ser investigadas en ejemplos concretos inscritos en el horizonte histórico-cultural.

Durante un buen tiempo me he dedicado al estudio de la psicología empírica, que afirma poder decodificar los sentimientos del ser humano a partir de ciertos movimientos musculares del rostro, las llamadas *facial expressions*. En algún momento a partir de este problema se volvió claro que la pregunta por imágenes y efectos –que, como todo lo psicológico, no son visibles ni aprehensibles en cuanto tales, sino que solo pueden ser abordados mediante indicadores exteriores o síntomas psíquicos– se asemeja a la problemática de la *vera icon*, un escenario, rico en intersecciones, de la conformación de imágenes de lo ausente, si no de lo no existente. En la *vera icon*, la “verdadera imagen” del rostro de Cristo, debía ser garantizada la autenticidad de la imagen de Cristo mediante huellas, respectivamente, restos de su cadáver en la mortaja. En esta escena primordial de la historia de la religión el concepto de la verdadera imagen se remonta a huellas antecedentes que para el observador de la

imagen son inaccesibles. En este sentido, la pregunta por la conformación de imágenes concierne el pervivir [*Nachleben*] de la problemática de la *vera icon*, y no únicamente en la iconografía cristiana. No solo en este caso se dieron correspondencias sorprendentes entre imágenes de la historia de la religión e imágenes actuales, representaciones científicas digitales e imágenes de conflictos políticos actuales.

Por ende, mi libro no es una contribución puramente teórica. Me aproximo al problema tanto teóricamente, en la medida en que retomo el concepto derridiano-freudiano de la huella en su relación con conceptos procedentes de la teoría de la imagen tales como la línea, el *disegno* o la imagen indexical, así como mediante estudios de casos ejemplares. Junto a los movimientos del rostro como expresión de sentimientos, las lágrimas como indicadores corporales y, al mismo tiempo, signos icónicos de duelo, examino, por ejemplo, las caricaturas en tanto práctica político-imaginal no solo de crítica y chistes que sirven al ataque [*Angriffswitz*], según la bella formulación de Heinrich Heine, sino también de la disminución, el descrédito y la deshonra. Un capítulo se dedica, partiendo de la pelea en torno a las caricaturas de Mohamed, a la historia de la caricatura, cuyos orígenes por lo general son relacionados con los retratos desfigurados, las imágenes distorsionadas graciosas de una *perfetta déformità*. A esto le opongo una génesis de la caricatura a partir de conflictos precedentes, por un lado, las disputas imaginales en las guerras religiosas de la reforma y, por el otro, una política imaginal infame, en la que, por ejemplo, las llamadas *pitture infamanti* y las imágenes de la deshonra se emplearon como verdaderos medios para desprestigiar a alguien. Y son mucho más estas prácticas imaginales las que sobreviven en la pugna por las caricaturas de Mohamed o también en las caricaturas antisemitas, que los retratos distorsionados de la modernidad.

Disfruté particularmente trabajando en el capítulo sobre los ángeles. La aparición de estas figuras describe algo como una escena originaria de la imagen, como imaginarización de representaciones trascendentales, de las que en la angelología dice expresamente que se trata de seres que carecen de cuerpo y lugar. A pesar de ello, los ángeles pertenecen al personal más ocupado de la iconografía cristiana, por lo que investigo las representaciones imaginales de los ángeles en la pintura en tanto imágenes de la imagen.

NB.: ¿Cuál es, en su opinión, la relevancia de la traducción ante el fondo de un pensamiento caracterizado por conceptos como migraciones, saber de los umbrales [*Schwellenkunde*] y transgresiones de fronteras?

SW.: Los conceptos que usted acaba de nombrar son relativamente traducibles, a pesar de que ya el significado específico de *Kunde* —acaso en el saber de las expresiones [*Ausdruckskunde*] de Warburg o, justamente, en el saber de los umbrales de Benjamin— la mayoría de las veces desaparece en la traducción. *Kunde* es una expresión antigua, premoderna, que hace alusión a un conocimiento social y culturalmente transmitido, más que a un corpus de saber o incluso una ciencia.

Un problema traductivo central concierne a la toma de referencia, de parte de Warburg, al concepto antiguo de *pathos* —no solo en el concepto clave de la fórmula del *pathos*— a diferencia acaso de conceptos como afecto, sentimiento, ánimo, cuando todas estas diferencias de significación son aplanadas y niveladas en el *emotion* moderno. Lo mismo vale para la diferencia entre ademanes [*Gebärden*] (en su concepto central ‘ademán de expresión’) y gestos [*Gesten*], donde estos últimos se refieren al lenguaje corporal codificado, convencionalizado, mientras que ademanes más bien hacen alusión a la forma de expresión individual, referida al afecto. La “lengua patética de los ademanes” de Warburg, por ejemplo, en la traducción al inglés se convierte en “emotive gestural language”.

Los textos de Warburg, que se caracterizan por su pronunciada particularidad lingüística, en el fondo no son realmente traducibles. En esto se trata menos del “estilo de la sopa de anguilas”, que es como él mismo lo refirió, que de la manera en que busca comprimir y fijar contextos de relaciones altamente complejos en un solo giro; para ello aprovecha, entre otros, la posibilidad ilimitada del alemán de las estructuras de compuestos, acaso en “tabla de tipos de desarrollo” [*Entwicklungstypen-tafel*], “anudamiento entre arbitrariedades” o “hecho por arbitrariedad” [*Willkürverknüpfung*], “gesticulación instantánea” [*Augenblicksgestikulation*], “factor artístico que contribuye a conformar el estilo” [*mitstilbildender Kunstfaktor*], “manierismo antiguo del movimiento” [*antiker Bewegungsmanierismus*], “genotipo (o conjunto de bienes de la herencia) de la impresión” [*Eindruckserbmasse*], “conformación de valor de la expresión” [*Ausdruckswertbildung*], “vehículos automóviles de las imágenes” [*automobile Bilderfahrzeuge*], etcétera. En las traducciones al inglés,

su lenguaje abultado, tosco, regularmente es transferido a una conceptualidad y dicción moderna y de esta forma sus expresiones no solo son modernizadas, sino también alisadas.

Porque las traducciones competen no solo a las diferencias lingüísticas y culturales, sino que también al índice histórico de los textos, el hecho de que portan las signaturas de su tiempo. Su historicidad, referida a experiencias y condiciones previas específicas, guardada en el vocabulario y el uso de la lengua es una calidad fundadora de significado. Pero esta calidad en distintos países se encuentra con una cultura política traductiva altamente diferente. Estoy en mejores condiciones para evaluar los problemas que surgen de lo anterior en el ámbito de las traducciones entre el alemán y el inglés. Así, la mayoría de las editoriales y revistas de habla inglesa exigen una adaptación al idioma norteamericano que hoy se ocupa, el llamado *proper english*. Para los autores de la *continental philosophy*, cuyo pensamiento se despliega siguiendo el hilo conductor de la lengua, así como para los autores de la primera ciencia de la cultura esto es fatal, incluso una sentencia de muerte para dimensiones centrales de sus formulaciones y de su pensamiento. Esto puede ser estudiado en el caso de las traducciones al inglés de Benjamin. El Benjamin inglés ya no es un Benjamin propiamente tal, porque gran parte de su pensamiento imaginal que es central para su forma de escritura teórica, desaparece. Ya que sus giros lingüísticos con frecuencia son imágenes dialécticas que operan justamente en el espacio intermedio entre concepto y metáfora, pero que en la traducción son trasladados ya sea como metáforas o como conceptos. Por ejemplo, su formulación “imaginal” [*bildlich*] no es realmente traducible, porque no se trata de *figurative*, *imagistic* o *pictorial*, sino de la imagen en tanto constelación en la que se encuentra lo diferente entre sí. Lo mismo vale para su praxis lingüística en el trato con la dialéctica de la secularización. El hecho de que la recepción de Benjamin durante decenios se haya enganchado en un pleito improductivo entre una lectura teológica y otra marxista reside en que se ha fallado en reconocer cómo el pensamiento de Benjamin está basado e insiste en la diferencia irrebasable entre ideas bíblicas y profanas, mientras que su uso de la lengua al mismo tiempo permanentemente reflexiona y expone el hecho de que los conceptos mundanos se derivan de los conceptos religiosos: distinción y descendencia a la vez. Esta es la pervivencia de las ideas religiosas en las frágiles instalaciones humanas de este mundo, con tal de citar una formulación de Kleist. Ejemplos hermosos en Benjaminlo constituyen, acaso, el juego recíproco entre solución

[*Lösung*] y salvación o redención [*Erlösung*], entre lamento [*Klage*] y demanda o acusación [*Anklage*], entre justicia [*Gerechtigkeit*] y derecho [*Recht*]. Esto significa que en nuestro decir sobre una solución siempre resuena algo como esperanza de ser redimido de algo, con lo que desconocemos que no puede haber una salvación en el *Dasein* mundano. Pero con tal de traducir esta sutil dialéctica lingüística de la secularización primero habría que reconocerla y comprender su significado. Por esto es que hablé del problema de la doble traducción –pero en el fondo se trata de un problema múltiple de traducción: entre lenguas extranjeras, entre distintas situaciones históricas y culturales, entre distintos registros lingüísticos como, por ejemplo, el religioso y el profano.

El mismo Benjamin comprendió el traducir como trato preliminar con el carácter extraño de las lenguas; y, en general [*überhaupt*], en su teoría de la traducción se trata, ante todo, del carácter extraño de la lengua y de las lenguas. Lo creativo en el traducir, para él, consiste en que la confrontación con la lengua extranjera saca a la luz del día la extrañeza oculta de la propia lengua. Debido a lo anterior, escritores que no escriben en su primera lengua frecuentemente practican un uso tan creativo de esa lengua, que en ocasiones les abre los ojos a quienes la dominan como lengua materna. Yo misma he sacado muchísimo provecho de las lecturas (de corrección), con frecuencia laboriosa y de larga duración, de las traducciones al inglés de mis libros, en particular en la corrección de las citas acaso de Benjamin o de Freud, porque mediante traducciones erróneas o traducciones que fallan en lo esencial he reparado en muchos aspectos de los textos originales que con anterioridad no había advertido.

NB.: Así, por ejemplo, se puede especular que el pensamiento lingüístico alemán también ha nacido de la apertura hacia otras lenguas, en principio desconocidas y no solamente a partir de la atención a la lengua en general, como sugieren ciertas lecturas estructuralistas.

SW.: Georges-Arthur Goldschmidt en su libro maravilloso sobre la lengua freudiana, titulado *Quand Freud voit la mer – Freud et la langue allemande*,⁵ argumentó que el psicoanálisis freudiano surgió a partir de ciertos aspectos de la lengua alemana. Por ejemplo, se pregunta qué sería

135 |

⁵ Georges-Arthur Goldschmidt, *Cuando Freud vio la mar. Freud y la lengua alemana*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2017.

de Freud sin los prefijos *ver-*, *un-*, *über-*. Entonces para él se trata de cómo Freud aprovechó determinados elementos de la lengua cotidiana para operaciones del pensar y, por ejemplo, generó a partir del prefijo *ver* todo un sistema de rendimientos fallidos y operaciones del aparato psíquico: trastabillarse al hablar [*Versprechen*], represión [*Verdrängung*], condensación [*Verdichtung*], desplazamiento [*Verschiebung*], negación [*Verneinung*], etc. Detrás de esto se encuentra una singularidad histórico-lingüística que tiene que ver con el atraso de la lengua filosófica o científica en el alemán —en las universidades se hablaba en latín hasta el siglo XVIII—, así como con la tardía homogeneización de una lengua natural (tanto en lo concerniente al diccionario como a la gramática), que recién tuvo lugar en el siglo XVIII. Esto ha sido advertido por Adorno en su bello ensayo “Palabras desde la lejanía”.

Condicionado por el desarrollo relativamente tardío, al menos en comparación con las lenguas europeas, de una lengua alemana científica, respectivamente, filosófica, se volvió necesario traducir muchos conceptos inexistentes en la lengua del pueblo, y para eso se hizo necesario o sacar del idioma relativo a las lenguas populares o inventar palabras nuevas. Este proceso de la innovación lingüística alrededor de 1800 desplegó una creatividad enorme. Así, por ejemplo, para ‘atributo’ [*Attribut*] se insertó la palabra ‘propiedad’ [*Eigenschaft*], para ‘axioma’ [*Axiom*] ‘principio’ u ‘oración fundamental’ [*Grundsatz*], para ‘problema’ [*Problema*] ‘tarea’ [*Aufgabe*], para ‘reflexión’ [*Reflexion*] ‘sensatez’, ‘prudencia’ o ‘consideración’ [*Besonnenheit*], y así sucesivamente. Pero debido a que los términos en latín seguían existiendo como palabras extranjeras al lado de la nueva conceptualidad alemana, se produjo una diferenciación que generó su propia plenitud semántica. Así, se puede argumentar, la ignorancia y el desconocimiento tienen connotaciones del todo diferentes. La semejanza de palabras en diferentes lenguas que provienen del latín al traducir puede operar como trampa al traducir.

A partir del proceso histórico-lingüístico descrito, el paso del alemán a la lengua teórica ha dado lugar a una correspondencia de una potencia particular. Además, y por lo mismo, este proceso explica la especial cercanía entre la lengua cotidiana y la lengua de la ciencia. Así pudieron ser creados escritos a partir de los cuales en una representación concreta y sensualmente accesible se generaron conceptos teóricos fundamentales: ya sea el *Grund*, el fundamento, la razón, de los discursos filosóficos; el *Bildungstrieb*, la pulsión por la conformación, de la teoría

histórico-natural de la doctrina de la herencia; lo *Unbewusste*, inconsciente, en la teoría psicoanalítica; o el *Entspringen*, el ser generado a partir de un salto que (se) separa, en la expresión benjaminiana. La lengua filosófica elaborada a partir del siglo XVIII conforma la matriz de una tradición del pensar que es acuñada por una elevada medida de reflexividad lingüística, desde la filosofía del romanticismo temprano, pasando por la hermenéutica, el psicoanálisis y la ciencia de la cultura, hasta la semántica histórica. Resulta interesante que estas también sean las aproximaciones desde las ciencias del espíritu y de la cultura que despliegan una particular historia efectual internacional, en la que vuelven a aparecer los mentados problemas de traducción.

NB.: ¿Qué consideración le merece ya no solo el concepto estricto, acotado, de la traducción en un sentido técnico, sino la traducción en un sentido más general, ante el trasfondo de la llamada “condición latinoamericana” que se caracteriza, por un lado, por el predominio del castellano en la mayoría de los países del continente y, por el otro, por la relativa extrañeza en el uso de otras lenguas y de la dependencia que de ello resulta en el materia de traducciones (y no solo de textos especializados)?

SW.: Estoy demasiado poco familiarizada con el castellano y el portugués. y aún menos con sus prácticas regionales latinoamericanas. Hasta el momento solo he estado dos veces en Buenos Aires. Ahí me fascinó especialmente la cultura híbrida, por ejemplo, la transformación y traducción cultural de tradiciones europeas —acaso en la arquitectura. A todo esto, me sentí mucho menos extranjera que, acaso, en Estados Unidos. La fascinación de muchos intelectuales latinoamericanos por pensadores como Benjamin y Warburg, un hecho consabido, presumiblemente tenga que ver con sus maneras de pensar y escribir más allá del orden convencional del saber, más allá de procedencia, clasificación, progreso, teleología, etc. y su interés por correspondencias entre distintas culturas, épocas y lenguas. Cuáles son las consecuencias que de ahí emanan para la traducción lingüística es algo que usted puede enjuiciar mejor que yo.

CONCOM

UITANCIAS

Pensar contra la estupidez con Sigrid Weigel. Sobre una función de la investigación científico-cultural*

Katrin Solhdju**

** Departamento
de Filosofía, Vrije
Universiteit Brussel

“En verdad, dentro de ella había un enano jorobado”

En una de sus publicaciones más recientes, Sigrid Weigel se dedica a analizar críticamente las tecnologías de la inteligencia artificial para el reconocimiento de emociones y, más en general, la pregunta de qué sucede cuando “el sueño de lo autómatas de la cibernética y el sueño del laboratorio de la psicología empírica se unen”.¹ Bajo el título *El código convencional como enano jorobado al servicio de la ‘emotion recognition’ ella analiza en détail* los reduccionismos y cortocircuitos, en su mayoría no cuestionados, de aquellas investigaciones y los dispositivos sobre los cuales están basadas las tecnologías actuales de la *emotion recognition*: “Mientras se diga que los productos de la *emotion AI* analizan ‘estados

141 |

* Traducción Niklas Bornhauser.

¹ Sigrid Weigel, “Der konventionelle Code als buckliger Zwerg im Dienste der *Emotion Recognition*.”

Überlegungen zu einer Urgeschichte der digitalen Kultur”, *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, De Gruyter, Berlin 2020, p. 47-79, aquí p. 48.

humanos complejos’, estos últimos efectivamente serán reducidos a los estereotipos del código sentimental”.² Todo en este proceso de sometimiento incondicional a la “racionalidad algorítmica”³ de propiedades fundamentalmente ajenas a la medición de la *emotion* de la *AI* presupone, advierte Weigel, no solo una desconsideración de la complejidad de los fenómenos puestos a disposición —en este caso, sentimientos—, sino que en paralelo se basa en la ignorancia radical respecto de los problemas metódicos y epistémicos que ha de enfrentar toda puesta en relación de medición e interpretación, de calidad y cantidad.

En concreto, esta ignorancia se expresa en el contexto relacional de las técnicas de la *emotion AI* en que aquí el supuesto de partida, ya de por sí problemático, que puede ser reconstruido hasta Duchenne de Bologne, a saber, que los llamados “indicadores” —el tensionar y relajar ciertas partes de la musculatura facial— pueden “ser interpretados como signos idóneos de otros fenómenos (sentimientos), que se sustraen al acceso empírico directo”,⁴ es llevado al extremo al ser suprimido progresivamente su status del “como si” en nombre del levantamiento de datos. La versión de este arte de los indicadores desarrollada a partir de los años 70 del siglo xx se llama *Facial Action Coding System* (FACS); un procedimiento “que clasifica el movimiento de la musculatura facial como expresión de los afectos.”⁵ Al rastrear cómo el FACS es implementado, sin cuestionamientos algunos, en los dispositivos más recientes de la *emotion AI*, Weigel de manera particularmente notoria puede exhibir los peligros al mismo tiempo epistémicos y político-éticos, que están al acecho en aquel temerario olvido de sí de una ciencia que se ha vuelto ciega frente a su herencia conceptual, material y epistémica. Para el ámbito de la *emotion AI* este peligro es nítidamente reconocible en los efectos de sus procedimientos de conocimiento. Es que aquí es justamente el rostro humano objeto de investigación el que debe posibilitar conocimiento sobre el funcionamiento de la economía sentimental; rostro que se convierte en superficie de proyección de artefactos de laboratorio (acaso en el marco de la investigación de mercado) sumamente cuestionables,

² *Ibid.* S. 65.

³ *Ibid.* S. 47.

⁴ Sigrid Weigel, “Phantombilder: Gesicht, Gefühl, Gehirn zwischen messen und deuten, Phantombilder, en: Oliver Grau und Andreas Keil (eds.), *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, Fischer, Frankfurt a.M. 2005, p. 242-276, aquí p. 247.

⁵ Sigrid Weigel, “Phantombilder zwischen Messen und Deuten. Bilder von Hirn und Gesicht in den Instrumentarien empirischer Forschung von Psychologie und Neurowissenschaft”, en: Bettina Jago und Florian Steger (eds.), *Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2004, p.159–198, aquí p. 165.

pero de todas maneras utilizables desde un punto de vista empresarial, en pocas palabras: “en lienzo de emociones programables”⁶ y manipulables. En sucesión inmediata de este diagnóstico desconcertante, que Weigel en el ulterior transcurso del ensayo lleva incluso más allá,⁷ recurre a la conferencia *Sobre la estupidez*, impartida por Robert Musil en Viena el 1937, siguiendo una invitación del Werkbund⁸ austríaco y le otorga a su crítica una *pointe* especialmente acertada al unir el concepto de estupidez desarrollado por Musil con la figura del ‘enano jorobado’ introducido por Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia*. “Aplicaciones de la *emotion AI* que se arrojan a dar información sobre los sentimientos de aquellas personas cuyos rostros registran, (deberían) ser evaluados como aparatos de estupidez artificial (...) La *estupidez superior* de programas, inteligencia artificial, reside en su misma lógica, si es que, como en el caso de la *Emotion Recognition*, se combinan algoritmos avanzados, que, entre otros, realizan la elaboración digital facial de rostros en movimiento, con una simple correlación, cuando en el interior de un aparatoso producto IT está sentado en cuclillas un enano jorobado y mueve las riendas”.⁹

Como es consabido, el autómatas de ajedrez benjaminiano, en el que está sentado, a escondidas, un maestro jorobado de ajedrez obtiene su fuerza de atracción y de fascinación de que gana todos los partidos, sin excepción. En gran cercanía con esto, dice en Musil a propósito de las calidades empresariales de la por él llamada estupidez “superior”: “No hay, sencillamente, ningún pensamiento significativo que la estupidez no supiera aplicar, ella es móvil en todas las direcciones y puede ponerse todas las vestimentas de la verdad. La verdad, en cambio, solo tiene un vestido y un camino y siempre está en desventaja.”¹⁰

No caer en el engaño de semejantes enanos jorobados o mascaradas de la estupidez, sino más bien apresarlas, en un principio presupone advertir

⁶ Sigrid Weigel, “Der konventionelle Code”, *op.cit.*, aquí p. 66.

⁷ Por ejemplo, ella muestra que los emojis, que gozan de tanta popularidad en los medios sociales y servicios de la comunicación, fueron producidos de acuerdo a “los prototipos” del Facial Action Coding System (FACS) que también se ha implementado en las tecnologías de la Emotion AI y argumenta que la mímica, cuajada en pose, con la que nos vemos enfrentados en cantidades impresionantes de *selfies*, presenta semejanzas ominosas con la de aquellos emojis.

⁸ NdT. *Werkbund* es una asociación cultural-económica entre artistas, arquitectos, industriales y artesanos, cuyo objetivo consiste en el actuar conjunto entre las artes, la arquitectura y la manufactura y el fomento del trabajo artesanal de calidad.

⁹ Sigrid Weigel, “Der konventionelle Code”, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰ Robert Musil, *Über die Dummheit*, Reclam, Stuttgart 2018, sin página.

su existencia bien oculta y hacerla visible, con tal de deconstruir, en un paso siguiente, sus estrategias y dispositivos técnicos. Si Weigel para el contexto relacional de la *emotion AI* identifica el “FACS como coeficiente de estupidez”, entonces de manera sumamente concreta indica dónde tendría que partir [*ansetzen*] la resistencia contra la forma de la estupidez que es operativa en este contexto.

Sin embargo, a mi parecer, el pasaje citado, más allá del ámbito objetual del ensayo comentado, también puede leerse como un pasaje programático con miras a la *función* que le corresponde a la investigación científico-cultural. Esta función, que las investigaciones de Weigel, con toda su diversidad temática, parecen cultivar sin excepción a través de movimientos del pensar situados, que una y otra vez han de ser orientados de nuevo, de manera correspondiente —así mi tesis— podría determinarse como una función de la *resistencia contra la estupidez*.

Sobre la estupidez

Con tal de hacerle justicia a esta función, esto ya Musil lo deja bastante en claro, no alcanza con mucho disponer de un espíritu equipado con lo que al menos parece ser lo contrario de la estupidez (la inteligencia). Es que la estupidez, según Musil formula con acierto, justo en las formas más peligrosas que adopta apenas es distinguible de la inteligencia: “Si la estupidez no se pareciera, hasta el punto de confundirse con ella, al progreso, al talento, a la esperanza o al mejoramiento, nadie querría ser estúpido.” Pero, ¿en qué consisten estas técnicas de camuflaje? Un primer concepto parcial de la estupidez, que Musil aún hace comenzar en el ámbito de la psicología, pero que lo conduce mucho más lejos y hacia los diversos peligros de la estupidez, compete a aquella “suspensión de la inteligencia” que le es propia al actuar apanicado: “Un hombre que ha perdido la cabeza, un insecto que se golpea muchas veces contra la parte cerrada de la ventana hasta que, por casualidad, ‘se precipita’ fuera por la parte abierta, no hacen otra cosa, en su confusión, que lo que hace con cálculo preciso el arte bélico cuando dirige una ráfaga o una salva contra un blanco, o cuando usa una granada o un *shrapnel*. Ello quiere decir, en otras palabras, sustituir un modo de acción con objetivo preciso por otro macizo, y es muy característico del ánimo humano sustituir la naturaleza de las palabras o de las acciones por su masa. Pero en el uso de palabras indistintas hay algo muy semejante al uso de muchas palabras, porque, cuanto más indistinta es una palabra, tanto

más amplio es el número de cosas a que se puede atribuir; y lo mismo se puede decir de la inexactitud. Si esas formas de hablar son estúpidas, entonces serán el elemento de unión que emparenta la estupidez con el pánico [...].”¹¹

A través de al menos dos desplazamientos Musil llega desde una reacción instintiva, pasando por el actuar bélico en sumo grado destructivo, hacia una primera característica genérica de estupidez: el reemplazar la calidad por cantidad. Es que esta sustitución, así su reflexión, bajo el manto de la falta de un plan persigue una cierta lógica —consciente o inconsciente—, incluso astucia, que apuesta a la “probabilidad de que entre cien intentos a ciegas que resulten fracasos, haya una papeleta premiada.”¹²

Una intuición emparentada propulsa el proyecto inconcluso de Flaubert, recién aparecido póstumamente en 1880, *Bouvard y Pécuchet*, para el cual éste, como es consabido, temporalmente había previsto el subtítulo *Encyclopédie de la bêtise humaine*. Y es que los dos héroes trágico-cómicos pueden ser leídos como caricaturas de un saber enciclopédico, vanidoso, que corre hacia el vacío, preso de la embriaguez de la cantidad, que ha perdido toda referencia hacia la realidad. Bouvard y Pécouchet son figuras, a las cuales el concepto mismo del saber se les ha vuelto una abstracción, que carece de cualquier necesidad. En cuanto tales, advierten de una forma de estupidez empresarial que en el curso del trepidante “progreso” de las ciencias desde el siglo XIX (que están en condiciones de producir los hechos o, mejor, los datos, en cuantías cada vez mayores y con una rapidez cada vez mayor), había empezado a evolucionar hacia un peligro del todo real.

Profundamente inquietado por este desarrollo, se manifestó contemporáneamente, a modo de ejemplo, el psicólogo y filósofo pragmático William James. Según él, las ciencias de su tiempo se verían impulsadas de manera casi patológica por una extraña angustia: la angustia de ser engañadas. Esta angustia, así James, aparece siempre cuando las ciencias se ven confrontadas a fenómenos enigmáticos, ambigüedades y equívocidades significantes, en pocas palabras, con cosas que no dejan aprehenderse con ayuda de su sistema establecido de abstracción. El escudo

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

protector que levantaron en contra de esa angustia, sin embargo, consistiría en formas excesivas de racionalismo, un amor desmesurado al método y, por último, pero por eso no menos importante, gestos de la descalificación. Tomadas por este pensamiento protector, perdieron de vista la necesidad de prestar atención a las repercusiones de su angustia, que pueden caracterizarse a través de una atmósfera general de desconfianza escéptica y sarcasmo franco, así como por un empobrecimiento alarmante, un cierto “raleo” de la realidad, en palabras de James. Este raleo –que recién ocurre mediante la reificación de reduccionismos ocultos, no por las aventuras heurísticas de la ciencia en sí–, de acuerdo a James, tiene que ser identificado como el lado oscuro de las omisiones y exclusiones de incontables experiencias y realidades, ejercidas en nombre de la racionalidad científica o, como él mismo dice de manera agudizada: “Ella (la ciencia) se ha enamorado tan profundamente del método que podemos decir que ha dejado de interesarse por la verdad en sí misma. Solo le interesa la verdad técnicamente comprobada”.¹³

A su vez, James en absoluto persigue una teoría ingenua de la correspondencia,¹⁴ de acuerdo a la que la realidad tendría que retratar, de la manera sencillamente más precisa, a una realidad estática que precede a sus intervenciones. Más bien, la producción de saber, para él, siempre ya tiene que ser concebida como un proceso epistémico y ético, justamente porque interviene de manera modificante en la realidad de sus objetos. “La verdad”, insiste James, “es *una forma del bien* y no, como usualmente se suele asumir, una categoría que se encuentra al lado del bien y que ha de ser distinguida de éste. Lo verdadero es la designación de todo aquello que, en el marco de convicciones y por razones exactas, que pueden ser indicadas con nitidez, resulta ser bueno.”¹⁵

Lo que la epistemología pragmatista de James desarrolla es una posición de resistencia en contra del sueño moderno de la ciencia progresiva, universal, neutral tanto ética como políticamente, liberada de historia, cultura y valores, que, sin excepción alguna, paso a paso somete a todo lo que puede ser pensado por la exclusión de su maquinaria metódica –mientras que, al mismo tiempo, se arroga declarar a todos aquellos fenómenos

¹³ William James, *The Will to Believe and other Essays in Popular Philosophy*, Dover Publications, New-York 1956, p. 26f.

¹⁴ Más bien, el pragmatista James, de manera semejante que Ludwick Fleck, ya manejaba un elaborado

concepto constructivista de saber y verdad, como en la teoría de las ciencias –acaso en Bruno Latour, Isabelle Stengers, etc.– recién se impondría mucho más tarde.

¹⁵ William James, *Pragmatismus. Ein neuer Name für eine alte Denkweise*, Darmstadt 2001 1907], p. 75.

que resultan ser resistentes a sus formas de aproximación como nulos y sin valor. Frente a esto, el único criterio legítimo de la verdad, para el pragmatista, reside en los efectos o consecuencias que un nuevo saber tiene sobre aquellos que son afectados directa o indirectamente por él. La razón central para que las condiciones del nuevo saber, por un lado, y sus consecuencias, por el otro, corren el peligro de caer ostensiblemente fuera del campo visual, siguiendo a James, deben ser buscadas en una angustia casi patológica, incluso en el horror ante ser engañado.¹⁶

También Musil fecha, aunque no explícitamente respecto de la actitud investigativa propia de las ciencias naturales, los comienzos del problema que lo intriga, a saber, la estupidez como un fenómeno social, en el siglo XIX. La forma de estupidez anteriormente enfocada es rearticulada en otro nivel; a saber, Musil la pone en relación con lo que él contemporáneamente (1937) identifica como “crisis de la confianza” llevada a su climax. Una crisis que, de acuerdo con él, a su vez tiene que ser concebida como un efecto de angustia, respectivamente de pánico. Este pánico, así Musil, “está en vías de sustituir a la seguridad de que estamos en condiciones de dirigir nuestros asuntos en libertad y de forma racional.”¹⁷ La libertad y la razón, sin embargo, argumenta Musil, estos dos conceptos que “llegaron a nosotros [...] como dos emblemas de la dignidad humana de la época clásica”, ya habrían empezado a dar primeras señales de su delicada salud desde mediados del siglo XIX. “Paulatinamente [habrían] ‘perdido el rumbo’, ya no se habría sabido qué ‘hacer con ellos’ y que se hayan dejado encoger habría sido menos el éxito de sus enemigos que aquel de sus amigos.”¹⁸ En la medida en que responsabiliza justamente a los amigos de la razón de la mentada crisis de la confianza, puede escribir que la forma insidiosa de la estupidez no es acaso lo contrario, sino “incluso un signo de inteligencia”. “Aquella [la estupidez superior exigente] no es tanto falta de inteligencia en sí, cuanto más bien su fracaso, debido al hecho de que pretende realizar tareas que no le corresponden.”¹⁹

La estupidez, en la medida en que preocupa a pensadores como Musil, Flaubert y James, esto debería haberse vuelto evidente, tiene poco que ver con debilidades cognitivas o formas psicosociales de

¹⁶ Véase al respecto, William James, *The Will to Believe*, op. cit., sin página.

¹⁷ Robert Musil, *Über die Dummheit*, op. cit.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

comportamiento de personas individuales. Lo que los inquieta es, más bien, aquella estupidez “superior” en un sentido sistémico que tiene que ser considerada como una pareja poliforme, silenciosa y peligrosa de toda forma de inteligencia y que siempre amenaza con tomar las riendas cuando la inteligencia (por temor o incluso pánico) se convierte en víctima de una sobreestima, respectivamente de una vanidad, desmesurada y arrogante. En consecuencia, dice Musil, quizá “el (re)medio [*Mittel*] más importante en contra de la estupidez”²⁰ es la modestia.

Contra el raleo de la realidad

Considerando las múltiples máscaras que la estupidez sabe adoptar, toda resistencia a ella que quiera ser considerada seria, con tal de poder volverse efectiva tiene que cultivar una óptica si bien modesta, pero móvil, una óptica cuya fortaleza consiste en enfocar la vista en los puntos ciegos y los reversos epistémicos de empresas investigativas concretas. No solo hay que lograr estar en condiciones de identificar los disfraces de la estupidez, sino, a su vez, de desocultar y socavar sus técnicas, altamente inventivas, de camuflaje. O, en palabras de Sigrid Weigel, de hacer legibles los “aparatos” y “coeficientes” de la estupidez como síntomas y esto sin dejar que el propio pensamiento se trague el cebo o se deje infectar por su magia escénica con demasiada frecuencia más que tentadora. No tragarse el anzuelo. Es cierto que esto puede sonar como si el proyecto weigeliano de investigación científico-cultural reclamara para sí una nueva posición de virginidad impasible y neutra. Lo contrario es el caso. La óptica por ella exigida y practicada se caracteriza justamente por la capacidad de cultivar una “mirada hipermétrope sobre el detalle”.²¹ No obstante, esta habilidad, a primera vista paradójica, a saber, la de enfocarse al mismo tiempo en el detalle y en el todo, es cualquier cosa menos neutra. Más bien, la consideración visual sincrónica requiere las perspectivas, que aparentemente se excluyen recíprocamente, de una atención radicalmente incrementada y una disposición a dejarse afectar por micro y macroestructuras, contenidos explícitos e implícitos, elementos visibles y ocultos respectivamente reprimidos. Recién semejante óptica, entrenada en las teorías culturales de la Modernidad, tal como

²⁰ *Ibid.*

²¹ Sigrid Weigel, “Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung. Zu einigen Urszenen aus der Wissenschaftsgeschichte um 1900: Warburg,

Freud, Benjamin”, en: Alfred Opatz (ed.), *Erfahrung und Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2001, p. 125-145, aquí p. 136.

fueron creadas alrededor de 1900 en Freud, Warburg y Benjamin, hace posible el resistir a alternativas infernales entre abstracto-concreto, universal-particular, general-singular, todo-uno, pero también entre cultura y naturaleza, subjetivo y objetivo, saber y valores, etc. Pero justamente en aquello consiste el arte de un saber de los umbrales que obtiene su clarividencia del “potencial dialéctico de una posición del umbral [...] en la medida en que el sujeto cognoscente está dispuesto a exponerse a las dos formas de contemplación diametralmente opuestas y mutuamente excluyentes.”²² Tal saber de los umbrales, de manera correspondiente, no puede seguir una receta patentada, sino que más bien tiene que entregarse a las lógicas pertenecientes a sus respectivos objetos en todos sus detalles; porque recién semejante entrega posibilita el que las constelaciones, movimientos de traducción y transferencia ingresen al campo de la mirada, cuya interrogación resulta decisiva en la caza de la estupidez. Sin embargo, al mismo tiempo tiene que mantener despierta una posición de la mirada amplia, expansiva, hacia la lejanía, que habilita al investigador a identificar elementos individuales como detalles, respectivamente signos, “en los cuales el todo [se vuelve] descifrable”²³ y problematizable.

Así, acaso, en el ámbito de la genética, una dirección investigativa que Weigel ha mirado, de la manera más precisa, con lupa, tanto genealógica como también contemporáneamente. A saber, de manera central, respecto de los efectos de verdad, con frecuencia cuestionables, de las múltiples metáforas que en ella operan, pero que fueron suprimidas cubriendo vastos terrenos asociados. Esta supresión, según Weigel muestra inequívocamente, bajo su versión más general conduce a (falsos) enunciados como aquel que el 2003 fue pronunciado en “un simposio berlinés sobre ‘Saber genético’” y según el cual “la vida [...] en cierto sentido es un proceso aritmético” o “el organismo se calcula a partir de las informaciones dadas en el genoma”.²⁴ Es que en tales o semejantes afirmaciones no se vuelve tangible una amnesia sin consecuencias del discurso genético. Ya que cubren con un velo que conceptos como información, programa

²² Sigrid Weigel, “Wanderungen, Schwellenkunde, Grenzfälle. Denken in Übergängen bei Warburg, Benjamin und anderen Autoren der Ersten Kulturwissenschaft”, *in press*, p. 7.

²³ Sigrid Weigel, “Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung”, *op. cit.*, p. 135.

²⁴ Sigrid Weigel, “Zur Rolle von Bildern und Metaphern in

der Rhetorik der Biowissenschaften”, en: Bernhard von Mutius (ed.), *Die andere Intelligenz, Die andere Intelligenz. Wie wir morgen denken werden. Ein Almanach neuer Denkansätze aus Wissenschaft, Gesellschaft und Kultur*, Klett-Cotta, Stuttgart 2004, p. 90-107, aquí p. 105.

y código —es decir, unidades con las cuales se puede calcular u obtener, el cálculo mediante— en principio se integraron a la genética como herramientas metafóricas auxiliares. Sin embargo, si el valor heurístico de justamente esas metáforas es suprimido a favor de su cosificación, esto conduce a cortocircuitos que son, cualquier cosa, menos irrelevantes. Como, por ejemplo, aquel que a partir del hecho de que la genética, apoyada respectivamente en sus máquinas de cómputo, puede calcular el genoma con la ayuda de ADN, concluye que la vida misma pueda ser calculada. Lo que este cortocircuito oculta es una confusión fundamental, pero pocas veces tematizada, respectivamente, con tal de volver a Musil, una sustitución silenciosa de calidad por cantidad. En el discurso del genoma humano como el libro de la vida, según dice Weigel, “la información en tanto acumulación de datos [...] es igualada al saber o a la comprensión.”²⁵ Ahora, este diagnóstico en ningún caso la lleva a un rechazo ingenuo de las ciencias tecnológicas —ella encuentra una posición entre la crítica y la apologética. Es que Weigel destaca, de manera clara, que el concepto de información (así como posteriormente el concepto de texto) es del todo un concepto con el que la genética justamente pudo trabajar tan bien, porque posibilitó dinamizar un hueco del no-saber. Lo que ella problematiza es, más bien, el olvido respectivamente, el ocultar o también disimular sistemáticos de ese no-saber, que está incluido en el mismo saber genético. Dicho de otra manera, no *el que* el saber genético contenga algo no esclarecido, sino el que se haga como si en la corriente de un progreso incontenible se navegue directo hacia el esclarecimiento completo y la sobreestima que con ello va de la mano, eso es de lo que Sigrid Weigel advierte. Y no prioritariamente porque así se hubiera colado una falta de limpieza epistémica, una suciedad. Si no, ante todo, a propósito de los efectos potencialmente destructivos de esta no-integridad. Es que esta amenaza, acaso cuando adopta la forma de falsas promesas respecto de las capacidades terapéuticas de la tecnología genética, con volverse insostenible no solo desde un punto de vista epistémico, sino al menos también ético.

El que tales maniobras de encubrimiento respecto del propio no-saber perfectamente pueden ser evitadas, sin por ello cuestionar fundamentalmente el mismo valor del saber —si bien su valor, en el sentido literal, tiene que ser relativizado, es decir, puesto en relación—, es llevado ante los

²⁵ *Ibid.*, p. 102.

ojos por Sigrid Weigel mediante el ejemplo de la retórica en la “Antropogenia” de Ernst Haeckel, que introduce “imágenes lingüísticas como ‘cadena’ o ‘serie’”, con tal de explicar “el árbol genealógico del hombre”. En esto ya el alfabeto juega un rol crucial. “Podemos designar esta secuencia ininterrumpida de figuras [*Gestalten*]”, escribe Haeckel, “con la serie de letras del alfabeto: A, B, C, D, E, etc. hasta Z”. Weigel comenta esta cita de la siguiente forma: “Este sistema de anotación alfabético de manera patente es introducido en la teoría germinal de Haeckel con tal de lidiar con los ‘múltiples huecos’ en las pruebas empíricas”. Y así la “retórica [de Haeckel] (vuelve) a hacer legible el trato con lo no esclarecido.”²⁶

En contextos relacionales en los que el encubrimiento de problemas no resueltos domina la praxis científica, así como su discurso, según Sigrid Weigel insiste en otro contexto, en ocasiones vale la pena establecer una distancia artificial con el estado de cosas actual, acaso recurriendo a experimentos mentales. En el marco de un congreso sobre la *Evolución de la cultura*, que en el año 2005 fue realizado en la serie de los “Encuentros de Gatersleben”, a modo de ejemplo, Weigel le propuso a su público imaginarse cómo se representarían las cosas desde la perspectiva de los y las participantes de un congreso idéntico cien años después, es decir, en el 2105. Habría que “suponer que los investigadores ahí reunidos se enfrentarían al uso de los conceptos de información, programa y código en las ciencias biológicas contemporáneas con la misma distancia con la que hoy en día se trata con la idea de una herencia de propiedades adquiridas [...] En una ficticia retrospectiva los paradigmas actuales, más bien sus conceptos se vuelven legibles como metáforas que representan una posibilidad para la ciencia de mantener un trato productivo con la ‘preliminaridad de sus resultados’”.²⁷

De esta perspectiva ficticia debería haberse vuelto evidente que la transferencia de los conceptos de información, código y programa al ámbito de las ciencias de la vida y, con ello, del sueño cibernético que acarrearán, de una “analogización entre el ser humano y la máquina”:²⁸ 1) Es cualquier cosa menos comprensible de suyo; y 2) corre el riesgo de extremar

²⁶ *Ibid.*, p. 97f.

²⁷ Sigrid Weigel, “Evolution der Kultur oder Kulturgeschichte der Evolutionstheorie – Epistemische Probleme am Schnittpunkt zweier Kulturen”, en: *Nova Acta*

Leopoldina, NF 90, Nr. 338, 2004, p. 143- 161, aquí p. 144.

²⁸ *Ibid.*, p. 145.

y llevar a su apogeo biocientífico un “raleo”, del todo preocupante, de lo viviente, que, por cierto, ya se inició en Descartes & Co. Volverse resistente frente a semejantes procedimientos del raleo, no obstante, requiere de la toma y conservación de la consciencia de aquello que, en cada caso, prácticas científicas específicas, sus tecnologías y dispositivos posibilitan, así como de aquello que imposibilitan respectivamente, suprimen y llevan a la desaparición.

Del arte de construir problemas

Si la función de una investigación científico-cultural, al mismo tiempo histórico-científica así como epistemológicamente, consiste en mantener despierta la consciencia para los aspectos no esclarecidos y excluidos de la investigación de la ciencia (de la vida), entonces, consecuentemente, también tienen que volver a interrogar el “status dominante de los discursos éticos”²⁹ respecto de la investigación de fundamentos de las ciencias de la vida, por un lado, y la praxis médico-clínica, por el otro. En esto, al menos dos aspectos están a disposición, de los que el primero concierne al índice temporal de las intervenciones éticas. Porque, así Weigel, “[e]n tanto epílogo o apéndice de contribuciones científico-naturales las reflexiones éticas en su mayoría permanecen fijadas al rol de la conciencia moral o de una función compensatoria, sin intervenir realmente en la investigación propiamente tal.”³⁰ ¿La reflexión ética, entonces, simplemente llega demasiado tarde?

Si este fuera el caso, así podría aducirse, que la introducción a gran escala de los así llamados programas ELSI (ELSI es la abreviatura de *Ethical Legal and Social Implications*) del proyecto del genoma humano en adelante, cuya investigación tiene lugar en paralelo a la investigación biocientífica, al menos en lo que concierne al ámbito de la (bio)ética investigativa ya reaccionó suficientemente a esta crítica. Empero, como ha sido expuesto, por ejemplo, por Birgit Griessecke de manera convincente, esta “simultaneidad programática”, en vez de fortalecer el estatus del discurso ético, más bien lo debilitó aún más. Es que en la medida en que “en última instancia, difícilmente puede disimularse que el programa ELSI ya en su dirección de empuje originaria fue dispuesto

²⁹ Sigrid Weigel, “Evolution der Kultur”, *op. cit.*, p. 145.

³⁰ *Ibid.*

[*angelegt*] e interpretado [*ausgelegt*] para la generación de legitimación de nuevas tecnologías.”³¹ Con tal de salir de este círculo vicioso de la puesta en marcha y el aprovechamiento, que con insistencia inquietante incluso dicta, con demasiada frecuencia, las estructuras de discusión en gremios como acaso los Consejos nacionales de ética, por lo visto se requiere de cambios mucho más fundamentales que la mera anteposición de reflexiones éticas. Ya que este cambio desde el epílogo hacia la parte principal, tomada en sí, no cambia nada en que la bioética, con demasiada frecuencia, sigue restringida al mentado rol compensatorio y esto quiere decir: puramente re-activo, mientras que los procesos de la misma producción de saber permanecen intocados.

Sin embargo, con tal de librarse de este rol re-activo y ponerse en la posición de poder considerar, en su justa medida, que “los problemas identificados como preguntas éticas ya les son inherentes a los paradigmas científicos”³², la bioética —y en esto consiste el segundo aspecto que un recalibramiento del estatus de los discursos éticos debería necesariamente trasladar hacia el campo de la mirada— tendría que emanciparse tanto de sus propios presupuestos conceptuales y normativos, así como reflexionar sobre su (in)adecuación, cultivando nuevas actitudes hacia las investigaciones (bio)científicas que tiene como objeto.

En su texto “Perspectivas científico-culturales de la bioética”, Sigrid Weigel a través de algunos casos ejemplares muestra que las investigaciones contemporáneas de las biociencias arrojan preguntas que solo bajo esfuerzos mayores pueden ser tratadas en el vocabulario y el registro normativo de la bioética clásica —cuyos conceptos centrales casi sin excepción se retrotraen a una tradición humanista-ilustrada en la senda de Kant. Así, por ejemplo, de la clonación nace una inquietud existencial justamente porque corre el riesgo de lesionar el *derecho*, si bien no escrito, *a la desigualdad*, respectivamente a la unicidad—y justamente no el derecho a la igualdad. No obstante, el discurso ético, debido a la deshistorización y universalización sistemáticas, que le son propias, de conceptos como igualdad de derechos, justicia, autonomía, etc. no le hace justicia en absoluto a este estado de cosas y, en última

³¹ Birgit Griesbecke, *Fremde Wissenschaft? Drei Studien zum Einsatz Konzeptueller Forschung im Verhältnis von Wissenschaft und Kultur*, Kadmos Verlag, Berlin 2014, p. 95.

³² Sigrid Weigel, „Evolution der Kultur“, *op. cit.*, p. 146.

instancia, arriesga reducirse a sí mismo al absurdo: “Si es que ahora los títulos de derechos fundamentales como igualdad o dignidad humana, que no son compatibles [...] con fenómenos médico-fisiológicos concretos, a pesar de ello son empleados en el debate ético, entonces de hecho cuajan en fórmulas del pathos, es decir, en monedas manoseadas de un discurso moral, cuya divisa se devalúa a sí misma.”³³

La adherencia a tales fórmulas del pathos, sin embargo, está relacionada estrechamente con la forma de la estupidez que Henri Bergson una vez caracterizó como la fascinación ilimitada por “falsos problemas”. De la mano de una serie de ejemplos prominentes de la historia de la filosofía, Bergson en *Evolución creadora* destaca de manera nítida qué es lo que caracteriza a tales falsos problemas y advierte de que estos juegan un rol nada despreciable, que los acuña de manera constitutiva, para nuestras costumbres modernas del pensar. Así acaso la pregunta, una y otra vez tratada, de cómo en un universo determinista, que obedece a las leyes de la naturaleza, podría ser pensable la acción libre. Cómo es que en él podría haber algo diferente a posibilidades ya predeterminadas, etc. A semejantes problemas mal planteados, de acuerdo a Bergson, les subyace una ilusión no expresada, un malentendido, que conduce a la confusión o la mezcla de categorías como consecuencia y simultaneidad, duración y expansión, calidad y cantidad. La enorme efectividad de tales *mixta* mal analizadas, como él las llama, se despliega justamente debido a que su validez es asumida como dada y, de manera correspondiente, nunca es puesta en duda. Así acaso examinamos el actuar libremente *tal como si* dispusiera de la misma sustancia y las mismas calidades como procesos físicos —sin embargo, con esto lo traducimos, bajo la mano, en un registro que le es completamente ajeno. A Bergson lo inquietan los efectos de esta fascinación desmesurada sobre el rol de la filosofía. Es que reducen el pensamiento a aceptar pasivamente los problemas, entregarse a ellos “tal como son formulados por el lenguaje”.³⁴ Si la filosofía se detuviera en la repetición y, a lo más, en la re-acción a estos problemas prefabricados, “se condena por tanto de antemano a recibir una solución ya hecha o, en el mejor de los casos, a escoger simplemente entre las dos o tres únicas soluciones posibles, que son coeternas a esta posición del

³³ Sigrid Weigel, “Kulturwissenschaftliche Perspektiven zur Bioethik: Genealogie und Übertragung von Leben”, en: Ludger Honnfelder (ed.), *Bioethik im Kontext von Recht, Moral und Kultur*, University Press, Bonn 2008, p. 95-112, aquí p. 100.

³⁴ Henri Bergson, *Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 2016, p. 23.

problema. Equivale a decir que toda verdad es ya virtualmente conocida, que el modelo está depositado en los papeles administrativos de la ciudad, y que la filosofía es un juego de *puzzle* que trata de reconstruir, con las piezas que la sociedad nos proporciona, el dibujo que ella no quiere mostrarnos. Equivale a asignar al filósofo el papel y la actitud del escolar, que busca la solución diciéndose que una ojeada indiscreta, anotada frente al enunciado, en el cuaderno del profesor, se la mostraría. Pero lo cierto es que, en filosofía, como en otras partes, se trata de *encontrar* el problema y por tanto de *plantearlo*, más aún que de resolverlo. Porque un problema especulativo está *resuelto* desde el momento en que está bien *plantado*.³⁵

En la correcta formulación del problema, de manera correspondiente, tampoco se trata simplemente de un proceso del descubrimiento de algo ya existente virtualmente, si bien encubierto, sino, más bien, de un acto de la creación, aunque delimitado por condiciones que lo enmarcan. Con tal de ilustrar lo anterior, Bergson llama a la matemática a testificar: “En matemáticas, y con mayor motivo en metafísica, el esfuerzo de invención consiste las más de las veces en suscitar el problema, en crear los términos en los que va a plantearse.”³⁶ Una pregunta o situación, tal como nos son predadas, ante este trasfondo no pueden reclamar el estatus de un problema para sí. Cuando nos formulamos una pregunta o nos vemos confrontados con una situación, aún estamos completamente dependientes de la realidad, tal como es dada. Con tal de poder pasar de la fuerza pasiva de la pregunta/situación y su crítica hacia una fuerza activa, creadora, no basta con ninguna mirada hacia el cuaderno de tareas del profesor. Más bien, el trabajo constructivo en problemas consiste en emplazar nuevos elementos –acaso un concepto– y, con esto, a su vez colocar los elementos ya dados en relaciones sorprendentes, nuevas. Recién este paso, así puede formularse siguiendo a Bergson, puede abrir espacios del pensar y del actuar dispuestos de nuevo.

Partiendo de algunas de las preguntas centrales en torno a la medicina reproductiva, las células madre y la investigación de embriones, que fueron discutidos con fervor en torno al cambio de siglo, Sigrid Weigel formuló una propuesta que lleva ante los ojos a través de qué podría

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ *Ibid.*

caracterizarse (pero rara vez lo hace) la construcción de buenos problemas bioéticos. Los mundos imaginales de la vida no nacida, tal como se han vuelto omnipresentes mediante tecnologías visuales como el ultrasonido, así como las imágenes del laboratorio científico-biológico, tienen algo en común: muestran embriones aislados, recortados de su respectivo medio. De esta forma, establecen una semejanza que si bien puede justificarse desde un punto de vista biológico-celular, pero, puesto en otra perspectiva, bien puede ser cuestionado.

Recurriendo al concepto de natalidad de Hannah Arendt, Weigel —segundo paso, creativo, de la construcción del problema—, en consecuencia, propone un claro cambio de óptica. A saber, natalidad, tal como es concebida por Arendt, es un “proceso que genera el hallarse [*weilen*] ‘entre seres humanos’. La natalidad nunca concierne solo a un embrión, ni a un sujeto o a una persona en el estado de posibilidad, sino que concierne a un proceso intersubjetivo del que desde siempre participan varios.”³⁷ Si la pregunta por el debate alrededor de la admisibilidad de investigación en embriones se obsesiona con la pregunta por cuándo comienza la vida y, con ello, por la dignidad humanas, etc., entonces, desde la perspectiva de la natalidad, respectivamente, del ser nacido, esta pregunta no es simplemente identificada como “falso problema” que para siempre acarrea sus pocas soluciones. Más bien, a través de la introducción del concepto de natalidad se obtiene una constelación completamente nueva, que conlleva un reordenamiento de toda una serie de elementos incluso más allá de la investigación de células madre. Porque “en el contexto relacional interpretativo de la natalidad como un proceso de la coexistencia corporal [...] un embrión, que está integrado a un proceso del ser nacido [...], solo tiene poco que ver con un embrión como objeto experimental en el laboratorio [...]. La línea de demarcación entre el óvulo no fecundado y la fecundación, entonces, se vuelve mucho menos relevante. Mucho más explosiva se vuelve, en ese caso, la distinción entre *in vivo* e *in vitro*.”

Bajo este nuevo signo previo, las reservas éticas tendrán que alejarse de los embriones mismos y dirigirse sobre aquellos de cuyos cuerpos fueron extraídos los óvulos necesarios para su producción. Pero también

³⁷ Sigrid Weigel, “Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Bioethik”, *op. cit.*, p. 104.

las prácticas, poco interrogadas, de la fertilización *in vitro*, que en la medicina reproductiva se han vuelto habituales, desde la perspectiva de una óptica de tal forma agudizada resultan menos evidentes, menos comprensibles de suyo.

La propuesta elaborada respecto del debate de la clonación en ningún caso se entiende como una nueva receta patentada para la bioética; pero sí demuestra cómo podría estar estructurada *otra* bioética; una bioética ampliada por modos de proceder científico-culturales e histórico-científicos que habrían comenzado a deshacerse del enano jorobado, que en los debates contemporáneos bajo la forma de normas cuajadas en convención, sin consideración de su relevancia, en cada caso situada, sigue teniendo las riendas en sus manos con demasiada frecuencia.

Imperativos político-identitarios y pensamiento minoritario

La necesidad de la inclusión de perspectivas científico-culturales concierne no solo a la ética investigativa, sino también a la ética clínica. El libro *Saber (de) Base (de) Cráneo* [SchädelBasisWissen], publicado por Sigrid Weigel, Birgit Griessecke et al., lleva esto ante los ojos de manera ejemplar. En él, Weigel le sigue el rastro a la genealogía poliestratificada de un debate en torno a la intervención quirúrgica en neonatos que fueron diagnosticados con una craneosinostosis, es decir, el cierre prematuro de una sutura del cráneo. Si se trata de una sinostosis completa, entonces la indicación es inequívoca. El niño tiene que ser operado para disolver la sutura, dado que sin tratamiento es imposible un crecimiento cerebral normal. En cambio, si solo se trata de un cierre parcial de las suturas, entonces el cerebro también puede desarrollarse sin operación. Esto ocurre, sin embargo, compensado la restricción (ya sea hacia izquierda y derecha, hacia adelante y atrás) expandiéndose en las direcciones abiertas. Semejante crecimiento lleva, en consecuencia, a deformaciones más o menos marcadas del cráneo, así como de la frente, que en ocasiones pueden adoptar formas monstruosas, si bien “una causación de daños neurológicos por la malformación del cráneo ‘no está comprobada de manera durable, resistente [*belastbar belegt*]’”.³⁸

³⁸ Sigrid Weigel, “Operation und Indikation”, en: Sigrid Weigel, Birgit Griessecke, Hannes Haberl et al. *Schädel-BasisWissen I. Kultur und Geschichte der chirurgischen*

Korrektur der Schädelform, Kadmos Verlag, Berlin 2017, p. 82.

Justamente estas craneosinostosis parciales, respectivamente, la disputa que se ha entablado entre dogmas que al interior de la comunidad médica, es lo que interesa a Sigrid Weigel en su análisis crítico extenso de este diagnóstico, que fue impulsado por el cirujano infantil Hannes Haberl, que él mismo opera regularmente craneosinostosis. Uno de los puntos del mentado debate en el que difieren las opiniones es si la operación también debería ser realizada si no hay una indicación llamada “médica”, sino meramente una “puramente estética”. Bajo la sospecha general de que “solo” se trataría de una operación de belleza, es rechazada categóricamente por una fracción, mientras que por otros es defendida inequívocamente mediante el argumento de una tercera categoría, la “indicación psicosocial”. Es que la vida con una malformación anómala de la forma de la cabeza desde un punto de vista psicosocial sería extremadamente difícil de superar y, por consiguiente, si es posible, debiese ser evitada. Weigel puede mostrar que esta discusión puede ser reconducida a un problema genealógicamente reconstruible, históricamente crecido, mal planteado, que entre otros se vuelve sintomático en confusiones conceptuales regulares entre el modo de indicación (médico o estético) y la correspondiente técnica quirúrgica de la operación.

El análisis de esta discusión, no obstante, la lleva también a una consideración crítica pormenorizada de las posiciones político-identitarias de las *disability studies* hoy en día fuertemente recepcionadas al interior de las ciencias de la cultura. La determinación radicalmente constructivista de discapacidad, a la que adhieren no pocas protagonistas de esta orientación de la investigación, es duramente criticada por Weigel: “Sin embargo, si los discursos científico-culturales del cuerpo interpretan las normas per se y en cada ámbito como si fueran construidas culturalmente por completo y, así, obvian la existencia de la normalidad fisiológica, entonces, el cuerpo concreto, individual, corre el riesgo de caer tendencialmente fuera del campo de la mirada.”³⁹ Más allá de este caer fuera del campo de la mirada, la transvaloración de los valores sostenida por las versiones más radicales, más nuevas de esta teoría, que va mucho más lejos en la lucha contra cualquier forma de discriminación y, más bien, transcribe la discapacidad en “una categoría identitaria positiva [...] a la que uno se puede imaginar pertenecer de buena manera”,⁴⁰

³⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

contiene otros peligros, en gran parte desconsiderados. No solo amenaza con encubrir, velo mediante, los aspectos sufrientes de las experiencias vividas de las personas afectadas mediante su tendencia a la romantización y, de esta forma, volver a invisibilizarlas, una vez más. Su potencial de peligro, a mi juicio, se extiende aún más, cuando, por ejemplo, las autorrepresentaciones de representantes prominentes de esta dirección de investigación —a pesar de que o justamente debido a que en la mayoría se trata de personas afectadas que, a pesar de su discapacidad lograron afirmarse en el ámbito académico—, en lugar de poner a disposición herramientas para el *empowerment* individual y colectivo, se transforman en imperativos normativos que a los demás afectados en cierto modo les prescriben cómo se ha de llevar y cómo ha de sentirse una vida “lograda” con discapacidad. Semejantes imperativos implícitos, empero, transmiten, si bien involuntariamente, no pocas veces el mensaje de que quienes *no* logran viv(enc)i(ar la propia discapacidad como posibilidad identitaria, también habrían fracasado respecto del desafío de la propia *community*.

En *Nietzsche y la filosofía*, Gilles Deleuze, en gran proximidad con Musil, habla de la “estupidez como una estructura del pensamiento como tal”, como una tendencia que le es propia a todo pensamiento mayoritario. Tal pensamiento confunde, con cierta regularidad, lo importante y lo irrelevante, lo regular con lo especial, etc. Frente a esto, de acuerdo a Deleuze, como es consabido, hay que cultivar un pensamiento otro, minoritario, que se caracteriza por rastrear tales confusiones y resistirse a ellas: “Una filosofía que no entristece o no contraría a nadie”, escribe a propósito de Nietzsche, “no es una filosofía. Sirve para detestar⁴¹ la estupidez, hace de la estupidez una cosa vergonzosa.”⁴² La resistencia de Weigel contra la estupidez sigue esta divisa en toda su radicalidad y tampoco se detiene donde le exige posicionarse en clara oposición al *mainstream* actual de las perspectivas científico-culturales.

⁴¹ NdT. En la traducción al alemán dice: *Schaden zufügen*, perjudicar, dañar.

⁴² Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1991, S. 116. Deleuze,

en este contexto, remite al texto nietzscheano “Schopenhauer como educador” en las *Consideraciones intempestivas*, así como a un pasaje de *El gay saber*.

Pensar las huellas ante(s de) las imágenes*

Andreas Beyer**

** CECAD,
University of
Cologne, Germany

161 |

El nombre Aby Warburg representa una historia del arte de orientación científico-cultural, pero, más aún, una escuela del pensar que hoy en día actúa a nivel global, que se abre a muchas orientaciones disciplinares y que, en el encuentro y la participación de relaciones recíprocas efectuales, desarrolla un instrumental que promete superar, de manera particularmente eficiente, los desafíos de nuestro tiempo en las artes, la cultura y la sociedad. Porque la ciencia de la cultura, como hay que recordar, una y otra vez, en la política tan animada por las *life sciences*, es la ciencia propiamente tal de la vida. No solo el creciente número de traducciones de los escritos de Warburg a otras lenguas es un indicio de esta actualidad, también la cesión de la pretensión de representación exclusiva, ocurrida ya hace tiempo, de parte de la historia del arte a su herencia, y una historia, verdaderamente políglota, de las

* Traducción de Niklas Bornhauser. Texto original "Die Spuren vor den Bildern denken". Laudatio a propósito de la entrega del premio Aby Warburg de la ciudad

Hamburgo a Sigrid Weigel, 21 de noviembre 2016, Alcaldía Hamburgo.

imágenes, la literatura, las religiones, el cine, en pocas palabras, de la cultura, son el comprobante de una posvida [*Nachlebens*] incomparablemente dinámica, que refuerza el éxito sostenido de esta tradición del pensar que posee más que meramente su centro ideal en el Warburg Institute London –por lo que me alegro especialmente de que su director, David Freeberg, esta tarde esté con nosotros.

Pero, por muy internacional que esta investigación hoy se presente, sigue vinculada a Hamburg, a saber, a aquella biblioteca de la ciencia de la cultura en la Heilwigstrasse, que a comienzos del siglo pasado formó su célula germinal. De la fuerza mágica de atracción de este lugar habla Fritz Saxl, al rememorar los comienzos de la institución en sus memorias. Cito: “Cuando el filósofo Ernst Cassirer usó la biblioteca por primera vez tuvo que elegir entre mantenerse completamente alejado de ella –cosa que logró por algún tiempo– o entregarse a su cautiverio durante años –lo que posteriormente hizo con alegría.”

Y que el jurado del premio Warburg de este año se haya decidido por la persona correcta y digna es algo que a todos ustedes les resultará inmediatamente evidente, porque Sigrid Weigel se habilitó sobre la literatura carcelaria, sobre el “escribir en la cárcel”. Esto es más que una anécdota. Porque este estudio es característico del perfil científico tan autónomo como obstinado de Sigrid Weigel. Perfil que se fue modelando muy tempranamente en su interés por los “bordes”, por las materias no habituales, no canónicas, y especialmente por los escenarios transitorios de la literatura y del arte.

Así como ella por primera vez y de manera sistemática investigó la literatura como lugar de reproducción de la libertad del sujeto en el estado de encarcelamiento, con su tesis doctoral sobre el género popular de la “literatura de los folletos” o con su exploración de los modos escriturales de mujeres en la literatura contemporánea, en *Die Stimme der Medusa* de 1987, abrió su disciplina tempranamente, y con sendas consecuencias, para campos y métodos completamente nuevos, volviendo a la literatura capaz de establecer y mantener la conexión [*anschlussfähig*] con las prácticas del pensar de otras disciplinas.

Sigrid Weigel se doctoró en la Universidad de Hamburg. Se habilitó en la Universidad de Marburg, pero luego volvió para acá, para enseñar en

la universidad de aquí, antes de trabajar durante seis años en el Seminario Alemán de la Universidad de Zürich.

Es su mérito, que apenas puede ser lo suficientemente valorado, haber convertido la ciencia literaria en parte de una investigación cultural más amplia, más abarcativa, sí, incluso de haber hecho visibles los “(con) fines” de la literatura en cierto modo como genuino lugar de origen de la ciencia de la cultura. Acaso al observar una transferencia desde Heinrich Heine hacia Sigmund Freud, en el que la ciencia de la cultura asume la herencia de la literatura: a saber, mediante la incorporación del interés literario por los afectos y las imaginaciones subjetivas o por la transmisión de representaciones míticas, religiosas o mágicas hacia la contemplación científica de la historia cultural; aspectos de lo literario, entonces, que se extienden hacia el interior de la ciencia de lo inconsciente y de la psique. Un borde también esto, un momento de umbral.

Por consiguiente, Sigrid Weigel ve que la puesta en perspectiva científico-cultural de las ciencias literarias se funda en que se han enriquecido numerosos procedimientos filológicos de lectura mediante impulsos que provienen desde la etnología, desde la decodificación de otro saber en el psicoanálisis y, no por último, del trato de la historia del arte con prácticas representacionales no lingüísticas. Pero, con justa razón, ella también constató que las disciplinas nombradas a su vez incorporaron procedimientos filológicos a sus propios métodos, con tal de interrogar la complejidad específica de sus objetos con miras a sus leyes retóricas, narrativas o simbólicas. Esto vale de igual manera y con igual justicia para Aby Warburg y el círculo de eruditos en torno a la biblioteca científico-cultural, donde, remitiéndose, entre otros, a contextos relacionales antropológicos e histórico-religiosos, las imágenes fueron examinadas con miras a su forma específica de expresión o su lenguaje.

En todo esto, nunca fue ni es la intención de Sigrid Weigel el de establecer mediante la reconstrucción de la llamada “primera ciencia de la cultura” una nueva disciplina o incluso el relevar ciencias disciplinares existentes. Más bien, la ciencia cultural despliega, así enfatiza con justa razón, sus proyectos justamente ahí donde objetos familiares de una tradición disciplinar especializada en el límite con otras disciplinas son contempladas bajo otra luz: en las transiciones [*Übergänge*] hacia otros modos de conocer, otras preguntas, fenómenos y modelos explicativos, ajenos a la disciplina, en principio desconocidos. Resumió lo anterior en

la tesis: “La ciencia de la cultura no es un nuevo campo disciplinar, sino un pensar y trabajar en transiciones.” En ello, no se trata de una mera “ampliación del territorio”, sino que se trata, sobre la base de la respectiva *expertise* disciplinar, del trabajo en las fronteras hacia otros territorios disciplinares. Lamentablemente el concepto de “interdisciplinariedad” en los decenios pasados, debido a la política del saber, se ha convertido en una fórmula vacía. Para Sigrid Weigel tendría que inventarse de nuevo, porque en su paradigma investigativo recién tiene lugar la definición precisa de lo que se trata propiamente tal en ese prefijo “inter” y dónde exactamente es que hay que localizarlo.

A través del ejemplo de Warburg, Freud y Benjamin, ella describió la génesis de la ciencia de la cultura a partir de la lectura de detalles, de afectos y de las huellas que estos dejaron en el lenguaje de las imágenes, del cuerpo y de las cosas. Lo aparentemente carente de sentido e insignificante: los “motivos accesorios [*Beiwerk*] en movimiento”, los errores al hablar y los rendimientos fallidos, el fragmento, la cita, la mónada —es decir, el detalle, así se ha convertido en característica de una teoría de la cultura, que, por cierto, desafía a ver en el detalle siempre más que el detalle. El detalle no como parte de un todo, sino como concentración en la que el todo se vuelve descifrable. La imagen del mundo en su reducción.

Si Sigrid Weigel paraleliza el *Atlas Mnemosyne* de las imágenes de Warburg y los *Das Passagen-Werk* de Benjamin, entonces a su vez pone en relación dos monumentos del fragmento; dos escenarios del pensamiento que permanecieron torsos, que, por cierto, hacen que se ponga en duda el gran relato, el *signum* de la Modernidad. No sin razón, pienso yo, es que Warburg y Benjamin volvieron a situarse en el centro del interés en un tiempo que describimos con el término de la “Modernidad ulterior” [*Nach-*] o “Postmodernidad”.

Warburg y Freud no se conocieron entre sí, y es probable que tampoco hayan reparado en los escritos del otro. Benjamin, que era más joven en una generación completa, si bien se remitió a ambos, no llegó a penetrar en sus trabajos. Así, es recién Sigrid Weigel quien reunió a los tres pensadores decisivos de la “primera ciencia de la cultura”, por así decir, su triunvirato, porque los pensó conjuntamente y con ello estableció el fundamento para una ciencia de la cultura nueva, actual, que se mueve en el ámbito intermedio bosquejado más arriba.

La dedicación a Aby Warburg —entre cuyos resultados más hermosos se encuentra también la edición de sus escritos, labor llevada adelante por ella en colaboración con Martin Tremml y Perdita Ladwig (2010), y que ha contribuido decisivamente a que su obra se haya vuelto más popular en círculos académicos— ha llevado a Sigrid Weigel a dedicarse cada vez con más énfasis en preguntas a propósito de y en torno a la imagen. Y también esto lo hace desde los bordes, a lo largo de las fronteras. Con su libro *Grammatologie der Bilder* ha presentado un balance preliminar de su propio trabajo científico-literario y cultural de la imagen. Insiste en la autonomía de la imagen, en que es algo que existe por derecho propio, pero lo hace examinando cómo aquello que en principio *no* es una imagen —afectos y neuronas, duelo y lágrimas acaso—, recién se convierte en imagen: busca, entonces, la huella de lo preimaginal y de cuya dación imaginal (no: visualización) explora el salir-en-tanto-apariencia de las imágenes visuales como de las imágenes del pensar. Nuevamente se trata, entonces, de un trabajo en umbrales, aquí ante todo en aquel de lo anicónico hacia el devenir-imagen. El libro, en mi opinión, la teoría más integral de la que disponemos actualmente, tiene todo lo que se requiere para convertirse en un clásico: no solo para las ciencias del arte y de la literatura, sino de manera magistral para la historia de las religiones y la psicología, la antropología y las ciencias naturales, pues estas se vuelven evidentes en cuanto a su entrelazamiento y dependencia recíprocas. Y sobre todo en su necesidad imaginal, su necesidad de lo imaginal.

No menos capital es la contribución de Weigel a un acercamiento entre dos culturas del saber, a saber, los métodos empírico-experimentales y hermenéutico-históricos que están enfrentados como rivales, a pesar de todo discurso de la interdisciplinariedad.

Weigel incesantemente ha trabajado para incrementar la atención a los conocimientos, técnicas y teorías en cada caso diferentes. En el concepto de la genealógica ha resumido este entrelazamiento entre naturaleza y arte, y con ello entre ciencias naturales y humanas y ha intentado combinar la historia de la cultura y de la ciencia acerca del saber genealógico con perspectivas metódicas. Pero, ante todo, ha fomentado esa atención recíproca de manera del todo práctica, mediante numerosas iniciativas y eventos en el Centro de Literatura e Investigación de la Cultura, que amplió, en esto, al igual que Warburg, convencida de que el saber también requiere un lugar, un escenario, en una institución ágil y activa, un laboratorio y un *think tank*, del que parten estímulos decisivos,

de modo que ya no es posible imaginarse un mundo académico, y no solo el de Berlín, sin él. Es que precisamente no es una “cárcel”, sino un refugio de imparcialidad científica ilimitada. Y si bien ahora ha traspasado la casa, cuidadosamente labrada, a las manos confiables de Eva Geulen, que a su vez hará que ahí se creen muchas cosas nuevas, entonces se puede presuponer, con confianza, que Sigrid Weigel permanecerá ahí por un buen tiempo, tal como Gustave Flaubert decía de sí estar en su obra, a saber, así como Dios en el mundo: invisible y omnipresente.

El premio Warburg se entrega en reconocimiento de una obra científica relevante, una obra de aperturas. La distinción celebra, además, si se considera que Sigrid Weigel sigue enseñando con regularidad en Princeton y, como si fuera al pasar, cultiva amplios jardines colgantes sobre el Lago Maggiore, una vida casi increíblemente laboriosa y productiva, una vida lograda [*glückend*] y dichosa [*beglückend*] al mismo tiempo, que siempre también es una declaración de amor a las artes tanto bellas como sapientes.

Su “principio metódico”, así una vez escribió un recensionista en la NZZ, simplemente es “saber mucho”. Haber vuelto fértil a este saber, aparejado con una gran seguridad estilística —no solo en el lenguaje—, y compartirlo con nosotros es la primerísima razón de que su nombre ahora ingrese a la serie ilustre de los portadores del premio Warburg.

Es el privilegio del laudator felicitar a la laudatoreada en nombre de todos nosotros. Lo que hago con alegría y de corazón. Y mientras lo hago, por favor, regálenle su más bello aplauso.

Huizinga y Warburg. Observaciones sobre la historia de las ciencias de la cultura*

Thomas Macho

Mi texto se estructura en dos partes: primero voy a hablar de la “primera ciencia de la cultura”, empleando un concepto acuñado por Sigrid Weigel: ella hoy –en el año del cumpleaños 150° de Aby Warburg el 13 de junio 2016– es distinguida con el premio Aby Warburg. Después comentaré las relaciones entre Huizinga y el círculo de Warburg, pero también el triángulo amistoso, algo movido, temporalmente desplazado, entre Huizinga, Warburg y Andrés Jolles. Finalmente haré algunas breves observaciones sobre la visión de Europa de Huizinga y sobre la situación de las ciencias europeas de la cultura.

167 |

* Traducción de Niklas Bornhauser. Título original: “Huizinga und Warburg. Bemerkungen zur Geschichte der Kulturwissenschaften”. Abschiedsvorlesung

[conferencia de despedida], 1 de julio 2016, Humboldt-Universität Berlin.

“Primera ciencia de la cultura”

El concepto de “primera ciencia de la cultura” fue elaborado y presentado en algunas jornadas en el “Centro para la Investigación de la Literatura y la Cultura” en Berlín, acaso en la Primera Academia Internacional de Verano sobre “La *Primera Ciencia de la Cultura* y su potencial para el presente”, hace casi exactamente cinco años (desde el 10 hasta el 15 de julio 2011), luego en un simposio sobre el tema “La Primera Guerra Mundial y la Primera Ciencia de la Cultura” (el 10 de julio 2014) o en un taller sobre “La primera ciencia de la cultura” en Buenos Aires (el 16 de marzo 2015). La academia de verano –con conferencias de Sigrid Weigel, Carlo Ginzburg y Georges Didi-Huberman– colocó en el centro a la interdisciplinaridad de la “Primera ciencia de la cultura”. Cito brevemente de la convocatoria de aquel entonces: “A partir del fin del siglo XIX científicos de diferentes disciplinas trabajaban en la transgresión del ‘carácter regional’ (Benjamin) de su respectiva disciplina y fundaban un campo que desde la mirada de las perspectivas contemporáneas de las ciencias de la cultura se (re)presenta como *Primera ciencia de la cultura*. Un neurólogo como *Sigmund Freud*, un historiador del arte como *Aby Warburg*, filósofos como *Ernst Cassirer* y *Helmuth Plessner*, sociólogos como *Max Weber* y *Georg Simmel*, cientistas literarios como *Walter Benjamin* y *Erich Auerbach* desarrollaron, más allá de la oposición recientemente consolidada entre ciencias de la naturaleza y del espíritu, una comprensión de fenómenos culturales que no se incorporaban al registro de los objetos de las ciencias disciplinares convencionales.”¹

Esta interdisciplinaridad también se refleja en las biografías y en las carreras universitarias de algunos de los protagonistas de la “Primera ciencia de la cultura”. Piénsese, por ejemplo, en el currículum de Aby Warburg: a partir de 1886 estudio historia del arte, historia y arqueología en Bonn; al mismo tiempo en Hermann Usener se sumergió en la historia antigua de las religiones, visitó las conferencias sobre historia de la cultura en Karl Lamprecht y sobre historia del arte en Carl Justi. Luego continuó sus estudios en München y con Hubert Janitschek, que dirigió la tesis doctoral de Warburg sobre las imágenes de Botticelli, en Strassburg. Entre 1888 y 1889 Warburg, a la edad de 22 años, fue al Instituto de

¹ Citado según: <http://www.zfl-berlin.org/veranstaltungen-detail/items/die-erste-kulturwissenschaft-und-ihr-potential-fuer-die-gegenwart.html> [zuletzt aufgerufen am 28. Juni 2016].

historia del arte en Florencia, para consultar las fuentes acerca de los cuadros de Botticelli. Se doctoró en 1892; pero luego de su doctorado estudió dos semestres más en la facultad de Medicina de la Universidad de Berlín, donde asistió sobre todo a clases de Psicología.

Johan Huizinga fue seis años más joven que Warburg; nació el 7 de diciembre 1872 en Groningen. Él mismo entrega valiosa información sobre su *camino hacia la historia* en un extenso ensayo que terminó el 27 de diciembre 1943 —es decir, poco más de un año antes de su muerte el 1° de febrero 1945. En este ensayo cuenta de su fascinación por la ciencia del lenguaje; comenzó con lenguas clásicas, luego con el hebreo, al que prontamente siguió el árabe: “Me causó placer, de ahí en adelante descuidé el hebreo, pedí prestada la Gramática árabe de Socin en la *Porta linguarum orientalium*, sobre la que me arrojé con tanto entusiasmo que después de un tiempo podía leer fábulas de Logmân y la historia del rey Salomón y de la abubilla. Después avancé hasta tal punto que pude participar, en calidad de estudiante, durante algunos años en cursos universitarios árabes de carácter particular [*Privatissima*] [...] y pude leer a toda clase de autores, lamentablemente sin encontrar puntos de contacto algunos con la ciencia del Islam.”² Mientras que Huizinga entre 1893 y 1895 absolvía estudios universitarios orientados a la docencia en la enseñanza media con mención en las “*Nederlandische Letteren*” (para la lengua, la historia y la geografía de los países bajos) en Groningen, estudió sánscrito con Jacob Samuel Speyer; y para la preparación de su tesis de doctorado viajó —aproximadamente a la misma edad en la que Warburg emprendió su viaje a Florencia— a Leipzig, con tal de asistir a clases universitarias sobre ciencias del lenguaje. “El estudio en Leipzig para mí no fue un éxito en todo sentido. Pues había proyectado mi plan de estudios de manera demasiado amplia. Había tantas eminencias que quería escuchar. El erudito del que más esperé y del que menos recibí fue Karl Brugmann, el primero de los indogermanistas. Quería comenzar el estudio de las lenguas eslavas con Auhgfust Leskien y con Ernst Windisch no solo el sánscrito, sino también el irlandés antiguo, entre cuyos escasos conocedores especialistas se encontraba. Todo esto para

² Johan Huizinga: *Mein Weg zur Geschichte*. In: *Mein Weg zur Geschichte*. Letzte Skizzen und Reden. Übersetzt von Werner Kaegi. Basel: Benno Schwabe 1947. S. 9–60; hier: S. 18. – Anton van der Lem, der Leiter und Kurator des Huizinga-Archivs an der Universität Leiden, hat kürzlich eine ausführlich kommentierte

Fassung dieses Essays, zusammen mit bisher unbekannten Gebeten, herausgegeben: Vgl. Johan Huizinga: *Mijn weg tot de historie · Gebeten*. Herausgegeben und kommentiert von Anton van der Lem. Amsterdam/Nijmegen: Uitgeverij Vantilt 2016.

el principio era demasiado heno sobre la horca.”³ Huizinga en 1896 –con una disertación sobre la figura cómica del ‘Visdushaka’ (comparable al ‘Hanswurst’ alemán) en el teatro indio– se doctoró con Speyer; originalmente quiso redactar un estudio sobre la comparación de las expresiones para percepciones de la luz y del sonido en distintas lenguas indogermanas. Pero también esta intención probablemente haya sido “demasiado heno sobre la horca”.

Una segunda característica distintiva de la “Primera ciencia de la cultura” –después de la interdisciplinariedad– ha sido comentada por Sigrid Weigel ya once años antes de la mentada academia de verano, a saber, en un congreso del Foro Einstein en Potsdam el 23 de junio 2000: el amor al detalle.⁴ Para ella se trataba –junto a la comparación entre el llamado fragmento de las ninfas de Warburg, el tratado freudiano sobre delirio y sueño en la *Gradiva* de Jensen o el proyecto benjaminiano de los pasajes– de un cambio significativo en la epistemología del detalle. Cito: “Los desplazamientos epistemológicos en las teorías de la cultura alrededor de 1900 liberaron el fenómeno o signo individual tanto de su aislamiento como también de su localización en oposiciones filosóficas como abstracto-concreto, universal-particular, general-especial. Contemplaron lo individual no como *parte* del todo, sino como *detalle*, en el que el todo se vuelve descifrable.”⁵ El detalle no debía ser descuidado, en tanto ejemplo, en nombre del universal ya (re)conocido –como acaso en el sistema de Hegel; pero tampoco debía ser investigado como un fin en sí mismo. Huizinga defendía una posición similar; no era infrecuente que le fuera objetado su amor a los ejemplos, anécdotas e historiales de casos, que desplegaba con tanto gusto, tan frecuentemente y con virtuosismo narrativo –desde *El otoño de la Edad Media* o los libros sobre *América* hasta *Homo ludens* o los escritos críticos del tiempo. No en vano al final de su ensayo sobre *Camino hacia la historia* observó: “En el gremio, estrictamente cerrado, de los filólogos e investigadores de la historia, donde valen los reglamentos y se tiene que vivir según las

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Der Vortragstext wurde ursprünglich publiziert unter dem Titel: »Nichts weiter als...«. Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin. In: Wolfgang Schäffner/Sigrid Weigel/Thomas Macho (Hrsg.): »Der liebe Gott steckt im Detail«. Mikrostrukturen des Wissens. München: Wilhelm Fink 2003. S. 91–111. Eine bearbeitete Fassung erschien un-ter dem

Titel: *Die Entstehung der Kulturwissenschaft aus der Lektüre von Details. Übergänge von der Kunstgeschichte, Medizin und Philologie zur Kulturtheorie*: Warburg, Freud, Benjamin. In: Sigrid Weigel: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Wilhelm Fink 2004. S. 15–38.

⁵ Ebd. S. 95 bzw. S. 21.

prescripciones, nunca me sentí en casa.”⁶ Compartió en esto la tesis de su amigo de muchos años, André Jolles en *Las formas simples* (1930), de que el caso “se distingue estrictamente del ejemplo [*Beispiel*] o del ejemplo [*Exempel*], en el que “solo se realiza el caso especial de una regla práctica o la (re)presentación teórica de un concepto. [...] Sin embargo, la ilustración [*Veranschaulichung*] no conduce a la forma –forma quiere decir realización.”⁷ En este lugar podría valorarse la influencia del neokantismo sobre la “Primera ciencia de la cultura”, acaso de cara a la diferenciación entre la fuerza del juicio “determinante” y “reflectante/reflexiva”, explicada por Kant en 1790 con la siguiente definición: “Si lo universal/general (la regla, el principio, la ley) está dado, entonces la fuerza del juicio que subsume lo especial bajo lo anterior [...] es determinante. Pero, si tan solo está dado lo especial, con respecto a lo cual se ha de encontrar lo universal, entonces la fuerza del juicio es tan solo reflectante/reflexiva.”⁸

El interés por estilos del pensar y formas de (re)presentación de una “fuerza del juicio reflectante/reflexiva” caracterizó a la “Primera Ciencia de la cultura”; a todo esto, en el mismo año 1935, en el que *Entre las sombras del mañana* de Huizinga fue impreso en la editorial Gotthelf de Berna, apareció *Génesis y desarrollo de un hecho científico* de Ludvig Fleck, bajo la colección “Introducción a la enseñanza y estilo colectivo del pensar”, en la editorial Benno Schwab que –presumiblemente por razones políticas– había rechazado la publicación del estudio de Huizinga. El interés por los estilos del pensar estuvo acompañado por la atención a fenómenos que aparecían al mismo tiempo, que no dejaban derivarse de relaciones de causa-efecto; también aquí podría aventurarse un recurso a Kant que en la *Crítica de la razón pura* había distinguido tres categorías de la formación de relaciones, cuya secuencia también podría ser interpretada desde el punto de vista de la historia de las ciencias: en tal sentido, la categoría de la inherencia sería característica de la teología, la de la causalidad de las ciencias naturales, mientras que la de la relación de reciprocidad podría ser asignada a las ciencias de la cultura y del espíritu. Peter Bexte, el 13 de junio 2016 impartió una conferencia inspiradora acerca de Kurt Schwitter y su “Y-imagen” [*Undbild*]

⁶ Johan Huizinga: *Mein Weg zur Geschichte*. A.a.O. S. 60.

⁷ André Jolles: *Einfache Formen. Legende - Sage - Mythe - Rätsel - Spruch - Kasus - Memorabile - Märchen - Witz*. Tübingen: Max Niemeyer 1968. S. 179.

⁸ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Band X. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. S. 87.

de 1919, así como sobre *El país de los dos ríos* Franz Rosenzweig, de 1926, ha resaltado el peso de un pensar en conjunciones; los contornos de este pensamiento también pueden ser repasados en el diálogo de Bergson con la teoría de la relatividad de Einstein –*Durée et simultanéité* (1922)–, en la benjaminiana obra de los *Pasajes*, en el *Atlas* de Warburg o en las investigaciones de Huizinga sobre *El otoño de la Edad Media* y aún en *El hombre y las masas en Norteamérica*, que prácticamente escribió en paralelo hacia fines de la Primera Guerra Mundial.

Es casi superflua la observación de que la “Primera ciencia de la cultura” estuvo acuñada por contactos internacionales y una elevada movilidad que se manifestó en viajes a Italia, Francia, Inglaterra, Rusia o incluso América del Norte. En 1895, Warburg emprendió su célebre viaje a América, que lo llevó desde Nueva York hasta Nuevo México; durante su estadía con los Hopi en Arizona lo apoyó el misionario menonita Heinrich Richert Voth, lo que permite otra asociación más con Huizinga, que proviene de una familia menonita de predicadores. Treinta años después, en otoño de 1925, Huizinga –como representante de los Países Bajos– fue nombrado perito examinador de la Laura Spelman Rockefeller Memorial Foundation, creada en 1918; el verano del mismo año el historiador norteamericano William E. Lingelbach, por encargo de la fundación, contactó algunos candidatos provenientes de Europa, entre ellos –aparte de Huizinga– al cientista financiero y ulterior presidente del Estado italiano Luigi Einaudi (Torino), el economista nacional Gösta Bagge (Estocolmo) y el exministro de justicia y presidente del comité para el premio Nobel, Fredrik Stang (Oslo). La fundación de orientación filantrópica en ese momento quería reforzar su compromiso con las ciencias sociales norteamericanas a través de la construcción de redes transatlánticas. Con este objetivo se nominaron a científicos adecuados, que, por un lado, debían representar a una nación europea y, por el otro, a una determinada disciplina, como evaluadores en un programa de *fellowship*, en cuyo marco –durante pocos años– alrededor de 240 científicos del ámbito de las ciencias sociales recibieron una beca de investigación. Al mismo tiempo se invitaron los *national advisors* de Europa a visitar las universidades norteamericanas de la costa Este y Oeste, a mantener conversaciones personales y abrir paso a nuevas relaciones al interior de la *scientific community*. Y así fue como Johan Huizinga el 10 de abril de 1926 emprendió el primer viaje que lo llevaría más allá de las fronteras de Europa; en el transcurso de este viaje se encontró con otros evaluadores, entre ellos Luigi Einaudi, Gösta Bagge,

los científicos sociales Douglas Berry Copland, Marcel Mauss y Bronislaw Malinowski. La intencionalidad de la “Primera ciencia de la cultura” es secundada en un plurilingüismo y una actividad traductiva prácticamente comprensible de suyo que puede ser demostrada de manera ejemplar también en las cartas de Huizinga: no solo a partir del viaje a América mantiene correspondencia en inglés, francés, italiano y alemán; con el indólogo Jean-Philippe Vogel incluso intercambiaba cartas postales en sánscrito.

Antes de considerar las relaciones entre Huizinga y el círculo de Warburg quisiera, en último lugar, resaltar el peso de la conformación de contextos específicos de la “Primera ciencia de la cultura”. En aquel entonces no existían *clusters* de excelencia, ámbitos especiales de investigación, escuelas de graduados o programas Erasmus; más importante era, por ejemplo, el levantamiento de la biblioteca de las ciencias de la cultura de Warburg o la edición de una revista como *De Gids*, una revista de los Países bajos para literatura, cultura y crítica, que fue fundada a comienzos del año 1837. Entre 1916 y 1933 Huizinga fue miembro de la redacción; a partir de sus cartas se puede constatar la viva cultura de debate que con frecuencia fue practicada en los comentarios de contribuciones individuales. Un ejemplo, tomado de una carta de Huizinga del 3 de octubre 1916 dirigida a Herman Theodoor Colenbrander, el archivero del Reich en Den Haag, sobre una contribución del escritor Dop Bles: “Me parece de una ridiculez hasta tal punto cursi y petulante que me avergüenzo de aparecer, para los lectores, en la portada como responsable. [...] No puedo ocultar que me horroriza [...] la idea de que llegue a casa toda nuestra chusma de genios del que de Meester⁹ rechaza demasiado poco y del que yo quizá rechazaría demasiado. Porque, admito: la literatura holandesa moderna rara vez me resulta satisfactoria.”¹⁰ El tomo, la mayoría de las veces es áspero; al mismo tiempo los debates son sostenidos por la convicción de que en efecto en cada detalle se trata de tomas de rumbo decisivas.

⁹ Johann de Meester fue el redactor responsable de Bellas letras.

¹⁰ Johan Huizinga: *Briefe I (1894-1927)*. Traducido por Annette Wunschel. Editado por Thomas Macho. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. S. 174.

Warburg, Huizinga, Jolles

Alrededor de 1896, es decir, durante su tiempo como doctorando en Groningen, Huizinga conoció a André Jolles, con lo que se inició una amistad de muchos años. Brevemente acerca de su biografía: Jolles tenía dos años menos que Huizinga, nacido el 7 de agosto 1874; también él absorbió una multiplicidad de estudios, acaso de la historia del arte, las ciencias de la literatura y del lenguaje, la etnología [*Volkskunde*], egiptología y arqueología en París, Amsterdam, Leiden o Freiburg. Se doctoró en 1905 con una tesis doctoral sobre la *Estética de Vitruvio*; dos años después se habilitó con una investigación sobre *Vasijas preciosas egipcio-micénicas* y en 1908 empezó a enseñar, en calidad de profesor adjunto [*Privatdozent*], historia antigua del arte en la Universidad de Berlín. En la Primera Guerra Mundial integró como voluntario la Landwehr alemana y en 1916 –como oficial ocupante– asumió una cátedra de Arqueología e Historia del arte en la universidad de Gent; por esto, en 1920 fue condenado *in absentia* a quince años de trabajo forzado. Durante los años de guerra, Huizinga y Jolles no intercambiaron cartas; Huizinga se vio gravemente afectado por la muerte temprana de su primera esposa Mary Vicentia Schorer, con la que tuvo cinco hijos, el 21 de julio 1914. Después de la guerra, Jolles obtuvo un compromiso docente en la universidad de Leipzig, primero para lenguas y literatura flamencas y de los países bajos, a partir de 1923 también para historia comparativa de la literatura. En 1930 fue publicada su investigación ya mentada sobre *Las formas simples*.

En 1899, Jolles –junto con Huizinga y el indólogo Jean-Phillipe Vogel– había emprendido un viaje a Roma, donde ellos, entre otros, desde el 3 al 15 de octubre participaron del 12º Congreso internacional de orientalistas que fue realizado en la Universidad de la Sapienza. Los meses de invierno de 1899-1900 los pasó primero con Jolles, y después como huésped en la casa de Aby Warburg en Florencia; ya había conocido al historiador del arte hace algunos años en Amsterdam, como testimonia una carta del 12 de junio 1896, el día anterior al cumpleaños número treinta y dos de Warburg –durante el viaje a América: “Carissimo dottore, su carta para mí significó una voz desde otro mundo. Justamente me estoy aburriendo horrorosamente en den Haag y se me había olvidado del todo que aún había lugares en los que se trabajaba. El invierno pasado me quedé en Holanda y por mientras me dediqué a estudiar el folclor, solo tan furtivamente como de costumbre. Tenía demasiada pereza para escribir. Por lo tanto, la noticia de que usted haya

estudiado, estando entre indios, ‘Arte primitivo’ para mí fue del mayor interés y anhelo literalmente escuchar las conclusiones extraídas.”¹¹ Durante el invierno 1899-1900 Jolles en casa de Warburg conoció a Mathilde Mönckeberg, la hija del alcalde de Hamburgo Johann Georg Mönckeberg, con la que se casó pocos meses después –en septiembre 1900– en el mismo lugar. Con anterioridad, Warburg había descrito los rasgos de carácter del novio en una detallada carta de recomendación dirigida al padre de la novia: “Sin lugar a dudas, Jolles está hecho del material del que pueden surgir grandes y significativas personas: posee una comprensión pareja para el arte y la ciencia, es un poeta reconocido y un crítico muy hábil y temido; pero, sobre todo, en el fondo es un muy buen hombre, decente, que de manera consciente, si bien hasta la fecha no del todo uniformemente, tiende hacia grandes metas y que, en cuanto sienta la responsabilidad de que una mujer comparta su destino, con seguridad seguirá andando por el camino correcto.”¹² Las únicas reservas que manifiesta Warburg tienen que ver con los escasos ingresos del novio y una tendencia familiar a la tuberculosis; recomienda cierto tiempo de espera, que Jolles, no obstante, no respetó.

Del mismo periodo es también el intercambio epistolar de Jolles con Warburg, que trataba un tema que fascina y ocupa a la investigación de Warburg hasta el día de hoy.¹³ La interpretación, de parte de Warburg, de una figura en el borde derecho de un fresco del nacimiento de Juan el bautista en la *Cappella Tornabuoni* en *Santa Maria Novella* de Florencia; este ciclo de frescos, célebre a nivel mundial, fue creado por Domenico Ghirlandaio entre 1485 y 1490. Cito de una carta que André Jolles escribió a Warburg el 23 de noviembre 1900:

“¿Qué sucedió? *Cherchez la femme*, querido mío. Hay en juego una dama que coquetea de manera cruel conmigo. Empecé un flirteo espiritual y me convierto en víctima de éste. ¿Soy yo quien la persigue o es ella la que me persigue? La conocí en una visita, realizada durante la semana, a una iglesia... y ahora probablemente ya sepas de quien se trata. Ella reside en

¹¹ André Jolles (1874–1946). “Gebildeter Vagant”. Briefe und Dokumente. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Walter Thys. Amsterdam/Leipzig: Amsterdam University Press/Leipziger Universitätsverlag 2000. S. 174.

¹² *Ibid.*, p. 208.

¹³ Vgl. Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Traducido por Matthias Fienbork.

Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1981. S. 159. Vgl. Sigrid Weigel: *Aby Warburgs »Göttin im Exil«*. Das »Nymphenfragment« zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Band 4. Berlin: Akademie Verlag 2000. S. 65 –103. Vgl. auch Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna*. Über den Fall des Faltenwurfs. Traducido por Michaela Ott. Zürich/Berlin: Diaphanes 2006.

el coro de Santa María Novella; pared izquierda, segunda fila desde abajo, en la imagen a la derecha del espectador. El pequeño Johannes nació sin inconvenientes y Elizabeth recibe las visitas en su larga y solemne cama fausta. Todavía se ve un poco afectada (a su edad semejante asunto no es una trivialidad) y el médico prescribió medicinas con el objetivo de fortalecerla, que una sirvienta le ofrece a la vista de todos. Delante de la cama están sentados, sobre taburetes bajos: la nodriza que justo le da pecho al pequeño granujilla y una cuidadora que le hace ‘mantjes’. La impresión total de la representación sagrada es bastante sobria. Le falta una *pointe*. El oro de los nimbos de Juan y de Elizabeth palideció y con esta corona radiada también palideció su gloria bíblica. Ellos simplemente son personas bastante burguesas. Pero si bien se ha perdido el valor de los recuerdos edificantes, éste es compensado con creces por el presente jactancioso. Nadie menos que una rica noble florentina aquí hace su visita. No tanto a la parturienta, que ella misma ni mira, tampoco a la santa madre que hace poco dio a luz a un niño, cuya poderosa voz después hará temblar las aguas del Jordán, sino que ella en general hace una visita. Las manos aristocráticas juntadas sobre el vientre algo abultado, la cabeza portada con candidez generosa sobre el cuello delgado, ella avanza solemnemente mientras que su cauteloso paso apenas desplaza los rígidos pliegues de su tenida de pesado brocado. Ella es de un portento algo superficial, no muy característica pero muy distinguida: una dama de mundo con gracia insuperable y modales de la alta nobleza, pero también sin mucho espíritu. Detrás de ella se pasean dos personas mayores, indiferentes: su madre y su tía. Y detrás de estas, precisamente atravesando la puerta abierta, camina, no, levita el objeto de mis sueños que gradualmente comienza a adoptar las proporciones de una pesadilla encantadora. Una figura fantástica, no, una sirvienta, no, una ninfa clásica ingresa a la habitación, cargando sobre su cabeza una fuente con maravillosas frutas del sur, con un velo ampliamente ondeante. Pero, diablos, esa no es forma de entrar a una pieza de enfermos, ni siquiera si uno quiere extender sus felicitaciones. Esta manera vivamente ligera, pero altamente movida, de caminar, esta enérgica incontenibilidad, este largo de los pasos, mientras que todas las demás figuras tienen algo intangible, ¿qué quiere decir todo esto? Pero, ¿qué quiere decir, ante todo, esta repentina diferencia en el suelo, donde todos los demás están firmemente parados o caminan sobre un duro suelo florentino embaldosado, éste bajo los pies de mi amada parece perder su característica natural que es la inmovilidad; parece adaptarse a la elasticidad mecedora de una pradera primaveral verde iluminada por el sol, se balancea como sobre gruesos cojines de musgo sobre un sendero de bosque que se

encuentra bajo sombras verdes, sí, en ocasiones pareciera que tuviera algo sobrenatural, como si la criada, en lugar de caminar sobre los caminos transitables, cuan una Diosa se desliza sobre nubes suavemente flotantes, como si atravesara velozmente con pies alados el éter claro, o si sobre las olas que lentamente se mecen, sobre las curvaturas que se arquean en la espalda del delfín, en parte se deja llevar por la corriente, en parte se mueve, al mismo tiempo, con la gracia de un gran pájaro que en ancho vuelo se desplaza sobre alas extendidas, y la de un esbelto barco que con velas hinchadas rítmicamente escinde las poderosas aguas. Quizá la convierto en más poética de lo que realmente es —qué amante no lo hace—, pero en el primer momento cuando la vi tuve la extraña sensación que a veces nos sobreviene al contemplar un oscuro paisaje montañoso, al leer un gran poeta o también cuando estamos enamorados: el sentimiento de ‘dónde te he visto además’. Es como si desde un inicio nos uniera una amistad anterior, algo (no te rías) místico, como si de repente reconociéramos a un caro amigo o a un lugar amado de una existencia anterior, y si con esto no me alejo demasiado de mi amiga andante, te describiría cómo, en mi opinión, un creyente se debe imaginar el cielo, donde se encuentran las almas de todos a quienes amó y admiró, justo como el ideal de este sentimiento de reconocimiento. Basta, perdí mi corazón y en los días sin luz de tanto cavilar que siguieron, la vi ininterrumpidamente; ininterrumpidamente diferente y en otros lugares, y también me recordó otras circunstancias de vida en las que ya la había visto.¹⁴

Al amigo de 26 años de edad, que justo se había casado hace dos meses antes en su casa, Warburg en un principio le contesta con algo de reserva: “No, amigo mío, así sin más no te puedo presentar a la muchacha; sin haber sido introducido de alguna forma, te precipitas sobre el cerrado cerrado a modo de defensa de una familia florentina de patricios, tú mismo tan impetuoso como tu señorita de pies ligeros. No se puede pretender querer trabar de inmediato, al estilo de un húsar, la amistad íntima de alguien que pertenece al hogar de los Tournabouni, aunque sea solo en tanto espíritu sirviente.”¹⁵ Por lo menos se dejó contagiar por el entusiasmo del amigo y desarrolló sus propias interpretaciones; la “señorita de pies ligeros” de Ghirlandaio, por ejemplo, aparece en

177 |

¹⁴ André Jolles (1874–1946). “Gebildeter Vagant”. ed.cit., p. 219 f.

¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

algunas de las tablas del atlas de las imágenes,¹⁶ y esporádicamente ya se ha reflexionado sobre un parentesco entre el concepto de Warburg de la ‘fórmula del pathos’ y el concepto del ‘ademán de lenguaje’ en *Las formas simples*.¹⁷

La amistad entre Jolles y Warburg fue interrumpida por la guerra y luego no fue retomada con la intimidad anterior. Warburg después de la guerra sufrió una grave enfermedad psíquica con prolongadas estadias en clínicas; Jolles rompió con Fritz Saxl por una nimiedad que concernía la impresión de una conferencia –justo sobre la “Ninfa” de Ghirlandaio–¹⁸ en el órgano de difusión de la biblioteca Warburg. El mismo Warburg murió el 26 de octubre 1929. También la amistad entre Huizinga y Jolles se quebró cuando Jolles –el 1 de mayo 1933– ingresó a la NSDAP. Pocos meses antes Huizinga había cumplido con su primera confrontación con el nacionalsocialismo. A comienzos del año 1933 había asumido el cargo de rector de la Universidad de Leiden, es decir, solo pocos meses antes de Martin Heidegger, que en abril 1933 se hizo cargo del rectorado de la Universidad de Freiburg (y el 27 de mayo 1933 dio el tristemente célebre discurso del rectorado sobre la *Autoafirmación de la universidad alemana*). En abril 1933, con motivo de la inauguración de un congreso del International Student Service en la Universidad de Leiden, se produjo un escándalo cuando Huizinga expulsó al líder de la delegación alemana, el propagandista del Nacional Socialismo y fervoroso antisemita Johann von Leers. A Huizinga le habían señalado los escritos antisemitas infamatorios del que había sido formado como historiador, acaso los dos tomos aparecidos bajo el título *14 años de República judía. La historia de una lucha de razas* en 1932, en Berlín, o *Judíos te miran* (de 1933). En una carta a Fritz Saxl (del 31 de octubre 1935) Huizinga relata la confrontación: “1933. 7-12 de abril. En las salas de la universidad se realiza un congreso francés-alemán-inglés del International Student Service, bajo mediación de la delegación holandesa. El rector le da la bienvenida el 7 [de abril]. El líder de la delegación alemana es el Dr. von (van) Leers. 11 de abril, al rector le es comunicado por uno de sus asesores (es decir, de la comisión senatorial) lo siguiente: Dr. v. L. sería el autor de un folleto en el que, entre otros, se les advierte

¹⁶ Vgl. Aby Warburg: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag 2003. S. 82–85.

¹⁷ Vgl. André Jolles: *Einfache Formen. Legende - Sage - Mythe - Rätsel - Spruch - Kasus - Memorabile - Märchen*

- Witz. Tübingen: Max Niemeyer 1968. S. 46, 77 f., 80, 85, 87, 89 f., 105, 118 usw.

¹⁸ Vgl. André Jolles (1874–1946). »Gebildeter Vagant«. A.a.O. S. 503 und 514 f.

a las madres alemanas de proteger a sus hijos del peligro del asesinato ritual. El rector convoca a la comisión senatorial que junto a él es de la opinión de que un autor de semejantes enunciados no tiene lugar en la Universidad de Leiden. El rector hace que se solicite a Dr. v. L. que comparezca ante él y lo recibe, en presencia del secretario del senado (el futuro rector) en el salón del senado. Dr. v. L. admite haber escrito las palabras en cuestión. Toda la conversación transcurre con dignidad, Dr. v. L. se comporta de manera correcta y parece muy afectado cuando el rector lo confronta con su juicio acerca de su enunciado y solo se disculpa con la alusión al odio, de parte del partido, predominante en Alemania. El rector, según lo previsto por la comisión senatorial, al final de la conversación explica no poder darle la mano a Dr. v. L. en señal de despedida y le pide no seguir haciendo uso de la hospitalidad de la universidad. Durante la tarde, entre 5.00 y 5.30 horas, la delegación alemana se declara solidaria con su líder y, por ende, incapaz de seguir participando del congreso en la universidad. Debido a lo anterior, la conferencia emprende su retorno un día antes de lo previsto, acordando las delegaciones mantener silencio sobre el caso en la medida de lo posible. Ya el 12 o 13 de abril llega una consulta del enviado alemán en Haag al gobierno holandés con tal de tomar medidas en contra del rector debido a lo ocurrido”.¹⁹ En 1936 las obras de Huizinga son puestas en la “lista de escritos dañinos y no deseados” de la cámara de escritos del Reich —dirigida desde 1935 por Hanns Johst. A esta prohibición fáctica de publicación había contribuido no solo la confrontación con Johann von Leers —que a todo esto se convirtió al Islam y como Omar Amin von Leers bajo Gamal Abdel Nasser le fue permitido continuar su lucha antisemita en el departamento egipcio de propaganda exterior—, sino que presumiblemente también la aparición del estudio ya nombrado *Entre las sombras del mañana*.

Ya varios años antes del *affaire* Leers, Huizinga, que conocía bien la obra de Warburg,²⁰ había buscado el contacto con Fritz Saxl. En 1933 al parecer se había fijado el propósito de un posible traslado de la biblioteca Warburg a Leiden, tal como se infiere de una carta de Saxl del 26 de

¹⁹ Johan Huizinga: *Briefwisseling III. 1934 – 1945*. Utrecht/Antwerpen: Veen/Tjeenk Willink 1991. S. 100 f. [1170].

²⁰ Y, según ha enfatizado Christoph Strupp, en su monografía digna de ser leída sobre la historia de la cultura de Huizinga, compartía el “concepto integral de la

cultura de Warburg, su dedicación a motivos, formas y símbolos en las artes plásticas en el contexto histórico, así como su énfasis del significado de la investigación interdisciplinar”. Véase, Christoph Strupp: *Johan Huizinga. Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000. S. 95.

diciembre 1933: “Usted tuvo la gran bondad de interesarse hace algunos meses por el destino de la biblioteca Warburg y no olvidaré las horas que se me permitió negociar con usted sobre esto y le debo mis más sinceros agradecimientos por ello.”²¹ En septiembre de 1933, en *De Gids* se publicó la exhaustiva recensión que Huizinga escribió sobre las obras completas de Warburg, que habían aparecido en 1932 en la editorial Teubner en Leipzig. En esta recensión –bajo un título que debería gustarle a Wolfgang Schäffer: *Un laboratorio científico-cultural*– señala: “La ciencia de la cultura para Warburg se concentra en un ‘saber de la expresión’, ‘psicología histórica de la expresión humana’, en el seguir el rastro y reconocer el modo en que la humanidad ha fijado sus imágenes del pensar profundamente conmovedoras en determinadas formas y cómo estas formas transmiten una fuerza vital increíble, en ocasiones del todo extinta, grotescamente desplazada y agotada, con tal de luego abrirse de repente y ser despertadas a que obtengan un nuevo significado. Por consiguiente, la atención se dirige en primera línea a motivos, fórmulas, símbolos, luego a estilo. En el proceso de la transmisión y recepción de las formas expresivas no hay separación alguna entre Antigüedad, Medioevo y Renacimiento. El periodo formador, el de la Antigüedad, con increíble fuerza y tenacidad sigue causando efectos y los causa a posteriori. Pero detrás del mundo representacional greco-romano nuevamente reside el oriental que se manifiesta en varios ámbitos, a saber, en todo aquello que está relacionado con la astrología, hasta la misma Modernidad”. De manera explícita Huizinga elogia la biblioteca Warburg: “Estructurada sistemáticamente en cuatro secciones, abarca una rica colección sobre ciencias de la religión, magia, farmacología popular, el arte de la predicción, cosmología, filosofía, luego historia del arte en el sentido más amplio, historia de la literatura y de la cultura, con una extensa colección de imágenes que se une a lo anterior. Quien mira en perspectiva la actividad del instituto durante los diez años de su existencia no puede tener dudas respecto del peso y de la productividad de la creación de Warburg. Es de esperar vivamente que esta delicada planta no vaya a perecer en las tormentas de nuestro rudo tiempo...”. En febrero de 1937 Huizinga viajó a Londres para dar una conferencia en el Instituto Warburg, en el contexto de una serie de conferencias sobre un mismo tema, impartidas por docentes provenientes de diferentes

²¹ Johan Huizinga: *Briefwisseling II. 1925 – 1933*. Utrecht/Antwerpen: Veen/Tjeenk Willink 1990. p. 493 [1066].

disciplinas [*Ringvorlesung*], acerca de *On the Cultural Function of Play*. El programa de las conferencias Warburg al día de hoy sigue siendo bastante e interesante: el 12 de enero 1937 Konrad Lorenz habló sobre *Biological Aspects of Play*; la presidencia le correspondía a Julian Huxley de la Zoological Society of London. El 9 de febrero era el turno de Henri Focillon de la Sorbonne con una conferencia sobre *La Règle et le Jeu dans les Arts Plastiques*; el *chairman* era Kenneth Clark de la National Gallery. La conferencia de Huzinga sobre *The Play Element of Culture*, dictada el 23 de febrero estuvo presidida por el experto en Medioevo Ernest Fraser Jacob de la University of Manchester. El 9 de marzo 1937 habló el historiador del arte William George Constable, del Courtauld Institute of Art sobre *English Dilettanti and Art Collectors*; como *chairman* actuó Sir Cecil Harcourt-Smith, de la Society of Dilettanti. El 23 de marzo siguió la conferencia de Jacob Isaacs (King's College London) sobre *Literary Wit in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*; la presidencia le correspondió al director de la National Portrait Gallery, Henry M. Hake. El 25 de mayo finalmente habló Ernst Kris, en aquel entonces en el Museo de Historia del Arte en Viena, sobre *Principles of Caricature*; como *chairman* actuó Bronisław Malinowski (London School of Economics). El 8 de junio la etnóloga francesa, musicóloga y representante de los estudios del folclore Violet Alford (Bath College) habló de *Carnival and Saturnalia*; su conferencia estuvo presidida por H. Coote Lake (de la Folk-Lore Society). Al final de la serie de conferencias, el 29 de junio fue el turno de Kenneth de Burgh Codrington (del India Museum), que impartió una conferencia sobre *Play and Ritual*; como *chairman* le tocó al historiador de las ciencias y de la medicina Charles Singer del University College in London. ¡Vaya espectro de disciplinas y nombres! Un año después de este memorable ciclo de conferencias apareció *Homo Ludens*, presumiblemente su obra más relevante luego de *El otoño de la Edad Media*. A *Homo Ludens* se asoció una reorientación de la investigación en ciencias de la cultura, en dirección de la investigación de prácticas culturales que no pueden ser atribuidas, sin más, a cualesquier propósito y función externa. El momento de la publicación, sin embargo, era cualquier cosa menos oportuna; un año después de la aparición de *Homo Ludens* empezó la Segunda Guerra Mundial. Luego de la ocupación alemana de los Países bajos Huizinga fue declarado émérito; tuvo que renunciar a su membresía en la Academia de las Ciencias, y en marzo de 1943 sus escritos también fueron prohibidos en los Países bajos. A la edad de casi 70 años fue internado por algunos meses —desde agosto hasta octubre de 1942— en un campo de prisioneros; recién fue

dejado en libertad cuando corría el peligro de morir bajo arresto alemán. Sin embargo, no le fue permitido volver a Leiden, sino que junto a su segunda esposa Auguste Schölvink, con la que se había casado en 1937, y una hija en común tuvo que trasladarse a los alrededores de Arnheim. Después de una breve enfermedad murió ahí el 1 de febrero 1945, tres meses antes de la liberación. Andrés Jolles, en cambio, un año después —el 22 de febrero 1946— se quitó la vida en Leipzig; y el 22 de marzo 1948 murió Fritz Saxl en Dulwich (Inglaterra).

Comentario final

El final de la Segunda Guerra Mundial conformó una cesura en la historia de las ciencias, con certeza también de las ciencias de la cultura. En su último libro de 1943, redactado bajo arresto domiciliario en De Steeg cerca de Arnheim —sin acceso a la biblioteca universitaria o incluso a su biblioteca privada—, y cuya aparición como texto material no llegó a vivenciar, Huizinga se preguntaba cómo debía ser reconstruido el mundo luego de su hundimiento. Al igual que en su carta abierta de diciembre 1933 a Julien Benda, se dedicó a un posible reordenamiento de Europa. Lo que concibió impresiona por su notable clarividencia.²² Huizinga desarrolló una unidad transnacional de Europa, con simultáneo mantenimiento de lenguas y culturas nacionales. Distinguió a varias “culturas mayores”: un espacio cultural latino, anglosajón y eslavo, ninguno alemán; en esto, para Huizinga no se trataba del levantamiento de imperios políticos, sino del “restablecimiento de un orden legal internacional, un comercio pacífico entre los Estados, una administración basada en convenios y asesoramiento de las unidades de poder”.²³ El federalismo debía proteger del militarismo, nacionalismo y puerilismo, a los que Huizinga consideraba extraordinariamente peligrosos: como una “cinta elástica, a la que no le hace daño si, en caso de ser necesario, es extendida hasta los límites de su elasticidad, para luego volver al habitual grado suelto de la cohesión.”²⁴ ¿Por qué los EEUU son tan exitosos? Esa es la pregunta que se plantea Huizinga. ¿Acaso se

²² Cfr. Johan Huizinga: *Ein Brief an M. Julien Benda*. Sinn und Aufgabe der Nationen im zukünftigen Europa (1933). Traducción de Kurt Köster. En: *Geschichte und Kultur*. Gesammelte Aufsätze. Editado por Kurt Köster.

²³ Cfr. Johan Huizinga: *Ein Brief an M. Julien Benda*. Sinn und Aufgabe der Nationen im zukünftigen Europa

(1933). Traducción de Kurt Köster. En: *Geschichte und Kultur*. Gesammelte Aufsätze. Editado por Kurt Köster. Stuttgart: Alfred Kröner 1954. p. 357–373.

²⁴ *Ibid.*, p. 266.

debe al azar que el “Estado federativo europeo por antonomasia, Suiza, pudo mantenerse al margen de la guerra actual”? Una asociación federativa de muchas pequeñas unidades de poder, bajo cierta supremacía, fuertemente restringida, de un consorcio de las unidades mayores (que, en cierto modo inevitablemente, en cada caso a su vez serán federaciones), eso parece ser la disposición inminente del mundo.”²⁵ Como ideal de tal reordenamiento Huizinga postula las “civilitas humana” de Dante, que ha de servir únicamente al conjunto de la “vita felice”, a la vida feliz en paz, libertad y razón.²⁶

Resulta alarmante y amenazador que hoy —exactamente una semana después del anuncio de los resultados del referendo en Gran Bretaña, en el centésimo aniversario de la batalla de Somme, más de setenta años después del final de la Segunda Guerra Mundial— la Unión Europea sea considerada desde varios lados nada menos que una imagen (o concepto) de lo que consideramos un enemigo [*Feindbild*], que el nacionalismo y el militarismo, junto a la xenofobia abierta, estén renaciendo, no por último en mi propia patria Austria. Huizinga aún podía entusiasmarse por los “millones de seres humanos que en todas partes estaban a disposición”, que deseaban la paz, la libertad, la razón, la felicidad: en las últimas líneas de su libro sobre el *Mundo traicionado* de 1943 los llamó los “homines bonae voluntatis”, ya sea en el sentido de Kant, Dante o de la vulgata;²⁷ hoy nos gusta difamarlos tan rápidamente como ingenuos “adherentes al buenismo” [*Gutmenschen*]. En los últimos días —al igual que todos— he tenido entrevistas angustiosas con estudiantes en Londres, Bruselas o Berlín, que estaban preocupados por sus futuras posibilidades de estudiar en el Reino Unido, preocupados en vista de este extraño regalo de cumpleaños para Erasmo que nació 550 años atrás —el 28 de octubre 1466, presumiblemente en Rotterdam. Su célebre *Moriae encomium* —traducido como *Elogio de la locura* [Torheit]— fue redactado en 1509, durante una estadía en Inglaterra, como invitado de su amigo Thomas Moro, a quien le está dedicada esta obra. “Erasmus” se llama el programa de intercambio a nivel de la Unión Europea para estudiantes, que ojalá sobreviva la decisión británica. Permítanme concluir con un agradecimiento a mis estudiantes. La difundida crítica de los estudiantes de hoy, que en comparación con las generaciones

²⁵ *Ibid.*, p. 266.

²⁶ *Ibid.*, p. 182.

²⁷ *Ibid.* p. 271.

anteriores realizarían sus estudios de manera apolítica y desinteresada es algo que nunca compartí. Todo lo contrario: en los últimos años tuve el privilegio de enseñar y conocer a tantos estudiantes que, con compromiso y creatividad interdisciplinar, con una movilidad vuelta comprensible de suyo, y notable plurilingüismo, siguieron y aún siguen un camino crecientemente pedregoso. Ellos son los destinatarios de posibles proyectos acerca de la historia de la “Primera ciencia de la cultura”, no solo en Alemania, sino también en Italia, Francia, Inglaterra o Europa del Este. Agradezco a los estudiantes, no por último a mis colegas, así como a mis colaboradores que en los últimos veintitrés años me apoyaron en incontables oportunidades y me acompañaron en un clima amistoso centrado en la cooperación.

Pathos y ethos. Una consideración aristotélica*

Friedrich Kittler

En la esencia del ser humano yacen, antes de todo saber, los estados de ánimo [*Stimmungen*].¹ Cuando percibimos, siempre oscilan hacia el interior de algo sentido, alegría o duelo, valor, desesperación, pasión. Si bien nos alegramos más sobre lo que nuestros ojos ven, pues revela [*entbirgt*] tantas diferencias en las cosas. Pero, en realidad, solo podemos aprender y, por ende, saber, porque los seres humanos, a diferencia de, por ejemplo, las abejas, también tienen orejas.² Y porque el ser humano entre todos los animales es el que más imita: los niños adquieren su primer saber solo mediante la imitación de los mayores.³ Los seres humanos son los únicos animales que tienen el *logos* o el lenguaje.⁴

185 |

* Traducción Niklas Bornhauser. Título original: "Pathos und Ethos. Eine aristotelische Betrachtung". En: Corina Caduff, Anne-Kathrin Reulecke, Ulrike Vedder (Hrsg.) *PASSIONEN. Objekte – Schauplätze – Denkstile* (27-30). München: Wilhelm Fink, 2010.

¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle an der Saale, 1931, § 29.

² Aristóteles, *Metafísica*, A 1.

³ Aristóteles, *Poética*, 4.

⁴ Aristóteles, *Política*, I 1.

Los pájaros cantores con sus delicadas lenguas si bien también pueden estructurar [*gliedern*] la voz [*Stimme*] y, por ende, no solo gritar o bramar, sino que pueden cantar igual que nosotros. No tienen estas canciones, como es el caso de los mamíferos, de la naturaleza, a saber, del placer y del dolor, sino que cada joven ruiseñor tiene que aprender su dialecto (διῶλεκτος) de los gallos más viejos.⁵ Pero (aquí nos permitimos complementar a Aristóteles), los ruiseñores no tienen signos visibles para los tonos, con los que manifiestan sus deseos amorosos a las hembras; ni siquiera anotan sus cantos estructurados como lo hacemos los seres humanos.⁶

De esta modo, la imitación, comienza en el niño del todo inicialmente, por último, pero no menos importante, lleva a una altura de la poesía que es cantada y escrita a la vez.⁷ Por esto, si bien lo que el alma padece de las cosas de este mundo en todos los seres humanos permanece idéntico, pero entre los pueblos hay distintos sonidos para las cosas y para las cosas, a su vez, distintos símbolos escriturales.⁸ Es por esto que el amor en todos los pueblos se llama de manera diferente; pero solo quien piensa en el ser amado y escribe y poetiza, justamente porque aquel (como de Safo en adelante) se halla en países extranjeros en lugar de encontrarse sobre una cama, ha experimentado lo que es el amor.⁹ Entonces, los sonidos de amor entran en presencia [*wesen an*] porque están guardados en signos escriturales; los amantes se ausentan [*wesen ab*] desde que la *Odisea* ha inventado la añoranza, el sufrimiento y el retorno a casa (νόστος). Aprender mediante sufrimiento (παθεῖν μαθεῖν) dice una vieja rima griega.

⁵ Aristóteles, *Historia de los animales*, IV 9; cfr. Plutarco: *Gryllos* 9.

⁶ Aristóteles, *De la interpretación*, 1. A partir del abecedario fonético de los griegos se desarrollaron, en recursión doble, primero un sistema de cifras y luego dos grabados musicales para el canto y la música instrumental.

⁷ Aristóteles, *Poética*, 4.

⁸ Aristóteles, *De la interpretación*, 1.

⁹ Aristóteles, *Retórica*, I, 11.

Pero, ¿cómo se convierte este pathos (casi a través de un milagro) en escritura? ¿Cómo ‘los padecimientos en el alma’ (τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παθήματα) en tanto ellos mismos se convierten en signos, que sobreviven el gorjeo transitorio de los jóvenes ruisseños machos?

Empero, si podemos volver a complementar al pensador, solo una entre estas múltiples escrituras, independientemente de que estructuren el lenguaje según sílabas, consonantes o también conceptos, fue inventada o adaptada con tal de registrar los cantos orales en toda su fidelidad: el alfabeto vocal griego *es*, con Platón, el nacimiento de las musas,¹⁰ porque aún en tiempos de Homero la *Iliada* se escribía [*anschreibt*] “también para nosotros”¹¹ los mortales.¹²

Por supuesto que Homero aún no dispone de palabras para el milagro que las musas obran, y que él llamó desde entonces incesantemente. Lo amamos como ciencia y poesía. Homero, en cambio, no conoce el *corpus* como un todo, sino tan solo los muchos miembros [*Glieder*] que lo conforman.¹³ Recién la poesía en estrofas de Safo, a partir de esta pluralidad de muchas μέλεα, acuña el μέλος, singular, la “melodía” que es de todos nosotros. Lo mismo sucede en el caso de los muchos lugares de almacenamiento o establos en los que se reúnen tanto seres humanos como animales: Homero únicamente conoce el plural ἦθεα. En el linde de los campos las conejas se construyen a ellas y a sus crías un hueco. Recién a partir de Hesíodo existe el singular ἦθος,¹⁴ que

¹⁰ Platón, *Fedro*, 259b.

¹¹ Homero, *Odisea*, I, 10.

¹² Barry B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge, Cambridge UP, 1991.

¹³ Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, Klesit, 1948, p. 19.

¹⁴ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, V, 137.

se muestra como usanza, como costumbre y carácter,¹⁵ con tal de finalmente entrelazar de manera indistinguible rasgo de carácter [Wesenszug] y destino bajo el signo pensante llamado logos: “ἦθος ἀνθρώπων δαίμων”.¹⁶ El carácter es para el ser humano su *daimon*.

Los *daimons* en un inicio, cuando los griegos poetizaban y aún no pensaban, se llamaban Dioses y Diosas, si no se revelaban con su nombre, sino que reinaban de manera invisible como espíritus, de manera más fatal, más sujeta al destino. Ahora, en el pensamiento de Heráclito moraba el *daimon* en el alma misma, cuyo sentido se multiplicaba incesantemente, y cuyos límites no encontramos a pesar de toda nuestra búsqueda, aun cuando lo más propio de ella reside en el ethos.¹⁷ Este ethos se escribe igualmente ἔθος o ἦθος, costumbre o carácter, porque ambas palabras muy probablemente se remontan a una raíz indogermana: *heth-, me he sentado, estoy sentado, moro, construyo. Por eso ἔθνος, claramente derivado de ἔθος, significa el pueblo, la multitud, el enjambre –la encarnación de seres, entonces, que desde siempre conviven con nosotros. Porque excluir τὰ ἔθνη como los otros o “herejes” recién se le ocurrió a los herejes cristianos. (Para no hablar de las etnias de los estatutos de la ONU, ese concepto postcolonial periclitado [*Unbegriff*]. Ya nadie debería poder hablar de tribus o pueblos).

Frente al ἦθος aparece el πάθος, aquello que sobreviene y nos asalta. En pocas palabras, actuamos o sufrimos según nuestro *daimon* quiere. De los animales que más imitan entre todos, que ya somos cuando niños, por

¹⁵ χαρακτήρ, a todo esto, en griego parece ser un préstamo académico que se remonta al acuñamiento (tallado, grabado, raspado) de dinero. Así Walter Burkert: “Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur”, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1, Berlin, 1984, pp. 1-135 [p. 39].

¹⁶ Heráclito, B 119 DK.

¹⁷ Heráclito, B 32, 45, 101 y 115 DK.

ende, emerge a lo sumo la poesía o imitación. Porque Aristóteles distingue entre todos los miembros del cuerpo a la voz como el más imitante.¹⁸ Ninguna imagen, tal como lo tienen en mente los ojos, en su pathos llega a igualar a lo que habla desde la voz. Es ella la que aumenta el λόγος hacia λέξις, hacia la violencia del hacer canciones (μελοποιία).¹⁹ Si el sufrimiento amoroso de Safo llama a Afrodita, la desesperada última canción del coro en la *Antígona* de Sófocles a Dioniso, entonces no se trata de literatura que leamos en silencio, sino de una voz que se cumple en la realización. Los Dioses vienen porque son llamados rítmica y melódicamente. Así, Afrodita, en tanto compañera de lucha, asiste al amor de Safo por tercera vez;²⁰ así el muchas veces nombrado Dios viene a Tebas, con tal de limpiar la ciudad con el pisotear de sus pies del asesino de Creonte.²¹ Lo que Aristóteles llamará catarsis, la limpieza del sobresalto y lamento trágicamente excitado, en cambio ya es literatura, incluso si el pensador se queja de que los griegos aún no tienen esa palabra.²²

Y, no obstante, también el pensador sabe lo que Arquíloco cantó tempranamente: que los estados de ánimo acuñan o mantienen a las personas.²³ Es por esto que todo griego debe aprender y padecer la música, dice en la *Política*. Los ciudadanos adultos, que en esto son iguales a Zeus, si bien no cantan ni juegan ellos mismos, pero si disfrutan de Apolo y de las musas.

Y, en los ritmos y en las melodías, se dan imitaciones (ὁμοίωμα) muy perfectas de la verdadera naturaleza de la ira y de la mansedumbre, y también de la fortaleza y de la templanza y de sus contrarios y de las demás

¹⁸ Aristóteles, *Retórica*, III, 3.

¹⁹ Aristóteles, *Poética*, 6.

²⁰ Safo, Fragmento 1 L-P.

²¹ Sófocles, *Antígona*, V, 1142.

²² Aristóteles, *Política*, 1.

²³ Arquíloco, Fragmento 67d.

disposiciones morales (y es evidente por los hechos: cambiamos el estado de ánimo al escuchar tales acordes).²⁴

Entonces, todo niño, incluso en Atenas, ni hablar de Esparta, debe ser instruido en el canto y el juego, para que poéticamente viva lo que su alma ilimitada alberga en cuanto a ethos o pathos. Porque “el alma es”, con Aristóteles, “en cierto modo todo lo ente”.²⁵

*

Vivimos bajo otras estrellas. Unas emprenden los viajes de Tim Leary, con tal de experimentarlas por una noche. Para otras, incluso la embriaguez pertenece a la propia manera, al carácter, al propio hacer. Pathos y ethos, por ende, son las opciones entre las que se puede elegir. Esto tan solo lo ha dicho con claridad Niklas Luhmann:

A saber, la reducción significativa [*sinnhaft*] de la complejidad puede ser atribuida de dos maneras: al mundo mismo o a determinados sistemas en el mundo. O la reducción es tratada como predada o es producida por un sistema determinado. En el primer caso hablaremos de vivenciar [*Erleben*], en el otro de actuar. Ambos son procesos que transcurren en sistemas, ambos procesos se presuponen organismos vivientes, que se comportan, que pueden ordenar su relación con el mundo circundante de manera significativa. Por consiguiente, la diferencia entre vivenciar y actuar no puede ser construido con ayuda de la diferencia entre adentro y afuera, ni con ayuda de la diferencia entre activo y pasivo; también vivenciar es vivir, es el movimiento incesante del cuerpo. El punto de diferencia no puede ser aprehendido a nivel

²⁴ Aristóteles, *Política*, VIII 5 de II. I 601-604.

²⁵ Aristóteles, *Del alma*, III, 8.

del sustrato orgánico, en lo que es visible del ser humano, sino que reside en la misma conformación de sentido, a saber, en la pregunta de cómo es atribuida la reducción de complejidad, dónde en cierto modo es “localizado” el sentido. El sentido vivenciado es aprehendido y elaborado como hetero-reducido, el sentido de la acción, en cambio, como rendimiento propio del sistema.²⁶

²⁶ Niklas Luhmann, “Sinn als Grundbegriff der Soziologie”, Jürgen Habermas/Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?, Frankfurt am Main, Surkamp, 1971, pp. 25-100 [p. 77].

El presente número
de *Papel Máquina* se publicó
en octubre de 2022 en la ciudad
de Santiago de Chile.

Se utilizaron las tipografías
Adobe Garamond y Aspira.

Editorial

Niklas Bornhauser

Campos de batalla

Niklas Bornhauser

Concomitancias

Katrin Solhdju

Andreas Beyer

Thomas Macho

Afecciones

Carlo Ginzburg

Yoko Tawada

Georges Didi-Huberman

Diálogos

Sigrid Weigel

Traslaciones

Friedrich Kittler

el hoy difunto - el documento destructivo