



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Historia y estetización : actualidad de Warburg y Benjamin para la teoría política contemporánea

Autores (en el caso de tesis y directores):

Daniela Losiggio

Cecilia Macón, dir

Luciano Ezequiel Nosetto, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Daniela Losiggio

**Historia y estetización:
Actualidad de Warburg y Benjamin para la teoría política
contemporánea**

(Un volumen)

Tesis para optar por el título de doctora en Ciencias Sociales

**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales**

**Directora: Cecilia Macón
Codirector: Luciano E. Nasetto**

**Buenos Aires
Noviembre de 2016**

Resumen

Numerosos trabajos provenientes de los estudios de la memoria y de la teoría de la estetización conciben los pares historia-memoria y estetización-politización como conformados por términos contrapuestos. Según estos, la “historia” y la “estetización” tendrían por fin la manipulación de voluntades políticas, mediante la movilización de pasiones colectivas, de imágenes fascinantes y de creencias mágicas. Esta tesis busca desarticular la rigidez de las mencionadas contraposiciones, a partir de una teoría que de cuenta del lugar y las funciones que tienen estos términos en la actualidad política. Nuestra hipótesis principal sostiene que la noción de “imagen” desarrollada en las obras de Abraham Moritz Warburg (1866-1929) y Walter Benjamin (1892-1940) ofrece un aporte epistemológico ineludible para esa desarticulación.

Abstract

Many works from memory studies and the aesthetics theory conceive the pairs history-memory and aestheticization-politicization as conformed by opposite terms. According to them, the "history" and "aestheticization" would have the object of manipulating political wills, through the mobilization of collective passions, fascinating images and magical beliefs. This thesis seeks to disarticulate the rigidity of the above mentioned oppositions, starting from a theory that gives account of the place and the functions that these terms have in the political present. Our main hypothesis holds that the notion of "image" developed in the works of Abraham Moritz Warburg (1866-1929) and Walter Benjamin (1892-1940) offers an inescapable epistemological contribution to this disarticulation.

Índice

INTRODUCCIÓN

6

1. Planteo del problema, 6; 2. Estado del arte, 10; 2. 1. De la antinomia mito-Historia, *versus* conocimiento-memoria, 10; 2.2 De la contraposición estetización *versus* política, 18; 3. Sobre los autores que forman el *corpus*, 23

CAPÍTULO I:

Crítica de la ilustración: conocimiento con magia en Warburg y Benjamin

26

1. Dos imputaciones al sistema kantiano a raíz de una inconsistencia en el formalismo, 29; 1.1. Garantía de la objetividad: de lo aplicable a la experiencia (*a priori*) y la función de las ideas, 30; 1.2. Formulación de una inconsistencia en lo referente a los juicios *a posteriori*, 34; 2. Aby Warburg y el giro perceptivista: empatía, mimesis y símbolo, 36; 2.1. Teoría de la *Einfühlung*. Vischer contra el formalismo, 37; 2.2. Botticelli y la primera aparición de los conceptos de empatía y símbolo en la obra de Aby Warburg, 40; 2.3. Incursión por la etnografía. Mito-ciencia (Vignoli), primitivo-actual (Darwin) para la apertura del *Denkraum*, 45; 2.4. Mimesis empática, mimesis imitadora, 48; 2.5. El símbolo, 52; 2.6. Recapitulación sobre el conocimiento en Aby Warburg, 55; 3. Walter Benjamin y la teoría metafísica del conocimiento: nominación, traducción, crítica y mimesis, 56; 3.1. El mito (callejón sin salida), 57; 3.2. Contra la experiencia perceptiva, 60; 3.3. Teoría del conocimiento y teoría del lenguaje en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, 62; 3.4. Teoría del conocimiento y teoría del lenguaje en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, 65; 3.5. De la mimesis lingüística, 68; 3.6. Actualidad de la magia, 71; 3.7. Recapitulación sobre el conocimiento en Walter Benjamin, 75; 4. Conclusiones: hacia una teoría de la historia con imágenes, 77

CAPÍTULO II:

Crítica del progreso: el carácter espectral de las imágenes en Aby Warburg

79

1. De la psicología individual a las “fuerzas impersonales”, 80; 2. Contra la ciencia histórica, el historicismo y el esteticismo (o sobre los límites del relativismo y el idealismo), 85; 3. Intercambios entre el Renacimiento de norte y sur: vida festiva, individualidad como comicidad, 96; 4. El detalle iluminado: artes menores, detalles, voces, 99; 6. El concepto de supervivencia, 103; 7. Semon: teoría de la memoria social, 105; 8. De la Biblioteca al Atlas: mimesis como *Mnemosyne*, 107; 9. Recapitulación sobre la teoría de la historia-memoria warburguiana, 114.

CAPÍTULO III:

Crítica del concepto moderno de historia: el carácter político de las imágenes en Walter Benjamin 116

1. Crítica al idealismo: fenómenos, ideas, conceptos, 118; 1.1. Crítica entre contenido de verdad y fenómeno, 118; 1.2. Concepto: entre verdad y fenómeno, 122; 1.3. idealismo vs. alegoría, 125; 2. Crítica al historicismo: subjetividad política e imágenes dialécticas, 129; 2.1. El concepto de dialéctica, 130; 2. 2. Sujeto y huella mnémica, 132; 2. 3. Sujeto y consciencia revolucionaria, 135; 2. 4. Sujeto y rememoración, 139; 2. 5. Sujeto: consciencia y rememoración, 142; 2.6. Un comentario final sobre política y montaje, 145; 3. Recapitulación sobre historia y política en Benjamin, 147.

CAPÍTULO IV:

Lo estético-político en Warburg y Benjamin

148

1. La ilustración warburguiana: *Pathos* y acción en la teoría de la memoria social, 149; 1.1 Nietzsche, maestro de Warburg o apolíneo-dionisiaco en clave luminosa, 150; 1.2. Teoría de la memoria social: acción, pasividad, reacción, 160; 1.3. ¿Es la reflexión libre un criterio de distinción de la imagen fascista respecto de la imagen-acción?, 165; 2. La ilustración benjaminiana: estetización de la política y politización del arte, 171; 2.1. Lo reaccionario como auratización, 172; 2.2. Esencialización de la forma-

montaje: Brecht, 180; 3. Teorías del fascismo alemán: *Gestalt* y *Urbilder*, 185; 4. Recapitulación. La dialéctica de la política y la estética, 189

CONCLUSIONES: Actualidad de lo estético-político **191**

Bibliografía **199**

Agradecimientos

Si es un lugar común la afirmación de que por medio del intercambio teórico y afectivo se potencia el pensamiento, en la aventura del escribir ese lugar común no deja de hacer sentido. De allí que me embarque en una serie de agradecimientos. A Cecilia Macón, por la extrema generosidad con la que puso a disponibilidad de este trabajo la originalidad de sus reflexiones y absolutamente todos los espacios de expresión que tuvo a mano. A Luciano Nosetto, por la meticulosidad de una corrección sutil e involucrada, por ofrecer siempre herramientas de inspiración y, fundamentalmente, por una conversación de más de una década que él dirige en el sentido de lo claro y distinto, y que constituye una de las marcas cardinales de mi formación. A Hernán Ulm, co-director de mi tesis de maestría, por sus lecturas minuciosas y sus agudos aportes que más de una vez reorientaron la investigación, reforzándola. A Eduardo Rinesi por el aliento para que inicie mis primeros pasos en la investigación y porque sus estudios sobre la relación entre poesía y política y su insistencia en la crítica de la actualidad están en el origen de mi tesis.

A los amigos con quienes nos unen el afecto y el concepto. Los pensamientos en torno a la estetización y la actualidad de Benjamin no hubieran sido posibles sin los intercambios con Lucía Wegelin y Florencia Abadi, de los que han resultado varios trabajos conjuntos. A Lucila Svampa, agradezco la generosísima y entusiasta apertura de espacios de discusión y su valiente apuesta por lo colectivo. A las tres, por sus lecturas. A Gonzalo Aguirre y Alejandro Cantisani agradezco el haberme transmitido la alegría del pensar y el escribir.

A mis interlocutores de grupos: las colegas del Seminario de Género, Afectos y Política (SEGAP). A los compañeros del grupo de lecturas sobre Freud y Nietzsche (2012-2014), especialmente a la generosa erudición de Maricarmen Rodríguez. A mis compañeros del UBACyT “Crisis del humanismo” y del Proyecto de Reconocimiento Institucional “Memorias en pugna” que ofrecieron el marco teórico que contuvo mis inquietudes. Al Centro de Estudios de Filosofía de la Cultura de Comahue (especialmente al esfuerzo y calidez de Susana Paponi, Fernando Sánchez y Soledad Gaona), la Asociación Misionera de Filosofía y Ciencias de la Educación (fundamentalmente a Carlos Vigo) y el proyecto de extensión nro 2168 de Salta (especialmente a la amabilidad de Natalia Gil y Laura Navallo) quienes me han invitado en diferentes oportunidades a disertar u ofrecer cursos sobre los temas que aquí se tratan. Esas instancias resultaron nodales para la estructuración de mi objetivo.

Al equipo editorial de la Revista *Eadem Utraque Europa*, que siempre se mostró interesado en mi trabajo como traductora e investigadora de Aby Warburg. A dos admirados profesores que potenciaron este trabajo mediante distintos aportes: José Emilio Burucúa y Claudia Hilb. Al equipo de colegas de la materia “Prácticas Culturales” de la UNAJ y del Programa de Estudios de Género. A mis alumnos, alumnas y a mis colegas docentes Mariela Solana, Luciana Pérez, Gabriela Alatsis y Nora Otero, con quienes descubrí herramientas inestimables de inteligibilidad del poder simbólico.

Este trabajo de investigación no hubiese tenido lugar sin el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y del *Deutscher Akademischer Austauschdienst* que financiaron mi beca doctoral y una beca de intercambio, respectivamente. También agradezco al *Benjamin Archiv* de la *Akademie der Künste* y al *Warburg Institute* que me proveyeron de gran parte del material sobre el que se construye este trabajo; a Claudia Wedepohl por la generosa dedicación a mis búsquedas.

Por la presencia y el acompañamiento afectivo sin el cual ninguna acción es posible, a mis amigas y amigos Marcela Gigena, Julia Lisjak, Diana Olgún, Florencia Egitto, Marisol Cernadas, Daniela Federice, Mariana Kaiser, Agustín Ingratta, Lucila Álvarez, Diego Conno y Javier Vazquez; a mis hermanos, Luciano Losiggio, Melanie Tugentaft y Leticia Losiggio. A mi madre, Mónica I. Garbarini, y su afán por transmitirme el amor por la lectura y la enseñanza. A mi padre, Domingo J. Losiggio, porque fue él y no Warburg quien me mostró que el buen dios habita en el detalle.

Al misterio renovador que el nombre de Romina Farah Luin regala al pensamiento.

Introducción

1. Planteo del problema

En el clásico estudio sobre la memoria colectiva, escrito en los primeros años de la década de 1940, Maurice Halbwachs postula la necesidad de distinguir historia y memoria:

Resulta que la memoria colectiva no se confunde con la historia y que la expresión memoria histórica no ha sido una elección muy acertada, puesto que asocia dos términos que se oponen en más de un punto. La historia es, sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo. En general, la historia sólo comienza en el (...) momento en que se apaga o se descompone la memoria social. Mientras un recuerdo subsiste es inútil fijarlo por escrito.¹

Estas ideas fueron publicadas póstumamente, en 1950, e impactaron prontamente en los estudios de la memoria de la teoría francesa, y más tarde, a nivel global. El monumental *Les lieux de mémoire* (1980), compilado por Pierre Nora, refleja la misma idea general:

Memoria, Historia: lejos de ser sinónimos, tomamos conciencia de que todo las opone. La memoria es vida (...) La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no está.²

La distinción entre historia y memoria preserva toda su actualidad en el siglo XXI. Por caso, un autor de la talla de Paul Ricœur la ha aprobado en ocasiones, como en el siguiente pasaje:

La memoria cuenta con un privilegio que la historia no puede quitarle: el de situar la propia historia como disciplina puramente retrospectiva en el movimiento de la conciencia histórica.³

¹ Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France, 1997, p. 130.

² Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Tomo I. París: Gallimard, 1981, p. XIX.

Estas distinciones de Halbwachs, Nora y Ricoeur no constituyen episodios aislados, sino que son expresivas de una generalizada contraposición entre memoria e historia en la teoría política y social contemporánea que aborda estas temáticas. De manera similar ocurre con los estudios contemporáneos sobre estetización, espectacularización o propagandización, que operan como fenómenos contrapuestos a la acción o la praxis. No más referir a algunas formulaciones presentes en los trabajos quizás más clásicos sobre el tema, a saber, los de Susan Sontag y Guy Debord:

Cuando la gente afirma ser atraída por las imágenes de Riefenstahl tan solo por su belleza de composición (...) tal “conocimiento experto” allana el camino a una aceptación curiosamente distraída de la propaganda para toda clase de sentimientos destructivos.⁴

El espectáculo mantiene la inconciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y es él mismo quien establece sus reglas: es algo pseudosagrado.⁵

A partir de estas influyentes consideraciones, podemos corroborar que en los estudios sobre memoria, la historia (el gran relato) aparece como el término a rebatir. La memoria, vinculada a la imaginación y al inconsciente, constituye una acción espontánea, mientras que la historia se corresponde con la manipulación del pasado (P. Ricoeur, P. Nora, E. Traverso, J. L. Nancy). En las teorías de la estetización ocurre algo semejante: la dominación estetiza, mitifica, espiritualiza, conserva; en las antípodas, el arte o la crítica filosófica conmueven la praxis (S. Sontag, G. Debord, R. Barthes, S. Lash, Y. Michaud).

De este modo, los trabajos provenientes de los estudios de la memoria y de la teoría de la estetización remedan la antinomia de raigambre kantiana entre tutela y emancipación, o bien entre conocimiento de la razón y conocimiento mágico. Los autores de ambas tradiciones recortan un *topos* ilustrado (llámese a ese *topos* memoria, arte, política), contrario a la historia y la estetización. En su aplicación

³ Paul Ricoeur. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1999, p. 44.

⁴ Sontag, Susan. “Fascinante fascismo”, en: *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 1987, p. 81-107.

⁵ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2012. Trad.: José Luis Pardo, p. 46.

política, estas últimas tendrían por fin la manipulación de voluntades políticas, mediante la movilización de pasiones colectivas destructivas, de imágenes fascinantes y de creencias mágicas. En este sentido, historia (o más precisamente, mito) y estetización constituyen atributos del fascismo o del momento ideológico-reaccionario de los Estados-Nación. Incluso después del diagnóstico de la caída de los regímenes soberanos de la memoria (relatos oficiales de los Estados-Nación), en los estudios de N. Luhmann y S. Lash, la estetización (espiritualización) y la historización (mitificación) del pasado nacional siguen siendo consideradas como actividades ideológicas o totalizadoras.⁶

Encontramos discutible que esos abordajes –a los que llamamos “ilustrados”– constituyan hoy una perspectiva epistemológica eficiente y suficiente para describir la vida política de la historia, la memoria, la estetización y la acción política. Incluso si asumiésemos como verdadera la tesis de que la estetización de la política y el relato histórico son fundamentales para la construcción de legitimidad política o de una identidad colectiva, quedaría por explicar cómo se deriva de ello la manipulación o el ensombrecimiento de voluntades individuales o de las minorías. También quedaría por saber en qué sentido estetización y relato histórico-mítico serían esencial u ontológicamente conservadores, o por qué una y otro entran en contradicción con la politización del arte y el ejercicio de la(s) memoria(s) colectiva(s).

Esta tesis busca desarticular la rigidez de las contraposiciones historia vs. memoria y estetización vs. politización, a partir de una teoría que dé cuenta del lugar y las funciones que tienen estos términos en la actualidad política. Nuestra **hipótesis principal** sostiene que la noción de imagen desarrollada en las obras de Abraham Moritz Warburg (1866-1929) y Walter Benjamin (1892-1940) ofrece un aporte epistemológico ineludible para esa desarticulación.

Justamente es en contraposición con el formalismo ilustrado kantiano que Warburg procura señalar, en su lectura de los rituales mágicos, cómo los estados de ánimo y del cuerpo no pueden escindirse del conocimiento. Por su parte, discutiendo con mentados resabios empiristas de la teoría del conocimiento kantiana, Benjamin

⁶ Ver, por ejemplo, Luhmann, Niklas. *La sociedad de la sociedad*. Mexico: Herder, 2006. Trad.: Javier Torres Nafarrate; Lash, Scott. *Crítica de la información*. Madrid: Amorrortu, 2002. Trad.: Horacio Pons.

rescata la metafísica. Así, estas teorías del conocimiento revisan las contradicciones ilustradas entre conocimiento y estados de ánimo, sentimientos, pasiones; o entre conocimiento y metafísica-magia. Postulan la tensión entre los dos polos o términos: conocimiento *con* afectos del cuerpo y conocimiento *con* magia. Los métodos de la psicología de las expresiones humanas de Warburg y de la filosofía de la historia –más tarde, materialismo– de Benjamin consisten precisamente en la captación de las tensiones entre términos solo en apariencia contradictorios.

El postulado de una articulación de términos presuntamente antagónicos resulta posible sobre la base de la dialéctica benjaminiana y la polaridad warburguiana. La particularidad de la dialéctica benjaminiana (como no-contradicción) ha sido estudiada por distintos autores, desde su primer tratamiento en un clásico artículo de J. Habermas de 1972.⁷ La concepción warburguiana de la polaridad [Polarität] debe ser comprendida exactamente en este mismo sentido. Incluso ambos conceptos pueden iluminarse mutuamente.⁸ El principio dialéctico o polar de no contradicción es declaradamente anti-ilustrado. Este guiará nuestra tesis desde una teoría crítica del conocimiento hacia teorías éticas de la historia. En estas teorías de la historia se desarrolla una polaridad o dialéctica anti-idealista, donde historia y memoria (continuo-discontinuo, movimiento-detención) no se contradicen sino que tensan el arco de una temporalidad doble. La dialéctica o polaridad nos permitirá también leer la vinculación entre estética y política, incluso contra las propias lecturas de Warburg y Benjamin.

En suma: el problema que está en la base de esta tesis es el de la revisión del modo en que se ha concebido el vínculo entre estética y política, cuya raíz

⁷ Cfr.: Habermas, Jürgen. „Bewußtmachende oder rettende Kritik- die Aktualität Walter Benjamins“, en: Unseld, Siegfried (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1972; Wiesenthal, Liselotte. *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*. Fráncfort del Meno: Athenäum, 1973; Witte, Bernd. *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*. Stuttgart: Metzler, 1976; Wawrzyn, Lienhard. *Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption*. Darmstadt: Luchterhand, 1973; Jarque, Vicente. *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca, 1992; García, Luis Ignacio. “Para un materialismo del umbral. Walter Benjamin entre mito y razón”, *Constelaciones*, nro. 4, diciembre de 2012; Abadi, Florencia. “La mimesis como fundamento del recuerdo: la legibilidad de la imagen”, en: *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014.

⁸ Cfr.: Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Madrid: Pre-Textos, 2010; Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

identificamos en la Ilustración. A efectos de ganar claridad sobre la cuestión, postulamos que las obras de Walter Benjamin y Aby Warburg resultan de interés privilegiado para revisar esa relación. Sus nociones epistemo-críticas de imagen y sus perspectivas dialéctico-polares de la temporalidad nos permitirán avanzar sobre una teoría de lo estético-político que deje atrás los prejuicios ilustrados con vistas a un mejor abordaje de la actualidad política.

2. Estado del arte

Las relaciones entre la historia-memoria (o bien el mito-memoria) y estética-política (o bien espectáculo-política o propaganda-política) constituye una problemática central para el pensamiento de los siglos XX y XXI. Allí la historia como gran relato, el mito, la estetización y la movilización afectiva se asociaron al totalitarismo, mientras que la memoria, la política y la razón fueron reivindicados por las teorías sobre la democracia. No obstante algunos caracteres de la política contemporánea nos llevan a revisar estas diferenciaciones. ¿De qué modo se construyeron? ¿Qué elementos de la vida política democrática y de la política reaccionaria contemporáneas nos obligan a revisar esas diferenciaciones? ¿En qué sentido Warburg y Benjamin nos ofrecen herramientas para esta actualización?

2. 1. De la antinomia mito-historia *versus* conocimiento-memoria

El hecho de que el mito, el gran relato y la historia estén asociados en el imaginario teórico del siglo XX a las construcciones de relatos y prácticas de la política reaccionaria está, en gran parte, justificado históricamente por el origen ideológico de su defensa.⁹ Fue E. Renan (1882) quien primero sugirió que el mito (en tanto “error histórico” o relato de origen que fomenta el olvido) era necesario para la construcción

⁹ La asociación que algunos autores hacen del mito político con el populismo es, en este sentido, más oscura. Ver por ejemplo, Germani, Gino. *Authoritarianism, Fascism and National Populism*. New Brunswick, Nueva Jersey, Transaction Books, 1978; Arenas, Nelly. “Chávez. El mito de la comunidad total”, *Perfiles Latinoamericanos*, nro. 30, México, pp. 153-185.

de la identidad nacional.¹⁰ Más tarde, fueron las reflexiones de O. Spengler, E. Jünger y L. Klages, enarboladas por el nazifascismo, las que ponderaron el mito y el sentimiento (en ocasiones la *Gestalt*) sobre la razón y el concepto. La razón fue considerada como responsable del desencantamiento del mundo y de la pérdida del primitivo poder mitopoiético. El mito renovaba el encantamiento y embellecía así la vida y la política.¹¹

En las antípodas de estos pensadores, encontramos tres eminentes ataques al mito político. En primer lugar, la perspectiva kantiana según la cual la razón debe ser salvada de su contaminación con el pensamiento mítico, así como también ella debe ser reconocida como un tipo de conocimiento superior (E. Cassirer, G. Lukács, S. Kracauer). El segundo ataque al mito político proviene de cierta teoría marxista: vincula mito-razón y carga al pensamiento moderno de la responsabilidad sobre el totalitarismo (T. Adorno y M. Horkheimer). La tercera crítica, que podríamos llamar “memorialista”, denuncia en el mito –como en todo gran relato– las simplificaciones, transfiguraciones o naturalizaciones totalizantes del pasado (M. Halbwachs, T. Adorno, P. Ricœur, P. Nora, E. Traverso, G. Agamben, J. Nancy; en Argentina, H. Vezzetti, B. Sarlo).

En el primer caso (kantismo), el conocimiento crítico debe vencer al pensamiento mágico. El estudio de E. Cassirer *El mito del Estado* (1946) renueva la perspectiva de Kant y Bacon a partir de los estudios etnográficos de fines del siglo XIX y principios del XX: ¿cuál es la diferencia entre el pensamiento primitivo y el pensamiento moderno? ¿Cómo se explica que el mito sobreviva en las sociedades modernas? El neokantiano impugna fundamentalmente las derivas filosóficas de las obras de J. Frazer y E. B. Tylor. Según ellas, el mago es un antecedente del hombre de ciencia. Cassirer destaca que, en última instancia, para aquellos antropólogos, magia y razón pura son dos modos de una misma creencia, a saber, aquella que sostiene que las mismas causas producen los mismos efectos. Llama entonces a distinguir el pensamiento científico del mítico y a ponderar el primero. Siguiendo a B. Malinowski, sostiene que el mito opera solamente cuando los miembros de una comunidad deben enfrentarse a una situación peligrosa y de resultados inciertos. En circunstancias distintas a las de la fobia, los

¹⁰ Cfr.: Renan, Ernest. *¿Qué es una nación?* Buenos Aires: Sequitur, 2007.

¹¹ Cfr.: Herff, Jeffrey. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993. Trad.: Eduardo L. Suárez, p. 466.

hombres (incluso los primitivos) desarrollan prácticas seculares. Es por fobia que las sociedades modernas reaniman el mito; lo hacen cuando la política se vuelve para ellas un “vivir sobre un volcán”, un aspecto de la vida demasiado sujeto a “convulsiones y erupciones”.¹² La política es entonces un terreno peligroso que presenta la ocasión para el mito: deificación de un caudillo, carga afectiva sobre ciertas palabras a las que se les arrancaría su función semántica y aplicación de ciertos rituales que indistinguen las esferas de lo privado y lo público. Esta última característica es el punto definitivo por el que el pensamiento y las prácticas míticos se volverían repudiables: “en todas las sociedades primitivas que se rigen y gobiernan por ritos, la responsabilidad individual es cosa desconocida. Lo que hay en ellas es tan solo una responsabilidad colectiva. El verdadero ‘sujeto moral’ no son los individuos sino el grupo.”¹³ Cassirer vuelve entonces sobre Kant para redimir a la razón, recordándonos que en la ética kantiana el pensar individual no es un don [*Gegeben*] sino una tarea [*Aufgabe*] que los hombres deben llevar adelante. Es por razón del imperativo categórico que los hombres salen de la minoría de edad: pueden y entonces deben pensar por sí mismos. El hecho mítico no debe justificar nunca la holgazanería del individuo a la hora de pensar libremente.¹⁴ Esta posición es en buena parte compartida por algunos autores del círculo de Frankfurt, que ven en el irracionalismo la causa de las catástrofes políticas (G. Lukács),¹⁵ así como defienden la “desmitologización” del mundo (S. Kracauer).¹⁶

Adorno y Horkheimer introducen una novedad. Estos autores imputaban las derivas totalitarias de la propuesta gnoseológica kantiana que, según ellos, anulaba la dialéctica de lo particular y lo general (donde lo particular desafía las categorías del pensamiento y con ello la estructura social que expresan). Dicho en otros términos, era

¹² Cassirer, Ernst. *El mito del Estado*. México: Fondo de Cultura, 1974. Trad.: Eduardo Nicol, p. 331.

¹³ *Ídem*, p. 337.

¹⁴ Se trata de un argumento sustancial del liberalismo contra la idea de obediencia debida. El mismo se encuentra en las conferencias y trabajos de Hannah Arendt desarrolladas durante la década de los sesenta, intituladas luego *Responsabilidad y juicio*. Barcelona: Paidós, 2007. Trad.: Miguel Candel.

¹⁵ Cfr.: Lukács, Georg. *El asalto de la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Barcelona: Grijalbo, 1968.

¹⁶ Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa, 2008, p. 60.

la propia razón teórica kantiana la que desbarataba el uso de la razón práctica o la voluntad libre. Pero ¿de qué modo? Kant distinguía el conocimiento de la razón pura teórica del pensamiento metafísico. Lo que marcaba el límite entre el conocimiento científico y el mágico era la forma de la experiencia sensible. Podemos tener juicios universales y necesarios sobre los fenómenos porque estos ya están adaptados a las formas de la sensibilidad y del entendimiento. Lo que no podemos, sin embargo, es enunciar algo absolutamente verdadero sobre los objetos más allá de esas formas.¹⁷ Es por ello que, para Adorno y Horkheimer, la razón se homologa con la magia: ambas buscan dominar el mundo, subsumiendo lo particular al todo (exorcizando lo diferente de sí). Y es por esto último también que la ilustración encuentra una intersección con el totalitarismo. El Iluminismo, cuyo programa consistía en liberar al mundo de la magia, es acusado de quedar atrapado en aquello que pretendía desterrar.¹⁸ Lo *a priori* es el mito totalizante de la Modernidad.¹⁹

¹⁷ Para Kant, si bien las categorías del conocimiento son universales y necesarias, las intuiciones empíricas ofrecen oportunidades de formular nuevas reglas (nuevos conceptos). De allí que lo particular puede (y debe) conmover lo general. Cfr.: Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2014. Además, justamente Kant escribe la tercera crítica para señalar como político al juicio que no subsume lo particular a lo universal (el juicio de gusto en analogía con el teleológico). Construir un *sensus communis* supone un trabajo sobre aptitudes persuasivas similares a las que se aplican para validar juicios de gusto. Cfr.: Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2014. Este problema de Kant será analizado en el capítulo I.

¹⁸ Cfr.: Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. "Concepto de iluminismo", en: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987. Trad.: Héctor A. Murena.

¹⁹ H. Arendt no estaría dispuesta a aceptar este involucramiento del pensamiento de I. Kant con el totalitarismo (muy por el contrario, como lo veremos enseguida y surge del curso dictado en la universidad de Chicago entre 1965 y 1966). Sin embargo, el argumento que ella utiliza en *Los orígenes del totalitarismo* (1951) para reflexionar sobre el vínculo entre las categorías de la Modernidad y los totalitarismos del siglo XX es bastante similar al de Adorno y Horkheimer. Según ella la ley de la historia (Hegel y Marx) y la ley de la naturaleza (iusnaturalismo) como lo hace luego el totalitarismo buscan producir *a priori* a la humanidad verdadera como su fin. El problema de estas leyes es que nunca se traducen en normas de lo justo y lo injusto para el comportamiento individual (vale decir: nunca se traducen en razón práctica o voluntad libre). Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza, 2006, pp. 619-621. También la tesis de la tradición moderna como responsable del fascismo aparece en estudios más recientes como *El absoluto literario* de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe (la idea de eidestetización de la política como deseo romántico de alcanzar la perfección poética al nivel de la política) así como también en escritos tardíos de Paul De Man como "Kant y Schiller", en *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998 (donde el autor sostiene que Kant y Schiller inauguraron una tradición que contenía el potencial para justificar el fascismo).

Una tercera crítica al mito en política corresponde al paradigma memorialista de la segunda mitad del siglo XX. El mito ya no es contrapuesto a la razón, sino a la memoria o a la historia material. Los términos “mito”, “relato”, “historia”, “representación del pasado” son ubicados del lado de la dominación, la ideología, la naturalización del *statu quo* mientras que las nociones de “historia material”, “memoria”, “rememoración”, “remembranza” son adjudicadas a la acción política, la transformación, la crítica social y la democracia. Esta es una idea que aparece de modo mucho más patente en la crítica de T. Adorno a las teorías neorrománticas del mito²⁰ que en los estudios sobre los marcos sociales de la memoria de M. Halbwachs.²¹ Varios autores de los llamados “estudios sobre memoria” deben ser ubicados en esta perspectiva del relato construido (por parte de la dominación) *versus* la “buena revisión del pasado”, más espontánea, menos sistemática. En el clásico estudio de P. Ricoeur, sin ir más lejos, la memoria espontánea, involuntaria, subjetiva es opuesta a la ideología, al deseo de fidelidad en la recuperación del pasado, al aprendizaje “de memoria” (memorización), a la instrumentalización.²² Para P. Nora, la memoria es “lo que perdura del pasado en la vida de los grupos”, mientras que la historia es siempre una representación, una reconstrucción incompleta de lo que ya no es.²³ Durante los años noventa en Argentina, la antinomia mito o gran relato *versus* memoria resultó cardinal en los estudios sobre memoria e historia reciente. El gran relato, el mito y la ritualización eran comprendidos como elementos de regímenes ya caducos de representación del pasado,²⁴ o bien como uno de los aspectos reaccionarios del

²⁰ En “Spengler después del ocaso” (1941), T. Adorno denunciaba el mito neorromántico como un tipo de transfiguración ideológica de la historia material en una construcción arquetípica. Cfr.: Adorno, Theodor. *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1973. Trad.: Manuel Sacristán.

²¹ M. Halbwachs, uno de los primeros y más importantes teóricos de los llamados “estudios sobre memoria” no entendía la memoria y la historia como términos excluyentes. No obstante, quizás inauguró las distinciones de *topos* y sujetos donde y para quienes se dan la memoria y la historia. El autor entiende que existe una Historia (oficial, estatal) y muchas memorias (colectivas). Cfr.: *La mémoire collective*, op. cit.

²² Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.

²³ Cfr.: Nora, Pierre, op. cit. Esta contraposición también puede encontrarse en Nancy, Jean-Luc; Lacoue-Labarthe, Philippe. *El mito nazi*. Barcelona: Anthropos, 2002; también Traverso, Enzo. *La historia como campo de batallas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

²⁴ Cfr.: Vezzetti, Hugo. *Pasado y Presente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

peronismo,²⁵ finalmente, como una obstaculización de las voces y las memorias de los grupos minoritarios o vulnerados.²⁶

La teoría social de la “posmodernidad” directamente ha diagnosticado que el mito y el metarrelato pertenecen a una época que ya no es la nuestra. Así, autores como S. Lash o N. Luhmann consideran que, mientras que los lazos sociales en la Modernidad eran ideológicos y estaban garantizados por los “mitos de origen”, en la posmodernidad los lazos son técnicos e informacionales.²⁷

En esta tesis, nos interesa discutir la comprensión del mito característica del siglo XX y común a perspectivas liberales tanto como marxistas, a saber, aquella que ve siempre al mito implicado en el relato político irracional o falso. En ocasiones, la traspolación de estas teorías referidas al fascismo a la actualidad, de la mano del paradigma memorialista reciente, ha traído complicaciones heurísticas de difícil resolución. Recientemente diversas autoras se han ocupado, desde la experiencia política argentina, de poner en jaque esta contraposición mito-memoria, postulando una serie de preguntas: 1) ¿No presenta el mito (enemigo común de la memoria y la acción política) ningún carácter transformador? Nora Rabotnikof viene insistiendo en la reposición de toda una corriente filosófica en la que el mito es comprendido como un dador de sentido no necesariamente contrario a la transformación social.²⁸ Luis Ignacio García ha trabajado largamente en rastrear una noción positiva de mito en autores (como W. Benjamin) en apariencia enemigos del mito.²⁹ 2) ¿No pueden

²⁵ Cfr.: Sarlo, Beatriz. “Una alucinación dispersa en agonía”, *Punto de Vista*, nro. 21, 1984; Vezzetti, Hugo. “Conflictos de la memoria en Argentina”, *Lucha armada*, nro. 1, 2004; Caimari, Lila. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Ariel, 1994; Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel, 1993.

²⁶ Cfr.: Vezzetti, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009. No obstante, ya hace una década, un conjunto de autores viene problematizando estas cuestiones. Por ejemplo, D. Feierstein señala al genocidio como la marca central del autoritarismo (dejando a un lado la cuestión del mito y subrayando la relación del fascismo sobre todo con las dictaduras). E. Crenzel se ocupó de mostrar la plurivocidad del informe *Nunca Más*, que en diferentes situaciones históricas funcionó como pieza clave para la justicia; y a veces como justificador de la violencia estatal (la teoría de los dos demonios).

²⁷ Luhmann, Niklas, *op. cit.*; Lash, Scott, *op. cit.*

²⁸ Cfr.: Rabotnikof, Nora. “Mito político y memorias de la política”, en: Mudrovcic, María Inés (ed.), *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

²⁹ Cfr.: García, Luis Ignacio. “Marxismo, mito y vanguardia en Ernst Bloch”, VI Simposio Internacional. Representación en la Ciencia y el Arte. La Falda, 2013. Disponible en URL:

convivir historia y memoria, incluso cuando entran en contradicción? En un reciente debate, Ana Longoni señaló el peligro que la contraposición historia-memoria representa para la democracia. Justamente, la ampliación del derecho de expresión implica que los contenidos de discursos y demandas de ciertos grupos conviven con el “discurso oficial” del Estado.³⁰ 3) ¿No constituye un problema para la experiencia política festejar el “fin de la historia”? Cecilia Macón ha mostrado las complejidades teórico-políticas de la actitud “apocalíptica”, sosteniendo la necesidad de rescatar algún sentido histórico.³¹ En esta misma línea Lucila Svampa (siguiendo a autores como Giorgio Agamben o Primo Levi) propone la figura del testimonio como amalgama que relativiza la distinción relato *versus* memoria, y sugiere que el testimonio se erige como forma fundamental de reconocimiento del pasado por parte de las sociedades y estados contemporáneos (incluso la autora propone que el testimonio contribuye a la democratización del recuerdo colectivo).³²

Estos interrogantes, planteados por la teoría política y social reciente, sirven de plataforma para re-preguntarnos por las posibilidades de pensar el mito positivamente. A estos efectos, resulta necesario comenzar por el momento en que fue definitivamente expulsado del ámbito del conocimiento: la Ilustración. Esta corriente puede ser leída en las obras de Warburg y Benjamin como movimiento filosófico que busca divorciar pasiones, sentimientos, inclinaciones y afectos del entendimiento; o bien conocimiento de magia-metafísica. Nos ocupamos de esta cuestión en el capítulo I. Justamente las obras de estos autores buscan sostener la polaridad o dialéctica (y no la contradicción) entre conocimiento-afectos y conocimiento-magia. La obra de Warburg revisa la idea ilustrada de percepción para poner de manifiesto el íntimo entrecruzamiento entre razón y *pathos*, entre reflexión y sensibilidad. Esta revisión estará facilitada por el concepto de empatía [*Einfühlung*], proveniente del romanticismo y el fisiologismo. El carácter crítico de la percepción y su

www.academia.edu; “Para un materialismo del umbral. Walter Benjamin entre mito y razón”, *Constelaciones*, nro. 4, diciembre de 2012.

³⁰ Cfr.: Longoni, Ana. “Marcelo Birmajer, policía de la memoria”, *Esfera común*, mayo de 2016. Recuperado de <http://esferacomun.com.ar/wp/2016/03/09/marcelo-birmajer-policia-de-la-memoria>.

³¹ Cfr.: Macón, Cecilia, 2009. *Tras la poshistoria: Reflexiones críticas acerca de un nuevo sentido histórico*, tesis para obtener el título de doctora en Filosofía, UBA, septiembre de 2009.

³² Cfr.: Svampa, Lucila. “El testimonio de los sobrevivientes”, en: *La historia en disputa. Memoria, olvido y usos del pasado*. Buenos Aires, Prometeo, 2016.

transmisión reside en reconoce las supervivencias [*Nachleben*] de la cultura en su significación actual (capítulo I.2).

Por su parte, Walter Benjamin revisa el concepto kantiano de experiencia y lo pone en relación ya no con lo sensible sino con la verdad; en esto reside la metafísica de la obra temprana de Benjamin. El rescate de la verdad dependerá, en los trabajos benjaminianos de juventud, de una suerte de lectura o traducción infinita de lo existente, dejando a un lado la pretensión de cercenar lo que las cosas permanentemente buscan expresar. Más tarde, la noción de mimesis le permitirá armonizar la teoría metafísica del conocimiento de los primeros años con la teoría materialista de la Modernidad fantasmagórica de la época de *Los Pasajes*. Es gracias a esta facultad que podemos *leer* el encantamiento al que nos somete el capitalismo contemporáneo (capítulo I.3).

La preocupación por la objetividad y la verdad decantará en dos filosofías de la historia muy cercanas cuya cuestión clave es la de la imagen. Nos ocuparemos de esta cuestión en los capítulos II y III. La noción antropológica de la supervivencia [*Nachleben*], que Warburg propone como un sinónimo de imagen, constituye un término elocuente que guarda en sí la tensión entre un tiempo continuo (relacionado con el destino, con el orden de las causalidades previsibles) y aquello que lo interrumpe, introduciendo un elemento que no se deriva del anterior en la cadena causal. La supervivencia warburguiana representa un salto en el *continuum* temporal: se trata de lo primitivo manifestándose en lo actual. Por ello Benjamin, en *Passagenwerk*, se interesa por el término acuñado por Warburg. Él mismo encuentra que la imagen dialéctica [*Dialektisches Bild*] es una aparición del pasado en tiempo presente; un pasado que irrumpe de modo espontáneo y que al materialista histórico le toca captar, haciéndole así justicia. Proponemos que las teorías de la imagen dialéctica y de la imagen/fórmula del *pathos* señalan una tensión y no una contraposición entre relato y memoria, entre *continuum* e interrupción. Estas teorías no solo nos permiten discutir con el idealismo progresista, sino también con los rechazos ilustrados al mito y, fundamentalmente, nos sirven de pivote para una teoría de la estetización de la política que se debate (en ocasiones contra las tesis de los propios Benjamin y Warburg) con el rechazo de la belleza, las emociones y reificaciones en política.

2.2 De la contraposición entre estetización y política

Podríamos dividir la tradición teórica que reflexiona sobre la estetización de la política en dos grandes grupos. El primero, comprende la estetización como ideología; el segundo, como exhibición integral. En ambos casos, existe una “recaída” en principios de la Ilustración.

a. Estetización como ideología *versus* politización del arte

Respecto del primer grupo, la estetización es entendida como la intervención de categorías y prácticas del arte en el ámbito de la política. Desde el rescate del fundacional estudio de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), así como de los estudios sobre la manipulación simbólica del círculo Warburg, la estetización de la política fue comprendida a partir de tres énfasis: 1) como el traslado del credo “hágase el arte aunque perezca el mundo” a los principios de la política; 2) como manipulación de las masas por parte del político-artista; 3) como el triunfo de la fetichización o culto de las imágenes por sobre el *logos* (triunfo de la fundamentación religiosa o mágica sobre la fundamentación en la praxis política).³³

La “sospecha ideológica”,³⁴ entonces, ofrece un primer tipo de reflexión sobre la estetización en donde los principios de *l’art pour l’art* (creatividad, originalidad, valor supremos del arte, desinterés) se trasladan a una política cuya única prerrogativa es la contemplación desinteresada, desestimando así los fines que le son propios: los éticos. Según un estudio de B. Kinser y N. Kleinman, el nazismo fue el resultado de que “la conciencia alemana tratara su propia realidad –desarrollara y viviera su historia– como

³³ Cfr.: Jay, Martin. “‘La ideología estética’ como ideología o ¿qué significa estetizar la política?”, en: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Trad.: Alcira Bixio.

³⁴ Sugerimos esta idea de “sospecha ideológica” junto a Florencia Abadi en “La belleza redimida: una relectura de la estetización de la política. Propaganda kirchnerista *versus* propaganda macrista”, en: Macón, Cecilia y Losiggio Daniela (comps.) *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.

si fuera una obra de arte. Fue una cultura comprometida con su imaginación estética.”³⁵ El historiador norteamericano Martin Jay recuerda cómo este tipo de ideas se manifiestan en el discurso político, cuando se aplican criterios de belleza a la muerte de seres humanos (el caso del ministro de relaciones exteriores de Mussolini, Ciano, cuando en 1936 comparaba las bombas lanzadas a etíopes fugitivos con “pimpollos en plena floración”).³⁶

En estas tesis quisiéramos discutir más bien con el segundo y el tercer tipo de reflexión sobre la “estetización” dentro del grupo de la sospecha ideológica. Estas reflexiones refieren, no al desprecio de la ética, sino a la reificación de imágenes y símbolos. En la reflexión de la manipulación, el político es pensado como un artista que expresa su voluntad dando forma a la masa informe y la manipula a su antojo. Se trata de estudios que rastrearon la influencia que tuvo en el fascismo la combinación entre forma artística y voluntad política de *Genealogía de la moral* de F. Nietzsche.³⁷ Jay señala que el propio fascismo reivindicaba la manipulación de las masas (Mussolini se refiere a las masas como un yeso a ser modelado).³⁸ También la estetización reflexiona sobre la fascinación por las imágenes, comprendiéndola como una devaluación del *logos* racional y/o científico.³⁹

Como resultado de estas reflexiones la conexión entre fascismo y estetización ha quedado fuertemente establecida. La búsqueda de manipulación por parte del “líder artista” y la sacralización de imágenes obstaculizan el *logos*, vuelven necesaria la irracionalidad e inmovilizan a las masas. Pero ¿hasta qué punto estas tesis sobre la estetización y el culto de la política es una característica exclusiva de los fascismos en las sociedades de masas y cuáles son sus límites epistemológicos? ¿Es posible pensar la acción política sin imágenes? ¿No existe un aspecto positivo de la estetización? Así

³⁵ Kinser, Bill y Kleinman, Neil. *The Dream That Was No More a Dream: A Search for Aesthetic Reality in Germany, 1890-1945*, Nueva York, 1969, p.7.

³⁶ Pero ¿vale la pena llamar “estetización” al desinterés ético? ¿No es injusto esto con las pretensiones de los autonomistas del arte? Formulado de otro modo, ¿se puede responsabilizar a las vanguardias artísticas del siglo XIX –especialmente a las progresistas– del desinterés ético en política? ¿No es esto lo que se hace cuando se llama “estetización” a ese desinterés? En efecto, sobre esta idea se funda la objeción de Adorno a “La obra de arte...” sobre la que nos detendremos en el capítulo IV.

³⁷ Véanse por ejemplo, Stern, Joseph Peter. *Hitler: The Führer and the People*. Berkeley, 1976; Mc Grath, William. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven, 1974.

³⁸ Cfr.: Jay, Martin, *op. cit.*, p. 148.

³⁹ Ver, por ejemplo, Sontag, Susan. “Fascinante fascismo”, *op. cit.*

como nos es posible pensar una dialéctica del Mito (entendido como gran relato de la dominación) y la memoria (entendida como recuperación espontánea del pasado) a través de las imágenes (no habría interrupción si no hubiese *continuum*), ¿no nos permiten también esas imágenes poner en jaque la rigidez de la contraposición entre estetización y emancipación o politicidad?

Desde el ámbito de la estética, han surgido recientemente cuestionamientos a esa contraposición, que pueden ser restituidos a partir de las siguientes preguntas: 1) ¿Puede lo *kitsch*, lo feo, incluso lo utilizado como propaganda política sostener una dialéctica con cierta iluminación de la política? En un revelador trabajo filosófico-iconográfico Florencia Abadi y Guadalupe Lucero encuentran en las obras de artistas, como Leonardo Favio o Daniel Santoro, la capacidad de producir arte a la par que movilizan afectos políticos hacia el movimiento peronista.⁴⁰ 2) ¿Es efectivamente la estetización lo propio del autoritarismo? Siguiendo un clásico trabajo de Susan Buck-Morss sobre las relaciones entre propaganda rusa, soviética y del *New Deal*,⁴¹ Marcela Gené se ha ocupado, desde la iconología, no solo de desarticular la relación aparentemente irrevocable entre fascismo y propaganda, sino que también nos recuerda el “furor iconoclasta” que caracteriza a las dictaduras. Gené enseña cómo la propaganda fascista presentaba prácticamente las mismas características simbólicas que la soviética y la norteamericana del *New Deal*; o bien cómo el peronismo creaba símbolos cercanos a los fascistas al mismo tiempo que heredaba la iconología del día del trabajador proveniente de la prensa anarquista.⁴²

Estos cuestionamientos contemporáneos a la tesis de la estetización como ideología arrojan nueva luz sobre las viejas teorías. Si bien sobre este punto, tanto Warburg como Benjamin aportan conocidas reflexiones “ilustradas”, por otro lado, también encontramos que es el propio Warburg quien defiende la polaridad nietzscheana del *pathos*-acción, a saber, la idea de que la acción tiene siempre al

⁴⁰ Cfr.: Abadi, Florencia y Lucero, Guadalupe. “Dialécticas del kitsch: el deseo en la cultura de masas. Favio, Santoro y los usos de la estética peronista”, en: *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*, Buenos Aires, Emecé, 2013, pp. 249 – 284.

⁴¹ Cfr.: Buck-Morss, Susan, *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid: Antonio Machado, 2004.

⁴² Cfr.: Gené, Marcela. “Fueron millones... Las masas en la prensa gráfica política y los noticieros cinematográficos”, en: Mestman, Mariano y Varela, Mirta (coord.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.

pathos por contracara. Benjamin expresa la necesidad de pensar el fascismo menos como reificación de imágenes y más como obstaculización de la modificación de los derechos de propiedad,⁴³ o bien como desinterés ético y promoción de la guerra por la guerra.⁴⁴ Por el otro, en textos como *Passagenwerk*, Benjamin propone los conceptos de “ensoñación” y “fantasmagoría” para señalar la dialéctica de la magia-política en todo elemento del presente (incluso en la moda, en la arquitectura, en el mercado). Todas estas cuestiones nos ocuparán en el capítulo cuarto y serán un disparador para algunas reflexiones que dan actualidad a Warburg y Benjamin en teorías contemporáneas, tal nuestra propuesta de largo plazo.

b. Estetización como exhibición integral *versus* crítica social

Hemos visto cómo la crítica a la estetización parte en gran medida de la sospecha ideológica. Junto a estas posturas, debe considerarse otra línea de críticas que identifican a la estetización con la idea de exhibición integral. Ya Benjamin temía que, de no darse la desaturización del mundo, adviniese su espectacularización o fetichización total. Este temor fue heredado en los estudios de la “exhibición integral”:⁴⁵ la estetización como destino de las sociedades de masas. Fue a partir de fines de los ‘60 que cierta teoría social crítica, especialmente de cuño marxista, abandonó la sospecha ideológica y acogió la teoría del simulacro o valor-signo (J. Baudrillard)⁴⁶ y la teoría del espectáculo (G. Debord).⁴⁷ Se comprendía que el sistema de producción capitalista comenzaba a basarse en la creatividad y la originalidad

⁴³ Cfr.: Benjamin, Walter. “Nachwort”, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en: *Gesammelte Schriften I*, 2. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991.

⁴⁴ Cfr.: Benjamin, Walter. “Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‘Krieg und Krieger’ Herausgegeben von Ernst Jünger”, en: *Gesammelte Schriften III*, 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991.

⁴⁵ La idea de “exhibición integral” y espectacularización como “destino” fueron acuñadas por Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996 y en *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, respectivamente.

⁴⁶ Cfr.: Baudrillard, Jean. *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009. Trad.: Alcira Bixio.

⁴⁷ Cfr.: Debord, Guy, *op. cit.*

(aquello que definía el arte autónomo).⁴⁸ El arte-aurático se expande así de modo gaseoso por todos los rincones de la sociedad.⁴⁹ Pero entonces, si toda la realidad social es absorbida por la lógica del fetiche, entonces ya no hay más realidad. Todos los objetos que nos rodean adquieren la forma-mercancía; su valor ya no puede remitirse a las relaciones de producción que la originaban, sino que ella se constituye como signo sin referente, como valor-signo.

Fue el francés J. Rancière quien, a fines de los '80, produjo una interesante crítica al diagnóstico de las teorías de la espectacularización que bien pueden leerse en clave warburguiano-benjaminiana. Rancière es en parte crítico de la teoría clásica de la ideología; por ello su crítica a las teorías de la “exhibición integral” no dispara tanto sobre la ‘pérdida de lo real’ sino sobre la devaluación de la potencia de lo aparential, que redundaría en el fin de la política.⁵⁰ Para Rancière lo político es una tensión entre la administración de las apariencias y la interrupción o el desacuerdo con ese reparto.⁵¹ También la idea de la política como dialéctica entre administración de la sensibilidad o administración de lo afectivo y ruptura o quiebre de esta administración aparece en nuestra actualidad en la corriente feminista del “giro afectivo” (especialmente en Sara Ahmed y los trabajos recientes de Judith Butler). La cuestión de los afectos y los símbolos en política vuelve a ser un tema de agenda, y el giro afectivo exige repensar la agencia en los afectos vulgarmente conocidos como “negativos”, especialmente cuando las nuevas derechas se nutren, ya no tanto del odio, sino de la bondad, la felicidad y la alegría.⁵²

Según las teorías de la “exhibición integral” toda crítica o toda política no puede más que desarrollarse con los términos y la lógica del fetiche. Pero olvidan –también en clave benjaminiano-warburguiana– que esta lógica tiene una doble faceta

⁴⁸ Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. *La estetización del mundo*. Buenos Aires : Anagrama, 2015. Trad.: Antonio Prometeo Moya.

⁴⁹ Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México : Fondo de Cultura Económica, 2009.

⁵⁰ Cfr.: Rancière, Jacques, *El desacuerdo*, op. cit.

⁵¹ Cfr.: Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo, 2014. Trad.: Mónica Padró.

⁵² Cfr.: Butler, Judith y Athanasiou, Athena. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity, 2013; Ahmed, Sara. *The cultural Politics of Emotion*. New York, Routledge, 2004, p. 7. Nos ocuparemos de otros autores que también están pensando la sensibilidad en relación con la política.

(dialéctica o polar). Esta cuestión aparece en teorías de lo estético-político actuales como las de E. Coccia, M. Fisher y R. Debray.

La propuesta final de esta tesis, que se desarrolla entre el capítulo IV y las “Consideraciones finales”, apunta en la dirección de mostrar la actualidad de Warburg y Benjamin en esta línea teórica contemporánea que renueva una alternativa al pesimismo trágico de la exhibición integral, pero que no acepta la política global contemporánea (especialmente tendiente a modelos conservadores) en el lugar tranquilizador de un “realismo desesperanzado”.⁵³

3. Sobre los autores que conforman el *corpus*

¿De qué se trata el vínculo teórico Warburg-Benjamin? Desde un punto de vista histórico, vale mencionar que Warburg y Benjamin no se conocieron. Benjamin hizo varios intentos por acercarse al círculo Warburg, interesado por los estudios sobre iconología, cristianismo y astrología que esta casa había desarrollado. En *Origen del drama barroco alemán* (1925), Benjamin citaba un artículo de Warburg sobre astrología en la época de Lutero,⁵⁴ así como el famoso artículo de Erwin Panofsky y Fritz Saxl sobre *Melancolía I* de Durero (1923).⁵⁵ Panofsky leyó en 1926 una copia del *Trauerspielbuch* a instancias del escritor Hugo von Hofmannsthal, amigo de Benjamin. Inmediatamente rechazó el anacronismo benjaminiano, escribiéndole al poeta una carta escueta de desinterés. Más tarde otro amigo de Benjamin, Gershom Scholem, logró con cierto éxito la aceptación de este trabajo por parte de Fritz Saxl. De hecho, el estudio sobre el Barroco apareció citado en una nueva edición de *Saturno y la melancolía* (1932). Sin embargo, el filósofo nunca logró una invitación formal por parte del Instituto de Estudios de la Cultura.

⁵³ Fischer, Mark. *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p.

⁵⁴ Warburg, Aby. “Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten” [“Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Martín Lutero”], en: *Werke*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

⁵⁵ Este artículo fue originariamente escrito por Saxl y Panofsky; posteriormente fue reelaborado y profundizado, en colaboración con Raymond Klibansky (1932, 1939, 1955), y publicado bajo el nombre de *Saturno y la melancolía*. Saxl, Fritz; Panofsky, Erwin; Klibansky, Raymond. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991.

Pese a esa insistencia por ingresar a su círculo, lo cierto es que Benjamin citó solo en dos oportunidades el nombre de Warburg. Primero en el mencionado estudio sobre el Barroco donde discute la interpretación iconológica warburguiana sobre *Melancolía I*.⁵⁶ Más tarde, en un estudio sobre Johann Jakob Bachofen (1934-1935). Este último autor es comparado con el “tipo señorial de sabio” al que también respondía Warburg.⁵⁷ Podría agregarse aquí que el uso del concepto de *Nachleben* o supervivencia en *El libro de los pasajes* no es en lo más mínimo casual.

Sin embargo, las vinculaciones teóricas entre ambos autores son más bien póstumas. El mismo año de la publicación del célebre *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (1970) de Ernst Gombrich,⁵⁸ Martin Warnke propuso la sección “La obra de arte entre ciencia y cosmovisión” en el *XII Congreso Alemán de Historiadores del Arte* en donde se generalizó una definición de “iconología” como estudio relacional entre sociedad e imágenes.⁵⁹ En la misma sección se echó mano de los aportes de Walter Benjamin (especialmente del famoso texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) para una crítica de la historiografía y del discurso científico.⁶⁰ Cinco años más tarde, Wolfgang Kemp y Giorgio Agamben –por vías distintas y en diferentes escritos– dieron cuenta de las filiaciones que de *facto* y de *iure* existían entre ambos autores, especialmente en torno a los conceptos de rememoración

⁵⁶ Mediante los trabajos de Warburg, Saxl y Panofsky, Benjamin reconoce la tradición proveniente de la Antigüedad y de Oriente que vincula a los renacentistas alemanes con el problema de Saturno y la melancolía. Ahora bien, la ambigüedad contenida en las doctrinas astrológica y de los cuatro humores se traslada y no se supera –sostiene Benjamin contradiciendo a Warburg– en el grabado de Durero. Y así, si bien en la pieza se rescata el aspecto luminoso de la reflexión, también se pone en la superficie la cara demoníaca de Saturno. Benjamin, Walter. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, en: *Gesammelte Schriften I*, 1, *op. cit.*

⁵⁷ Benjamin, Walter. “Johann Jakob Bachofen” en: *Gesammelte Schriften II*, 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991.

⁵⁸ Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992. Uno de los primeros trabajos de rescate del método Warburg junto con una conferencia de Gertrud Bing en el Courtauld Institute en 1962 y la publicación en 1966 de un famoso estudio de Carlo Ginzburg. Cfr.: Bing, Gertrud. “A. M. Warburg”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 28, 1965, pp. 299-313; Ginzburg, Carlo. “De Aby Warburg a Ernst Gombrich. Notas sobre un problema metodológico”, en: *Mitos, emblemas, indicios*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

⁵⁹ Ettlinger, Leopold. “Kunstgeschichte als Geschichte”, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 16, 1971, pp. 7-19.

⁶⁰ Diers, Michael. “Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History”, *New German Critique*, nro. 65, 1995, pp. 59-73.

[*Eingedenken*] y supervivencia [*Nachleben*].⁶¹ En función de estas filiaciones, estos conceptos puestos a la par ganaron un lugar significativo en la teoría contemporánea de la historia (G. Boffi, R. Kany, J. Becker, M. Rampley).⁶² Además los conceptos de supervivencia y rememoración se han puesto en relación con lo imaginario (C. Zambusch, G. Agamben, G. Didi-Huberman, A. Barale).⁶³

La complementariedad posible de la epistemología de Warburg y de la teoría del conocimiento en Benjamin que aquí nos ocupa fue en parte trabajada por Sigrid Weigel en un artículo del año 2013.⁶⁴ En nuestro caso se trata de mostrar cómo estas teorías del conocimiento ponen en jaque algunas antinomias provenientes de la Ilustración, trayendo a la superficie los fundamentos de una teoría de la historia que permite también actualizar la teoría de la estetización. No he encontrado al día de hoy quien se ocupe de esta última tarea poniendo en relación a Warburg y Benjamin. Sí existen, por supuesto, trabajos que han reflexionado sobre la relación de estos autores (en singular) con los principios de Ilustración y que sirven a esta tesis de insumo fundamental.⁶⁵ En cuanto a la tácita confrontación de Warburg con el formalismo kantiano, de esto se han ocupado especialmente M. Rampley y A. Vergara

⁶¹ Kemp, Wolfgang. Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft II: Walter Benjamin und Aby Warburg", *Kritische Berichte des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft*, nro. 3, 1975, pp. 5-25; Agamben, Giorgio, "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", en: *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

⁶² Boffi, Guido. "Immagini della memoria. Warburg e Benjamin", *Rivista di filosofia neoscolastica*, Milán, nro. 78, 1986, pp. 432-448; Kany, Roland. *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Max Niemeyer, 1987; Becker, Jochen. "Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinngebung bei Warburg und Benjamin", en: W. Reijen (ed.), *Allegorie und Melancholie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1992, pp. 64-89; Rampley, Mathew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Göttingen: Harrossowitz-Wiesbaden, 2000.

⁶³ Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995; Barale, Alice. *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*. Florencia: Firenze University Press, 2009; Zambusch, Cornelia. *Wissenschaft in Bildern*. Berlin: Akademie Verlag, 2004; Didi Huberman, Georges. *Ante el tiempo*, op. cit.

⁶⁴ Weigel, Sigrid. "Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy. The system figuré in Warburg's *Mnemosyne* project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge", *Images re-vue*, nro. 4, 2013. Disponible en url: <http://imagesrevues.revues.org/2934>.

⁶⁵ Solo encontré una estudio exhaustivo de la relación de estos autores con las nociones de esquema y símbolo kantianos en Zambusch, Cornelia, op. cit.

Rosenberg.⁶⁶ Las relaciones que existen para Benjamin entre el conocimiento y las ideas de la ilustración fueron estudiadas inicialmente por R. Tiedemann.⁶⁷ Más tarde – a través de la crítica de J. Habermas, B. Witte, L. Wiesenhal – el conocimiento benjaminiano fue puesto a la luz de la teología.⁶⁸ Y algunos trabajos más recientes (A. Deuber-Mankowsky, F. Abadi)⁶⁹ dan gran sistematicidad a la triangulación hermenéutica de conocimiento-teología-ilustración, haciendo particular énfasis en la influencia de Hermann Cohen en la obra temprana de Benjamin. Se trata para nosotros de correr el eje hacia la relación entre el conocimiento y la magia o metafísica como conceptos más generales y, en este sentido, nos plegamos a los autores que han puesto la obra completa de Benjamin bajo esa lupa: junto a los mencionados W. Menninghaus y L. I. García, huelga mencionar a S. Buck-Morss y a M. Cohen.⁷⁰

En suma, esta tesis se servirá de los significativos aportes que han realizado diversos estudiosos de ambas obras al tiempo que explorará un área de vacancia vinculada a su articulación al momento de pensar el problema de lo estético-político a la luz de la cuestión de la historia.

⁶⁶ Vergara Rosenberg, Alape. *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburguiana de símbolo e imagen*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2012; Rampley, Mathew. "From symbol to allegory. Aby Warburg's Theory of Art", *Art Bulletin*, vol. LXXIX, nro. 1, 1997; Rampley, Mathew. "Zur Vischer-Rezeption bei Warburg", en: B. Potthast and A. Reck (eds.), *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*, 2011, pp. 299-320.

⁶⁷ Tiedeman, Rolf. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1965.

⁶⁸ Habermas, Jürgen, *op. cit.*; Witte, Bernd, *op. cit.*; Wiesenhal, Liselotte, *op. cit.*

⁶⁹ Deuber-Mankowsky, Astrid. *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*. Berlin: Vorwerk, 2000; Abadi, Florencia. *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014.

⁷⁰ Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa, 1995. Trad.: Nora Rabotnikof; Cohen, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley y Londres: University of California Press, 1993.

I. Crítica de la ilustración: conocimiento con magia en Warburg y Benjamin

Desde Kant y hasta nuestros días, la expulsión del pensamiento mágico hacia fuera del ámbito del conocimiento se volvió imperativa, no solo en el neokantismo, sino en gran parte de las reflexiones sobre lo social. Desde entonces, también los afectos, inclinaciones, pasiones, sentimientos y emociones remitieron a las vicisitudes de ánimo del sujeto mucho más que a cualquier conocimiento objetivo.

En este capítulo vamos a analizar dos propuestas que –auto asumidas como kantianas– intentan volver a discutir la relación del conocimiento con la magia⁷¹ y los sentimientos, emociones, afectos (*pathos*).⁷² Aby Warburg y Walter Benjamin postulan que entre los pares conocimiento-magia y conocimiento-afecto no hay contradicción sino polaridad o dialéctica. Es en lo simbólico que se tensa el arco entre términos. A ambas teorías ocupa una revisión de las categorías de la primera crítica kantiana (en el caso de Warburg esto se da tácitamente). Y es que antes de expulsar el mito, la magia

⁷¹ No discutiremos aquí la homologación kantiana de los términos “magia”, “mito” y “religión” (introducción a la *Crítica de la Razón Pura*). Estas nociones aparecen como sinónimos en la obra de Warburg. Para Benjamin las palabras “magia”, “metafísica”, “teología” y “mito” tienen significaciones diversas, aunque no estables ni sistemáticas. Buscaremos explicitar esa diversidad, optando por rescatar de su pensamiento la dialéctica de conocimiento-magia que es la que también se encuentra en Aby Warburg.

⁷² Warburg utiliza las nociones de “pasiones”, “afectos”, “emociones”, “sentimientos”, “inclinaciones” como sinónimos. Estas nociones tienen connotaciones específicas en la obra de Kant y los románticos, como veremos. Para Kant, mientras que las inclinaciones quedan por fuera de los usos superiores de la razón, el sentimiento desinteresado cumple una función cardinal en el sistema. Esta misma noción de “sentimiento” (subjetivo) es central para los románticos. Las mencionadas nociones encuentran significados específicos en 1) las filosofías del seiscientos, 2) las filosofías de la moral que derivan en el fisiologismo del siglo XIX y 3) los contemporáneos estudios del giro afectivo. No me ocuparé de esas distinciones conceptuales en este trabajo. Me he ocupado del primer punto en Losiggio, Daniela. “De Spinoza al Romanticismo: sobre cómo las pasiones políticas devienen sentimiento estético”, en: C. Macón y M. Solana (comps.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Buenos Aires, Blatt&Ríos, 2015. También he abordado lo último en “La política desde el *affective turn*. El rescate de las pasiones”, en: A. Abramowsky y S. Canevaro (comps.), *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*, Los Polvorines, Ed. UNGS, 2017. Menciono tres referencias clásicas para abordar la cuestión: acerca del primer punto, cfr: James, Susan. *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997. Acerca del segundo, cfr: Dixon, Thomas. *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003. Por último, acerca del tercero, cfr.: Pile, Steve. “Emotions and affect in recent human geography”, *Transactions*, nro. 35, 2010, pp. 5-20.

o la metafísica del ámbito del conocimiento es necesario reexaminar las categorías con las que se recortó el saber ilustrado, acordar con ellas o rechazarlas y, finalmente, establecer si es posible un conocimiento no mágico, no afectivo; si este es necesario en términos, si es efectivamente productivo.

Trataremos aquí con dos teorías del conocimiento muy distintas (en el tercer capítulo abordaremos una obra benjaminiana ya familiarizada con los postulados del Instituto Warburg).⁷³ Y no obstante, veremos que la justificación del conocimiento descansa, para ambos autores, en lo simbólico, aquello contiene las tensiones entre términos solo en apariencia antagónicos, excluyentes o contradictorios.⁷⁴

Nos ocuparemos en primer lugar de analizar algunas cuestiones de la teoría kantiana del conocimiento, el problema de lo *a priori* y lo *a posteriori* en relación con la objetividad del conocimiento y la sensibilidad empírica. En segundo lugar abordaremos la epistemología de Warburg para quien los afectos y la sensibilidad tienen un rol cognoscitivo ineludible: el conocimiento warburguiano (a un mismo tiempo espacio de pensamiento o *Denkraum*) no puede comprenderse como puro-mental sino que constituye un espacio físico, en el que se produce acercamiento (la magia, los afectos) y distancia (la razón, la reflexión). Analizaremos estas tensiones a través de los conceptos de empatía, *mimesis* y símbolo. Por último, nos ocuparemos de dilucidar la

⁷³ Una de las diferencias fundamentales reside en que Warburg no se propuso formular una nueva teoría del conocimiento mientras que ella sí era un objetivo en la obra de Benjamin. Hasta hoy encontré un solo pero inaugural trabajo que justifica la búsqueda de una teoría del conocimiento warburguiana. Ahora bien, este trabajo se aboca al *Atlas Mnemosyne* (1929). Cfr.: Weigel, Sigrid. "Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy. The system figure in Warburg's *Mnemosyne* project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge", *Images re-vue*, nro 4, 2013. Disponible en url: <http://imagesrevues.revues.org/2934>. Nuestro capítulo aporta la novedad de rastrear la epistemología warburguiana en los primeros trabajos. Una aclaración metodológica compensará cierto desequilibrio en el tratamiento de las fuentes. Al ocuparnos de la epistemología social de Aby Warburg, y en la medida en que este autor utiliza conceptos provenientes de discusiones de orden gnoseológico pero no los problematiza, recurrimos a las fuentes por él citadas para reconstruir estos conceptos en su obra. En cambio, no procedimos de la misma manera con Benjamin, ya que la problematización de las categorías que nos preocupan de su obra representa el objeto de los textos que aquí trabajamos. Se trata entonces de una metodología de carácter más "filológico" en el primer caso, y, en el segundo, de un método exegético.

⁷⁴ Benjamin utiliza el término "símbolo" en sentidos casi opuestos. En "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje humano" y el prólogo epistemocrítico al *Trauerspielbuch*, lo simbólico es sinónimo de lenguaje humano (tiene un sentido positivo) mientras que en el cuerpo del *Trauerspiel* se desarrolla un ataque contra la noción romántica de "símbolo" (tiene un sentido negativo).

dialéctica entre conocimiento y metafísica en los trabajos de juventud de Benjamin. En ellos el conocimiento excede la tarea de la filosofía. Ella no puede apropiárselo completamente pero sí puede rescatarlo, captarlo, leerlo. Encontraremos –en los estudios benjaminianos de adultez– la prevalencia de la idea de lectura y rescate en la noción de *mímesis*. Nos ocuparemos de algunos casos en que se produce la tarea de lectura mágica en la Modernidad. Esta tarea se vincula –al igual que en Warburg– con la dialéctica de la cercanía-lejanía.

1. Dos imputaciones al sistema kantiano a raíz de una inconsistencia en el formalismo

Según Kant el conocimiento puro *a priori* se origina en las *formas* de la conciencia. A ellas, Kant las llama “sujeto trascendental”. Las formas de la conciencia o la subjetividad trascendental garantizan ya un conocimiento objetivo.

Pero existe otro tipo de conocimiento objetivo, si bien no puramente formal: el de la experiencia empírica. Para que los juicios originados en la experiencia empírica sean científicos, no obstante, no alcanza con que su fuente sean las meras representaciones de la percepción. Estas deben estar enlazadas a las categorías del entendimiento (substancia, causalidad, etc). Si estas representaciones están determinadas por las vicisitudes de los estados de ánimo del sujeto empírico, el juicio que de allí surge no puede ser comprendido como científico.

Pero he aquí una inconsistencia: ¿cómo puede decirse que para que un juicio sea más válido que otro las percepciones deben enlazarse a las categorías? Luego de haber dado cuenta de las formas de la conciencia humana en general, de la existencia del sujeto trascendental, ¿cómo puede ser que Kant sostenga la noción de experiencia empírica subjetiva, en última instancia? Nos ocuparemos de dilucidar estas cuestiones en el presente apartado.

1.1. Garantía de la objetividad: de lo aplicable a la experiencia (*a priori*) y la función de las ideas

Lo *a priori* es para Kant garantía de la validez objetiva del conocimiento. La buena comprensión de la epistemología kantiana depende en gran parte de la iluminación de la relación entre la “objetividad del conocimiento” y lo *a priori*. *A priori* significa independiente de la experiencia. De esta última solo obtenemos lo particular. Las nociones de “siempre”, “todos” (en un juicio tal como “el metal siempre se contrae al calor”, por caso) no pueden observarse empíricamente. En cambio, lo *a priori*, en tanto representación trascendental, en tanto forma común a lo humano, es universal y necesario. Pero que lo *a priori* sea universal y necesario no significa que no se aplique a la experiencia y que no *deba ser* comprendido *solo* como aplicable a la experiencia.

Según Kant, los dogmáticos pensaron que un conocimiento claro y distinto podía prescindir de la experiencia. Los empiristas no pudieron explicar aquello que, en el conocimiento, excede lo dado en la experiencia. La *Crítica de la Razón Pura* reconcilia los saberes de ambas corrientes: tal como las conocemos, las cosas ya están adaptadas a lo que hay de *a priori* en la mente humana (o sujeto trascendental).

¿Qué hay *a priori* en la mente humana? Espacio-tiempo y categorías. Las cosas se nos presentan en el espacio y el tiempo, que son formas de nuestra sensibilidad, no existen más allá del sujeto trascendental. Y, además, podemos decir algo de las cosas porque tenemos las categorías del entendimiento trascendental, esto es, los conceptos *a priori* del entendimiento.⁷⁵ Este es el contenido del famoso “giro copernicano”.

Entonces, hay dos modos de referirse a lo *a priori*: el espacio y el tiempo (las formas de la “presentación” sensible) y las categorías del entendimiento, o predicados de los objetos que son universales y necesarios: la causalidad, la sustancia, la reciprocidad, etc. A cada una de estas formas Kant dedicó una parte de la *Crítica de la Razón Pura* (1781): “La estética trascendental” se aboca a aislar la facultad de la sensibilidad [*Empfindung*] y “La analítica trascendental” (más precisamente, en la parte dedicada a la “lógica trascendental”) introduce el entendimiento [*Verstand*].

⁷⁵ Cfr.: Kant, Immanuel. “Vorrede zur zweiten Auflage”, en: *Kritik der reinen Vernunft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2014.

El conocimiento constituye todo un ámbito, un terreno, donde se despliegan las facultades o capacidades humanas. En el ámbito del conocimiento, las facultades de la sensibilidad y el entendimiento no se encuentran divorciadas. Ambas facultades suponen lo *a priori* en los dos tipos de formas que ya mencionamos; por un lado, las formas de la sensibilidad o las formas de presentación de los objetos (*espacio y tiempo*) y, por el otro, la forma del “objeto en general” (*apercepción*) o “condiciones *a priori* para una experiencia posible” (conceptos *a priori* o categorías).⁷⁶

Kant introduce una novedad respecto del empirismo, la sensibilidad tiene unas *formas puras a priori*. Espacio y tiempo son las formas puras de la presentación sensible, formas en las que todos los objetos se nos presentan. Dicho de otro modo, conocemos las cosas no *en sí* mismas sino como ellas se nos presentan a la sensibilidad, como las intuimos o percibimos; como fenómenos. Podemos estar seguros de que el *modo* en que las cosas se nos presentan es igual para todos. Entonces, si bien Kant “repone” del empirismo la centralidad de la sensibilidad, a la vez aparta del ámbito del conocimiento puro teórico el sentimiento, las inclinaciones, el goce; pues estos suponen lo *a posteriori* y la razón debe justificar el conocimiento por sí misma (*a priori*).

Pero si bien es cierto que no existe conocimiento que prescinda de la sensibilidad, no menos verdadero es que la sensibilidad no *produce* el conocimiento, pues ella es una facultad *pasiva*. Mediante la sensibilidad percibimos la multiplicidad. Existe, sin embargo, otra facultad que otorga *unidad* a lo *múltiple* intuitivo. Esta facultad es el entendimiento [*Verstanden*] o capacidad de crear categorías y conceptos.⁷⁷ El sujeto trascendental cuenta con el concepto, “una regla de acuerdo con la cual las intuiciones [de la percepción sensible] pueden ser representadas en cualquier momento”.⁷⁸ En tanto *a priori* la facultad del entendimiento es una *apercepción* de los predicados del objeto en general (“objeto = X”). En otros términos, la conciencia

⁷⁶ *Ibíd.*, A95. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en más la traducción de Caimi, Mario en: *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

⁷⁷ Sensibilidad y entendimiento son interdependientes. Cfr.: “los conceptos sin intuiciones son vacíos, las intuiciones sin conceptos son ciegas”, *ibíd.*, B75.

⁷⁸ *Ibíd.*, A105.

trascendental tiene como reverso el “objeto en general”. La subjetividad o *Cogito* es, a la par, la garantía de la objetividad.⁷⁹

Lo *a priori* es universal y necesario para el “sentido humano en general”,⁸⁰ dentro de los límites de la “experiencia posible”.⁸¹ No podemos acceder a un conocimiento absolutamente verdadero. Hay un límite, un territorio en el que recae el conocimiento: la experiencia (lo *a posteriori*) y lo que la rige (lo *a priori*). Conocemos las cosas como fenómenos, como ellas se aparecen a nuestra facultad del conocimiento, y no como cosas “en sí”.⁸² De allí que podemos tener juicios universales y necesarios sobre los fenómenos, porque estos ya están adaptados a las formas de la sensibilidad y al entendimiento. Pero no podemos conocer nada absolutamente verdadero sobre los objetos. Fuera de nuestro conocimiento no tenemos nada, no podemos afirmar (fuera de él) que existen objetos que le corresponden.

No obstante, esto no significa que no pueda haber un nivel más de generalidad en el conocimiento, que no podamos, con la razón, elevarnos más allá del conocimiento. Tenemos las ideas, que nos permiten suponer relaciones existentes. Las ideas caen por fuera de lo intuible o conceptuable, fuera de la experiencia. Su fin no es el de producir conocimiento sino el de dar unidad a las categorías, aunque esta unidad sea *supuesta*. La unidad del sistema del conocimiento no se puede conocer, ni en el uso teórico ni en el práctico de la razón es posible tener un *conocimiento teórico* del todo o lo esencial. Cuando el sujeto se representa los objetos como cosas en sí mismas (noumeno) ya no lo hace dentro del dominio o esfera de la razón especulativa, sino del uso de la razón práctica. El uso de la razón práctica, la reflexión, es práctica, un hacer y un *pensar* prácticos, determinados por el concepto de libertad; en el uso teórico, solo conocemos las cosas como fenómenos, a través de los conceptos de naturaleza. Así distingue Kant *pensamiento* práctico y *conocimiento* teórico.⁸³

No obstante la necesidad de suponer la unidad del sistema es fundamental no solo para el avance de las ciencias, sino también porque el concepto de libertad debe

⁷⁹ *Ibíd.*, A107.

⁸⁰ *Ibíd.*, A45.

⁸¹ *Ibíd.*, BXIX.

⁸² Cfr.: “Lo *a priori* se dirige a fenómenos mientras que deja de lado las cosas en sí mismas”, *ibíd.*, BXX.

⁸³ Cfr.: Kant, Immanuel. “Einleitung”, en: *Kritik der Urteilskraft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2004.

tener una influencia [*Einfluss*] sobre lo sensible.⁸⁴ En el terreno del conocimiento, el avance de las ciencias es la actividad de la razón por antonomasia. Ella le otorga al entendimiento principios absolutos (ideas trascendentales) que dan convergencia a la multiplicidad de conceptos *a priori* (categorías) del entendimiento. Así, la razón ofrece al entendimiento la idea de Dios, que fundamenta la atribución del *todo de la realidad* a los objetos. No se afirma su existencia, más bien se supone a Dios como idea de la razón de carácter regulativo que motoriza el progreso del conocimiento.⁸⁵

Entonces la razón provee de ideas reguladoras que empujan el conocimiento empírico a su progreso. Pero además, como ya se dijo, el concepto de libertad debe tener una influencia sobre el de naturaleza: debe realizar en el mundo sensible el fin que se propone o ley moral.⁸⁶ De esa conexión o influencia se encarga la facultad del *juicio* [*Urteilkraft*] o, más precisamente, el juicio de gusto o sentimiento de lo bello. La libre concordancia o la armonía entre las facultades en el sentimiento de lo bello prepara la idea de lo suprasensible: “Lo bello es el símbolo del bien moral”.⁸⁷ El símbolo pone en relación simbólica o de analogía lo sensible con lo suprasensible.⁸⁸

Pasando en limpio, el conocimiento universal y necesario tiene una sola fuente: las representaciones *a priori* de la conciencia trascendental. Todo lo que cae por fuera de este conocimiento puede ser pensado pero no conocido. Pero es necesario que sea pensado y que tenga influencia en el ámbito de lo fenoménico para que se realice la ley moral. Como veremos a continuación, también el conocimiento objetivo puede

⁸⁴ *Ídem.*

⁸⁵ Cfr.: Caimi, Mario, “Introducción”, *Crítica...*, *op. cit.*

⁸⁶ Deleuze, Gilles. “¿Es el juicio una facultad?”, en: *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 2008. Trad.: Marco Aurelio Galmarini. El concepto de fin natural deriva de las ideas de la Razón. Pero no debe confundírselo con una Idea racional pues el efecto tiene que darse en la naturaleza. Este efecto (concepto de fin natural) determina un objeto de la idea racional por analogía (la idea no tiene objeto; sino que este es determinado por analogía con los objetos de la experiencia). Cfr.: “De ahí que el concepto de fin natural se distinga de todas las otras ideas”. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, §77.

⁸⁷ *Ibíd.*, §59.

⁸⁸ Kant da un ejemplo que nos ayuda a comprender el simbolismo: el color blanco del lis es un concepto del entendimiento y, al mismo tiempo, la reflexión sobre el color blanco nos invita a relacionar por analogía simbólica esta flor con la idea de inocencia. Entre el color blanco y la inocencia no hay en verdad “ningún parecido” [*keine Ähnlichkeit*], pero de ambos elementos heterogéneos puede despejarse una analogía, esto es, un elemento en que estas heterogeneidades se homogeneizan: las reglas que gobiernen la reflexión que hacemos de ellos: la forma de la reflexión. Pinotti, Andrea. “Silba el viento, brama la tormenta”, *Boletín de estética*, nro. 21, septiembre de 2012, pp. 9-39. Trad.: Miguel Alberti y Eugenio Monjeau.

tener por fuente las representaciones *a posteriori* de la percepción, siempre y cuando ellas estén enlazadas a las categorías y no a los estados de ánimo particulares. Pero esto último representa una inconsistencia en el pensamiento kantiano.

1.2. Formulación de una inconsistencia en lo referente a los juicios *a posteriori*

Existe una inconsistencia en la gnoseología kantiana. Ella ha sido formulada de modo muy sistemático por el filósofo Jorge Dotti en un texto al que nos referiremos: “La distinción kantiana entre juicios de percepción y de experiencia” (1984). Si la objetividad es la estructura formal básica de la experiencia, ¿qué la diferencia de la objetividad del conocimiento científico?⁸⁹ Kant se ve obligado a distinguir dos tipos de juicios empíricos. Lo hace tanto en *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia* como en *Crítica de la razón pura*.⁹⁰ Por un lado, Kant describe los juicios de percepción y, por otro, los de experiencia. Los primeros tienen validez subjetiva, los segundos, objetiva. Y lo que los distingue es fundamentalmente que los primeros no suponen la síntesis categorial y los segundos sí. Con respecto a los primeros, se sostiene que “el sujeto enlaza representaciones perceptivas sobre las vicisitudes no generalizables de un procedimiento asociativo, de un estado de ánimo”.⁹¹ En los del segundo tipo, en cambio, las percepciones se encuentran enlazadas por las categorías en una “conciencia en general”.

Ahora bien, el giro copernicano se sostenía justamente en la tesis de que las categorías están presentes en todo acto de conocimiento. Ahora vemos que Kant se ve obligado a negar esa tesis para poder distinguir el conocimiento vulgar del científico. Solo en el último, sostiene, están presentes las categorías. ¿Pero puede haber juicios empíricos pre-categoriales? Si no hubiese categorías, se nos decía, las conciencias

⁸⁹ Dotti, Jorge. “La distinción kantiana entre juicios de percepción y de experiencia”, *Revista de filosofía y teoría política*, nro. 26-27, 1984, pp. 239-242.

⁹⁰ Kant, Immanuel. *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*. Madrid: Istmo, 1999, §18 a §20. Trad.: Mario Caimi; *Crítica de la razón pura*, op. cit., §13 y §19.

⁹¹ *Ídem*.

empíricas estarían sumidas en una noche del conocimiento.⁹² ¿Podría acaso hablarse – sin ellas– de algo como la conciencia? Recordémos la regla: “la validez objetiva de las categorías como conceptos *a priori* se basará en que solo por medio de ellas es posible la experiencia [...] Solo por medio de ellas puede, en general, ser pensado cualquier objeto de experiencia”.⁹³

Pero entonces, una vez más, ¿qué distingue los juicios de las ciencias empíricas – dentro de las que hallamos a las ciencias sociales, por supuesto– respecto de las afirmaciones vulgares de la experiencia?

Nos ocuparemos en el segundo apartado de analizar una alternativa a esta inconsistencia por la vía de un nuevo concepto de percepción, una percepción ahora histórica y colectiva. En el tercer apartado vamos a analizar una alternativa a la inconsistencia de los juicios empíricos por la vía de un nuevo concepto de experiencia que abarque el lenguaje.

⁹² *Ibíd.*, A101.

⁹³ *Ibíd.*, B126.

2. Aby Warburg y el giro perceptivista: empatía, mimesis y símbolo

Pretendemos reconstruir una importante –aunque poco evocada– corriente del siglo XX que reprocha al sistema kantiano la afirmación de la existencia de una sensibilidad puramente formal. Según esta corriente, el sistema de la razón reconocía el privilegio de la sensibilidad pero, a la vez, la desbarataba, relegándola a última instancia del conocimiento objetivo y negando su vínculo con sentimientos y estados de ánimo. Desde el giro perceptivista llamado “fisiología” –del que Warburg es en gran parte deudor– se abre camino la teoría de la empatía [*Einfühlung*], según la cual la percepción no existe en ningún caso formalmente (como sensibilidad pura *a priori*) sino que está siempre intervenida por lo afectivo y los sentimientos. En la percepción, concepto [*Begriff*] y sentimiento [*Gefühl*] no tienen una existencia discreta.

En este segundo apartado, vamos a recuperar la teoría de la empatía, desde J. G. Herder hasta Warburg. Veremos que el concepto de *Einfühlung* recibe nuevo vigor teórico –al interior del naciente campo de las ciencias humanas–, a partir de Robert Vischer. Su teoría fisiológica sostiene que no existe percepción donde no media el sentimiento. Ahora bien, su señalamiento tiene el costo de un subjetivismo radical que da por tierra con la fundamentación de la objetividad del conocimiento que había constituido una de las (si no la mayor) apuestas kantianas. Warburg juega entonces un rol central: en su tesis sobre Botticelli recoge el concepto de empatía y le cercena su subjetivismo, transformándolo en un procedimiento histórico no intencional. La empatía supone una nueva percepción que se vuelve medida de la similitud [imitación, mimesis o *Nachahmung*] con el pasado y crea símbolos (imágenes). Más tarde –por la vía de Darwin, F. T. Vischer y Vignoli– Warburg producirá una teoría del “espacio del conocimiento-pensamiento” [*Denkraum*] que abarca el proceso empático-mimético. En este espacio se produce la polaridad del acercamiento-distancia (magia-conocimiento).

2.1. Teoría de la *Einfühlung*. Vischer contra el formalismo

¿Cuál es el papel que ocupa el sentimiento subjetivo en el conocimiento? Esta es una pregunta que el romanticismo hace a Kant. Aquí nos detendremos puntualmente en el concepto de empatía, un sentimiento que produce una relación de similitud entre quien percibe y lo percibido. Fue Johann Gottfried Herder quien primero introdujo esta noción como clave heurística para la comprensión de lo radicalmente heterogéneo. Como oportunamente lo señaló Gisela Catanzaro, en la obra de Herder se despliega “el descubrimiento de la corporalidad en tanto lugar de producción de sentido no reductible a la conciencia”, es decir, no reductible a la *forma pura* de la sensibilidad.⁹⁴ Debemos reconocer en este pensador a un crítico prematuro de las dicotomías experiencia-lo *a priori* y sentimiento-entendimiento.

Para Herder, es el lenguaje la condición de posibilidad de la experiencia. El lenguaje no solo es el medio por el que el hombre se expresa sobre el mundo, conoce y piensa; sino que guarda en sí, además, la historia de nuestras vivencias. Por eso el método de estudio de lo social supone para Herder la interpretación o comprensión de los textos por medio de la *Einfühlung* o capacidad de penetrar en lo otro. Solo mediante este *sentir-en* se logra salvar lo discontinuo.⁹⁵ La *Einfühlung* es un tipo de *sentimiento* al que –contra lo que afirmaba Kant– le es lícito *conocer*. A propósito de este modo de proceder, anota Herder:

Hay toda una naturaleza anímica que domina sobre todo, que modela todas las demás inclinaciones y facultades del alma de acuerdo consigo misma, que colorea incluso los actos más indiferentes; para compartir tales cosas no basta que respondas de palabra; introdúctete en la época, en la región, en la historia entera; sumérgete en todo ello, sintiéndolo; solo así te hallarás en camino de entender la palabra, pero de esta forma se desvanecerá también el pensamiento, como si tú mismo fueses todo eso tomado en particular o en su conjunto.⁹⁶

⁹⁴ Catanzaro, Gisela. “Espíritu de historización. Derroteros de la filosofía de la historia de Herder a Hegel”, en: *Nación entre Naturaleza e Historia. Sobre los modos de la Crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2011.

⁹⁵ Cfr.: Infante del Rosal, Fernando. “De la mediación a la *Einfühlung*: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX”, *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, nro. 56, 2012, pp. 85-99.

⁹⁶ Herder, Johann Gottfried. “Otra filosofía de la historia”, en: *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara, 1982, p. 296. Este “método” empático no debe ser homologado –por medio de una lectura extraña a Herder– con una proyección psicológica. El método propuesto por este autor, en

Ahora bien, fue con el influyente ensayo de Robert Vischer *Sobre la impresión óptica de las formas: un aporte a la estética* [*Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Ästhetik*], publicado en 1873, que el concepto de *Einfühlung* se expuso por primera vez desde un enfoque científico. Frente al formalismo kantiano, en los trabajos de Vischer se consuma un giro perceptivista: los juicios empíricos (*a posteriori*) son siempre juicios de percepción, vale decir, siempre remiten a un “estado de ánimo”.⁹⁷ Según este autor, el objeto que nos afecta sensiblemente también lo hace emocionalmente.⁹⁸ Para Vischer la percepción supone, al mismo tiempo, la experiencia corporal y emocional.

Sobre la forma... consigna una distinción entre sensación [*Empfindung*] y sentimiento [*Gefühl*].⁹⁹ La distinción es analítica, porque sensación y sentimiento están imbricados. La sensación es una proyección de la forma del sujeto en el objeto: ponemos nuestro cuerpo como medida de similitud; la imaginación es la que habilita un adentrarse mimético en el objeto. Crea imágenes o símbolos que ponen en relación lo heterogéneo: entre el cuerpo que percibe y el percibido, entre sujeto y objeto.¹⁰⁰ En

todo caso, es mucho más cercano a una filología que a una psicología; por lo que no debemos engañarnos por la deriva que tuvo el concepto hacia las teorías de la percepción. Cfr.: Forster, Michel. “Introduction”, en: M. Forster (ed.), *Philosophical Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. xvii. La teoría de la expresión que Herder expone en *Kalligone* (1800) discute con la abstracción a la que es sometida la belleza en la teoría estética kantiana, en tanto reflexión desinteresada de una *forma pura*. De modo que, en contigüidad con *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* (1791), él sostiene que es necesario comprender los valores expresivos y simbólicos que aplicamos a las formas naturales y también la relación entre las sensaciones y los sentimientos. Cfr.: Mallgrave, Harry Francis; Ikonomou, Eleftherios. “Introduction”, en: *Empathy, form and space. Problems in German Aesthetics*. Santa Monica: University of Chicago Press, Getty Center for the history of art and the Humanities, 1994.

⁹⁷ Vide *supra*, apartado 1.2.

⁹⁸ Alape Vergara, Rosenberg. “Sobre el sentido óptico de las formas (1873)”, en: *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburguiana de símbolo e imagen*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2012.

⁹⁹ Cada uno de ellos consiste en tres momentos también analíticamente distinguibles por los prefijos *zu-*, *nach-*, *ein-*. Estos prefijos remiten a lo inmediato, lo reactivo (en el sentido de “respuesta a”), lo que está dentro, respectivamente. Así, la *Zuempfindung* es la sensación inmediata ante un estímulo externo; la *Nachempfindung* es la respuesta sensorial que envuelve la actividad de músculos y nervios; la *Einempfindung* es la actividad imaginativa de la mente. Cfr.: Vischer, Robert. “Gesichtsempfindung” y “Gefühl und Gemüt”, en: *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig: Herman Credner, 1873.

¹⁰⁰ Cfr.: Rampley, Mathew. “From symbol to allegory. Aby Warburg’s Theory of Art”, *Art Bulletin*, vol. LXXIX, nro. 1, 1997. Si la forma del objeto es percibida en relación armoniosa con

cambio, en el sentimiento se da una proyección, no de la forma sino de sus emociones. El sujeto percibe en el objeto una “fuerza vital” [*Lebensmacht*] y así puede vivificar lo inanimado. Con la empatía nos proyectamos el interior del objeto y lo dotamos de sentimientos, vivificándolo, animándolo.¹⁰¹

Ahora bien, ¿con qué dificultad nos hace enfrentarnos esta teoría? Hace ya algunos años, el filósofo Andrea Pinotti viene insistiendo con la idea de que las corrientes alemanas del siglo XIX que abordan la empatía redundan en una suerte de “modelo hidráulico”, dado que en ellas los objetos esperarían como recipientes vacíos a ser llenados por las emociones del sujeto.¹⁰² Volviendo sobre el problema analizado hasta aquí: es al precio de la pérdida de la fundamentación kantiana de la objetividad del conocimiento que las teorías fisiologistas de la empatía evaden la separación de conocimiento-sentimiento.

Aby Warburg ofrece una alternativa a este problema. El concepto de empatía aparece una sola vez en la tesis de grado de Aby Warburg dedicada a Botticelli. Allí se nos dice que es por ella que se forman los estilos, a saber, que la imitación [*Nachahmung*] de los antiguos por parte de los renacentistas ocurre por este mecanismo empático. Y, pese a que nuestro investigador no se explaya sobre este interesante mecanismo, un llamado al pie en el que se menciona a Robert Vischer nos habilita su recuperación. Warburg reproducirá la concepción vischeriana de la sensibilidad como medida de la similitud y del sentimiento como proyección de la emoción. Pero la empatía ya no será una relación entre sujeto y objeto sino un mecanismo histórico, afectivo y colectivo, que da nacimiento a una nueva percepción, a una nuevo *Denkraum*.

la estructura corporal del sujeto, este sentirá placer; luego puede haber, a partir de ello, una potenciación de la sensación vital. Cfr.: Mallgrave, Harry Francis; Ikonomou, Eleftherios, *op. cit.* Pero en la sensación no hay un sentido del yo; la sensación se reduce a la armonía o desarmonía entre las formas del sujeto y el objeto. Cfr.: Fauvel, Lysanne Françoise Arlette. *The Archaeology of Empathy*. Nueva York: Stony Brook University, 2009, p. 107.

¹⁰¹ Vischer, Robert, "Gefühl und Gemüt", *op. cit.*, p. 18.

¹⁰² Pinotti, Andrea, *op. cit.*

2.2. Botticelli y la primera aparición de los conceptos de empatía y símbolo en la obra de Aby Warburg

Aby Warburg no explicita la intención de llevar a cabo una crítica del “modelo hidráulico”, sino que esta se produce de *facto*, al trasladarse el mecanismo empático del sujeto a las condiciones históricas de producción y contemplación de lo visible que aparecen definidas en los términos del *estilo*.

En la “Nota preliminar” de la tesis de grado defendida en 1893 e intitulada *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano* [Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance], Aby Warburg enuncia el objetivo general de su investigación sobre el artista del *Quattrocento*:

Comparar las conocidas imágenes mitológicas [*mythologischen Bildern*] de Sandro Botticelli [...] con las representaciones equivalentes de la literatura poético y teórico-artística contemporánea, con el objeto de clarificar cuáles fueron los aspectos de la Antigüedad que interesaron al artista del *Quattrocento* [Figs. 1 y 2].¹⁰³

La nota hace referencia a una “psicología estética”, un método que permitiría acceder al mecanismo empático por el cual los modernos imitaron a los antiguos, dando nacimiento a un nuevo estilo:

Esta constatación tendrá consecuencias en el ámbito de la estética psicológica, ya que allí, en el entorno de los artistas y de sus creaciones, se hace posible observar el sentido que tiene el mecanismo de la empatía como poder de formación de estilos.¹⁰⁴

El autor sugiere también una hipótesis general: que tanto artistas renacentistas como sus mentores vieron en la Antigüedad un “modelo” de expresión del “movimiento intensificado” [*gesteigerte Vorbild*] que utilizaron cuando quisieron

¹⁰³ Warburg, Aby. *Werke*. Berlin: Suhrkamp, 2010, p. 39. Cito con modificaciones propias la traducción al castellano de Elena Sánchez y Felipe Pereda en: Warburg, Aby. *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005, p. 73.

¹⁰⁴ *Idem*.

representar “accesorios en movimiento” [*bewegten Beiwerken*].¹⁰⁵ Dicho de otra manera, que el renacimiento del paganismo antiguo es el renacimiento de un aspecto muy particular de la Antigüedad. No se trataba de una copia, sino de la reposición del modo en que los antiguos expresaban el movimiento. Veremos que esta hipótesis tiene unas consecuencias particulares para una tesis gnoseológica más general.

Es a la luz de aquel objetivo y de esta hipótesis que, en el estudio sobre Botticelli, nos encontramos con la erudita enumeración de obras de arte (literarias, pictóricas, arquitectónicas), tratados teóricos y acontecimientos históricos que darían cuenta de cierto *entorno* social en que el artista pintó los cuadros. En la primera parte de la tesis, dedicada a “El nacimiento de Venus”, Warburg señala una relación entre la obra y un poema de Poliziano.¹⁰⁶ En seguida, otras producciones de la época que expresan el mismo tema (una xilografía veneciana, un dibujo del círculo de Botticelli, unas descripciones de obras de arte de Filarete) demuestran que es difícil establecer una inspiración única para esta consagrada Venus. Es entonces que el argumento del escrito se entretiene en la cuestión de los “accesorios en movimiento” que el poema de Poliziano recalca particularmente; justamente esos mismos elementos ornamentales en movimiento que Botticelli reproduce en sus cuadros de manera acabada. Esto último le hace sospechar a Warburg una relación –de transmisor de un concepto y su reproductor– entre el poeta y el artista.

Dos constataciones: por un lado, la plétora de Venus, Primavera y otras *ninfas* (como las Horas) en la producción artística de la época que encarnan o corporeizan [*verkörpern*] el *desplazamiento*,¹⁰⁷ por el otro, los elementos ornamentales *animados* en Poliziano y Botticelli. Ambas ponen en la superficie una línea de continuidad en los escritos y producciones de la época; la cuestión del *movimiento*.¹⁰⁸ El tratado *De*

¹⁰⁵ *Ídem*.

¹⁰⁶ Poliziano, Ángel. *Estancias, Orfeo y otros escritos*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 113-115. Trad.: Félix Fernández Murga.

¹⁰⁷ Warburg, Aby, *Werke, op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁸ Aquí se inaugura un segundo problema: puede determinarse que el modelo pictórico y literario de expresión del movimiento es el de la Antigüedad; resulta imposible, no obstante, establecer un modelo directo. Por ejemplo, Poliziano pudo haber basado su poema sobre Venus en un himno homérico a Afrodita, aunque también su interés por el movimiento se ubica en el espíritu de Ovidio o de Claudiano. Homero. *Himnos. La batracomiomaquia*. Madrid: Gredos, 1978, p. 201. Trad.: Alberto Bernabé Pajares; Warburg, Aby, *Werke, op. cit.*, p.55. A la vez que el nexo entre la Antigüedad y el *Quattrocento* es evidente y palpable, se hace

Pictura (1436) de Leon Battista Alberti puede considerarse una expresión notoria de aquel giro cinético en el arte del siglo XV.¹⁰⁹ Este tratado se basa en la “teoría de los caracteres” y el “principio general de la verosimilitud” de la *Poética* de Aristóteles.¹¹⁰ Alberti, sin embargo, reelabora los elementos sugeridos por la *Poética* a partir de una combinación de fantasía [*Phantasie*] y reflexión [*Reflection*].¹¹¹ Por un lado, el artista puede dotar de vida los elementos inanimados [*willenlos*]; por el otro, todos los movimientos de sus cuadros deben estar justificados por una causa: si se mueven los cabellos –indica el genovés– ello tiene que deberse, por ejemplo, a que los anima el viento.¹¹² Movimiento y teoría de la verosimilitud, que los renacentistas heredan de la Antigüedad, adquieren sus nuevas connotaciones.

Así, el círculo artístico florentino encontraba en la Antigüedad la fuente de la expresión del movimiento. Pero este movimiento adquiere características particulares en la aplicación de la teoría de la verosimilitud aristotélica a la técnica pictórica. La hipótesis desarrollada en la segunda parte de la tesis, dedicada a la pintura “La Primavera”, se pregunta el *por qué* de ese movimiento y arriesga que se trata de un tipo de “vida en movimiento” [*bewegtes Leben*] observada –por artistas y poetas– en acontecimientos “reales” de la vida florentina.¹¹³ Con otras palabras, podemos decir que “la vida en movimiento” se vuelve *visible* en la vida pública florentina y que es por ello que busca el modelo antiguo. No para recrear lo antiguo ni para confrontarlo con lo medieval, sino porque el modelo artístico antiguo le provee una técnica de expresión de su realidad actual.¹¹⁴

extremadamente complejo y eventualmente vano diagnosticar un modelo directo [*direktes Vorbild*]. Volveremos sobre este problema cuando tratemos, en el segundo capítulo, la cuestión de la supervivencia [*Nachleben*] y los modos warburgianos de comprender la historia.

¹⁰⁹ Alberti, Leon Battista. *De pictura*. Disponible en italiano y latín en url: <http://www.ousia.it>

¹¹⁰ Aristóteles. “Cap XV”, en: *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Trad.: Eduardo Sinnott.

¹¹¹ Warburg, Aby, *Werke, op. cit.*, p. 48.

¹¹² *Ídem*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 84.

¹¹⁴ ¿Qué tipo de vida es esta “real” que se observa? Para hallar una respuesta, podemos consultar los apuntes de la tesis: “[Entre 1400 y 1500] las personas dejan de considerarse *sub specie* de la vida futura. Reconciliada con la vida como un todo [*als ganzem*], comienzan a seleccionarse más estrictamente las formas de vida que se encuentran alrededor.” Warburg, Aby. *Fragmente*, 4 de abril de 1889, en: Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992, p. 59. Por el momento, y hasta que Warburg no se oponga a la interpretación burckhardtiana del Renacimiento (como veremos en el segundo capítulo), se

En términos vischerianos, es porque los renacentistas perciben el movimiento en su realidad contemporánea que ponen a la Antigüedad como medida de la similitud. Pero en esa imitación se produce una diferencia: aparece el problema de la justificación del movimiento (combinación de magia y fantasía albertiana) y la preocupación por la vida en movimiento. ¿A qué se debe esta diferencia? Al final de su tesis, Warburg esboza cuatro tesis sobre el estilo.¹¹⁵ Quisiéramos concentrarnos en la segunda de ellas, que nos permite sospechar que la diferencia entre la imitación y el modelo se debe a un alejamiento o toma de distancia histórico-perceptiva.¹¹⁶ La cuestión de la relación entre la empatía como medida de la similitud y la distancia perceptiva que da nacimiento a nuevos símbolos quedará saldada, más adelante, con la introducción del concepto de mimesis.

sostiene que en los primeros años del cuatrocientos la vida es comprendida como un todo y no está ya duplicada entre vida terrena y vida póstuma, como la entendían los medievalistas, obligados entonces a aplicar “veredictos morales” sobre los personajes representados. José Emilio Burucúa ha vinculado esa vida observada con la del “burgués activo y dinámico que gobernaba las relaciones comerciales y financieras entre los pueblos europeos en la víspera de los grandes viajes transoceánicos, del habitante de las ciudades más florecientes de Europa, un tipo de hombre volcado a la posesión lúcida de la tierra, que tenía sus exponentes más robustos quizás en el centro y en el norte de Italia pero que también se hacía valer, y mucho, en Flandes y en las plazas mercantiles de Alemania”. Burucúa, José Emilio. “Aby Warburg (1866-1929). La civilización del Renacimiento, la magia, el método”, en: *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007, p. 16. Esta interpretación de lo que es para Warburg “la vida observada en la realidad” se condice con algunas interpretaciones del Renacimiento tales como la de José Luis Romero en: *La revolución burguesa en el mundo feudal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989. En ocasiones, Gombrich también se inclina por esta interpretación de lo que significa para Warburg “vida real”. Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p.59.

¹¹⁵ La tesis I remite a la relación del Renacimiento con el movimiento (lo que hemos desarrollado hasta aquí): “En el gran arte autónomo la manipulación artística de formas dinamizantes [*dynamisierenden Zusatzformen*] adicionales se desarrolla a partir de imágenes dinámicas de situaciones singulares observadas originariamente en la realidad [*einzelnen wirklich geshauten dynamischen Zustandsbild*]”. La tesis III sugiere que los símbolos abren una nueva percepción, una nueva impresión [*Eindruck*] sensorial [*Apperzipierung*] (Tesis III), y que esta impresión puede convertirse en moda (tesis IV). Warburg, Aby, *Werke, op. cit.*, p. 108. Trad. propia.

¹¹⁶ Cfr.: “El alejamiento del artista del contexto del objeto facilita el desarrollo del accesorio dinamizador; de allí que esto suceda primero en las denominadas obras de arte simbólicas (o alegóricas), ya que en ellas el contexto real es suprimido al comparar”. Warburg, Aby, *Werke, op. cit.*, p. 108. Trad. propia.

Fig. 1: *El Nacimiento de Venus* (cca. 1484) de Sandro Botticelli, *Galeria Uffizi*, Florencia.



Fig. 2: *La primavera* (cca. 1477) de Sandro Botticelli, *Galeria Uffizi*, Florencia.



2.3. Incursión por la etnografía. Mito-ciencia (Vignoli), primitivo-actual (Darwin) para la apertura del *Denkraum*

A fines del siglo XIX había surgido la idea, dentro del contexto del nacimiento de las “ciencias humanas”, de que, de las sociedades “primitivas” contemporáneas, se podían deducir los orígenes de la civilización europea. Si no podían establecerse sus fechas, al menos la etnografía permitía determinar sus características. Warburg había heredado esta perspectiva de su maestro Hermann Usener. Este autor había llamado la atención sobre un libro en boga, *Mito y Ciencia* [*Mito e Scienza*, 1879] de Tito Vignoli. Mito y ciencia son definidos allí como modos de aprehensión de la realidad; y el hecho de una sociedad técnica, si supone una merma del mito, no lo elimina.¹¹⁷ Este libro condujo a Warburg a consultar el texto que lo había inspirado, *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* [*The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872], de Charles Darwin, que despertó en él una fascinación definitiva por la expresión.¹¹⁸ Sin embargo la expresión no está signada en la obra de Warburg por lo humano (como lo está en Darwin) ni determinada por el marco de la evolución social (como ocurre en otros episodios del pensamiento alemán), sino que constituye un modo de ser de lo simbólico. La expresión vuelve contemporáneos a la cultura y lo primitivo.

Darwin había observado la historia biológica de las expresiones humanas desde un punto de vista ontogenético (en los niños) y desde un punto de vista filogenético (en descripciones que le llegaban sobre las culturas primitivas). Entonces encontró que las expresiones faciales no tenían una “función originaria comunicativa” sino que estaban ligadas directamente a las emociones.¹¹⁹ Por este motivo las expresiones eran, para este pensador, una prueba del origen animal del hombre. Ellas contienen una carga afectiva o pasional y, en algunos casos, pueden hilarse con una sensación física. Por ejemplo, una sonrisa puede cargar cariño, alegría, compasión. El miedo y su

¹¹⁷ Vignoli, Tito. “The ideas and sources of myth”, en: *Myth and Science, an essay*. Londres: Trench and Co., 1885.

¹¹⁸ Warburg leyó a Darwin en 1880 aproximadamente, antes de la escritura de la tesis sobre Botticelli y anotó en su diario “al fin un libro que me ayuda”. Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p.79.

¹¹⁹ Dixon, Thomas. “The physicalist appropriation of Brownian emotions: Alexander Bain, Herbert Spencer, Charles Darwin”, *From Passions to Emotions...*, *op. cit.*

expresión suele estar aparejado al aumento de las palpitaciones. A partir de tres principios generales de la expresión o generalizaciones observadas en casos empíricos (“de la asociación de las costumbres”, “de la antítesis” y “de los actos reflejos”), Darwin procura demostrar cómo se une lo actual con lo primitivo y lo humano con lo animal, en una historia natural. Aun las expresiones voluntarias (por ejemplo, una sonrisa compasiva) guardan un vínculo íntimo con lo animal-primitivo. Su lazo, menos evidente que en los casos involuntarios en los que reaccionamos con impulso animal, puede ser difícil de reconstruir, pero no se ha perdido. El naturalista inglés esquivo así, desde el inicio, una disquisición moral acerca de lo que asume científicamente indiscutible: expresión, pensamiento, emoción y sensación física no pueden considerarse aisladamente; la filosofía debía tomar nota de esta evidencia heurística.¹²⁰

Los cuadernos y anotaciones de Warburg de la época de la lectura de *La expresión...* insisten en la interrogación por la supervivencia de lo primitivo-animal.¹²¹ Ahora bien, en la obra de Darwin, el lazo de la expresión con lo primitivo, con lo prehistórico u originario es difuso, y ello se debe a que la expresión parecería referir a otra cosa diferente a sí misma; parecería ser expresión-de un objeto expresado. Warburg

¹²⁰ Darwin, Charles. “Introducción”, en: *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Valencia: F. Sempere y Cía., 1905. Trad.: Eusebio Heras.

¹²¹ En varias oportunidades sostiene Gombrich que el fundador de la biblioteca de la *Kulturwissenschaft* fue darwiniano en el sentido del evolucionismo. Cfr.: Gombrich, Ernst, “Más allá de la historia del arte”, *Aby Warburg...*, op. cit. El momento lógico-racional representaría para el autor de *El ritual...* un salto y una evolución, en definitiva, un progreso. Aquella hipótesis se condice más con el evolucionismo social de Spengler que con el evolucionismo biológico del naturalista inglés. Sin embargo, no debe omitirse que Warburg se sintió seducido por una suerte de escala evolutiva, tiempo antes de la tesis sobre Botticelli, y en consonancia con el naturalismo de sus maestros Lamprecht y Usener. El 15 de diciembre de 1890 escribía a su joven prometida, la pintora Mary Hertz, consultándole su opinión acerca del deseo de “fundirse en una misma cosa con el objeto de percepción”. Proponía entonces que ese deseo podía considerarse “una fase de transición” (artística) anterior a la fase de “proponer razones y causas científicas”. Hertz contesta que esas “fases” se dan simultáneamente. Cfr.: Intercambio epistolar entre Hertz y Warburg, citado en: Gombrich, Ernst, op. cit., p. 87. Otras notas de sus diarios de viajero por Arizona recurren a una mentada evolución o progreso de la magia a la ciencia, pasando por el arte. Warburg, Aby, “Notas” [sobre el ritual de la serpiente], en: Gombrich, Ernst, op. cit., pp. 205-214. Quizás fue Mary Hertz, en conjunto con la lectura del recientemente publicado trabajo sobre el símbolo de Vischer padre, quienes lo disuadieron de esa perspectiva evolucionista. Lo que podemos afirmar es que la versión final de *El ritual de la serpiente* abandona definitivamente el enfoque evolucionista en favor de la tesis de la polaridad [*Polarität*]: primitivo-cultura, magia-técnica. El mismo Gombrich lo reconoce en “El viaje a América” y “La conferencia sobre el ritual de la serpiente”, *Aby Warburg...*, op. cit.

da una vuelta de tuerca; la expresión estrecha un lazo con lo primitivo (refiere al pasado, a lo desconocido, a lo animal), pero además, lo encarna: vuelve a eso primitivo contemporáneo.¹²²

Bajo estas influencias, Warburg se inscribía en una perspectiva antropológica –en donde debemos ubicar a Hubert y Mauss– que entiende a la técnica en relación de continuidad con la magia: en ambas se da una concepción de causalidad o de acción con arreglo a fines. De hecho, la lógica no es –como en Kant– lo que garantiza la exclusión de la magia sino más bien una parte importante de la definición del ritual.¹²³ El culto implica un orden, unos movimientos, contiene unas reglas y produce unos efectos específicos. Así las cosas, lo que diferencia la cultura primitiva de la moderna no es que una es mágica y la otra técnica (como suele decirse desde un pensamiento ilustrado) sino –como enseguida veremos– el grado de abstracción respecto de un conocimiento sensible.

Para su satisfacción, Warburg vio estas ideas confirmadas en cierta tradición alemana que vinculaba el arte con el folklore; baste mencionar todo el movimiento romántico y especialmente a Adolf Bastian, de algún modo el gran etnógrafo alemán de principios del siglo XX y director del *Berliner Museum für Volkerkunde*. También su perspectiva sobre lo primitivo-actual y lo mágico-técnico coincidía con la de muchos de los representantes de la *Smithsonian Institution* que conoció en su viaje a Estados Unidos y cuyo *Bureau of American Ethnology* se dedicaba a la investigación de las poblaciones indígenas del norte de América.¹²⁴ Warburg leía los reportes anuales del *Bureau*, su principal fuente de información sobre estas sociedades. Tal como lo demuestran las citas de la conferencia, estudió cuidadosamente el *Handbook of American Indians North of Mexico* de F.W. Hodge, las notas sobre el ritual de la serpiente de W. Fewkes, el artículo “Outlines of Zuñi Creation Myths” (1892) de F. H. Cushing y el libro de la primera etnóloga norteamericana, fundadora de la sociedad

¹²² Rampley, Mathew, “From symbol to allegory...”, *op. cit.*

¹²³ Cfr.: Hubert, Henri; Mauss, Marcel. “Esquisse d’une théorie générale de la magie”, en: *L’année sociologique*, 1902-1903. Según estos autores existe una coincidencia entre el rito y el efecto deseado y esta coincidencia puede ser lógica o bien “experimental”, es decir, la lógica no es lo que garantiza la exclusión de la magia.

¹²⁴ Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 93.

antropológica de mujeres, M. C. E. Stevenson, "Religious Life of the Zuñi Child" (1883).¹²⁵

En 1895, Warburg viajó a Estados Unidos. Buscaba un tipo de actividad que se diferenciara del erudito del arte:

Había tomado verdadero asco a la historia del arte de orientación estetizante. El enfoque formal de la imagen [...] me parecía que no conducía más que a un traficar con palabras estéril.¹²⁶

Durante los meses de marzo y abril recorrió Arizona, visitando distintos asentamientos de los indios pueblo. La comparación de las sociedades contemporáneas y las indígenas redundaba en "un problema crucial en la historia de la civilización: ¿en qué aspectos [de nuestra cultura] podemos reconocer las características esenciales de la humanidad primitiva y pagana?".¹²⁷ El ritual de la serpiente de los indios pueblo podía esclarecer los cimientos del razonamiento humano y los fundamentos de la creación simbólica o apertura del espacio del pensamiento [*Denkraum*].

2.4. Mímesis empática, mímesis imitadora

Aby Warburg sostiene que no hay acto ritual sin concepción de causalidad. Las lógicas causales de los ritos constituyen "reflejos fóbicos";¹²⁸ es decir, son producto del reconocimiento de aquello que produce miedo y deben interpretarse como "medidas defensivas". A estos efectos, se crea una entidad biomórfica o tótem "contra la que se pueden movilizar las defensas" pero que, además, se asemeja –en ciertas

¹²⁵ Cfr.: Burke, Peter. "Geschichte und Anthropologie", en: B. Castelli Guidi y N. Mann (comps.), *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika*, Hamburgo, Munich, Dölling und Galitz Verlag y The Warburg Institute, 1999; Raulff, Ulrich. "Epílogo", en: Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004, pp. 25-26. Trad.: Joaquín Etorena Homaheche.

¹²⁶ Warburg, Aby, Nota del 17 de marzo de 1923, en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 93

¹²⁷ Warburg, Aby, *Werke, op. cit.*, pp. 567-600. Cito la traducción al castellano de Joaquín Etorena Homaheche en: Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente, op. cit.*, p. 10.

¹²⁸ Warburg, Aby, "Notas", en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 95.

características— a quien lo crea.¹²⁹ El tótem contiene, del animal o entidad referidos, unas pocas cualidades que su creador encuentra en sí “en dosis también pequeñas”.¹³⁰ Justo allí donde el hombre se homologa con el animal, en el miedo, es donde aparece lo que los distingue: el símbolo.¹³¹ La distancia interpuesta entre objeto mágico y realidad varía. Para utilizar el ejemplo de nuestro autor, entre máscara y divinidad hay mayor distancia interpuesta que entre víctima sacrificial y divinidad. Esa distancia no es solo mental; fundamentalmente ella es físico-espacial. Es porque existe un espacio físico abierto entre lo simbólico y lo considerado real que se configura una cierta conciencia colectiva, un *Denkraum*.

El 27 de enero de 1895, un mes antes del viaje a América, Warburg anotaba en su diario a propósito de los rituales sagrados de los indios pueblo:

Los actos rituales de la religión de los pueblo ponen de manifiesto el carácter esencial de la concepción de causalidad entre los “primitivos” [...]:

- I. Incorporación (magia de la medicina)
- II. Introyección corporal (animal, imitación)
- III. Anexión corporal (simbolismo de los instrumentos).¹³²

En la conferencia de Kreuzlingen sobre los rituales de los pueblo, Warburg vuelve sobre la diferenciación de actos mágicos: menciona el sacrificio (incorporación) y las

¹²⁹ Esto ya había sido señalado por Vignoli, para quien el hombre (*homo duplex*) es el único capaz de controlar el miedo, personificando y/o racionalizando su causa. Burucúa, Emilio. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

¹³⁰ Warburg, Aby, “Notas” [sobre el ritual de la serpiente], *op. cit.* En este punto, Warburg remite a Émile Durkheim, más específicamente a su teoría del totemismo en el estudio de *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912). Sin embargo, la etnología durkheimiana no habilita este tipo de inferencias. Durkheim no suscribirá que lo que origina el tótem es el “reflejo fóbico”. La etnología estudia los casos dentro de un sistema social y nunca los toma como prueba de lo universal (de hecho, señala Durkheim, eso es lo que distingue a la sociología de la antropología). Durkheim, Émile. *Las formas de la vida religiosa*. Madrid: Alianza, 2008. Trad.: Ana Martínez Alarcón. Si existe la reducción de todos los casos a una diferenciación o “heterogeneidad” universal, ella es únicamente la de “sagrado-profano”. Ottonello, Rodrigo O. “Crimen y realidad: las distinciones entre magia y religión en los trabajos de la escuela durkheimiana”, *Anacronismo e irrupción*, vol 4, nro. 7, 2014. Para Warburg, como veremos enseguida, lo simbólico discute esta distinción entre sagrado y profano porque la contiene.

¹³¹ Cfr.: Mandkur, Balaji. *The Cult of the Serpent. An interdisciplinary Survey of its Manifestation and Origins*. Albania: State University of New York Press, 1983, p. 6.

¹³² Warburg, Aby, “Nota”, en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 95.

danzas miméticas (introyección); también se habla de los símbolos de las manufacturas indias (anexión) y se menciona cierto pasaje a los signos.

El primer ritual, entonces, es *el sacrificio*: supone una identificación mágica con las fuerzas de la naturaleza por medio de una deidad antropomorfizada, biomorfizada y encarnada que es despedazada o ingerida a los efectos de participar de sus poderes sobrehumanos.¹³³ Aquí se referencia “el viejo culto mexicano”,¹³⁴ en el que se adoraba a una mujer, la diosa del maíz. Luego de cuarenta días ella era despellejada y su piel era utilizada como vestimenta por el sacerdote.¹³⁵ El ritual de la serpiente de Oraibi, en este sentido, podría tener algún vínculo con el ritual sacrificial, ya que el contacto con las fuerzas de la naturaleza se produce a través de la deidad biomorfizada. En el ritual de la serpiente, en Walpi,

se acopla, en un poderoso éxtasis, lo que hemos conocido como danza de animales en San Idelfonso y como mágica danza de la fecundidad, en Oraibi.¹³⁶ En agosto, cuando surge la crisis de la agricultura y la cosecha entera depende de las escasas y eventuales lluvias, se intenta invocar a la tormenta benefactora a través de la danza con serpientes vivas [...] La ceremonia de la serpiente ocupa un lugar entre el acto mimético y el sacrificio sanguinario, pues en esta no se imita simplemente al animal, sino que se lo involucra en la forma más extrema del culto, no como víctima sacrificial, sino como mediador para propiciar la lluvia.¹³⁷

El ritual con serpientes es comprendido como intermedio entre el sacrificio y la danza mimética. Tiene en común con el sacrificio que involucra a un ser vivo; se hermana con la danza mimética porque la divinidad biomorfizada no es sacrificada, sino que es mediadora con las fuerzas de la naturaleza.

El segundo ritual que comentaremos es la danza con máscaras: la danza de los animales de San Idelfonso y la de la fecundidad, de Oraibi:

¹³³ Para Warburg que, como comentamos, había leído a Durkheim, animismo y naturalismo constituyen modos elementales de la vida religiosa y no se explican uno a partir del otro ni tampoco refieren a nada observado en la “realidad”.

¹³⁴ Se refiere a los sacrificios aztecas a Chicomacóatl.

¹³⁵ Warburg, Aby, *El ritual...*, op. cit., p. 44.

¹³⁶ Se refiere a las danzas miméticas que analizaremos enseguida.

¹³⁷ Warburg, Aby, *El ritual...*, op. cit., p. 45-46.

Al enmascararse, el cazador o el agricultor imita a la presa –se trate de un animal o del fruto de la tierra–, creyendo que mediante una misteriosa transformación mimética, será capaz de obtener los frutos de su ardua labor cotidiana.¹³⁸

Ahora la mimesis debe ser entendida en un doble sentido: por un lado, a partir de ella, el cazador y el agricultor se transforman ellos mismos en presa; se produce una fusión o una contaminación con lo heterogéneo; por el otro, la mimesis es una imitación o representación-*para*. Se produce una distancia, un estudio de las características de la fuerza natural-divinidad. Se abstrae algo de su funcionamiento. En el primer sentido la mimesis es empática, en el segundo es imitadora. Una mimesis buena no es aquella que refiere mejor a su modelo, sino la que de mejor modo logra producir unos efectos propiciatorios.¹³⁹ A propósito de la danza de los antílopes en San Idelfonso:

¹³⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁹ Esta noción de mimesis fue sugerida a Warburg por los trabajos de Friedrich Theodor Vischer. Este autor había escrito una monumental *Aesthetik* entre los años 1846 y 1857 en la recta perspectiva de la estética hegeliana. Luego, en 1866, publicó *Crítica de mi estética* [*Kritik meiner Aesthetik*], que puede considerarse mucho más un cuestionamiento a las consideraciones que Hegel había hecho sobre el símbolo en sus *Lecciones sobre la Estética* (cuyos primeros apuntes datan de 1818) que una autocrítica. Cfr.: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. "El sistema de las artes singulares". *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989. En su ensayo "El Símbolo" ["Das Symbol", 1887], Vischer se ocupó de un problema que es de vital importancia para comprender la conferencia de 1923. Según Vischer, originariamente el símbolo es una imagen visual que remite a algo distinto, pero no a la manera de una metáfora (siempre lingüística), sino a la manera de un enigma. El vínculo entre imagen y significado puede ser, en un primer momento, "oscuro y no-libre", donde ambos se confunden. Por ejemplo, si se establece que a partir de la crisálida se da la resurrección de la mariposa, el comer la crisálida se convertirá en ritual sagrado. Rampley, Mathew. "Zur Vischer-Rezeption bei Warburg", en: B. Potthast and A. Reck (eds.), *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*, 2011, pp. 299-320; Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 80. Este tipo de acto de transubstanciación sobrevive en la Eucaristía: la hostia no *representa* el cuerpo de Cristo, sino que lo *encarna* (aunque simbólicamente, es decir, mediante una distancia). Pero la identificación mágica o el nexa "oscuro y no-libre" no es el único modo en que imagen y significado se vinculan, existe también, en un segundo momento, el simbolismo "lúcido y libre", donde se produce una "suspensión voluntaria de la incredulidad". En la contemplación estética, no nos preguntamos si Mefistófeles es el diablo, lo asumimos como un símbolo del mal. El último escalón de esta tríada es la animación de la naturaleza o *Einfühlung*, como impulso –al que llama "panteístico"– por mezclar nuestro espíritu con el mundo sensible. Se diferencia del oscuro-no libre en que es consciente e inconsciente a la vez. Rampley, Mathew, "From symbol to allegory...", *op. cit.* Este modo del nexa entre el símbolo y lo representado sí es el metafórico: cuando decimos "brama el viento", sabemos que el viento no ruge, pero al mismo tiempo lo ignoramos en el momento en que lo confiamos al lenguaje. Alape Vergara, Rosenberg, *op. cit.*, p. 126.

El ponerse la máscara durante la danza significa apropiarse espiritualmente del animal y anticipar miméticamente su captura. Esta ceremonia no tiene nada de lúdica: para el primitivo, la danza de las máscaras comprende un proceso de crear un lazo espiritual con lo extrapersonal, lo que significa el más amplio sometimiento a una entidad extraña. Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y las expresiones del animal, no se introduce al cuerpo de la presa para divertirse, sino para poder apropiarse de un elemento mágico de la naturaleza a través de la metamorfosis personal, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana.¹⁴⁰

Este tipo de danzas implica la pérdida de la identidad e incluso de la condición individual y humana, al lograrse una fusión con lo heterogéneo. Al mismo tiempo, el “sometimiento a una entidad extraña” y la metamorfosis personal requieren de una imitación para favorecer una buena caza, una buena cosecha, la tormenta. Como hemos visto, ambos tipos de rituales, tanto el sacrificio como las danzas miméticas, demandan este sometimiento de lo extraño a lo propio. Pero en las danzas miméticas se ha interpuesto una distancia mayor: la divinidad es *también* imitada, esto es, se abstraen algunos de sus caracteres para la producción de mejores efectos. La mimesis tiene un doble aspecto: uno empático, de fusión; otro de distancia, imitadora.¹⁴¹ El acto simbólico supone el doble carácter de la mimesis (la fusión y la distancia).

2.5. El símbolo

El símbolo es, según Warburg, un “estado intermedio” entre el “reflejo de la realidad” y la escritura.¹⁴² Una imagen simbólica es la del tipo observada por Warburg en Albuquerque. Ella aparece impresa en ciertas manufacturas de barro en las que las figuras de las divinidades, como el pájaro o la serpiente, se convierten en abstracciones heráldicas que requieren su lectura: una suerte de jeroglíficos.

¹⁴⁰ Warburg, Aby, *El ritual...*, op. cit., p. 28.

¹⁴¹ Philipp Ekardt llama a la mimesis imitadora, “mimesis causal”. Preferimos el término “imitación” porque, según reza la nota de 1895, todo acto ritual es mimético y toda mimesis es causal. Lo que diferencia entonces unos rituales con acento empático de otros es cuánta distancia se ha interpuesto entre el símbolo y la entendida realidad. Cfr.: “Sensing, feeling, imitating. Psycho-mimeses in Aby Warburg”, *Ilinx- Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, nro. 2, 2011, 101-121.

¹⁴² Warburg, Aby, *El ritual...*, op. cit., p. 17.

Ahora bien, la “ideografía simbólica” explica también un modo simbólico de percibir el mundo, distinto del signico o del simbolismo abstracto característicos de la mentalidad europea.¹⁴³ Entre un modo cultural y el otro; uno con acento material-simbólico y otro deviniendo abstracto-signico, interesado en deshacerse para siempre del símbolo, se ha introducido una enorme ajenidad.¹⁴⁴ Según Warburg, el intento de occidente de deshacerse de los símbolos implica una toma de distancia a tal punto mental que el pensamiento pierde su materialidad natural. La siguiente afirmación correspondiente a sus últimos años de la vida, demuestra que esta concepción de la relación entre cuerpo y pensamiento lo acompaña durante toda su obra:

Los babilonios tenían un tipo de adivinación que requería de un sacrificio animal y una lectura de las vísceras de este que están vinculadas a quien busca la adivinación. Esta confusión de “hígados” es falsa, pero también lo es el creer que las leyes del cuerpo y el alma están separadas del organismo que las contiene.¹⁴⁵

De allí que esta teoría simbólica defienda el equilibrio entre magia y técnica contra el dominio de la técnica reivindicado por el “modernismo reaccionario”.¹⁴⁶ Warburg no hace una crítica de la racionalidad o del pensamiento lógico y abstracto: sostiene, por el contrario, que ella no debe alejarse de la materialidad, de la afectividad y de la corporalidad. Para nuestro historiador, el devenir de la técnica es abstracto y la magia es la que aglutina la materia. Pero no hay una sin la otra. Aunque la técnica pretenda desentenderse de su aspecto cultural, lo primitivo siempre está

¹⁴³ *Ídem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁵ Warburg, Aby. “The Franz Boll Lecture” (1925), en: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010, p. 170. Trad. Joaquín Chamorro Mielke.

¹⁴⁶ La crítica del apartamiento abstracto del mundo material tiene puntos de toque con la crítica al filisteísmo burgués del neoromanticismo de la época de Weimar. Pero, para este círculo de autores, el modo de recuperar lo concreto es por la vía de la técnica (armamentística) y no por su equilibrio con la magia-sensibilidad (como en la teoría de Warburg). Llamamos la atención sobre el caso de Spengler quien critica la separación de lenguaje (entendido como técnica) y acto corporal; distanciamiento que daría origen al cálculo filisteo. Spengler, Oswald. “El segundo grado: hablar y emprender”, en: *El hombre y la técnica*. Buenos Aires: Austral, 1947. Trad.: L. Martínez Hernández. Además en *La decadencia de Occidente* (1918 y 1923) había defendido la reconciliación con lo “concreto”, que no podía ser descripto, como en el marxismo, por unas relaciones “utilitarias” de producción. Ahora bien, curiosamente lo “concreto” será, para Spengler, la “virtud prusiana” y sus fines altos: el desarrollo de los medios técnicos. Spengler, Oswald. *La decadencia de occidente*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 2007. Recuperaremos estas cuestiones en el capítulo IV.

superviviendo. Esta conciencia simbólica garantiza la apertura de los espacios del pensamiento.

Siguiendo esta línea argumental, sostenemos que la escala que va del simbolismo corpóreo al mental no debe ser entendida en los términos de una cronología o del avance cultural; tal interpretación no hace justicia al texto y es rechazada por el propio Aby Warburg en las conclusiones de su conferencia.¹⁴⁷ La distancia que se interpone entre un simbolismo y otro debe ser comprendida desde un punto de vista físico-espacial y no temporal.

En nuestros días, el etnógrafo Carlo Severi describe la “evolución biológica de las imágenes”¹⁴⁸ como el pasaje evolutivo de la imagen “realista” a la imagen “convencional” o “signo”; del “estereotipo” al signo, pasando por el “cliptogrifo”.¹⁴⁹ El cliptogrifo contiene, como elemento mnemónico, el estereotipo, en calidad de representación mental. Severi toma esta idea de la descripción de las imágenes heráldicas que el propio Warburg observa en la ornamentación de vasijas en el poblado de Laguna, Albuquerque. Estas cumplen la función de jeroglíficos, es decir de imágenes que median entre la imagen realista y el signo. Sin pretender discutir con la potencia que esta antropología de la imagen puede tener para el estudio de ciertas culturas (y el libro de Severi es la impresionante prueba de ello), consideramos que una comprensión tal de la evolución biológica de las imágenes puede generar algunas complicaciones. No podemos negar que en la propia conferencia se traza una suerte de serie del tipo mimesis (culturas primitivas) – símbolo (culturas simbólicas) – signo (cultura occidental moderna). Tan cierto como ello es que lo mimético y lo simbólico (esa tensión entre magia-técnica, fusión-distancia) sobreviven en nuestros tiempos. Puede ser que la nuestra no sea una cultura simbólica, pero no existe cultura sin símbolo. La historia de las imágenes es la historia anacrónica e impura del modo en que ellas sobreviven en los nuevos tiempos, a saber: nuestros símbolos contienen el elemento de lo primitivo, de lo animal; ellos son, por otra parte, las supervivencias

¹⁴⁷ Cfr.: Warburg, Aby, *El ritual...*, op. cit., p. 61.

¹⁴⁸ Warburg, Aby, “Borrador” de conferencia sobre *El ritual de la serpiente*, 17 de marzo de 1923, p. 1; citado en: Gombrich, op. cit, p.93.

¹⁴⁹ Severi, Carlo. “Warburg antropólogo o el desciframiento de una utopía. De la biología de las imágenes a la antropología de la memoria”, en: *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB, 2010. Trad.: Yolanda Daffuncio.

actuales de lo primitivo y no la herencia filogenética de otras imágenes realistas identificables aquí o allí. Del mismo modo, no puede consignarse que un símbolo está predestinado al signo lingüístico. Los tres tipos de imágenes (empático-corporales, simbólicas y sígnico-mentales) conviven en tensión en el universo teórico warburgiano y en nuestras sociedades.

2.6. Recapitulación sobre el conocimiento en Aby Warburg

Hemos visto que la empatía es un concepto que emerge en el siglo XIX para criticar el formalismo kantiano. Robert Vischer sugirió que no hay contemplación o reflexión donde no media la sensibilidad y el sentimiento. La *Einfühlung* es el mecanismo fisiológico por el cual atribuimos nuestros sentimientos a las cosas y las medimos por la similitud con nuestra forma propia. No obstante, esta teoría recae en un subjetivismo radical que da por tierra con el momento más fuerte de la trilogía crítica: la fundamentación de la objetividad del conocimiento. Warburg recupera el concepto de empatía y le extirpa su subjetivismo: la empatía es el mecanismo histórico por el cual se crean los estilos o espacios del pensamiento. Los renacentistas empatizaron con los antiguos –los grandes técnicos del movimiento– porque habían descubierto el movimiento en su propia existencia; Botticelli, Poliziano, el joven Leonardo, crearon unos símbolos, un nuevo estilo. Ahora bien: la tesis sobre el *Quattrocento* enuncia que la empatía, esta suerte de fusión con lo heterogéneo, es formadora de estilos (nuevos símbolos). En las anotaciones y la conferencia del viaje a Estados Unidos, descubrimos que el proceso psíquico, histórico y colectivo de la empatía es traducido a un aspecto de la mímesis, cuya contracara es la toma de distancia.

El símbolo será también definido como un estado intermedio entre el reflejo realista y el signo abstracto; este sostiene esa tensión y produce una conexión a la vez corpórea y mental. Ese adentrarse y alejarse del objeto del conocimiento permite abrir nuevos espacios del pensamiento y de la contemplación. Mientras que, en el caso de los pueblos, puede decirse que se trata de una cultura que habita en esos dos planos a un mismo tiempo, para occidente la lectura de lo simbólico implica un esfuerzo mayor al que no debería renunciar.

3. Walter Benjamin y la teoría metafísica del conocimiento: nominación, traducción, crítica y mimesis

Respecto de la inconsistencia kantiana sobre los juicios de experiencia, hemos visto que Warburg se dirige a la redefinición de la percepción; Benjamin, hacia una ampliación del concepto de experiencia que abarca el lenguaje.

Kant sostenía que la condición de posibilidad del conocimiento era la experiencia. Pero, a la vez, esa experiencia solo virtualmente podía ser fundamento de los juicios científicos. Según Benjamin, la encerrona kantiana se debe a que –pese a todos los esfuerzos por establecer aquello que es común a todos– todavía asocia demasiado la experiencia a un yo-individual y empírico. Según lo propone en el “Programa de la filosofía venidera” (1918) se hace necesario desarrollar un concepto ampliado de experiencia que la coloque en relación, ya no con un sujeto empírico, sino con la verdad y la unidad del sistema filosófico.

Benjamin renueva el reproche que Johann G. Hamann le hacía a Kant, que es muy cercano a las disquisiciones herderianas sobre el entendimiento, que ya hemos abordado. La fundamentación kantiana del conocimiento tiene por modelo a la ciencia matemática, pero es débil a la hora de explicar el conocimiento en general. Una teoría del conocimiento, debería tener en cuenta el lenguaje, que es en definitiva el medio en el que aquel tiene lugar. Esta es la cuestión que ocupa al autor en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje humano” (1916), *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1917) y en “La tarea del traductor” (1923). Tal como veremos, en estos trabajos el lenguaje es entendido como *Medium* en el que se despliega un *continuum* infinito de traducciones y lenguas; no es un instrumento del que el sujeto pueda apropiarse. No obstante, sí corresponde a la filosofía la *tarea* de la captación mágica (y redentora) de ese lenguaje mediante la aportación de traducciones posibles. Esta idea de la captación vuelve a aparecer en las dos versiones del texto sobre la mimesis de 1933 (“Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”), bajo la fórmula “lectura de lo nunca escrito”. En *Los Pasajes*, la cuestión de la magia reaparece, en la dialéctica del fetiche.

3.1. El mito (callejón sin salida)

Pertenece a nuestra tesis la idea de que la magia y la metafísica no son abandonadas por Benjamin sino que ganan territorio en el pasaje por el materialismo. En cuanto al término “mito”, este es más problemático, porque tiene una significación más bien negativa en la obra temprana del filósofo. Algunos autores como Winfried Menninghaus o, en Argentina, Luis Ignacio García y Alejandro Cantisani han insistido en su positividad. Para Menninghaus las apariciones positivas del concepto de mito en la obra tardía del filósofo habilitan una relectura de los escritos tempranos.¹⁵⁰ Vale decir, el desplazamiento sobre la connotación del término “mito” permitiría corroborar, retroactivamente, que ciertos aspectos del concepto fueron siempre vistos con buenos ojos por Benjamin.¹⁵¹ A nuestros fines, los de hacer hincapié en el medio o espacio [Medium] del conocimiento, o bien a las formas de “lecturas”, “traducciones” y reproducción de semejanzas en la teoría benjaminiana, preferimos aquí las nociones de “magia” y “metafísica”.¹⁵²

Hecha esta salvedad, conviene que nos demoremos algunos párrafos sobre el sentido del término “mito”. Las primeras reflexiones benjaminianas acerca de esta noción están orientadas por las ideas de las ciencias del espíritu y carecen de conocimiento sobre los estudios etnológicos que le eran contemporáneos. Esta perspectiva las hace ilustradas, en el sentido de que interpretan el mito como una “estructura temporal de la vida social que se repite fatídicamente”¹⁵³ (y que supone un tipo de orden jurídico) o bien como una forma suprahistórica de concebir la naturaleza.

¹⁵⁰ T. Adorno lee esta caracterización más positiva en el ensayo sobre Kafka. Cfr.: Adorno, Theodor W. *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1981.

¹⁵¹ García, Luis Ignacio. “Para un materialismo del umbral. Walter Benjamin entre mito y razón”, *Constelaciones*, nro. 4, diciembre de 2012.

¹⁵² Menninghaus afirma que el espacio del pensamiento benjaminiano puede ser considerado como un umbral entre fantasía y realidad (“Franz Kafka”), conocimiento mágico y conocimiento científico (*Pasajes*), infancia y adultez (*Infancia en Berlín hacia 1900*). Uno de los dos polos siempre es ocupado por el mito. Menninghaus, Winfried. *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos, 2013.

¹⁵³ *Ibíd.*, pp. 126-9.

En los ensayos sobre “Dos poemas de Friedrich Hölderlin” [“Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin”, 1914-1915], Benjamin se refiere al mito como una esfera desde donde se despliega “lo poetizado” [*das Gedichtete*].¹⁵⁴ En este sentido, el mito es sinónimo de lo absoluto-romántico (sobre lo que nos dedicaremos). Pese a esta excepción, el concepto es *siempre* negativo en el resto de la literatura temprana que analizamos en este primer capítulo. A partir de los artículos “Trauerspiel y Tragedia” [„Trauerspiel und Tragödie“, 1916] y “El significado del lenguaje del drama en la tragedia” [„Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie“, 1916],¹⁵⁵ el mito comienza a verse bajo la óptica de las filosofías de las religión y la *Völkerpsychologie*.¹⁵⁶ Se lo define como un tipo de temporalidad cerrada y circular y/o se lo enlaza con la noción de derecho (a la que le corresponden asimismo los conceptos de destino, culpa natural y castigo). Si bien Benjamin no ubica el mito en una escala evolucionista del tipo mito antiguo – religión medieval – ciencia moderna,¹⁵⁷ sí lo contrapone tanto al ámbito teológico-humanístico como a cierta temporalidad mesiánico-mágica de la que nos ocuparemos en el tercer capítulo.

Ya en el fundacional estudio “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje humano” [Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, 1916], la noción de “origen mitológico del derecho” [*mythischen Ursprungs des Rechtes*]¹⁵⁸ no refiere a un origen legendario sino –como lo sugirió Günter Hartung en un exhaustivo ensayo– al inicio de un orden o era mítica, que es la de los hombres. Es decir, si en la era paradisiaca, no existían la culpa y el castigo, estos aparecen con la caída, mientras que el juicio le pertenece al soberano absoluto. De aquí se desprende lo que en el ensayo sobre la violencia de 1921 aparecerá de modo patente: la distinción entre, por un lado, la justicia arrasadora del Reino y, por el otro, el derecho violento, humano, mítico, profano.¹⁵⁹ Pero previo a este texto, Benjamin escribe “Destino y carácter”

¹⁵⁴ Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften* (GS) II, 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991, pp. 105 y ss.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 133 y ss; 137 y ss.

¹⁵⁶ Hartung, Günter. “Mito”, en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda.

¹⁵⁷ Menninghaus, Winfried, *op. cit.*

¹⁵⁸ Benjamin, Walter, GS II, 1, p. 154.

¹⁵⁹ Benjamin, Walter, “Zur Kritik der Gewalt”, GS II, 1, *op. cit.* Se disputa hasta hoy si Benjamin contrapuso tan tajantemente ambos tipos de órdenes (Cfr.: Bojanic, Petar. “God the Revolutionist on Radical Violence Over The First Ultra-leftist”, *Filosofski Vestnik*, vol. XXIX, nro.

[„Schicksal und Charakter“, 1919] en donde por primera vez sistematiza una noción de culpa [*Schuld*] que se reproduce en la tesis de habilitación de 1925, *Origen del drama barroco alemán* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*]. En el mito la vida humana es culpable, en la medida en que es vida desnuda [*blosse Leben*], frágil o natural, sometida a la muerte. A propósito, en “*Las afinidades electivas* de Goethe” [„*Goethes Wahlverwandtschaften*“, 1919], el filósofo dirá que con la “desaparición de la vida humana sobrenatural, la vida natural se vuelve culpable.”¹⁶⁰

El estudio, por parte de Benjamin, de problemas de la sociología y la antropología (en las obras de J. J. Bachofen y Eduard Fuchs), permitió que el concepto de mito adquiriese nuevas connotaciones. A partir de *Calle de dirección única* [*Einbahnstrasse*, 1928] e “Infancia en Berlín hacia 1900” [„*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*“, 1932], el término deja de ser comprendido como una estructura temporal sólida y comienza a polarizar con la temporalidad de la rememoración, la interrupción del sueño o la imagen dialéctica.¹⁶¹ No obstante, el término no se vuelve para nada estable. Por ejemplo, en *Los Pasajes*, se siguen leyendo fragmentos bastante “ilustrados” acerca del mito, en donde este es contrario al (y no dialectiza con) el término crítico.¹⁶²

En el período de Weimar la restitución del mito se había vuelto un motivo de la reacción política. Benjamin no estaba de acuerdo con los usos que el romanticismo había hecho del término (al punto de excluir el concepto de su trabajo sobre los románticos) y mucho menos con los del neo romanticismo (entre quienes Klages y

2, 2008, pp. 191-207; Derrida, Jacques. *Fuerza de ley. El fundamento mítico de la autoridad*. Madrid: Tecnos, 2008) o si mito y justicia se vinculan de modo dialéctico (Cfr.: Rabinach, Anson. “Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism”, *New German Critique*, nro. 34, 1985, pp. 78-124; Cantisani, Alejandro. *Crítica, violencia y soberanía. Estetización y politización en la obra temprana de Walter Benjamin*, tesis para obtener el título de doctor en ciencias sociales, UBA, 2016.)

¹⁶⁰ Benjamin, Walter, *GS I*, 1, pp. 139.

¹⁶¹ Nos abocaremos a estas cuestiones en el capítulo III.

¹⁶² Cfr.: “Hay que desarrollar con claridad la antítesis entre alegoría y mito” [J 22, 5]; “Mientras haya un mendigo, habrá mito” [K 6, 4]; “Todo suelo tuvo una vez que ser roturado por la razón, limpiado de la maleza de la locura y del mito. Esto es lo que aquí se debe hacer con el suelo del siglo XIX” [N 1, 4]. Benjamin, Walter, *GS V*. Cito la traducción de Luis Fernández Castañeda en: *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2009.

Jung se vuelven su principal foco de ataque).¹⁶³ Para el Benjamin de *Los Pasajes* el mito es un modo de presentar los referentes históricos como naturales, “afirmándolos acríticamente e identificando el curso empírico de su desarrollo con el progreso”. Contra ello, la evocación de lo prehistórico en lo moderno tiene por efecto la “desmitificación”.¹⁶⁴

Dada esta ambivalencia del término –que en Kant tiene connotación similar a los de metafísica, magia, religiosidad–, apartaremos esta noción al referirnos a Benjamin y nos centraremos siempre en los términos “metafísica” o “magia”.

3.2. Contra la experiencia perceptiva

Para Walter Benjamin, al igual que para Warburg, la filosofía más aguda es aquella que parte de una teoría del conocimiento. Solo “el conocimiento del que podemos dar razón será, al mismo tiempo, el más profundo”.¹⁶⁵ Precisamente por este motivo, su obra da inicio –entre otras inquietudes– problematizando el sistema crítico kantiano en “Sobre el programa de la filosofía venidera” (1918). Por primera vez allí se plantea una tensión entre subjetividad y aquello que Kant llamaba “unidad sistémica” [*systematische Einheit*] del conocimiento.¹⁶⁶ Recordémoslo: lo absolutamente verdadero, superior a nuestro conocimiento trascendental humano.

Como ya lo hemos analizado, uno de los más significativos principios del sistema gnoseológico kantiano sostiene que no *conocemos* las cosas *en sí* mismas sino como ellas se nos presentan a la sensibilidad, como las percibimos, es decir, solo como fenómenos. En esto reside el célebre “giro copernicano”: podemos tener un

¹⁶³ Benjamin, Walter. „Johann Jakob Bachofen“, *GS* II, 1, pp. 219 y 22; “Das Passagen-Werk”, Convolutos “K” y “N” (especialmente N 8, 2; N8a, 1; N 11, 1), en: *GS* V. Volveremos sobre este punto en el capítulo IV.

¹⁶⁴ Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa, 1995. Trad.: Nora Rabotnikof, p. 85.

¹⁶⁵ W. Benjamin, „Über das Programm der kommenden Philosophie“, en *Gesammelte Schriften* II 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 159. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en adelante las traducciones para este libro de Jorge Navarro Pérez en *Obras* II 1, Madrid, Abada, 2007, p. 162.

¹⁶⁶ I. Kant, “Einleitung”, en *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, pp. 15-40.

conocimiento universal y necesario de las cosas porque ellas están ya adaptadas a nuestra forma humana de percibir (el espacio y el tiempo). Por eso, porque esa forma es trascendental, común a la razón humana, se puede decir del conocimiento (humano) que es objetivo. Esto supone, a la vez, que no podemos acceder a un conocimiento *absolutamente verdadero* sobre los objetos. No obstante, si bien conocemos las cosas solo como fenómenos –y podemos formularnos sobre ellas categorías, leyes y principios generales–, también la razón posee la capacidad de formarse *ideas* de aquello que no puede conocer. Las ideas no producen conocimiento, le dan unidad; ponen al conocimiento en la perspectiva de la finalidad última. En el nivel más general, esta unidad es la idea de Dios. Lógicamente, ella es *supuesta* y no puede validarse empíricamente.¹⁶⁷

Según Benjamin, Kant dio explicación solo al primer lado del problema de toda teoría del conocimiento: la “certeza del conocimiento, que es permanente”.¹⁶⁸ Pero esta certeza era comprendida como supuesto, ya que –en el pensar de Kant– no tenemos herramientas en la experiencia para poder afirmar su existencia objetiva. Para Benjamin, en cambio, el conocimiento (incluso el trascendental) excede lo humano. Para él la justificación de la objetividad del conocimiento también tiene a la experiencia por fundamento pero esa experiencia ya no puede tener el estatus que tenía en el pensamiento kantiano, relegada a mera forma de la sensibilidad humana y por ello “pobre”, “estéril”, “vacía”. Pese a los esfuerzos de Kant por sobrepasar el empirismo ingenuo, en su sistema persiste –se expide Benjamin– un “yo individual corporal-espiritual [el sujeto empírico] que recibe las sensaciones mediante los sentidos y forma sus representaciones a partir de esa base”.¹⁶⁹ Una verdadera solución al problema suponía, no una erradicación del sistema kantiano, sino una ampliación del concepto de experiencia (aquel en el que se basa la justificación del conocimiento kantiano) que no se redujera a la experiencia sensible (ya sea ella entendida como a priori o empírica). El concepto de experiencia debía ser “utilizable bajo la condición de

¹⁶⁷ Cfr.: I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2014.

¹⁶⁸ W. Benjamin, „Über das Programm der kommenden Philosophie“, en *Gesammelte Schriften* II 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en adelante las traducciones para este libro de Jorge Navarro Pérez en *Obras* II 1, Madrid, Abada, 2007, p. 163.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 166.

despojarlo de todo lo subjetivo”¹⁷⁰ (Benjamin se refiere aquí a esta subjetividad empírica).

Uno de los más significativos principios epistemológicos benjaminianos, orientado por la tradición judía, sostiene que el dualismo (sensible/suprasensible o mundo profano/Reino de Dios) tiene por contraparte la unidad (Dios).¹⁷¹ Aquí la unidad no es un supuesto sino, precisamente, aquello que es reclamado, exigido por las cosas. Esta idea se desarrolla en la teoría benjaminiana del lenguaje que analizaremos en el próximo apartado.

3.3. Teoría del conocimiento y teoría del lenguaje en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje humano”

“Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje humano” da inicio con la siguiente tesis:

No hay cosa ni acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o en la inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje [...]. Usada de este modo, la palabra lenguaje no es ninguna metáfora. Pues se trata en efecto de un conocimiento pleno, al punto que no podemos imaginarnos algo que no comunique su ser espiritual en la expresión.¹⁷²

El lenguaje no es un instrumento [*Mittel*] que un sujeto posee (concepción burguesa del lenguaje), sino un medio [*Medium*] o un ámbito de la expresión de la

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 167. Benjamin no dio solución temprana a esta cuestión de una experiencia ampliada. No obstante su búsqueda se extiende al estudio sobre Baudelaire que aquí trataremos y al célebre ensayo de 1933, “Experiencia y pobreza”. En este trabajo daremos respuesta a una parte de la cuestión. Veremos que la experiencia está asociada a la idea de inconsciente, donde el rol de la subjetividad política (cuyo alumbramiento sí constituye el fin de este trabajo) se encuentra desdibujada. Se ha dicho que una experiencia no necesariamente inconsciente pero sí plena puede leerse en la idea de “aflojamiento del yo” propiciada por el surrealismo. Esta propuesta que supone la “dialéctica de la embriaguez”, de salir del hechizo de “lo dado”. W. Benjamin, “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, en *Gesammelte Schriften* II 1, *op. cit.*, p. 297. Cfr.: F. Abadi. “La ampliación del concepto de experiencia en Benjamin: de Kant al surrealismo”, *Eikasía Revista de Filosofía* 67 (diciembre de 2015), 193-211.

¹⁷¹ Para un estudio pormenorizado de esta cuestión cfr.: F. Abadi, *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014.

¹⁷² Benjamin, Walter, *GS* II, 1, p. 141; *Obras* II, 1, p. 145.

comunicación. Todo lo que hay, las cosas y los hombres, participan *en* el lenguaje [*in der Sprache*] en tanto ámbito del conocimiento pleno y continuo. No hay tal cosa como una conciencia conocedora que *utiliza el lenguaje* como un instrumento [*durch die Sprache*].¹⁷³

En esto reside la diferencia crucial con la semiología: “al identificar el lenguaje denominador [de los hombres] con el lenguaje en cuanto tal, la teoría del lenguaje se priva de los conocimientos más profundos”.¹⁷⁴ La de Benjamin es una teoría “mágica” en la que la palabra humana contiene la “huella” del verbo divino y convive con la mudez de las cosas; estas, no obstante, aún pueden comunicar su “ser espiritual”. El lenguaje es un continuo de traducciones entre lenguajes: a) la mudez de las cosas que se expresan en una comunidad material mágica; b) el lenguaje denominador de los hombres (a quienes Dios asignó la tarea de traducir a las cosas) y c) el de ambos en Dios, el verbo, o la palabra creadora absoluta e infinitamente ilimitada.¹⁷⁵ Pero esta es también una gradación en donde cada “lenguaje superior es la traducción del inferior”.¹⁷⁶ El lenguaje de las cosas se redime cuando entra en el lenguaje humano “por traducción”.¹⁷⁷ Y la traducción en Dios solo se conoce de modo limitado, mediante la tarea que se le asigna al hombre: el dar nombres. Esto es algo que el hombre puede (y debe, podríamos decir, en la medida en que es su *tarea*) hacer de modo infinito. Esta idea del deber reaparece en “La tarea del traductor” [„Die Aufgabe des Übersetzers“, 1923]. Allí, Benjamin se refiere a una llamada [*Anruf*] del lenguaje a la que la traducción debe responder. Nuevamente aquí el lenguaje es independiente de las lenguas en las que es traducido.

El lenguaje humano es caído (impropio, profano) y esparcido en una multiplicidad de lenguas. En el paraíso, el hombre y la mujer contaban con una sola lengua, la divina. Era una lengua que tenía la perfecta capacidad de conocimiento: las palabras eran idénticas al ser espiritual de las cosas (es que Dios las había creado con

¹⁷³ *Ídem.*

¹⁷⁴ *Ibíd.*, GS II, 1, p. 143; *Obras* II, 1, p. 147.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, GS II, 1, p. 149.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, GS II, 1, p. 147; *Obras* II, 1, p. 161.

¹⁷⁷ Cfr.: “También dentro de la comunicación de las cosas es posible que haya gradaciones: “es pensable que los lenguajes de la escultura o la pintura se basen en ciertos tipos de lenguajes de cosas, que en ellos se de la traducción del lenguaje de las cosas en otro infinitamente superior, pero tal vez de la misma esfera”. *Ídem.*

sus nombres propios, en las alocuciones “Que exista” y “Él llamó”¹⁷⁸). Cuando Adán y Eva comieron del árbol del conocimiento, nombre y saber se divorciaron. ¿Cómo podía haber mal cuando el hombre conocía perfectamente, es decir, cuando todo lo que decía (y por lo tanto conocía) era perfecto? El conocimiento de lo malo, o mejor dicho, el mal-conocimiento, el conocimiento dislocado, es algo extraño al paraíso. Donde hay conocimiento malo, la palabra es caída, es humana. “Y es que la palabra ha de comunicar *algo* (además de sí misma). Ese es realmente el pecado original propio del espíritu lingüístico. La palabra en tanto que exteriormente comunicadora”.¹⁷⁹ El pecado original vuelve mediato al lenguaje inmediato de Dios (lo vuelve “mero signo”¹⁸⁰) y origina la pluralidad de las lenguas. Algo ocurre también al lenguaje de las cosas que habitan la tierra maldecida por Dios. A ellas ya no se les asigna un nombre propio, quedan enmudecidas, innominadas (o en todo caso, “sobredenominadas” mediante esa “cháchara” que son ahora las lenguas humanas). Los hombres en general, y no solo los poetas como suele asumirse,¹⁸¹ tienen la tarea de redimirlas ofreciendo, continua e infinitamente, traducciones posibles.

En conclusión, para eliminar el mito de sujeto-empírico-conocedor es necesario ampliar la categoría de experiencia y fundar una metafísica del conocimiento que tenga al lenguaje como centro neurálgico. Ahora bien, el lenguaje no debe ser comprendido como un instrumento sino como un *Medium* del conocimiento pleno y absoluto. El conocimiento humano no es absoluto sino esparcido en la pluralidad de las lenguas; cada lengua puede revelar un fragmento del conocimiento puro. La *tarea* humana es nombrar infatigablemente la naturaleza creada por Dios.

Curiosamente esta tarea humana se encuentra completamente desdibujada en un texto muy cercano a “Sobre el lenguaje...”, la tesis sobre los románticos que abordaremos a continuación. La tarea humana de salvación se desdibuja en la tesis; la crítica romántica ya no la *hacen* los hombres sino que aparecerá como una actividad que las obras realizan por sí mismas. Así, momentáneamente Benjamin encuentra el ámbito de “neutralidad” total del conocimiento.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, GS II, 1, p. 148; *Obras* II, 1, p. 152.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, GS II, 1, p. 153; *Obras* II, 1, p. 157.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, GS II, 1, p. 153; *Obras* II, 1, p. 158.

¹⁸¹ *Ibíd.*, GS II, 1, p. 155; *Obras* II, 1, p. 159.

3.4. Teoría del conocimiento y teoría del lenguaje en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*

Benjamin lee una teoría del conocimiento-lenguaje similar a la suya propia en los románticos. Allí logra borrar completamente la subjetividad kantiano-fichteana. Según Benjamin los románticos sostendrían –discutiendo con Kant y Fichte– que el conocimiento sí es pleno, que sí puede ser absoluto.¹⁸²

El “yo pienso” kantiano (o *apercepción*) no estaba habilitado a decir, “entonces soy” (en sí) porque el “yo pienso” tenía como correlato el fenómeno; no podía tener conciencia de sí. Fichte instaló más tarde la noción de *no-yo* o *el mundo* como originado en la subjetividad (el *yo*). Así, radicalizaba la subjetividad trascendental y exponía que la *apercepción* (conciencia o Cogito) era la que otorgaba legitimidad a todo. La conciencia de un saber, sostenía Fichte, es una conciencia inmediata (en términos fichteanos y no kantianos, se puede decir, “entonces intuitiva”) y no sensible (también en palabras fichteanas, por tanto intelectual).¹⁸³ Para Fichte, el conocimiento, la intuición, el saber o pensamiento (Fichte igualaba todos los términos que, en la obra de Kant, como hemos visto, tienen connotaciones muy específicas) podía prescindir de la percepción y la experiencia. Todo el saber era intuición de un saber absoluto. La teoría de la ciencia era un saber sobre el saber y, por lo tanto, una intuición unitaria de la intuición absoluta: no era *saber acerca de algo*, sino saber general, saber de sí: forma del saber de todos los objetos posibles.¹⁸⁴

¹⁸² Cfr.: Ferris, David. “‘Truth is the Death of Intention’: Benjamin's Esoteric History of Romanticism”, *Studies in Romanticism*, nro 31, 1992, pp. 455-480.

¹⁸³ Esto significa que es posible tener una intuición intelectual: “Llámesa intuición [el] reunir y abarcar absolutos de una multiplicidad [...] El saber descansa y consiste únicamente en la intuición. Opuesta a tal conciencia que reúne se halla la conciencia de lo particular [...] Esta conciencia la podemos llamar percepción o experiencia. Se ha comprobado que, en lo que se refiere al saber, se debe prescindir de la mera percepción.” Fichte, Johann Gottlieb. *El concepto de la teoría de la ciencia*. Buenos Aires: Instituto de filosofía de la FFyL UBA, 1949, p. 14. En el sistema kantiano la intuición intelectual es imposible, pues “conceptos sin intuiciones son vacíos, intuiciones sin conceptos son ciegas”. Siempre es necesario lo sensible como garantía de los conceptos. Kant, Immanuel, *Kritik der reinen...*, op. cit., B75.

¹⁸⁴ Benjamin, Walter, “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, *GS I*, 1, p. 25. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en más las traducciones de Alfredo Brotons Muñoz para este volumen en: *Obras I*, 1, Madrid, Abada, 2007, p. 28.

En cambio, es mediante la infinitud de la reflexión –entiende Benjamin– que Schlegel y Novalis hacen tambalear el dualismo ilustrado sujeto-objeto. Solo que para ellos: “la infinitud de la reflexión [romántica] no es primordialmente la infinitud del proceso formal [*Unendlichkeit des Fortgangs*], sino una infinitud de la conexión [*Unendlichkeit des Zusammenhanges*]”.¹⁸⁵ Schlegel agrega un tercer nivel al esquema fichteano y convierte el *saber del saber* en un (1) *pensar* (2) *del pensar* del (3) *pensar*. El segundo nivel (la “forma de la forma en cuanto esta última es contenido de la primera”)¹⁸⁶ constituye la forma originaria de la reflexión. Ahora bien, una vez que se agrega un tercer nivel “se produce una disociación que se manifiesta en una peculiar ambigüedad”.¹⁸⁷ Porque el segundo nivel deja de ser subjetivo y puede ser comprendido, o bien como objeto pensado, o bien como sujeto pensante (como un pensarse de sí-mismo): “La rigurosa forma originaria de la reflexión de segundo grado es sacudida y atacada por la ambigüedad en el tercero. Pero esta se desplegaría en una equivocidad crecientemente plural en cada nivel sucesivo”.¹⁸⁸ La reflexión no solo no es subjetiva sino que tampoco es vacía como en Kant. Ella es “sustancial, “completa”, “llena”.¹⁸⁹

Ciertamente [para los románticos] la reflexión es [...] una reflexión plena, pero aun así [...] no un método colmado con el contenido habitual, el de la ciencia [...]. Así, tras haber respondido a la cuestión de la construcción del esquema, se plantea la cuestión de su relleno; tras la exposición del método, la del sistema.¹⁹⁰

Mientras que para Fichte el saber es intuición de un saber absoluto, para los románticos, el absoluto es *Medium* de la reflexión, en donde las formas particulares se conectan en un *continuum*. En el caso de la determinación del absoluto por el arte (u “obra de arte total” o “forma eterna” o “idea del arte”), lo que se reflexiona a sí-mismo es una obra de arte finita (o “forma de exposición”). Pero además las obras de arte tienen una *criticabilidad* que es distinta al juicio de lo bello (y su contraparte, de lo feo)

¹⁸⁵ *Ibid.*, GS II, 1, p. 26; *Obras II*, 1, p. 29.

¹⁸⁶ *Ibid.*, GS II, 1, p. 30; *Obras II*, 1, p. 32.

¹⁸⁷ *Ibid.*, GS II, 1, p. 31; *Obras II*, 1, p. 33.

¹⁸⁸ *Ídem*.

¹⁸⁹ *Ídem*.

¹⁹⁰ *Ibid.*, GS II, 1, p. 34; *Obras II*, 1, p. 35.

ya que toda obra que no puede reflexionarse (criticarse) no es obra.¹⁹¹ La crítica de arte romántica es inmanente, distinta a los juicios de valor por parte de un sujeto evaluador.

Benjamin enumera tres principios de la teoría romántica de la crítica inmanente: en primer lugar, la mediatez del enjuiciamiento, que sostiene que la mera criticabilidad de la obra de arte representa ya su valorización positiva, es decir, su criticabilidad no depende de un juicio subjetivo reflexivo (Kant) si no de sí misma. En segundo lugar, la imposibilidad de una escala de valores positiva, a saber, entre obras mejores y peores. En tercer lugar la “incriticabilidad” [*Unkritisierbarkeit*] de lo malo, en la medida en que lo malo no es obra de arte: lo malo es nulo.¹⁹² Señalados estos tres principios, se comprende que la crítica no puede ser un juicio, en el que un sujeto crítico aplicaría unos criterios valorativos extraños a la obra que analiza. Tampoco puede ser un juicio reflexivo kantiano, pues este es siempre subjetivo y, como hemos visto, la reflexión en un tercer momento es una reflexión en el medio absoluto (del arte). Por tanto esta crítica adquiere unas características bien particulares. Ella es el modo en que el proceder reflexivo ocurre *en* el medio artístico. No es una reflexión de un sujeto sobre un objeto sino el modo en que la cosa se piensa a sí misma, se autocritica (se confirma,

¹⁹¹ Benjamin encuentra esta teoría en una crítica que hace F. Schlegel en 1798 de la segunda novela de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795). Schlegel habla allí del entregarse a un poema, dejar que él haga de nosotros “lo que quiera”. Se trata aquí del sentimiento poético [*Gefühl*], de un sentimiento subjetivo que se produce *en* los detalles de la obra de arte o *forma de exposición*. Este sentimiento, en un segundo momento, es “confirmado” por la reflexión, objetivizado y “elevado” a pensamiento. Pero al elevarse y enlazarse con la reflexión se destruye en su forma. Se “aniquila” lo singular: “hemos de alzarnos sobre nuestro propio amor y saber destruir en pensamiento aquello que veneramos”. Este es el momento irónico de la reflexión. Pero este momento destructivo no debe permanecer en la negatividad y, sin embargo, sirve al enlace de la obra singular o la “forma de la exposición” con la *Idea, forma eterna*, medio absoluto de reflexión de todas las formas o tercer momento: “comprender en suspensión lo general, abarcar una masa con la mirada y sostener el conjunto, incluso pesquisar lo más oculto y enlazar lo más remoto”. Schlegel, Friedrich. “Sobre el ‘Meister’ de Goethe”, en: Schlegel, Novalis (et. al.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994, p. 124. Advertimos cómo se bosqueja la dialéctica romántica del reflexionar: primero, como sentimiento subjetivo positivo; en el segundo momento, como reflexión objetiva aniquiladora y negativa; en el tercero, como absolutización positiva. En el medio absoluto determinado por el arte, la reflexión se iguala con la *crítica de arte* o “enjuiciamiento” de la obra.

¹⁹² Benjamin, Walter, “Der Begriff...”, *op. cit.*, GS I, 1, pp. 78 y ss.

se niega y se autopotencia), se autorreflexiona de manera inmanente y así se “salva” en lo absoluto.¹⁹³

Aquí termina nuestra exposición sobre la metafísica benjaminiana de juventud. Hemos visto que Benjamin resuelve la inconsistencia kantiana llamando a una ampliación del concepto de experiencia, que es al fin del cuentas el fundamento del conocimiento kantiano. Ahora bien, esta experiencia debe ser despojada de lo subjetivo-individual-empírico para que efectivamente alcance estatus de verdad. Según la metafísica benjaminiana la experiencia, el orden de lo existente, “reclama” un redención; y está es posible a través de la asignación de nombres, la traducción permanente –por parte del traductor– de aquello que lo existente expresa. La cuestión de la tarea redentora del sujeto, no obstante, se desdibuja completamente en la metafísica romántica con la que Benjamin se identifica. Las cosas (las obras de arte) se salvan a sí mismas en la crítica. En el capítulo III observaremos cómo el idealismo romántico se vuelve problemático éticamente para Benjamin. Persistirá sin embargo su insistencia en la subjetividad redentora, en tanto nominación o en tanto captación. Resta ahora una referencia a la dialéctica del conocimiento y la magia en la obra tardía de Benjamin, dando especial énfasis a la noción de mimesis, que también había interesado a Warburg y la tensión alejamiento-acercamiento.

3.5. De la mimesis lingüística

Las reflexiones sobre la mimesis y la semejanza en la obra de Benjamin representan un acotado pero potente aporte a su teoría del conocimiento. Podría afirmarse incluso que la noción de mimesis permite armonizar la teoría mágica del conocimiento de los primeros años con la teoría materialista de la Modernidad fantasmagórica de la época de *Los Pasajes*.

La facultad mimética está relacionada en un doble sentido con el conocimiento. Por un lado, ella es lectura o captación de la semejanza, un modo mágico de conocer

¹⁹³ Y en este sentido es que se ha dicho que el fin de este texto es el de mostrar la relación entre la crítica y el mesianismo. Cfr.: Lacoue-Labarthe, Philippe. “Introduction to Walter Benjamin's ‘The Concept of Art Criticism in the German Romantics’”, *Studies in Romanticism*, op. cit., pp. 421-432.

que está en la infancia, de cada quien y de la humanidad primitiva. Pero –sostenemos aquí– es también gracias a ella que podemos *leer* el encantamiento del capitalismo contemporáneo. Para Benjamin, la infancia y lo primitivo constituyen formas mágicas de leer los aspectos fantasmagóricos del capitalismo.

La autora Christina Brotzolakakis ha trabajado en la hipótesis de que el proyecto de *Los Pasajes* puede entenderse en relación de oposición con la tesis weberiana de la Modernidad como proceso de desencantamiento del mundo. Según la autora, la “cultura de la fantasmagoría” es la modalidad en la que la Modernidad, presuntamente secularizada, ha incorporado la magia.¹⁹⁴ Marx había acuñado la noción de “fantasmagoría” o “fetiche” para referirse a las mercancías en tanto ellas están “llenas de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos”.¹⁹⁵ En principio esta idea, que luego deviene teoría de la ideología, es una teoría de la mentalidad social en el modo de producción capitalista. El fetichismo de la mercancía proviene de que esta forma oculta su valor real:

¿De dónde procede, entonces, el carácter misterioso que presenta el producto de trabajo, tan pronto como reviste forma de mercancía? Procede, evidentemente, de esta misma forma [...] Estriba pura y simplemente en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de estos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores.¹⁹⁶

Esta tesis le permite a Benjamin realizar un diagnóstico opuesto al weberiano. Pero, a diferencia de Marx, él ve que la cara cultural de la mercancía no explica una falsa conciencia, sino más bien un “saber aún no consciente”; se trata de una latencia muy real; tan real como su cara profana, el trabajo socialmente necesario. La latencia debe ser “leída” por el materialismo y la facultad que permite esta lectura, sostenemos aquí, es la mimética.

¹⁹⁴ Brotzolakakis, Christina. “Phantasmagoria: Walter Benjamin and the Poetics of Urban Modernism”, en: P. Buse, Peter y A. Scott (eds.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Basingstoke: Macmillan, 1999.

¹⁹⁵ Marx, Karl. “El fetichismo de la mercancía y su secreto”, en: *El capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 36. Trad.: Wenceslao Roces.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

En 1933, Benjamin escribe dos versiones de un mismo texto, “Doctrina de lo semejante” [“Lehre vom Ähnlichen”] y “Sobre la facultad mimética” [“Über das mimetische Vermögen”]. En estos textos, la facultad mimética aparece como un conocimiento que se obtiene reproduciendo procesos que causan semejanzas (no encontrando semejanzas) y está determinada por la necesidad de adaptarse al medio. Si bien la semejanza no es privativa de los hombres, ellos la poseen en un grado elevado. El lector no puede dejar de depositar su atención sobre esta noción de facultad: las “funciones superiores” de los hombres están marcadas por esta facultad mimética (no por el conocimiento o la voluntad).

Benjamin se propone, entonces, hacer una historia de esta facultad. Esta historia tiene un doble sentido, uno “filogenético” y otro “ontogenético”. Todos podemos reconocer el lugar que tiene la mimesis en la niñez. En la infancia el desarrollo es en gran parte mimético. Pero en los juegos aparece algo remarcable. Los niños no solo imitan personas sino también ferrocarriles y molinos. Encarnan aquello que imitan y así lo vivifican. Desde el punto de vista de la historia de la humanidad o filogenético, el “círculo vital [*Lebenskreis*] dominado por la ley de la semejanza” fue mucho mayor en otros tiempos.¹⁹⁷ Veamos cómo se presenta esta filogénesis:

La semejanza gobernaba tanto el microcosmos como el macrocosmos. Pero esas correspondencias naturales obtienen su peso auténtico con el conocimiento de que todas ellas despiertan y estimulan la facultad mimética, que en el hombre les responde [...] Es preciso suponer que el don de producción de semejanzas (por ejemplo, en las danzas, cuya función más antigua ya era esa) y también, por tanto, el don de conocer las semejanzas, han cambiado en el curso de la historia.¹⁹⁸

En esta frase puede interpretarse que el conocimiento moderno, demasiado determinado por la percepción empírica (denunciada por Benjamin en el *Programa...*), no entiende de analogías. El mito y la magia son manifestaciones de una conciencia primitiva. Si bien Benjamin creía, a la par de Warburg, que la Modernidad trae consigo una devaluación de la percepción mimética, más bien para él ella se sometió a una transformación. Los antiguos percibían una relación entre sí mismos –o el

¹⁹⁷ Benjamin, Walter, “Lehre vom Ähnlichen”, *GS* II, 1, p. 205; “Doctrina de lo semejante”, *Obras* II, 1, p. 208.

¹⁹⁸ Benjamin, Walter, “Über das mimetische Vermögen”, *GS* II, 1, p. 211; “Sobre la facultad mimética”, *Obras* II, 1, p. 213.

microcosmos— y el macrocosmos. Para “gestionar” esa relación, tenían la astrología. Pero las “fuerzas miméticas” y los “objetos miméticos” se desplazaron con el paso del tiempo.¹⁹⁹ En la Modernidad ellos se alojan en otro espacio, exclusivamente en lo simbólico del lenguaje. En realidad las semejanzas siempre requirieron lecturas; se leían las vísceras o las estrellas, luego los jeroglíficos y las runas, y finalmente la mimesis penetró en la lengua y en la escritura hasta “liquidar la magia”.²⁰⁰ “la clarividencia se fue desarrollando a lo largo de varios milenios en dirección al lenguaje, y así, creó en ellos el más perfecto archivo de semejanzas no sensoriales”.²⁰¹ La escritura y el lenguaje “son aquello a lo que la clarividencia le ha cedido sus viejas fuerzas en el curso de la historia”.²⁰² De ahí que la semejanza es “no-sensorial” [*unsinnlich*].²⁰³ El problema es que al ser no sensoriales, las semejanzas percibidas de modo consciente son muchas menos que las percibidas de modo inconsciente.

Benjamin sostiene que hay dos sentidos de la lectura, el profano (empírico) y el mágico (adivinatorio). Ambos tienen en común que se hallan sometidos al “instante crítico” [*kritische Augenblick*]²⁰⁴ en el que la semejanza aparece como en un chispazo. “Las semejanzas vienen a relucir por un instante a partir del flujo de las cosas, para volver después a sumergirse”.²⁰⁵ La percepción mimética tuvo y tiene el carácter de un “chispazo”: “la semejanza se ofrece a la vista con idéntica fugacidad que una constelación astral”.²⁰⁶ Lo que se lee en ese instante, es “lo nunca escrito” [*Was nie geschrieben wurde, lesen*].²⁰⁷ Pero ¿qué lecturas son realmente posibles en la Modernidad? ¿Existe en la Modernidad una prehistoria y una infancia latentes, desde donde se hace posible restituir la lectura de semejanzas?

3.6. Actualidad de la magia

¹⁹⁹ Benjamin, Walter. “Lehre...”, *op.cit.*, GS II, 1, p. 205; *Obras II*, 1, p. 209.

²⁰⁰ Benjamin, Walter. “Über...”, *op. cit.*, GS II, 1, p. 213; *Obras II*, 1, p. 216.

²⁰¹ Benjamin, Walter. “Lehre...”, *op.cit.*, GS II, 1, p. 209; *Obras II*, 1, p. 212.

²⁰² *Ídem*.

²⁰³ Benjamin, Walter. “Über...”, *op.cit.*, GS II, 1, p. 213; *Obras II*, 1, p. 215.

²⁰⁴ Benjamin, Walter. “Lehre...”, *op. cit.*, GS II, 1, p. 210; *Obras II*, 1, p. 213.

²⁰⁵ *Ibid.*, GS II, 1, p. 209; *Obras II*, 1, p. 212.

²⁰⁶ *Ibid.*, GS II, 1, p. 206; *Obras II*, 1, p. 210.

²⁰⁷ Benjamin, Walter. “Über...”, *op. cit.*, GS II, 1, p. 213; *Obras II*, 1, p. 216.

En el libro de *Los Pasajes* y en el estudio sobre Baudelaire (1938), la magia aparece como constitutiva de la Modernidad; así como también es mágico el modo de abordarla. Un muy representativo pasaje de nuestro autor reza “que entre el mundo de la técnica moderna y el arcaico mundo simbólico de la mitología se establecen correspondencias, solo lo puede negar el observador distraído”.²⁰⁸ En *Los Pasajes*, Benjamin propone buscar esto simbólico arcaico o prehistórico en las cosas que nos rodean: no solo en el lenguaje, sino en la arquitectura, la moda, el mercado, las calles.

Mediante esta concepción de la actualidad de la magia y su dialéctica con la producción moderna, Benjamin se enfrenta con la intelectualidad conservadora de la época de Weimar, especialmente con el filósofo Ludwig Klages.²⁰⁹ “No hay antítesis más estéril e inútil que la que pensadores reaccionarios como Klages se esfuerzan en establecer entre el espacio simbólico de la naturaleza y el de la técnica”.²¹⁰ En *Einbahnstrasse* lo expresa así: puede que los hombres como especie hayan llegado, “hace milenios, al final de su evolución; pero la humanidad como especie está aún en sus comienzos”.²¹¹ De este modo, el filósofo hace aparecer la Modernidad tecnológica como prehistórica, desmintiendo el fin de la historia (Hegel) o el triunfo de la técnica (Klages). Su apuesta se dirige a otra posible lectura de la naturaleza técnica. No se trata “como sostiene el imperialismo” de poner la técnica al servicio del dominio de la naturaleza, sino de entender la técnica como *otra* naturaleza humana, cuyo ritmo es tan acelerado que los hombres no logran reconocerla: “Los mundos perceptivos se disuelven velozmente, lo que tienen de mítico aparece rápida y radicalmente; rápidamente se hace necesario erigir un mundo perceptivo por completo distinto y contrapuesto al anterior”.²¹² La autora Susan Buck-Morss ha interpretado esta idea mediante la noción de “segunda naturaleza” de *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács (que designa las fuerzas productivas), un texto que Benjamin había leído a fines de la década del ‘20. Para Lukács esta segunda naturaleza era creada por los hombres

²⁰⁸ Benjamin, Walter, “Das Passagen-Werk”, *op. cit.* [N 2 a, 1], GS V, p. 576; *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 464.

²⁰⁹ Cfr.: Cap. III.

²¹⁰ Benjamin, Walter, “Das Passagen-Werk”, *op. cit.* [K 1 a, 3], GS V, p. 493; *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 395.

²¹¹ Benjamin, Walter, “Einbahnstrasse”, GS IV, 1, p. 147. Traducción propia.

²¹² Benjamin, Walter, “Das Passagen-Werk”, *op. cit.* [N 2 a, 2], GS V, p. 576; *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 464.

que, alienados, no reconocían su autoridad.²¹³ Benjamin difiere ligera pero originalmente: la segunda naturaleza técnica se encuentra en relación dialéctica con la acción humana y, por este motivo, no le pertenece al hombre. Para comprenderla, entonces, los hombres deben leer no solo su cercanía, su familiaridad, sino también su lejanía, su ajenidad.

Análogamente la magia, el encantamiento, lo lejano debería acercarse para ponerla al servicio de la transformación social. A partir del texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), que analizaremos en profundidad en el capítulo cuarto, se volvió bastante difundida la idea de que para Benjamin la magia esta asociada con la lejanía, lo ajeno, lo ilusorio. Esta presuposición se funda en la definición de aura: “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.²¹⁴ Como es bien conocido, Benjamin celebra la aniquilación de la magia que avendría con el cine. Sin embargo, en otros textos de la época, la magia no debería ser liquidada totalmente porque precisamente lo mágico –cierta ajenidad en la percepción de las cosas– constituye la condición para la transformación social. El pensar crítico supondría así dialectizar magia y técnica o razón de modo cercano a como lo proponía Aby Warburg.

El conocimiento o *Denkraum* suponía una polarización de acercamiento y toma de distancia. Solo mediante esta oscilación podía abrirse el espacio del pensamiento. Quisiera proponer una clave interpretativa similar de la relación entre magia y conocimiento en la obra tardía de Walter Benjamin. Es la dialéctica entre lo cercano y lo lejano lo que vuelve productivas las “lecturas” del capitalismo encantado. La empatía baudelairiana acerca lo que aparece como lejano. Baudelaire da cuenta de la magia engañosa de la lejanía fetichista; para enfrentarla no la rechaza, sino que busca empatizar con la muchedumbre más ordinaria. Y ella aparece de pronto novedosa, incluso asombrosa. Esta es básicamente la “tarea de la infancia”.

²¹³ Cfr.: Lukács, Georg. “Las antinomias del pensamiento burgués”, en: *Historia y conciencia de clase*, vol. II. Madrid: Sarpe, 1984.

²¹⁴ Cfr.: “Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag”, en: Benjamin, Walter, “Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit”, GS I, 2, p. 479.

La infancia es la fe en la lejanía, en la extrañeza: “El sueño de la lejanía pertenece a la infancia. El viajero ha visto lo alejado, pero ha perdido la fe en la lejanía”.²¹⁵ El niño quiere introducir eso nuevo, eso extraño, en su ámbito simbólico: “Tarea de la infancia: introducir el nuevo mundo en el espacio simbólico. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es completamente incapaz: reconocer lo nuevo”.²¹⁶ La infancia es todavía la capacidad de asombro, la facultad de descifrar la novedad y tener así una “experiencia nueva”. Y el modo en que los niños incorporan eso nuevo es mediante la imitación. Juegan a ser esas cosas cuyo mecanismo y origen desconocen: locomotoras y molinos. En cambio, a los adultos, lo nuevo nos resulta natural. De allí que Benjamin recurra a la infancia como lugar de reflexión. *Infancia en Berlín hacia 1900* constituye un intento por recurrir a la lejanía como estrategia de conocimiento de la actualidad.

Es claro: la lejanía no es solo la oportunidad de leer lo nuevo sino también la incapacidad de reconocer aquello que produce lo que estamos percibiendo. Esto último es básicamente lo que explica el fetichismo de la mercancía. Sin embargo, la mercancía no solo busca ocultar las relaciones de explotación que la produjeron, sino también quiere adaptarse a los sentimientos y deseos de los consumidores. Nadie comprende mejor a la multitud que la mercancía:

Si existiese ese alma de la mercancía de la que en broma habla a veces Marx, debería ser la más empática que se haya visto en el reino de las almas, pues tendría que ver en cada quien a ese comprador a cuya mano y a cuya casa tiene que amoldarse. Y la empatía es también la naturaleza de la ebriedad a la que el *flâneur* se entrega en el seno de la multitud.²¹⁷

En la sección “El *flâneur*” de *El París del segundo imperio en Baudelaire* (1937-8) el autor compara la situación del paseante con la de la mercancía. Ambos se mezclan en la multitud consumidora que se amontona en el mercado, no la observan desde la distancia, quieren embriagarse de ella [*ein-fühlen*]. Es el propio fetiche el que nos habla a través de Baudelaire, mostrándose como fantasmagoría, como objeto mágico:

²¹⁵ Benjamin, Walter, “Das Passagen-Werk”, *op. cit.* [J 50, 6], *GS V*, p. 402 ; *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 327.

²¹⁶ *Ibid.* [K 1 a, 3], *GS V*, p. 493; *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 395.

²¹⁷ Benjamin, Walter. “Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus”, *GS I*, 2, p. 561; “Charles Baudelaire. Un lírico en la época de altocapitalismo”, *Obras I*, 2, p. 149.

En el crítico texto de *Les foules* se dirige a nosotros con otras palabras el fetiche mismo con que la disposición sensible de Baudelaire vibraba tan poderosamente que la empatía con lo inorgánico vendría a ser una de sus fuentes de inspiración más poderosa.²¹⁸

De allí que el *flâneur* puede expresar poéticamente lo que el economista intenta descifrar de las leyes de la economía. “Su saber está cercano a la ciencia oculta de la coyuntura económica. Es el explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor”.²¹⁹ Baudelaire tiene “la mirada en la que se extingue la magia de la lejanía”.²²⁰

En la dialéctica entre magia y conocimiento se ha producido un desplazamiento respecto de la teoría metafísica de los trabajos benjaminianos de juventud. Se ha incorporado el materialismo histórico del que nos encargaremos en el tercer capítulo.

3.7. Recapitulación sobre el conocimiento en Walter Benjamin

Hemos analizado aquí la crítica que Benjamin hace a Kant. En parte esta crítica es una discusión con el neokantismo de su época que reproducía cierta idea ilustrada de experiencia a la que el filósofo consideraba baja, vacía, mínima. En última instancia, la teoría kantiana del conocimiento terminaba por igualar experiencia y percepción empírica. Era necesario ampliar el concepto de experiencia y divorciarlo del sujeto empírico en dirección de la unidad sistémica del conocimiento y la verdad. Esta unidad es, por supuesto, el conocimiento pleno, que ya no es un supuesto sino una exigencia. Este conocimiento existe en *Medium* del lenguaje, donde se expresa todo lo que existe. Este no es un instrumento arbitrario del que el sujeto se sirve, sino el ámbito de la comunicación y del conocimiento plenos. Nuestro lenguaje humano es nominativo, el lenguaje de las cosas es mudo, el lenguaje de Dios desconocido desde la caída. De modo que a los humanos nos toca la tarea de ofrecer traducciones posibles

²¹⁸ *Ídem.*

²¹⁹ Benjamin, Walter, “Das Passagen-Werk”, *op. cit.* [M 5, 6.], GS V, p. 537; *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 805

²²⁰ *Ibíd.* [J 47 a, 1], GS V, p. 396; *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 322.

al lenguaje de las cosas y de este modo redimirlas. Pero se trata de una tarea constante, ya que el lenguaje de Dios solo es conocido de modo fragmentario.

Algo similar pasa con la interpretación que Benjamin hace de la crítica de arte romántica (aunque el concepto de crítica vuelve completamente inmanente la teoría del conocimiento benjaminiana). La crítica es una reflexión absoluta, no un juicio reflexivo de un sujeto (como en Kant). Una obra es buena cuando, por sí misma, se pone en conexión con otras obras e ingresa en el absoluto. No existen obras malas, en todo caso, ellas no son “salvadas” en la crítica.

Por último, hemos demostrado cómo las reflexiones sobre la facultad mimética conjugan la idea de salvación (mediante lectura) con la teoría tardía de la magia en la Modernidad. Los conceptos marxistas de “fetiche” y “fantasmagoría” son apropiados por Benjamin para discutir con la perspectiva del desencantamiento del mundo (M. Weber). La captación crítica del carácter fantasmagórico de la Modernidad tiene que realizarse también mediante una lectura mágica, para poder dialectizar con el otro polo (el desencantado). De este modo, este último Benjamin nos indica dos lugares desde los cuales recuperar el aspecto mágico del conocimiento que reclamaba Warburg en 1923: infancia y prehistoria.

4. Conclusiones al primer capítulo: hacia una teoría de la historia con imágenes

Hemos analizado dos teorías del conocimiento a partir de las siguientes preguntas a la gnoseología kantiana: ¿puede haber conocimiento sin que participen los sentimientos y la magia? En el punto 2 analizamos una alternativa al kantismo por la vía fisiologista, una tradición que disputa con el formalismo kantiano la existencia de conocimiento puro-formal, sin sentimiento. ¿Puede haber juicios empíricos pre-categoriales? ¿Podría hablarse de conciencia sin las categorías? En el punto 3 analizamos una alternativa a la inconsistencia de los juicios empíricos por la vía de la unidad del sistema filosófico.

Para ambas alternativas que parecían dirigirse en caminos opuestos –una teoría de la percepción y una teoría de las ideas, respectivamente– resultaba sumamente relevante que el conocimiento encuentre principios immanentes de justificación y no recaiga en el subjetivismo. Ambas encontraban estos principios en lo simbólico que volvía visible la polaridad o dialéctica entre magia y conocimiento. Debe, no obstante, hacerse mención aquí de la ambivalencia del término “símbolo” en la obra de Benjamin. La acepción que aquí resaltamos es muy distinta de la que aparecerá en el capítulo tercero cuando se haga referencia a la crítica y decepción con el romanticismo.

Por lo demás, la crítica al romanticismo benjaminiano a la que nos abocaremos en el capítulo III es muy cercana a la warburguiana: se trata de una crítica al idealismo, el rescate de lo eterno en el mundo, la omisión del carácter quebrado, fragmentario y residual en las cosas. En las teorías de la historia que pasamos a analizar en seguida (capítulos II y III) las cosas tienen un “derecho” que es tarea del historiador o del materialismo histórico rescatar. Si solo se atiende al arte consagrado, idealizado, el historiador pierde la oportunidad de comprender ese pasado en su “verdad”. Las cosas, los fenómenos, las imágenes deben ser comprendidas en su aspecto verdaderamente histórico (u objetivo). Esto implica tratarlos también como residuos, restos o espectros, como supervivencias (Warburg), como fenómenos originarios (Benjamin), como irrupciones del pasado; en una palabra, como han llegado a ser en el presente.

Comprendidas así, las imágenes enseñan que el tiempo está también hecho de saltos y quiebres. Desmienten la idea de un tiempo cronológico, homogéneo y vacío.

La polaridad o dialéctica del tiempo que constituye el telón de fondo de estas teorías es la del movimiento y la detención (Benjamin), o el despliegue energético y el equilibrio de fuerzas (Warburg). Se propone así un nuevo concepto de historia que acepta una temporalidad dialéctica o polar. De acuerdo con esta nueva idea de historia, ambos autores proponen el concepto de memoria que supone una mimesis, una similitud entre épocas no correlativas. En el caso de Warburg, veremos que la memoria puede pertenecerle a las cosas; mientras que, en el caso de Benjamin, la rememoración se asocia a la acción política y a la crítica.

II. Crítica del progreso: el carácter espectral de las imágenes en Aby Warburg

El acoplamiento entre historia, estética y psicología en la *Kulturwissenschaft* condujo a Warburg, paradójicamente, en la dirección de una crítica de la historiografía, del esteticismo y del subjetivismo. Esta última está contenida en la teoría de la *Einfühlung* que fue analizada en el primer capítulo: la empatía no es un “llenado” emocional del objeto por parte de un sujeto individual, sino un mecanismo que se da siempre histórica y socialmente. Es por su medio (y a partir de una polaridad con la distancia) que se crean (o más bien, se renuevan, se revitalizan) los símbolos. El conocimiento es así empatía sensible con algún elemento del pasado y, a su vez, toma de distancia para la creación. En los años de los estudios sobre el arte funerario y el retrato florentino, Warburg presenta un nuevo principio epistemohistórico contra el subjetivismo: los símbolos son un despliegue de “fuerzas sociales” en estado de equilibrio o en estado de polaridad. Es decir, los símbolos muestran siempre un par de elementos aparentemente opuestos en estado de tensión.

A este capítulo corresponde entonces analizar el recorrido metodológico en la obra warburguiana que nos llevará hasta su teoría de la memoria social. A estos efectos, en primer lugar, observaremos cómo Warburg se desplazó desde el enfoque “estético-psicológico” hacia la preocupación por el modo en que las “fuerzas impersonales” producen sentidos histórico-culturales. Proponemos aquí que este desplazamiento, por un lado, estuvo mediado por la configuración de una mirada crítica —por parte de Warburg— hacia el esteticismo y el historicismo (explicitada en 1900 a través de un célebre intercambio epistolar con André Jolles); por el otro, permite iluminar mejor la noción de *pathos* superviviente, así como el interés warburguiano por la teoría de la memoria social (R. Semon).

1. De la psicología individual a las “fuerzas impersonales”

En sus años de estudio, Warburg se había acercado al Renacimiento con el preconcepto burckhardiano de que esta época era antitética del Medioevo.²²¹ Ciertamente, esto se hace explícito mediante el concepto de “vida” que despliega la tesis sobre Botticelli. Como hemos visto en el capítulo precedente, en los apuntes para la tesis se sostiene que el arte se sirve, en los primeros años del cuatrocientos, de la observación de una vida plena en movimiento. La vida es comprendida por los artistas florentinos como un *todo* y no está ya escindida por una escatología como para los medievales. Sin embargo, las investigaciones de principios de siglo que estudiaremos en este segundo capítulo permitieron observar, en la vida social del Renacimiento, no una revolución consumada, sino una suerte de equilibrio o polaridad orgánica entre lo medieval y lo antiguo. Para que efectivamente estas ideas sobre la alianza entre lo medieval y lo antiguo pudieran emerger en el pensamiento de Warburg, este debió abandonar a un mismo tiempo el método de la “psicología individual” de pintores, artistas y personalidades;²²² en cambio, comenzó a proyectarse de modo manifiesto un estudio de las fuerzas impersonales que dan nacimiento a las expresiones culturales. Ese pasaje de lo personal a lo impersonal es al mismo tiempo un desplazamiento del concepto de “vida humana” al de “vida histórica” o supervivencia [*Nachleben*].

Como ya se ha examinado en el primer capítulo, la primera vez que Warburg hace mención a la “psicología” como método historiográfico es en la “Nota preliminar” a su tesis de grado defendida en 1893, *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano*. La “estética psicológica”, nos propone, es la vía de acceso al “mecanismo empático” por el cual los modernos imitaron a los antiguos, dando nacimiento a un nuevo estilo. La aplicación de una psicología empática en el estudio sobre Botticelli descubre un ribete específico, no subjetivista. Warburg

²²¹ Ginzburg, Carlo. “De Aby Warburg a Ernst Gombrich. Notas sobre un problema metodológico”, en: *Mitos, emblemas, indicios*. Buenos Aires: Prometeo, 2013. Trad.: Verónica Trentini y Mónica Padró.

²²² Gertrud Bing fue la primera en señalar esta diferencia con el maestro aunque no llegó a desarrollar el problema epistemológico que existía por detrás. Cfr.: Bing, Gertrud. “A. M. Warburg”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 28, 1965, pp. 299-313.

reproduce la concepción vischeriana de la sensibilidad como medida de la similitud y del sentimiento como proyección de la emoción; pero la empatía ya no constituye una relación entre sujeto y objeto sino un mecanismo histórico y afectivo, que da nacimiento a una nueva percepción colectiva, a una nuevo *Denkraum*.

Existe, sin embargo, otra referencia a la psicología como método, que aparece en el trabajo sobre el retrato en la época de los Medici de 1904 y que se adeuda – según se nos dice– a Jacob Burckhardt. Muy tempranamente, Burckhardt supo apreciar la grandeza de la tesis warburguiana de habilitación sobre *Venus y La Primavera*. La impresión que le causó la *Habilitationschrift* de Warburg puede corroborarse en “Die Sammler”, donde la tesis sobre Botticelli es evocada en dos oportunidades.²²³ Warburg había enviado su tesis a Burckhardt ni bien estuvo concluida. Este se la devolvió con una carta que rezaba: “el bello trabajo que le devuelvo muy agradecido demuestra la profundidad y versatilidad que ha alcanzado la investigación sobre los momentos cumbre del Renacimiento. Usted tiene el conocimiento de los medios sociales, poéticos y humanísticos en los que Sandro vivió y pintó. Su escrito representa un gran paso adelante y su interpretación de *La primavera*, sin duda alguna, tendrá vigencia duradera”.²²⁴

En 1904, Warburg publica su estudio sobre el retrato y la burguesía florentina expresando su deseo de que este sea considerado una apostilla a los *Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien*, 1898 [Aportes a la historia del arte de Italia]. Según Warburg, la obra del maestro comienza con una “guía para el goce de las obras de arte” intitulada *Cicerone* (1855). Más tarde, en *La Cultura del Renacimiento en Italia* (1860), Burckhardt divide el campo de la cultura en parcelas para poder observar cada una con calma, prescindiendo del análisis global y echando mano del método de la “psicología del individuo social”. En este sentido, se ocupa de observar “al hombre del Renacimiento en su tipo más altamente desarrollado”.²²⁵ Finalmente, en los *Beiträgen*,

²²³ Cfr.: Burckhardt, Jacob. “Die Sammler” (1898), en: *Werke*. München: C. H. Beck, Basel, 2000. Burckhardt, Jacob. Carta a Warburg del 27 de diciembre de 1892, citada en: Wuttke, Dieter. “Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft”, en: *Historische Zeitschrift*, Bd. 256, 1993, pp. 1-30. Trad. propia.

²²⁴ Idem.

²²⁵ Warburg, Aby. “Arte del retrato y burguesía florentina”, en: *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 19. Trad. José Emilio Burucúa, p. 19.

Burckhardt comprende la potencia del arte como testimonio del “fondo de la época”.²²⁶ Siguiendo al maestro, entonces, Warburg se aboca a estudiar la psicología de las personalidades implicadas en la producción artística de la época, atendiendo principalmente al rol del mecenas en el proceso de producción simbólica. Pero, a su vez, avanza sobre esta búsqueda del “fondo de la época”.

¿Qué es el fondo de la época del que Warburg nos habla en este estudio? ¿Cómo comprenderlo? La pregunta metodológica descubre que el investigador solo cuenta con la obra plástica o con el producto histórico del proceso simbólico. No alcanza con describirlo: ese fondo o esa “verdad” es comunicada por la obra en un “instante feliz e imprevisto”.²²⁷ La verdad representa una conciencia fugaz, un “umbral de la conciencia” [*Schwelle des Bewusstseins*].²²⁸ Pero esta idea de la elocuencia histórica de los símbolos, las palabras y las cosas no termina de decantar hasta tanto Warburg no se desprege del análisis del estudio de la psicología de personalidades particulares. Todavía el artículo de 1904 presenta algunas ambigüedades: se propone como un apéndice de los *Beiträgen* pero, a distancia de Burckhardt, va desplazando la mirada del “hombre del Renacimiento en su tipo más altamente desarrollado”, esto es, de las personalidades más destacables y conocidas del Renacimiento, hacia palabras e imágenes desoídas y oscurecidas por las pesquisas canónicas.²²⁹

Como es bien conocido, en ese estudio, Warburg compara a dos consagrados artistas en sus figuraciones de la *Confirmación de San Francisco*: Giotto y Ghirlandaio. Con una diferencia de ciento sesenta años, Ghirlandaio introduce la obstinación individualista burguesa en esa escena devota. Este indicio sugiere a Warburg que el equilibrio entre la devoción cristiana y la “barbarie” pagana produjo en Florencia un simbolismo potente y armónico: oportunamente “la sensibilidad jovial”, “la ironía”, “la voluntad de existencia”, “el alma infantil” típicamente florentinas. Pero aun se atribuye esa potencia a “la personalidad” de Ghirlandaio o del mecenas. Otro tanto se dice de Lorenzo de Medici: revisando la *Istorie Fiorentine* (1525) de Maquiavelo, Warburg contempla el encuentro de fuerzas entre lo artístico romántico (más

²²⁶ Idem.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Warburg cit. en Gombrich, *Aby Warburg...*, *op. cit.*, p. 180.

²²⁹ Warburg, *Aby*, “Arte del retrato ...”, *op. cit.*, p. 19.

caballeresco) y lo festivo-popular-infantil (pagano-renacentista) como una virtud del gran político florentino.²³⁰

El cambio afirmativo de un enfoque de “psicología individual” a una psicología social se corrobora hacia 1907, en la carta que Warburg envía a su editor el 12 de julio: “en una semana podré enviarle la primera parte de un estudio caractereológico sobre Francesco Sassetti [...] que modifica y completa la perspectiva de Burckhardt”.²³¹ Le habla de “La última voluntad de Francesco Sassetti”, donde Warburg rompe con la psicología de las personalidades relevantes de Florencia como método privilegiado de sus investigaciones y comienza a atender el problema de las fuerzas *impersonales* que se “equilibran” en la imagen simbólica.²³² Así, entonces, la imagen simbólica se vuelve clave de inteligibilidad de un despliegue de fuerzas.

Para desarrollar esta teoría, Warburg parte de una disputa entre el banquero Francesco Sassetti y los monjes dominicanos de la capilla Santa Trinità. Sassetti había heredado y quedado a cargo del mausoleo familiar en Santa María Novella; además, había adquirido la potestad de decoración del altar mayor. Llegada su adultez, Francesco comenzó los preparativos para erigir su cámara sepulcral a la que quería decorar con imágenes de su *santo patrono*, San Francisco. Los dominicanos, fieles a su orden, le negaron ese derecho y, habiendo perdido la controversia, Sassetti tuvo que mudar la estructura a la Santa Trinità. ¿Por qué ese ímpetu? ¿Por mero capricho estético? Revisando la última voluntad del banquero, Warburg descubre que lo que movía esa vehemencia era en realidad un fortísimo compromiso religioso y el deseo devoto de encomendarse a su patrón.

Pero una nueva cuestión se desprende de ese testamento: si ese compromiso era real, ¿cómo explicar la mención de la diosa pagana Fortuna? ¿Por qué Fortuna interviene en la mentalidad de un piadoso cristiano como Sassetti? El símbolo-Fortuna se observa en el olvidado arte de las *imprese* y se encuentra vinculado a las actividades

²³⁰ Ciertamente es que, también en ese estudio, el historiador da cuenta de la relación de los retratos de la época con los rituales votivos etruscos, que la Iglesia católica no había podido más que aceptar, en tanto representaban una práctica demasiado arraigada en la sociedad florentina. Se trata de unos objetos de cera, que no habían sido atendidos por la historia del arte.

²³¹ Warburg, Aby, Carta a su editor del 12 de julio de 1907, citada en: Wuttke, Dieter, *op. cit.* Trad. propia.

²³² La expresión que utiliza Warburg es “*Sinnbild bewusster Energieentfaltung*”. Warburg, Aby, Warburg, Aby. “Francesco Sassettis letztwillige Verfügung” [“La última voluntad de Francesco Sassetti”], en: *Werke, op. cit.*, p. 270.

comerciales. Fortuna tiene un doble carácter: tempestad que acecha los barcos y pródiga diosa de la riqueza. Así, las fuerzas paganas y cristianas (“culto ascético cristiano de la memoria” y “espíritu heroico de la Antigüedad”; “humanismo teológico” y “sensibilidad popular pagana”; la “confianza medieval en Dios” y “la confianza en uno mismo”; “la ética antigua y la cristiana”) polarizan en nuevos símbolos.²³³ Estos hallazgos le permiten a Warburg señalar que el Renacimiento no es una época de superación del cristianismo sino que se trata de un “estado de equilibrio” [*Schwingungszustand*] o polaridad orgánica [*Polarität*] entre creencias aparentemente contradictorias.²³⁴

El pasaje del estudio de las personalidades individuales a las fuerzas impersonales,²³⁵ a través de lo que ahora Warburg llama “psicología de la expresión humana” [*Psychologie des menschlichen Ausdrucks*] o “psicología del estado de equilibrio” [*Psychologie des Schwingungszustandes*], admite una nueva descripción del proceso de producción de sentidos histórico-culturales. El punto de partida heurístico establece la idea de que las imágenes y símbolos son el resultado del estado de equilibrio de fuerzas que se vuelven concientes. La tarea del investigador pasa a ser ahora la de abrir canales para que el pasado se exprese en “las propias voces de los tiempos”; habilitar nuevos focos alumbradores que iluminen lo que ha quedado a la sombra de los rastreos canónicos.

²³³ Warburg, Aby, “Francesco Sassettis letztwillige Verfügung”, *op. cit.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 270. Pero no fue solo en Italia que de la combinación de elementos clásicos y medievales se forjaron nuevos símbolos. También las repeticiones reflejas de un modo de narrar el nacimiento de ese *pathos* olvidan que en la cultura nórdica, mucho menos celebrada y tradicionalmente asociada al Medioevo, la Antigüedad también era puesta como intérprete del presente. A esta propuesta hermenéutica se dirige Warburg en 1913, cuando analiza dos tapices flamencos del siglo XV que describen la vida de Alejandro el Grande y cuya fuente es la biografía adjudicada a Jean Wauquelin. Allí se representan las hazañas de Alejandro: toda la iconología, de tipo “subterránea” parece contrastar con “las luces de la cultura clásica”. Y sin embargo se reconoce allí, entre las vestimentas realistas y los monstruos infantiles (de tipo “anticlásico”), el antiguo culto solar romano-oriental. Esto es señalado en el trabajo “Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt”. Cfr.: Warburg, Aby, “Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt”, *Werke, op. cit.*

²³⁵ Más tarde, en “El desayuno sobre la hierba de Manet...”, Warburg utilizará la noción de “supraindividual”. Cfr.: “Manets déjeuner sur l’herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementar-gottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls” [1929], *Werke, op. cit.* Cito la traducción de Natalia Gil y Daniela Losiggio en: “El *Déjeuner sur l’herbe* de Manet. La función prefigurativa de las divinidades elementales paganas para la evolución del sentimiento moderno de la naturaleza”, *Revista Eadem Utraque Europa*, nro. 13, junio 2012.

Previo a analizar estos nuevos canales abiertos por Warburg, nos detendremos en otro eje cardinal de su método: la crítica al esteticismo, la ciencia histórica y el historicismo, entendidos como límite a una comprensión profunda de las fuerzas expresivas de lo social.

2. Contra la ciencia histórica, el historicismo y el esteticismo (o sobre los límites del relativismo y el idealismo)

Warburg quería ser un nuevo tipo de historiador del arte pero encontraba incómoda esa inscripción; de allí que se definía como “psicólogo”, “cientista”, y hasta “dramaturgo”.²³⁶ Fue un crítico agudo tanto de la historiografía como de la filosofía de la historia del siglo XIX. En sus conferencias se refirió más de una vez al “control policial” que aquella ejercía “sobre las fronteras metodológicas”.²³⁷ No obstante, reconocía que su mayor deuda era con Jacob Burckhardt, precisamente el historiador alemán más célebre del siglo XIX. Burckhardt es el autor más referenciado en la obra warburguiana: interviene en los albores, en las “cuatro tesis” y es protagonista de uno de sus últimos seminarios, dictados en el invierno de 1927-1928.²³⁸

Hemos observado ya, no obstante, que Warburg se separa del maestro hacia 1907. Pero entonces, ¿qué había quedado en pie de aquella influencia para que, en los últimos años de su vida, una vez más, Warburg hablase del historiador del XIX como del gran “maestro de Basilea”? Warburg admiraba el carácter circunspecto que había colocado a Burckhardt *a distancia* de las modas de época.²³⁹ Antes aun que

²³⁶ El 28 de abril de 1909, Warburg anotó en su diario “me siento emparentado con Shaw como dramaturgo latente” pues se sentía capaz de mostrar los conflictos entre fuerzas culturales, tal como lo había hecho su contemporáneo, en el arte. Cfr.: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 144.

²³⁷ Warburg, Aby. “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” [“Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara”], en: *Werke*, op. cit., p. 396.

²³⁸ Warburg, Aby. *Burckhardt Seminars (1927-1928)*, consultado en: Warburg Archive, Warburg Institute, University of London, febrero de 2013. Puede consultarse la traducción de un extracto de las notas en: Warburg, Aby. “Notas para el Seminario sobre Jacob Burckhardt dictado en la Universidad de Hamburgo (1926-1928)”, *Eadem Utraque Europa*, año 11, nro. 16, 2015. Trad.: Gonzalo Aguirre y Daniela Losiggio.

²³⁹ Warburg fue internado en la famosa clínica de *Bellevue*, dirigida por Ludwig Binswanger, en la primavera de 1921. Las prognosis describieron los cuadros de esquizofrenia (Binswanger) y de neurosis obsesiva (Kraepelin). El alta del tratamiento fue dada en 1923. Warburg,

Kierkegaard, Nietzsche, Bergson y el mismo Warburg (pero, a diferencia de ellos, reservándose también de producir una detracción radical), Burckhardt ya había señalado el carácter problemático de la idea de progreso. Si bien las características de esta idea son bien conocidas, será conveniente un rodeo en torno a ella para luego recuperar el disenso burckhardiano-warburgiano.

En la Modernidad, la noción de progreso está íntimamente vinculada a la de historia y a las derivas del concepto de conciencia (sujeto, *cogito*) y su contraparte, el objeto. El problema es demasiado extenso y sobre él no podremos extendernos aquí;²⁴⁰ sin embargo, interesa a nuestros fines indicar el momento en que el concepto de historia se despega de la actividad del sujeto o *cogito*. Como hemos visto en la primera parte de este trabajo, para Kant, la objetividad del conocimiento teórico está justificada por la forma de la sensibilidad. Mejor aún, los objetos están regidos por un *cogito* que conoce gracias a sus sentidos. En “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita” (1784), la historia es descrita por Kant como progresiva; pero esta descripción es filosófico-práctica y, en este sentido, la *idea* de una historia que progresa solo puede decirse que es “conveniente” al sujeto trascendental. Solo podemos tener “signos” [*Vorzeichnen*] del progreso, pero nada en el mundo fenoménico nos permite formularlo como un concepto del entendimiento. Ello se debe a que, para Kant, el acontecer (relativo a la experiencia) y el conocimiento del progreso (o “historia universal en sentido cosmopolita”) son dos cosas diferentes. El progreso es

probablemente uno de los autores que mejor comprendió la filosofía de Nietzsche en la Alemania de entreguerras (lo analizaremos en el cuarto capítulo cuando nos aboquemos completamente a la teoría de las fuerzas), se identificó con el autor de *El nacimiento de la tragedia* (1872) por la *hybris* que lo llevó a él también a la locura. Warburg, Aby; Binswanger, Ludwig. *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Trad.: Gelormini, Nicolás; Warburg, Aby, *Burckhardt Seminars*, op. cit.

²⁴⁰ De una larga lista, menciono solamente dos tesis de reciente defensa que, en Argentina, han trabajado esta problemática en el ámbito de las humanidades. El trabajo de Lucila Svampa constituye una importante genealogía de las críticas a la filosofía de la historia hegeliana y contiene una minuciosa descripción de la mentalidad histórica del siglo XIX. Svampa, Lucila. *El pasado en disputa. Memoria, olvido y usos de la historia*, tesis para obtener el título de doctora en Ciencias Sociales, UBA, marzo de 2015. El de Cecilia Macón se ocupa de comprender, a partir de un trabajo hermenéutico-comparativo, los modos en que el “sentido histórico” se modificó a fines del siglo XIX y, más tarde, con la caída de los regímenes totalitarios. *Tras la poshistoria: Reflexiones críticas acerca de un nuevo sentido histórico*, tesis para obtener el título de doctora en Filosofía, UBA, septiembre de 2009.

una idea que puede pensarse pero no conocerse.²⁴¹ Sin embargo, como señala Reinhart Koselleck, para la época de la Revolución francesa nace una ciencia histórica que es autoconciencia de sí misma como acontecimiento, una ciencia histórica cuyo fin (temporal y teleológico) es ser sujeto y objeto de sí misma.²⁴² Y así, los conceptos de acontecimiento y de conocimiento se contaminan: en el término de la historia, los acontecimientos y el conocimiento se vuelven equiparables. Los acontecimientos adquieren un sentido unívoco en una cadena causal y progresiva. Contra Kant, Hegel introduce la noción de “autoconciencia histórica”. El hombre no existe por fuera de la historia y, por ello, aquello que el sujeto conoce y hace tiene carácter histórico. Ahora bien, la autoconciencia *en y para* sí de la historia universal o autoconciencia del espíritu es el reconocimiento del Hombre (con mayúsculas, en tanto colectivo) de que la realidad esencial absoluta es la suya propia. El fin de la historia es esta coincidencia o supresión dialéctica de sujeto/objeto y particular/universal.²⁴³ La historia se volvió, después de Hegel, un concepto trascendental:

La historia como término colectivo singular y como categoría de la conciencia demuestra ser extremadamente maleable y adaptable. Se torna una especie de recipiente común para todas las ideologías imaginables que pueden invocar a la historia, puesto que a ella misma no se la cuestiona de manera crítica. La historia se ha vuelto una fórmula vacía, un concepto ciego [...] A pesar de haber sido concebida originalmente a partir del movimiento temporal, se la sustancializa y personifica de manera flagrante. Finalmente se le asigna una voluntad.²⁴⁴

Para sistematizar el concepto de historia nacido con la Revolución Francesa pueden identificarse tres ejes que volverán inteligible el caso Burckhardt:

a. El *continuum*. La historia es comprendida en el siglo XIX como la línea continua, homogénea que sirve a las historias particulares de fundamento, las recoge y

²⁴¹ Kant, Immanuel. “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita”, en: *Filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2004. Trad.: Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa.

²⁴² Koselleck, Reinhart. “¿Para qué todavía investigación histórica?” (1971), en: *Sentido y repetición en la Historia*. Buenos Aires: Hydra, 2013. Trad.: Tadeo Lima.

²⁴³ Kojève, Alexandre. *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. Buenos Aires: Fausto, 1999. Trad.: Juan José Sebrelli.

²⁴⁴ Koselleck, Reinhardt, *op. cit.*; *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999; *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

las ordena de modo cronológico haciéndolas superarse unas a las otras en etapas progresivas.²⁴⁵

b. El carácter *teleológico*. La historia contiene un *fin* o *destino* en el que lo particular y lo universal, lo subjetivo y lo objetivo, se suprimen de modo dialéctico. Originariamente la acción es immanente a la historia, pero en el uso vulgar del concepto se alude a la historia como destino trascendental que en ocasiones excede el hacer humano.²⁴⁶

c. El carácter *conciente-autoconciente* (conocimiento). Aquel fin o destino debe realizarse en un momento determinado coincidiendo con una *autoconciencia* o conocimiento absoluto: la historia es humana, su construcción depende de los hombres, por ello en determinado momento debe volverse autoconciente.²⁴⁷

Se ha dicho que Burckhardt no permaneció “inmune” al influjo de este modo de comprender la historia,²⁴⁸ e incluso que el “*continuum* espiritual” burckhardtiano constituye un reflejo de la filosofía de la historia hegeliana.²⁴⁹ ¿En qué sentido la investigación histórica burckhardtiana es alternativa a la comprensión estilística de la época? Existen interpretaciones que leen a la *La cultura del Renacimiento* en línea con otras producciones críticas de la temporalidad histórica del siglo XIX, como las de Nietzsche²⁵⁰ o Dilthey,²⁵¹ autores que también influyeron fuertemente la obra de Warburg.

²⁴⁵ Cfr.: Benjamin, Walter. “Über den Begriff der Geschichte”, en: *Gesammelte Schriften I, 1*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991.

²⁴⁶ Cfr.: Strauss, Leo. *¿Progreso o retorno?* Barcelona: Paidós, 2004, 160-167. Trad.: Francisco de la Torre.

²⁴⁷ Cfr.: Koselleck, Reinhart, *op. cit.*

²⁴⁸ Cfr.: Kracauer, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010, p. 97. Trad.: Guadalupe Marando y Agustín D’Ambrosio.

²⁴⁹ Cfr.: Forster, Kurt. “Introducción”, en: Warburg, Aby, *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005. Trad.: Elena Sánchez y Felipe Pereda.

²⁵⁰ Burckhardt y Nietzsche se conocieron cuando el último tenía veintiséis años y acudía cada semana al curso de historia que aquel dictaba en Basilea. Unos años después, Nietzsche le envió sus libros y el gran historiador respondió que se creía incapaz de “reflexionar sobre las causas”, de haber penetrado alguna vez profundamente en el “templo del pensamiento”. Burckhardt, Jacob. Cartas a Nietzsche, citadas en: Didi-Huberman, Georges. “Sismografía de los tiempos movedizos”, en: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 115. Trad. Juan Calatrava. A pesar de esa manifiesta incompreensión, Nietzsche acudió a Burckhardt en las horas de su desmoronamiento. La carta fechada el 5 de enero de 1889 expresa: “preferiría ser profesor en Basilea que Dios, pero no me he atrevido a llevar mi egoísmo privado tan lejos, desatendiendo así la creación del

Ciertamente, los trabajos de Burckhardt contienen numerosas críticas –directas e indirectas– a la idea de progreso. Por un lado, respecto del *continuum*, exhorta al abandono de la “vanidad” según la cual todo tiempo pasado se habría puesto al servicio del presente. En cuanto a la teleología, según el historiador, nada sabemos sobre el sentido –trascendente o inmanente– de la historia. No conocemos de ella un fin, destino, u origen; por lo tanto, es engañoso confiar en el fundamento de la necesidad. Por último, respecto del carácter autoconciente de la historia, Burckhardt sostiene que ella es un modo de trascender la historicidad, la vida humana en el mundo; dicho en otros términos, más que dar coherencia a lo contradictorio mediante una narración, la disciplina histórica procura ser al mismo tiempo una acción que trastoca el *Zeitgeist*.²⁵²

Para Burckhardt sí es lícito reflexionar sobre el modo en que los hombres actúan o son actuados (afectados). Esta es una pregunta por la *passio humana*: por la pasividad o la acción, la dependencia o la libertad.²⁵³ Asimismo, la acción-contemplación es el “*continuum* espiritual” que nada tiene que ver con un tiempo homogéneo y vacío; constituye la invariable o constante de la indagación, que permite trascender lo contextual-histórico. La historia es también un modo de la contemplación y no solo un estudio de ella (como acontecimiento): no es la mera descripción de datos recolectados, sino su reflexión-contemplación como acción transformadora.

Así, Burckhardt ofrece a Warburg un conjunto de enseñanzas específicas. La primera de ellas sostiene que la historia no es un *continuum* vacío, límpido y homogéneo, cargado de hechos particulares que, pese a sus contradicciones, vistos en perspectiva se ordenan de modo coherente y cronológico. La segunda reza que la acción y la pasión son dejadas a un lado siempre que aparece la pregunta por los fines altos y superadores, y ello es así, en parte, para las filosofías de la historia del siglo XIX

mundo. Mire, hay que hacer sacrificios, sea como sea que uno viva”. Nietzsche, Friedrich. Carta a Jacob Burckhardt, citada en: Giorgio Colli y Mazzino Montinari (eds.), *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in acht Bänden*, Berlin, DTV, 2003. Trad. propia.

²⁵¹ Dilthey reseñó la gran obra de Burckhardt y lo describió como un cientista social mucho más que como un historiador. Salomon, Albert. “Transcending history”, *Philosophy and phenomenological Research*, vol. 6, nro. 2, 1945, pp. 225-269.

²⁵² Sin lugar a dudas esta idea fue influyente en la construcción del concepto de *Nachleben* (vida póstuma) warburguiano sobre el que nos expandiremos enseguida.

²⁵³ Salomon, Albert, *op. cit.*

pero especialmente, como vimos en la parte primera del presente trabajo, a partir de Kant. Ahora bien, ¿no conforman la pasión y la acción aquello que constituye nuestra experiencia? ¿No son acaso la pasión y la acción dos vías de acceso a la experiencia sociohistórica? Son estas preguntas por la pasión, la acción y la vida las que hacen de Warburg un burckhardtiano.

No obstante, sí podría hacersele a Burckhardt la misma recriminación que a las ciencias sociales. Se ha imputado a las ciencias sociales su base injustificada: el *a priori* histórico-hombre, un concepto curioso que es al mismo tiempo fundamento de todas las cosas y está separado de un origen; es empírico y trascendental a la vez.²⁵⁴ ¿Pero qué ocurre cuando, en determinados casos, aparece un distanciamiento del fundamento-hombre, como es notorio en las investigaciones de principios del siglo XX que analizaremos aquí? Sin lugar a dudas, Burckhardt no concibe una acción ni una ciencia que no sean las humanas. Warburg deberá tomar distancia del maestro para aprehender la capacidad de acción y el *pathos* de los símbolos.

Como hemos visto, llegado el *fin de siècle*, Warburg había decidido suspender el estudio de pintores individuales, pues sospechaba que este tipo de trabajos corría el eje de sus intereses: la moda, el gusto de época, la vida de lo simbólico. Así, su inquietud fue posándose sobre el *milieu*. Los mecenas eran los que gobernaban la Florencia de los Medici; ellos eran principalmente banqueros y políticos: los Tornabuoni, los Sassetti, los Tani y los Portinari. Su gusto y sus preferencias se transcribían en la ornamentación y la expresividad general de la ciudad de Florencia: la arquitectura y la decoración de iglesias y capillas eran –creía Warburg– fuente de la disputa entre una tradición pictórica anterior y la moda contemporánea.²⁵⁵ Así fue que esta inquietud lo llevó a investigar el personaje de la *ninfa*; irrupción que aparecía una y otra vez en los cuadros de la época y que había destacado ya en el famosísimo estudio de los *intermezzi* florentinos (1895):

Hija de la fecunda interrelación de las artes, se convirtió a lo largo del Renacimiento en el tipo característico de la mujer joven de la Antigüedad clásica [...] La encontramos en las obras de arte bajo la forma de una joven desenvuelta,

²⁵⁴ Cfr.: Foucault, Michel. “Las ciencias humanas”, en: *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 379-385. Trad.: Elsa Cecilia Frost.

²⁵⁵ Gombrich, Ernst, “Más allá de la historia del arte”, *op. cit.*

caminando ligera con los cabellos sueltos y su traje ondeante ceñido a la antigua; o bien como personaje vivo en los festejos. En las procesiones y en las primeras representaciones dramáticas de tema mitológico, encarna a la virgen cazadora, la compañera de Diana, mientras que en la pintura y la escultura ofrece el tipo más característico de la historia y la mitología antiguas [...] Viva encarnación de la vida pagana y [...] la lujuria mundana. Quisiera añadir brevemente que pertenece a esta misma filiación estilística la figura femenina con un cesto o una vasija sobre la cabeza que, a modo de canéfora, recorre como un gratuito motivo ornamental los cuadros y los frescos de la escuela florentina de Filippo Lippi y Rafael.²⁵⁶

Cinco años más tarde, André Jolles instaba a su amigo Aby Warburg a profundizar este conocimiento. Pero Warburg temía dejarse llevar por el gusto. Si bien el personaje de la ninfa lo fascinaba, lo cierto es que no tenía ninguna “idea general” sobre el problema. Al final del intercambio epistolar, concluyó que este personaje femenino era la encarnación del paganismo, la *hybris* y la experiencia extática de los antiguos en el Renacimiento. Este descubrimiento le resultó conforme a la moda decadentista “zaratustreana” de la que era contemporáneo y taxativamente crítico; fue entonces que abandonó la motivación del escrito. Sin embargo, de este se extrae una reflexión elocuente sobre el modo en que el investigador se vincula con el pasado.

La reflexión warburguiana sobre la actitud del investigador hacia el pasado puede sistematizarse en tres grandes críticas: contra el esteticismo, contra la ciencia histórica y contra el historicismo. En primer lugar, en tanto el objeto de estudio de la *Kulturwissenschaft* es el *hacer* de los símbolos,²⁵⁷ era necesario abandonar el enfoque esteticista; contemplar por igual todas las expresiones de la cultura. De allí que, antes que hallar el nexo de las expresiones culturales –agradables o desagradables– con un “ideal alado” de belleza, el cientista debía explorar el suelo [*Boden*] sobre el que un símbolo se alza. En segundo término, Warburg se preguntaba insistentemente si era posible concluir algo respecto de ese suelo en el que crece un ideal, es decir,

²⁵⁶ Publicado por primera vez como “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589”, *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, 1895, pp. 133-146, trad. A. Giorgetti. Cito la traducción de Elena Sánchez y Felipe Pereda en: Warburg, Aby, “El vestuario de los intermezzi de 1589”, en: *El Renacimiento...*, op. cit.

²⁵⁷ En sus investigaciones sobre Aby Warburg, Hernán Ulm ha dado mayor importancia al concepto de “gesto” [*Geste*] que al de “símbolo” en la medida en que aquel produciría una idea de todo el proceso simbólico: empatía, estilo, transmutación corporal. O en sus términos: movimiento, vida, renacimiento. Cfr.: Ulm, Hernán y Navallo, Laura. “Fabulando a través de las imágenes y la danza contemporánea”, *Seminário Interseções: corpo e memória*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013, p.440.

desarrollar una suerte de conocimiento definitivo sobre los problemas históricos, y descubrió que ninguna reflexión podía ser más que temporaria. Esto impedía seguir sosteniendo que la ciencia histórica descubre o encuentra un pasado inmóvil, siempre igual a sí mismo. Por último, si es cierto que no hay nada definitivo en los “hechos” históricos y su interpretación, eso no convierte la investigación del pasado en una perspectiva subjetiva, incierta o relativista: comprender aquella indefinición supone atender el carácter temporal de las cosas, es decir, su carácter activo, anacrónico y superviviente. Esta comprensión potencia el conocimiento del presente y trasciende el historicismo o el *Zeitgeist*. Analicemos el caso sobre el cual inicia el intercambio epistolar entre Warburg y Jolles.

En el cuadro el *Nacimiento de San Juan Bautista* de Domenico Ghirlandaio [fig. 5], unas damas vestidas en el estilo florentino de la época acompañan a la parturienta mientras dos criadas se disputan al niño para amamantarlo. A la derecha de la escena, irrumpe una bella mujer que lleva un canasto de frutas en su cabeza.²⁵⁸ Cedemos a Jolles la descripción del personaje:

Cerca de la puerta abierta, corre –no, esa no es la palabra, vuela, o más bien flota– [...] una figura fantástica –¿debería llamarla una sirvienta, o más bien una ninfa clásica?– [...] Ese paso vivo, ligero y rápido, esa irresistible energía, esos andares prestos que contrastan con la actitud distante de los demás personajes [...] ¿Quién es? ¿De dónde viene? ¿La he visto antes? ¿Mil quinientos años antes quiero decir? ¿Proviene de un noble linaje griego y su bisabuela tuvo una aventura con alguien de Asia Menor, Egipto o Mesopotamia?²⁵⁹

En tono cómico, Jolles intenta representar una suerte de estado anímico de raptó o inspiración. En respuesta, su amigo le exige que no ascienda al cielo para entender la irrupción de la ninfa. El cielo es una metáfora del ideal platónico, y el

²⁵⁸ Como la ninfa en la habitación del *Nacimiento de San Juan Bautista*, a principios del siglo XX, las mujeres irrumpían en la vida pública. Estas apariciones eran festejadas por Warburg. Admiraba a Isadora Duncan, a quien había visto liberada del cuerpo encorsetado y descalza. Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 110. También elogió el irremplazable aporte que las escritoras norteamericanas habían hecho a los *Chap-books*, desmitificando la asociación de mujeres y sentimentalismo craso. Habían sido ellas, según Warburg, las que habían logrado plasmar la “imagen momentánea” de la vida urbana y campestre americana. Warburg, Aby, “*Chap-books americanos*” (1897), en: *El Renacimiento del paganismo...*, *op. cit.*, p.73.

²⁵⁹ Jolles, André. Carta a Warburg del 23 de noviembre de 1900, citada en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 109.

movimiento [*Gangart*] requerido por este ideal es equiparado al vuelo de una bella mariposa:

Yo también he nacido en Platonía y me gustaría observar, en tu compañía, el vuelo circular de las ideas desde una elevada cumbre de montaña [...]. Pero estos movimientos ascendentes no me son concedidos; solo puedo mirar hacia atrás y disfrutar de ver el desarrollo de la mariposa en los gusanos.²⁶⁰

Así, al platonismo, para el cual el conocimiento de la belleza exige un movimiento ascendente en una escala,²⁶¹ se opone un rastreo de las *fuerzas* que actuaron en la creación del ideal, a las que se ilustra con otra metáfora, la de los gusanos. Ellos aluden al barro y la impureza –incluso lo repugnante y viscoso– que está en el nacimiento de los fenómenos. La belleza (y lo mismo valdría decir para el bien, la verdad o la justicia) se comprende así temporaria y de ningún modo trascendente; ella está implicada en determinadas condiciones de producción de lo bello o –para utilizar una expresión de Gertrud Bing– en la producción de los “límites de nuestras concepciones visuales”.²⁶²

El procedimiento platónico de comprensión de los fenómenos en relación con el ideal ahistórico e imperecedero engloba, según Warburg, otras tendencias tales como el culto a los “héroes” (Petrarca, Castagno, Virgilio), el culto a la “belleza elevada” (Winckelmann y Kant) y el culto al genio (los románticos). Esa tendencia platónica es calificada de “esteticista”, “idealista” o “panegírica”: ella procede abultando el sentido

²⁶⁰ Borrador de carta a Jolles, citado en: Gombrich, Ernst, *ibíd.*, p. 111. Cito la traducción de Bernardo Moreno Carrillo con algunas modificaciones de mi autoría.

²⁶¹ En la escala de *éros* de *Banquete*, Sócrates sostiene que el amor es la búsqueda de lo bueno en la producción en la belleza, por el cuerpo o por el alma. Si el amor es la búsqueda de lo bueno por medio de la producción en la belleza, no puede ser éste bueno o Bello en sí mismo. *Éros*, por tanto, no puede ser un dios (las divinidades son buenas y bellas). *Éros* es un *démon*, un mediador entre lo imperfecto y lo perfecto, entre lo humano y lo divino, entre lo Bello corporal y lo Bello eterno. Quien quiera conocer la belleza verdadera, imperecedera y eterna deberá empezar por buscar los cuerpos bellos y hermosos a una edad temprana, luego notará que la belleza es la misma en todos los cuerpos y, en un tercer peldaño, conocerá la belleza del alma y de las acciones de los hombres, vale decir, podrá contemplar la virtud, lo que habilitará el observar la belleza de las ciencias –en un cuarto momento–, hasta que al final no vea más que una ciencia, la de lo Bello. Esta belleza existe eterna y absolutamente por ella misma y en ella misma y de ella participan las demás bellezas. Quien pueda contemplarla, podrá considerarse a sí mismo dichoso y feliz. Platón. “El Banquete” en: *Diálogos*. Madrid: Austral, 2007, 210a-212a. Trad.: Luis Roig de Lluis; Colli, Giorgio. *Platón Político*. Madrid: Siruela, 2008. Trad.: Jordi Raventós.

²⁶² Bing, Gertrud, “Aby M. Warburg”, *op. cit.* Trad. propia.

de la obra y de los artistas, interpretándolos siempre como “fuerzas personales o individuales”.²⁶³ Por ellas se ignoran “las condiciones sociológicas” [*die soziologischen Bedingtheiten*] y “las fuerzas sociales formativas” [*gestaltenden sozialen Kräfte*], objetos centrales de la *Kulturwissenschaft*. Veremos en el siguiente capítulo que Benjamin también critica el idealismo pero lo distingue de la teoría platónica de la belleza, de la que se sirve de modo heterodoxo.

Ahora bien, la desaprobación warburguiana de este procedimiento idealizante o estetizante –panegírico– parece conducir al relativismo histórico. Ciertamente, en ocasiones, el autor del “Fragmento de la ninfa” se lamenta por la imposibilidad de una herramienta con la que medir los cambios históricos:

Desgraciadamente, no existen manómetros con que medir los estados de equilibrio entre las antiguas tendencias culturales y las nuevas, y menos aún para valorar la energía de su transformación. Así pues, todo intento de explicación resulta al final una hipótesis inadecuada y antropomórfica. Lo cual es aplicable también a nuestro intento.²⁶⁴

Tempranamente, Warburg escribió en su diario que sus ideas generales y “esquemáticas” serían valoradas “algún día” como “erróneas”.²⁶⁵ Y es que “cada edad puede ver solamente los símbolos [pasados] que puede reconocer y soportar a través de sus propios órganos visuales [*Seheorgane*] internos”.²⁶⁶ O bien: “cada edad tiene el Renacimiento de la Antigüedad que se merece”.²⁶⁷ Por ejemplo, la preocupación de Warburg por el movimiento, el acercamiento y el alejamiento, que hemos analizado en

²⁶³ Warburg hace este ejercicio generalizador en una carta a un amigo, el medievalista Adolph Goldschmidt. Allí reconoce la osada generalización a la que llama “audacia de la ignorancia” [*Courage der Ignoranz*]; pero también expresa que esta le permite señalar la dirección de las tendencias de la historia del arte en su época [*die Richtungen der modernen Kunstwissenschaft*] para poder criticarlas. Warburg, Aby, “Die Richtungen der Kunstgeschichte. An Adolph Goldschmidt”, *Werke, op. cit.* Trad. propia.

²⁶⁴ Warburg, Aby. *Vorträge*, citadas en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 153.

²⁶⁵ Warburg, Aby. “Diario” (8 de abril de 1907), citado en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 137.

²⁶⁶ Warburg, Aby. “Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden” [“Las divinidades antiguas y el Renacimiento temprano en el norte y el sur”, 1908], citado en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 181.

²⁶⁷ Warburg, Aby. “Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts” [“La Antigüedad italiana en la época de Rembrandt”, 1926], citado en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 223.

el capítulo primero, se encuentra en íntima vinculación con el nacimiento del cine y los adelantos en la tecnología óptica que le fueron contemporáneos.²⁶⁸

Ahora bien: hasta aquí tenemos una crítica a los ideales trascendentes y por tanto la supresión de una historia panegírica (esteticismo); a cambio, tampoco se nos ofrece una disciplina que ordene hechos puros y objetivos según el fin señalado por una filosofía de la historia, por la que se justificarían o sistematizarían las incoherencias, impurezas y anacronismos del tiempo.²⁶⁹ Pero la resistencia al idealismo estetizante y a la ciencia histórica no hacen de la *Kulturwissenschaft* una propuesta relativista. Es necesario trascender esta (en apariencia) insalvable disyuntiva: objetividad idealista (mediante el esteticismo o la historia teleológica) vs. subjetivismo realista (mediante el historicismo). ¿Cómo hacerlo? Se trata de una actitud heurística. El pasado no es pasivo; la manera en que este se nos vuelve visible o nos afecta inevitablemente transforma el presente. El cientista cultural no debe desconocer la existencia activa de un pasado que (super)vive o que siempre está sobreviviendo como fórmula afectiva (del *pathos*) en tiempo-ahora.²⁷⁰

²⁶⁸ En el ya clásico *Aby Warburg et l'image en mouvement* [*Aby Warburg y la imagen en movimiento*], Philippe-Alain Michaud planteó que el pensamiento de Warburg utiliza exactamente las mismas categorías que el cine, por lo que en el campo del cine pueden encontrarse herramientas para, a modo de espejo, comprender su obra. Si bien la imagen animada no tiene su versión original en el cine, pues como ya lo hemos visto proviene de los rituales más antiguos y/o primitivos, el tipo de procedimiento que anima a las imágenes en el cine es menos mágico que técnico-lógico. El cine permite ver la historia como un montaje de imágenes (fotogramas) y el rol del investigador no es tanto el de describir estas imágenes sino el de exponer sus intersticios, el entre-imágenes. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nueva York: Zone Books, 2004. Trad. Sophie Hawkes. Ese intervalo, en nuestras palabras, es la técnica, la función figurativa, el mecanismo empático, el estilo. También Giorgio Agamben describe el concepto de *Nachleben* a partir del nuevo arte y la representación del movimiento. Warburg efectivamente pertenece a una época en que las imágenes se ven en movimiento. El descubrimiento del historiador de Hamburgo es el de entender que “junto al *Nachleben* fisiológico, hay un *Nachleben* histórico de las imágenes”. Agamben, Giorgio, *Ninfas*, op. cit., p. 26. Un importante trabajo sobre la relación entre historia y lo cinético en Aby Warburg también puede consultarse en el capítulo “Historia cinematográfica: el encuentro con la perspectiva de Aby Warburg” de la tesis de Natalia Taccetta, *Subjetividad y temporalidad. Configuraciones imaginarias de la historia a través de la imagen cinematográfica*, Tesis para obtener el título de Magister en Sociología de la Cultura y Análisis cultural, IDAES, Octubre de 2012.

²⁶⁹ Warburg, Aby, “Mnemosyne Einleitung”, *Werke*, op. cit. Cito la traducción de Joaquín Chamorro Mielke en: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

²⁷⁰ Didi-Huberman, Georges. “La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo”, en: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Trad. Antonio Oviedo.

Las supervivientes fórmulas del *pathos* constantemente trascienden lo histórico o el *Zeitgeist*: “lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los señores, en el que los tiempos se miran como en un espejo”.²⁷¹ Este espíritu de época (el contexto que se da por supuesto) no puede ser ni el parámetro para el estudio de un problema histórico, ni mucho menos el lugar desde el cual se investiga. El pasado debe expresarse en “las propias voces de los tiempos”; para ello, la actitud del investigador hacia el pasado y los símbolos en que este cristaliza debe ser la de habilitar nuevos “focos alumbradores”,²⁷² que iluminen lo que ha quedado a la sombra de la historiografía canónica y permitan trascender el historicismo.

De este modo, Warburg se deshace de la aparentemente ineludible dicotomía objetividad idealista vs. subjetivismo realista. No hay ideal de belleza como no hay “lo dado” de una vez y para siempre. El pasado es temporal y por tanto anacrónico, este se reconfigura e irrumpe en tiempo presente. Entender el pasado como activo es un primer paso en la tarea de escuchar las voces de los difuntos.

Nuestro repaso sobre las disquisiciones warburguianas en torno a los prejuicios esteticista e historicista nos permiten observar ahora con mayor claridad sus objetos de análisis. Los estudios sobre los intercambios entre norte y sur, así como sobre las artes menores, permiten apreciar la potencia de un pensamiento que se desplaza del canon.

3. Intercambios entre el Renacimiento de norte y sur: vida festiva, individualidad como comicidad

El mencionado ensayo “Los coleccionistas” [“Die Sammler”] de Jacob Burckhardt ofreció ciertos elementos que permiten examinar los intercambios expresivos entre el norte y el sur europeos durante el Renacimiento. Allí se señala que el gusto italiano por el flamenco está atravesado por una paradoja. A partir de ahí, Warburg se pregunta si efectivamente existía una antinomia entre norte y sur y plantea la necesidad de abandonar la tesis —que él mismo había defendido— de lo flamenco como

²⁷¹ Warburg, Aby. “Conferencia sobre Rembrandt” (1926), en: *Atlas Mnemosyne*, op. cit.

²⁷² *Ídem*.

retardatario respecto de lo renacentista.²⁷³ Ciertamente, la primera tesis que Warburg había expuesto al comparar el arte flamenco con el florentino implicaba la idea de una *reacción*: el estilo botticelliano “idealizante *all’ antica*” era concebido como una reacción contra el “materialismo decorativo” flamenquizante. Luego advino la tesis del *paralelismo*: Italia y el norte transitando un proceso gemelo, en el umbral de la Modernidad.²⁷⁴ Finalmente, para la misma época en que encontraba en la Edad Media una de las fuerzas formativas del Renacimiento y, al mismo tiempo que surgía el principio metodológico que otorgaba al arte decorativo la misma entidad que a las artes consagradas (como veremos en el siguiente apartado), salió a la luz la tesis del *intercambio-desplazamiento*. Norte y Sur ya no como *pathos* hermanos o paralelos, tampoco uno por encima del otro, sino como subsidiarios entre sí. Todo el arte decorativo y aplicado –los arcones nupciales, los platos, las miniaturas, los tapices–, que había heredado del flamenco mucho más de lo que se había atendido, confirieron una clave de inteligibilidad de la vida festiva italiana. También *el retrato*, género consagrado por la historiografía, fue considerado por Warburg en su mera función engalanadora y, por ende, como tipo decorativo característico del norte, acogido por el sur (los comerciantes florentinos se habían hecho retratar en Brujas por Van Eyck y Van der Weyden y habían decorado sus salones con estas pinturas).²⁷⁵

Por otra parte, dentro de las artes consagradas, Warburg descubrió una influencia del norte hacia el sur que había pasado inadvertida por la historiografía. El carácter estático de las figuras flamencas así como los trajes anticuados que las vestían

²⁷³ Cfr.: “Las figuras aladas [son] el feliz injerto del brote eternamente joven de la Antigüedad pagana en el tronco seco de la pintura burguesa flamenquizante”. Warburg, Aby, “Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas” [“Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine”, 1905], en: *El Renacimiento del paganismo...*, *op. cit.*, p. 140.

²⁷⁴ En el intento de identificar los retratos que aparecen en el cuadro de Ghirlandaio *La confirmación de la regla franciscana* se expresa: “más compleja se presenta la identificación de las dos cabezas masculinas que cierran la comitiva, retratos insuperables en los que parecen haberse hermanado las características peculiares y más elevadas de la pintura de tabla flamenca y la del fresco italiano para reflejar la vida interior en un estilo monumental”. Warburg, Aby, “Arte del retrato y burguesía florentina”, *op. cit.*

²⁷⁵ Cfr: “Esta obra maestra de un crudo realismo no era un producto destinado al mercado extranjero, o una pintura que buscara insinuarse al gusto de un ávido coleccionista; por el contrario es el resultado natural y necesario de una mezcla de elementos humanos que se atraen por su oposición; es, por así decirlo, una obra de la naturaleza, más allá de la belleza o la fealdad.” Warburg, Aby, “Arte flamenco y primer Renacimiento florentino” [“Flandrische Kunst und florentinische Renaissance”, 1902], en: *El Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 230.

desviaron la atención de la grandeza con la que los artistas del norte habían sabido expresar la reflexión, la contemplación, y la afección íntima que delinean la individualidad moderna. Así, por ejemplo, Van der Goes había sido el inspirador de Ghirlandaio. Este último tomó como modelo la *Adoración de los pastores* del pintor flamenco para pintar la misma escena en la capilla Sassetti [figs. 3 y 4]. En diferentes ocasiones, nuestro investigador señala la influencia nórdica en la formación juvenil de los maestros clásicos del arte italiano: “precisamente porque eran tan contrarios a su propio carácter, los estimularon a una transformación creadora”.²⁷⁶ Si para los flamencos la individualidad adquiere el sentido de la contemplación devota, para los italianos cobrará otro significado.

De todo el conjunto de investigaciones sobre los intercambios entre norte y sur es probablemente la conferencia “Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV” [“Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert”, 1905] la que cobró mayor relevancia. Allí, son estudiados unos grabados en cobre de Baccio Baldini, quien introduce en la cultura festiva florentina el motivo cómico de la “lucha por el calzón” proveniente del arte popular escandinavo.²⁷⁷ La conferencia se aboca a mostrar la influencias del norte en el arte “popular” europeo del XV para luego señalar un *pathos* “brueghelesco” en toda la imaginería cómica florentina.²⁷⁸

Al revés, también la cultura nórdica adoptó el *pathos* florentino. El gran texto al respecto es *Durero y la antigüedad italiana* (1905). Allí Warburg utiliza por primera vez el concepto de “fórmula del pathos”, remitiendo este término a la tradición dionisiaca. Más tarde, esta noción designará la función polar de las imágenes, es decir, su carácter anticaótico, estabilizador de fuerzas.²⁷⁹ Volveremos sobre este punto en el cuarto capítulo.

En definitiva la llegada del Renacimiento no debía ser considerada una revolución del genio artístico liberado. El Renacimiento es más bien un enfrentamiento

²⁷⁶ Warburg, Aby. “El Entierro de Cristo de Rogier van der Weyden en los Uffizi” (1903), *Ibíd.*

²⁷⁷ Baldini lleva a Warburg a contemplar las estampas planetarias que los italianos habían importado de Berlín, pero suspenderá esta inquietud al percibir que para dar cuenta de ello será necesario tener en cuenta el *pathos* oriental y las divinidades antiguas.

²⁷⁸ Cfr.: Warburg, Aby. “Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV”, en: *El Renacimiento...*, *op. cit.*

²⁷⁹ Cfr.: Warburg, Aby. “Dürer und die italienische Antike”, *Werke*, *op. cit.*

conciente entre fuerzas antiguas y medievales que se combinaron de modos diferentes en el norte y el sur y también entre geografías como intercambios cartográficos. Así lo expresa nuestro autor en una magnífica conferencia de 1908 titulada “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y el sur” [“Die Antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden”]. Con la tesis del intercambio-desplazamiento se demuestra que –al menos desde una perspectiva materialista como la que aquí se desarrolla– hay algo falso en la hipótesis de la pretendida incompatibilidad o enemistad entre épocas y geografías; también en la pretensión socio-política de que puede haber culturas, razas o ideologías puras, o más evolucionadas.

El último caso que observaremos, donde Warburg aplica su método anticanónico, es el de las artes menores.

4. El detalle iluminado: artes menores, detalles, voces

Ya desde 1899, Warburg encontraba en las artes “menores” o no canónicas un ámbito “donde se [dan] cita las fuerzas que tan a menudo deciden el florecimiento o la decadencia de un movimiento artístico.”²⁸⁰ Justamente fue en esta orilla simbólica del arte popular donde primero renació la Antigüedad pagana y se ofreció un material a los nuevos experimentos decorativos. Fue ahí donde Warburg vio por primera vez que Edad Media y Renacimiento no habían competido en la mentalidad del *Quattrocento*, como muchas veces lo había pretendido la historiografía. De ahí en más, Warburg no dejó de interesarse por el arte festivo, decorativo, litúrgico o aplicado. También los intercambios entre norte-sur y Occidente-Oriente fueron descubiertos en el ámbito de estas artes menores: en tapices y mobiliario, para un caso, y en volantes y cartas astrales, en el otro. A propósito de los intercambios entre norte y sur, se afirma lo siguiente:

La contextualización del arte del género borgoñés en su desarrollo histórico-estilístico no tiene otra dificultad que la de ignorar a los influyentes guardianes de las fronteras de nuestra disciplina de la Historia del Arte; en las regiones

²⁸⁰ Warburg, Aby. “Crónica pictórica de un orfebre florentino” [“Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes”, 1899], en: *El Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 133.

“inferiores” de las artes aplicadas descubriremos entonces una fuerza pictórica monumental. A partir de los escasos inventarios de tapices que se han conservado puede demostrarse convincentemente que, ya desde comienzos del siglo XV, se incorporaron las escenas de la vida cotidiana como tema característico de sus ciclos iconográficos.²⁸¹

¿Qué de lo que había ahí, en esta región oscura de las expresiones culturales, no podía ser descubierto también en las artes consagradas por la historiografía? La respuesta reside en que a ellas se las ha medido con un ideal de belleza o bien en medio de un *continuum* progresivo. Recién a partir del rechazo de las perspectivas esteticista o historicista, es posible contemplarlas por su valor activo o su fuerza afectiva, su *pathos*; en una palabra, como supervivencias.

Ahora bien, iluminadas u observadas de esta manera, las artes menores tienen el mismo estatus que otras expresiones culturales que a la investigación no le es lícito desmerecer:²⁸² todas son “iguales en derecho” [*gleichberechtigt*].²⁸³ Es solo de esta manera, generando una perspectiva visual oblicua y desbordando los relatos instituidos (sobre lo bello, lo bueno y lo puesto al servicio de eso bueno o bello) que las expresiones culturales del pasado reviven en el presente:

Floencia, cuna de la cultura moderna, con una gran conciencia propia, urbana y comercial, no solo ha conservado los rostros de quienes murieron en ella en un número y con una vivacidad única y estremecedora; sino que además en cientos de documentos de sus archivos ya exhumados y en miles que aún no han salido a la luz continúan vivas las voces de aquellos mismos difuntos.²⁸⁴

La *Kulturwissenschaft* ocurre en ese encuentro entre los nuevos focos alumbradores y la acción de un pasado que quiere mostrarse, hacerse audible o visible. Se atribuye a Warburg la expresión “El buen Dios habita en el detalle” [*Der liebe Gott steckt im Detail*]. “El detalle” resulta un elemento fundamental en el método-Warburg.

²⁸¹ Warburg, Aby. “El trabajo campesino en los tapices flamencos” [“Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen”, 1907], en: *El Renacimiento*, op. cit.

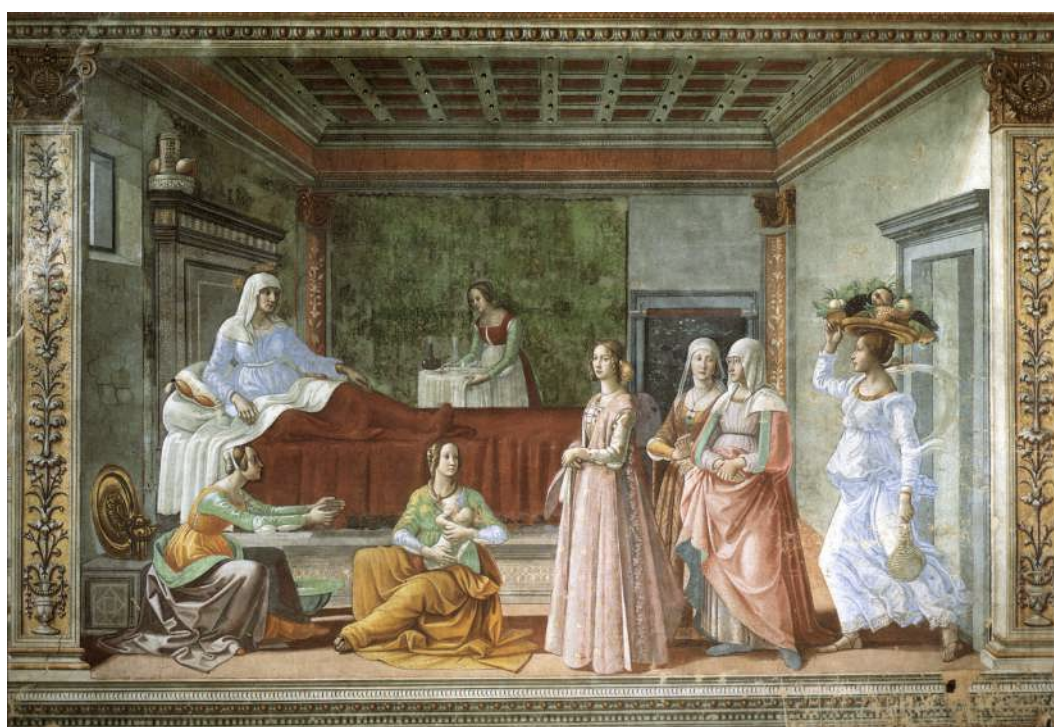
²⁸² Wind, Edgar. “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, nro. 25, 1931.

²⁸³ Böhme, Hartmut. “Aby M. Warburg (1866-1929)”, en: A. Michaels (ed.), *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, Munich, 1997, p. 133-157.

²⁸⁴ Warburg, Aby, “Arte del retrato y burguesía florentina”. Cito la traducción de Elena Sánchez y Felipe Pereda en: *El Renacimiento...*, op. cit., p. 149.

En 1905, se refería a este como aquello que “los historiadores pasan por alto con demasiada rapidez, preocupados como están por alcanzar un punto de vista más general”.²⁸⁵ Sin embargo, es precisamente allí donde pueden iluminarse las experiencias de aquellas voces que “no quieren ser olvidadas”.²⁸⁶ (Esta idea será también central para la filosofía de la historia benjaminiana).

Fig. 5: *El nacimiento de San Juan Bautista* (cca. 1490) de Domenico Ghirlandaio, *Cappella Tornabuoni*, Florencia.



²⁸⁵ Warburg, Aby, “Acerca de las *imprese amorose...*”, *op. cit.*, p. 136.

²⁸⁶ Warburg, Aby, “Arte del retrato y burguesía florentina”. Cito la traducción de Elena Sánchez y Felipe Pereda en: *El Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 149.

Fig. 3: *La adoración de los pastores* (1480) de Hugo Van der Goes, *Gemäldegalerie*, Berlín.



Fig. 4: *La adoración de los pastores* (1485) de Domenico Ghirlandaio, *Galeria Uffizi*, Florencia.



6. El concepto de supervivencia

El estudio de imágenes simbólicas constantemente estrecha múltiples vínculos entre tiempos (lejanos y cercanos) y geografías, modificando los modos canónicos de comprensión del pasado y entendiendo su “objeto” como anacrónico o “acronológico”.²⁸⁷

La noción de supervivencia proviene de la antropología: puede encontrarse de manera sistematizada en el fundacional *Primitive Culture* (1872) de Edward B. Tylor. Allí ella se describe como lo que permanece en la cultura, como lo que no cambia.²⁸⁸ También Marcel Mauss reivindica el concepto de “supervivencia”, en su *Ensayo sobre los dones* (1923).²⁸⁹ Pero más tarde, en *La teoría de la unificación unicéntrica de la civilización* (1925), hallará en este concepto un “obstáculo epistemológico”.²⁹⁰ El riesgo señalado por el antropólogo francés es el de identificar la supervivencia con el arquetipo, tal como aparece en las obras de sus contemporáneos James Frazer o Carl Jung.

El concepto de *Nachleben* tiene también una existencia significativa en el ámbito de la filología alemana y dentro de las ciencias del espíritu. Allí se aleja de la perspectiva antropomórfica y de las teleologías; se lo utiliza para vivificar o animar los productos culturales.²⁹¹

Pero la supervivencia warburguiana tiene un carácter específico. Con mucho tino, Mariela Vargas ha estudiado la necesidad de devolver centralidad en el estudio de la obra de Aby Warburg al concepto de *Nachleben*, en la medida en que es esta la

²⁸⁷ Warburg, Aby, “Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten”, *Werke, op. cit.*, p. 427. También cfr.: “Caracterizar la restitución de la Antigüedad como fruto de una conciencia nueva [...] se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente, [...] si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretajan con la materia acronológicamente estratificada”, en: Warburg, Aby, “Mnemosyne Einleitung”, *op. cit.*

²⁸⁸ Tylor, Edward Burnett. *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*, 1920, cap. I, II y III.

²⁸⁹ Mauss, Marcel. “Ensayo sobre los dones”, en: *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1971.

²⁹⁰ Sobre el concepto de supervivencia en la antropología, cfr.: Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente...*, *op. cit.*, p. 139-151.

²⁹¹ Vargas, Mariela. “La vida después de la vida. El concepto de *Nachleben* en Benjamin y Warburg”. *Thémata*, n.º 49, pp. 317-331.

noción que prolifera en la obra del historiador, mientras que el más citado *Pathosformel* ocupa un lugar discreto y tiene solo dos apariciones en los textos publicados, como es bien sabido. La primera de ellas tiene lugar en “Durero y la antigüedad italiana” (1905). Se dice allí que el motivo de Orfeo se había convertido, para el círculo de Mantegna, en una fórmula del *pathos*.²⁹² Más tarde, en “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara” (1912), Warburg hace alusión a la “supervivientes [*nachlebende*] fórmulas del *pathos* [*Pathosformeln*] de procedencia griega” en el Renacimiento.²⁹³

La supervivencia warburguiana no es un arquetipo, es decir, no es una imagen siempre igual a sí misma, por tanto metahistórica, sino un tipo de vida, histórica y que siempre está en devenir. Desde una concepción del pasado como supervivencia –dice Giorgio Agamben– este deja de estar sellado y “se pone, para nosotros, en movimiento, vuelve a ser posible”.²⁹⁴ En un célebre pasaje de su estudio sobre el investigador de Hamburgo, Didi-Huberman propone una equiparación del concepto de *Nachleben* con la noción freudiana de “síntoma”.²⁹⁵ Si abstraemos esta noción del problema clínico (el del malestar),²⁹⁶ vemos que el síntoma abraza una temporalidad muy particular. El pasado, donde aparece el nódulo de “lo reprimido” (en términos warburguianos: lo olvidado, lo que debe ser revivido), consiste en unas cuantas escenas y situaciones. ¿Ocurrieron esas situaciones “verdaderamente”? se pregunta Freud, ¿es verdadero el relato de ese pasado? Las producciones psíquicas son *siempre reales*, y esto es evidente en la medida en que afectan al paciente.²⁹⁷ El concepto de

²⁹² Warburg, Aby, *El Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 404.

²⁹³ *Ibid.*, p. 415.

²⁹⁴ Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 26. Trad.: Antonio Gimeno Cuspinera.

²⁹⁵ Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente...*, *op. cit.*, p. 248.

²⁹⁶ Cfr.: “Son los síntomas lo que constituye la esencia de la enfermedad, y, por tanto, se considerará curada en el momento en que los mismos desaparecen”. Freud, Sigmund. “Vías de formación de síntomas” (1916-1917), en: *Obras completas*. Barcelona: Altaya, 1993, p. 663. Trad.: Luis López Ballesteros. Contra la equiparación Freud-Warburg, se dirá que, si bien la noción freudiana de “personalidad psíquica” está empapada del aspecto socio-cultural, no termina de abandonar el dualismo individuo-sociedad. Sin embargo, este dualismo es una tensión inconsciente en la psiquis, que hace que “interior” (individuo) y “exterior” (colectivo) no estén del todo diferenciados. Cfr.: “Lo inconsciente” (1915), *ídem*.

²⁹⁷ Freud, Sigmund, “Vías de formación de síntomas” (1916-1917), *ibid.*, pp. 673 y ss. A diferencia de Warburg, Freud llega a definir y a describir las reglas generales de lo primitivo-infantil. El ejemplo clásico es el caso de la castración.

síntoma desdibuja la distinción entre pasado y presente (o entre realidad y realidad psíquica), vuelve al pasado “activo” en la realidad sintomática. Lo mismo ocurre con la supervivencia aunque ella no se manifieste –necesariamente– como malestar, sí tiene una realidad y una materialidad presentes: un *pathos* presente.²⁹⁸ Y es porque es una supervivencia conceptual y físico-afectiva [*Pathosformel*] que no puede decirse que se repita siempre igual a sí misma como el arquetipo. Ella es, como lo señalaba tempranamente Salvatore Settis, norma de la repetición y expresión espontánea de la pasión.²⁹⁹ Veremos ahora cómo se despliegan estos conceptos en la tesis del “intercambio” [*Austausch*], cómo el pasado se puede desplazar, no solo temporalmente, sino también espacialmente [*Wanderung*]: siendo primero reconfigurado, equilibrado o apropiado en un espacio, se desplaza hacia otro, no sin adquirir una nueva acuñación.

Por último, el esquema en torno a la noción de supervivencia se completa con el de la teoría de la memoria (*Mneme*) de Richard Semon que tanto interesó a Warburg. Esta influencia redondea la idea de una supervivencia que es una repetición con diferencia.

7. Semon: teoría de la memoria social

La teoría warburguiana de las fuerzas históricas que hemos presentado en este capítulo, derivará en una teoría de la memoria social en la que se disuelve la capacidad de acción del investigador de la cultura. El autor que inspiró el concepto warburguiano de *Mnemosyne* fue Richard Semon (seguidor del gran psicólogo del siglo XIX, Edward Hering). El libro de Semon *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* [*La Mneme como principio conservado en la modificación del suceso orgánico*, 1904] sostenía la tesis general de que la memoria no es una propiedad de la conciencia sino aquello que distingue la materia viva de la muerta.³⁰⁰ Ella es una capacidad de reacción-a y transmisión-de energía conservada en la materia.

²⁹⁸ Settis, Salvatore. “Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion”, *Vorträge aus dem Warburg-Haus 1*, 1997.

²⁹⁹ Agamben, Giorgio, *Ninfas*, op. cit.

³⁰⁰ Gombrich, Ernst, op. cit., p. 228.

Así, todo lo que afecta a la materia, todo *input* o complejo de estímulos, deja una huella a la que Semon llama “engrama”. El engrama o huella mnemónica no es simple sino complejo, es un conjunto simultáneo de energías (excitaciones) que se almacenan de modo fragmentario. El engrama reaparece cuando es convocado por un elemento similar a algún componente del complejo original de estímulos. Así es que, en el argumento de Semon, existe una diferencia entre el *input* y el *output*: entre la conservación y la transmisión. La memoria se almacena como complejo de fragmentos energéticos, y este complejo aparece así, de modo fragmentario cuando regresa.³⁰¹ Dicho de otra manera: la materia semoniana está “viva” solo si constituye al mismo tiempo un reservorio fragmentario y complejo de energías-afectos que puede seguir siendo convocado por un elemento energético en el presente. La convocación energética del presente da al complejo o engrama un nuevo sentido.

La teoría warburguiana de la memoria se ve impregnada por tres elementos centrales de la doctrina de Semon: a) la memoria está anclada en una materialidad (simbólica y social); b) la memoria es lo que hace de la materia una materia viva (que sobre-vive, *nachlebt*); y c) tenemos noticias de esa memoria-materia o vida cuando un “dinamograma” o huella energético-afectiva se combina con (es llamada por) un elemento energético-afectivo *similar* en tiempo presente, configurando una imagen o símbolo. En palabras de Giorgio Agamben:

El símbolo y la imagen realizan para Warburg la misma función que, según Semon, realiza el engrama [...]: en ellos se cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como una herencia transmitida por la memoria social y que [...] se vuelven efectivas a través del contacto con la voluntad selectiva de una época determinada.³⁰²

El neologismo warburguiano “dinamograma” [*Dynamogramm*] refiere al concepto de engrama semoniano. ¿Cómo se comportan estos dinamogramas al interior de la memoria social?

³⁰¹ Schacter, Daniel; Erich Erich, James y Tulving, Endel. “Richard Semon’s theory of memory”, *Journal of verbal learning and verbal behavior*, nro. 17, 1978, pp. 721-743.

³⁰² Agamben, Giorgio. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en: *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 198.

Los dinamogramas del arte antiguo se transmiten en un estado de máxima tensión, pero sin polarizar con respecto a la carga energética [...] Solo el contacto con la nueva era da como resultado la polarización. Dicha polarización puede conducir a una alteración (inversión) radical.³⁰³

No podemos saber cómo polarizará un dinamograma porque no tenemos noticias de él más que en su materialidad actual (superviviente), es decir, en su encuentro con un presente que se le asemeja. Como puede percibirse, la teoría de la memoria social supone un *aggiornamento* de su propia teoría de las fuerzas de la época del estudio del arte funerario florentino. Pero aquí, se ha borrado por completo la figura del investigador, la conciencia de una polarización se ha desdibujado en favor de la idea de la materia-memoria. Esta teoría tiene consecuencias muy tangibles en la producción warburguiana. Los dos últimos grandes proyectos del historiador buscan que las cosas, las imágenes y los libros sean las que producen el conocimiento y por ello estos proyectos ganarán terreno respecto de las investigaciones tradicionales.

8. De la Biblioteca al Atlas: mimesis como *Mnemosyne*

Los dos grandes proyectos por los que mayormente la comunidad intelectual conoce el nombre del historiador de Hamburgo son la Biblioteca Warburg y el *Atlas Mnemosyne*. Ambos están íntimamente vinculados, como montajes archivístico y de imágenes, respectivamente.³⁰⁴ Ambos tienen por substancia teórica una confianza en que el conocimiento por mimesis (considerado el más natural o, como mínimo, el menos antropocéntrico) puede producirse con la menor intervención posible de la intención personal del investigador.

La construcción de un inventario y de un Atlas remite al conocimiento enciclopédico, pero este es discutido en su fundamento epistemológico y en su materialidad. Por un lado, la Biblioteca produce un inventario que no es el de la taxonomía sino el de la similitud, lo que nuestro autor llamó “ley de la buena

³⁰³ Warburg, Aby. “Allgemeine Ideen”, en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 233.

³⁰⁴ *Ídem*.

vecindad”.³⁰⁵ Por el otro, el *Atlas Mnemosyne* constituye una suerte de cartografía enrarecida –no meramente espacial, sino también temporal– que muestra las similitudes expresivas en las distintas épocas y geografías. Veremos en qué sentido se emparentan ahora, alumbrados por esta nueva luz, los conceptos de *mneme* y *mimesis*. Tanto un proyecto como el otro han sido caracterizados por autores como Georges Didi-Huberman,³⁰⁶ Philipp Alain Michaud³⁰⁷ o Alexander Kluge³⁰⁸ como montajes de palabras e imágenes. Estos montajes no son narrativos: construyen un vínculo con el pasado cuya raíz común –accesible por la vía mnemónica– es la similitud del afecto presente con el complejo afectivo pasado.

Ya desde antes del novecientos, Warburg había conversado con su hermano Max –el dueño de la empresa familiar y financista de los estudios del investigador– sobre la posibilidad de construir una biblioteca. Desde 1886, compraba sistemáticamente libros y colecciones de imágenes. Pero no fue hasta noviembre del 1900 que Max aceptó convertir la biblioteca privada de Aby en una institución abierta al público.³⁰⁹

Según Fritz Saxl, el entusiasmo por fundar una biblioteca de la cultura se justificaba por un principio práctico: las bibliotecas del arte estaban orientadas fundamentalmente al problema de la forma. De allí que, para las investigaciones de esta nueva ciencia, Warburg debía mudarse constantemente de una biblioteca a otra. En la suya privada, lograría el encuentro de ejemplares dedicados a las diferentes expresiones y *pathos* culturales. Su plan era novedoso en más de un sentido: entonces en Alemania existían solo dos categorías de bibliotecas, pequeña-especializada o gran almacén de libros. Además, ellas eran estatales; no se había conocido un proyecto de

³⁰⁵ Steinberg, Michael P. “The law of the good neighbor”, *Journal of Visual Culture*, nro. 12, 2013, pp. 472-489.

³⁰⁶ Didi-Huberman, Georges, “El montaje Mnemosyne”, *La imagen superviviente...*, *op. cit.*

³⁰⁷ Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg...*, *op. cit.*

³⁰⁸ Kluge, Alexander. “La historia del cine viene con nosotros desde el futuro”, en: *120 Historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010, pp. 299-300.

³⁰⁹ Cartas de junio, julio, octubre y noviembre de 1900 de Aby Warburg a Max Warburg, en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, pp. 128 y ss. En 1914, se proyecta la transformación de la biblioteca en instituto. En 1919 Saxl queda a cargo de la dirección. En agosto de 1925, la biblioteca cita en la casa de Warburg en la Heilwigstrasse 114 de Hamburgo inauguró sus nuevas instalaciones. Se inician dos series de publicaciones, conferencias y resultados de investigaciones. Se había anexado la casa de al lado. La obra estuvo a cargo del arquitecto Fritz Schumacher. En 1934 la biblioteca se mudó a Londres con todo su personal gracias a las gestiones de E. Wind y R. Klibansky. En 1944 el instituto quedó incorporado a la Universidad de Londres. Saxl, Fritz. “La historia de la biblioteca de Warburg (1886-1994)”, en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*

esta índole como iniciativa del sector privado.³¹⁰ En segundo lugar y más importante: la clasificación de los libros de la Biblioteca Warburg no era ni alfabética, ni aritmética, ni por “disciplinas”. Su distribución era modificada de acuerdo con las reformulaciones que se produjesen en la investigación. Existía, sin embargo, una ley de organización: “la buena vecindad”. Según Warburg, el libro que el investigador buscaba no era el que realmente necesitaba, sino el de al lado. La buena vecindad permitía conectar archivos *a priori* lejanos o extraños entre sí para cualquier disciplina cuyas “fronteras” estuvieran cerradas. Si es cierto que el investigador solo puede comenzar por lo que “conoce”, no menos cierto es que el proceso y los descubrimientos de la investigación no se le parecen en nada a ese punto de partida: la *Kulturwissenschaft* debe ser una ciencia que se deja sorprender, su guía en la búsqueda de archivos es la de la similitud.³¹¹

Evidentemente la ley de la buena vecindad producía cierta incertidumbre (y hasta cierto espanto³¹²) en los visitantes. Fue durante la enfermedad de Warburg (1918-1923) que los colaboradores Saxl y Bing se ocuparon de diseñar un sistema de clasificación para un público menos embebido en la invención del maestro. Aun así, afirma Saxl,

nunca será tan fácil encontrar un libro en la biblioteca Warburg como en una colección clasificada por orden alfabético y numérico. Hay que pagar un precio elevado, pero los libros han permanecido como un cuerpo de pensamiento vivo, conforme lo planeaba Warburg.³¹³

El cometido de su fundador era el de un archivo del pensamiento y las preocupaciones de una ciencia nueva, fragmentaria e interdisciplinar,³¹⁴ que no le pertenecían más que a una memoria colectiva. En una conferencia de 1928, Warburg habló del proyecto de su biblioteca como un intento de “señalar la función de la memoria colectiva como fuerza formativa del surgimiento de estilos”.³¹⁵ Esto es, no un

³¹⁰ Ídem.

³¹¹ Ídem.

³¹² Steinberg, Michael P., “The law of the good neighbor”, *op. cit.*

³¹³ Saxl, Fritz, “La historia de la biblioteca de Warburg (1886-1994)”, *op. cit.*

³¹⁴ Yvars, José Francisco. *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg*. Barcelona: Elba: 2010.

³¹⁵ Warburg, Aby. *Handelskammer*, citado en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 252. La biblioteca debía ser un “museo de la psicología de las orientaciones intelectuales”. Cfr.: Warburg, Aby,

archivo enciclopédico o historiográfico (taxonómico y cronológico), sino un tipo de almacenamiento complejo que, exigido por las similitudes de la investigación presente (el libro que buscaba el investigador) pudiese arrojar resultados que excediesen lo previsto por aquello que llamamos hoy “el marco teórico”. Por este motivo, el ordenamiento de los libros no debía ser estático, sino que también debía modificarse de acuerdo a las nuevas conclusiones heurísticas. Así, el sistema de la “buena vecindad” garantizaba que una serie de expresiones saliesen al paso del investigador y lo guiaran en una dirección disciplinar o afectiva diferente a la del punto de partida.

¿En qué se le parece a ese proyecto, aquel otro del *Atlas Mnemosyne*? Warburg anunció este plan oficialmente recién en diciembre de 1927.³¹⁶ El propósito original – interrumpido por la muerte de su impulsor, en 1929– era el de la publicación de tres volúmenes, uno de imágenes y dos de textos. De él, nos llega una versión preliminar del volumen de imágenes: un conjunto de fotografías de paneles que exponían diferentes reproducciones de imágenes agrupadas por un común *Leitmotiv*. Por ejemplo: “descenso”, “rapto”, “ascenso”, “superlativo del lenguaje”. Puede reconocerse en ellas el capítulo pictórico de los escritos que analizamos en este trabajo de tesis:

Warburg investigó las fórmulas artísticas preexistentes de la Antigüedad que revivieron en el arte del Renacimiento. Los resultados de estas investigaciones, que Warburg llevó a cabo durante decenios, y en las que manejó abundante material, solo los dio a conocer en breves artículos. De estos artículos ofrece el *Atlas* una amplia demostración *ad oculos*.³¹⁷

De modo que este *Atlas* no consiste en un ángulo picado o una mirada de pájaro que proyecta un conocimiento geográfico de dos dimensiones, como lo hacen las topografías convencionales.³¹⁸ El *Atlas Mnemosyne* incluye la dimensión temporal que hace coincidir un conjunto de símbolos de la cultura occidental pertenecientes a

“The Franz Boll Lecture”, *op. cit.* Asimismo la colección debía estar orientada por las siguientes preguntas: “¿De qué modo nacen las expresiones lingüísticas figurativas? ¿Cuáles son los sentimientos y los puntos de vista, conscientes e inconscientes, que guían su almacenamiento en los archivos de la memoria?” Todo el gran proyecto puede resumirse en la preocupación por crear un archivo de la memoria o “archivo emocional”. Warburg, Aby. “Conferencia en la Hertziana”, en: *Atlas...*, *op. cit.*

³¹⁶ Gombrich, Ernst, “El último proyecto: Mnemosyne”, *Aby Warburg...*, *op. cit.*

³¹⁷ Saxl, Fritz. Carta a la editorial Teubner, Leipzig (1930), en: *Atlas Mnemosyne*, *op. cit.*

³¹⁸ Weigel, Sigrid, “Epistemology of Wandering...”, *op. cit.*

distintas épocas, estilos y geografías. A un mismo tiempo, el *Atlas* es el proyecto de hacer de la memoria un espacio material, físico (un *Denkraum*); creando una suerte de “sensación de memoria”.³¹⁹ Mediante esta sensación de memoria el pasado se vuelve material, física y espacialmente contemporáneo.³²⁰ Así lo expresa –por poner un ejemplo– el panel A [fig. 6], en la imagen de las rutas del intercambio cultural. *Austausch* (intercambio) temporal y *Wanderung* (migración) espacial se vuelven, en esta cartografía, sinónimos visuales.³²¹ Por este motivo, como en el caso de la Biblioteca, el ordenamiento de imágenes no puede darse de una sola vez y para siempre. El proyecto del Atlas no quedó inacabado, sino que es abierto por definición.

Recuperando lo consignado hasta ahora sobre estos dos grandes proyectos, diremos que, a diferencia de los cánones enciclopédicos,³²² el *Atlas* y la Biblioteca evitan *representar* la historia de una vez y para siempre,³²³ entendida la representación como lazo unívoco entre significante y significado.³²⁴ Por el contrario, estos documentos expresan los sentidos múltiples de la memoria social: forman constelaciones o complejos energético-mnemónicos que son llamados por una similitud del tiempo presente y, al mismo tiempo, este llamado reagrupa las constelaciones (Semon). Por esta razón *Mnemosyne* es una *mímesis*.³²⁵ Recordemos que la *mímesis* era concebida por Warburg como un proceso de producción de lo simbólico que contenía una empatía o encarnación y a la vez una distancia causal.³²⁶ Con Semon, la *mímesis* vuelve a aparecer en la obra de Warburg, bajo el cariz de la similitud con el presente: el llamado energético-afectivo del presente que convoca a un pasado se produce por similitud: por un lado, en el concepto de “buena vecindad”

³¹⁹ Depetris Chauvin, Irene. “Texturas del pasado, performances del presente”, en: C. Macón y M. Solana (eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2015, pp. 113-133.

³²⁰ Checa, Fernando. “La idea de imagen artística en Aby Warburg. El Atlas Mnemosyne”, en: *Atlas Mnemosyne*, *op. cit.*

³²¹ Estos dos conceptos habían sido ya comunicados teóricamente en los trabajos sobre astrología y los de análisis de las influencias cruzadas de norte y sur.

³²² El análisis, la enumeración completa, el orden (matematización de lo empírico) y el discernimiento. Cfr.: Foucault, Michel, “Representar”, *Las palabras y las cosas*, *op. cit.*

³²³ Weigel, Sigrid, “Epistemology of Wandering...”, *op. cit.*

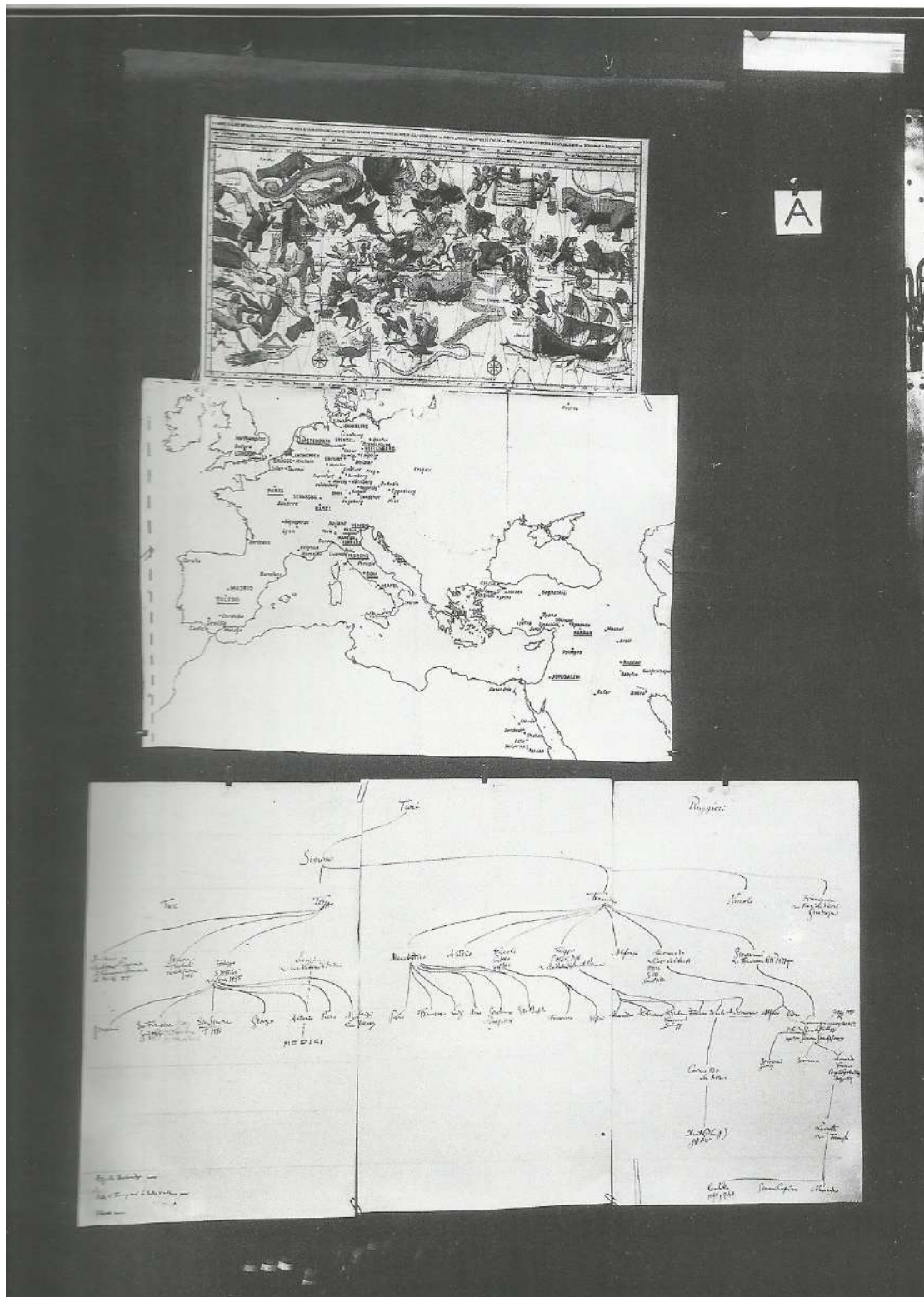
³²⁴ Foucault, Michel, “Representar”, *op. cit.*

³²⁵ Mnemosyne no es solo el título del Atlas, sino que también es lo que reza el cartel que su fundador colgó en la puerta del Instituto Warburg y que aún se conserva en la Universidad de Londres.

³²⁶ Cfr. en esta tesis: cap. I.

aparece la similitud como ley de clasificación que produce la reconfiguración de las investigaciones y viceversa; por otro lado, los *Leitmotiv* son *producciones* de la similitud por medio de imágenes del presente. Las similitudes del Atlas y la Biblioteca conservan de la *mímesis* primitiva el posicionamiento del cuerpo. Pero, estos proyectos han dejado a un lado la relevancia del segundo momento de la *mímesis*: la toma de distancia, el momento de la abstracción y creación simbólica. Continuaremos con esta problemática en el último capítulo.

Fig. 6: Panel A de Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*.



9. Recapitulación sobre la teoría de la historia-memoria warburguiana

Ligado Jacob Burckhardt en un principio, Warburg estudió las personalidades relevantes de Florencia en el ámbito de la producción simbólica por medio del método de la “psicología del individuo social”. En 1907, abandonaría este tipo de estudios en favor de la “psicología de las expresiones” o “psicología del equilibrio”. Este método se fundaba en la tesis de que los símbolos y documentos de una época constituyen una “conciencia” en la que un conjunto de fuerzas afectivas pasadas sobreviven en una configuración nueva y polar.

Pese al disenso metodológico con su maestro, Warburg era un crítico de la idea de progreso en la misma línea de Jacob Burckhardt quien, contra las proclamaciones de los fines altos de la sociedad, prefería el estudio de la *passio* humana. Este estudio era para él un modo de trascender lo histórico, transformando el presente. La historia era, para él, una contemplación-acción. El método Warburg conjugó estas ideas con las críticas al idealismo (esteticismo, ciencia histórica) y al relativismo (historicismo).

La salida del corset idealismo-relativismo propuesta por Warburg es doble: por un lado, la actitud heurística de relacionarse con el pasado como aquello que está en movimiento, por el otro, el principio de hacer comparecer el detalle, lo bajo, el ornamento, las expresiones “menores” de la cultura. Con estos principios puede desarrollarse una ciencia histórica o cultural para la que el pasado murmura una verdad que quiere ser oída y tiene efectos ineludibles para el tiempo presente. En efecto es este murmullo de la verdad histórica el que le da legitimidad al estudio de las cosas pretéritas.

Hemos concluido este capítulo observando cómo la teoría semoniana sobre la memoria y la materia desdibuja el rol del estudioso del pasado. Hemos visto, cómo impacta en los proyectos del Atlas y la Biblioteca. Importantes estudiosos de Aby Warburg, como Georges Didi-Huberman,³²⁷ Philipp Alain Michaud³²⁸ o Alexander Kluge³²⁹ han celebrado el proyecto del *Atlas Mnemosyne* en tanto montaje que anula la intencionalidad narrativa y la subjetividad del investigador. La mimesis, sobre la que

³²⁷ Didi-Huberman, Georges, “El montaje Mnemosyne”, *La imagen superviviente...*, op. cit.

³²⁸ Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg...*, op. cit.

³²⁹ Kluge, Alexander. “La historia del cine viene con nosotros desde el futuro”, en: *120 Historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010, pp. 299-300.

nos extendimos en el primer capítulo, reaparece ahora entendida como relación afectiva que se da entre las cosas y su materialidad. En la teoría del ritual de la serpiente, recordémoslo, la mimesis empática (encarnación) era producida por los pueblo a los efectos de obtener un conocimiento, una serie de representaciones útiles para la vida. En los proyectos del Atlas y la Biblioteca se espera que la mimesis se produzca prácticamente sin ninguna intervención por parte del investigador. Se espera que el pasado sea convocado por similitud con las cosas del presente.

Es como si ahora –mediante el Atlas– se buscara eliminar la distancia epistemológica de la representación que era sumamente relevante para la teoría de la polaridad. Volveremos sobre este problema y su posible solución en el capítulo cuarto, pero primero nos ocupa abordar la crítica benjaminiana al concepto de historia, que nos aporta una teoría política de las imágenes.

III. Crítica del concepto moderno de historia: el carácter político de las imágenes en Walter Benjamin

En el primer capítulo, nos hemos adentrado en la crítica benjaminiana al concepto de experiencia kantiano, al que consideraba “bajo”, “estéril”, “vacío”. Esto se debía a que, en la *Crítica de la Razón Pura*, se hacía depender a este concepto –en última instancia– de la percepción subjetiva. Según Benjamin, el concepto de experiencia de una nueva filosofía debía vincularse, no con la percepción de los fenómenos, sino con la verdad o unidad de las ideas. Ahora bien ¿implica ello que la filosofía abandona la reflexión sobre los fenómenos? Esta es una pregunta a la que el “Programa...” no responde, pero a la que Benjamin se aboca a partir de 1918. Ya en el epílogo al mencionado estudio sobre el romanticismo, dedicado a Goethe, el filósofo recupera la inquietud por lo fenoménico-aparencial. Se dirá que hay una *exigencia* por parte de los *fenómenos*, que supone, ya desde “Sobre el lenguaje...”, la asignación de nombres. Ahora bien, en este capítulo observaremos que estos fenómenos, estas cosas que exigen ser nombradas, tienen una *historia* (natural), son transitorias y están sometidas a la caducidad.

Por su parte, la exigencia de asignación de nombres está relacionada con la *verdad, la belleza y lo eterno* de los fenómenos. Pero esa verdad sobre lo que los fenómenos son no puede ser expresada mediante un predicado siempre igual a sí mismo. La verdad corresponde al orden de las ideas y es ajena a la intención del sujeto que nombra. Los nombres asignados nunca expresan la verdad eterna de las cosas, solo lo hacen de un modo temporal, fragmentario, histórico.

De modo muy cercano a como lo creía Warburg, según Benjamin, comprender los fenómenos en sentido verdaderamente histórico es el único modo de hacer justicia a la verdad. Supone arrancarles a estos fenómenos los sentidos que el idealismo les ha asignado. El idealismo muestra las cosas como eternas, sacras, lejanas, siempre iguales a sí mismas. Se hace necesario iluminar la otra cara de las cosas, devolviéndoles su verdadera significación actual.

La justicia a la verdad mediante la nominación y –como veremos– de los conceptos, las alegorías y la captación de imágenes dialécticas depende siempre de un

sujeto que irá encarnando en distintas figuras: el crítico de arte (*Afinidades electivas* de Goethe), el filósofo de la historia (*Trauerspiel*), el historiador materialista (*Tesis sobre el concepto de historia*).

Del texto sobre Goethe en adelante, entonces, tenemos que leer la obra benjaminiana a través de esta triangulación epistemológica: a) historicidad de los fenómenos, b) no-subjetividad de la verdad y c) justicia a la verdad mediante nominación, conceptualización.

Este capítulo procura dar cuenta de la relación entre historia y política. Se estructura en dos partes. Nos ocuparemos en primer lugar de analizar en profundidad la crítica al idealismo que, también de modo adyacente al warbuguiano, está presente en la obra Benjamin. Para comprender esa crítica en profundidad habremos de comprender el carácter “epistemocrítico” de la relación existente entre historia (de los fenómenos), verdad (el ámbito de las ideas) y justicia (vinculada a la subjetividad). En la segunda parte de este capítulo, observaremos detenidamente el modo en que la crítica al idealismo se traslada a la política, la crítica al concepto moderno de historia y la idea de progreso como obstaculizadoras de la transformación social. La subjetividad también va cediendo el paso a una idea particular de la praxis, que supone un corrimiento de los modos tradicionales de narrar el pasado y, en cambio, constituye un modo de captación de ese pasado en imágenes dialécticas.

Vale la pena adelantar nuestra hipótesis de lectura sobre el corpus seleccionado para este capítulo. En la apistemología crítica y política de Benjamin no se rechaza la totalidad para ensalzar lo fragmentario, no se prefiere la utopía respecto de lo existente, no se elige la interrupción en detrimento del movimiento; sino que –a distancia del idealismo– precisamente se trata de encontrar los términos y fenómenos que dan cuenta de las tensiones entre esos polos. A este máximo punto de “tensión” entre pares de términos supuestamente contradictorios, Benjamin les da el nombre de dialéctica.³³⁰

³³⁰ Adorno, Theodor. “Die Idee der Naturgeschichte”, en: *Gesammelte Schriften*. Munich: Suhrkamp, 1997.

1. Crítica al idealismo. Fenómenos, ideas, conceptos

Goethe es el poeta a partir del cual Benjamin desarrolla su propia crítica del idealismo y comienza a atisbar una epistemología crítica bastante permanente en su obra. Ya en el epílogo a “El concepto de crítica de arte...” (1918) se adelanta la impugnación al idealismo romántico que será la marca cardinal de “Las afinidades electivas de Goethe” [“Goethes Wahlverwandschaften”, 1919] y del *Origen del Trauerspiel alemán* [Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1925]. A partir de este momento, la idea de *continuum* de las obras y de crítica como *Medium* absoluto de la reflexión (románticos) es abandonada. La verdad se define ahora como unidad fragmentada. El nuevo punto de partida para la investigación filosófico-crítica es el mundo de los fenómenos. Pero ellos no pueden ser comprendidos como lo que se le aparece a nuestra percepción (tal la persistente crítica a Kant del “Programa de la filosofía venidera”). Los fenómenos benjaminianos son históricos. Y esto tiene un sentido muy específico: son históricos en la medida en que están sometidos a la caducidad y se nos presentan como restos, como cenizas. Este desplazamiento a nivel teórico supone una conexión de ahora en más entre historia (objetividad), verdad (ideas) y justicia (conceptos). Vamos a analizar estas cuestiones con detenimiento.

1.1. Crítica filosófica entre contenido de verdad y fenómeno

En el epílogo a *El concepto de crítica...* analizado en el primer capítulo, Benjamin arroja una sospecha sobre la noción de *continuum* de las formas artísticas. Los románticos concebían el arte bajo la categoría de la “idea” o forma eterna. “Ella era expresión de la infinitud del arte y su unidad,”³³¹ vale decir, del *continuum* de las formas artísticas. Para Goethe, en cambio, no hay idea formal sino ideal (del arte). Se trata de una unidad fragmentada, que se desintegra en una pluralidad limitada de contenidos puros

³³¹ Benjamin, Walter. “Die frühromanistische Kunsttheorie und Goethe”, en: *Gesammelte Schriften* I, 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991, p. 110. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en más la traducción de Alfredo Brotons Muñoz para este volumen en: “La teoría protorromántica del arte y Goethe”, *Obras I, 1*. Madrid: Abada, 2006, p. 110.

[*reine Inhalte*]. La totalidad goethiana se encuentra desintegrada y lo singular constituye una parte, un torso.

En el ensayo de 1919 intitulado “*Las afinidades electivas de Goethe*” la crítica no se da ya en un medio reflexivo absoluto, en tanto revelación, salvación o eternización (criticabilidad romántica), sino como “refracción”. Es que “en ninguna obra cabe encontrar los contenidos puros como tales”.³³² Ella es ahora un ejercicio filosófico que permite que se manifieste la formulabilidad virtual del contenido de verdad [*Wahrheitsgehalt*] de la obra. Dicho de otro modo: el contenido de verdad no se muestra como tal. Por este motivo la crítica toma como punto de partida el contenido objetivo [*Sachgehalt*] de la obra o contenidos concretos, históricos o restos. De hecho, la metáfora que utiliza Benjamin es la de las cenizas de una hoguera, cuya llama es lo que el crítico busca. La objetividad es ahora una exigencia de los restos históricos: “la verdad en una obra se podría conocer no como indagada sino como exigida”.³³³ La obra señala la necesidad de devenir perceptibles [*notwendige Wahrnehmbarkeit*] que tienen los contenidos puros.³³⁴

Ahora bien, la verdad es secreta, velada. Para abordarla no tiene ningún sentido el intentar vulnerar su secreto, mediante la crítica filosófica. La “unidad en la solución de todos los problemas” de la filosofía no es indagable. Existe, no obstante, un concepto para significar la solución a todos los problemas: el “ideal del problema” [*Ideal des Problems*]. Este es solo virtualmente formulable. Asimismo, la virtual formulabilidad de la verdad tiene una profunda afinidad con las obras de arte. La crítica filosófica busca en la obra de arte la manifestación, no del ideal, pero sí de su virtual formulabilidad.

Benjamin encuentra en la obra de Goethe algo cercano a lo que observa en el Barroco y que pone en jaque (anacrónicamente hablando, por supuesto) al idealismo romántico. En el *Trauerspielbuch*, la dialéctica de la historia con la naturaleza –que se pone en marcha en el Barroco– permite impugnar la idea de naturaleza del romanticismo. Los barrocos no muestran una naturaleza divina, criatural, sino caída, en su momento de decadencia (la calavera). Y, al mismo tiempo, la historia no es ya un

³³² *Ibid.*, GS I, 1, p. 111; *Obras* I, 1, p. 111.

³³³ Cfr.: Benjamin, Walter, “Goethes Wahlverwandtschaften”, GS I, 1, p. 173.

³³⁴ Cfr.: Benjamin, Walter, “Die frühromanstische...”, *op. cit.*, p. 112.

destino sino que es mostrada como materia erosionada (la ruina).³³⁵ Para los poetas barrocos, la naturaleza es transitoria: “con la decadencia, y únicamente con ella, el acontecer histórico entra en escena [...] Aquella naturaleza, empero, en la que se imprime la imagen del transcurso histórico es la naturaleza caída”.³³⁶ Del mismo modo que la historia natural (en Goethe y en el Barroco) se comporta también, según Benjamin, la crítica filosófica. Esta es “mortificación” [Mortifikation] de las obras,³³⁷ el devenir histórico de las obras como pasibles de desaparición objetiva.

La crítica filosófica ya no es salvación de las obras en el *Medium* absoluto de la reflexión, sino mostración de su devenir histórico. La crítica enseña lo que le ocurre a las obras, la interrupción de su belleza, el desgaste, lo que las transforma en cenizas. Para la época del estudio de *Las afinidades electivas* de Goethe, la crítica filosófica puede pensarse como búsqueda del contenido de verdad, pero –al mismo tiempo– como lo que interrumpe la belleza y la eternidad: lo carente de expresión [Ausdruckslose].³³⁸

En su afinidad con la filosofía, las obras tienen también doble cara. Ella están vivas en relación con la verdad; están muertas en relación con la transitoriedad de lo histórico. Según Benjamin Goethe (en cuanto teórico) no llegó a comprender esta ambigüedad de las obras, a pesar de que emergía de modo muy patente en *Las afinidades...* Él solo supo apreciar la primera parte de la cuestión: que las obras de arte tienen una relación de afinidad con la verdad. Sin embargo no vio que esa relación se expresa solo como un *torso*, como un fragmento.³³⁹ El problema se deriva de un

³³⁵ Tomamos esta diferenciación de Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa, 1995. Trad.: Nora Rabotnikof, p. 182.

³³⁶ Benjamin, Walter, “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, *GS I*, 1, p. 355. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en más la traducción de Carola Pivetta en: *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012, p. 224.

³³⁷ *Ibid*, *GS I*, 1, p. 357. Para dos análisis exhaustivos sobre la dialéctica entre lo orgánico y lo inorgánico ver por ejemplo: Vedda, Miguel. “Alegoría y ruina”, en: Benjamin, Walter, *Origen... op. cit.* También: Abadi, Florencia. “El concepto de crítica de arte en *Las afinidades electivas de Goethe*: lo carente de expresión”, en: *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014.

³³⁸ Wolin, Richard. “Allegory”, en: *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption. Weimar and Now*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1994.

³³⁹ Cfr.: Benjamin, Walter, “Goethes...”, *op. cit.*, p. 114.

desarrollo insuficiente (o “mítico” para utilizar los términos estrictamente benjaminianos) del concepto de “naturaleza sensible”.³⁴⁰

Goethe concebía la naturaleza fenoménica en ocasiones como pura (esfera de los arquetipos o *Urbilder*) y en ocasiones como empírica (esfera de los fenómenos originarios o *Urphänomene*). Según Benjamin, faltó una síntesis de ambas acepciones: “es tan solo en el dominio del arte donde los fenómenos originarios –en tanto ideales– se presentan adecuadamente a la intuición”.³⁴¹ Detengámonos aquí. Los arquetipos goetheanos devienen sobrenaturales y eternos.³⁴² Goethe no llegó a comprender que los fenómenos originarios sintetizaban ya contenido de verdad y mundo empírico. En el pensar de Benjamin, es necesario considerar las obras de arte en relación con esta esfera en que lo puro-esencial y lo fenoménico-aparencial (sometido a la caducidad) se ponen en comunicación.

Sirviéndose de la teoría platónica de la belleza, Benjamin sostiene que lo aparencial (obra de arte) no existe sin lo bello-esencial (verdad). La apariencia le pertenece a lo bello-esencial como el velo.

La tesis de habilitación sobre el drama barroco alemán recupera estas cuestiones de modo mucho más transparente. Allí, se propone desarrollar una “teoría del conocimiento platónicamente orientada”, que –a diferencia del platonismo warburguiano– distingue platonismo e idealismo. En *El Banquete*, Platón sugería que la verdad no es bella en sí misma sino más bien para quien la ama (en la *philo-sophía*), quien la persigue; del mismo modo que el amante no es bello en sí mismo sino para quien lo ama. Y quien persigue lo bello y su contenido (la verdad) lo hace partiendo de lo fenoménico, de lo corporal, de lo aparencial. Es decir que, en esta heterodoxa interpretación que hace Benjamin de Platón, lo fenoménico no es óbice para la búsqueda de la verdad, sino más bien condición necesaria.

Ahora bien, en la belleza corporalmente viva³⁴³ también está contenida la muerte, lo inexpresivo.³⁴⁴ Esto es: en toda belleza presente en el arte hay un “rozar y

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 147.

³⁴¹ *Ídem.*

³⁴² Cfr.: Steiner, Uwe. “Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del romanticismo”, en: D. Finkelde y E. Webbels (coords.), *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, UNAM, 2007, pp. 97-98.

³⁴³ Benjamin, Walter, “Goethes...”, *op. cit.*, p. 194

limitar con la vida”.³⁴⁵ Lo inexpresivo funciona como una paralización de la vida, lo que hace que ella se detenga como en un hechizo.

En resumen: la obra es fenómeno y contenido puro; secreto y fragmento; manifiesta la unidad de la verdad pero solo en cuanto *torso*. La crítica es aquello que *le ocurre* a las obras independientemente de la intención del crítico (erosión, mortificación); el crítico debe volver eso patente. Sabemos entonces que es necesario partir de los fenómenos para alcanzar la verdad, pero ¿qué significa este “partir” de los fenómenos? ¿Cómo debe comportarse el filósofo? Esta cuestión se resuelve en el *Trauerspielbuch*, donde se recupera la tarea nominativa de “Sobre el lenguaje...”.

1.2. Concepto: entre verdad y fenómeno

En el famoso “Prólogo epistemocrítico” al *Origen del Trauerspiel alemán*, su tesis de habilitación al profesorado, Benjamin vuelve sobre las cuestiones que hemos tratado hasta aquí: el problema del conocimiento en relación con el lenguaje, la historia, la verdad. Nos interesa señalar cómo Benjamin recupera aquí la tarea filosófica de la nominación (que ya estaba en “Sobre el lenguaje...”). Esta tarea es el modo en que el filósofo de la historia hace justicia a una verdad fragmentada, caída. En palabras de Habermas, la justicia consiste en la “salvación del potencial semántico” originario o histórico de las cosas.³⁴⁶ Un estudio filosófico que busque ser justo, entonces, deberá 1) partir de los fenómenos en tanto ellos son históricos [*Urphänomene*] y se conectan con las ideas; 2) exponer las ideas o el ser de la verdad (entendidas como conocimiento, como *lo* simbólico secreto, o como protopercepción); y 3) solo podrá hacerlo mediante conceptos por definición provisionarios y por tanto sometidos a revisión por la tarea filosófica.

³⁴⁴ *Ídem.*

³⁴⁵ *Ídem.*

³⁴⁶ Aquí, como allí, “se salva el potencial semántico del cual dependen los seres humanos”. Habermas, Jürgen. “Bewusstmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins”, en: S. Unseld (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1972, p. 207. Trad. propia.

En este texto se introduce la noción de “idea” en tanto ser de la verdad. La verdad sigue teniendo una existencia velada: es secreta, un misterio. Esta es su esencia, y quitar el velo es, por tanto, anularla. Ella está relacionada, en el arte, con lo aparential y, en la filosofía, con lo conceptual. El arte “esboza una pequeña imagen del mundo de las ideas”.³⁴⁷ En él se da la mónada. Como lo expresa el filósofo Willi Bolle, con el arte es posible “penetrar en el hecho individual empírico, en el sentido de una comprensión dialéctica entre lo universal y lo particular”.³⁴⁸ A la filosofía le toca otra tarea. Ella describe por medio de conceptos. El concepto es mediador entre las ideas y los fenómenos. Si la filosofía pretende ser justa con las ideas, ella debe renovar constantemente sus conceptos. No puede establecerlos para siempre *more geometrico*.³⁴⁹ Y es que el (buen) concepto surge de la intuición del filósofo. Esta determinado por la intención filosófica. Y “la verdad es un ser no intencional formado a partir de ideas [...] Es la muerte de la intención”.³⁵⁰ Esta es una constante en la obra de Benjamin, donde hay verdad no hay subjetividad. La subjetividad es más bien una actitud filosófica hacia ese ser de la verdad.

Precisamente, la precariedad que define al concepto obliga a su constante renovación. Del mismo modo, esta precariedad necesariamente tiene que suponer un rechazo del sistema filosófico como método de conocimiento y exposición. El sistema produce una cerrazón que no admite lagunas. Se presenta como una “tela de araña tendida entre conocimientos”³⁵¹ que obstaculiza la descripción de la verdad. En cambio, el tratado –modalidad expositiva propuesta por Benjamin– permite la exposición no conclusiva, el dejar abierto, el “comenzar siempre de nuevo”.³⁵² La exposición como rodeo resulta sumamente necesaria tanto por el carácter velado de la verdad como por lo discontinuo en el mundo de las ideas. Ciertamente, si la verdad fuera indagable en sí misma, el sistema sería el mejor método de exposición. Pero esto no es así.

³⁴⁷ Benjamin, Walter, “Ursprung...”, *op. cit.*, GS I, 1, p. 212; *Origen...*, *op. cit.*, p. 66.

³⁴⁸ Bolle, Willi. “Historia”. en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda, p. 544.

³⁴⁹ Benjamin, Walter, “Ursprung...”, *op. cit.*, GS I, 1, p. 207

³⁵⁰ *Ibid.*, GS I, 1, p. 216; *Origen...*, *op. cit.*, p. 70.

³⁵¹ *Ibid.*, GS I, 1, p. 207; *Origen...*, p. 62.

³⁵² *Ídem.*

La tarea del filósofo es la descripción de las ideas por las que “el mundo empírico espontáneamente ingresa y se disuelve”.³⁵³ Mediante los conceptos, los fenómenos abandonan su “ruda existencia empírica” para conectarse con las ideas. Pero “los fenómenos no ingresan al mundo de las ideas de manera integral [...] sino solamente en sus elementos redimidos”,³⁵⁴ es decir, como los capta el concepto, la palabra.

En cuanto a las ideas, el hecho de que ellas se distingan de la intencionalidad de los conceptos y del modo de ser de los fenómenos (que ellas no tengan existencia empírica) no significa que sean trascendentes, que estén divinizadas. Las ideas comparten con los fenómenos una existencia que se sustrae de la intencionalidad, pero se diferencian de ellos en que tienen el poder [*Gewalt*] de acuñar la esencia de la empiria, mediante el nombre. Dicho de otra manera, las ideas no están dadas tanto en un “protolenguaje” como en una protopercepción. Las palabras tienen un aspecto simbólico oculto y un significado profano. Y la tarea del filósofo es:

Restablecer, por medio de la exposición, la primacía del carácter simbólico de la palabra [...] Esto solo puede suceder, puesto que la filosofía no puede arrogarse el hablar a la manera de la revelación, a través de un recordar que se retrotrae primero a la protopercepción [...] En la contemplación filosófica la idea se desprende de lo más íntimo de la realidad en tanto palabra que exige nuevamente sus derechos nominativos [*benennende Rechte*].³⁵⁵

Benjamin recupera una idea ensayada en el texto sobre el lenguaje de 1916. A diferencia del conocimiento filosófico (que el filósofo vincula ahora totalmente con la intencionalidad del sujeto), el lenguaje no es intencional ni arbitrario. La verdad es *en el* lenguaje. Pero ahora el autor no hace foco en la noción de *Medium* lingüístico absoluto en el que se expresa el *continuum* de lenguajes,³⁵⁶ sino más bien en cómo se despliega la verdad en el lenguaje caído. Esta verdad ya no es absoluta sino quebrada. Y pese a ello –o más bien *por* ello– exige ser descrita, nominada. En la renovación filosófica de los nombres (los conceptos) se restablece –mediante el recuerdo– la percepción originaria.

³⁵³ *Ibíd.*, GS I, 1, p. 212; *Origen...*, p. 66.

³⁵⁴ *Ibíd.*, GS I, 1, p. 213; *Origen...*, p. 67.

³⁵⁵ *Ibíd.*, GS I, 1, p. 217; *Origen...*, p. 71.

³⁵⁶ En su lectura de Kant de 1918, se trata de la unidad del sistema filosófico o idea de Dios; en los románticos, este lugar lo ocupaba la conciencia reflexiva (*vide supra*).

“Origen” [*Ursprung*] es una noción primordial en la filosofía de la historia benjaminiana. Constituye una “categoría totalmente histórica, no tiene nada en común con la génesis [*Entstehung*]”.³⁵⁷ Con origen, nos plantea el filósofo, no se quiere referir a lo surgido [*Entsprungenes*] en el pasado sino al “devenir y el perecer de lo que está surgiendo” [*Entspringendes*]. Cuando se busca el origen de los elementos históricos no es en la derivación causal sino en un “salto” [*Sprung*], por fuera de la percepción convencional. El momento histórico originario es siempre inconcluso, en el sentido de que quiere ser “reconocido como restauración”.³⁵⁸ Con otras palabras, entendidos como originarios, los fenómenos se encuentran sometidos al devenir (la provisionalidad, la transitoriedad, la caducidad, el desgaste, la metamorfosis) pero justamente en ello reside su verdad, en que sus significaciones no están cerradas sobre sí: estos fenómenos son abiertos a significaciones póstumas.³⁵⁹ “En cada fenómeno originario se define la figura bajo la cual la idea se enfrenta una y otra vez con el mundo histórico.”³⁶⁰

En su nueva concepción no-idealizante de la temporalidad, Benjamin se opone ahora al romanticismo y al clasicismo. La temporalidad romántico-clasicista tiene una cara conservadora, excluyente, replegada sobre sí misma y totalizante. La alegoría barroca aparece así como un reverso del idealismo capaz de expresar la catástrofe mejor que ninguna otra composición literaria.

1.3. Idealismo versus alegoría

La estética idealista —el clasicismo y el romanticismo— es atacada por la obra benjaminiana de la década del '20. Ella había apartado a la alegoría —como antiartística— a favor del concepto de símbolo, vinculado con la totalidad, con la belleza y con la perennidad. Si la alegoría era artística o no, esto es algo que a Benjamin no le interesaba tanto como lo que ella pudiera decir sobre el pensamiento teológico alemán

³⁵⁷ Benjamin, Walter, “Ursprung...”, *op. cit.*, GS I, 1, p. 226; *Origen...*, *op. cit.*, p. 80.

³⁵⁸ *Ídem*.

³⁵⁹ Oyarsún, Robles, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia. Historia y facticidad”, en: *Benjamin, Walter, La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis y LOM, 1995.

³⁶⁰ Benjamin, Walter, “Ursprung...”, *op. cit.*, GS I, 1, p. 226; *Origen...*, *op. cit.*, p. 80.

(la caída barroca de toda escatología), el tipo de soberanía contemporáneo a la Contrarreforma, así como sobre la Modernidad próspera del siglo XIX.

Como lo ha sugerido Susan Buck-Morss, la Europa de entreguerras en la que se desarrollaba la investigación era, como el Barroco, una época catastrófica en la que se construía sobre ruinas. Allí la caída de toda escatología; aquí la pérdida en la confianza en el progreso técnico y cultural. No obstante, a diferencia de los poetas Barrocos, Benjamin entendía que existía una oportunidad de redención en la catástrofe:

la debris de la industria cultural no nos enseña la necesidad de rendirnos ante la catástrofe histórica, en cambio la fragilidad del orden social nos dice que esta catástrofe es necesaria. La desintegración de los monumentos que fueron contruidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en pruebas de su transitoriedad. Y lo fugaz del poder temporal no provoca tristeza; informa la práctica política.³⁶¹

Las alegorías barrocas enseñaban la discontinuidad, la interrupción de lo vivo, el reconocimiento de la fragilidad de las cosas. Vamos a analizar aquí la relación entre la alegoría y su concepto de temporalidad: la historia natural. De modo muy patente, veremos que el fragmento alegórico se opone al ideal simbólico.³⁶²

La alegoría habría surgido en el Renacimiento en contraste con los jeroglíficos simbólicos. Se consideraba que los jeroglíficos egipcios constituían la escritura de Dios; que existía una semejanza entre lo representado en los jeroglíficos y lo que estos significaban. Para los renacentistas, esta escritura natural no tenía nada de arbitrario y debía ser descifrada. A la par que se desarrollaban estas lecturas místicas, los elementos paganos de las distintas cosmologías se agruparon en torno a la alegoría o emblemática. Así, “los lenguajes de imágenes egipcio, griego y cristiano se interpenetraron” a tal punto que llegaron a sobredeterminar los fenómenos naturales.³⁶³ A partir de entonces, las alegorías guardan en sí una multiplicidad de significados. Entre la alegoría y la significación existe un abismo al que Benjamin

³⁶¹ Buck-Morss, Susan, *op. cit.*, p. 189.

³⁶² Nótese que aquí el concepto de símbolo no tiene en absoluto ninguna vinculación con la noción de “lo simbólico” o protopercepción del lenguaje que se menciona tanto en el prólogo epistemocrítico como en “Sobre el lenguaje...”.

³⁶³ Benjamin, Walter, “Ursprung...”, *op. cit.*, GS I, 1, p. 348; *Origen...*, *op. cit.*, p. 215.

denomina “amplitud profana”. La alegoría contiene una arbitrariedad semiótica.³⁶⁴ A ella le corresponde, ya desde el siglo XVII, el significado “que el alegorista le confiere”. En las manos del alegorista “la cosa se transforma en algo distinto y [...] se vuelve para él una llave de acceso al ámbito del saber oculto”.³⁶⁵ Así, la arbitrariedad semiótica es una demostración por parte de los poetas barrocos del poder de la sabiduría. En esto reside el carácter misterioso de la alegoría y no en un señalamiento del más allá, propio del símbolo. Justamente por este motivo adquiere relevancia en el Barroco, época de la caída de toda escatología.

El declive de la escatología en el Barroco consueña con el proceso de secularización que en Alemania se había iniciado –paradójicamente– entre la Reforma y la Contrarreforma: entonces nació un hombre obligado a obrar según el Bien pero al que tendencialmente le era negada la redención. Esta caída de la promesa del más allá es comprendida en el Barroco como catástrofe. De pronto esta época se veía sumergida en la pura inmanencia y el afecto que la describía era la melancolía.³⁶⁶

En este contexto, la alegoría gana terreno. De un lado, ella es el capricho con el que se asigna (profanamente) significado a las cosas: “Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar cualquier otra”.³⁶⁷ Pero del otro lado, ella es la fuerza que eleva a los fenómenos respecto de las cosas profanas. Esta es la dialéctica alegórica entre la convención y la expresión. La diferencia con el símbolo romántico no reside, así, en que este está vinculado con la verdad, mientras que la alegoría se define por la pura arbitrariedad. En el planteo del *Trauerspiel* el símbolo representa la totalidad orgánica y bella. En cambio la alegoría es un fragmento que viene a romperla: “Allí donde, en nombre de la infinitud de la forma y de la idea, el Romanticismo potencia críticamente la configuración acabada, allí la honda mirada alegórica transforma de un golpe cosas y obras [...] La imagen, en el campo de la intuición alegórica es fragmento, ruina”.³⁶⁸

³⁶⁴ *Ibid.*, GS I, 1, p. 342; *Obras*, I, 1, p. 208.

³⁶⁵ *Ibid.*, GS I, 1, p. 359; *Obras*, I, 1, p. 228.

³⁶⁶ Me aboqué en profundidad a esta cuestión en Losiggio, Daniela. “Libertad, piedad y melancolía en la primera Modernidad: un rastreo a través de Saturno y otras divinidades paganas”, *Anacronismo e Irrupción*, vol. 6, nro. 10, Buenos Aires, 2016, pp. 95 - 114.

³⁶⁷ Benjamin, Walter, “Ursprung...”, *op. cit.*, GS I, 1, p. 348; *Origen...*, *op. cit.*, p. 215.

³⁶⁸ *Ibid.*, GS I, 1, p. 352; *Origen...*, p. 219. En un artículo de 1963, Georg Lukács discutió con esta diferenciación tajante entre alegoría barroca y símbolo romántico y demostró cómo Schlegel y

Cuando Benjamin vuelve sobre la cuestión de la alegoría en el texto *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo* [*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hoch-kapitalismus*, 1937-1939], ella aparece más bien como técnica inconsciente. De allí que el *flâneur* es comparado con un detective “involuntario”.³⁶⁹ La cuestión de la alegoresis barroca como técnica consciente de producción de imágenes se desliza hacia la alegoresis como movilización “no planeada” de objetos. La alegoría moderna es la mercancía y ya no la calavera. Ahora bien, en el capitalismo la mercancía muestra una sola cara, el encantamiento y no la otra faceta de la alegoría: “la devaluación del mundo”.³⁷⁰ la alienación, lo muerto en lo vivo, el trabajo sudoroso en la cosa. Benjamin llama la atención sobre ausencia de la indignación por la economía mercantil de la época de Baudelaire.

En la medida en que el hombre, como fuerza de trabajo, es mercancía no tiene necesidad en absoluto de transponerse a su vez en mercancía. Cuanto más conciente se le hace este modo de ser de su sí mismo como el impuesto a él por el orden de la producción [...], tanto más le penetra el escalofrío de la economía mercantil, y tanto menos ha de ser su caso el de empatizar con la mercancía. Pero con la clase de los pequeños burgueses, a la que Baudelaire pertenecía, no se había llegado aún tan lejos.³⁷¹

A diferencia de la época del Barroco, la París de Baudelaire se encuentra en su esplendor. De hecho, su acelerado desarrollo industrial, científico y artístico vuelve al siglo XIX francés la época de la promesa del progreso por antonomasia. Como vimos en el primer capítulo, vía Lukács, el industrialismo moderno puede comprenderse como “segunda naturaleza”. Baudelaire también ve en esta naturaleza la catástrofe, pero él la trata no solo con *spleen* (melancolía) sino también con violencia e ira. Es que lo que sí estaba en la “profunda voluntad” del poeta no era la denuncia ni la crítica sino la

Novalis reconocieron a la alegoría la capacidad para representar la crisis. Cfr: “On Walter Benjamin”, en: P. Osborne (ed.), *Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory*, Nueva York: Routledge, 2005.

³⁶⁹ Benjamin, Walter. “Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hoch-kapitalismus” [“Charles Baudelaire. Un lírico en la época de altocapitalismo”], *GS I*, 2, *op. cit.*, p. 543.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 660. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en más las traducciones de Alfredo Brotons Muñoz para este volumen en: *Obras I*, 2. Madrid: Abada, 2008, p. 267.

³⁷¹ *Ibid.*, *GS I*, 2, p. 561; *Obras I*, 2, p. 149.

necesidad de “interrumpir el curso del mundo” y sus “creaciones armoniosas”.³⁷² El *spleen* “expone la vivencia en total desnudez”.³⁷³ La lírica de este poeta muestra la prosperidad y armonía del siglo XIX nuevamente recaídos en “estado natural”.³⁷⁴

De modo que la alegoría barroca y moderna vienen a poner en jaque la perennidad, la totalidad y la armonía que constituyen la lente paralizante desde donde el idealismo lee las cosas. Las alegorías nos muestran que las cosas están sometidas a la caducidad, pero, de algún modo, mediante este señalamiento se abren las posibilidades semánticas de los fenómenos, posibilidades que son también, como veremos, políticas.

Las alegorías contienen una dialéctica. ¿Qué tipo de dialéctica es esta? Sin dudas no es una dialéctica hegeliana [superación, *Aushebung*], y –en la época del Barroco– tampoco (aún) materialista. Pero sí tiene una gran potencia crítica que será heredada en el concepto de imagen dialéctica [*dialektisches Bild*]. Un intercambio epistolar con Adorno nos permitirá elucidar este concepto. Entonces ya podremos adentrarnos en el problema de la historia desde el punto de vista político, especialmente para responder a la pregunta sobre cómo hacer justicia.

2. Crítica al historicismo: subjetividad política e imágenes dialécticas

En esta segunda parte del capítulo, nos proponemos estudiar propiamente las derivas del idealismo en la política, más específicamente, el problema del historicismo, así como sobre las posibilidades para la acción del sujeto en contextos críticos. Las imágenes dialécticas juegan aquí un papel central. A diferencia de los estandarizados relatos sobre el progreso histórico que constriñen la acción presente por mor de un futuro prometedor pero intangible; las imágenes dialécticas son iluminaciones del pasado que –de ser captadas por el sujeto en tiempo presente– se ponen al servicio de la transformación social.

³⁷² *Ibid.*, GS I, 2, p. 667; *Obras I*, 2, p. 274.

³⁷³ *Ibid.*, GS I, 2, p. 643; *Obras I*, 2, p. 249.

³⁷⁴ *Ídem.*

De modo que ahora la justicia, que antes era una actitud teórica nominativa, se convierte en *praxis*, un rescate del olvido de los excluidos. Quisiéramos arrojar luz sobre la forma bastante heterodoxa que los conceptos clásicos del marxismo adquieren en la obra benjaminiana, para descubrir al fin un materialismo histórico de enorme actualidad política. Comenzaremos por el concepto de dialéctica y avanzaremos luego sobre los distintos lances benjaminianos en torno a la subjetividad política y las imágenes. Veremos que, en la obra benjaminiana, la subjetividad es, por momentos, vinculada al inconsciente colectivo (tal la influencia de S. Freud); en otras ocasiones, a la toma de consciencia marxista (tal la herencia de G. Lukács); finalmente, a la idea de la rememoración (*Eingedenken*). Las imágenes encuentran, en todas estas formulaciones un rol central.

2.1. El concepto de dialéctica

Benjamin comprende la dialéctica en un sentido heterodoxo. Se trata de una tensión (y no una contradicción) entre dos términos aparentemente antitéticos que se critican uno al otro. Esta comprensión de la dialéctica ya estaba presente en sus estudios sobre el Barroco —aunque aún no en sentido materialista—. ³⁷⁵

Fue la lectura de los trabajos de Lukács y los intercambios con Ernst Bloch y Asja Lacis de la época de “Calle de dirección única” [*“Einbahnstraße”*, 1928] los que hicieron que la noción de “tarea” de la filosofía, tan acentuada en los primeros años, devenga acción (*praxis*) política. ³⁷⁶ Pero este concepto de dialéctica benjaminiano tiene gran originalidad. Al materialismo histórico no le corresponde directamente la crítica, pero sí le corresponde un método de captación del movimiento dialéctico. En esta captación, filosofía y revolución (teoría y *praxis*) se hacen una sola. El marxismo debe precisar, entonces, un principio constructivo [*konstruktives Prinzip*] para abordar el movimiento dialéctico de la historia, la crítica, el conocimiento. El materialismo histórico ve la catástrofe, la destrucción; no tiene que reconstruirla sino construir la

³⁷⁵ Adorno, Theodor, “Die Idee der Naturgeschichte”, *op. cit.*

³⁷⁶ Witte, Bernd. Walter Benjamin. Una biografía intelectual. Barcelona: Gedisa, 2002, pp. 105 y ss.

historia a partir del presente; encontrar en la caída una chance emancipadora. “La construcción presupone la destrucción”.³⁷⁷ Esta comprensión de la dialéctica, según lo ha recalado muy lúcidamente el filósofo Ansgar Hillach, no está lejos de la idea de penetración y disolución de las cosificaciones en el capitalismo en *Historia y conciencia de clase* de Lukács, así como de los pasajes en que Marx se refiere a la cognoscibilidad del objeto como toma de conciencia de un sueño.³⁷⁸ Ahora bien, a diferencia de cómo lo veían Marx y Lukács, no le compete al materialista histórico *hacer* conocimiento o *hacer* crítica (pues, como lo hemos visto en detalle, ambos conservan una existencia independiente de la intención del sujeto), sino enfrentarse al pensamiento cuando este cristaliza en una mónada:

Del pensamiento forman parte no solo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, es una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un *shock* mediante el cual él se cristaliza como mónada. El materialista histórico se acerca única y exclusivamente a un objeto en cuanto se enfrenta a él como mónada. En esta estructura reconoce el signo [...] de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido.³⁷⁹

La mónada es la imagen de la relación dialéctica entre movimiento y detención del pensamiento. Las imágenes dialécticas conservan de las alegorías la tensión con todo ideal, con toda idea de totalidad orgánica o de armonía: “El historiador [del historicismo] nos plantea la imagen ‘eterna’ del pasado, el materialista histórico nos muestra una experiencia única con este”.³⁸⁰ Ahora bien, la captación de la imagen por parte del materialista histórico representa un momento superador de la contemplación pasiva de la catástrofe (propia de los poetas barrocos y de Baudelaire). Analicemos los ensayos benjaminianos en torno a la subjetividad política y las imágenes.

³⁷⁷ Benjamin, Walter, “Das Passagen-Werk” [N 7, 6], *GS V*, 1, p. 587. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en más la traducción de Luis Fernández Castañeda en: *Libro de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 472.

³⁷⁸ Hillach, Ansgar. “Imagen dialéctica”, en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *op. cit.*, p. 645.

³⁷⁹ Benjamin, Walter, “Über den Begriff der Geschichte”, *GS I*, 2, *op. cit.* [Tesis XVII], p. 702; “Sobre el concepto de historia”, *Obras I*, 2, *op. cit.*, p. 316.

³⁸⁰ Benjamin, Walter, “Über...”, *op. cit.* [Tesis XVI], *GS I*, 2, p. 702; *Obras I*, 2, p. 316.

2. 2. Sujeto y huella mnémica

En el *exposé* de *Los Pasajes* de 1935, “París, capital del siglo XIX”, influido por la teoría marxista, Benjamin desarrolla por primera vez una idea bastante propia de “consciencia” que tiene puntos en común con la teoría psicoanalítica.

A partir de un epígrafe atribuido a Michelet “cada época sueña a la siguiente”, el filósofo sostiene que, en el nuevo modo de producción, la consciencia colectiva, comprendida en términos freudianos, se compone de imágenes en las que se amalgaman pasado, presente y futuro:

A la forma del nuevo modo de producción, que en principio aún está dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la consciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente–. Estas tendencias remiten a la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella [*Spur*] en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz.³⁸¹

Marx había afirmado en *El Capital* que, hasta tanto no se desplegasen plenamente las fuerzas productivas del nuevo industrialismo, toda la historia era prehistoria, dominada por las “leyes naturales” (desatadas) del capitalismo. La historia comenzaba con la *toma de consciencia* por parte del proletariado y la apropiación de la técnica (“segunda naturaleza” en términos lukacsianos) que le había sido alienada. A diferencia de Marx y Lukács, como es posible anticipar, Benjamin entiende que la técnica tiene una naturaleza expresiva pero ella no le pertenece a los hombres. En todo

³⁸¹ W. Benjamin, “Das Passagen-Werk”, en *Gesammelte Schriften* V 1, *op. cit.*, p. 587. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en adelante la traducción de Luis Fernández Castañeda en *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2009, pp. 38-39.

caso, depende de ellos el poder leerla.³⁸² Así, lo prehistórico o anticuado es el presente, o mejor, todo lo que nos muestra nuestro presente como lejanía, extranjería, aquello que lo hace aparecer como remoto: fetichismo, alienación.³⁸³

Ahora bien, la alienación (por definición, lo inconsciente) es también imagen o huella que habita en todas partes y se expresa en una suerte de sueño colectivo. Estas imágenes desiderativas buscan separarse de eso antiguo, de ese presente-lejano, pero no lo hacen acercándolo sino “anticipando”, fantaseando, deseando otra lejanía: la utopía de una sociedad sin clases. El sueño es tal en el sentido de fantasía o deseo de la salida de un orden injusto de producción.

El concepto de “huella” [*Spur*] del *Exposé* de 1935 es afín a sus usos en *Más allá del principio de placer* (1921) de Sigmund Freud, tal como Benjamin lo interpretaba. El concepto de “huella mnémica” [*Gedächtnisspur*], evocado en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939), permite echar luz sobre la noción de consciencia del *exposé* –donde el psicoanálisis tiene una influencia fuerte–, más tarde revisada por Benjamin.

Según Freud, “hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el sistema psíquico”. Incluso estas marcas de la experiencia “son a menudo más fuertes y más firmes cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente”.³⁸⁴ El sistema psíquico se defiende “frente a los estímulos” que le producen displacer, alejando de la consciencia.³⁸⁵ Benjamin sostiene que la Modernidad aporta un escenario novedoso para la consciencia colectiva: cambia escenarios en todo momento, es intempestiva, produce todo el tiempo estímulos demasiado violentos, es traumática. Frente a los “shocks” de la vida urbana, la experiencia moderna archiva en la memoria. Esto significa, entonces, que reprime en su inconsciente, que no guarda en

³⁸² Para un estudio pormenorizado de esta cuestión cfr.: S. Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada...*, op. cit., p. 85.

³⁸³ De allí que Benjamin critica fuertemente la posición de Jung: “La forma arcaica de la prehistoria, que se invoca en todas las épocas –y precisamente hoy de nuevo la invoca Jung–, es aquella que hace de la apariencia en la historia algo deslumbrante por cuanto la remite a la naturaleza como a su patria”. *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 478 [N 11, 1].

³⁸⁴ W. Benjamin, “Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hoch-kapitalismus”, en *Gesammelte Schriften* I 2, op. cit., p. 612-3.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 612. El texto *La represión* (1915), describe cómo se da el homónimo proceso psíquico. Ante el rechazo de un estímulo exterior, el individuo puede correr, escapar. Por el contrario, ante una pulsión insatisfecha, el yo no puede escapar de sí mismo, pero sí puede alejar de lo consciente ciertos elementos que le producen displacer. Cfr.: S. Freud, *Obras completas*, Barcelona, Altaya, 1993.

el recuerdo consciente, más a la mano. En la consciencia moderna, en el recuerdo voluntario, a la mano, esa experiencia [*Erfahrung*] se diluye.³⁸⁶ En otros términos: la experiencia no se compone de “acontecimientos individuales fijados propiamente en el recuerdo [*Erinnerung*]” sino con “datos que se han acumulado y que son con frecuencia no-conscientes, yendo a confluir en la memoria [*Gedächtnis*]”.³⁸⁷ Así, la experiencia vivida en la Modernidad, la memoria y la utopía se hallan fuera de la consciencia. Pero sus huellas se expresan en la materialidad, a saber, en las imágenes de nuestro presente que las refiere silenciosamente. Algunos productos del capitalismo (como la moda o la arquitectura) se nos aparecen con las características del sueño. De este modo, lo que se opone a lo inconsciente no es tanto una toma de consciencia de clase como, más bien, la observación de imágenes desiderativas que, como los sueños, señalan algo del orden del deseo.

En una carta de agosto de 1935, a propósito del *Exposé* para el *Passagenwerk* (1935), Adorno reprochaba a Benjamin la centralidad que este había dado a la frase de Michelet. Esta y la reflexión que le seguía implicaban que la imagen desiderativa (para nosotros, huella) devenía un producto de la consciencia psicológica. Sea ella colectiva o no, creía Adorno, esta pierde su relación con la objetividad (el mundo fenoménico), que había caracterizado la tarea nominativa en la época del *Trauerspiel*.³⁸⁸ Adorno temía la pérdida de la “dialéctica entre sujeto y verdad”, sostenida en la lectura –en cuanto tarea permanente– del origen en los fenómenos.

Afortunadamente contamos con una respuesta a estos reproches en una carta que Benjamin dirige, no al mismo Adorno, sino a su esposa Gretel, el 16 de agosto de 1935:

³⁸⁶ Pudiendo dar cuenta apenas de una vivencia [*Erlebnis*]. La vivencia es experiencia en el sentido de una forma de autoalienación [*Selbstentfremdung*] o vivencia del *shock* de la que es necesario emanciparse. W. Benjamin, “Charles Baudelaire...”, *op. cit.*, pp. 615 y 680. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno cito de ahora en adelante la traducción de A. B. Muñoz para este tomo en “Charles Baudelaire. Un lírico en la época de altocapitalismo” en *Obras I 2*, Madrid: Abada, 2008, p 289.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 235.

³⁸⁸ Adorno dice preferir la formulación “proceso social real” [*realer gesellschaftlicher Prozess*] a “consciencia colectiva” [*kollektives Bewusstsein*] que le resulta demasiado cercana a los arquetipos de Jung. T. W. Adorno, Carta a Walter Benjamin fechada el 2 de agosto de 1935, en *Gesammelte Schriften V 2*, *op. cit.*, p. 1134.

La imagen dialéctica no copia el sueño –nunca fue mi intención afirmar esto–. Y, sin embargo, me parece que contiene las instancias, los puntos de irrupción del despertar, y que no produce su figura más que a partir de esos puntos, de la misma manera en que lo hace una constelación celeste a partir de sus puntos luminosos. Precisamente aquí hay un arco que reclama ser tensado, una dialéctica de la que adueñarse: la dialéctica entre la imagen y el despertar.³⁸⁹

En esta reformulación, la imagen contiene la dialéctica entre sueño y despertar, entre el deseo y la objetividad. Ahora bien, en esta imagen onírica, imagen desiderativa o huella, la pregunta por la subjetividad queda abierta. ¿Quién es el sujeto del sueño –preguntaba también Adorno–, acaso “la época”? Si las imágenes dialécticas no son producidas por la consciencia, sino más bien por el inconsciente epocal, ¿qué rol tiene la subjetividad? ¿de qué modo se producirá la transformación del presente? ¿Le cabe a ella una espera del momento en que esas imágenes se produzcan junto al despertar? En este sentido las apariciones de la noción de imagen dialéctica y consciencia en el convoluto “N” del *Libro de los pasajes* y en las *Tesis sobre el concepto de historia* permiten aclarar algunas cuestiones sobre la subjetividad. Mientras que la idea de una experiencia alienada o ensoñada se sostiene, Benjamin recupera la perspectiva teológica de los textos de juventud para reafirmar una dialéctica entre sujeto y verdad.

La dialéctica entre sujeto y verdad suponía la objetividad. Para expresarlo en términos marxianos, la captación de la verdad (consciencia) se vincula al reconocimiento de unas condiciones objetivas e históricas de existencia. Pero estas ya no pueden ser comprendidas como resultado de una cadena causal. Es necesario, revisar las posibilidades de captación de la verdad a partir de un nuevo concepto de historia acorde a la experiencia moderna.

2. 3. Sujeto y consciencia revolucionaria

Contra el historicismo, en *Las Tesis...*, la historia benjaminiana puede ser entendida de modo cercano a la noción de conocimiento en los textos tempranos. No se trata de algo de lo que podamos servirnos, algo que espere pasivamente el análisis del historiador. El

³⁸⁹ W. Benjamin, Carta a G. Adorno fechada el 16 de agosto de 1935, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 937.

historicismo se pretende ávido para contar el pasado “tal y como propiamente ha sido”,³⁹⁰ pero, como su cometido se frustra, entonces solo narra los hechos más notables y se olvida de los más pequeños.³⁹¹ En cambio, el concepto benjaminiano de historia lo abarca todo, lo grande y lo pequeño, lo continuo y lo discontinuo, lo que fue y lo que podría haber sido pero no fue.³⁹² Para el “cronista” materialista, “nada que haya acontecido debe darse por perdido”.³⁹³ A diferencia del historiógrafo convencional, el historiador marxista lucha por las cosas burdas y materiales; pero no por ello abandona las grandes, refinadas y espirituales. Para el nuevo concepto de historia, el pasado debe ser pensado no solo como aquello *sido*, sino más bien como lo que podría haber sido pero no fue.³⁹⁴

Lógicamente a este nuevo concepto de historia –que abarca todo lo acontecido– le corresponde una nueva temporalidad. En la temporalidad historicista, el pasado (siempre heroico) es causa eficiente del presente; y el futuro es deductivamente benevolente. El tiempo es para él continuo, homogéneo y vacío. En él –según cierta fe dogmática– se despliega el supuesto progreso de la humanidad que no solo “no se atiene a la realidad” sino que dota de sentido a las injusticias presentes. La temporalidad benjaminiana es fragmentaria, se presenta a los ojos del materialismo histórico en calidad de “saltos” temporales. Se trata de un nuevo “giro copernicano” en la comprensión de la historia. “Se tomó por punto fijo ‘lo que ha sido’” y se vio que el presente se esforzaba por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable”.³⁹⁵ El historiador materialista o nuevo historiador debe retener la interpelación de la historia cuando ella se muestra en una imagen [*dialektisches Bild*].³⁹⁶

De modo que en *Las Tesis* la imagen dialéctica no remite ya a una producción del inconsciente colectivo, a las imágenes del sueño, sino más bien a un chispazo, un relampagueo en donde la historia muestra una de sus aristas y entonces puede ser

³⁹⁰ W. Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, en *Gesammelte Sschriften I 2*, *op. cit.*, p. 702; *Obras I 2*, *op. cit.*, p. 307 [Tesis VI].

³⁹¹ *Ibid.*, p. 306 [Tesis III].

³⁹² Para un estudio pormenorizado de esta idea Cfr.: W. Hamacher, “‘Now’: Walter Benjamin sobre el tiempo histórico”, en A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, Londres, Nueva York, Continuum, 2005, p. 40.

³⁹³ W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 306 [Tesis III].

³⁹⁴ W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 305 [Tesis II].

³⁹⁵ W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 394 [K 1, 1 y K 1, 2].

³⁹⁶ W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 307-8 [Tesis VI].

captada para transformar el presente. Pero esta imagen se encuentra en disputa, puede ser “apropiada por la clase dominante” o bien por la clase revolucionaria.³⁹⁷ A propósito de ello, Benjamin observa un ejemplo histórico. Hubo un instante de relampagueo que fue desaprovechado por “los políticos en los cuales los contrarios al fascismo habían depositado su esperanza”.³⁹⁸ Lo que volvió anti-revolucionarios a esos políticos no fue su condición de clase –como lo entendía Marx en el *18 Brumario* en relación con el fracaso de las revueltas de 1848.³⁹⁹ Lo que los hizo conservadores fue su incapacidad para otorgar nuevo sentido al pasado; el haberlo entendido en los mismos términos que el enemigo. La “fe contumaz puesta en el progreso” acaba siendo común al fascismo, al comunismo y a la socialdemocracia.⁴⁰⁰ Vemos así que, en la idea de “lucha de clases” benjaminiana, la clase que lucha (el sujeto revolucionario) es quien aprovecha el instante en que el pasado se muestra como imagen y lee, en ese instante, una oportunidad [*Chance*] para la emancipación.⁴⁰¹ En la *praxis*, entonces, el materialista histórico y el sujeto revolucionario se homologan.

Georg Lukács ya había explicado esta homologación. Para él, los elementos ideológicos no se relacionaban de manera especular con la estructura económica si no que economía e ideología se interpenetraban. De hecho, el autor observaba cómo las antinomias de la filosofía moderna tenían su correlato en las contradicciones de la producción capitalista. A partir de la *Crítica de la Razón Pura* de Kant, la Modernidad “se plantea el problema de no aceptar el mundo como algo que ha nacido con independencia del sujeto conocedor, sino entenderlo como producto propio”.⁴⁰² El objeto de conocimiento se presenta en el kantismo como transparente porque –según lo consigna el pensamiento moderno– este ya se encuentra adaptado a nuestras formas de producción de lo cognoscible. El problema, según Lukács, es que este criterio, proveniente de la matemática, se convierte en indicador del conocimiento del

³⁹⁷ *Ídem.*

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 311 [Tesis X].

³⁹⁹ No obstante aquí Marx, como es sabido, tampoco descuida el salto temporal que existe entre las revoluciones de 1789 y de 1848. En la segunda hay un salto al pasado, pero este salto no contiene una conciencia revolucionaria, por ello resulta que la reposición de 1789 se da a la manera de una farsa. K. Marx, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Prometeo, 2003.

⁴⁰⁰ W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 311 [Tesis X].

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 308-9 [Tesis XII].

⁴⁰² Cfr. G. Lukács, *Historia y conciencia de clase*, vol. II, Madrid, Sarpe, 1984.

mundo como totalidad: se pretende como principio de la conexión de todos los fenómenos con los que se encuentra el conocimiento humano. La consciencia es así reducida a la categoría de “lo dado”. Y de este modo queda oscurecido el proceso sociohistórico por el cual se construye la teoría burguesa. Como es bien sabido para la teoría marxista, con la mercancía pasa exactamente lo mismo; en tanto forma reificada (fetiche) se oscurece el proceso histórico de producción. Frente a esta reificación, una de las dos clases encuentra falsa la inmediatez de la realidad. Ella se hace consciente de la diferencia entre sí misma como fuerza de trabajo y la mercancía. Desde una posición hegeliana, Lukács llega a afirmar que en esta consciencia convergen sujeto revolucionario (proletariado) y objeto (totalidad histórica).

Benjamin radicaliza la perspectiva lukacsiana sugiriendo que lo que define al colectivo que lucha es efectivamente una consciencia sociohistórica, pero de ningún modo abraza la perspectiva ontológica según la cual el proletariado es de modo *necesario* el sujeto de la revolución.⁴⁰³ De este modo, la tesis XII reza “el sujeto del conocimiento histórico es la misma clase oprimida que lucha”.⁴⁰⁴ Y más tarde, la XV consigna “la consciencia de hacer saltar el continuo de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el instante mismo de su acción”.⁴⁰⁵ El filósofo se desentiende de la comprensión ontológica de la lucha de clases como privativa del sujeto histórico-proletariado. Tampoco el sujeto benjaminiano, como hemos visto, coincide con la totalidad histórica pues esta no le pertenece más que de modo fragmentario, en la forma de pequeños instantes. El sujeto revolucionario es ahora entendido como aquel cuya figura se recorta en el acto cognitivo que *capta* una significación olvidada del pasado en un instante peligroso.

Ahora bien, si la temporalidad no es progresiva y entonces no existe una causalidad que, como en el marxismo clásico, pueda garantizar el momento de la toma de consciencia ¿qué es lo que efectivamente puede *hacer* la clase revolucionaria? La praxis benjaminiana se informa ahora por la teología judía. Ella es hoy “pequeña y fea y

⁴⁰³ Cfr.: S. Buck-Morss, “Marx sin proletariado: la teoría como praxis”, en *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2011, pp. 83-121.

⁴⁰⁴ W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, *op. cit.*, p. 313 [Tesis XII].

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 315 [Tesis XV].

no debe dejarse ver de ninguna manera”⁴⁰⁶ y no obstante ofrece al materialismo un mesianismo heterogéneo, una esperanza que no se deposita en el futuro sino que se aloja en el tiempo presente. A la vez, esta teología necesita del marxismo porque si fuera por ella, no podría hacerse nada.⁴⁰⁷

2. 4. Sujeto y rememoración

Resta ahora identificar, más allá de la toma de consciencia, la especificidad de la idea de *praxis*. Si la consciencia no adviene tras la inevitabilidad de una serie de sucesos, ¿qué puede hacerse en dirección de la verdad?

En las *Tesis...* Benjamin utiliza la categoría de redención de modo heterodoxo, en relación con la posibilidad de salvación en tiempo presente y en este mundo profano. Algo puede hacerse por los vencidos de ayer y de hoy, por los olvidados, los no oídos, los no-vistos. Su redención no es ya la promesa de un futuro satisfactorio sino que se aloja en el encuentro latente de pasado y presente: “hay una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra”.⁴⁰⁸ Se nos ha dotado de una “débil fuerza mesiánica” por la que el pasado adquiere un derecho.

Este es el planteo ético fundamental de las tesis que encuentra su mayor expresión poética en la comentadísima tesis IX, sobre el ángel nuevo que quiere volver

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 305 [Tesis I].

⁴⁰⁷ R. Tiedemann, "Historical Materialism Or Political Messianism? An Interpretation Of The Theses 'On The Concept Of History'", *The Philosophical Forum* 1-2, Vol. XV, Fall-Winter (1983-4), 71-104. Según Michael Löwy esta amalgama de teología y materialismo reproduce ideas del anarquismo libertario y motivos hermenéuticos del judaísmo y el anticapitalismo romántico. Cfr.: "Jewish Messianism and Libertarian Utopia in Central Europe (1900–1933)", *New German Critique* 20 (1980), 105-115. A. Rabinbach considera que la perspectiva benjaminiana de *Las Tesis* puede extenderse de las obras de autores como E. Bloch, G. Lukács y W. Benjamin a F. Rosenzweig y G. Scholem. Cfr.: "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism," *New German Critique* 34 (1985), 78–124. Existe un fuerte debate sobre si el mesianismo y el materialismo benjaminianos son compatibles. R. Wolin ve allí una actitud conservadora hacia la tradición que no podría reconciliarse con la política marxista. Cfr.: *An Aesthetic of Redemption. Weimar and Now*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1994. Sin ser el tema que aquí nos ocupa, quisiéramos destacar que nos plegamos a las posturas de autores como S. Buck-Morss o I. Wohlfarth que consideran que la teología benjaminiana viene a potenciar su materialismo. Cfr.: S. Buck-Morss, *op. cit.*; I. Wohlfarth "Re-fusing Theology," *New German Critique* 39 (1986), pp. 3-24.

⁴⁰⁸ W. Benjamin, "Sobre el concepto...", *op. cit.*, p. 305 [Tesis II].

sobre sus pasos y despertar a los muertos, pero su intento se frustra por una tempestad que lo arrastra hacia el futuro. La citamos *in extenso*:

Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente, ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es esa tempestad.⁴⁰⁹

Esa tempestad a la que llamamos progreso, que arrastra al ángel hacia el futuro y le impide rescatar a los muertos, ¿es el mismo progreso proveniente de un sentido caduco del tiempo? Y si es así, entonces, hecha la crítica de la noción moderna de progreso y bajo el nuevo concepto de historia ¿se vuelve posible para el ángel volver sobre sus pasos? Con cierta razón Max Horkheimer reclamaba una aclaración sobre este punto. ¿Es que Benjamin proponía una reversibilidad del tiempo? ¿Es efectivamente posible hacer justicia a los vencidos del pasado? Al fin esta idea de débil fuerza mesiánica ¿no viene a negar las injusticias pasadas mediante una supuesta salvación, que es imposible en el plano de lo real?

La injusticia pasada ha sucedido y está conclusa. Los golpeados han sido realmente golpeados [...] Si se toma lo inconcluso con toda seriedad, entonces hay que creer en el juicio final [...] Quizás respecto de lo inconcluso exista una diferencia entre lo positivo y lo negativo, de modo que únicamente la injusticia, el horror y el dolor del pasado sean irreparables. La justicia practicada, las alegrías, las obras, poseen otra relación con el tiempo, pues su carácter positivo queda ampliamente negado por la caducidad. Esto

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 310 [Tesis IX].

es válido en primer lugar para la existencia individual, en la que no es la dicha sino la desdicha, la que está marcada por la muerte.⁴¹⁰

Benjamin no estaba de acuerdo con esta objeción. Es cierto que los muertos están muertos. Pero lo que no debe negarse es que, a diferencia de la ciencia histórica, la nueva historia materialista todavía puede *hacer algo* con el pasado. La historiografía establece y la rememoración “puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo conclusivo y de lo conclusivo (el dolor) algo inconclusivo”.⁴¹¹ Esto puede entenderse como teología pero no porque lo ocurrido pueda remediarse, sino en la medida en que todavía puede hacerse “algo” con lo que la ciencia estableció de una vez y para siempre, desde el presente.

En un extenso comentario sobre esta tesis, tempranamente Gershom Scholem explicaba que no podía ser misión del ángel la de recomponer lo destrozado, ya que esta era la facultad del Mesías únicamente (*ticún*).⁴¹² En lo terrenal dos cosas impiden el regreso del ángel nuevo sobre sus pasos: la tempestad que empuja y la catástrofe, el hecho de la transitoriedad. El nuevo concepto de historia no niega la dinámica temporal,⁴¹³ ni tampoco las muertes. Pero sí afirma que es posible volver (y fijar) la mirada sobre la catástrofe. La acción mediante la cual el pasado puede ser salvado, donde se le restituye a lo pretérito su derecho de expresión, es la “rememoración” [*Eingedenken*]. La noción de (*unwillkürliches*) *Eingedenken* es un neologismo que Benjamin utilizó para traducir la idea de memoria involuntaria [*mémoire involontaire*] de Marcel Proust. En *Las Tesis* este neologismo adquiere una nueva significación en relación con la *praxis*.⁴¹⁴ El hecho de que Benjamin haya evitado las nociones de memoria [*Gedächtnis*] y recuerdo [*Erinnerung*] para referir a lo que hace la rememoración expresa ya bastante sobre la noción de referencia. La memoria, como hemos visto, estaba relacionada para Benjamin con el inconsciente y, el recuerdo, con

⁴¹⁰ M. Horkheimer, Carta a Walter Benjamin fechada el 16 de marzo de 1937, en W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, pp. 588-9. Cito la traducción en *El libro de los pasajes*, op. cit., pp. 473-4 [N 8, 1].

⁴¹¹ *Ídem*.

⁴¹² Cfr.: G. Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2003.

⁴¹³ Cfr.: “Einbahnstrasse”, *Gesammelte Schriften* IV 1, op. cit., pp. 83-148 y “Über...”, op. cit., p. 701 [Tesis XIII].

⁴¹⁴ Para un estudio acabado sobre el neologismo cfr.: G. Ulrich, *The Concept And Practice Of Eingedenken In Walter Benjamin's Late Work*, Toronto, National Library of Canada, 2001.

la consciencia. La rememoración se enlaza a la consciencia pero no en el sentido del recuerdo, es decir, no es posible rememorar como quien recuerda, de modo plenamente voluntario. Rememorar es más bien establecer un diálogo entre una práctica de atención y una latencia fenoménica que sale a su encuentro, en un presente pleno, el tiempo de la verdad; rememorar es trazar un arco entre un pasado que murmura y un presente que quiere oírlo. Es en ese encuentro fortuito donde se da la verdad como un chispazo (una “verdad cargada de tiempo”).⁴¹⁵ Finalmente, entonces, es en la rememoración donde nos reencontramos con la subjetividad benjaminiana en el plano de la política.

2. 5. Sujeto: consciencia y rememoración

En las *Tesis* y en algunos fragmentos del *Libro de los Pasajes*, se nos dice que la cognoscibilidad de nuestra vida colectiva supone una encrucijada fugaz entre pasado y presente; más bien nuestro pasado es aquello que llegó a ser pasible de ser leído en el presente, en esa legibilidad reside su verdad.

Como ya hemos visto, en “Sobre algunos temas en Baudelaire” Benjamin reflexiona sobre las implicancias de la experiencia moderna para la consciencia. Trata entonces de avanzar respecto de la perspectiva psicoanalítica del *Exposé* (que Adorno le había reprochado). La experiencia moderna es en extremo shockeante y, por tanto, deja de ser transmisible. No tanto porque se evite su transmisión sino porque –en clave freudiana– ella nos está vedada, archivada en la memoria-inconsciente.

Alternativamente a la teoría psicoanalítica, Benjamin llama la atención sobre el clásico *Matière et mémoire* (1896) de Henri Bergson donde se consigna una relación posible entre experiencia consciente y memoria. Bergson afirmaba la existencia de una

⁴¹⁵ “Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad [*Erkennbarkeit*]. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar (un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad).” W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 465 [N 3, 1].

memoria pura (y voluntaria) “la actualización intuitiva del flujo vital”.⁴¹⁶ Es decir, que mediante un acto voluntario de contemplación era posible una experiencia plena, un traer-a-la-consciencia. Pero ¿quién podía desarrollar esta función del recuerdo transformando la vivencia en experiencia? “Solamente el poeta”, responde Benjamin, y es efectivamente en *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, donde identifica la memoria como condición eminente de una experiencia plena. Ahora bien, en la novela de Proust aparecería implícitamente una crítica al voluntarismo bergsoniano. El poeta entendía que “en vano pretenderemos evocar el pasado voluntariamente; todo el esfuerzo de nuestra inteligencia por conseguirlo no nos es de ninguna utilidad”. Así, la memoria que puede transformar la vivencia en experiencia es, para el poeta, una *mémoire involontaire*. Lo expirado se encuentra “fuera del ámbito de la inteligencia, como del campo de influencia de ésta sobre cualquier objeto que sea real [...] En dónde se hallará no lo sabemos. Y es cosa del azar que nos topemos con él antes de que muramos o que nunca lleguemos a encontrarlo.”⁴¹⁷ Es el sabor de una magdalena lo que le hace a Proust retrotraerse a su infancia en la ciudad de Combray.

Pero la memoria involuntaria proustiana no puede promoverse como vía de acceso a la verdad histórica porque ella no vincula los contenidos del pasado individual con los del colectivo. Para que ello ocurra memoria “voluntaria e involuntaria [deben perder] su exclusión recíproca”.⁴¹⁸ La caída de la exclusión mutua de ambas memorias ocurre a través de la rememoración [*Eingedenken*] que nos obliga a traer al pasado colectivo en nosotros. Quisiéramos mencionar aquí dos modalidades de la rememoración presentadas por Benjamin: las reminiscencias baudelairianas y los días festivos. En ambos casos se produce, a saber, activa y subjetivamente, un encuentro con la “vida [colectiva] anterior”. Las “reminiscencias” de Baudelaire no activan una memoria ni reproducen un recuerdo (ambas imposibles). El mismo Proust había reconocido que las reminiscencias [*correspondences*] no son producidas por el azar sino

⁴¹⁶ W. Benjamin, “Charles Baudelaire. Un lírico...”, *op. cit.*, pp. 209-210. Para un estudio completo sobre esta problemática cfr.: T. Weber, “Experiencia”, en M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda.

⁴¹⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, citado en W. Benjamin, “Charles Baudelaire...”, *op. cit.*, p. 211.

⁴¹⁸ *Ibíd.*, p. 213.

que, a través de ellas, Baudelaire encuentra correspondencias objetivas entre la vida anterior y esta.⁴¹⁹

Las *correspondences* son esas fechas que pertenecen a la rememoración. Así, no son históricas, sino que son fechas de la prehistoria. Lo que convierte en grandes e importantes los días festivos es sin duda el encuentro con una vida anterior [...] El pasado murmura en las correspondencias, y la misma experiencia canónica de ellas tiene lugar en la vida anterior.⁴²⁰

En los días festivos se homenajea no tanto un hecho ocurrido como “lo inmemorial [*Unvordenklichen*], que a él se le ha hurtado”.⁴²¹

La relación entre experiencia histórico-colectiva y presente aparece también en la tesis XV *Sobre el concepto de historia* (1940). Ella reza:

El día con el que comienza un calendario actúa como un acelerador histórico. Y es en el fondo el mismo día que vuelve siempre en la figura de los días festivos, que son días de rememoración. Los calendarios miden el tiempo, pero no como relojes. Son monumentos de una consciencia histórica.⁴²²

Según un estudio de Robert Gibbs sobre este pasaje, la cuestión de un calendario cuyos días festivos no responden a la temporalidad lineal es un tema de estudio de la tradición judía, especialmente relevante en la filosofía de Franz Rosenzweig.⁴²³ En el judaísmo los días festivos son una nueva oportunidad para la redención. Por ello, ellos exceden la estructuración alienada de la experiencia.⁴²⁴ Superan esa alienación, en el sentido de que en los días festivos no alcanza con recordar, repetir un recuerdo aprendido, sino que es necesaria también una revisión, un enjuiciamiento del pasado. Esto es también la rememoración: oportunidad redentora que se regala el presente. En

⁴¹⁹ *Ibíd.*, p. 246.

⁴²⁰ *Ibíd.*, pp. 244-5.

⁴²¹ *Ibíd.*, p. 246.

⁴²² W. Benjamin, “Sobre el concepto...”, p. 315 [Tesis XV].

⁴²³ Cfr.: E. Taub, *Mesianismo y redención. Prolegómenos para una teología política judía*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012.

⁴²⁴ R. Gibbs, “Messianic Epistemology. Thesis XV”, en A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, Londres, Nueva York, Continuum, 2005, pp. 197-214.

la tradición judía, cada año nuevo [*Rosh Hashaná*] es una nueva oportunidad para la redención.

2.6. Un comentario final sobre política y montaje

Lo que hemos presentado en esta segunda parte como el momento más político de la obra benjaminiana (el concepto de rememoración) corre en paralelo a su teoría del montaje. De modo muy cercano a como lo hace Warburg con el *Atlas*, Benjamin confía en la potencia expresiva del montaje:

método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.⁴²⁵

El montaje de citas –como el *Atlas Mnemosyne*– se funda en la convicción de que existe un llamado de las citas entre sí por similitud. Las citas se “llaman”, a saber, se dan cita entre sí mismas. En las *Tesis* se habla de la “*citation à l’ordre du jour*” y en el ensayo de 1931 sobre Karl Kraus se lee “en la cita redentora y punitiva el lenguaje se manifiesta como madre de la justicia”.⁴²⁶ Se pone en la superficie un juego de palabras entre cita literaria y el llamado a comparecer ante un tribunal de justicia.

La cita literaria –se dice– es destructiva en el sentido de que “asalta” a los “paseantes” y los “despoja de su convicción”.⁴²⁷ O, como se describe en el ensayo sobre Kraus: “una fuerza que no conserva, sino que más bien purifica, destruye y saca de contexto”.⁴²⁸ Y agrega: “la cita invoca en el nombre la palabra, la saca como tal de

⁴²⁵ Benjamin, Walter, “Das Passagen-Werk”, *op. cit.* [N 1ª 8], *GS V*, 1, pp. 574; *Libro de los pasajes*, p. 462.

⁴²⁶ Benjamin, Walter. “Karl Kraus”, en: *GS II*, 1, p. 363.

⁴²⁷ Benjamin, Walter. “Einbahnstrasse”, en *GS IV*, 1, p. 138.

⁴²⁸ Benjamin, Walter, “Karl Kraus”, *op. cit.*, *GS II*, 1, pp. 365. Cito la traducción de Jorge Navarro Pérez en: *Obras II*, 1. Madrid: Abada, 2007, p. 374. Y lo que se salva es la voz de los vencidos y la totalidad del sentido de las palabras. Aquí se da el pleno sentido político a la tarea de la traducción de lenguas. O más bien se reconoce la necesidad del sentido. Recordar es reconocer que existe continuidad entre las generaciones pasadas y (la posibilidad de) nuestra felicidad actual.

su contexto y, de este modo, la devuelve a su origen”.⁴²⁹ Se confía en el trabajo iluminador que los fragmentos puedan realizar entre ellos al mismo tiempo que la acción política transformadora se debilita.

Autores como Michael Jennings, Winfried Menninghaus y George Didi-Huberman⁴³⁰ han insistido en que el montaje de citas es el método teórico-político benjaminiano por excelencia. La cita es –al igual que la experiencia y la temporalidad modernas– fragmentaria y, por lo tanto, puede convocar al pasado sin justificación causal, sino mimética, por medio de la semejanza.

No obstante fue Adorno, antes que estos autores, quien señaló un peligro en esta teoría. A propósito del mencionado ensayo sobre Baudelaire, Adorno encontraba que el método benjaminiano había caído en el “realismo del reflejo”, en la medida en que relacionaba “los contenidos programáticos de Baudelaire con los rasgos de la historia social de su tiempo.” Encontraba problemático que no existiese en el ensayo un análisis de la “mediación del proceso cultural”.⁴³¹ Sin ella, el ensayo asumía el riesgo de igualarse con la acumulación de datos positivista. A su vez, la plétora de citas desparramadas en el ensayo, devienen ellas mismas fantasmagoría, toda vez que no son remitidas a las determinaciones materiales que les dan existencia.

Estas ideas sobre el poder revolucionario del montaje están presentes en los textos sobre Brecht y el cine que analizaremos críticamente en el próximo capítulo.

⁴²⁹ *Ibíd*, GS II, 1, p. 363; *Obras II*, 1, p. 372.

⁴³⁰ Cfr.: Menninghaus, Winfried. *Schwellenkunde. Walter Benjamins. Passage des Mythos*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1986, p. 26–58. Jennings, Michael W. “Double Take. Palimpsestic Writing and Image-Character in Benjamin’s Late Prose”, *Benjamin Studien*, nro. 2, 2011.

⁴³¹ Adorno, Theodor. Carta a Walter Benjamin fechada el 10 de noviembre de 1938, en: Benjamin, Walter, *Gesammelte Briefe*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1996, pp. 782-790.

3. Recapitulación sobre historia y política en Benjamin

Hemos dividido este capítulo en dos partes: una epistemo-crítica y una política. La concatenación de los conceptos de verdad, memoria y justicia ha quedado planteada, a muy grandes rasgos, de la siguiente manera: primero, objetividad es una exigencia de los fenómenos, un reclamo de sus derechos nominativos. Ellos están vinculados a las ideas (verdad) pero solo pueden expresarla cuando son redimidos por los conceptos. Ahora bien, esta redención es parcial, porque los conceptos solo captan un fragmento de los fenómenos, no los describen completamente, dicen algo sobre lo que los fenómenos han llegado a ser para nosotros. Estas ideas reaparecen en la crítica benjaminiana al concepto de historia de la historiografía. Y allí se transforman en categorías políticas. Los fenómenos del pasado, que han quedado fuera de su nominación o de su visibilidad por parte de la Historia de los vencedores, deben ser redimidos. El materialismo histórico se encarga de esta justicia, débil, fragmentaria, porque no puede salvar a todo el pasado de una vez y para siempre, captando el pasado cuando este relampaguea en un instante de peligro.

Pero hemos llegado así a una cuestión que merece ser discutida en profundidad. Se trata del estatuto que tienen en Benjamin los medios técnicos “adecuados” para la crítica en los nuevos tiempos. La narración es rechazada por el filósofo por resultar obsoleta o incluso fascista en relación con la nueva experiencia.⁴³² Así, nuestro autor se comporta de modo extraño: en lugar de hallar en las cosas obsoletas (de las que se nos había dicho que son siempre nuevas) una huella utópica, las rechaza; en lugar de mostrar la dialéctica de lo continuo-discontinuo, el filósofo se inclina por hipostasiar lo discontinuo. Llegamos así a un problema muy cercano al que nos referimos en el capítulo anterior en torno a Warburg. Nos ocuparemos de una crítica de estas cuestiones en el capítulo que sigue.

⁴³² Fue Fredric Jameson quien propuso distinguir la narración ideológica respecto de la narración como forma artística salvando así los estudios benjaminianos sobre narradores como Kafka. Jameson, Fredric. “Benjamin’s Readings”, *Diacritics*, nro. 22, 1992, pp. 19-23.

IV. Lo estético-político en Warburg y Benjamin

Como ya lo hemos analizado en el primer capítulo, Kant había expulsado el pensamiento mágico del conocimiento. Hemos recorrido dos vías a través de las cuales esta teoría del conocimiento es discutida. Lo que ellas traían a la superficie –este era su punto común– era la idea de que el conocimiento se despliega en un espacio de lo simbólico y que eso simbólico siempre supone la tensión magia-razón: las dialécticas de la lejanía y la cercanía, la toma de distancia y el acercamiento.

Más tarde, en los capítulos II y III, descubrimos que esto simbólico debe ser siempre considerado histórico. Es visible cuando irrumpe en el letargo de un *continuum* historicista.

De modo que lo simbólico es el principio por el cual 1) se refuta la expulsión de la magia fuera del conocimiento (crítica de la Ilustración) y 2) se produce la crítica a la idea de progreso y al concepto de historia del historicismo (crítica del Idealismo).

Pero luego estas teorías –como también hemos visto en los capítulos II y III– dan un paso más adelante. Los proyectos de *Los Pasajes* y los del *Atlas*-Biblioteca se fundan en una confianza en la potencia metodológica de la forma-montaje. Esta nueva perspectiva, en la que se hipostasia el poder epistémico y revolucionario en la ausencia de acción, mina las teorías del conocimiento y de la historia que se habían construido: a) elimina la distancia simbólica que era cardinal para el conocimiento (cap. I), inclinando el sistema de conocimiento hacia la cercanía; b) pierde de vista la dialéctica o polaridad entre discontinuidad y movimiento o permanencia (caps. II y III), hipostasiando la discontinuidad; c) contradice la idea de no dar nada por perdido para la historia o el materialismo histórico (caps. II y III), señalando la representación y narración como lo obsoleto.

Queremos ahora detenernos en este dilema. El problema que buscamos señalar no reside en si las teorías se contradicen o no consigo mismas sino, a nivel más general, en que, en este aspecto, ellas desbaratan las críticas propias al conocimiento ilustrado. Se trata de una recaída en principios ilustrados que se lee también en los textos en donde Warburg y Benjamin reflexionan sobre la vida material y política de

ciertas imágenes y que analizaremos en este capítulo. Los autores buscan un criterio ahora para diferenciar las imágenes del fascismo respecto de las revolucionarias. Warburg lo encuentra en la idea de manipulación, es decir, allí donde una intención moviliza la producción de imágenes. Para Benjamin el criterio reside en si la imagen es espiritualizada o tiene por fundamento la *praxis*. Lo que llamamos “recaída” en la ilustración tiene lugar, en el caso de Warburg, en la renovación de la exclusión del *interés* cuando se reflexiona sobre imágenes (*Crítica del Juicio*). En el caso de Benjamin, la ilustración reaparece en la crítica de la intervención de la magia en el conocimiento (*Crítica de la Razón Pura*).

En el fondo de esta problemática están los motivos sobrados por los que Warburg y Benjamin buscan principios para denostar la propaganda fascista. Pero estos principios son –en los propios términos de sus teorías del conocimiento y de la historia– insuficientes. La crítica inmanente de estos momentos ilustrados de las teorías de Warburg y Benjamin nos permitirán recuperar una polaridad y una dialéctica (*pathos*-acción y magia-política) para proponer que la propaganda-estetización y acción-politización constituyen los dos polos del modo en los que la política se relaciona con las imágenes.

1. La ilustración warburguiana: *pathos* y acción en la teoría de la memoria social

Recuperaremos aquí, en primer término, la lectura warburguiana de Nietzsche y el modo –revolucionario para su época– de interpretar el dueto Dioniso-Apolo como tensión polar al interior del símbolo: *pathos* y *ethos*; afectividad y acción. Esta polaridad constituirá una coordenada central en nuestro análisis. De hecho, venimos arrastrando esta tensión desde el principio de nuestro desarrollo. El *pathos* está vinculado con los polos cuerpo y mito. La acción está sin dudas relacionada con los polos pensamiento y razón. Ahora bien, la teoría de la memoria social –adoptada por Warburg– desplaza la tensión *pathos-ethos* por la contraposición acción-reacción. La imagen-dinamograma constituye una fuerza que descarga ya no una tensión sino una energía *ahora* activa, *ahora* neutral, *ahora* reactiva.

¿Qué es lo activo? De algún modo lo activo supone la anulación del interés sensible, mientras que lo reactivo implica la manipulación simbólica. Aquí es donde observamos que reaparece la ilustración kantiana. El “giro perceptivista”, analizado en el primer capítulo junto con la teoría de la *Einfühlung*, había objetado al kantismo la existencia de una sensibilidad formal. Ahora esta teoría de la polarización renueva la otra parte del problema de la sensibilidad formal: el sentimiento puro de la *Crítica del Juicio* (1790). Es en esta obra donde Kant reflexiona sobre el sentimiento [*Gefühl*] de placer o dolor que, vinculándose a la sensibilidad es, por otra parte, radicalmente distinto de las inclinaciones sensibles tales como la satisfacción [*Zufrieden*], el encanto [*Rührung*], la emoción [*Reiz*].⁴³³ A diferencia de las inclinaciones, el sentimiento es desinteresado, vale decir, no tiene interés alguno en la existencia real del objeto al que refiere la representación subjetiva. Él constituye una reflexión sobre la *forma pura* de la representación de un objeto sensible más allá de la existencia real de este objeto. El sentimiento de lo bello kantiano es como un sentimiento no sensible, en el sentido de que el cuerpo queda obliterado. ¿No es acaso la teoría de la memoria social de Warburg un *aggiornamento* del desinterés kantiano?

Como ya lo hemos observado en el capítulo II, la teoría del engrama de Semon, para la que la memoria no pertenece a la conciencia sino a la materia, le brinda a Warburg la posibilidad de desdibujar la acción subjetiva. Sin embargo, paralelamente a estas ideas, el autor no deja de señalar las motivaciones afectivas en la apertura del *Denkraum*. Analizaremos aquí esos episodios en los que Warburg recuerda los usos revolucionarios del pasado por parte de Durero, Manet y Rembrandt, artistas que logran someter el presente a la interpretación del pasado.

1.1. Nietzsche, maestro de Warburg o apolíneo-dionisiaco en clave luminosa

Aby Warburg leyó a Friedrich Nietzsche tempranamente, lo que es manifiesto en “El vestuario de los *intermezzi* de 1589” (1895). Allí se muestra que este tipo de comedias podían considerarse no solo un arte a la moda, artísticamente inferior a la ópera, sino

⁴³³ Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2004, §14.

justamente un “género intermedio” entre el culto y la palabra; por un lado, una suerte de arte festivo mitológico (pantomímico) y, por ello, emparentado con las mascaradas de carnaval o las *giostre*; por el otro, ellas anunciaban la *Riforma Melodrammatica* de Ottaviano Rinuccini.⁴³⁴ Fue a través de ellas que el *pathos* antiguo logró expresarse – antes que en la ópera– gracias a la combinación de voz, palabra y prácticas pantomímicas del arte festivo-mitológico.⁴³⁵

Ciertamente Warburg se asombró al reconstruir las composiciones musicales encargadas a Giovanni de Bardi (director de la *Camerata*) y Bernardo Buontalenti (diseñador) organizadas en ocasión de los festejos de la boda de Fernando de Medici con Cristina de Lorena (1589). Él esperaba encontrar allí más de la moda manierista medicea y, sin embargo, los datos recolectados (dibujos, maquetas, documentos) le sugirieron la tesis de que el tercer *intermezzo* debía ser considerado bajo una lente particular: este anunciaba el nacimiento de la *Riforma Melodrammatica*;⁴³⁶ se echaba mano de unos símbolos que pertenecían sin lugar a dudas al “ciclo de las creaciones humanísticas renacentistas”. Así, la representación, que versaba sobre la lucha de Apolo con la Pitón, rompía con la moda contemporánea caracterizada por la plétora de detalles, ornamentos y erudición barroca que volvían ilegibles los símbolos teatrales para los espectadores:

Los dibujos y los grabados muestran que se había corporeizado [*verkörpert*] un contenido dramático que podía despertar el interés de un público no erudito a través del miedo [*Furcht*] y la compasión [*Mitleid*]: este es el cometido de los

⁴³⁴ Warburg, Aby. “Die Theater Kostume für die Intermedien von 1589”, en: *Werke*. Berlín: Suhrkamp, 2010, p. 154. Trad. propia.

⁴³⁵ En un interesante análisis de este estudio, la filósofa Sigrid Weigel interpretó que, en el pasaje a la temprana Modernidad, la transmisión del *pathos* trágico se dio –también– por medio de la voz. Cfr.: “La voz de la ópera es empujada aquí hacia una constelación en la que aparece como un eco en un doble sentido: como huella vocal de las divinidades y los demonios (en el canto), como eco de los momentos culturales y religiosos (en el arte)”. Weigel, Sigrid. “Pathosformel und Oper: Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel”, en: *KulturPoetik*, Bd. 6, H. 2. Göttingen: Vandenhoeck y Ruprecht (GmbH & Co. KG), 2006, pp. 234-253. Trad. propia. A propósito, también Hernán Ulm señaló la ambigüedad de la voz, cuya iconografía es la de Orfeo: existe una voz sin palabra y otra voz que articula palabras. Ulm, Hernán. “Orfeo o la ambigüedad”, en: Milone, Gabriela y Simon, Gabriela (coords.), *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*, Villa María, Eduvim, 2013, pp. 227-245.

⁴³⁶ Esta tesis ha hecho un aporte fundamental para la historia de la ópera. Cfr.: Bing, Gertrud. “Prólogo”, en: Warburg, Aby, *El Renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza, 2005, p. 65.

treinta y seis personajes que formaban el coro de habitantes de Delfos, que acompañaban la lucha con la Pitón mediante palabra, canto y mímica.⁴³⁷

Detengámonos sobre este “contenido dramático” que hace de los *intermezzi* unas constelaciones simbólicas. Diez años más tarde de la publicación de este ensayo, Warburg anotó en sus cuadernos un comentario. Había descubierto un “error” filológico en la tesis de habilitación de Nietzsche: “solo ahora he podido descubrir que en su *Nacimiento de la tragedia* trata con extensión los orígenes de la ópera. ¡¡Pero qué equivocadamente en relación con el proceso histórico!!”.⁴³⁸ Abajo transcribió *in extenso* un fragmento del capítulo 19 de la tesis de *El Nacimiento de la tragedia* (1871). Recordemos que, en ese capítulo, Nietzsche se había ocupado de demostrar cómo la ópera y el *stilo rappresentativo* eran fruto de un dogma humanista, motivo por el que debían comprenderse también como un producto del hombre teórico, del *logos* crítico, no del artista:

Como ese hombre no presiente la profundidad dionisiaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión en *stilo rappresentativo* y en una voluptuosidad de las artes del canto; como no es capaz de contemplar ninguna visión, obliga al maquinista y al decorador a servirle.⁴³⁹

Luego de esta cita, leemos: “¡es exactamente al revés!”.⁴⁴⁰ Lo que había descubierto era que, en realidad, la “voluptuosidad” barroca vinculada con los rituales eleusinos (el mito, las mascaradas, las artes festivas) existía en las representaciones florentinas antes que su momento musical. El aspecto musical era, en este caso, apolíneo. Sin embargo, es más relevante establecer (a los fines de determinar la influencia del pensamiento del filósofo en la obra del historiador) que es a partir de la interpretación nietzscheana de la tragedia, o –para hacer uso de los términos warburguanos– de “lo simbólico”, que se puede señalar aquel error. Apolo-Dioniso,⁴⁴¹ la *sophrosyne* y el éxtasis, el *ethos* y el *pathos*, son los dos extremos de un segmento

⁴³⁷ Warburg, Aby, “Die Theater Kostume...”, *op. cit.*, p. 154. Trad. propia.

⁴³⁸ Warburg, Aby, “Addenda al volumen I”, *El Renacimiento del paganismo*, *op. cit.*, p. 393.

⁴³⁹ Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid, Alianza, pp. 154-155. Trad. Andrés Sánchez Pascual.

⁴⁴⁰ Warburg, Aby, “Addenda...”, *op. cit.*

⁴⁴¹ Warburg, Aby, “Mnemosyne Einleitung”, *Werke*, *op. cit.*

expresivo y la imagen es la intensidad, la tendencia o el ritmo dado a un punto de este segmento, un modo de acentuarlo.⁴⁴²

Es en base al artículo “Sobre el carácter supletivo de las lenguas indogermánicas” [“Vom Suppletivwesen der indogermanischer Sprachen”] de Hermann Osthoff que Warburg desarrolla la teoría de la intensificación. Los supletivos son un conjunto de palabras que a través de las lenguas indoeuropeas se modifican completamente o son suplantadas cuando se les quiere dar un énfasis particular. Esto es evidente para el comparativo y el superlativo (por ejemplo, respecto del comparativo, gut, besser; good, better; bien, mejor; bien, meilleur). La particularidad del estudio de la irregularidad en Osthoff es que la atribuye a móviles afectivos. Los supletivos aparecen cuando la imagen del objeto percibido tiene “intensidad” en los pensamientos y sentimientos del hablante.⁴⁴³ Al igual que los supletivos, la imagen –tal como rezan los apuntes para una publicación sobre Domenico Ghirlandaio que nunca vio la luz, *Festwesen*– constituye una intensificación de un punto del segmento *ethos-pathos*; *sophrosyne-hybris*. También como en el caso de los supletivos, ella se expresa al mismo tiempo como una permanencia y una substitución. Ghirlandaio se valía de Van der Goes para expresar la contemplación y, de los clásicos, para mostrar la mayor excitación. En palabras de Warburg, para delinear los “extremos de la expresión fisionómica en el momento de mayor excitación (*pathos*) o de contemplación más profunda (*ethos*)”.⁴⁴⁴ De este modo, la imagen intensificada reproduce una “identidad energética” [*energetische Identität*] aunque constituya una “expresión radicalmente extraña” de forma y contenido.⁴⁴⁵

La influencia nietzscheana en la obra de Warburg aparece de modo patente en la conferencia sobre “Durero y la Antigüedad italiana” (1905). En la Kunsthalle de Hamburgo, el historiador había encontrado un grabado del círculo de Mantegna que

⁴⁴² Cfr.: “Al [...] artista [...] viene a ayudarle de forma característica la memoria [...] fortaleciendo en los polos opuestos del comportamiento psíquico la tendencia a la contemplación serena o la entrega orgiástica.” *Ibid.* Cito la traducción de Joaquín Chamorro Mielke en: *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.

⁴⁴³ Guillemin, Anna. “Aby Warburg, Karl Vossler and Hermann Osthoff”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, nro 4, 2008, pp. 605-626.

⁴⁴⁴ Warburg, Aby. *Festwesen*, en: Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992, p. 170.

⁴⁴⁵ Warburg, Aby, “Mnemosyne Einleitung”, *op. cit.* Cfr.: identidad y rarificación entre *Adoración de los pastores* de Ghirlandaio y Van der Goes, figs. 3 y 4.

servió a Durero como apunte en el año 1494. Se trata de la historia de la *Muerte de Orfeo* [fig. 7]. Durero expone en este ejercicio una doble influencia: en primer lugar el *pathos* dionisiaco antiguo y la interpretación “teatral” que le dieron algunos italianos. La idea hegemónica de la Antigüedad como “serena grandeza” (Winckelmann) había impedido ver que el renacimiento de la Antigüedad incorporó también una suerte de pasión extática proveniente de la experiencia dionisiaca. Para el concepto que tenía Durero de la Antigüedad, Mantegna había servido de modelo. Aquel copió de este la *Bacanal con sileno* y la *Batalla de tritones*. Ahora bien, en el Durero adulto también se aprecia la participación de la claridad apolínea, directamente proveniente de lo antiguo: la obsesión por las proporciones y la “serena fuerza de resistencia” [*ruhige Widerstandskraft*].⁴⁴⁶

Se vislumbra que Apolo y Dioniso no podían comprenderse por separado: Apolo, la razón, el *logos*, la *sophrosyne*, la luz. Dioniso, el éxtasis, la música, la *hybris*, la oscuridad. Para Warburg, en la pureza de los extremos (“o lo uno, o lo otro”) hay caos o retroacción. Pero esa pureza no es Apolo o Dioniso, sino el pretender que hay el uno sin el otro, del mismo modo que no hay respiración sin exhalación e inhalación:

Nuestros historiadores de la religión y nuestros psicólogos nos han enseñado desde hace tiempo que lo demoníaco [...] forma parte de la cultura pagana. Por eso, desde hace ya bastantes años he defendido la tesis de la tensión polar de la cultura antigua [...] La ascensión con Helios hasta el Sol y el descenso con Proserpina a las profundidades son escenas simbólicas de dos estaciones tan emparejadas en el ciclo de la vida como el inhalar y el exhalar [...] Se puede preguntar a la Antigüedad si “clásicamente antigua” o “demoníacamente excitada”, pero sin ponerle en el pecho la pistola de atracador del “o lo uno, o lo otro”.⁴⁴⁷

Todo símbolo es una intensidad al interior de la polaridad apolíneo-dionisiaco. Por eso Nietzsche se burla del Dios que se autoproclama el Único. “Dioniso”, por el contrario, es el nombre de una constelación. De algún modo esto es claro en *El nacimiento de la tragedia* (1872), pero mucho más en el “Ensayo de autocrítica”, añadido a la tercera edición de la tesis de habilitación en el año 1886. Allí el filósofo

⁴⁴⁶ Warburg, Aby, “Dürer und die italienische Antike” [1905], *Werke*, op. cit.

⁴⁴⁷ Warburg, Aby, “Mnemosyne Einleitung”, op. cit. Cito la traducción de Joaquín Chamorro Mielke, op. cit.

escribe que ese libro es una afrenta contra la moral y contra el cristianismo. Esa afrenta lleva el nombre de Dioniso:

Contra la moral, pues, se levantó entonces [...] mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó [...] una doctrina y una valoración puramente artísticas, anticristianas. ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras las bauticé, no sin cierta libertad –¿pues quién conocería el verdadero nombre del Anticristo?– con el nombre de un dios griego: las llamé dionisiacas.⁴⁴⁸

Pero esto no significa que Apolo es antagónico de Dioniso. El enemigo de Dioniso, de lo trágico –mejor aún, de la unidad primitiva y la gloria aparential, Dioniso *con* Apolo– tiene que ser el moralismo: Sócrates. Este primer antecesor del hombre teórico había educado en el ideal de la existencia “injusta” en relación con una existencia externa a la acción.⁴⁴⁹ ¿Pero es Sócrates efectivamente el enemigo de una existencia plena? Porque si Sócrates inventó el ideal de la existencia injusta, fue el cristianismo el que inventó una existencia culpable, la “mala conciencia”.⁴⁵⁰ Nietzsche se lamentó del modo en que había expuesto la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco por la cercanía que ella implicaba con las filosofías morales: un fondo doloroso de la existencia (dionisiaco) que se redime con el manto aparential (apolíneo):

¡Cuánto lamento yo ahora [...] el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto!⁴⁵¹

Apolo y Dioniso son la *Polarität*⁴⁵² de la resolución del dolor, de la “mala conciencia”, del odio a la existencia efectiva.⁴⁵³ Pero también podría llamarse “Apolo”

⁴⁴⁸ Nietzsche, Friedrich, “Ensayo de autocrítica”, *El Nacimiento...*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, pp. 145 y ss.

⁴⁵⁰ Cfr.: Deleuze, Gilles. “La evolución de Nietzsche”, en: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971. Trad.: Carmen Artal.

⁴⁵¹ Nietzsche, Friedrich, “Ensayo de autocrítica”, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵² Cfr.: Warburg, Aby, “The Franz Boll Lecture”, “Introducción” y “Conferencia en la Hertziana”, *Atlas Mnemosyne*, *op. cit.*

⁴⁵³ Deleuze, Gilles, *op. cit.*

a esa fórmula.⁴⁵⁴ Respecto del problema filológico en torno a los mitos de los dos hijos de Zeus, el italiano Giorgio Colli, primer compilador –junto con Mazzino Montinari– de las obras completas de Nietzsche, nos ofrece una clave de inteligibilidad para analizar la contraposición Dioniso-Apolo. Esta –entiende Colli– traducida en la duplicidad conocimiento-belleza o verdadero-aparencial, se encuentra aún marcada por los dualismos modernos de voluntad-representación (Schopenhauer) o nóúmeno-fenómeno (Kant), como vimos que el mismo Nietzsche lo reconocía.⁴⁵⁵ Sirve, no obstante, a los fines de redescubrir a Dioniso, pero no se condice con los documentos históricos. Por un lado, si es cierto que Dioniso se relaciona con la sabiduría (como indicación eleusina, como iniciación), no menos vinculada está ella con Apolo (en la adivinación pítica, el enigma, la retórica y la dialéctica); tampoco puede eludirse que ambos son los dioses del conocimiento maníaco, posesivo. Por otra parte, Apolo tiene un aspecto terrible y feroz, atributos que no son exclusivos de Dioniso. Basta consultarlo en Homero: Apolo es “el que destruye totalmente”, “aquel que hiere desde lejos”.⁴⁵⁶

Vemos que Warburg –tal como lo indica Gombrich una y otra vez– devuelve su potencia transformadora a la razón y al concepto (lo apolíneo en *El Nacimiento de la tragedia*);⁴⁵⁷ pero ello es solo cierto a medias porque, al mismo tiempo, nos recuerda que no hay Apolo sin Dioniso, mejor aún, que los símbolos son multifacéticos (razón y mito; afecto y concepto; cuerpo y pensamiento; magia y técnica; *pathos* y *ethos*). Ellos se encuentran “entre la fantasía vibrante y la razón apaciguadora [...], entre el captar con la fantasía y el contemplar a través del concepto [...], entre el impulso y la acción”.⁴⁵⁸ ¿Pero por qué este rescate de la razón y el concepto, o de la luz? Hay un aspecto ético de ese recordatorio. Puede verificarse, en apuntes personales y cartas el desprecio que sentía Warburg por “los superhombres en vacaciones de Pascuas” que visitaban Florencia por aquellos años. También es posible adivinar que *Also sprach*

⁴⁵⁴ En un ensayo de enorme contenido poético, Roberto Calasso se ocupa de señalar las conexiones entre Apolo, la locura, la ninfa, la serpiente y la sanación en la obra de Warburg. Cfr.: “La locura que viene de las ninfas”, en: *La locura que viene de las ninfas*. México: Sexto Piso, 2008.

⁴⁵⁵ Colli, Giorgio “Dionisiaco e apollineo”, en: *Apollineo e dionisiaco*. Milan: Adelphi, 2010.

⁴⁵⁶ Colli, Giorgio. *El Nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets, 2000. Trad.: Carlos Manzano.

⁴⁵⁷ Gombrich, Ernst, *op. cit.*, pp. 113 y 125.

⁴⁵⁸ Warburg, Aby, “Mnemosyne Einleitung”, *op. cit.*

Zaratustra, el libro de moda, con su tono profético, no fuese el legado nietzscheano que más le simpatizaba. A menudo, también, se lamentaba por la poca insistencia de Nietzsche en familiarizarse con los “datos del folklore”.⁴⁵⁹ Era el Nietzsche filólogo o genealólogo el que más lo había impresionado. Pero, en verdad, no era él la fuente de su malestar, sino la moda dionisiaca e irracionalista de principios del siglo XX; en el otro extremo, también era necesario rechazar los usos filisteos, eruditos y estetizantes que, por ejemplo, veían en su pintor contemporáneo favorito, el simbolista suizo Arnold Böcklin, al artista que pervertía el “buen gusto burgués”.⁴⁶⁰ “En Böcklin y Hildebrand –anota en sus *Fragmente*– la Antigüedad persiste en sus dos acentos del movimiento: dionisiaco realzado, contorno en color de Böcklin; apolíneo, contenido, Hildebrand”.⁴⁶¹

Analicemos ahora de qué modo se da el rescate de la razón y la luminosidad en dos textos; uno es la parte final de la última versión de *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika* (1923), publicado más tarde como *Schlangenritual* o *El ritual de la serpiente*. El otro texto es el de los apuntes para el cierre del curso sobre Jacob Burckhardt que el historiador dictó en la Universidad de Hamburgo en el invierno de 1926-1927.

Hemos visto en el primer capítulo, en las consideraciones sobre los rituales pueblo, que Warburg llama la atención sobre la dialéctica acercamiento-distancia contenida en el símbolo, una tensión que se proyecta en la de magia y técnica, mito y razón, cuerpo y pensamiento. En el cierre de la famosa disertación, el conferencista remite al símbolo de la serpiente en la tradición occidental. Recordemos la doble faceta de la divinidad biomorfizada: la serpiente era un animal tremendamente peligroso, pero el ritual que la domina aparta el afecto-miedo de la relación con ella, la transmuta en una divinidad benévola. Para Warburg, el momento simbólico ocurre solo cuando existe la empatía biomorfizadora que es a la vez una distancia reflexiva que apacigua la fobia. Así lo expresa, a propósito de los dibujos de casas que él mismo solicitó a unos niños pueblo. En ellos el techo aparece en forma de escalera, en *zig-zag*, tal como los pueblo representan a la serpiente:

⁴⁵⁹ Warburg, Aby, “Tagebuch, 9. Dezember 1905”, citado en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁶⁰ Gombrich, Ernst, *op. cit.*, pp. 97 y 147-148.

⁴⁶¹ Warburg, Aby, “Fragmente”, citado en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 178.

El hombre, que a la edad de dos años aprende a caminar, percibe la felicidad del escalón porque, como criatura que tiene que aprender a andar, recibe al mismo tiempo la gracia de poder elevar la cabeza. El movimiento ascendente es el acto humano por excelencia, que busca elevar al hombre de la tierra al cielo: es el verdadero acto simbólico que confiere al hombre que camina la nobleza de mantener la cabeza levantada, mirando hacia lo alto.

[...] En consecuencia, el indio introduce un elemento racional en la cosmología al representar, con su propia vivienda en terrazas, la casa universo a la que accede mediante una escalera.

No obstante hemos de cuidarnos de interpretar la casa-universo como el resultado de una cosmología apaciguada, ya que el amo de esta es el más aterrador de los animales: la serpiente [fig. 8].⁴⁶²

Aparecen así las cualidades de lo apolíneo (la luz, el cielo, la razón) y de lo dionisiaco (el terror, lo excesivo) como dos elementos que no se explican el uno sin el otro y que constituyen los símbolos y, de hecho, toda una mentalidad simbólica. La insistencia del historiador Philipp Ekardt sobre el fundamento fóbico-doloroso del pensamiento warburgiano debería ser revisado a la luz de este pasaje.⁴⁶³ Efectivamente, si bien Warburg no quiere abandonar jamás la tensión dionisiaco-apolíneo, una y otra vez recuerda el aspecto luminoso de la tensión.

El otro texto en que Warburg acentúa la razón y luminosidad, lo mencionamos arriba, es la conferencia de cierre del seminario Burckhardt. En esta conferencia Burckhardt y Nietzsche son descriptos como dos máquinas, dos sismógrafos, esos artefactos capaces de detectar movimientos subterráneos que pueden dar lugar a terremotos.⁴⁶⁴ Uno de ellos logra equilibrar las fuerzas, lo hace poniendo el acento en la *sophrosyne*, tomando distancia; el otro durante un tiempo es un captor activo, pero finalmente es arrasado por esas fuerzas. Uno construye una torre de observación, el otro empatiza con esas fuerzas, les ofrece el “conjunto de la sensibilidad” y es arrollado por ellas.⁴⁶⁵ El primero es el modelo-Burckhardt, él tiene una vista prodigiosa

⁴⁶² Warburg, Aby, *Werke, op. cit.*, pp. 567-600. Cito la traducción al castellano de Joaquín Etorena Homaheche en: Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso: 2004, pp. 25-26.

⁴⁶³ Ekardt, Philipp. “Mass und Umriss. Bilder als Regulative bei Winckelmann und Warburg”, en: Reichle, Ingeborg; Siegel, Steffen (eds.), *Masslose Bilder: visuelle Ästhetik der Transgression*, Munich, 2009, pp. 247-261.

⁴⁶⁴ Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Nueva York: Zone Books, 2004.

⁴⁶⁵ Didi Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009, p. 115. Trad. Juan Calatrava.

—aunque distante— como la de Linceo. Nietzsche recibe las fuerzas como lo hace un nabi: debe transmitir las al pueblo que lo sigue como al conductor con el tirso. Burckhardt siente el aliento demoníaco que arrastra la onda mnemónica, siente el peligro y se sube a su torre. El otro espera y enfrenta al demonio. Uno encuentra un equilibrio; el otro se fusiona con las fuerzas. Burckhardt no alcanza lo que Nietzsche: la vibración corporeizada en el decir poético. Pero quizás eso lo salva, él es el “no-caído” [*nicht erlegen*].⁴⁶⁶ Es necesario, para nuestra ciencia, procurar que el sismógrafo no se eche a perder: debe percibir las vibraciones (mnemónicas) y debe procurar decodificarlas. Ambos elementos —la captación de las vibraciones y la distancia decodificadora— hacen del sismógrafo una máquina productiva. Con otras palabras o bien volviendo a la metáfora de Apolo y Dioniso:

Para ver la esencia de la Antigüedad en el símbolo del doble herma de Apolo-Dioniso no hace falta, desde los tiempos de Nietzsche, ninguna actitud revolucionaria. Al contrario, el común uso superficial de esta teoría de opuestos más bien impide toda consideración seria de las imágenes paganas, que es la que, en la acuñación de valores límite de la voluntad de la expresión humana, concibe la *sophrosyne* y el éxtasis ante todo en la unidad orgánica de su función polar.⁴⁶⁷

El encuentro de las fuerzas provenientes del pasado con el sismógrafo (“fuerzas del caos”⁴⁶⁸) puede acabar con el buen funcionamiento del último, descomponiéndolo de modo tal que este puede perder su capacidad de transmisión. Veremos ahora cómo la polaridad, siempre productiva y activa, se opone a lo pasivo y reactivo entendido ya no como polaridad sino como contradicción.

⁴⁶⁶ Warburg, Aby. “Notas para el seminario sobre Jacob Burckhardt dictado en la Universidad de Hamburgo”, *Revista Eadem Utraque Europa*, nro 16, 2015, pp. 47-50. Trad.: Aguirre, Gonzalo y Losiggio, Daniela.

⁴⁶⁷ Warburg, Aby, “*Mnemosyne Einleitung*”, *op. cit.*

⁴⁶⁸ Warburg, Aby, “The Franz Boll Lecture”, *op. cit.*, p. 168.

1.2. Teoría de la memoria social: acción, pasividad, reacción

En más de una ocasión, Warburg se refirió a la lucha contra las “fuerzas del caos”,⁴⁶⁹ lo que sin dudas estaba determinado por su creciente preocupación respecto del antisemitismo y el avance del fascismo en Europa.⁴⁷⁰ La polaridad apolíneo-dionisiaco fue cediendo hacia la contraposición de activo-pasivo o activo-reactivo. Esta contraposición es curiosa, renueva una preocupación ilustrada –bastante contraria al espíritu warburguiano– sobre la intervención de inclinaciones e intenciones en la producción o manipulación de imágenes. Justo con el rescate de Semon, el autor que le permite a Warburg eliminar la subjetividad de su propia teoría de la memoria, vemos que surgen una serie de preocupaciones en torno a los *usos* –entendidos como reaccionarios– de la imagen. En efecto, el límite de la memoria y la acción es visto como la contaminación de las imágenes con afectos, emociones e inclinaciones personales.

En el capítulo II, hemos visto que los dinamogramas polarizan según cómo ocurra el encuentro con el tiempo-presente:

Los dinamogramas del arte antiguo se transmiten en un estado de máxima tensión, pero sin polarizar con respecto a la carga energética activa o pasiva [...] Solo el contacto con la nueva era da como resultado la polarización.⁴⁷¹

En el contacto con el presente el dinamograma puede cumplir una función transformadora o no. Activa es la creación de “valores expresivos”: la generación de un intervalo [*Zwischenraum*], entre impulso y acción. El dinamograma cristaliza en un

⁴⁶⁹ Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, op. cit; “Mnemosyne Einleitung”, op. cit y “The Franz Boll Lecture”, op. cit., p. 168.

⁴⁷⁰ Cfr.: Warnke, Martin. “Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker”, en: Seidel, Max (comp.). *Storia dell’arte e politica culturale intorno al 1900*. Venezia: Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1999, p. 41-45; Rampley, Mathew, “Aby Warburg: Kulturwissenschaft, Judaism and the Politics of Identity”, *Oxford Art Journal*, 2010, pp. 317-335; Gombrich, Ernst, op. cit; Schoell-Glass, Charlotte. *Aby Warburg and Anti-Semitism. Political perspectives on images and culture*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

⁴⁷¹ Warburg, Aby, “Allgemeine Ideen”, en: Gombrich, Ernst, op. cit., p. 233.

símbolo por definición activo cuando produce este intervalo. El intervalo es una toma de aliento que pone el pasado como intérprete del presente:⁴⁷²

El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación simbólica, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera.⁴⁷³

En cambio, ¿qué es lo pasivo? Algo se desprende del Seminario Burckhardt. Lo pasivo, por definición, no actúa. En segundo lugar, lo pasivo no logra controlar y transmitir las fuerzas mnemónicas que capta (es el caso de la locura en Nietzsche). Pero existe un caso puntual en el que la carga energética se vuelve directamente reactiva: la materia, sin memoria, se transforma en materia muerta. En este caso, como lo explica Warburg mediante una metáfora económica, se “separan los valores expresivos respecto de la acuñación”.⁴⁷⁴ Aquí no hay solo pasividad o in-acción, sino una anti-acción, una re-acción, lo que Warburg llama “fuerzas del caos”. Nos referimos a cierto tipo de manipulación conservacionista y técnico-política de imágenes; puntualmente, a la fijación de relatos y significados que niegan a la imagen su huella mnemónica en tanto complejo fragmentario de energías-afectos. En tres oportunidades Warburg hizo referencia a este tipo de usos: en el texto sobre la astrología y las artes adivinatorias en la época de Lutero, a partir del concepto de “astropolítica”; en el análisis de los sellos postales de Mussolini y –aunque de modo indirecto– en la conferencia sobre Rembrandt de 1926.

Según Warburg las aperturas de los “espacios del pensamiento” [*Denkräumen*] no se dan por medio de la superación [*Aufhebung*] del pasado sino, por el contrario, de su restitución permanente –como supervivencia o *Nachleben*– a partir de nuevas configuraciones. En cambio, en los usos reactivos, se divorcian las imágenes de su memoria y se construye un relato suprahistórico.

⁴⁷² Warburg, Aby. “El *Déjeuner sur l’herbe* de Manet. La función prefigurativa de las divinidades elementales paganas para la evolución del sentimiento moderno de la naturaleza” [1929], *Revista Eadem Utraque Europa*, nro 13, junio 2012, pp. 237-254. Trad. Gil, Natalia; Losiggio, Daniela.

⁴⁷³ Warburg, Aby, “Introducción”, *Atlas Mnemosyne*, op. cit.

⁴⁷⁴ Warburg, Aby, “Bayonne”, en: Gombrich, Ernst, op. cit., p. 248.

A propósito de la investigación realizada por Aby Warburg sobre la manipulación propagandística de imágenes astrológicas contra la figura de Martín Lutero,⁴⁷⁵ Fabián Ludueña Romandini ha realizado una interpretación exquisita del concepto warburguiano de “astropolítica”:

Con esta noción, nuestro investigador buscaba hacer resaltar los usos políticos de la astrología en tanto y en cuanto esta no se reducía solamente a un uso fiel y crédulo de los designios astrales calculados con exactitud y objetividad, sino que además y sobre todo implicaba la utilización de un saber prestigioso entre los más, para manipular sus reglas internas de producción de veridicción para que estas arrojen resultados políticamente ventajosos. En este sentido, utilizar políticamente la astrología no significa – solamente – que una figura política recurra a los vaticinios astrales, sino más importante aún, que dado el alto capital simbólico de la astrología en la Primera Modernidad, sus métodos hermenéuticos eran utilizados a los fines de adaptar políticamente los resultados de su ejercicio en función generalmente de la propia historia interna de la disciplina.⁴⁷⁶

Existe así un uso de las imágenes que, reconociendo su carácter performativo, les extirpa su carga histórico-temporal y, con ello, su juego inmanente de producción de verdad. Contra este tipo de usos que ponen a su servicio lo que Ludueña llama el “capital simbólico”, combatía Warburg en 1926, en su famosa conferencia sobre Rembrandt. Sobre este problema se ha ocupado de modo eminente Charlotte Schoell-Glass en su estudio *Aby Warburg and Anti-Semitism. Political Perspectives on Images and Culture* (1998). Allí, esta autora describe “la estrategia política” warburguiana a sabiendas del uso que se había dado a las imágenes de ciertos artistas a fines del siglo XIX.⁴⁷⁷ Se había acusado a Durero de traidor a la tradición nacional, por su formación en el estilo renacentista.⁴⁷⁸ Se había pretendido también que Rembrandt, pese a sus orígenes holandeses, fuera el gran iconógrafo alemán. En los libros de Julius Langbehn (un crítico de arte pangermanista) y especialmente en el trabajo de compilación de imágenes de *Rembrandt, el maestro* (1890), el nombre del artista era asociado a lo

⁴⁷⁵ Warburg, Aby. “Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten” [“Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Martín Lutero”]. *Werke*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

⁴⁷⁶ Ludueña Romandini, Fabián. “Marsilio Ficino y Martín Lutero entre ley y mesianismo: algunos rasgos de la modernidad como teología secularizada”, *Tiempos Modernos*, vol. 4, nro 12, 2005.

⁴⁷⁷ Cfr.: Schoell-Glass, Charlotte, *op. cit.*

⁴⁷⁸ Cfr.: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 177.

völkisch. Este libro propagandístico se había vuelto extremadamente popular y había llegado a editarse veinte veces en seis meses. En los últimos años de su vida, Warburg asoció a Rembrandt con Durero, mostrándolo contrario al “arte patriótico” [*Heimatkunst*].

En verdad, Rembrandt no podía ser un simple propagandista nacional porque sus imágenes tomaron a la Antigüedad como “poder formador de estilos”,⁴⁷⁹ a saber, para la apertura de una distancia simbólica (acción). Al igual que lo había hecho con Durero (cap. II), Warburg se encargó de mostrar hasta qué punto los artistas del norte no fueron simples imitadores de los italianos. En el siglo XVII, Tácito y Ovidio eran dos poetas fundamentales para las recepciones oficiales de la Antigüedad. El modelo para la ilustración de las obras de esos autores era –a fe de nuestro investigador– el italiano Tempesta.⁴⁸⁰ Sin embargo, existe una diferencia: Rembrandt supo ilustrar el *pathos* de la oscuridad –en *El rapto de Proserpina* [fig. 9]– de un modo que no se había conocido en los italianos. Más interesante aún es la ilustración de la calma, la pausa para el pensamiento, un tipo de acción anterior a la acción militar: se trata del motivo histórico de la conjura de los bátavos del 69-70 d. C., liderados por Claudio Civil (Julio Civilis) contra los romanos. *La conjura de Claudio Civil* [fig. 10] fue solicitada a Rembrandt por el programa de decoración del consistorio y, según Warburg, solo pudo haber colgado en sus muros durante los años 1660 y 1662, pues esta escena de “venganza” no satisfizo a los señores del consejo. El cuadro de Rembrandt les produjo cierta incomodidad que, según Warburg, provino de la representación de la revuelta, no como la imaginaba la época sino como ella se expresaba en el presente y era captada por el pintor. Rembrandt no busca “mirarse en el espíritu de los tiempos como en un espejo, sino captar [...] el elemento epocal en el momento suprapersonal de su influencia en la constitución de un estilo.”⁴⁸¹ Es decir, allí donde el pintor *capta* la memoria del pasado, distanciándose de su propia emotividad (acción). El pintor rescata de Tácito la “voluntad popular [...] una antigua costumbre germánica en la que la conducta con el jefe es lo absolutamente opuesto al culto al emperador, cuya gloria

⁴⁷⁹ Warburg, Aby, “Conferencia sobre Rembrandt”, *op. cit.*

⁴⁸⁰ Como siempre, las influencias no son tan lineales. Aquí también Warburg señala cómo el poeta holandés Joost van Vondel, fue mediador entre los poetas antiguos y Tempesta. Warburg, Aby, “Conferencia sobre Rembrandt”, *op. cit.*

⁴⁸¹ *Ídem.*

la creen los súbditos absolutamente sujetos a su voluntad”.⁴⁸² En el arte oficial holandés se había transmitido la relación soberano-súbdito del estilo romano y no la germánica; Rembrandt recupera la relación del pueblo con el antiguo rey germano: imagina esta relación determinada por la voluntad popular en lugar de una relación cultural, en donde el pueblo queda sujeto al capricho del líder. El pintor imagina la revuelta como una reflexión. Y su propia experiencia con el pasado queda ilustrada así como una “pausa siempre pasajera entre impulso y acción”.⁴⁸³ Warburg se identifica con Rembrandt. Se trata para el investigador de hacer esta pausa, de producir la distancia y de lograr escuchar al pasado: “de nosotros depende cuánto demos en alargar con ayuda de Mnemosyne esta pausa respiratoria”.⁴⁸⁴ En seguida encontramos que la pausa es ético-metafórica y que no solo vuelve patente el anacronismo del tiempo, sino también la dislocación entre significante y significado.⁴⁸⁵ La cercanía entre metáfora e imagen es un rasgo importantísimo de la obra de Warburg. Si bien es cierto que no existe sistematización de este paralelismo, este no puede dejar de leerse en su obra; por ejemplo, en la influencia de F. T. Vischer (cap I). La puesta en relación del símbolo (en la artes visuales) y la metáfora (en el lenguaje) que nos ha legado Edgar Wind bien valdría para las preocupaciones de su maestro:

La metáfora condensa [...], preserva la virtud de lo indirecto, los tonos que la cita plana evade o disuelve [...]. [Del mismo modo] un símbolo elocuente tiene un modo de halagar nuestro deseo por la profundidad sin ofender nuestro sentido de la coherencia [...]. Su fuerza poética deriva de una unión de lo transparente y lo opaco.⁴⁸⁶

En cambio, el fascismo no conoce metáforas, repliega los sentidos a una significación unívoca. La metáfora es un modo de designación que sustituye pero no olvida la distancia, es decir, la arbitrariedad del nombre y del lenguaje gestual en general.⁴⁸⁷ ¿Qué son las *fascas* en los sellos de Mussolini? ¿A qué remiten? A las hachas romanas, pero ¿cuál es su fuerza simbólica? En realidad ninguna, el hacha es un

⁴⁸² *Ídem.*

⁴⁸³ *Ídem.*

⁴⁸⁴ *Ídem.*

⁴⁸⁵ Cfr.: Warburg, Aby. *Briefmarke*, en: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 247.

⁴⁸⁶ Wind, Edgar. *The eloquence of symbols: Studies in Humanist Art*. Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 1-2. Trad. propia.

⁴⁸⁷ Sobre la metáfora y la confusión, cfr.: Warburg, Aby, “The Franz Boll Lecture”, *op. cit.*

arma que lastima y que constituye una amenaza real.⁴⁸⁸ No hay un trabajo de la memoria, una relectura del pasado por medio de una pausa, no hay distancia metafórica. Lo mismo ocurre con Rembrandt: un Rembrandt que no es comprendido como fuerza activa (mediante la acción presente del investigador), como reconfiguración del pasado y función social duradera, no es más que una imagen patriótica de la cual sentir orgullo. No es que Warburg niegue que existen símbolos nacionales. En su obra leemos a cada rato expresiones como “la jovialidad florentina”, “típico ciudadano de Nuremberg”. Pero esto supone que existe un complejo de símbolos que comparten épocas, gestos y geografías, pero que, dada su fluidez, también se enlazan con el pasado, con otras geografías y sentidos. A esta creciente, dinámica y abierta constelación, Warburg la denomina “patrimonio universal”.⁴⁸⁹

Nos preguntamos ahora, ¿puede decirse efectivamente que la apertura del *Denkraum* y la manipulación reaccionaria de imágenes son tan fácilmente distinguibles? ¿No supone esto una confianza en una suerte de reflexión libre (en el sentido kantiano) frente a una malversación de la herencia mnemónica? ¿Y pueden controlarse los efectos de una y otra apropiaciones del pasado, es decir, la intencional y la suprapersonal? El criterio de distinción resulta, como mínimo, insuficiente y por ello cuestionable, incluso en los mismos términos de la obra warburguiana. Nos abocaremos ahora a este punto.

1.3. ¿Es la reflexión libre un criterio de distinción de la imagen fascista respecto de la imagen-acción?

En el primer capítulo nos hemos dedicado a analizar en profundidad el modo en que la teoría de la *Einfühlung* había reprochado al kantismo la afirmación de la existencia de una sensibilidad pura formal. Recordemos que la empatía era para Warburg objetiva porque remitía a un sentimiento colectivo de afinidad con el pasado, determinado por las condiciones histórico perceptivas del presente. Más tarde hemos visto que las imágenes son comprendidas por Warburg como supervivencias de un *pathos* histórico

⁴⁸⁸ Cfr.: Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 246 y ss.

⁴⁸⁹ Warburg, Aby, “El *Déjeuner sur l’herbe* de Manet...”, *op. cit.*

latente con capacidad de acción en tiempo presente. La supervivencia actualiza un *pathos* que permanecía latente y que se manifiesta ahora de manera particular convocado por algún acontecimiento del presente. Sin ir más lejos, recién veíamos cómo esto mismo ocurre en la obra de Rembrandt: recurso a un motivo antiguo (la revuelta de Claudio Civil) determinado por el sentimiento presente, interpretación anti-romana por parte del pintor, interpretación anti-fascista por parte de Warburg.

Pero con la introducción de la manipulación (la intención, el uso-para) como elemento de análisis y la salvación de la reflexión-*ethos* frente al *pathos* es como si se desmoronara la tesis de que la recuperación del pasado encarna también en el *pathos*. La nueva postura se parece más a la del sentimiento puro de lo bello (juicio reflexivo puro) que a las nociones de empatía y mimesis que habían buscado criticarlo. Recordémoslo: el juicio reflexivo era descrito por Kant como un sentimiento que no tiene nada en común con las inclinaciones sensibles (satisfacción, encanto, emoción).⁴⁹⁰ A diferencia de las inclinaciones, el sentimiento era desinteresado y puro: un sentimiento no sensible, en el sentido de que el cuerpo queda obliterado.

Pero aun cuando esta pureza fuese postulable, ¿vale ella para las genealogías de imágenes revolucionarias que analiza Warburg? Tras el disenso con Burckhardt, Warburg entendió que la vida de las imágenes excedía las intenciones y móviles de la producción por parte de artistas individuales (cap. II). Pero esto no supone una negación de la existencia efectiva de estos móviles. Es el propio Warburg el que recalca la motivación propagandística de las pinturas de Manet y Durero. Estas motivaciones no hacen de las imágenes que sobreviven en esas obras unas piezas poco revolucionarias. Más bien todo lo contrario. En el caso de Manet, Warburg refiere a la “lucha” de este pintor por los “derechos visuales del hombre” en la misma línea que va “de la Arcadia hasta los Batignolles pasando por Rousseau”.⁴⁹¹ Esa lucha no se contradice con la “carga supraindividual” de iluminación del presente. En cuanto a Durero, fue él quien supo responder a la propaganda de los antirreformistas mediante su cuadro *Melancolia I*. En el mencionado estudio sobre la propaganda contra Lutero, Warburg se encarga de mostrar cómo la práctica adivinatoria –con predominancia de los horóscopos– había llegado a ganar, en el Renacimiento, un vigoroso espacio en el

⁴⁹⁰ Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2004, §14.

⁴⁹¹ Warburg, Aby, “El *Déjeuner sur l’herbe* de Manet...”, *op. cit*, p. 238.

acervo doctrinario europeo. Lutero se mofaba de estas creencias y desaprobaba la actitud de sus amigos frente a la astrología. Demoró en comprender que las imagerías adivinatoria y astrológica tenían un poder simbólico que no podía desestimar. Sus enemigos, en cambio, aprovecharon esta creencia y, contra él, movilizaron el miedo a Saturno, asociándoselo. Fue Durero, amigo de la Reforma, quien mediante *Melancolia I* amansó los efectos negativos del demonio astral, lo que terminó por beneficiar a Lutero.⁴⁹² Así, recuperó una tradición iconográfica para la que el dios no es solo un sangriento devorador, sino también un padre del pensamiento crítico.⁴⁹³

Ahora bien, si la polaridad entre *pathos* y acción o la de *pathos* y *ethos* es la que no debe perderse sino se quiere recaer en un conocimiento ilustrado, ¿implica eso que no hay criterio de distinción entre imágenes-acción e imágenes reaccionarias? En realidad no. Valga repetirnos en este punto: “el común uso superficial de la teoría de los opuestos [*pathos-ethos*] impide toda consideración seria de imágenes [...] que es la que [...] concibe la *sophrosyne* y el éxtasis ante todo en la unidad orgánica de su función polar”.⁴⁹⁴ Es necesario analizar estas imágenes en su función social, en su performatividad actual. La pregunta por un criterio de distinción surgirá también de los trabajos benjaminianos. Un repaso de estos temas en la obra de Benjamin y un contraste con los modos de comprender las imágenes de las filosofías conservadoras nos proveerán de herramientas para una teoría política de las imágenes.

⁴⁹² Warburg, Aby, “Heidnisch-antike Weissagung...”, *op. cit.*

⁴⁹³ Trabajé en profundidad esta cuestión en: Losiggio, Daniela. “Libertad, piedad y melancolía en la primera Modernidad: un rastreo a través de Saturno y otras divinidades paganas”, *Anacronismo e Irrupción*, 2016, vol. 6, nro 10, pp. 95 - 114.

⁴⁹⁴ Warburg, Aby, “Heidnisch-antike Weissagung...”, *op. cit.*

Fig. 7: *La muerte de Orfeo* (1494), de Alberto Durero, *Hamburger Kunsthalle*, Hamburgo.

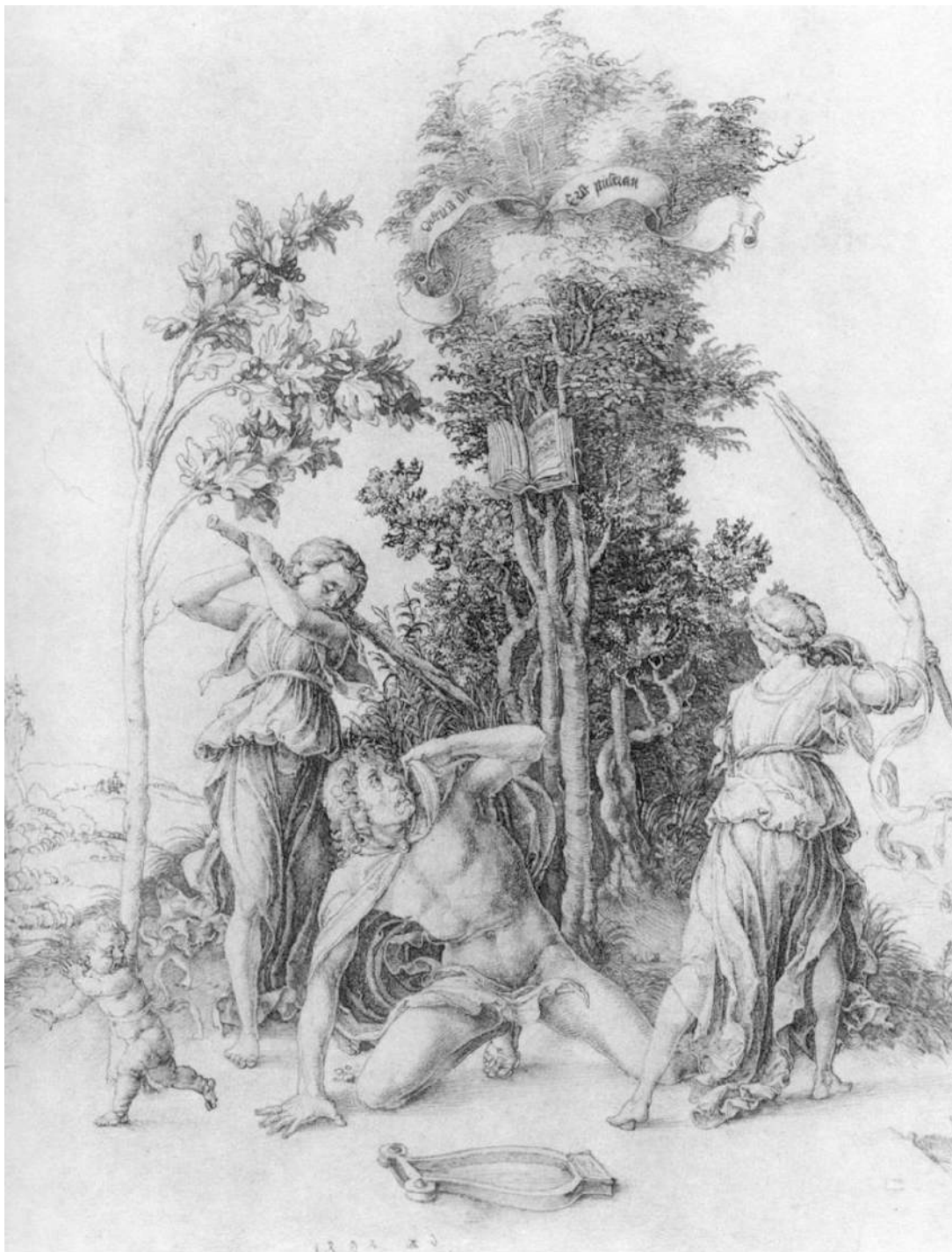


Fig. 8: *La casa universo*, dibujo de un estudiante hopi.



Fig. 9: *El rapto de Proserpina* (cca. 1632) de Rembrandt, *Gemäldegalerie*, Berlín.



Fig. 10: *La conjura de Claudius Civilis* (1661), de Rembrandt, *Stockholm Nationalmuseum*, Estocolmo.



2. La ilustración benjaminiana: estetización de la política y politización del arte

Con las reflexiones sobre la reproductibilidad técnica del arte, Walter Benjamin se desvía de la definición de imagen dialéctica. La politización de la imagen, recordémoslo, dependía de si era leída por una conciencia histórica y revolucionaria que se constituía en esa misma lectura o de si ella se apagaba sin rastro en una suerte de noche de los vencedores; en otras ocasiones dependía de la rememoración. En los textos que aquí analizaremos, lo que hace que las imágenes político-revolucionarias (politización) se distingan de las del enemigo (estetización) no depende tanto de su encuentro (o no) con una conciencia histórica como de aquello que les da fundamento. Precisamente, las imágenes políticas tienen existencia más allá de la conciencia que pueda tenerse de su politicidad. Lo que distingue las imágenes revolucionarias de las del enemigo es ahora su fundamentación: o bien en el culto, o bien en la política. La praxis política justamente es una nueva (y aún no consciente) percepción-montaje.⁴⁹⁵ El fascismo es la forma política que se corresponde con el viejo modo de percibir, un modo auratizado, mágico. Es la sacralización de la guerra y el culto al líder.

Vemos cómo la Ilustración reaparece en la obra de Benjamin: rechazo de la magia del orden del conocimiento. Pero ¿no era la magia un aspecto de la dialéctica del conocimiento (cap. I y III)? Incluso en el conocimiento histórico: ¿no debía el materialismo histórico sincretizarse con el mesianismo (cap. III)? Una revisión de las reflexiones de nuestro filósofo acerca del surrealismo habilitará la recuperación de la relación, ya no entre magia-técnica, o Modernidad-prehistoria, o teología-materialismo, sino entre magia y política.

⁴⁹⁵ Sigrid Weigel viene ocupándose de la cuestión de la percepción en los textos sobre la técnica de Benjamin insistiendo en que es este el eje central de esos textos y no la cuestión de la reproductibilidad técnica en sí. Cfr.: Weigel, Sigrid. "El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin", *Boletín de estética*, nro. 19, 2012, pp. 5-44. Trad. Mariela Vargas.

2.1. Lo reaccionario como auratización

Hemos dicho que las reflexiones de Benjamin sobre la reproducibilidad técnica introducen una novedad respecto del viejo concepto de imagen dialéctica. En los textos que aquí analizaremos, el filósofo se aboca al estudio de imágenes materiales, las reproducidas, y de su relación con una nueva y revolucionaria percepción histórica. ¿Cómo esta se vuelve accesible mediante la observación de la nueva producción artística?

Analicemos ahora esta cuestión en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” [“Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit”, 1936].⁴⁹⁶ El principio metodológico que orientaba esta investigación –tal como lo anuncia el prólogo– se enfrenta en un aspecto a la ortodoxia marxista y en otro le es fiel. En primer lugar, entonces, consigna que la dialéctica de las condiciones de producción capitalistas se hace perceptible no solo en la “estructura material” sino también en la “superestructura”. Según Benjamin –en un sentido muy cercano al gramsciano–, para su ascenso, hábilmente el fascismo extrajo un insumo fundamental del orden superestructura. Se trata de los conceptos estéticos del romanticismo (genialidad, perennidad, misterio, creatividad). Benjamin sostiene que es allí –en el ámbito superestructural– donde puede observarse la inmanente autosupresión del sistema. En segundo lugar, entonces –y en sentido marxianamente tradicional– Benjamin presenta una dialéctica ya distanciada de la que describimos en el capítulo III. Ya no se trata de una dialéctica de las tensiones entre pares de términos solo en apariencia opuestos sino que parece importar una *Aufhebung* en sentido más ortodoxo. Como sea, tal como lo advierte en la presentación del problema, los términos que él analiza, anulan (y no tensionan) los provenientes del vocabulario esotérico del neoromanticismo alemán. Sus términos, expresa, resultan

⁴⁹⁶ Existen cuatro versiones del texto. La primera fue escrita en 1935. Luego esta versión fue corregida y adaptada a los requisitos de la *Zeitschrift für Sozialforschung* que publicó el texto en 1936. Esta es la redacción más comentada y discutida entre sus contemporáneos y sobre la que haremos principalmente referencia aquí (salvo en dos ocasiones que nos referiremos a la primera versión). La tercera versión es la traducción al francés realizada por Pierre Klossowski y revisada por Benjamin. Por último, se encuentra la versión rescatada por Adorno en 1952, a la que suele referirse como el *Urtext*.

“completamente inutilizables para los fines del fascismo”.⁴⁹⁷ Contra la genialidad, la perennidad, el misterio, la creatividad se erigen las masas, la fugacidad, la exhibición.

Desde siempre, el arte tuvo un “valor de culto” fundado en la originalidad y la autoridad del objeto. Precisamente este mismo valor cultural es exaltado por el fascismo. Donde se da este culto al líder puede decirse que hay “estetización de la política”. Pero la reproductibilidad técnica del arte, especialmente el cine (por las razones que en seguida veremos) pone en jaque el culto al “original” y a la “autoridad” de las obras, de modo que alienta la desaurización del mundo en general. Es que la reproductibilidad del arte representa un modo revolucionario de percepción, la percepción-montaje. El fascismo es la forma política que se corresponde con un modo de percibir obsoleto, total, auratizado y mágico.

¿Qué es la reproductibilidad del arte? Es la copia de un original. ¿Es efectivamente algo propio de la era del industrialismo? En verdad no. Siempre hubo técnicas de reproducción de obras. No obstante, en el siglo XIX, la reproducción técnica avanza en un sentido nuevo. Hacia esa época, la re-producción convierte en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas, los temas de esas obras, sus soportes y sus funciones. Pero lo curioso es que ella misma conquista un puesto específico entre los procedimientos artísticos. La fotografía y el cine empiezan a ser considerados arte en sí mismos e incluso a situarse como arte del siglo XX por antonomasia.

Ahora bien, ¿qué diferencia realmente al arte en tanto reproductibilidad técnica del arte en su forma tradicional? Con la reproductibilidad técnica, el arte se desvincula del “aquí y ahora” de las obras. El aquí y ahora de las obras constituye el concepto de su *autenticidad* (autoridad plena). A su vez, la autenticidad de una cosa está vinculada con su historia natural. Es la cifra de todo lo que puede hacerse transmisible en ella – desde su duración material hasta su testificación histórica–.

Autenticidad y duración son los caracteres del “aura”. Aura es la “manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse”.⁴⁹⁸ Pertenece a una

⁴⁹⁷ Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit”, *Gesammelte Schriften* I, 2. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991, p. 473. Con ligeras modificaciones cuando lo considere oportuno, cito de ahora en más la traducción de Alfredo Brotons Muñoz en: “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, *Obras I, 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 51.

“tradición” que conecta el arte con la magia y luego de la religión. El valor cultural constituye originalmente el “valor de uso” de las obras tradicionales; ellas encuentran su fundamentación en el culto mágico. Esta fundamentación sobrevive más allá del momento de la secularización de las obras –en el Renacimiento–. Comienza a residir en el culto profano de la belleza.⁴⁹⁹

Más tarde, con la aparición de la fotografía (que Benjamin relaciona con la irrupción del socialismo real), el arte reacciona con la doctrina de *l’art pour l’art*.⁵⁰⁰ La declaración de autonomía del arte por parte de las vanguardias del siglo XIX es –según Benjamin– el modo que encuentra la función tradicional (religiosa) del arte de resistir al cambio de paradigma. Busca trascender cualquier función social del arte y su determinación objetivo contextual.

Ahora, sostiene Benjamin, “la reproductibilidad técnica de la obra de arte la viene a emancipar de su existir parasitario en el seno del ritual”.⁵⁰¹ El aura de las obras es dañada por un doble proceso: lo reproducido se divorcia del ámbito de la tradición y sustituye su aparición irrepetible por apariciones masivas. Al mismo tiempo, sale en busca del espectador y actualiza así lo reproducido. Los caracteres de la obra reproducida son la repetibilidad y la fugacidad. Se trata de una liquidación de la lejanía de lo irreproducible a través de un acercamiento: “Aproximar, espacial y humanamente las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado como lo es igualmente su tendencia a intentar la superación de lo irrepetible de cualquier dato al aceptar su reproducción”.⁵⁰² Al dañarse el aura, la función social del arte queda completamente modificada, ya no está fundamentada en un ritual sino que “pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política”.⁵⁰³

⁴⁹⁸ *Ibid.*, Obras I, 2, p. 56.

⁴⁹⁹ Varios autores pusieron entre paréntesis esta definición de aura de “La obra de arte...”. En un conocido trabajo la autora Miriam Bratu Hansen ocupa de mostrar la “necesidad” histórica de hipostasiar el carácter reaccionario del aura, además de poner en la superficie todas aquellas ocurrencias en las que Benjamin sugiere que el aura está en todas las cosas (como en el ensayo sobre hashish). Es decir, ni el aura sería propia del fascismo, ni sería posible eliminarla. Cfr.: “Benjamin’s Aura”, *Critical Inquiry*, nro 34, 2008, pp. 336-375.

⁵⁰⁰ Cfr.: Benjamin, Walter, *op. cit.*

⁵⁰¹ *Ibid.*, Obras I, 2, p. 59

⁵⁰² *Ibid.*, p. 57

⁵⁰³ *Ídem.*

El el valor de los objetos artísticos oscila entre el de su existencia (cultural) y el ser-vistos (exhibitivo). A medida que la nueva producción de imágenes se emancipa del ámbito del ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos. La capacidad exhibitiva de un retrato (que se puede mover fácilmente) es mayor que la de una estatua en un templo (puesto fijo). Con la reproducción técnica crece con gran ímpetu las posibilidad de la exhibición y, al mismo tiempo, se modifica la naturaleza de la obra. La función de la obra que hoy nos es *consciente* es la artística, pero ella será accesoria más tarde.⁵⁰⁴ En efecto, según Benjamin habría una imagen consciente de la percepción ocular humana y una imagen inconsciente de la lente de la cámara. Este inconsciente óptico estaría allí, latente como praxis revolucionaria en cada obra de arte reproducida.⁵⁰⁵

Por la virtud de la cámara y sus métodos auxiliares experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional.⁵⁰⁶ Así aparecía esta cuestión en “Pequeña historia de la fotografía” (1931):

Son dos naturalezas diferentes las que le hablan a la cámara y al ojo; pues en vez de un espacio conscientemente creado por un hombre hay un espacio creado inconscientemente. Alguien que conozca, por ejemplo, la manera de andar que adopta la gente (aunque solo sea a grandes rasgos) nada podrá saber de su postura en la fracción de segundo del "apretar el paso". Mas la fotografía le presenta dicha postura con sus herramientas: con el ralentí y la ampliación. Esto inconsciente óptico lo conocerá por medio de ella, y ello del mismo modo que lo inconsciente instintivo se conoce por medio del psicoanálisis. Las cualidades estructurales, los tejidos celulares con que la técnica y la medicina acostumbran contar [...]: todo eso es en principio más afín a la cámara que el paisaje encantador o el retrato expresivo. Pero, al mismo tiempo, la fotografía va sacando a la luz, a través de este material, los diversos aspectos fisiognómicos y esos mundos de imágenes que viven dentro de lo más pequeño.⁵⁰⁷

Pero todavía en la fotografía existe una dialéctica entre magia y técnica, justamente por ese encantamiento que produce el descubrimiento de lo oculto. Y

⁵⁰⁴ Cfr.: *Ibíd.*, apartado V.

⁵⁰⁵ Cfr.: *Ibíd.*, apartado XIII.

⁵⁰⁶ *Ídem.*

⁵⁰⁷ Benjamin, Walter. “Kleine Gechichte der Photographie”, en: *Gesammelte Schriften* II, 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Con ligeras modificaciones, cito la traducción de Jorge Navarro Pérez para este libro en: *Obras* II, 1. Madrid: Abada, 2007, pp. 382-3.

también porque, en la fotografía, el valor cultural ocupa una última trinchera que es el rostro humano, el recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En cambio el montaje tiene la posibilidad de liquidar el aura en los objetos artísticos. ¿Cómo liquida el aura el montaje? De tres maneras que ya podemos sistematizar: a) el montaje rompe el encantamiento: el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes (antes fijas) queda enseguida interrumpido por su fugacidad.⁵⁰⁸ Esta idea de interrupción se verá con mayor transparencia en el análisis del teatro de Brecht. b) El público está llamado a participar en estas obras, como público-actor. A saber, ya no es un actor total, cuya personalidad exige un culto. El actor “se reproduce” a sí mismo ofeciéndose a su fragmentación mediante el aparato: se desaturiza.⁵⁰⁹ En el cine ruso, una parte de los actores que encontramos no son actores en el sentido occidental, sino personas que desempeñan su propio papel, sobre todo en su actividad laboral. El cine ruso, dice Benjamin en “Pequeña historia...”, “ofreció por vez primera desde décadas, la ocasión de poner ante la cámara a personas que no sabían qué había que hacer para enfrentarse a una fotografía. Y así el rostro humano apareció por primera vez con un significado nuevo.”⁵¹⁰ c) Por último, el montaje desencanta la sensibilidad artística en la medida en que el público asiste como experto. “Basta haber oído tan solo una vez a un grupo de repartidores de periódicos, apoyados en sus bicicletas, discutir los resultados de una carrera para comenzar a comprender este estado de cosas”.⁵¹¹ Con razón, entonces, Benjamin festeja la masificación de productores y espectadores de obras e incluso del hecho de que en ocasiones unos y otros puedan confundirse:

⁵⁰⁸ Cfr.: Benjamin, Walter, “*Das Kunstwerk...*”, *op. cit.*, apartado XIV. Es que Duhamel acusa al cine de ser un “arte” para la masa, que busca disipación. Mientras que el arte verdadero exige recogimiento. Benjamin dice que mientras que quien se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella; se adentra en esa obra; por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma la obra artística. Cfr.: *ibíd.*, apartado XV.

⁵⁰⁹ Según apunta Benjamin la actuación del actor no tiene la menor relevancia: el actor aparece presentado ya no por sí mismo sino por un aparato. Al cine no le importa el actor, no le importa que éste represente ante el público un personaje; lo que le importa al cine es que el actor se presente a sí mismo ante el aparato y que se adapte a su mecanismo. Para una comparación con el actor de teatro cfr.: *ibíd.*, apartados VIII, X y IX.

⁵¹⁰ *op. cit.*, p. 395.

⁵¹¹ Benjamin, Walter, “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 70.

Durante siglos en la literatura las cosas estaban dispuestas de tal modo que un pequeño número de escritores se enfrentaba a muchos miles de lectores. Ya en los años finales del pasado siglo se produjo un cambio. Dada la creciente expansión de la prensa, que no deja incansable de poner a disposición de los lectores nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de los lectores –casualmente al principio– pasó a contarse entre los escritores. La cosa comenzó cuando la prensa diaria les abrió su “buzón”; pero hoy día no hay casi ningún europeo partícipe del proceso de trabajo que no pueda en principio encontrar ocasión de publicar una experiencia laboral, una reclamación, un reportaje, o cosas semejantes. La distinción entre autor y público está con ello a punto de perder lo que fue su carácter fundamental.⁵¹²

Ahora bien, mientras siga siendo el capital quien da en el cine el tono, solo podemos adjudicarle al cine actual el mérito de producir una crítica revolucionaria de las concepciones tradicionales del arte. A la atrofia del aura, la industria del cine responde con una construcción “artificial” de la *personality*, el culto a las estrellas. Conserva así la magia de la personalidad (del actor teatral), pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. “Naturalmente” el aura se desmorona con el cine. No obstante, en torno a este desmoronamiento latente, la magia y el culto buscan aferrarse al mundo, en tanto adoración de la mercancía o, en el caso del fascismo, como culto a la guerra y al líder. A este fenómeno, Benjamin lo llama “estetización de la política”.

Existen dos sentidos del término “estetización de la política” que pueden extraerse del texto: 1) el primero está vinculado al fetichismo de la mercancía y por lo tanto es necesario comprenderlo como espiritualización; encantamiento, fascinación, pasividad en la contemplación absorta; 2) el segundo sentido de la idea de “estetización de la política” es la traspolación del principio del desinterés de la contemplación estética kantiana al ámbito de la política.

Abordemos el primer sentido con el que queremos discutir más fuertemente. Según Benjamin, la crisis coetánea de las democracias burguesas implicaba una crisis de las condiciones determinantes de cómo deben *presentarse* los gobernantes ante la ciudadanía. Fue el fascismo quien comprendió que la presentación del político debía darse ante los aparatos. El dictador salía así vencedor.⁵¹³ Pero además él tiene otro mérito en relación con la reproductibilidad: permite que las masas se expresen

⁵¹² *Ibid.*, p. 71.

⁵¹³ Cfr.: *Ibid.*, p. 69, nota al pie nro. 20.

mediante los nuevos medios técnicos. “El fascismo intenta organizar a las masas recientemente proletarizadas sin tocar las relaciones de propiedad, cuya eliminación ellas persiguen”. Estas masas son distraídas, o quizás manipuladas u orientadas (Benjamin no nos dice a ciencia cierta) hacia el culto y la práctica de la guerra:

Todos los esfuerzos realizados por la estetización de la política culminan en un punto que es la guerra. La guerra y solo ella hace posible otorgar una meta a los actuales movimientos de masas a la máxima escala imaginable, conservándose al tiempo por su medio las relaciones de propiedad.

Entonces la estetización como espiritualización se debe a una suerte de percepción dislocada respecto de la nueva praxis revolucionaria. Esta interpretación que proponemos implica que existe un “uso” fascista del montaje.

En cuanto a la estetización como desinterés, Benjamin lo relaciona con la fórmula de *l’art pour l’art*. Esta fórmula proveniente del idealismo del siglo XIX buscaba la autonomía del arte respecto de todas las demás esferas de lo social. Siguiendo la tercera crítica kantiana la propuesta de “el arte por el arte”, divulgada por el poeta Théophile Gautier, esperaba que la producción y la contemplación artística se apartasen de todo interés por el objeto de la contemplación. Benjamin entiende que esta propuesta es reaccionaria porque él cree en un arte interesado. Más allá de eso, el epílogo del ensayo, deja adivinar que lo más reaccionario para Benjamin, no es tanto la fórmula de Gautier en sí misma sino que ella se vuelva un principio esencial de la política. Que la política pierda el interés ético y encuentre belleza en el horror, que la estética y la contemplación pasiva se vuelvan el fundamento de la política.⁵¹⁴

Fiat ars, pereat mundus, nos dice el fascismo, y [...] espera directamente de la guerra la satisfacción artística [...] La humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma.⁵¹⁵

⁵¹⁴ Esto está en el propio Kant. Respecto del juicio estético y del juicio especulativo, el juicio teleológico tiene un interés que es la moral. A su vez, el *fin natural* que deriva de las ideas de la razón (Crítica de la Razón Pura), se diferencia de estas mismas ideas en que tiene un objeto (un interés) dado: el de que la libertad se realice en lo sensible. Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., §18.

⁵¹⁵ Benjamin, Walter, “La obra de arte...”, op. cit., p. 85.

El fascismo quiere que el aura se expanda de modo mucho más amenazante de como había operado desde el Renacimiento. Aquí vale comprender “aura” como sinónimo del “desinterés”. “Que se haga el arte aunque perezca el mundo” consigna el sintagma latino, es decir, que haya desinterés contemplativo en todas partes. Ya no en las piezas de arte, sino tiñendo todo cuanto hay en el mundo, incluso la vida humana. “Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte”.⁵¹⁶ Esta expresión de Benjamin ha generado confusión. Muchos la han entendido como la postulación del arte como el encargado de transformar la praxis social –postulación que acercaría el planteo benjaminiano al de las vanguardias.⁵¹⁷ El sentido político último de esta expresión indica que lo que alcanza a verse de modo difuso en el arte revolucionario debe volverse evidente para la conciencia política. En realidad la praxis política está en el “fundamento”, como ya lo dijimos, de la nueva sensibilidad-percepción. Y como, por el momento, tan solo el fascismo ha comprendido cómo colocarse ante los aparatos, no ha podido volverse conciente.

Nuevamente Adorno es quien critica este ensayo con mucha lucidez. Aquí señala como problemático el otorgamiento de carácter contrarrevolucionario al arte autónomo y la sobreestimación del arte dependiente. ¿Cómo puede ser responsable la doctrina del arte por el arte del desinterés ético por parte del fascismo? En realidad, de esta crítica nos interesa resaltar no tanto la autonomía del arte y cierta defensa de *l’art pour l’art* (que es central en la obra de Adorno) sino la dialéctica entre “mito y libertad”, que Adorno exige a su amigo no dar por extinguida. Esta había sido quizás la más lúcida tensión contenida en las imágenes benjaminianas, sobre la que volveremos.

Con mayor énfasis que lo antedicho, el filósofo de Frankfurt se pregunta, aun asumiendo que *l’art pour l’art* es la última trinchera del aura, ¿no puede el arte autónomo ser reproducido? Y ¿es cierto que no hay aura en las reproducciones

⁵¹⁶ *Ídem.*

⁵¹⁷ La filósofa Silvia Schwarzböck se ha ocupado de diferenciar en sentido político la mirada benjaminiana de la mirada estética. Según la autora, en la mirada del esteta o el artista se confunden las figuras del “héroe” y el “traidor” (como el mismo Benjamin reconoce respecto de Baudelaire). Pero el pensamiento benjaminiano no es un pensamiento de vanguardia sino eminentemente político. Cfr. “Más allá del tema del traidor y el héroe. Benjamin, la conspiración y la filosofía política”, *Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin”*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, octubre de 2010.

técnicas? “Si hay un carácter aurático, éste es adecuado al cine en suprema y, precisamente por ello, arriesgadísima medida”.⁵¹⁸ Esta cuestión aparece mencionada en el ensayo, pero, en ese paréntesis que se abre cuando Benjamin se refiere al culto de las *personalities* (es decir, de la mercancía) y el culto a la guerra, en detrimento de la destrucción de los derechos de propiedad. Pero entonces, ¿no son quizás el fetiche y el culto en tanto meros fetiche y culto –a saber, cuando no dialectizan con la desaturización, la razón y la política– los elementos que explican el fascismo? ¿Existe política donde no se auratiza de algún modo? El problema del fascismo es evidentemente mucho más la anulación de la política (y sus intereses éticos) que la reificación de algunos elementos. Es decir que el segundo sentido del término “estetización” (desinterés ético) es más relevante que el primero (auratización). ¿Es posible o deseable, por otra parte, que la auratización desaparezca de la política? ¿No es el propio Benjamin quien había reivindicado una “débil fuerza mesiánica” para la política revolucionaria? ¿Y acaso todo acto de conciencia no suponía, de algún modo, un vínculo con la magia, la metafísica o la teología? Antes de volver sobre la relación entre política y magia, haremos un breve repaso y crítica de lo que estamos denominando la “esencialización” del montaje.

2.2. Esencialización de la forma-montaje: Brecht

Es conocido que en el célebre ensayo dedicado a Brecht, “El autor como productor” [“Der Autor als Produzent”, 1934], Walter Benjamin impugna las reflexiones de la filosofía occidental sobre el teatro y denuncia su influencia en la doctrina marxista. La actitud platónica es impugnada por exigirle al poeta unos contenidos y unas condiciones para permanecer en la comunidad. No obstante, Benjamin termina imponiendo a los poetas toda una axiomática. La tesis del texto que vamos a analizar se asienta en una confianza en la potencia revolucionaria del montaje por sí mismo: solo volviéndose productores de su oficio pueden los poetas ser revolucionarios; para

⁵¹⁸ Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 142.

ello, deben revolucionar los medios técnicos con los que producen, y esa revolución se da en el montaje. En las antípodas de este tipo de producción está la propaganda.

El autor como productor comienza con una queja contra la actitud platónica de izquierdas. Es bien conocido que en el libro X de *República*, Platón entiende que el interés de la comunidad admite la censura de los poetas. Platón considera que la poesía corrompe al ciudadano, porque narra historias donde prevalece la corrupción de los dioses que son o deben ser el modelo de los hombres.

Desde Platón en adelante, dice Benjamin, la cuestión del derecho a la existencia del poeta no se había vuelto a plantear tan tajantemente. Pero los ideólogos contemporáneos de izquierda repiten esa actitud al admitir al poeta solo si asume una existencia particular, bajo determinadas reglas y con un particular imperativo: proletarizarse. Benjamin se dirige a los intelectuales marxistas, a los ideólogos marxistas: “Ustedes no son proclives a aprobar la autonomía del poeta”. Se trata de una acusación bastante cruda. “Creen que la actual situación social le obliga a decidir al servicio de quién ha de poner su actividad”.⁵¹⁹ Benjamin acusa a estos ideólogos de querer que el poeta tome una decisión ideológica y muestre en su obra, a partir del tema escogido, que es comunista o bien que es reaccionario. Le exigen que muestre sus cartas, que responda de parte de qué intereses de clase está. El escritor burgués, recreativo, no reconoce esta alternativa. El tipo progresista de escritor debe reconocerla y ubicarse en la lucha de clases a favor del proletariado. Se dice que el autor persigue una “tendencia” y así es como declina su autonomía. Ahora bien, el concepto de “tendencia”, sostiene Benjamin, en la forma sumaria en que generalmente se encuentra en el debate al que acabamos de aludir, es un instrumento por completo inadecuado para la crítica literario-política.

Las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Entonces, propone el filósofo, en lugar de preguntar: “¿cómo está una obra *respecto de* las relaciones de producción de la época, si está de acuerdo con ellas, si es reaccionaria o si aspira a transformaciones, si es revolucionaria?”, preguntemos ¿cómo está *en* ellas? Esta pregunta se dirige a la función que tiene la obra dentro de las

⁵¹⁹ Benjamin, Walter. “Der Autor als Produzent”, en: *Gesammelte Schriften* II, 2, op. cit. Me refiero de ahora en más a la edición castellana a cargo de Jesús Aguirre en: “El autor como productor”, *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1998, p. 117.

condiciones literarias de producción de un tiempo. “Con otras palabras, apunta inmediatamente a la técnica literaria de las obras”.⁵²⁰

El ejemplo que Benjamin propone del autor que persigue una tendencia es el de Sergei Tretiakow. Este poeta ruso distingue el escritor operante del informativo. El primero lucha e interviene activamente: se vuelve periodista de la revolución. Pero así renuncia también a su carácter de poeta y se convierte en propagandista. Justo ahora, consigna Benjamin, estamos en medio de un “vigoroso” proceso de reconfiguración de las formas literarias, un proceso en el que muchas contraposiciones en las cuales estábamos acostumbrados a pensar pierden su capacidad de impacto. Público y escritor es una distinción que la prensa burguesa quiere mantener en pie, pero que – en el decir del filósofo– se extingue en la prensa soviética (refundición). El lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor (perito). Es el trabajo mismo el que toma la palabra, pues hay una literarización de las condiciones de vida. El escenario de esto es el periódico donde se humilla la palabra y donde se prepara su salvación.⁵²¹

La representación del autor como productor entonces debe remontarse hasta la prensa, porque solo en la prensa nos percataremos de que el vigoroso proceso de refundición somete a revisión la distinción entre autor y lector (antes un mero trabajador). La prensa, entonces, es donde es necesario buscar el modelo del autor como productor. Pero esto no quiere decir que el poeta tenga que transformarse en periodista, como lo hizo Tretiakow, sino que tiene que revolucionar sus propios medios técnicos de producción. El autor debe encontrar un lugar junto al proletariado. Pero este lugar no puede ser el de un protector o el de un mecenas ideológico. La tendencia política, por muy revolucionaria que parezca, ejerce funciones contrarrevolucionarias si el productor se solidariza con el proletariado solo con su ánimo y no como verdadero productor. “El lugar del intelectual en la lucha de clases solo podrá fijarse, o mejor aún, elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción”.⁵²²

⁵²⁰ *Ibíd.*, p. 119

⁵²¹ Se trata de una rectificación respecto de lo que había considerado en la época del ensayo sobre Karl Kraus (1931): la idea de que la información paraliza la imaginación de los lectores. Sobre el concepto de perito o especialista [*Fachman*] cfr.: Schwartz, Frederic. “The Eye of the Expert: Walter Benjamin and the Avant Garde”, *Art History*, vol. 24, nro 3, 2001, pp. 401-444.

⁵²² Benjamin, Walter, “El autor...”, *op. cit.*, p. 124.

Brecht está en ese lugar: ha acuñado el concepto de “transformación funcional” para referir a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista y por ello al servicio de la lucha de clases. “No pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista”.⁵²³ ¿Qué es pertrechar y qué es modificar? Pertrechar implica renovar desde dentro el mundo tal y como es. Modificar implica derribar barreras. Lo que hay que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario. El progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político.

La mejor tendencia es falsa si no enseña la actitud con la que debe ser seguida. Y dicha actitud solo la puede enseñar el escritor cuando hace algo: a saber, escribiendo. La tendencia es la condición necesaria pero no suficiente de una función organizadora de la obra. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo del que escribe. Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. Un autor que no enseñe a los escritores no enseña a nadie. Resulta, entonces, decisivo el carácter modelo de la producción, que en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores.⁵²⁴

El modelo de este tipo de poeta es, claro, Bertolt Brecht. Se trata de un teatro que no compite con los nuevos instrumentos de difusión (el cine y la radio) como los teatros de tramoya complicada y superproducciones, sino que procura aplicarlos y aprender de ellos: busca la confrontación. El teatro épico se pone a la altura de los tiempos de la radio y el cine.

Brecht se retira a los elementos más originarios del teatro. Modifica así la interdependencia funcional entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores. No desarrolla acciones, más bien expone situaciones. Esas situaciones las logra interrumpiendo las acciones. Se trata de un procedimiento de montaje: “lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta”.⁵²⁵ La interrupción de la acción opera constantemente en contra de la ilusión del público (la ilusión del fetiche) y tiene una función organizativa (no moral): fuerza al espectador a tomar una posición en el

⁵²³ *Ibíd.*, p. 125.

⁵²⁴ *Ibíd.*, p. 130.

⁵²⁵ *Ibíd.*, p. 131.

suceso. Así, el teatro épico no cree en que colmando el sentimiento de sus espectadores (catarsis aristotélica) contribuye a la ética ciudadana. Brecht pretende crear un distanciamiento, un *extrañamiento* [*Verfremdung*] de la situación de alienación [*Entfremdung*] en la que el público vive cotidianamente. Y lo lograría, por medio de la interrupción de la acción. El juego de palabras entre *Verfremdung* y *Entfremdung*, refleja una pretensión formal: el teatro de Brecht no busca colmar de sentimiento a sus espectadores, sino enajenarlos de las situaciones en las que viven por medio de un pensamiento insistente: por ejemplo, en la carcajada, que ofrece mejores expectativas al pensamiento que la conmoción del alma.

El poeta debe cavilar, reflexionar. ¿Sobre qué? Sobre su posición en el proceso de producción. Esta reflexión llevará a los mejores técnicos de su especialidad a solidarizarse con el proletariado. Benjamin analiza la reflexión de otro poeta revolucionario, publicada en la revista *Commune*, que responde a la pregunta “¿Para quién escribe usted?”. Es la reflexión de Aragon. Este poeta defiende la idea de una burguesía que no es solo aliada del proletariado sino que lucha con el proletariado. ¿Cómo han llegado los burgueses rusos tales como Eisenstein a ser pioneros del socialismo? Traicionando a su clase: no pertrechando el aparato de producción, sino acomodando dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria. Cuanto más conozca el escritor su puesto en el proceso de producción, menos se le ocurrirá pensar en hacerse pasar por un poeta “espiritual”. El espíritu, que se hace presente en nombre del fascismo, tiene que desaparecer. La lucha revolucionaria no es milagrosa, no se juega entre el capitalismo y el espíritu (fascismo), sino entre el capitalismo y el proletariado (socialismo).

Resumiendo a partir de nuestra propia crítica de este texto, Benjamin tiene razón en sospechar de la exigencia moralizante que los movimientos de izquierda hacen a sus artistas. El argumento en contra de los contenidos “revolucionarios” y la sugerencia de revolucionar los propios medios resulta llamativamente actual. Sin embargo, la homologación de la revolución técnica con la revolución política no parece ser evidente. Benjamin esencializa la potencia revolucionaria de los nuevos medios técnicos, supone que de ellos se deriva el desmoronamiento final de cuanto quedaba de mágico-religioso en Occidente (o bien que esos medios tienen el desmoronamiento por fundamento). ¿Por qué la interrupción en el montaje se traduce en interrupción de

la alienación capitalista? Esto es algo que queda sin explicar. Por último, los argumentos con los que el filósofo sostiene que no hay nada revolucionario en el arte-propaganda y en las modas responden, a su pesar, a la actitud platónica que se buscaba en un principio refutar. Vale decir, si Tretiakow fue un poeta mediocre, esto no puede derivarse de los argumentos que “El autor como productor” nos ofrece.

De un lado quedan la propaganda y la moda, la espiritualización, la conmoción; del otro, el arte, la reflexión, el extrañamiento. Es curioso que aquí se pierde toda dialéctica, en el sentido de las tensiones entre opuestos de las que nos hablaba Benjamin desde el *Trauerspiel* en adelante (cap. III). En su aspecto más rico, la dialéctica benjaminiana suponía que la praxis política revolucionaria podía apropiarse de los mismos elementos que el enemigo, poniéndolos al servicio de la emancipación. Es decir que, en otro contexto, propaganda y praxis hubiesen dialectizado, y de hecho lo hacen en el concepto de “fantasmagoría” y “moda” de *Los Pasajes*.

3. Teorías del fascismo alemán: *Gestalt* y *Urbilder*

En su famosa biografía intelectual de Aby Warburg, Ernst Gombrich advierte sobre un peligroso paralelismo entre la teoría de la memoria de Warburg y las doctrinas de la memoria racial.⁵²⁶ Pero es necesario deshacer este paralelismo inmediatamente, justamente porque en las diferencias aparentemente sutiles entre unas teorías y otras será posible encontrar las grandes diferenciaciones para una teoría política de la imágenes. Las críticas que Benjamin y Adorno realizan a estas teorías nos permitirán complementar esta diferenciación.

Es conocido que los neorrománticos conservadores de la época de la República de Weimar renovaron la vieja crítica romántica de la Razón.⁵²⁷ Es cierto que esta crítica tenía un asidero muy claro en Novalis o en Schlegel: pero para ellos lo que debía ser discutido no era tanto la Razón como ciertos pilares de la Ilustración, un tipo de pensamiento enciclopédico que rebajaba la naturaleza a la condición de máquina

⁵²⁶ Gombrich, Ernst, *op. cit.*, p. 226

⁵²⁷ Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán*. Buenos Aires: Tusquets, 2012, cap. 10. Trad.: Raúl Gabás Pallás.

uniforme y regular, perdiéndose de vista su potencia creadora.⁵²⁸ Pero el nuevo pensamiento modernista y conservador construía duetos irreconciliables: el sentimiento como enemigo de la razón, la *Kultur* opuesta a la *Zivilisation*, y el *Volkgeist* como *espíritu del pueblo* se volvía contrario del *Geist* francés, inglés y judío como *mente*. La nueva *Kultur* se fundaba en principios suprahistóricos, *formas* a las que – contrariamente al romanticismo decimonónico– se les daba un alma y una significación mítica: la sangre, la raza, la guerra.⁵²⁹ Estas categorías, si bien se pretenden referidas a “lo concreto”, están por encima de lo histórico, mejor aún, de lo temporal, y son extrañas a su encarnadura social y material. En esto reside una parte importante de la crítica que autores como Warburg, Benjamin y Adorno lanzan sobre autores como Spengler, Jünger y Klages.

En la historia orgánica de Spengler, los artefactos de la cultura (sus instituciones, su arte) son las formas exteriores de algo interno, oculto y profundo en el alma alemana: la obediencia, el emprender, la técnica. Esto oculto puede resumirse en la forma-Organización.⁵³⁰ En “Spengler después del ocaso”, Adorno denuncia la utilización del romanticismo para transfigurar ideológicamente la historia material (memoria) en una historia arquetípica del alma alemana.⁵³¹

En *El trabajador. Dominio y figura* (1932), Jünger refina el concepto spengleriano de *Gestalt* (forma o figura) introduciendo la noción de experiencia [*Erlebnis*]:

Son figuras aquellas magnitudes que se ofrecen a unos ojos que captan que el mundo articula su estructura de acuerdo con una ley más decisiva que la ley de la causa y el efecto, aunque no vean la unidad bajo la que se efectúa esa articulación [...]. En la figura descansa el todo, un todo que abarca más que la suma de sus partes.⁵³²

⁵²⁸ Novalis. “Observaciones varias”, en: *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal, 2007. Trad.: Robert Caner Liese.

⁵²⁹ Herf, Jeffrey. “La revolución conservadora de Weimar”, en: *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993. Trad.: Eduardo L. Suárez.

⁵³⁰ Spengler, Oswald. *El hombre y la técnica y otros ensayos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947. L. Martínez Hernández.

⁵³¹ Adorno, Theodor. “Spengler tras el ocaso”, en: *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1973. Trad.: Manuel Sacristán.

⁵³² Jünger, Ernst. *El trabajador. Dominio y figura*. Barcelona: Tusquets, 2003, p. 38. Trad.: Andrés Sánchez Pascual.

Para captar la *Gestalt* se requiere la experiencia de esa *Gestalt*. Y la experiencia por antonomasia es la del frente [*Fronterlebnis*] de la I Guerra Mundial, porque allí había acontecido lo extraordinario respecto de la vida maquínica del mundo burgués.⁵³³ La *Gestalt* por excelencia es, para Jünger, la del Soldado que, al constituir una totalidad, tiene que llegar a dominar sobre lo sesgado y abstracto: el mundo debe uniformarse. Como ya lo hemos visto en el capítulo precedente, para Benjamin, la vivencia del frente no constituye experiencia. Justamente, lo truculento de la guerra volvió a los acontecimientos inenarrables,⁵³⁴ los hundió en el olvido. Nada que contar: pobreza de palabras. En una reseña de *Krieg und Krieger* [*La guerra y el guerrero*, 1930], una compilación de textos sobre el tema de la guerra editada por Ernst Jünger, Walter Benjamin escribía que la revolución conservadora no hacía otra cosa que espiritualizar y resacralizar su objeto (la guerra, la sangre) vaciándolo de sentido y escindiéndolo de su carácter temporal, social y material; en una palabra, de la experiencia en tanto *Erfahrung*. Se le atribuía un alma a la guerra cuando en realidad estaba puesta al servicio del militarismo y los intereses más mundanos.⁵³⁵ Para Benjamin –como hemos visto– la *praxis* reside en el gesto contrario, encuentra el hechizo donde la Modernidad vocifera que hay mera razón, desnudando su dialéctica inmanente.

En un sentido similar se dirige la crítica de Benjamin a otro filósofo fascista de las imágenes: Ludwig Klages. Este autor había acuñado la noción de *Urbilder* o imágenes originarias. Estas imágenes son en realidad “almas y formas hace tiempo acabadas”.⁵³⁶ Así, estas almas y formas se confrontan con el *Geist* burgués sin producir en verdad ninguna conciencia revolucionaria (como sí lo hacían las imágenes dialécticas).

Las críticas de Adorno y Benjamin a estos pensadores se condicen muy bien con el pensamiento warburguiano. Para Warburg, a diferencia de los teóricos de la *Gestalt*, no cabe hablar de símbolos hasta tanto ellos no “obran selectivamente [...] en la obra del artista allí donde ambas cosas, herencia [del pasado] y mundo de impresiones

⁵³³ Jünger, Ernst. *In Stahlgewittern*. Tübingen: Klett-Cotta, 2007.

⁵³⁴ Cfr.: Benjamin, Walter. “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, en: *Gesammelte Schriften II*, 1, *op. cit.*

⁵³⁵ Benjamin, Walter. „Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‚Krieg und Krieger‘ Herausgegeben von Ernst Jünger“, en: *Gesammelte Schriften III*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

⁵³⁶ Benjamin, Walter. “Johann Jakob Bachofen”, *Gesammelte Schriften II*, 1, *op. cit.*, p. 229.

[presentes] se pueden observar fenomenológicamente en sus componentes”.⁵³⁷ Se trata para Warburg del modo en que conjugan en los símbolos *pathos* pasado y acción presente, lo que las imágenes pueden hacer hoy.⁵³⁸

Recapitulando, entonces, la distinción de las *Gestalten* y *Urbilder* frente a las *Pathosformeln*, *Nachleben* e imágenes dialécticas reside en los siguientes puntos:

1. La teoría reaccionaria rastrea lo oculto en las cosas. Espiritualiza elementos de la vida cotidiana, los eterniza. La teoría crítico-política de las imágenes encuentra el encantamiento histórico-político en el que las cosas están sometidas e ilumina así su juego dialéctico inmanente entre fetichización-desfetichización.
2. La actitud reaccionaria rechaza la reflexión y la acción presentes. Se inclina hacia el sentimiento. La teoría crítico-política de las imágenes del *pathos*, recuerda la tensión polar entre el *pathos* y la acción (fórmula del *pathos*).

Ahora bien ¿estas teorías dicen algo sobre nuestro presente? ¿En qué sentido tienen actualidad? ¿Qué ha pasado –desde el momento en que estas teorías fueron desarrolladas– con las caracterizaciones teóricas sobre la reproducibilidad del arte?

Mientras que la manipulación y el culto constituyen criterios insuficientes para producir una crítica contra las imágenes reaccionarias, resulta ahora que las tensiones magia-política y *pathos*-acción nos habilitan a repensar la relación entre política y propaganda (o “estetización”) en un sentido dialéctico. La insistencia en cualquiera de los extremos de estos segmentos obstaculiza la *praxis*. ¿Existe la política pura, es decir, la mera interrupción o discontinuidad, la pura reflexión o acción? ¿Existe sin propaganda –con lo que ella implica hasta ahora para nosotros: relato histórico, ritual

⁵³⁷ Warburg, Aby, “Conferencia en la Hertziana”, *Atlas Mnemosyne*, *op. cit.*

⁵³⁸ Cfr.: *Ídem*. En un polémico ensayo, Mathew Rampley consigna que el historiador de Hamburgo veía el avance del fascismo como una supervivencia del culto de la muerte. Menciona la interpretación que el cientista realizó sobre una serie de asesinatos fortuitos de los que los medios antisemitas se encargaron de acusar a los judíos y sus supuestos rituales secretos. Cfr.: Rampley, Mathew, “Aby Warburg: Kulturwissenschaft, Judaism and the Politics of Identity”, *op. cit.* A propósito del asesinato de una maestra de escuela, Warburg había anotado en su diario “Muerte de Orfeo: regreso de la bestia eternamente inmodificable, genus: homo sapiens.” Citado en: Schoell-Glass, Charlotte, *op. cit.*, p. 88. Según la hipótesis de lectura de Rampley, en los rituales de la muerte pertenecientes a la tradición del *pathos* dionisiaco se homologarían los conceptos de fórmula del *pathos* y de *Urbild* o *Gestalt*. Sin embargo, la expresión “eternamente inmodificable” forma un oxímoron con la de “regreso”. La fórmula del *pathos* nunca regresa eternamente inmodificable; por el contrario, el regreso y su encuentro con el *pathos* presente es lo que la vuelve una diferencia en cada oportunidad.

mágico, movilización afectiva? ¿Existe propaganda que obstaculice completamente la acción? De hecho, la des-auratización, el des-encantamiento, la discontinuidad y la acción no pueden pensarse si no es en relación con lo que desaturizan, desencantan, discontinúan. Pero ¿tienen actualidad a estas ideas? Creemos que sí y de hecho fue nuestro presente el que nos hizo reformulárnoslas. Es notable cómo, a nivel nacional y global, sobrevive hasta nuestros días el discurso al que venimos llamando “ilustrado”, que es común a diversas tácticas políticas, y que consiste en denunciar el carácter mítico-mágico y el registro puramente afectivo del discurso del adversario. De un lado, se denuncian los relatos estilizados y tendenciosos sobre la historia reciente. Del otro, se denuncia un discurso vaciado de contenido y apoyado en imágenes fascinantes. El primero de los ataques suele dirigirse al populismo, el segundo, a las nuevas derechas, que utilizan estrategias provenientes del *marketing*. ¿Pero constituye hoy una amenaza de la política reaccionaria el echar mano de afectos destructivos y reificaciones ideológicas? O ¿a qué debería prestarle atención hoy una teoría de lo estético-político?

4. Recapitulación. La dialéctica de la política y la estética

En este capítulo nos hemos abocado a la crítica de los momentos que llamamos “ilustrados” en las obras de Warburg y Benjamin. Frente a estos momentos ilustrados hemos procurado reposicionar las propias teorías de la historia y de las imágenes dialéctica y de la supervivencia (que incluyen las teorías del *pathos*, la teoría de la imagen onírica, la teoría del símbolo). Buscamos otorgar mayor elocuencia y actualidad a estas teorías que a los momentos ilustrados.

En cuanto a Warburg, su reproche de la manipulación de imágenes fue sometida a discusión a través de sus propios textos en donde existe manipulación al mismo tiempo que se produce una apertura del *Denkraum*. Finalmente reivindicamos la polaridad entre *pathos* y acción que garantiza la apertura simbólica del espacio de reflexión. Benjamin también nos mostró una cara ilustrada de su filosofía: el rechazo de la magia para la política. Hemos visto que esta tesis se contradecía con textos anteriores en donde la política y la magia aparecían como términos dialécticos en un

sentido cercano a como analizamos la fuerza revolucionaria de las imágenes dialécticas y oníricas (cap. III).

En las consideraciones finales recapitularemos nuestro argumento central poniendo énfasis en la dialéctica que esta tesis buscó ganar para la relación entre estética y política y nos propondremos dar cuenta de su actualidad, a partir de la mención a ciertas teorías contemporáneas de lo estético-político así como las posibles líneas de continuidad heurística que se abren con nuestro planteo.

Conclusiones

Actualidad de lo estético-político

Como hemos señalado en el capítulo IV, Benjamin temía que, de no darse la desaturación del mundo, adviniese su espectacularización total. Recordemos que el filósofo entendía la estetización como fetichización. Es decir, en la Modernidad, la lógica aurática había sobrevivido como un parásito en el culto a la mercancía y a las piezas de arte. Estas exigían una contemplación fascinada por parte de las masas; un tipo de disposición que el fascismo había sabido aprovechar.⁵³⁹ También Warburg había llegado a expresar –aunque de modo tácito y a tono con el liberalismo del Instituto– que las supervivencias eran contrarias a la manipulación simbólico-afectiva. Se alzaba de este modo la siguiente constelación conceptual: estetización, espiritualización, auratización, fetichización, propaganda, manipulación simbólico-afectiva. Una constelación que heredó parte de la teoría marxista de la posguerra.

Tras la caída de los totalitarismos, varios autores de cuño marxista se inclinaron a creer que la fuerza vencedora de la Segunda Guerra Mundial fue la estetización total del mundo. El diagnóstico fue quizás por primera vez sistematizado en *Mitologías* de Roland Barthes (1957), se prorrogó en el celeberrimo *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord (1967) y llegó a su punto cúlmine con *Las sociedad del consumo* de Jean Baudrillard (1970). A esta trilogía la recorre una idea general, consistente en la premisa de que no son ya las mercancías las que reifican las relaciones de producción objetivas, sino que la entera realidad social se ha fetichizado. Las cosas del mundo se han transformado en puro valor de cambio, sostienen estos autores, signos sin referente, valores-signo.⁵⁴⁰ Ya no hay una “realidad” a la cual las cosas remiten,⁵⁴¹ ellas se espejan unas en otras, como meras apariencias, meras imágenes refiriéndose a sí mismas, meros simulacros. Ya no hay nada que des-fetichizar, ninguna realidad que

⁵³⁹ Cfr.: Sontag, Susan. “Fascinante fascismo”, en: *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 1987.

⁵⁴⁰ Cfr.: Baudrillard, Jean. *La sociedad del consumo*. Sus mitos, sus estructuras. Madrid: Siglo XXI, 2009. Trad.: Alcira Bixio.

⁵⁴¹ Cfr.: Barthes, Roland. “El mito, hoy”, en: *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1991. Trad.: Héctor Schmucler.

desmienta estas imágenes.⁵⁴² El espectáculo representa, reproduce y copia la vida del espectáculo y de la industria cultural; asimismo, el espectáculo es performativo; a saber, produce las relaciones sociales que dice representar. Es decir que, en este diagnóstico de época, la auratización-estetización-fetichización-manipulación se convierte en un destino de nuestras sociedades.⁵⁴³

Si el mundo es puro espectáculo, pura propaganda, pura estetización, pura auratización, pues hay que decir al mismo tiempo que ya no hay más praxis posible. No hay margen para subjetivación política. Cualquier intento de novedad se muestra vano porque ya está codificado dentro de la lógica de la industria cultural, el espectáculo y la estetización. De hecho –se nos dice– el capitalismo tardío justamente se basa en la industria de los valores distintivos o signos diferenciales, en crear novedades, desafiar su propio conservadorismo. Dado este carácter “creativo” de la producción contemporánea, la teoría ha hablado incluso de “capitalismo artístico”.⁵⁴⁴ El capitalismo ha alcanzado a tal punto todos los rincones de lo social que cualquier acción crítica parece –al decir de estas teorías– atada a la lógica aparental y no puede más que servirse de esta lógica.

¿Pero entonces no queda más que aceptar que ahora toda política, toda crítica, toda acción, toda interrupción trabaja en favor de la lógica del fetiche? De ningún modo. Tal como lo hemos entendido en esta tesis, la polaridad política-propaganda (o política-estetización) conserva su vigencia. Recordémoslo: se trata de una polaridad, de un punto máximo de tensión, no de una contraposición o una antinomia. A la afirmación de que “solo hay apariencias”, las teorías de Warburg y Benjamin responden: “¿acaso no se trató siempre de ellas?”. Al historiador tocaba la tarea de dejar que las apariencias expresen –en tanto supervivencias– “las voces de los tiempos” (Warburg); al crítico correspondía hacer justicia a la verdad, que siempre se muestra como apariencia, como imagen dialéctica, pero sin pretender quitarle su velo

⁵⁴² Cfr.: Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2012. Trad.: José Luis Pardo.

⁵⁴³ El sintagma “destino de imágenes” le pertenece a Rancière. Cfr.: Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

⁵⁴⁴ Cfr.: Boltanski, Luc y Chiapello, Éve. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002; Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. *La estetización del mundo*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.

(Benjamin). Lo dialéctico o polarmente distinto de la apariencia, del fetiche, nunca fue la “realidad” sino un nuevo abanico de lo simbólico.

Frente al diagnóstico apocalíptico de la exhibición total, debemos al filósofo Jacques Rancière un primer intento de rescate no tanto del concepto perdido de “realidad” –que la teoría recuperó vía Althusser y Lacan– sino más bien de la noción de “apariencia”, en una dirección similar a la de Benjamin y Warburg. En una conferencia del año 2001, titulada “El destino de las imágenes”, afirma:

¿De qué se habla y qué es lo que se nos dice, en términos exactos, cuando se afirma que a partir de ahora ya no hay realidad sino solo imágenes [...] Si ya solo hay imágenes no hay otro de la imagen. Y si ya no hay otro de la imagen, el propio concepto de “imagen” pierde su contenido, ya no hay imagen.⁵⁴⁵

Rancière quiere, precisamente, sostener que la noción de imagen constituye un señalamiento de la Otredad y no de lo Mismo. Su respuesta al pesimismo de la teoría del fin de la representación trae aires de cambio al pensamiento, porque permite volver a darle entidad a la política –que había sido igualada con el espectáculo– a partir del rescate de lo aparential. En el quinto capítulo de su clásico *El desacuerdo* (1995), la cuestión aparece señalada así:

[Es necesario marcar una diferencia] con respecto a los análisis de la simulación y el simulacro efectuados, en particular, por Jean Baudrillard. Estos nos mostraron un gigantesco proceso de simulación bajo el signo de la exhibición integral y permanente de lo real: todo se ve, nada aparece, puesto que todo ya está allí, idéntico a su representación, idéntico a la producción simulada de su representación. Lo real y su simulación son en lo sucesivo indiscernibles, lo que equivale a una licencia otorgada a lo real, que ya no necesita presentarse por ser siempre anticipado en su simulacro.⁵⁴⁶

La teoría de la “exhibición integral” hace que todo se refiera a sí mismo y así deja caer, no tanto el concepto de lo “real”, sino más bien la potencia vital de lo aparential: “La ‘pérdida de lo real’ es de hecho una pérdida de la apariencia”.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Rancière, Jacques, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁴⁶ Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996, p. 131.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 132.

Según el esquema rancièreano vivimos en un orden aparental. Vemos, enunciamos, sentimos según cómo se haya dado la distribución de la sensibilidad. Pero este orden sensible y aparental nunca es definitivo. Siempre es pasible de ser quebrado por la política. Con otras palabras, el orden o reparto de lo sensible es una *aisthesis* y, la política, una ruptura de esa *aisthesis*, que propone una nueva percepción.⁵⁴⁸ Esto se produce cuando “la parte de los que no tienen parte” en el reparto producen una “escena del disenso”.⁵⁴⁹ La idea de disenso o desacuerdo es sumamente relevante para comprender hasta qué punto la “nueva” percepción es inmanente al “viejo” reparto. Más que desenmascarar el juego de poder que la hace existir, la política busca ampliar o romper la esfera de ese aparecer.⁵⁵⁰ Esta idea rancièreana de apariencia refuerza la de “imagen” en nuestros autores. Según Warburg y Benjamin la imagen no es tanto una figuración como el modo que tenemos de percibirla y lo que ella puede *hacer* en el presente.⁵⁵¹ Los ideales hegemónicos (eso a lo que Warburg y Benjamin llaman “idealismo”) orientan la percepción de todo lo existente, lo enmarcan en un *continuum* sin rebordes, que parece previsto de antemano y llamado a ascender por un destino extraño a la acción. Las imágenes vienen a interrumpir el continuo, a desafiarlo.

Según las teorías de la “exhibición total” toda crítica o toda política no puede más que desarrollarse con los términos y la lógica de la fetichización. Pero olvidan que esta lógica tiene una doble faceta (dialéctica o polar). Es decir las mismas cosas que aparecen con significación unívoca, están abiertas a nuevas significaciones. Se nos permita mencionar algunas líneas de trabajo contemporáneas que operan en este sentido. Recientemente el filósofo Emanuele Coccia ha propuesto una metareflexión

⁵⁴⁸ Cfr.: Rancièrre, Jacques. “Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética”, en: *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo, 2014. Trad.: Mónica Padró.

⁵⁴⁹ Estas expresiones aparecen constantemente en *El desacuerdo*, *op. cit.*

⁵⁵⁰ Cfr.: *Ibíd.*, p. 114. En un trabajo escrito con Lucía Wegelin nos ocupamos de demostrar cómo el concepto de “apariencia” de Rancièrre resulta mucho más productivo para pensar la política que el par de opuestos política (ruptura del reparto) y policía (reparto). De hecho nuestra hipótesis allí es que la antinomia política-policía puede ser matizada e incluso volverse una dialéctica (en sentido benjaminiano) a partir del concepto de apariencia. Losiggio, Daniela y Wegelin, Lucía, “Sobre política y apariencia en la teoría de J. Rancièrre”, *Cuadernos de Filosofía*, Buenos Aires, FFyL, nro. 62. En prensa.

⁵⁵¹ Nos apoyamos para esta interpretación en la idea de “organización temporal de la percepción” de Kambas, Chrysoulas. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1983.

sobre las implicancias morales del protagonismo que la mercancía y la publicidad adquirieron en las últimas décadas. Esto supone correr el foco del rechazo al fetichismo, redirigiéndolo a una reflexión más funcionalista.⁵⁵²

También el comunicólogo Régis Debray introdujo una diferenciación entre la transmisión y la comunicación que es sumamente productiva. En clave benjaminiano-baudrillardiana, Debray da por válida la tesis de que los medios modifican nuestra percepción (una tesis con la que Rancière discute en “El destino...”). Es decir, la TV y la computadora eliminan la distancia representativa. Especialmente con la transmisión “en vivo y en directo” y la “realidad aumentada”, lo transmitido deja de referir a una realidad exterior. En esto consiste nuestro régimen contemporáneo de la mirada (la “videósfera”).⁵⁵³ Y, sin embargo, Debray distingue “transmisión” y “comunicación”. La segunda está constituida por la memoria colectiva que es la que explica las transformaciones culturales. Pese a la inmediatez que nos plantean los medios de transmisión actuales, ellos son el modo principal con el que cuentan nuestras sociedades para la *comunicación de la memoria colectiva*, eso que tiene fuerza transformativa.⁵⁵⁴

Ciertamente, el carácter transformador de las imágenes del pasado constituye un factor olvidado por los pensadores de la exhibición total. Autores como Fredric Jameson y los miembros de la *Cybernetic Culture Research Unit* (Simon Reynolds, Sadie Plant, Mark Fischer) vienen mostrando cómo el anticapitalismo es absorbido por el capitalismo. Lo hacen analizando la reactivación de las subculturas pasadas por parte de la industria cultural, como es el caso del post-punk de los '90 y el “éxito” de bandas de rock como Sonic Youth o Nirvana.⁵⁵⁵ Y no obstante, esto no subsume todo a la lógica del fetiche. Según apunta Mark Fisher, asumir esta inamenentización de la estetización como realidad total es aceptar la igualación del mercado con el de la

⁵⁵² Cfr.: Coccia, Emanuele. “El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral”. Cantabria: Shangrila, 2015. Trad.: José Miguel Burgos Mazas.

⁵⁵³ Cfr.: Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. Trad.: Ramón Hervás.

⁵⁵⁴ Cfr.: Debray, Régis. “El tiempo de la transmisión”, en: *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2011. Trad.: Nuria Pujol i Valls.

⁵⁵⁵ Cfr.: Jameson, Fredric. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991; Fischer, Mark. “Es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo”, en: *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

esfera pública; un espacio que este nuevo marxismo quiere defender. Esta igualación ha sido promovida en los últimos años por el neoliberalismo.⁵⁵⁶

La diferenciación entre mercado y esfera pública (y esfera pública digital) ha adquirido enorme protagonismo hoy dentro del feminismo, a partir del señalamiento crítico de Nancy Fraser en 1990.⁵⁵⁷ Para el feminismo, la intervención pública con imágenes resulta una herramienta crítica central, incluso al día de hoy.

Es en respuesta a la tensión entre la democratización y marketinización que el escenario público se ha ubicado en el centro de la reflexión de las autoras de una nueva corriente del pensamiento, el giro afectivo. Walter Benjamin y Aby Warburg son dos pensadores que no solamente están presentes en el nivel de la afinidad teórica con la corriente del *affective turn* sino que con justicia han sido recuperados por ella.⁵⁵⁸ En una constelación que incorpora los problemas de la agencia (afectos y acción), los símbolos y la política, esta nueva corriente del pensamiento repone una ya histórica impugnación del feminismo a la esfera pública liberal.

En el vocabulario cotidiano, los afectos, sentimientos y emociones –aun hoy– se presentan como privativos de las personas. Raramente se piensa el carácter colectivo, histórico y/o cognitivo de las emociones, algo que oportunamente tanto Warburg como Benjamin intentaron revertir. Y por supuesto esto tiene efectos en la exclusión política de determinados grupos.

El rescate de los afectos para la reflexión sobre la democracia es clásica en la filosofía. Y, en esta morada, las autoras del *affective turn* no se han sentido ajenas a la teoría del populismo y, en particular, a la obra de Chantal Mouffe. Pero, a distancia de esta filósofa, para quien las pasiones políticas se subliman en las instituciones democrático-agonísticas,⁵⁵⁹ estas autoras vienen abocándose a todo el espectro de lo

⁵⁵⁶ Cfr.: Fischer, Mark, *op. cit.*

⁵⁵⁷ Fraser, Nancy. “Repensar la esfera pública. Una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente”, *Ecuador Debate*, nro. 46, 1997, p. 5.

⁵⁵⁸ Cfr.: Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Massachusetts: Harvard University Press, 2008; Ngay, Sianne. *Ugly Feelings*. Massachusetts: Harvard University Press, 2005; Macon, Cecilia. “Ansiedad, indignación y felicidad para la emancipación: el camino de Mary Wollstonecraft”, en: *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017. (En prensa); Slaby, Jan. *Affective Societies*.

⁵⁵⁹ Desde la investigación abordada en el libro *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la Democracia* (1985), la pensadora belga buscó una vía alternativa a las reflexiones que consideran la democracia desde la “racionalidad comunicativa” (Habermas).

afectivo, incluyendo los afectos considerados “negativos” no solo por el discurso liberal y la filosofía moderna, sino también por el acervo vulgar. Se entiende que los afectos o sentimientos que –no solo en el spinozismo sino también en el lenguaje cotidiano y en las más diversas lenguas– llamamos “malos”, “negativos”, “feos” o “tristes” pueden dar lugar a la acción y la reflexión, o ser ellos mismos un modo de la acción y de la razón.⁵⁶⁰ Se procura así –entre otras cosas– alcanzar una crítica de lo público más ajustada a la agencia existente.

Según Sara Ahmed existe una circulación social de afectos y emociones que hace que se adhieran a signos y cuerpos, volviendo esenciales vínculos construidos culturalmente. Así, los afectos o emociones no son privativos de determinados cuerpos sino que, más bien, cada vez que aparecen, reproducen las exclusiones sociales que les dan origen.⁵⁶¹ Le interesa a Ahmed, por caso, cómo se asocia performativamente el asco a los cuerpos racializados, la vergüenza a los cuerpos queer, la felicidad y el amor a la familia heteronormada.

Asimismo, en *El retorno de lo político* (1999) explica el modo en que las teorías democrático-liberales de John Rawls y Jürgen Habermas son incapaces de explicar cómo puede ocurrir que al interior de aquello que era un “destino” (la democracia deliberativa y racional) se de el conflicto. El liberalismo teórico remite entonces esos estallidos a islotes “arcaicos” o “totalitarios” dentro de la democracia liberal. Cfr.: Mouffe, Chantal. *El retorno de lo político*. Buenos Aires: Paidós, 1999. La gran tesis de Mouffe parte de una perspectiva filosófica ontológica: hay una “negatividad radical” que no puede ser superada, a saber, el conflicto antagónico, pasional e irracional a la vez. Esto es lo que la filósofa ha denominado *lo político*. La política, en cambio, es el modo en que se organiza institucional y racionalmente el conflicto antagónico; en la democracia radical (donde se da la política), el antagonismo nosotros-ellos no redundaría en la fórmula amigo-enemigo (guerra civil o totalitarismo). La noción de “agonismo” –vinculada a la política– remite a la transformación del conflicto antagónico entre enemigos en un conflicto de rivales legítimos, sin que la dimensión antagónica desaparezca. A esta escala, las pasiones siguen existiendo en la esfera pública y común, pero son “sublimadas” por las instituciones políticas que las movilizan hacia diseños democráticos, creando formas afectivas de identidad. Cfr.: Mouffe, Chantal. *Agonistics. Thinking the World politically*. Londres: Verso, 2013.

⁵⁶⁰ Por mencionar una reciente investigación de estas latitudes, Cecilia Macón se ocupó de demostrar cómo la vergüenza activó los testimonios de mujeres trans en los juicios contra ex represores en la Argentina. Macón, Cecilia. “Vergüenza como empoderamiento. El caso de los crímenes sexuales de lesa humanidad”, *Confines*, nro. 31. En prensa.

⁵⁶¹ Cfr.: Ahmed, Sara. *The cultural Politics of Emotion*. Nueva York: Routledge, 2004, p. 7.

En esta misma línea, hace ya unos años Judith Butler viene pensando a la democracia como aquel régimen que cuestiona los códigos existentes de *legibilidad* y *visibilidad* de los cuerpos.⁵⁶²

En definitiva, el rescate del carácter crítico de lo aparential y de los afectos tradicionalmente considerados “negativos” constituye hoy un pilar para cualquier reflexión sobre la democracia. Estas cuestiones vuelven a ser un tema de agenda para nuestro pensamiento, especialmente cuando las nuevas derechas abonan sus discursos, ya no solo con un *pathos* destructivo y del odio, sino también con el de la bondad, el cuidado, la alegría, el amor. Las víctimas contemporáneas de las injusticias lo son menos de una construcción propagandística totalitaria que de un centelleo alegre que desprecia

⁵⁶² Butler, Judith. *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Butler, Judith y Athanasiou, Athena. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity, 2013.

Bibliografía primaria

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften I, II, III, IV, V*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1996.

Benjamin, Walter. *Obras I, 1*. Madrid: Abada, 2006. Trad.: Alfredo Brotons Muñoz.

Benjamin, Walter. *Obras I, 2*. Madrid: Abada, 2008. Trad.: Alfredo Brotons Muñoz.

Benjamin, Walter. *Obras II, 1*. Madrid: Abada, 2007. Trad.: Jorge Navarro Pérez.

Benjamin, Walter. *Obras II, 2*. Madrid: Abada, 2009. Trad.: Jorge Navarro Pérez.

Benjamin, Walter. *Obras IV, 1*. Madrid: Abada, 2010. Trad.: Jorge Navarro Pérez.

Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2009. Trad.: Luis Fernández Castañeda.

Benjamin, Walter. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012. Trad.: Carola Pivetta.

Benjamin, Walter. "Onirokeitsch", en: Ibarlucía, Ricardo, *Onirokeitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

Benjamin, Walter. "El autor como productor", en: *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1998. Trad.: Jesús Aguirre.

Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2014.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2014.

Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Trad.: Mario Caimi.

Kant, Immanuel. *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*. Madrid: Istmo, 1999. Trad.: Mario Caimi.

Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. México: Porrúa, 1991. Trad.: Francisco Larroyo.

Kant, Immanuel. "Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita", en: *Filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2004. Trad.: Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa.

Warburg, Aby. "Arte del retrato y burguesía florentina", en: *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. Trad. José Emilio Burucúa.

Warburg, Aby. "El Déjeuner sur l'herbe de Manet. La función prefigurativa de las divinidades elementales paganas para la evolución del sentimiento moderno de la naturaleza", *Revista Eadem Utraque Europa*, nro. 13, junio 2012. Trad.: Natalia Gil y Daniela Losiggio.

Warburg, Aby. "Notas para el Seminario sobre Jacob Burckhardt dictado en la Universidad de Hamburgo (1926-1928)", *Eadem Utraque Europa*, nro. 16, 2015. Trad.: Gonzalo Aguirre y Daniela Losiggio.

- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. Trad. Joaquín Chamorro Mielke.
- Warburg, Aby. *Burckhardt Seminars (1927-1928)*, consultado en: Warburg Archive, Warburg Institute, University of London, febrero de 2013.
- Warburg, Aby. Cartas y fragmentos autobiográficos, en: Warburg, Aby y Binswanger, Ludwig, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Trad.: Gelormini, Nicolás.
- Warburg, Aby. *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005. Trad.: Elena Sánchez y Felipe Pereda.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso: 2004. Trad.: Joaquín Etoarena Homaeché.
- Warburg, Aby. *Gesammelte Schriften*. Leipzig: Teubner, 1932.
- Warburg, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*. Florencia: La Nuova Italia, 1966. Trad. E. Cantimori.
- Warburg, Aby. *Leonardos Vortrag*, consultada en: Warburg Archive, Warburg Institute, University of London, febrero de 2013.
- Warburg, Aby. Notas, diarios y fragmentos inéditos, en: Gombrich, Ernst. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992.
- Warburg, Aby. *Werke*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Estudios críticos sobre W. Benjamin

- Abadi, Florencia. "Mímesis y rememoración en Walter Benjamin", *Aporía. Revista Internacional de investigaciones filosóficas*, nro. 6, 2013, pp. 4-16.
- Abadi, Florencia. "Pasado inconcluso y pasado primitivo en la obra tardía de Walter Benjamin: la redención como exigencia del mundo objetivo", *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, nro. 57, 2012, pp. 51-65.
- Abadi, Florencia. *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014.
- Adorno, Theodor. "Benjamin über Kafka", en: *Über Walter Benjamin. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1981.
- Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Benjamin, Andrew (ed.). *Walter Benjamin and History*. Londres, Nueva York: Continuum, 2005.
- Bojanic, Petar. "God the Revolutionist on Radical Violence Over The First Ultra-leftist", *Filosofski Vestnik*, vol. XXIX, nro. 2, 2008, pp. 191-207.
- Bolle, Willi. "Historia", en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda.

- Brotzolakakis, Christina. "Phantasmagoria: Walter Benjamin and the Poetics of Urban Modernism", en: P. Buse, Peter y A. Scott (eds.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, Basingstoke, Macmillan, 1999.
- Brüggemann, Walter. "Die Erfahrung des Eigedenkens – Walter Benjamin", en: M. Buckmiller; D. Heimann (et. al.) (eds.), *Judentum und politische Existenz. Siebzehn Porträts deutsch jüdischer Intellektueller*, Hannover, Offizin, 2000.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa, 1995. Trad.: Nora Rabotnikof.
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005. Trad.: Mariano López Seoane.
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid: Antonio Machado, 2004.
- Cantisani, Alejandro. *Crítica, violencia y soberanía. Estetización y politización en la obra temprana de Walter Benjamin*. Tesis para obtener el título de doctor en Ciencias Sociales, UBA, 2016.
- Catanzaro, Gisela. "Espíritu de historización. Derroteros de la filosofía de la historia de Herder a Hegel" en: *Nación entre Naturaleza e Historia. Sobre los modos de la Crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2011.
- Cohen, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, Londres: University of California Press, 1993.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley. El fundamento mítico de la autoridad*. Madrid: Tecnos, 2008.
- Deuber-Mankowsky, Astrid. *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*. Berlin: Vorwerk, 2000.
- Felman, Shoshana. "Benjamin's Silence", *Critical Inquiry*, nro. 25, 1999.
- Fenves, Peter. "Über das Programm der kommenden Philosophie", en: B. Lindener (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2011.
- Ferris, David. "'Truth is the Death of Intention': Benjamin's Esoteric History of Romanticism", *Studies in Romanticism*, nro. 31, 1992, pp. 455-480.
- García, Luis Ignacio, "Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin", *Revista del CIFYH Área Letras*, UNC, nro. 8, 2011.
- García, Luis Ignacio. "Para un materialismo del umbral. Walter Benjamin entre mito y razón", *Constelaciones*, nro. 4, diciembre de 2012.
- Gibbs, Robert. "Messianic Epistemology. Thesis XV", en: A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, Londres, Nueva York, Continuum, 2005.
- Goldstein, Warren. "Messianism and Marxism: Walter Benjamin and Ernst Bloch's Dialectical Theories of Secularization", *Critical Sociology*, nro. 27, 2001, pp. 246-281.
- Habermas, Jürgen. "Bewußtmachende oder rettende Kritik- die Aktualität Walter Benjamins", en: Unseld, Siegfried (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Fráncfort del

Meno, Suhrkamp, 1972.

Hamacher, Werner. "'Now': Walter Benjamin sobre el tiempo histórico", en: A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, Londres, Nueva York, Continuum, 2005.

Hamacher, Werner. *Lingua Amissa*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012. Trad.: Laura Carugati y Marcelo Burello.

Hansen, Miriam Bratu. "Benjamin's Aura", *Critical Inquiry*, nro. 34, 2008, pp. 336-375.

Hartung, Günter. "Mito", en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda.

Hillach, Ansgar. "Imagen dialéctica", en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda.

Ibarlucía, Ricardo. *Onirotisch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

Jameson, Fredric. "Benjamin's Readings", *Diacritics*, nro. 22, 1992, pp. 19-23.

Jarque, Vicente. *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca, 1992.

Jennings, Michael W. "Double Take. Palimpsestic Writing and Image-Character in Benjamin's Late Prose", *Benjamin Studien*, nro. 2, 2011.

Kambas, Chryssoula. "Actualité politique. Le Concept d'histoire chez Benjamin et l'échec du Front populaire", en: H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, París, Éditions du Cerf, 1986.

Kambas, Chryssoulas. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1983.

Lacoue-Labarthe, Philippe. "Introduction to Walter Benjamin's 'The Concept of Art Criticism in the German Romantics'", *Studies in Romanticism*, nro. 31, 1992, pp. 421-432.

Lindner, Burkhardt. "Alegoría", en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda.

Löwy, Michael. "Jewish Messianism and Libertarian Utopia in Central Europe (1900–1933)", *New German Critique*, nro. 20, 1980, pp. 105-115.

Lukács, Georg. "On Walter Benjamin", en: P. Osborne (ed.), *Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory*, New York, Routledge, 2005.

Menninghaus, Winfried. *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos, 2013.

Menninghaus, Winfried. *Schwellenkunde. Walter Benjamins. Passage des Mythos*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1986, p. 26–58.

Naishtat, Francisco. "Consideraciones en torno a la protesta de Giorgio Agamben (2003) por una supuesta adulteración del Trauerspielbuch (Benjamin 1928). Las dificultades de una *barocke Eschatologie* y la propuesta de una solución problemática

para una laguna filológica”, *Actas del III Congreso Internacional de Filosofía de la Historia*, Cátedra de Filosofía de la Historia, FFyL, UBA, 2013.

Naishtat, Francisco. “Walter Benjamin y Carl Schmitt: contrapunto sobre soberanía y teología política. La herejía interpretativa de Benjamin”, *Actas de las I Jornadas Internacionales de Hermenéutica*, mayo de 2009.

Oyarsún Robles, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia. Historia y facticidad”, en: *Benjamin, Walter, La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis y LOM, 1995.

Rabinach, Anson. “Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism”, *New German Critique*, nro. 34, 1985, pp. 78-124.

Scholem, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2003. Trad.: Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati.

Scholem, Gershom. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008. Trad.: J. F. Yvars y Vicente Jarque.

Schöttker, Detlev. “Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen”, en: Schöttker, Detlev (ed.), *Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2005.

Schwartz, Frederic. “The Eye of the Expert: Walter Benjamin and the Avant Garde”, *Art History*, vol. 24, nro 3, 2001.

Schwarzböck, Silvia. “Más allá del tema del traidor y el héroe. Benjamin, la conspiración y la filosofía política”, *Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin”*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, octubre de 2010.

Steiner, Uwe. “Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del romanticismo”, en: D. Finkelde y E. Webbels (coords.), *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, UNAM, 2007, pp. 97-98.

Steiner, Uwe. “Kapitalismus als Religion” en: B. Lindener (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart y Weimar, Metzler, 2011.

Taubes, Jacob. *Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*. Berlin: Merve Verlag, 1987.

Tiedeman, Rolf. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1965.

Tiedemann, Rolf. “Introducción”, en: Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2009.

Traverso, Enzo. “‘Relaciones peligrosas’. Walter Benjamin y Carl Schmitt en el crepúsculo de Weimar”, *Acta Poética*, nro. 28, 2007, pp. 93-109.

Vardoulakis, Dimitris. “The Subject Of History: The Temporality Of Parataxis In Benjamin’s Historiography”, en: A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, Londres, Nueva York, Continuum, 2005.

Voigts, Manfred. “Cita”, en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda.

Wawrzyn, Lienhard. *Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption*. Darmstadt: Luchterhand, 1973.

Weber, Samuel. "Taking Exception To Decision: Walter Benjamin And Carl Schmitt", *Diacritics*, vol. 22, nro. 3/4, Commemorating Walter Benjamin, 1992, pp. 5-18.

Weber, Samuel. *Benjamin's –abilities*. Londres: Harvard University Press, 2008.

Weber, Thomas. "Experiencia", en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014. Trad.: María Belforte y Miguel Vedda.

Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Weigel, Sigrid. "El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin", *Boletín de estética*, nro. 19, 2012, pp. 5-44. Trad. Mariela Vargas.

Wiesenthal, Liselotte. *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*. Fráncfort del Meno: Athenäum, 1973.

Witte, Bernd. *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*. Stuttgart: Metzler, 1976

Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía intelectual*. Barcelona: Gedisa, 2002. Trad.: Alberto Bixio.

Wolin, Richard. *An Aesthetic of Redemption. Weimar and Now*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1994.

Estudios críticos sobre A. Warburg

Bing, Gertrud. "A. M. Warburg", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 28, 1965.

Bing, Gertrud. "Prólogo", en: Aby, Warburg, *El Renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza, 2005, p. 65.

Böhme, Hartmut. "Aby M. Warburg (1866-1929)", en: A. Michaels (ed.), *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, Munich, 1997.

Burke, Peter. "Geschichte und Anthropologie", en: B. Castelli Guidi y N. Mann (comps.), *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika*, Hamburgo, Munich, Dölling und Galitz Verlag y The Warburg Institute, 1999.

Burucúa, Emilio. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. "Los límites de la representación. Nuevas hipótesis sobre un viejo problema histórico y teórico", *Papeles de Trabajo*, nro. 7, 2011, pp. 11-30.

Burucúa, José Emilio. "Aby Warburg (1866-1929). La civilización del Renacimiento, la magia, el método", en: *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

- Burucúa, José Emilio. "Repercussões de Aby Warburg na América Latina", *Revista do Instituto de Artes da UERJ*, nro. 21, 2012.
- Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. México: Sexto Piso, 2008. Trad.: Teresa Ramírez Vadillo y Valerio Negri Previo.
- Checa, Fernando. "La idea de imagen artística en Aby Warburg. El Atlas Mnemosyne", en: *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, 2010. Trad. Joaquín Chamorro Mielke.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009. Trad. Juan Calatrava.
- Diers, Michael. "Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History", *New German Critique*, nro. 65, 1995, pp. 59-73.
- Ekardt, Philipp. "Mass und Umriss. Bilder als Regulative bei Winckelmann und Warburg", en: I. Reichle; S. Siegel (eds.), *Masslose Bilder: visuelle Ästhetik der Transgression*, Munich, 2009, pp. 247-261.
- Ekardt, Philipp. "Sensing, feeling, imitating. Psycho-mimeses in Aby Warburg", *Ilinx-Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, nro. 2, 2011, 101-121.
- Ettlinger, Leopold. "Kunstgeschichte als Geschichte", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 16, 1971, pp. 7-19.
- Freedberg, David. *Las máscaras de Aby Warburg*. Madrid: Sans Soleil. Trad.: Marta Piñol Lloret.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios*. Buenos Aires: Prometeo, 2013. Trad.: Verónica Trentini y Mónica Padró.
- Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- Gombrich, Ernst. "Aby Warburg, 1866-1929" (1966), *Aby Warburg von Michelangelo bis zu den Puebloindianern*, Kulturforum Warburg, 1991.
- Gombrich, Ernst. *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford, 1984, pp. 117-137.
- Guillemin, Anna. "Aby Warburg, Karl Vossler and Hermann Osthoff", *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, nro. 4, 2008, pp. 605-626.
- Hagelstein, Maud. "Mnemosyne et le Denkraum renaissant. Pratique du document visuel chez Aby Warburg", *Methis*, nro. 2, 2009, pp. 87-111.
- Heckscher, William. "The Genesis of Iconology", en: *Art and Literature. Studies in Relationship*. Valentin Koerner: Baden-Baden, 1967.
- Kluge, Alexander. "La historia del cine viene con nosotros desde el futuro", en: *120 Historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010.
- Krieger, Peter, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg", *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 261-281.

Ludueña Romandini, Fabián. "Marsilio Ficino y Martín Lutero entre ley y mesianismo: algunos rasgos de la modernidad como teología secularizada", *Tiempos Modernos*, vol. 4, nro. 12, 2005.

Ludueña Romandini, Fabián. *La comunidad de los espectros. I. Antropotecnia*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.

Mazzucco, Katia. "The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg Fragments", *Journal of Art Historiography*, nro. 5, 2011, pp. 1-26.

Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nueva York: Zone Books, 2004. Trad. Sophie Hawkes.

Pinotti, Andrea. "Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le 'Manétisme' de Warburg", *Imeges re-vues*, nro. 4, 2013.

Pinotti, Andrea. *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Milano: Mimesis, 2001.

Rampley, Mathew, "Aby Warburg: Kulturwissenschaft, Judaism and the Politics of Identity", *Oxford Art Journal*, 2010, pp. 317-335.

Rampley, Mathew. "Zur Vischer-Rezeption bei Warburg", en: B. Potthast y A. Reck (eds.), *Friedrich Theodor Vischer. Leben, Werk, Wirkung*, 2011, pp. 299-320

Rampley, Mathew. "From Symbol to Allegory. Aby Warburg's Theory of Art", *Art Bulletin*, vol. LXXIX, nro. 1, 1997.

Raulff, Ulrich. "Epílogo", en: Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004. Trad.: Joaquín Etorena Homaheche.

Saxl, Fritz. "La historia de la biblioteca de Warburg (1886-1994)", en: Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992.

Saxl, Fritz. Carta a la editorial B. G. Teubner (ca. 1930), *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010. Trad. Joaquín Chamorro Mielke.

Schoell-Glass, Charlotte. *Aby Warburg and Anti-Semitism. Political perspectives on images and culture*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

Settis, Salvatore. "Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion", *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, nro. 1, 1997.

Severi, Carlo. "Warburg antropólogo o el desciframiento de una utopía. De la biología de las imágenes a la antropología de la memoria", en: *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB, 2010. Trad.: Yolanda Daffuncio.

Steinberg, Michael. "The Law of the Good Neighbor", *Journal of Visual Culture*, nro. 12, 2013, pp. 472-489.

Stimilli, Davide. "Aby Warburg and Edwin R. A. Seligman", *Anthropology and Aesthetics*, nro. 48, 2005, pp. 193-206.

Stimilli, Davide. "La tintura de Aby Warburg", en: Warburg, Aby y Binswanger, Ludwig, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. Trad.: Gelormini, Nicolás.

Ulm, Hernán y Navallo, Laura. "Fabulando a través de las imágenes y la danza contemporánea", *Seminário Interseções: corpo e memória*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

Ulm, Hernán. "Orfeo o la ambigüedad", en: Milone, Gabriela y Simon, Gabriela (coords.), *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*, Villa Maria, Eduvim, 2013, pp. 227-245.

Vergara Rosenberg, Alape. *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburguiana de símbolo e imagen*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2012.

Warnke, Martin. "Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker", en: M. Seidel (comp.), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, Venecia, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1999.

Weigel, Sigrid. "Aby Warburg's Schlangenritual: Reading Culture and Reading Written Texts", *New German Critique*, nro. 65, 1995, pp. 135-153.

Weigel, Sigrid. "Pathosformel und Oper: Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel", en: *KulturPoetik*, vol. 6, nro. 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

Wind, Edgar, "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, nro. 25, 1931.

Wind, Edgar. *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza, 1993.

Wind, Edgar. *The eloquence of symbols: Studies in Humanist Art*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Wuttke, Dieter. "Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft", en: *Historische Zeitschrift*, vol. 256, 1993.

Yvars, José Francisco. *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg*. Barcelona: Elba, 2010.

Estudios críticos sobre Benjamin y Warburg

Abadi, Florencia. "La mimesis como lógica del recuerdo: una lectura sobre la noción de 'imagen dialéctica' en la obra de Walter Benjamin desde una perspectiva warburguiana", *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVI, 2011, pp. 7-25.

Agamben, Giorgio, "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", en: *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Madrid: Pre-Textos, 2010.

Barale, Alice. *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*. Florencia: Firenze University Press, 2009.

Becker, Jochen. "Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinngebung bei Warburg und Benjamin", en: W. Reijen (ed.), *Allegorie und Melancholie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1992, pp. 64-89.

Boffi, Guido. "Immagini della memoria. Warburg e Benjamin", *Rivista di philosophia neo-scholastica*, Milán, nro. 78, 1986, pp. 432-448.

Didi Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Kany, Roland. *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Max Niemeyer, 1987.

Kemp, Wolfgang. "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft II: Walter Benjamin und Aby Warburg", *Kritische Berichte des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft*, nro. 3, 1975, pp. 5-25

Rampley, Mathew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Göttingen: Harrossowitz-Wiesbaden, 2000.

Weigel, Sigrid. "Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy. The System figuré in Warburg's *Mnemosyne* Project within the History of Cartographic and Encyclopaedic knowledge", *Images re-vue*, nro. 4, 2013. Disponible en url: <http://imagesrevues.revues.org/2934>.

Weigel, Sigrid. "Wildwissenschaft aus dem 'Geiste wahrer Philologie'. Benjamins Wahlverwandtschaft mit der neuen Kunstwissenschaft und der Warburg-Schule", en: D. Schöttker (ed.), *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Fráncfort del Meno, 2004, pp. 112-126.

Zambusch, Cornelia. *Wissenschaft in Bildern*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

Otra bibliografía

Abadi, Florencia y Losiggio, Daniela. "La belleza redimida: una relectura de la estetización de la política. Propaganda kirchnerista versus propaganda macrista", en: Macón, Cecilia y Losiggio Daniela (comps.) *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*. Buenos Aires: Miño y Dávila (En prensa).

Abadi, Florencia y Lucero, Guadalupe. "Dialécticas del kitsch: el deseo en la cultura de masas. Favio, Santoro y los usos de la estética peronista", en: *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé, 2013.

Adorno, Theodor W. "Introducción", en: *Escritos sociológicos I*. Madrid : Akal. Trad. González Ruiz A.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987. Trad.: Héctor A. Murena.

Adorno, Theodor. "Die Idee der Naturgeschichte", en: *Gesammelte Schriften*. Munich: Suhrkamp, 1997.

- Adorno, Theodor. "Spengler después del ocaso", en: *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1973. Trad.: Manuel Sacristán.
- Ahmed, Sara. *The cultural Politics of Emotion*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Alberti, Leon Battista. *De pictura*. Disponible en italiano y latín en url: <http://www.ousia.it>
- Arenas, Nelly. "Chávez. El mito de la comunidad total", *Perfiles Latinoamericanos*, nro. 30, México, pp. 153-185.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del Totalitarismo*. Madrid: Alianza, 2006. Trad.: Guillermo Solana.
- Arendt, Hannah. *Responsabilidad y juicio*. Barcelona: Paidós, 2007. Trad.: Miguel Candel.
- Aristóteles. "Cap XV", en: *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Trad.: Eduardo Sinnott.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009. Trad.: Alcira Bixio.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Madrid: Celesa, 2007. Trad. Felipe Gonzalez Vicén.
- Burckhardt, Jacob. *Werke*. Munich: C. H. Beck, Basel, 2000.
- Butler, Judith y Athanasiou, Athena. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity, 2013.
- Butler, Judith. *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Caimari, Lila. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Calvo, Ernesto. "La grieta es un algoritmo", *Revista Anfibia*, noviembre de 2015. Disponible en URL: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-grieta-es-un-algoritmo/>.
- Cassirer, Ernst. "The Form of the Concept in Mythical Thinking" (1922), en: *The Warburg Years (1919-1933)*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2013. Trad.: S. G. Lofts.
- Cassirer, Ernst. *El mito del Estado*. México: Fondo de Cultura, 1974. Trad.: Eduardo Nicol.
- Coccia, Emanuele. *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea, 2011. Trad.: María Teresa D' Meza.
- Coccia, Emanuele. "El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral". Cantabria: Shangrila, 2015. Trad.: José Miguel Burgos Mazas.
- Colebrook, Clare. "Narrative of Happiness and the Meaning of Life", *New formations Journal*, Londres, nro. 63, marzo 2008, pp. 82-102.
- Colli, Giorgio. *Apollineo e dionisiaco*. Milán: Adelphi, 2010.
- Colli, Giorgio. *El Nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Colli, Giorgio. *Platón Político*. Madrid: Siruela, 2008. Trad.: Jordi Raventós.

- Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Valencia: F. Sempere y Cía., 1905. Trad.: Eusebio Heras.
- De Man, Paul. "Kant y Schiller", en *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2012. Trad.: José Luis Pardo.
- Debray, Régis. "El tiempo de la transmisión", en: *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2011. Trad.: Nuria Pujol i Valls.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. Trad.: Ramón Hervás.
- Deleuze, Gilles. "Los principios de la naturaleza humana". *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa, 2002. Trad.: Hugo Acevedo.
- Deleuze, Gilles. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 2008. Trad.: Marco Aurelio Galmarini.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971. Trad.: Carmen Artal.
- Depetris Chauvin, Irene. "Texturas del pasado, performances del presente", en: Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2015.
- Dixon, Thomas. *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003.
- Dotti, Jorge. "La distinción kantiana entre juicios de percepción y de experiencia", *Revista de filosofía y teoría política*, nro. 26-27, 1984, pp. 239-242.
- Durkheim, Émile. *Las formas de la vida religiosa*. Madrid: Alianza, 2008. Trad.: Ana Martínez Alarcón.
- Ettlinger, Leopold. "Kunstgeschichte als Geschichte", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 16, 1971, pp. 7-19.
- Fauvel, Lysanne Françoise Arlette. *The Archaeology of Empathy*. Nueva York: Stony Brook University, 2009.
- Fichte, Johann Gottlieb. *El concepto de la teoría de la ciencia*. Buenos Aires: Instituto de filosofía de la FFyL UBA, 1949.
- Fischer, Mark. "Es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo", en: *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Massachusetts: Harvard University Press, 2008.
- Forster, Michel (ed.). *Philosophical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Trad.: Elsa Cecilia Frost.
- Fraser, Nancy. "Repensar la esfera pública. Una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente", *Ecuador Debate*, nro. 46, 1997.

- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Barcelona: Altaya, 1993. Trad.: Luis López Ballesteros.
- García, Luis Ignacio. "Marxismo, mito y vanguardia en Ernst Bloch", *VI Simposio Internacional. Representación en la Ciencia y el Arte*. La Falda, 2013. Disponible en URL: www.academia.edu.
- Gené, Marcela. "Fueron millones... Las masas en la prensa gráfica política y los noticieros cinematográficos", en: Mestman, Mariano y Varela, Mirta (coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.
- Germani, Gino. *Authoritarianism, Fascism and National Populism*. New Brunswick y Nueva Jersey: Transaction Books, 1978.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France, 1997.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004. Trad.: Manuel Baeza y Michel Mujica.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. "El sistema de las artes singulares", en: *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Herder, Johann Gottfried. "Otra filosofía de la historia", en: *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Herff, Jeffrey. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993. Trad.: Eduardo L. Suárez.
- Homero. *Himnos. La batracomiomaquia*. Madrid: Gredos, 1978. Trad.: Alberto Bernabé Pajares.
- Hubert, Henri y Mauss, Marcel. "Esquisse d'une théorie générale de la magie", en: *L'année sociologique*, 1902-1903.
- Infante del Rosal, Fernando. "De la mediación a la *Einfühlung*: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX", *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, nro. 56, 2012, pp. 85-99.
- James, Susan. *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jay, Martin. "'La ideología estética' como ideología o ¿qué significa estetizar la política?", en: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Trad.: Alcira Bixio.
- Jünger, Ernst. *El trabajador. Dominio y figura*. Buenos Aires: Tusquets, 2003. Trad.: Andrés Sanchez Pascual.
- Jünger, Ernst. *In Stahlgewittern*. Tübingen: Klett-Cotta, 2007.
- Kojève, Alexandre. *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. Buenos Aires: Fausto, 1999. Trad.: Juan José Sebrelli.

- Koselleck, Reinhart. "¿Para qué todavía investigación histórica?" (1971), en: *Sentido y repetición en la Historia*. Buenos Aires: Hydra, 2013. Trad.: Tadeo Lima.
- Koselleck, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- Kracauer, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010. Trad.: Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio.
- Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Lash, Scott. *Crítica de la información*. Madrid: Amorrortu, 2002. Trad.: Horacio Pons.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. *La estetización del mundo*. Buenos Aires : Anagrama, 2015. Trad.: Antonio Prometeo Moya.
- Longoni, Ana. "Marcelo Birmajer, policía de la memoria", *Esfera común*, mayo de 2016. Recuperado de <http://esferacomun.com.ar/wp/2016/03/09/marcelo-birmajer-policia-de-la-memoria>.
- Losiggio, Daniela y Wegelin, Lucía, "Sobre política y apariencia en la teoría de J. Rancière", *Cuadernos de Filosofía*, Buenos Aires, FFyL, nro. 62. En prensa.
- Losiggio, Daniela. "De Spinoza al Romanticismo: sobre cómo las pasiones políticas devienen sentimiento estético", en: C. Macón y M. Solana (comps.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Buenos Aires, Blatt&Ríos, 2015.
- Losiggio, Daniela. "La política desde el *affective turn*. El rescate de las pasiones", en: A. Abramowsky y S. Canevaro (comps.), *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*, Los Polvorines, Ed. UNGS (En prensa).
- Losiggio, Daniela. "Libertad, piedad y melancolía en la primera Modernidad: un rastreo a través de Saturno y otras divinidades paganas", *Anacronismo e Irrupción*, vol. 6, n°10, Buenos Aires, 2016, pp. 95 - 114.
- Ludueña Romandini, Fabián. "Antropogénesis: del hombre, de Cristo y de los demonios", en: *Homo oeconomicus. Marsilio Ficino, la teología y los misterios paganos*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006.
- Luhmann, Niklas. *La sociedad de la sociedad*. México: Herder, 2006. Trad.: Javier Torres Nafarrate.
- Lukács, Georg. *El asalto de la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- Lukács, Georg. *Historia y conciencia de clase, vol. II*. Madrid: Sarpe, 1984.
- MacDowell, John. "The Role of Eudaimonia in Aristotle's Ethics", *Mind, Value and Reality*, nro. 10, 1998, p.1-22.
- Macón, Cecilia, 2009. *Tras la poshistoria: Reflexiones críticas acerca de un nuevo sentido histórico*. Tesis para obtener el título de doctora en Filosofía, UBA, septiembre de 2009.

Macon, Cecilia. "Ansiedad, indignación y felicidad para la emancipación: el camino de Mary Wollstonecraft", en: *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017. (En prensa).

Macón, Cecilia. "Sentimus ergo sumus: el surgimiento del 'giro afectivo' y su impacto sobre la filosofía política", *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, vol. II, nro 6, 2013.

Macón, Cecilia. "Vergüenza como empoderamiento. El caso de los crímenes sexuales de lesa humanidad", *Confines*, nro. 31. (En prensa).

Mallgrave, Harry Francis; Ikonomou, Eleftherios. "Introduction", en: *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics*. Santa Monica: University of Chicago Press, Getty Center for the history of art and the Humanities, 1994.

Mandkur, Balaji. *The Cult of the Serpent. An interdisciplinary Survey of its Manifestation and Origins*. Albany: State University of New York Press, 1983.

Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Trad.: Wenceslao Roces.

Mauss, Marcel. "Ensayo sobre los dones", en: *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1971.

Mc Grath, William. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven, 1974.

Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Mouffe, Chantal. *Agonistics. Thinking the World Politically*. Londres: Verso, 2013.

Mouffe, Chantal. *El retorno de lo político*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Nancy, Jean-Luc; Lacoue-Labarthe, Philippe. *El mito nazi*. Barcelona: Anthropos, 2002.

Ngay, Sianne. *Ugly Feelings*. Massachusetts: Harvard University Press, 2005.

Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza. Trad. Andrés Sánchez Pascual.

Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in acht Bänden*. Berlin: DTV, 2003.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Tomo I. París: Gallimard, 1984.

Nosetto, Luciano. "Lo superficial y lo profundo. Max Weber, Leo Strauss y la índole práctica de la filosofía política", *Torres de Lucca*, nro. 6, 2015.

Novalis. "Observaciones varias", en: *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal, 2007. Trad.: Robert Caner Liese.

Ottonello, Rodrigo O. "Crimen y realidad: las distinciones entre magia y religión en los trabajos de la escuela durkheimiana", *Anacronismo e irrupción*, vol. 4, nro. 7, 2014.

Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz; Klibansky, Raymond. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991.

Panofsky, Erwin. "Introducción", en: *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

- Pile, Steve. "Emotions and affect in recent human geography", *Transactions*, nro. 35, pp. 5-20, 2010.
- Pinotti, Andrea. "Silba el viento, brama la tormenta", *Boletín de estética*, nro. 21, septiembre de 2012, pp. 9-39. Trad.: Miguel Alberti y Eugenio Monjeau.
- Platón. "El Banquete" en: *Diálogos*. Madrid: Austral, 2007. Trad.: Luis Roig de Lluis.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel, 1993.
- Poliziano, Ángel. *Estancias, Orfeo y otros escritos*. Madrid: Cátedra, 1984. Trad.: Félix Fernández Murga.
- Rabotnikof, Nora. "Mito político y memorias de la política", en: M. I. Mudrovcic (ed.), *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo, 2014. Trad.: Mónica Padró.
- Renan, Ernest. *¿Qué es una nación?* Buenos Aires: Sequitur, 2007.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Romero, José Luis. *La revolución burguesa en el mundo feudal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán*. Buenos Aires: Tusquets, 2012, Trad.: Raúl Gabás Pallás.
- Salomon, Albert. "Transcending History", *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 6, nro. 2, 1945, pp. 225-269.
- Sarlo, Beatriz. "Una alucinación dispersa en agonía", *Punto de Vista*, nro. 21, 1984.
- Schacter, Daniel; Erich Erich, James y Tulving, Endel. "Richard Semon's Theory of Memory", *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, nro. 17, 1978, pp. 721-743.
- Schlegel, Novalis (et. al.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994.
- Schluchter, Wolfgang. *Die Entwicklung des okzidentalen Rationalismus*. Tübingen: Mohr, 1979.
- Schmitt, Carl. "El concepto de lo político", en: C. Orestes Aguilar (comp.), *Carl Schmitt, teólogo de la política*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 167-223.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE, 2013.
- Sontag, Susan. "Fascinante fascismo", en: *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 1987.
- Spengler, Oswald. *El hombre y la técnica*. Buenos Aires: Austral, 1947. Trad.: L. Martínez Hernández.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de occidente*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 2007. Trad.: L. Martínez Hernández.

- Stern, Joseph Peter. *Hitler: The Führer and The People*. Berkeley, 1976.
- Strauss, Leo. *¿Progreso o retorno?* Barcelona: Paidós, 2004. Trad.: Francisco de la Torre.
- Svampa, Lucila. "El testimonio de los sobrevivientes", en: *La historia en disputa. Memoria, olvido y usos del pasado*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- Taccetta, Natalia. *Subjetividad y temporalidad. Configuraciones imaginarias de la historia a través de la imagen cinematográfica*. Tesis para obtener el título de Magister en Sociología de la Cultura y Análisis cultural, IDAES, Octubre de 2012.
- Taub, Emmanuel. *Mesianismo y redención. Prolegómenos para una teología política judía*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batallas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Tylor, Edward Burnett. *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*, 1920, cap. I, II y III.
- Vezzetti, Hugo. "Conflictos de la memoria en Argentina", *Lucha armada*, nro. 1, 2004
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y Presente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Vignoli, Tito. *Myth and Science, an Essay*. Londres: Trench and Co., 1885.
- Vischer, Robert. *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig: Herman Credner, 1873.
- Wegelin, Lucía. *Hacia una imagen crítica. Modulaciones de la mediación artística en la construcción de conocimiento social de G. Simmel y W. Benjamin*. Tesis para obtener el título de doctora en Ciencias Sociales, UBA, julio de 2015.