

caiana

Daniela Losiggio

La imagen crítica: un rastreo a partir del Barroco alemán y el Renacimiento italiano

La imagen crítica: un rastreo a partir del Barroco alemán y el Renacimiento italiano

Daniela Losiggio

Introducción

Hay dos conceptos que se corresponden. En los escenarios de la filosofía y de la historiografía se precipitan con el atuendo de significantes encriptados. No lo son. Por el contrario, indican recovecos inabordables para aquel que se instala en una perspectiva particular ya recortada, ya consagrada. Son conceptos teóricos y métodos de estudio crítico de la actualidad: *Pathosformel* y *Allegorie*. El primero, introducido por primera vez por Aby Warburg en su artículo sobre *Dürer e l'antichità italiana* fechado en 1905. El segundo de ellos, relanzado -luego de su andar decimonónico por la literatura del arte- por Walter Benjamin en los primeros años de la década del '20. Warburg y Benjamin introducen un pensamiento memorialista-crítico, en medio de la afluencia de discursos históricos "estetizantes". Buscan traer a la memoria con imágenes: dejar que en el presente se manifieste el pasado para construir un diagnóstico en tiempo-ahora que pueda dar cuenta de la caída de la idea de progreso.

En el presente artículo buscaremos abordar estas nociones erigidas marginalmente dentro del pensamiento alemán durante el *impasse* de entre-guerras del siglo pasado. Dos tensiones implicadas en la imagen serán presentadas -la tensión repetición-diferencia (Warburg) y la tensión parada-detención (Benjamin)- a los efectos de revelar la agonía de un modo de percibir el tiempo y teorizar sobre el pasado.

En un segundo momento intentaremos, a partir de la imagen de la melancolía, mostrar cómo el pensamiento warburguiano-benjaminiano invita a complejizar los procesos de la Reforma protestante y el Renacimiento italiano en tanto umbrales de la Modernidad completamente singulares y no como fenómenos de un proceso unívoco. Es a través de la imagen de la melancolía, y no de conceptos procedentes de la tradición moderna del pensamiento -tales como *individuo*, *razón*, *nación*- que llegaremos a establecer esta distinción.

Aproximación a la fórmula del *pathos*. Repetición y diferencia

¿Por qué Warburg utiliza la palabra "fórmula"? ¿Por qué no "forma del *pathos*"? Porque la palabra "fórmula" (*Formel*) sugiere, mucho más que la palabra "forma" (*Form*), la repetición. Las *Formeln* warburguinas pueden situarse en el mismo plano que las *noun-epithet-formulas* homéricas estudiadas por el filólogo estadounidense Milman Parry: "(...) las fórmulas de la *Ilíada* y la *Odisea* están construidas por un sustantivo y uno o más epítetos fijos (...); fueron creadas para asistir al poeta en el relato hexamétrico." Se refiere a las insignes locuciones "Aquiles, el de los pies ligeros", "Briseida, la de las bellas mejillas", etc. "El poeta de los poemas homéricos tiene una fórmula de sustantivo- epíteto para enfrentar toda recurrente necesidad regular".¹ Como señala Agamben en su libro *Ninfas*, las combinaciones verbales de la poesía épica están configuradas rítmicamente de tal manera que pueden adaptarse a ciertas partes del verso y, además, sus elementos métricos son intercambiables.² En cada relato existe una hendidura que se abre a la creación, mas al no alterarse la métrica, sólo la sintaxis, siempre hay repetición o *performance*. Didi-Hubermann sostiene que no es posible producir una noción de imagen coherente sin una noción de tiempo que implique la cualidad de lo diferente y lo repetido, cualidad que caracterizaba a las fórmulas hexamétricas de la *Ilíada* y la *Odisea* y que también constituye un factor central de la *Pathosformel* warburguiana: sólo en la repetición ocurre la diferencia, y a su vez, aquello que se repite está oculto; es, por definición, diferente.³

Tomemos por caso las representaciones pictóricas de Orfeo analizadas por Warburg:

La muerte de Orfeo aparece en obras de género muy diverso; por ejemplo, en el cuaderno de dibujos del norte de Italia propiedad de Lord Rosebery, en el plato de Orfeo de la colección Correr, en una placa del Museo de Berlín y en un dibujo de Giulio Romano del Louvre. Todos ellos demuestran la vitalidad con que se había generalizado en el medio artístico [del Renacimiento] esta fórmula arqueológica del patetismo inspirada en una representación clásica de Orfeo o de Penteo.⁴

Este último comentario forma parte del artículo cuyo título mencionamos anteriormente, sobre Dürero y su dibujo *La muerte de Orfeo*. ¿Cuál de todos es el Orfeo primero, original, en el que todos los artistas se inspiran? ¿O cuál es la primera imagen fecunda? ¿El Orfeo pintado en los vasos griegos? Estas preguntas están fuera de tono toda vez que se intenta un abordaje del concepto de *Pathosformel*. La muerte de Orfeo no es un “mero recurso formal de taller” sino que es una experiencia nacida en el mito de Dioniso, es decir, surgida de un oscuro misterio; es una fuerza y no una mera representación. Traer nuevamente a la vida (*nachleben*) esa experiencia, hacer que una fuerza se manifieste en una imagen, implica repetir una fórmula del *pathos*, recreando así (de alguna manera) la palabra pagana de los antiguos.⁵ La muerte de Orfeo es la recreación de una experiencia a través de una pintura; es repetirla, pero, dado que repetir una experiencia es imposible, se trataría de repetir una nueva experiencia. Algo se repite y al mismo tiempo hace una marca, deja una huella.

Quisiéramos introducir ahora una cuestión que se desprende de la planteada, la cuestión del tiempo. ¿Qué relación existe entre el tiempo y las imágenes? El trabajo de Saxl y Panofsky sobre el grabado *Melancolía I* nos invita a leer este cuadro como una imagen del *pathos* en la que vuelven a traerse elementos propios de los abordajes literarios y pictóricos de todas las épocas acerca de la melancolía.⁶ Las representaciones de la melancolía provienen de una idea helenístico-astrológica que llega hasta el Renacimiento habiendo trazado un camino también en la Edad Media. Pero cierto es también que este grabado de Dürero mucho nos dice acerca del espíritu de época alemán que deambula en tiempos del Renacimiento, es decir, en la propia época de Dürero. Una frase

de Didi-Hubermann resulta iluminadora al momento del análisis iconográfico de este grabado: “Ante una imagen –tan antigua como sea- el presente no cesa jamás de reconfigurarse (...). Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse”.⁷

Dejemos presentado este aspecto del tiempo aludido por la imagen: la imagen nos enfrenta al tiempo anacrónico e ilógico. En ello reside su poder, actualiza el tiempo, el pasado en el presente y el presente en el pasado.

En sus artículos “El arte del retrato y la burguesía florentina” y “La última voluntad de Francesco Sassetti”, Warburg (2005) estudia ese magnífico fenómeno artístico florentino de la época de los Medicis en el que resuena la atmósfera política y filosófica entreverada en el idealismo cristiano medieval y el pagano.⁸ Según indica José Emilio Burucúa en su libro *Historia, arte, cultura*, en aquellos trabajos Warburg “(...) develó por fin al sujeto histórico responsable de aquel regreso a la vida del temple anímico y religioso de los antiguos”.⁹ Si se atiende en particular al ensayo dedicado a Francesco Sassetti, donde Warburg estudia el diseño que aquel realizó de su propio sarcófago en calidad de comitente, descubriremos a un hombre con “mirada vuelta hacia el mundo”, un persecutor de un “equilibrio de energías” que busca “(...) compatibilizar el culto ascético cristiano de la memoria con el espíritu heroico de la Antigüedad”.¹⁰ En su testamento, cuenta Warburg, Sassetti exigía a sus hijos que se lo entierre en la capilla de la Santa Trinità. Para ella había encargado a Ghirlandaio cuadros que incluían imágenes cristianas, como la del David con la honda, y paganas, como la de Fortuna y el centauro.¹¹ Un hombre de este talante no podía ser sino uno de los *homines novi* de la época. Se explica así que la pintura de Ghirlandaio aparezca como el fruto del artista que de manera acabada trae a expresión el ánimo de época y se niega a elegir entre unas ideas y otras en la medida en que éstas son para él compatibles.¹²

La Antigüedad (del mismo modo que ocurre con el Cristianismo) no vuelve de la muerte exhumada por los hombres del Renacimiento, sino que es revisada y citada para cobrar una particular “legibilidad” en el presente florentino; es decir, para ocupar un lugar en el

“ahora” de su “cognoscibilidad”.¹³ Eso que puede interpretarse como una atonalidad (*¿Qué hacen los Medicis junto a San Francisco?!),* como una discontinuidad en el ámbito de la tradición (*¿cómo llegó Apolo hasta aquí?),* eso que emerge en un momento determinado (*nacimiento de Venus*) pero no sin referir a otro momento que siempre precede (*¿cuál de todas es la ninfa primera, el Orfeo originario, la melancolía en la que Durero se inspira?),* eso es *Pathosformel*. Ante una *Pathosformel* estamos (de nuevo y por primera vez) ante el tiempo.

Alegoría e imagen dialéctica o detención del movimiento

Warburg se ahorró muchos reproches al introducir en la literatura estética un nuevo concepto. Benjamin, por el contrario, lidió con las nociones oriundas de la patria académica de la teoría del arte y volvió a recorrer una vieja discusión sobre el símbolo y la alegoría para referirse a la imagen literaria. Buscaba revitalizar la alegoría, reconocerle su protagonismo en la Modernidad. La apología benjaminiana de la alegoría requería un apartamiento del símbolo venerado por el Romanticismo, la más alta expresión literaria germana. Gryphius, Hallmann, Lohenstein, los dramaturgos del Barroco germano, constituían –en el presente– una huella del pasado (a la sombra de la poética de los genios del Siglo de Oro español e inglés, Calderón de la Barca y Shakespeare) que hacía ahora contingente una filosofía del fragmento o de la imagen.

Lo cierto es que el interés benjaminiano por aquellas obras olvidadas no se enmarca en una crítica de arte “estetizante”, sino en aquello que en los *Trauerspiele* se puede leer sobre la consciencia histórica (cristiano-profana) de los albores de la Modernidad alemana, por un lado, y en el reconocimiento de la importancia de la alegoría y la inconveniencia del símbolo en los prolegómenos para una nueva filosofía, por el otro. Es por esto que decimos que el acento puesto en la alegoría es, a la vez, un modo de reconfigurar el pasado y una huella en el presente de entre-guerras (lo que puede abrir un camino para estudios *genéticos* de la interioridad, el nacionalismo, el moralismo, en su *origen alemán*).

Para analizar el concepto de alegoría, comencemos por restituir la discusión en torno al símbolo y la alegoría analizada por Benjamin en el *Trauerspiel*.

El símbolo constituye la manifestación de una idea en la tradición judeo cristiana. A partir del Romanticismo, comenzó a creerse que el símbolo/lo bello establecía una mediatez con el absoluto y que la alegoría era su contraparte conceptual. El símbolo primero fue luz (Clasicismo y Renacimiento) y luego expresión de una idea (Romanticismo) y la alegoría, oscuridad o mero modo de designación y luego expresión de un concepto.

¿Cómo es la relación tiempo-símbolo y tiempo-alegoría? Esta categoría nos permitirá discernir con mayor facilidad entre los dos conceptos¹⁴. Todo lo decadente se ha visto (en los distintos estilos estudiados por Benjamin) transfigurado en su redención simbólica, mientras que en la alegoría aparece el tiempo como una norma de descomposición natural de las cosas. Es por ello que en el Barroco, la alegoría es protagonista (el propio drama barroco es una alegoría), pues con él el hombre se vuelve un ser que declina. La norma de descomposición alegórica es la dialéctica naturaleza/historia: “La palabra historia está escrita en la naturaleza con los caracteres de la caducidad”.¹⁵

Ahora bien, en la alegoría se ponen en contacto “tiempo” y “movimiento”. El tiempo aparece como movimiento irrefrenable de la historia pero, a la vez, la alegoría se comprende como movimiento captado en su detención, pues esta no es otra cosa que una imagen. En esta oscilación entre movimiento y detención, y naturaleza e historia reside el carácter dialéctico de la alegoría¹⁶.

Junto con el advenimiento de la Modernidad, el símbolo languidece, y esto por causa de la imposibilidad de expresar lo que pretende: la Idea. El símbolo es total, absoluto, siempre igual a sí mismo. La alegoría, por su parte, expresa tensión: naturaleza que declina y detención (fragmento) que cuenta esa historia de la caída. Así como la *Pathosformel* warburguiana expresaba un encuentro de la repetición con la diferencia y de la diferencia con la repetición, la *Allegorie* benjaminiana expone una tensión entre el movimiento y la parada. No es que todo el movimiento esté

contenido en la parada, sino que la parada es también todo el movimiento.

No adoptar (...) más que los rasgos típicos del movimiento de las criaturas, y expresar, sin embargo, la totalidad del universo cultural desde la Antigüedad hasta la Europa cristiana: tal es la extraordinaria actitud mental a la que jamás se renuncia ni siquiera en el *Trauerspiel*.¹⁷

Tal es la “actitud mental” de la imagen; adopta una forma y al mismo tiempo expresa todo un movimiento.¹⁸

Dijimos que la alegoría es una imagen, pero ¿qué tipo de imagen? La alegoría “(...) no es una técnica gratuita de producción de imágenes sino expresión del mismo modo que lo es el lenguaje y hasta la escritura”.¹⁹ Es expresión (arte) de la convención (teología). Esto implica que puede ponerse en relación con el carácter sagrado de la escritura, el cual reside en su rigurosa codificación (jeroglífico). La alegoría barroca deviene imagen visual (como si se entrometiesen fenómenos pictóricos en el orden del discurso) y expresión de algo sagrado, código. “Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, lo hace en cuanto escritura”.²⁰ La mirada del artista barroco reconoce así la historia: la naturaleza no como aquello creado por Dios sino en su forma de ruina; no como paisaje eterno, perenne (símbolo), sino como materia erosionada (alegoría). La alegoría es a la escritura lo que la ruina a las cosas, de allí que los *Trauerspiel* devengan acumulación de fragmentos. La ruina es toda la historia de una estructura y es -en virtud de su ser fragmento- también el relato de su caída.

La tarea del alegorista consiste en dar a un objeto un significado, un sentido, y luego echar mano de este objeto en la escena. Así la cosa se transforma en algo distinto, el código de un saber secreto. La escritura barroca es construida por el alegorista con imágenes/alegorías: no busca con ello desvelar la cosa en sí (*noúmeno*) kantiana, la esencia oculta de las cosas sensibles. No se trataría tampoco de realizar “mímesis buenas” en sentido platónico.²¹ La operación es novedosa, pretende hacer que lo sensible y lo suprasensible comparezcan ante la imagen, la cual representa otro tipo de antinomia que se distancia de las de esencia/apariencia y fenómeno/noúmeno. La dialéctica alegórica es

la de naturaleza/historia, movimiento/*Stillstand*. Asimismo, con el Barroco, la imagen cobra un carácter ambiguo al secularizarse cada vez con más intensidad categorías que pertenecían al ámbito de lo filosófico-teológico. “Mantiene en suspenso su objeto en un vacío semántico”.²²

La imagen moderna como creación del melancólico (imagen).

El humanismo italiano que cobija al arte florentino de mediados del siglo XV en adelante puede aprehenderse como un fenómeno similar al de la Reforma en el norte de Europa. Sobre la relación entre Humanismo italiano y Reforma, Saxl, Panofsky y Klibansky han trabajado en *Saturno y la melancolía*:

Ambas tendencias eran resultado del deseo de emancipación, que aspiraba a liberar y estimular no sólo la personalidad individual, sino también el fenómeno, presuntamente paralelo, de la personalidad nacional.²³

Aún así, sostenemos que se trata de procesos divergentes. Benjamin había prestado particular atención a la obra de Aby Warburg. En su trabajo de tesis doctoral, cita en numerosas ocasiones el ensayo *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero* (1920). Esto nos permite pensar que Benjamin estudia el arte pos-Reforma en contraste con el arte florentino del Renacimiento (asumiendo ese riesgo del anacronismo), que es principal foco de gran parte de los estudios de Aby Warburg. Pero también el propio proceso de la Reforma es de algún modo descrito por Benjamin en contrapunto con el Renacimiento.²⁴

La fórmula del *pathos* ninfa (analizada por Warburg especialmente en su trabajo de tesis: *El Nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli* de 1893) renace en Florencia dinamizada por la “vitalidad italiana”. La ninfa es el testimonio real de que en el arte italiano renacentista superviven energías vitales (*Lebensenergien*) de la cultura. La exaltación italiana de la vida del hombre es visibilizada por Warburg especialmente a partir del microcosmos de Leonardo como imagen de la cosmovisión del sur de Europa.²⁵ Mientras que el luto observado por Benjamin en los *Trauerspiele* será la alegoría de una humanidad

que se repliega en la melancolía de su transitoriedad.

La justificación del Humanismo italiano y la Reforma había recaído en la educación y el estudio, y en la fe, respectivamente. La idea de libertad, a su vez, se había construido sobre bases diferentes en cada proceso: sobre la plenitud del alma individual luterana que deviene singular y solitaria, por un lado, y sobre un ideal de hombre, por el otro: sobre el ideal clásico de la *vida especulativa*.²⁶

Mientras que, como indica Walter Benjamin en su obra *El origen del Trauerspiel*²⁷, el luteranismo rechazaba las buenas obras, el humanismo italiano, abogaba por una nueva *virtud*. Por último, el Renacimiento no construye una atmósfera de paganismo irreligioso sino un período de “libertad laica en la vida de la fe” mientras que en la Contrarreforma (contemporánea al drama barroco alemán, particularmente sensible a ella) se impone la vida de la fe a un mundo ya profano.²⁸ Este es un feliz diagnóstico que nos ofrece Benjamin, por el cual se nos permite comprender dos tipos de consciencias, cristianas y paganas/profanas a la vez. Es gracias a las fórmulas vitales y alegorías que llegamos a comprender modernidades de distinto signo, *orígenes* diferentes.

Vamos a intentar pensar al luteranismo y al humanismo italiano a través de otra imagen: la melancolía.

Caso I: El melancólico humanista

"Gran milagro, oh Asclepio, es el hombre". Así nos cuenta Pico Della Mirandola²⁹ que habló Hermes, el dios mensajero. Y es cierto que es una frase extraña para un dios griego, puesto que, como señala Roberto Calasso, “Al fin y al cabo, visto desde el Olimpo, los hombres ya son unos muertos”.³⁰ Son numerosas las alusiones al pavoroso y triste reino de Hades en el mito y la poesía griegos: Aquiles le confiesa a Odiseo que preferiría ser el hombre de la más baja raíz, el más miserable mortal, antes que permanecer en el mundo de las sombras subterráneas; Deméter y Perséfone son separadas por Hades y de esa separación nace la tristeza más grande jamás conocida entre los dioses del Olimpo, la de Deméter, el invierno; Dioniso, un olímpico,

busca obcecadamente rescatar a su madre, Semele, de los infiernos.

El hombre en Agustín está, en cambio, mucho más dispuesto al *mucho-más-largo* período. La vida del cuerpo es penosa, y encierra herméticamente el alma: “(...) es de dictamen que esto mismo que es ser los hombres mortales en el cuerpo era misericordia de Dios Padre, porque no estuviesen siempre presos en la miseria de esta vida”.³¹ La exaltación del hombre y de la vida es propia de ese primer Renacimiento que se ciñe entre el dogma cristiano y el culto a la Antigüedad: “¡Oh suma libertad de Dios Padre, oh suma y admirable suerte del hombre al cual le ha sido concedido el obtener lo que desee, ser lo que quiera!”.³²

Entre la *vita activa* y la *vita contemplativa*, está la *vita especulativa* de Marsilio Ficino. El pensador medieval era un *medium*, un maestro, un comunicador, del mismo modo que un campesino era un campesino. Ocupa el lugar asignado por Dios. Si medita, lo hace para establecer un vínculo con la deidad y sólo así consigo mismo. El teórico renacentista es, por el contrario, un *homo literatus*,³³ responsable únicamente ante sí mismo, pero arrastrado a construir un ideal de hombre. Este se ve acorralado entre la profunda soledad de la autosuficiencia a la que se ve llevado por la libertad dada a sí mismo y la fe cristiana que aún insiste en el camino de la salvación del hombre. El hombre se va constituyendo en el blanco de tres miras: la antigüedad, el cristianismo y la ciencia. Los neoplatónicos del *Quattrocento* se encomendaban:

(...) purifiquemos la lagañosidad de los ojos con la ciencia moral, como con ondas occidentales; que con la dialéctica, como un nivel boreal, fijemos atentamente la mirada; que luego debemos habituarnos a soportar en la contemplación de la naturaleza de la luz todavía débil de la verdad, como primer indicio del sol naciente; hasta que, por último, mediante la piedad teológica y el santísimo culto de Dios, podamos resistir vigorosamente, como águilas del cielo, el fulgurante esplendor del sol a mediodía.³⁴

En ese hombre ecléctico se implanta el germen del *genio moderno*, que se asemeja al melancólico de Aristóteles: “¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente

melancólicos?”.³⁵ La vida del hombre melancólico es regida por Saturno, que es un astro temido en el Renacimiento por su carácter demoníaco.³⁶

El rasgo principal del naciente genio moderno es, pues, el de aquel que posee las facultades de la razón y la especulación y así se aleja del mundo terrenal convirtiéndose en un severo melancólico. En *De Vita Triplici*, Marsilio Ficino³⁷ explica cómo los hijos de Saturno poseen un don intelectual, y a la vez, cómo los hombres de trabajo intelectual acaban por colocarse, por un corrimiento astral, bajo la égida de este astro benigno y peligroso al mismo tiempo. Ahora bien, es la propia criatura radiante la que puede aplacar la malignidad de Saturno por medio de la facultad racional. El alma es tripartita, posee *imaginatio*, *ratio* y *mens*. Las primeras dos reciben influencias astrales, no así la *mens*, la cual posee facultades libres. ¿Pero cómo lograr que toda el alma sea dominada por la *mens* (única capaz de liberarse de la influencia de Saturno)? Ficino receta una serie de procedimientos de salud que debe llevar a cabo el erudito y que pueden agruparse en tres grandes conjuntos: prescripciones de la medicina de las escuelas, remedios mágicos y pócimas (provenientes de la cultura árabe) y soluciones mágicas astrales de talismanes. Proponía así el antídoto contra los efectos nocivos de Saturno: una terapia mixta que combinaba elementos espirituales, mágicos y médico-científicos. Esta terapia puede explicarse recordando el diagnóstico de Benjamin sobre el Renacimiento, “libertad laica en la vida de la fe”, libertad que permitía la introducción de ideas y prácticas de otras culturas, que permitía a sus letrados la salida al mundo, la exploración del universo. Del producto de la amalgama de las recetas de Ficino *renace* redimido el genio del Renacimiento.³⁸

Caso II: El melancólico luterano

El movimiento melancólico luterano es hacia el centro, recogido sobre sí mismo, alejado del afuera hacia el más profundo adentro. Su melancolía se parece a la estoica. El sabio estoico estaba a salvo de la manía, pero podía sucumbir a la melancolía. Se trata de un peligro como puede serlo una enfermedad en el sentido pre-aristotélico de melancolía.³⁹

Los grandes hombres de la Reforma eran melancólicos sin posibilidad de redención en el *más-acá*. La praxis estoica llega hasta Alemania sin el *quantum* transformador de la práctica de sí y con toda la desolación a la que el hombre queda abocado en ella. “El amortiguamiento de los afectos, que da lugar a que se retire el flujo vital que los hace surgir en el cuerpo, puede llegar a convertir la distancia del yo y el mundo circundante en un extrañamiento con respecto al propio cuerpo”.⁴⁰

El luteranismo se presenta también, al igual que el Renacimiento, como movimiento de revisión en tensión. Pero de un modo divergente. Reacciona contra la Iglesia Católica Romana y se apoya en tres doctrinas fundamentales: la justificación por la fe, el sacerdocio universal y la infalibilidad de la Biblia. Luteranismo: primero, la trinchera de la moralidad extremadamente rigurosa en la conducta cívica -“Cuando nuestro Señor y Maestro Jesucristo dijo: ‘Haced penitencia...’, ha querido que toda la vida de los creyentes fuera penitencia”.⁴¹ Segundo, el rechazo de las “buenas obras”. Lo primero campeaba con todo su apremio en la vida de todo hombre. Lo segundo vuelve insípida a la vida misma. “Si a alguien se le puede conceder en todo sentido una remisión de todas las penas, es seguro que ello solamente puede otorgarse a los más perfectos, es decir, muy pocos”.⁴² Siquiera se requería poner a prueba la misma fe, abandonada al alma de cada quien.

Con la interpretación benjaminiana, deja de asombrar cómo el sentido alemán de la obediencia se volvió incluso más estricto con las libertades luteranas. ¿Cómo obtener mérito? ¿Cómo lograr expiación? La vida se vacía de ritual, el mundo queda despojado de encanto. En ese estado de cosas, el único ritual es el luto. Walter Benjamin describe esta imagen en *El origen del Trauerspiel*: la teoría del luto que da origen al drama barroco alemán se emancipa del hombre (no vindicado como en el Renacimiento) y se vincula a la plenitud de su objeto: el luto. Aquel que está de luto se sume en una profunda meditación, una meditación de ritmo lento y pesado como lo es una pompa fúnebre. La “desgana vital” del luto es semejante al hombre absorto en la meditación, es semejante al temple melancólico. Del estoicismo al luto hay un solo paso que, como

dice Benjamin, sólo puede darse hacia dentro del Cristianismo.⁴³

Si en el Renacimiento el genio sale al mundo y explora el universo⁴⁴ y ese esfuerzo implica soledad, luz y vitalidad, el hombre barroco se encierra en una biblioteca, se aferra al libro, a la escritura, eterno festín de la muerte (después de todo la escritura es ya una ruina).

El arte que refleja la melancolía luterana es el Barroco del siglo XVI, así como el arte del humanismo italiano es el Renacimiento. Por ello, como señalan Saxl y Panofsky, *Melancolía I* de Durero es más deudor de Ficino que de Lutero, pues en ese grabado el demonio saturnino “ha perdido su carácter maligno” a favor de la actividad contemplativa; allí

el hombre, en virtud de la irradiación neutralizadora de Júpiter, está en cierto modo salvado; la acción del duelo demoníaco (...) ya ha transcurrido y la tabla numérica mágica cuelga de la pared a la manera de un exvoto en agradecimiento a los servicios del benévolo y victorioso genio astral.⁴⁵

Hacia una filosofía de la imagen

Hay una lectura posible y legítima de las obras de Benjamin y Warburg en el sentido de una propuesta teórica hacia un pensamiento que recupere la imagen como alusión al tiempo, a la historia, no en sentido lineal, no como máquina que mide su potencia en términos de progreso o decadencia. Por un lado, la imagen permite reconocer las voces del pasado “El historiador puede devolver el timbre a las voces [de los difuntos]” evitando una sistematización del olvido -una organización del pasado a trevés de conceptos unívocos que no logran dar cuenta de los telones de fondo de las culturas- y habilitando estudios que puedan complejizar esos pasados. Ahora bien, el pasado es reclamado por el tiempo presente que lo convoca para producir un diagnóstico de actualidad.

El tratamiento de los melancólicos luterano y humanista buscó mostrar dos cargas mnémicas, dos trasfondos históricos, dos consciencias (o inconsciencias) históricas distintas. Mientras que Warburg busca restituir a la ninfa, imagen de la vitalidad italiana y la jovialidad a la antigua, en tiempos tanáticos; Benjamin

descubre en el Barroco el origen de un impulso tanático irredento. Ahora son la filosofía de la imagen y la ciencia de la cultura warburguiana (o su psicología de las expresiones humanas) las que buscan ponerse al servicio de la cultura en tiempos de fascismo: la consciencia histórica progresista -que justifica el fascismo como necesario- declina y un nuevo sentido histórico memorialista lo enfrenta. Contra el fascismo: no hay imágenes del todo nuevas, no hay continuidad unívoca del tiempo. Hay matices de las transformaciones de formas repetidas⁴⁶, hay transitoriedad y fragmentos que pueden dar cuenta de ella.⁴⁷

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio; *Ninfas*. Valencia, Ed. Pre- Textos, 2010.
- BENJAMIN, Walter; *El Origen del drama barroco alemán*. Mexico D. F., Ed. Taurus, 1991.
- _____; “Convolutio N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso” en *Libro de los Pasajes*. Madrid, Ed. Akal. 2005.
- _____; “Sobre el concepto de Historia” en *Obras Libro I, vol.2*. Madrid, Ed. Abada, 2008.
- BURUCÚA, José Emilio; *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CALASSO, Roberto; *Las Bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2006.
- _____; *La locura que viene de las ninfas*. Madrid, Ed. Sexto Piso, 2008.
- DELEUZE, Gilles; *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2006.
- DIDI-HUBERMANN, Georges; *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2008.
- _____; *La imagen superviviente*. Madrid, Ed. Abada, 2009.
- FORSTER, K; “Introducción” en *El Renacimiento del paganismo*. Madrid, Ed. Alianza, 2005.
- FICINO, Marsilio; “De Vita Triplici” en *Three books on life*. Arizona, Ed. Arizona State University, 1998.
- GINZBURG, Carlo; *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1989.
- LUTERO, Martin; *Escritos políticos*. Madrid, Ed. Tecnos, 2001.
- SAXL, F., PANOFKY, E., KLIBANSKY, R.; *Saturno y la melancolía*. Madrid, Ed. Alianza, 1991.
- PARRY, Milman; “Studies in The Epic Technique of Oral Verse- Making. Homer and Homeric Style” en *The making of Homeric verse*. Oxford, Oxford University Press, 1971.
- PLATÓN; *Sofista*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970.
- WARBURG, Aby; *Gesammelte Schriften*. Leipzig-Berlin, B.G. Teubner, 1932.
- _____; *El ritual de la serpiente*. México, Ed. Sexto Piso, 2004.

_____ ; *El Renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Ed. Alianza, 2005.

_____ ; *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Ed. Akal, 2010.

_____ ; “El Déjeneur sur l’herbe de Manet. La función prefigurativa de las divinidades elementales paganas para la evolución del sentimiento moderno de la naturaleza” (1929), en *Revista Eadem Utraque Europa*, año 8, N°13 Buenos Aires, 2012. Trad.: Gil, Natalia y Losiggio, Daniela.

Documentos en línea

LUTERO (1517). *Las 95 tesis*. Consultado en marzo 15, 2011 en URL: www.fiet.com.ar/articulo/95_tesis.pdf.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni (1489). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Consultado en febrero 6, 2011 en URL: <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/pico.htm>

SAN AGUSTIN (420 d.C.). Libro IX en *La Ciudad de Dios*. Consultado en febrero 27, 2011 en URL http://www.iglesiareformada.com/Agustin_Ciudad_9.html.

Notas

¹ Milman Parry; “Studies in The Epic Technique of Oral Verse- Making. Homer and Homeric Style” en *The making of Homeric verse*. Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 263.

² Giorgio Agamben; *Ninfas*. Valencia, Ed. Pre- Textos, 2010, p.18.

³ Georges Didi Hubermann; *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2008.

⁴ Aby Warburg; *El Renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Ed. Alianza, 2005. p. 404.

⁵ Aby Warburg; *ibídem*. La Antigüedad no sólo llega hasta Durero a través del arte italiano como “impulso dionisiaco”, las expresiones que toma el Renacimiento de la Antigüedad son propias de un *pathos* a veces dionisiaco y a veces apolíneo. Cfr. Carlo Ginzburg; *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1989. p. 41.

Insistió el segundo en Durero y lo obligó a distanciarse de sus primeras musas: los cuadros de Mantegna y Pollaiuolo. Aquel había copiado de éstos varias de sus imágenes del *pathos* (por ejemplo, un *Hércules* de Pollaiuolo que hoy se encuentra extraviado y *la Bacanal con Sileno* de Mantegna). Sin embargo, y como si hubiese acabado por desvelar el gran secreto que esos artistas traían consigo, Durero perdió el entusiasmo por aquella pintura que en otras épocas lo había inspirado tanto y se aleja del sur. Warburg comenta el rechazo del pintor por el *pathos* ornamental italiano de fines del siglo XV, el lenguaje pictórico que comienza a mudar hacia el Barroco y el Manierismo. A partir de 1500 se abocó teóricamente a los problemas relacionados con la proporción: ¿cuáles son las

leyes que determinan las formas perfectas del cuerpo humano, del rostro? Siguió a Vitruvio en sus recetas y realizó un estudio de las proporciones del *Apolo de Belvedere*, que se hallaba en Roma por ese entonces y era considerado el *summum* de la proporción y la belleza estética.

⁶ F. Saxl, E. Panofsky y R. Klibansky; *Saturno y la melancolía*. Madrid, Ed. Alianza, 1991.

⁷ Georges Didi Hubermann; *op. cit.*; p.32.

⁸ Aby Warburg; *op. cit.*

⁹ José Emilio Burucúa; *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007. pp. 16/17.

¹⁰ Aby Warburg; *op. cit.*, p.191.

¹¹ Aby Warburg; *ibídem*. p. 199.

¹² Aby Warburg; *ibídem*. p 152.

¹³ Walter Benjamin; *Libro de los Pasajes*. Madrid, Ed. Akal, 2005.

¹⁴ En el caso de Creuzer, como señala Benjamin, la diferencia entre la alegoría y el símbolo se ubica en la instantaneidad. El símbolo supone una totalidad instantánea; la alegoría, en cambio, constituye una sucesión progresiva de momentos. Sobre este punto surge la antítesis simbólica de las teorías del siglo XVIII: Creuzer destaca el aspecto instantáneo del símbolo y Görres utiliza la metáfora del carácter natural de las montañas y las plantas, su carácter eterno para definirlo, pues se trata de la naturaleza creada por Dios. Este conflicto de teorías nos lleva al corazón de la problemática del símbolo: el símbolo tiene su dialéctica, es a un mismo tiempo instante místico y paisaje natural, eterno.

¹⁵ Walter Benjamin; *El Origen del drama barroco alemán*. México D. F., Ed. Taurus, 1991. p. 171.

¹⁶ El concepto de alegoría benjaminiano deriva en su concepto tardío de *imagen dialéctica (dialektisches Bild)*. Este concepto es muy claramente trabajado por Benjamin en *Los Paisajes de París II* (2005). Allí se comprende mejor la dialéctica movimiento/ detención.

¹⁷ Walter Benjamin; *op. cit.*; p. 205.

¹⁸ Es posible, sin embargo, extender el juego de conceptos en tensión presentado hasta aquí (*Pathosformel*/repetición y diferencia y *Allegorie*/movimiento y detención). Uno de los elementos de la ninfa, en tanto que *Pathosformel*, que llamó la atención de Warburg fue el modo en que ella representaba el movimiento en una imagen estática como lo es una pintura (en *El Nacimiento de Venus* por ejemplo recupera los estudios de León Battista Alberti sobre el movimiento en la pintura e intenta rastrear el vínculo de éste con Sandro Botticelli). También, en Benjamin, el *Trauerspiel* es aquello que “adopta rasgos” y expresa a la vez “la totalidad del universo cultural” occidental.

¹⁹ Walter Benjamin; *op. cit.*; p. 155.

²⁰ Walter Benjamin; *op. cit.*; p. 171.

²¹ En Platón la *mimesis* es arte (*téchne*) de producir imágenes (*èidola*). Se conocen las consideraciones de Platón hacia la *mimesis* por el libro X de *República*. Platón allí sugiere apartarla de la *polis* por impropia, en la medida

en que la idea es imposible de ser imitada. Para el caso de la pintura, por ejemplo, se trataría de un alejamiento de la verdad, digamos, en tercer grado (lo que se imita no es la idea de cama, sino la cama que ya es una imitación de la idea). Ahora bien, en *Sofista*, Platón hace una distinción entre *mímesis* buenas, apropiadas (*eikestiké mímesis*), las cuales serían *mímesis* de la Idea, y *mímesis* falsas, para referirse a la creación de imágenes por el dialéctico frente a la creación de imágenes por el sofista. Cfr. PLATÓN; *Sofista*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970. p. 39.

²² Giorgio Agamben; *op. cit.*; p. 31.

²³ F. Saxl, E. Panofsky y R. Klibansky; *op. cit.*, pp. 239/240.

²⁴ José Emilio Burucúa; *op. cit.*

²⁵ Aby Warburg; "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), en *Revista Eadem Utraque Europa*, año 8, N°13, p. 296. Buenos Aires, 2012. Trad.: Gil, Natalia y Losiggio, Daniela.

²⁶ F. Saxl, E. Panofsky y R. Klibansky; *op. cit.*

²⁷ Walter Benjamin; *op. cit.*; p. 131.

²⁸ Walter Benjamin; *op. cit.*; p. 65.

²⁹ Giovanni Pico Della Mirandola (1489). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Consultado en febrero 6, 2011 en URL: (<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/pico.htm>).

³⁰ Calasso, 2006: 181.

³¹ Agustín, 420 d.C.).

³² Giovanni Pico Della Mirandola; *op. cit.*

³³ F. Saxl, E. Panofsky y R. Klibansky; *op. cit.*; p. 242.

³⁴ Giovanni Pico Della Mirandola; *op. cit.*

³⁵ Aristóteles citado por Saxl, Panofsky y Klibansky, 1991: 42.

³⁶ Aby Warburg; *El Renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del renacimiento europeo*. Madrid, Ed. Alianza, 2005. p. 483.

³⁷ Marsilio Ficino; "De Vita Triplici" en *Three books on life*. Arizona, Ed. Arizona State University, 1998.

³⁸ El caso de Nicolás de Cusa es particular entre los pensadores italianos del Renacimiento. Escribió que la tarea del que procura el estudio no es el conocimiento sino el acrecentamiento de lo ignorado, de lo escondido. Su *Tratado sobre el dios oculto* de 1444 reza: "Aquel que no sabe que vive empieza a nacer. Aquel que no sabe lo que es el mundo empieza a poner los pies sobre la tierra" (Quignard, 2006: 74). El genio, el *homo literatus*, no es más un cristiano ni tampoco un filósofo; es, como dice Quignard, un profano o un idiota, pues es el profano o el idiota aquel que obedece al lenguaje vernáculo aún no recortado por el filósofo. Nicolás de Cusa hizo renacer una "retórica especulativa" del mundo antiguo. Su tarea implicó devolver una imagen que había recorrido un largo camino: Dioniso, Frontón, Marco Aurelio, Carlomagno. El

Renacimiento según el cusano es renacimiento de un texto (o una imagen, digamos) que siempre precede. "Sucede que el filósofo puede ser un impostor, pero el aficionado a las letras no puede serlo. Lo literario es cada palabra. Por otra parte su propia investigación es más profunda a causa de la imagen" (Frontón, citado por Quignard, 2006: 9). Las imágenes desarticulan el lenguaje, acechan, no designan. El escritor no es dominado por el lenguaje sino que se monta en este último en dirección a lo oculto. La teoría de este pensador es felizmente tratada por Quignard y ubicada por este último en una tradición del pensamiento a la que denomina "retórica especulativa", tradición que debería ser estudiada en un trabajo mucho más amplio que el presente que pretendiese realizar una genealogía de las filosofías de la imagen comenzando por la imagen pre-renacentista.

³⁹ F. Saxl, E. Panofsky y R. Klibansky; *op. cit.*; p. 65. Los pitagóricos sostenían que la existencia tenía una expresión numérica. Es sabido que esta secta veneraba el número cuatro y cuatro son los modos de la doctrina humoral. La Armonía de las cualidades humorales era indicio de salud, mientras que el exceso de una de ellas (la melancolía, por ejemplo) era un síntoma de enfermedad.

⁴⁰ Walter Benjamin; *op. cit.*; p. 133.

⁴¹ Lutero; *Las 95 tesis*. (1517). Consultado en marzo 15, 2011 en URL: (www.fiet.com.ar/articulo/95_tesis.pdf).

⁴² Lutero; *ibidem*.

⁴³ Walter Benjamin; *op. cit.*; pp. 132/133.

⁴⁴ Walter Benjamin; *ibidem*.

⁴⁵ Warburg; *op. cit.*; p. 488. Según Ficino la influencia de Júpiter, combinada con la de Saturno, eliminaría los efectos malignos del segundo. Cfr. F. Saxl, E. Panofsky y R. Klibansky; *op. cit.*

⁴⁶ Aby Warburg; "El *Déjeuner sur l'herbe* de Manet....". *op. cit.*

⁴⁷ Walter Benjamin; *op. cit.*

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

LOSIGGIO, Daniela; "La imagen crítica: un rastreo a partir del Barroco alemán y el Renacimiento italiano". En *caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 2 | Año 2013.