

# PENSAMIENTOS SOBRE UNA TAZA ROTA

**Roberto Casazza**

Biblioteca Nacional Mariano Moreno  
Universidad Nacional de Rosario

## RESUMEN

El método warburgiano permite comprender las configuraciones culturales y, más detalladamente, las obras de arte, mediante el análisis de las fuerzas históricas que se hallan en ellas sintetizadas. El presente ensayo procura ilustrar, por medio del examen de algunos ejemplos, el núcleo del método warburgiano, consistente en excavar la superficie

de obras y documentos hasta poner de manifiesto los estratos culturales heterodoxos y difícilmente amalgamables que conviven en ellos. En diálogo con ideas de Walter Benjamin, el texto presenta bajo epigramáticas tesis un conjunto acotado de pensamientos inspirados en la fractura de una taza de té decorada con el logo del Instituto Warburg.

**Palabras clave:** Paganismo. Cristianismo. Esfera celeste. Ángeles. Warburg Institute.

A Anita Pollard,  
agradecido por haberme abierto,  
junto a Charles Burnett y Jill Kraye,  
las puertas del sincrético universo Warburg

En Buenos Aires hay una nutrida comunidad warburguiana.<sup>1</sup> El interés de algunos docentes universitarios, que se pasaban en bares del centro a comienzos de los años 70 las obras de Warburg y de su círculo de intelectuales, decantó en la formación de alumnos abiertos a captar cualquier onda mnémica que irradiara del Instituto Warburg. Estadías más o menos largas en la biblioteca de Londres de los pioneros y de los herederos de aquellos intereses se dieron desde entonces, ya enmarcadas por el exilio que siguió a la violencia de la última dictadura argentina (1976-1983), ya como resultado del viaje inaugural y de formación que se impone, como anhelo, a todo joven sudamericano iniciado en la historiografía del pensamiento y el arte europeos. Todo ello, generalidades que cualquiera puede suponer o imaginar, es aquí necesario tan sólo para dar significado a una cadena de acontecimientos *personales, menores, circunstanciales* en la vida de quien escribe estas líneas, de los que surgieron los pensamientos que cierran estas páginas.

Esos hechos, brevemente, son los siguientes: fui alumno del Instituto Warburg entre 1993 y 1995, años durante los cuales muchas personas fueron significativas para mí. Una de ellas, la primera del Staff que conocí al llegar al Instituto, Anita Pollard, entonces Secretary and Registrar y hoy retirada, fue quien me obsequió veinticinco años más tarde, en mayo de 2018, en ocasión de mi única visita al Warburg Institute desde que partiera de Inglaterra en 1995, una hermosa taza con el logo del Instituto, *souvenir* de la Conferencia *Aby Warburg 150: Work, Legacy and Promise* (13-15 de junio de 2016), que en ocasión del sesquicentenario del nacimiento de Aby Warburg se celebrara en el Jeffery Hall del Institute of Education del University College London, a metros de la sede del Instituto en Woburn Square.

Nunca fui afecto a guardar los objetos como recuerdo, de modo que la taza ingresó pronto en la vida hogareña. Al mes de uso, a mi hijo menor, Hilario, se le cayó la taza al suelo, quebrándose en apenas dos partes irregulares, sin liberar siquiera una astilla (**Fig. 1**). Enseguida, con pena, la deposité en el tacho de residuos secos, y seguí luego con los asuntos de aquella tarde. Lentamente, sin embargo, un sentimiento confuso se apoderó de mí, como si algo me interpelara en relación a la taza rota. Una sutil angustia acompañaba cavilaciones informes, que oscilaban entre pensamientos pedestres (lo evitable del accidente, por una parte; la posibilidad de reparar la rotura o de conseguir otra taza de la serie, por otra), y conatos de apertura a los crípticos mensajes que el asunto inauguraba. Fue un proceso acaso psíquicamente lento (resistido podría agregarse), vago e informe casi todo el lapso transcurrido entre el quiebre y lo que pasó unas horas más tarde, cuando mi cuerpo vino a hacer lo que a mi mente le estaba vedado: como un perro en busca de restos de comida, intempestivamente me zambullí

---

<sup>1</sup> Quiero expresar mi agradecimiento para con el historiador Damián López, por la lectura del borrador de estas páginas y las lúcidas ideas que su devolución me ofreciera.

en el cesto, y extraje los dos trozos para colocarlos sobre una mesa, y allí, contemplándolos, esperé hasta que la taza rota pudiese expresar lo que traía consigo. La forma de su fractura me resultaba bella (ni caprichosa ni simétrica), como si la Física, pensé entonces, aún sorprendida por la violencia externa, estuviera sujeta a leyes también en el trauma. Más tarde compartí en familia la peculiaridad de la fractura y deposité los fragmentos en un estante durante varios días. Más de una vez, en los días siguientes, regresé a la taza, pues me susurraba cosas, pero no encontraba entonces canal alguno por el que su fractura pudiera indicar algo preciso, aun cuando claramente vociferaba que traía algo, y que sólo debía darle tiempo y prestarle oído.



Figura 1

Taza rota con el logo del Instituto Warburg, impresa en 2016 para la conferencia AW150, celebrada en ocasión de los 150 años del nacimiento de Aby Warburg

El tiempo pasó. Cierta mañana, insistiéndome su atracción, la imaginé, con muchas dudas, exhibida en alguna vitrina en las exposiciones sobre Warburg que bajo la dirección de José Emilio Burucúa estábamos organizando, junto a otros colegas, en Buenos Aires, y que serían inauguradas en abril de 2019.<sup>2</sup> Faltaba en cualquier caso aún bastante para ello, y otras muchas tareas apartaron el asunto de mi mente, de modo que la taza descansó de su fractura en una caja de zapatos vieja, a la espera de que madurara su destino.

No obstante, algo empezaba a ser claro: la taza explicitaba, materialmente, cierta sutil unión entre dos grandes conjuntos: el “Universo Warburg” y “Lo Fracturado”: el quiebre mental que llevó a Warburg a Kreuzlingen; los hiatos de muerte entre las vidas de la imagen; las voraces trincheras de la Primera Guerra Mundial; el exilio de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg; y más hacia atrás aún, desordenadamente, la imagen de la columna clásica quebrada como símbolo de la Antigüedad; las escenas de

<sup>2</sup> Fueron dos, finalmente, las exposiciones, una de libros y otra de obras de arte. La de libros se desarrolló en la Biblioteca Nacional (7 de abril al 15 de mayo de 2019), y en una de sus vitrinas fue exhibida la taza rota, junto a un breve epígrafe alusivo, entre dos tazas sanas de la misma serie aportadas por Bill Sherman, director del Instituto Warburg, quien viajó a Buenos Aires especialmente para el simposio “Warburg 2019” (8-12 abril 2019). La de obras de arte, por su parte, fue una notable exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes, curada por José Emilio Burucúa, quien en varias salas presentó muy diversas piezas de la colección del MNBA reunidas según clásicos tópicos warburgianos (Serpiente, Ninfa, Héroe, Esfera Celeste, Distancia). Se tituló *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg*, fue exhibida entre el 8 de abril y el 1 de septiembre de 2019 y dejó un hermoso catálogo como vestigio, que se encuentra on-line: <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>.

masacre en frisos; el vaso de Soissons, cuyo quiebre expresa la última resistencia contra la unificación del poder en Francia; la cabeza de Luis XVI rodando sobre la tarima; *El Grito*; el malestar en la cultura; el Holocausto; Hiroshima, etc., son situaciones, hitos y símbolos fácilmente ubicables en esa intersección. Tan vasto receptáculo, sin embargo, lejos de encerrar su inasible objeto, lo abre a un campo minado de nuevas preguntas: ¿hay fracturas en el flujo del tiempo?; ¿pueden las instituciones y las costumbres fracturadas por el decurso de lo social ser soldadas en ciertas instancias y espacios?; ¿son fractura y soldadura procesos siempre complementarios en la historia?; ¿qué fracturas se recogen (y sueldan) en la Tradición Clásica?<sup>3</sup>; ¿por qué en ocasiones podemos hallar bellas ciertas fracturas?; ¿qué posee la tradición warburguiana de especial, para estar mejor capacitada que otras tradiciones intelectuales a la hora de captar la *índole agónica* de la historia?

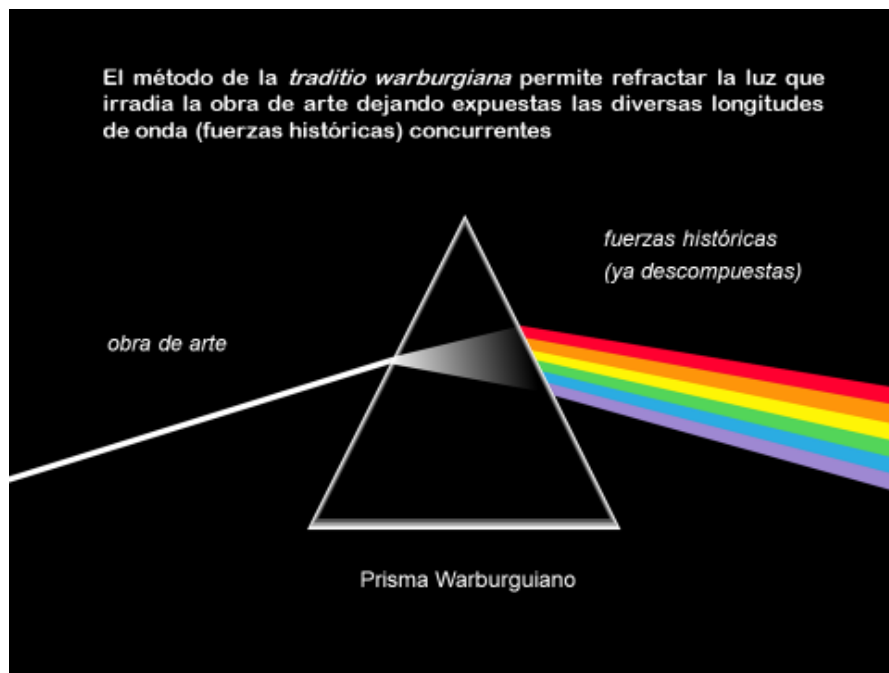
Sin duda, para comprender la historia es preferible abandonar el platonismo, siempre enamorado de las *esencias*, dando prioridad a una actitud más aristotélica, atenta a los *procesos*. Mientras el platonismo aborrece el cambio, el peripatetismo sabe que todos los fenómenos sublunares (y junto a ellos, todos los asuntos humanos) se generan y se corrompen. En todo caso, propone esta escuela, ha de buscarse el *sustrato* que, como Proteo, está apto permanentemente para adoptar una nueva forma. Ahora bien, lo propio del devenir es el tender un puente entre lo que era y lo que es, siendo el *ser en acto* ese sustrato común. El cambio es precisamente la transformación de aquello que no cambia, tal como pensó Aristóteles, al distinguir entre *accidente* y *sustancia*. Algo que es deja de ser lo mismo en tal o cual aspecto, pero una unidad última, cierta identidad respecto del proceloso mar de alteridad que lo rodea, permanece idéntica. La *permanencia* es claramente el alma de la historia, el *cambio*, en todo caso, es su cuerpo.

Por otra parte, Historia y Metafísica se llevan, bien es sabido, de los pelos. No hay, podríamos decir, algo así como las *sustancias históricas*, aun cuando los entes, cada ente, se despliegue *en la historia*. La historia constituye una suerte de magma óptico que va dejando sus huellas no ya detrás de sí sino sobre sí, logrando al mismo tiempo, como sostiene Hegel, que “las heridas del espíritu se curen sin dejar cicatrices”.<sup>4</sup> Es por ello que la *infracturabilidad* es una cualidad primaria de lo histórico, donde cada configuración pide su nombre a la que se le opone, como si la alteridad, en lugar de la identidad, fuese siempre la que decide en última instancia qué es tal o cual cosa.

<sup>3</sup> Fue una obsesión del propio Aby Warburg —y sus continuadores en el Instituto la transformaron en *leitmotiv*— el estudio de la *pervivencia* en la Edad Media y el Renacimiento de las formas visuales, los tópicos literarios y las ideas provenientes de la Antigüedad Clásica. A esa consolidada unidad cultural, que tuvo su efervescencia en el siglo XV, su consolidación en los siglos XVI y XVII —gracias a la plena recuperación de las representaciones griegas y romanas y su fusión con las judeocristianas—, y su apogeo en los siglos XVIII y XIX, se la conoce en el universo Warburg con el nombre de “Tradición Clásica”. La aclaración cobra aquí sentido atendiendo a que dicha expresión tiene, por ejemplo entre helenistas y latinistas, un alcance mucho más acotado temporalmente (digamos entre los siglos IV a.C. y II d.C.).

<sup>4</sup> Georg Wilhelm Hegel, *Fenomenología del espíritu*, VI El espíritu, C) El espíritu cierto de sí. La moralidad, c) La certeza, el alma bella, el mal y su relación: “Die Wunden des Geistes heilen, ohne daß Narben bleiben” (*Phänomenologie des Geistes* [Werke III], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 492).

Pero, ¿qué ocurre con aquellos cambios en los que la sustancia pierde su esencia, cuando una *fractura*, por ejemplo, manifiesta que lo que era algo ya no es tal? La fractura es, desde el punto de vista sustancial, un accidente, pero un tipo de accidente que amenaza la esencia de un modo intempestivo. Un arco es tal sólo si la posibilidad de tensarse (así lo reclama su curva) se abre al presente. Con la fractura, en este caso del arco, algo ha cambiado: estamos ante un tipo de accidente de otro orden. Ahora bien, qué es una fractura, qué es lo que hace que afirmemos de un acontecimiento o de un proceso histórico que constituye una *fractura*, en lugar de una *transformación*, un *cambio*. Tras la fractura, algo es radicalmente de otro modo; la fractura constituye un hito que modifica la realidad, un hecho que no admite grados. Si se trata de un artefacto, tras la fractura, ya no sirve a su fin, como ocurre con una taza rota; si se trata de un modelo conceptual, la fractura opera de tal forma que un nuevo paradigma se constituye en su reemplazo; si se trata de una relación afectiva, con la fractura irrumpe algo nuevo respecto de lo cual lo anterior se parece a las ruinas que observa el ángel de la historia en la estremecedora tesis 9 de Walter Benjamin.<sup>5</sup>



**Figura 2**

La aproximación warburgiana como prisma revelador de fuerzas históricas

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*, Buenos Aires, ProHistoria, 2020, Tesis 9: “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos *progreso*”.

La tradición warburguiana recoge muchas fracturas, aunque su *métier* es, más que el estudio de las fracturas, el de las soldaduras: allí donde la aproximación warburguiana pone su mirada cabe adivinar la fusión de fuerzas en pugna (**Fig. 2**). Una lectura desprevenida vería alteridad casi absoluta entre paganismo y cristianismo, quiebre representacional entre la Antigüedad y la Edad Media; abismo insalvable entre la devoción medieval y las fiestas populares del Renacimiento. Sin embargo, con Warburg a la cabeza, la *traditio warburgiana* se ha ocupado de dar cuenta de los procesos enmarcados en tales categorías y mostrar cómo, en el interior de lo histórico, antes que la separación prima la unión, antes que la estratificación la fusión, antes que el abismo el puente.

Entre la imagen y el texto, entre Antigüedad y Renacimiento, entre Atenas y Jerusalén, entre paganismo y cristianismo, entre dioses y demonios, entre bilis y melancolía, entre manía y depresión, entre magia y ciencia, entre astronomía y astrología, entre Italia y los Países Bajos, entre Europa y sus alteridades, entre Reforma y Contrarreforma, entre lo alemán y lo británico, entre la fototeca y la biblioteca, entre norma y forma, entre tradición y novedad, entre pasado y presente, entre comitente y artista... y podrían sumarse más y más disyunciones (en apariencia exclusivas);<sup>6</sup> en suma, entre los farallones antagónicos que tiende a generar la cultura, una y otra vez, hay siempre un puente delicado y estrecho al que sólo se puede atravesar en puntas de pie, con la sutileza del concepto, cuando éste, al hundirse como un delicado estilete en el corazón de las imágenes y de los acontecimientos, alcanza a desbrozar los adornos, las excrescencias, para explicar, mediante el texto y la historia cultural, el cómo y el cuándo de esa fusión inesperada que se presenta como enigma visual.<sup>7</sup>

¿Qué puede entonces ofrecer lo warburguiano ante tales abismos? ¿Qué han cultivado Warburg y sus herederos para poder realizar reveladoras operaciones alquímicas sobre el pasado? ¿Cómo es posible que un instrumento tan útil para captar y explicitar tensiones, fusiones, amalgamas y síntesis, haya surgido de la clasificación mutante de una biblioteca? ¿O será acaso su sabia capacidad de *olvidar*, como señala Agustín de Hipona en el libro X de las *Confesiones*, lo que permite a los vástagos de Mnemosyne ejercer la memoria con una agudeza reveladora? Sea como sea, la capacidad warburguiana, tanto para ilustrar

<sup>6</sup> Algunas tensiones en el Instituto Warburg se expresan también de modo humorístico. Hace unos pocos años surgió una polarización entre quienes apelaban al “asesor humanista” para explicar cualquier fresco y quienes consideraban, como solía afirmar, provocadoramente, un director del Instituto a poco de andar el siglo XXI, que el “asesor humanista es tan sólo una *figura mitológica*”.

<sup>7</sup> Baste recordar aquí, a modo de ejemplo, la tensión Antigüedad-Presente que expresa Giorgio Vasari al describir la presentación en sociedad del *David* de Miguel Ángel: “Cuando la estatua estuvo ubicada y concluida, la descubrió. Y, a la verdad, ha superado a todas las estatuas modernas y antiguas, por griegas y latinas que fuesen. Puede decirse que ni el Marforio de Roma, ni el Tíber o el Nilo del Belvedere, ni los gigantes de Montecavallo la igualen de ningún modo; con tanta mesura, belleza y perfección la terminó Miguel Ángel. Porque en ella hay contornos de piernas bellísimos, y junturas y esbelteces de flancos divinas; y nunca se ha visto una actitud tan dulce, ni gracia que la iguale, ni pies, ni manos, ni cabeza comparables a los de esta estatua por su excelencia, su arte y su composición. Por cierto, quien la ve, no desea ver otra obra de escultura hecha en nuestros tiempos o en otras épocas por cualquier artista”. En: “Miguel Ángel Buonarroti – Pintor, escultor y arquitecto florentino”, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (trad. Julio E. Payró –1956–).

continuidades como para develar invasiones e irrupciones en la historia, parece estar firmemente enraizada en una comprensión novedosa del valor del *páthos*, entendido éste como socialmente transmisible. Cual incrustaciones de largo aliento en el imaginario intergeneracional, estos *pathémata* actúan como cimientos de toda representación cultural.<sup>8</sup> Así, la libertad de artistas y escritores en la creación de sus obras opera apenas en un plano superficial, aquel en que esa libertad es admitida por lo mucho anterior que la restringe, pues, a un nivel subterráneo, las representaciones (lo que entendemos con ellas; lo que podemos hacer con ellas) nos llegan ya definidas de antemano por los miedos, las angustias y las dichas de nuestros padres, de los padres de nuestros padres, y así hacia atrás indefinidamente... Esos adoquines de la tradición, que son cristalizaciones emotivas muy anteriores a las *Pathosformeln* de las que habla Warburg y con las que lo histórico se expresa en el arte, traban nuestras subjetividades en un entramado común, fundamento onto-emotivo de todo lo perceptible. El arte que vemos, entonces, puede ser comparado con las imágenes que perciben los hombres encadenados en la caverna platónica: detrás del juego de luces y sombras que cada obra exige para su contemplación es posible vislumbrar realidades mucho más intensas, de suyo inasibles, que no por escapar de nuestra captación logran esconder sus efectos.

Volviendo al eje de nuestro asunto, a saber, la dialéctica entre fractura y soldadura en lo histórico, procuraremos en lo que sigue ilustrar el núcleo de lo warburgiano señalando una serie acotada de *tensiones* y sus respectivas hibridaciones en la cultura europea, para ofrecer luego, como cierre, ocho breves y simples *pensamientos* sobre la transmisión de la carga emotiva en la historia. Suponemos en esa tarea que la realidad histórica está sujeta a una legalidad *sui generis*, inasible de suyo pero no por ello menos operante, aun cuando el curso de los meandros, arroyos, riachuelos y ríos de lo cultural, con las formas oscilantes y caprichosas de sus dibujos, pareciera sugerir que nada de lo presente es deducible, en forma fehaciente, de lo pasado.

## Tensión A

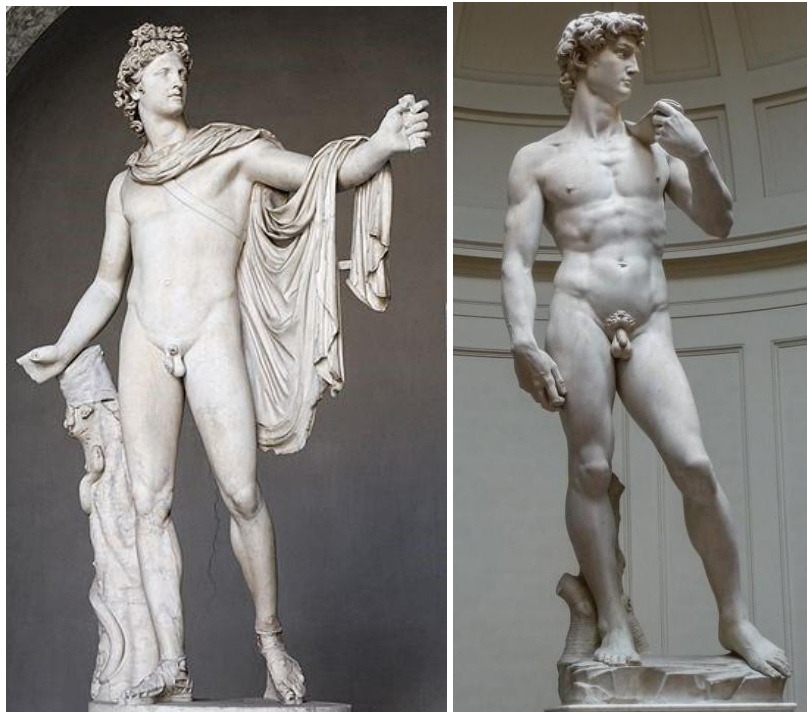
### *Lo judeocristiano y lo grecorromano*

En abstracto, se trataría de fuerzas históricas reluctantes a la hibridación, provenientes de experiencias socioculturales polarmente heterogéneas. La persistencia hebrea, atada al pacto con su dios, largamente hostil al *lógos*, abre finalmente la hendidura (Filón de Alejandría, Juan el Evangelista, Pablo de Tarso) por la que la racionalidad griega

---

<sup>8</sup> Resulta en este sentido aleccionadora la intensa anécdota sobre lo vivido por Aby Warburg hacia el ocaso del 11 de febrero de 1929, tras la firma, en Letrán, por parte del Papa Pío XII y Benito Mussolini, del Concordato, documento que restituía la autonomía política en la ciudad del Vaticano a los Estados Pontificios y cerraba un desgastante conflicto entre la Iglesia y el Estado italiano. Esa tarde se desató una algarabía popular por toda Roma, extendiéndose hasta la madrugada la juerga y el clima festivo callejero. Un Aby deteriorado ya en su salud, salió sin avisar siguiendo la turba y no regresó a la hora habitual a sus aposentos en el Hotel Eden, por lo que sus discípulos, especialmente Gertrud Bing, temieron lo peor y hasta telefonearon a la policía. Poco antes de medianoche apareció Warburg eufórico, y ante el reproche de su colaboradora, espetó: "Ud. sabe bien que a lo largo de mi vida me he ocupado del renacimiento del paganismo y de las festividades paganas. Hoy tuve la gran oportunidad de mi vida de asistir a la repaganización de Roma... ¡cómo se queja Ud. de que me haya quedado a contemplarla!"

se apropia del monoteísmo, procurándolo ahora universal. Desde entonces, el judeocristianismo se aparta de su origen para convertirse, tanto en su vertiente judía como en la cristiana, aunque en la última con más intensidad y edificación, en teología racional, mientras que el pensamiento griego, otrora despreocupado por la materialidad del culto, por lo contingente y bajo, aplica ahora su energía también a la fijación de la liturgia de un movimiento religioso, el Cristianismo, que arrebataría el Lógos al pensamiento filosófico para convertirlo en el hijo encarnado de Dios, Cristo, piedra basal de una teocracia universal. En el *David* de Miguel Ángel se expresa de otro modo lo mismo: la vacilación del luchador, del que se espera una segura derrota, se retira ante el aura de la divinidad griega. Un David (**Fig. 4**) asimilado a Apolo (**Fig. 3**) expresa así, en el Renacimiento, el triunfo del límite, de la forma abstracta y de lo universal, por sobre el aferramiento al legado idiosincrásico: la victoria de Atenas sobre Jerusalén, sino de lo europeo, a cuya apoteosis asistimos en el presente.<sup>9</sup>



**Figura 3**

*Apolo de Belvedere*, copia romana en mármol de un original griego perdido del s. IV a.C., Museo Pío-Clementino, Ciudad del Vaticano

**Figura 4**

Miguel Ángel Buonarroti, *David*, mármol cincelado entre 1501 y 1504, Galería de la Academia de Florencia.

<sup>9</sup> Vale la pena recordar, a los efectos de señalar la transformación de la figura de David desde las descripciones que lo presentan como un débil e inexperto adolescente hasta la apoteosis teofánica de la escultura de Buonarroti, el texto, contrastante por lo pedestre, del libro de I Samuel, 17, vv. 38-40: “Mandó Saúl que vistieran a David con sus propios vestidos y le puso un casco de bronce en la cabeza y le cubrió con una coraza. Ciñó a David su espada sobre su vestido. Intentó David caminar, pues aún no estaba acostumbrado, y dijo a Saúl: “No puedo caminar con esto, pues nunca lo he hecho”. Entonces se lo quitaron. Tomó su cayado en la mano, escogió en el torrente cinco cantos lisos y los puso en su zurrón de pastor, en su morral, y con su honda en la mano se acercó al filisteo”.



## Tensión B

### *Lo apolíneo y lo dionisiaco*

Fundidas hasta lo invisible, estas dos divinidades que por senderos autónomos persiguieron la medida y la desmesura, vienen a fundirse en una danza serena, ni aséptica ni desbordante, en el proscenio de la cultura euroamericana. Cuando Nietzsche advirtió que el núcleo del espíritu trágico no era “aquello diáfano, limitado, visible” (Apolo; la tragedia) sino “el frenesí del desborde satírico” (Dionisos; el drama de sátiros), no alcanzó a enfatizar, como sí Warburg, que ambos dioses pactarían en el arte europeo un empate perpetuo. Baste el pedestal de Donatello (**Fig. 5**) sobre el que Judith decapita a Holofernes –en el que se recoge, bajo la forma de bacanal, el desborde de sangre de aquel asesinato justificado por la liberación que porta–, para advertir cómo el rey embriagado expresa una compostura ajena a la dionisiaca escena. Firme y adusta en el bronce, la apolínea Judith, bruto sustrato de la acción más violenta imaginable (la decapitación de un otro), intensificase como ninfa al llegar idealizada a Betulia, de la mano de ese finísimo seleccionador de residuos mnémicos llamado Sandro (**Fig. 6**). La masacre del rey enemigo deviene ley, paz y mito por mediación del arte. La mano limpia de Judith sepulta los cadáveres que dejó la vejación del pueblo judío a mano de los babilónicos.



**Figura 5**

Donatello, *Judith y Holofernes*, bronce, realizado entre 1453 y 1457  
Sala dei Gigli, Palazzo Vecchio, Florencia



**Figura 6**

Sandro Botticelli, *Regreso de Judith a Betulia* (detalle)  
Témpera sobre madera (1469-1470)  
Galleria degli Uffizi, Florencia

## Tensión C

### *Esferas y ángeles*

La cosmología es la imagen que una cultura tiene del Todo. El estudio de la cosmología renacentista es un campo propicio para captar la simétrica composición que, con elementos de diversas fuentes, logró fraguar la cultura europea. Las esferas celestes aristotélicas, eco de la geometrización que sus maestros, Eudoxo y Calipo, impusieron a los movimientos celestes, son movidas para el Filósofo por principios motrices inteligibles (los Motores Inmóviles). Esos motores fueron lentamente mudando de ropaje y sentido hasta ser asimilados a las potencias angélicas de la tradición judeocristiana. La filosofía árabe, con sus Inteligencias co-creantes, el neoplatonismo latino medieval (**Fig. 7**), capaz de derivar la emanación universal del principio supremo que es *causa prima*, la angelología hebrea, la especulación escolástica, etc., confluyen en una imagen cerrada, ordenada, total del orden cósmico, manifiesta sincréticamente en los grabados del primer Renacimiento (**Fig. 8**). Lo que los grabadores Wohlgemuth y Pleydenwurff entregaron amablemente unido al taco de imprenta fue —en la historia— *temporalidades* divergentes, caminos autónomos, atropellos discursivos echados a perder, deglutidos por el vientre del ayer. Sin embargo, al mirar el grabado, el lector del *Chronicon mundi* de Hartmann Schedel (1493) avala por una parte el trabajo de la historia, al mismo tiempo que cava, sin saberlo, la fosa común en la que se sepultan las alteridades superfluas, las que quedaron fuera del orden cósmico vigente, ese que une humores, elementos, astros y ángeles en una esfera perfecta y jerarquizada, y al que el esforzado copernicanismo, por entonces en gestación, tardará más de dos siglos en terminar de arrancar de la mente y los corazones europeos, enamorados de lo esférico.

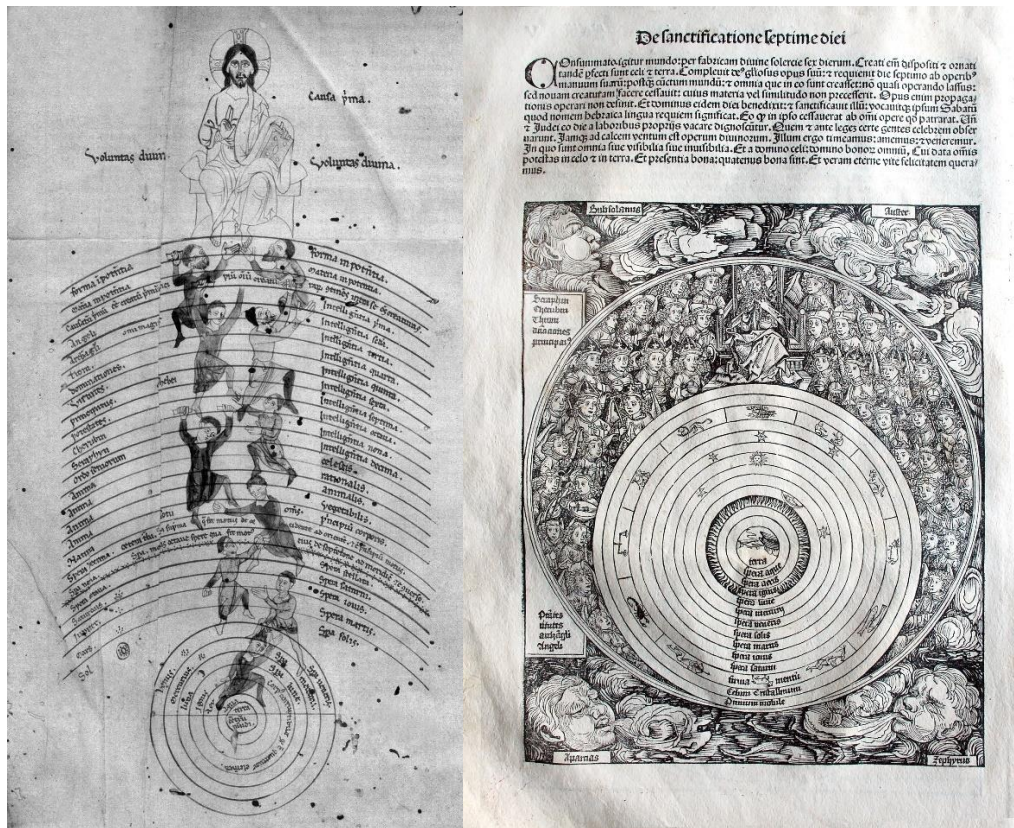


Figura 7

Cosmos del siglo XII

(París, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 3236A, f. 90r)

Figura 8

Cosmos del siglo XV

(Hartmann Schedel, *Chronicon mundi*, 1493, f. VIr)

## Tensión D

### Astronomía y Astrología

Aby Warburg consideraba a la astrología una *pseudociencia*, en tanto falaz manipuladora de conceptos matemáticos y geométricos como aval de supersticiones. Al mismo tiempo, sin embargo, reconocía la imposibilidad, para la cultura europea renacentista, de abrazar el discurso científico sin ambages: sin retroceder, digamos, dada la amenaza, hacia las seguridades que la astrología, en tanto fuente de determinación exterior e inapelable, suele proveer. La superstición astrológica, un gran *embuste pseudo-matemático* según Aby, constituye el umbral de la racionalidad, al que sin embargo no se cruza linealmente una vez sin vuelta atrás ni en la biografía del individuo, ni en la historia de las sociedades. Este embuste es de constitución proteica: puede transformarse, si el miedo lo convoca, en principio causal, en explicación, en fuente de seguridad colectiva, en esperanza. El Renacimiento supo transitar ese umbral en ambas direcciones, desde las vicisitudes que el zodiaco demandaba del duque de Borso, retratadas en los muros del Palazzo Schifanoia de Ferrara, hasta los ensayos alquímicos de Newton, pasando por las cartas astrales con que se ganaba la vida

Johannes Kepler mientras ampliaba con sus leyes el sendero que conducía a la habitación luminosa de la razón pura, añorada por Goethe. Complejamente, mientras artistas e inventores (Paolo Uccello, Piero della Francesca, Leonardo, Copérnico, Galileo, y otros) avanzaban en la comprensión matemática de lo circundante, la vida cotidiana seguía consultando las posiciones astrales y las horas de ascenso o descenso de los planetas antes de firmar un contrato o iniciar una disputa armada.

## Tensión E

### *Microcosmos y Macrocosmos*

Tendiendo un puente entre el Todo y la parte, la Tradición Clásica celebra al hombre como *microcosmos* y al mundo como *macrohomo*. La comparación, arraigada en el pensamiento antiguo, alcanza su clímax en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, cuando la medicina trataba las afecciones estableciendo asociaciones entre las partes del cuerpo y los signos zodiacales (**Fig. 9**), y proponiendo consonancias antropocósmicas (**Fig. 10**). El hombre, lúcido fractal de lo absoluto, fabrica, al tender con sus representaciones la telaraña de la *distancia*, el instrumento con que capturará el nutriente simbólico de su identidad individual y social. Como etnólogo o antropólogo Warburg captó, kantianamente, que en esa operación de separación entre yo y mundo se plasmaba la representación, primer hito, tan estructural como necesario, de la cultura. Como historiador del arte, por su parte, supo ver junto a Fritz Saxl, y siguiendo ambos a Franz Boll, que el isomorfismo hombre-cosmos registrado en manuscritos científicos medievales hundía sus raíces en las culturas antiguas, las cuales supieron comprender los ciclos naturales mapeando el cielo como medio para una agricultura eficiente (tal isomorfismo celebrado por la ciencia de la civilización europea, es, por otra parte, manifestación cosmológica de la ecuación metafísica Dios-Hombre que la centralidad de Cristo exalta en la cosmovisión cristiana). Lo que advierte Warburg en esta persistencia de la cultura europea en tender simetrías entre el todo y la parte (y que expresa acabadamente el tránsito entre el momento mítico y el racional en la conquista del *Denkraum*) es, al mismo tiempo, lo que lo lleva a rechazar, como serio peligro para la cultura, las apariciones del avión, el teléfono y el telégrafo, mediante los cuales la reciente cultura moderna avanza hacia la destrucción del cosmos.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Ernst Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Leiden, Brill, 1970, pp. 225-226, traducción tomada de José Emilio Burucúa, *Historia de las imágenes e historia de las ideas - La Escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, p. 12: "El moderno Prometeo y el moderno Ícaro, Franklin y los hermanos Wright que inventaron la máquina aérea dirigible, son los destructores seguros de ese sentido de la distancia, quienes amenazan con llevar al globo atrás hacia el caos. El telegrama y el teléfono destruyen el cosmos."



Figura 9

Homo zodiacus, en la *Chronographia y repertorio de los tiempos á lo moderno* de Francisco Vicente de Tornamira, Pamplona, Tomás Porrallis, 1601, p. 474

Figura 10

Homo zodiacus, en el *Mundus subterraneus* de Athanasius Kircher, Roma, 1665, tomo II, p. 427

## Tensión F Monstruos y esferas

Antes que otros, alcanzó a ver Warburg en la síntesis de los esfuerzos de la magia, el mito, y la razón —como medios sucesivos de fabricación de distancia para que el pensamiento pudiese fructificar— cómo en la representación de nuestros cielos se dan amalgamadas heterogéneas experiencias. *Per monstra ad sphaeram (Mediante monstruos hacia la esfera)*, el motto del ex libris (Fig. 11) con que la colección personal del historiador de la astronomía Franz Boll fue incorporada a la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, sintetiza —según Aby— el recorrido de la racionalidad occidental, que ha debido comprender lo circundante mediante monstruosas fabulaciones (Fig. 12) hasta llegar a simplificar su orden bajo la simplicidad de la esfera celeste (Fig. 13). El progreso, sin embargo, resulta sólo en apariencia lineal. Basta que el trauma o la amenaza aparezcan para que la astrología (mito) recupere espacio frente a la ciencia (razón), y, en caso de catástrofe, será nuevamente el adivino (magia), el vocero empoderado cuyo discurso libere del peligro. En nuestro vínculo con el cielo confluyen esos estratos: complejas sagas míticas, plagadas de lo ominoso y lo monstruoso, impregnan las coordenadas numéricas de latitud y longitud celestes, que otorgan a cada punto un lugar claro y distinto. No obstante, los astrónomos del presente, hijos dilectos del Cogito, siguen refiriéndose al cinturón de Orión o al ojo del Toro para señalar

coloquialmente tal o cual estrella, y pueden ocasionalmente aferrarse a un talismán, como tantos otros vástagos del positivismo, cuando acecha *thánatos*. El mito, vigente, sigue operando como aliado de la ciencia; la ciencia, ante fantasmas, regresa al mito.



**Figura 11**

*Per monstra ad sphaeram* (Mediante monstruos hacia la esfera)  
motto del ex libris de la colección personal del historiador de la astronomía Franz Boll



**Figura 12**

Hemisferio celeste boreal, en Francesco Marmocchi  
*Atlante di geografia universale*, Florencia, 1838

**Figura 13**

Christophorus Clavius, *In sphaeram Ioannis de Sacro Bosco commentaria*, Roma, 1585, p. 24

## Tensión G

### *Cielos paganos y cielos cristianos*

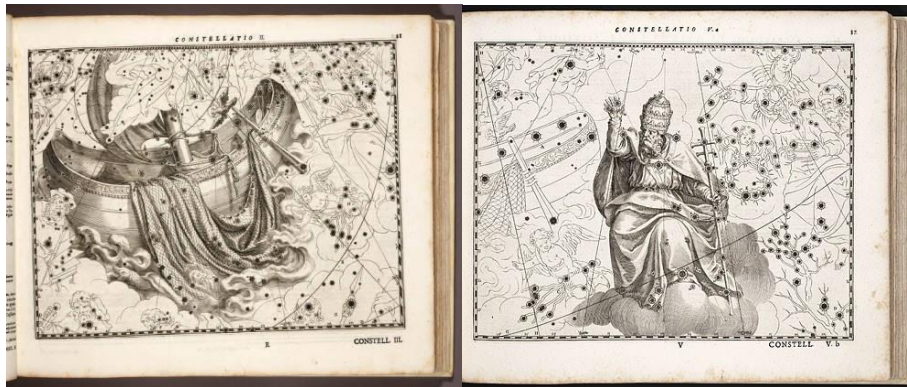
¿Por qué persisten en el modelo del cielo las constelaciones de la Antigüedad si ni siquiera conocemos ya los personajes centrales de sus sagas? Advirtiendo el declive de la pregnancia de sus leyendas ya hace cuatro siglos, la Contrarreforma intentó descender por esa grieta de Mnemosyne hasta el interior del antro, allí donde se forjan las matrices del lenguaje, para reformar el cielo pagano a imagen y semejanza del orden teocrático cristiano. Así, un empoderado Julius Schiller, bajo el amparo del Cardenal Roberto Belarmino y la tutela científica de Johannes Bayer, autor de la *Uranometria* (1603), paladeó, eufórico ante cada boceto de los grabados de Mathias Kager que llegaba a sus manos, una victoriosa empresa destinada a la derrota.<sup>11</sup> Las nuevas constelaciones cristianas que el *Coelum stellatum Christianum* (1627) propone en reemplazo de las clásicas (Figs. 14 y 15), en un esfuerzo nunca visto por corregir la densa “trama patética del cielo”, olvidaron que la incipiente subjetividad moderna había hecho nido en el útero representacional de la Antigüedad: las constelaciones clásicas, antes que medios para identificar astros, eran condensaciones de *pathémata* primarios. Esas afecciones, aún tapadas con esfuerzo por la escolarización de las almas, operaban en un plano más profundo y verdadero que el que la imposición de nuevos nombres en base a mitos recientes podía construir. Una vez más, la historia, fagocitándose lo innecesario, volvió sobre sus seguridades, conservando las representaciones del cielo requeridas para que el hombre moderno pudiese transitar su impensada transformación: de criatura central del cosmos, con potestad de nombrar y usar, a centro-descentrado-desclasado-y-hablado<sup>12</sup> de un cosmos (ahora inmenso) que avanzaría inexorablemente hacia la expulsión de su Creador.

Este breve muestreo de tensiones y síntesis permite acercarnos al punto central. Las preguntas antes formuladas sobre el vínculo entre fractura e historia, legibles más laxamente como interpelaciones en torno a las relaciones “tensión-cambio”, “progreso-ruptura”, “límite-conexión”, “muerte-supervivencia”, etc., renuevan cada vez en el campo de la historia asociaciones que explican por qué el esfuerzo de Warburg en la primera década del siglo XX por ordenar su biblioteca era, íntimamente, un intento (devorador de suyo) por capturar la esencia del conflicto, pero (al mismo tiempo) sin aceptar la merma emotiva necesariamente exigida por la distancia del pensamiento que tal fin demandaba. La memoria, sin olvido —es bien sabido— conduce al colapso. Por ese

<sup>11</sup> El *Coelum stellatum Christianum*, de Julius Schiller, monumental obra en folio impresa en Augsburgo en 1627, es un atlas celeste que demuestra, en su fracaso, las principales ideas de Warburg sobre la pregnancia del imaginario clásico. Schiller dedicó largos años a diseñar nuevas constelaciones cristianas en reemplazo de las existentes paganas, reservando los cielos boreales al Nuevo Testamento y los australes al Antiguo (los doce apóstoles, bisagra en la historia, se reparten equitativamente el cinturón zodiacal). La obra no tuvo acogida entre los astrónomos y pronto cayó en el olvido. El fracaso del proyecto de Schiller en la sujeción y control de la carga patética del cielo revela la potencia de las marcas emotivas fundantes y la inviabilidad de la disolución de su acción si no se opera con profundidad sobre las fuerzas mismas que las constituyen, anudadas, en este caso, en las representaciones celestes de la Antigüedad.

<sup>12</sup> Sigmund Freud, “Una dificultad del psicoanálisis (1917 [1916]), en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 125-135.

infierno debió pasar Aby Warburg para recuperar su capacidad de abandonar las fricciones de la historia, en pos de la *yuxtaposición* analítica de trozos del pasado en un amable tapiz que alcanzase a reflejar la vida de la memoria sin que ésta lo devorase.



**Figura 14**

La Barcaza de San Pedro Apóstol, suplantando a la Osa Mayor (Ursa Maior), en Julius Schiller, *Coelum stellatum Christianum*, Augsburgo, 1627, p. 31

**Figura 15**

San Silvestre Papa en reemplazo del Boyero (Bootes), en Julius Schiller, *Coelum stellatum Christianum*, Augsburgo, 1627, p. 37

El *Atlas Mnemosyne*, en ese sentido, consolida sobre Aby la cura. Como una suerte de geólogo sismografista, Warburg intentó al final de su vida crear un instrumento que le permitiera captar las “ondas mnémicas” del pasado, despojadas esta vez de la violencia que, en otro momento de su vida, lo condujo al colapso: el proyecto consistió en la creación de una suerte de catálogo de fórmulas visuales elementales, al que materializó reuniendo en grandes paneles lotes de imágenes, yuxtapuestas casi sin texto alguno, sobre determinados tópicos, de modo tal que las relaciones que tejieran entre sí las imágenes expresaran los nodos de significación que estructuran la cultura euroamericana. Con la ayuda de Gertrud Bing y de Fritz Saxl, Warburg logró armar 102 paneles, algunos de ellos sobre asuntos aparentemente menores, y si bien el inconcluso proyecto no alcanzó a completar su objetivo último, a saber, forjar un “mapa total del hombre europeo de su tiempo como heredero de la Tradición Clásica”, el recorrido por los paneles logrados permite advertir la profunda intuición de Warburg sobre los mecanismos de transmisión de la memoria, y, al mismo tiempo, la capacidad de Mnemosyne para eludir cualquier intento de fijación.

En la práctica, el proyecto confirmó otras ideas centrales de Warburg, quien vio siempre en el desarrollo de la cultura una sucesiva ampliación del *Denkraum* humano. El *Denkraum* o espacio de pensamiento, concepto que Warburg acuñó para intentar comprender la profunda esquizofrenia de la cultura, no es otra cosa que el tejido de representaciones que el hombre, en cada tiempo, construye con el fin de conjurar los peligros, apartar los miedos y disponer lo circundante de un modo controlado. Estos espacios de pensamiento adquieren –para dar una imagen geométrica– la forma de círculos, siendo el hombre su centro y sus representaciones la circunferencia. A su vez, estos espacios crecientes de pensamiento, donde círculos más desarrollados y complejos van conteniendo los círculos tempranos, nunca abandonan sus anteriores



modalidades de control. Todo superador nuevo *Denkraum* recoge los vestigios de sus anteriores formulaciones, hecho que explica la convivencia de conductas heterogéneas –y hasta contradictorias– en el hombre del Renacimiento.

Magia, mito, razón son tres modalidades primarias en la formulación de espacios de pensamiento. El *Denkraum mágico* primitivo atribuye propiedades a las fuerzas naturales y pretende intervenir, por ejemplo, en los fenómenos meteorológicos mediante arbitrarias acciones a su alcance (prácticas animistas); el *Denkraum mítico*, intermedio entre el mágico y el racional, puebla su cosmos de dioses y héroes que establecen las reglas del devenir universal, mientras espera de sus gestos hacia ellos (prácticas rituales, litúrgicas, estéticas, lúdicas, etc.) respuestas a las dificultades de la vida; el *Denkraum racional* tiende una red ordenada y completa donde cada ente halla su ubicación jerarquizada y económica en el espacio interior de un Todo perfecto y único (prácticas técnicas y científicas) y pretende mediante ese tejido controlar, como una araña en su red, todo evento inesperado.

La inercia emotiva condensada en las fórmulas expresivas del pasado es, por otra parte, reforzada por la gravitación ejercida desde el sujeto individual del presente, quien, para comprender y dominar su campo emocional y de acción, recurre a aquellas al dar forma a su comprensión del mundo. Como resultado de ese proceso –dialéctico entre tradición cultural e individuo– los *motivos visuales*, los *tipos literarios* y las *estructuras de pensamiento* tienden en el tiempo a su fijación y estabilización, volviéndose moneda corriente del intercambio cultural colectivo. Una vez que tales fórmulas expresivas han adquirido vida propia configuran el imaginario social con una fuerza irresistible para los individuos, cuya acción subjetiva no hace sino ampliar su potencial de significación.

Para la comprensión de esos bullentes procesos que tienen lugar en la médula de la cultura, apenas legibles por sus ecos y rastros, fabricó Warburg, como Galileo Galilei en aquellos pacientes días que multiplicaran el radio de su propio *Denkraum*, el instrumento que permitía captarlos: su biblioteca. A tal fin organizó y reorganizó infinidad de veces los volúmenes hasta alcanzar un sistema de clasificación propio, cercano a sus particulares ideas sobre la evolución de la cultura europea. Subdivididos en cuatro grandes secciones bajo los conceptos “Imagen” (artes), “Palabra” (literaturas), “Orientación” (religión, filosofía, ciencia), “Acción” (historia, vida social), los libros se distribuyeron ordenados por sus afinidades temáticas y geográficas en los cuatro pisos del edificio que en 116 Heilwigstrasse, Hamburgo, Aby hizo construir y que incluía un amplio Salón de Lectura, usado también para conferencias, de forma oval, emulando las elípticas órbitas planetarias descubiertas por Kepler. Cuando tres décadas más tarde la Biblioteca Warburg se instaló en su actual edificio en Woburn Square (Londres), respetó ese ordenamiento original,<sup>13</sup> por lo que no es de extrañar que actualmente sea en las escaleras, entre un piso y otro, en esas eufóricas instancias cuando el eureka aflora o se despliega la *liaison* que ilumina, donde se confirmen los vínculos. Vínculos que son fructíferos cada vez, allí, en el vientre de la Biblioteca, en

---

<sup>13</sup> Así, en la práctica, siendo la Biblioteca Warburg de estantería abierta, en la que es el lector mismo quien recoge el libro del anaquel, ocurre –tal como propone el principio bibliotecario warburgiano “del buen vecino”– que “el libro que uno está buscando suele ser”, finalmente, “el libro que está al lado de aquel que uno va a buscar”.

sentidos muy exóticos, nunca repetidos, fértiles en imágenes, capaces de revelarnos como una unidad viva, aquello que antes entendíamos separadamente como semilla, raíz, tallo, hoja, flor o fruto.

Esa convicción sobre la unidad de la cultura impone una perspectiva holística, según la cual el detalle en la obra de arte, o el error en el texto, o la omisión en el concepto, o lo imprevisto en la acción, pueden ser considerados, siguiendo la bella frase de cabecera de Warburg (“el buen Dios está en los detalles”), algo así como teofanías de ese Todo teleológicamente “divino” al que podemos llamar *pasado*.<sup>14</sup> En él, como trituradas por un descomunal mortero empuñado por Dios, aparecen las fracturas que nutren la historia, vociferándonos algunos aforismos que presentamos a continuación, acompañados por breves interpretaciones (contingentes, tentativas, tímidas), a la espera de que en el lector se confirmen, se modifiquen o se mejoren.

### **Pensamiento I**

*Todo producto cultural puede ser descompuesto en fuerzas en tensión.*

Las obras de arte y del pensamiento funden fuerzas heterogéneas. Sólo la *interpretación* puede desvelar, nominando y exhibiendo, los vectores que nutren cierta obra, al extraer de ella componentes primitivos de esa verdad que aflora estéticamente en el presente. Junto a ello, la autoconciencia florece en cada tiempo, contribuyendo, en lo poco que puede el pensamiento, a la libertad social, entendida ésta como “conciencia de la necesidad”.

### **Pensamiento II**

*En el mundo de la vida se da sintetizado  
aquello que es pasible de análisis en el pensamiento.  
Es tarea del pensamiento histórico  
dar cuenta de lo sintetizado en la cultura.*

El pensamiento es capaz de penetrar en la realidad histórica, y de deducir de los restos materiales y discursivos del pasado las cualidades nouméricas de aquello estudiado. Desconfiar de aquello que *nos aparece* del pasado, es decir, del fenómeno, es un modo acertado para empezar a dinamitar el suelo del lenguaje en busca de los estratos que esconden la guerra inicial, la que de los hechos pasó al mito, y del mito a valores en la conciencia intersubjetiva.<sup>15</sup> Dar con la Troya originaria, por tomar un ejemplo, requirió de la cultura un esfuerzo análogo al que insumió enterrarla. Quedan enterradas muchas Troya desconocidas, que aún operan en nosotros.

---

<sup>14</sup> La frase “der liebe Gott steckt im Detail”, que Warburg utilizó como lema en su Seminario (interno) sobre arte del temprano Renacimiento del año 1925, constituye en sí misma una síntesis del método Warburg. El detalle (y mejor aún, el error, la falta, la disidencia) es el mejor guía para la comprensión de lo relevante, y revela, a veces, más y mejor que el análisis de la estructura y la forma o el despliegue analítico de la gestación.

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*. Tesis 2: “Un secreto comprometido de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra”.

### Pensamiento III

*Las fuerzas unidas en la cultura son la argamasa invisible de la historia: condensan carga emotiva y son transportadas en fórmulas expresivas (visuales, literarias, conceptuales).*

Toda obra de arte es, ante todo, condensación de emociones primarias. Las fórmulas visuales son entonces las palabras básicas de un lenguaje que expresa aquello que carece de lenguaje. Por una parte, la sangrante violencia ejercida a hierro, el terror ante el caballero armado, la violación interior y exterior, la indefensión frente al saqueo, el yugo de la ley, y todas las otras formas del desamor social, se expresan en ciertas “fórmulas del *páthos*”, en las que éste reverbera convenientemente despatetizado para poder ser manipulado. Igualmente, el *páthos* que decanta de la criba del acercamiento amoroso, del placer del acto sexual, de la sublimación religiosa, de la fundición con lo Uno, de la liberación, la prodigalidad, la abundancia, y cualquier otra aura emanada de la Ninfa, expresa, idealmente, un desiderátum de restauración de la plenitud perdida, la de la vida intrauterina tal vez. Terror y Amor son, pues, los númenes de la Historia. Los artistas, como los buenos herreros, saben modelar esas pasiones apenas el metal resulta maleable: el manejo cauto, medido, del dolor y del amor en la obra es lo que provoca la “*kátharsis* de tales afecciones”.<sup>16</sup> El pasado, mediante leyes invisibles, irrumpe así en el aquí y el ahora, mientras fabrica la distancia necesaria para la vida.<sup>17</sup>

### Pensamiento IV

*La carga emotiva de las experiencias primarias (fóbicas, traumáticas y placenteras) de la cultura permanece intacta bajo el flujo de la historia.*

Soterrados bajo un manto que no puede ser ya retirado, aplastados y cristalizados como los bosques que fueron alguna vez los cantos rodados que pisan nuestros zapatos, se hallan las hambres, los fríos, las matanzas, las vejaciones, los placeres, las celebraciones, los triunfos.<sup>18</sup> Luna tras luna, el lenguaje se ocupó de retirar dichas experiencias en cuanto tales, para poder construir, conjurando su intensidad, nuevos monumentos en los que aquellos dolores y placeres reviven mediante el arte sin asfixiar. La historia, al penetrar telepáticamente en esos sustratos, incursiona por túneles misteriosos, en los que resuenan los ecos de los últimos gritos.

---

<sup>16</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449b26.

<sup>17</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*. Tesis 5: “El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible”.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*. Tesis 7: “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros”.

### **Pensamiento V**

*Esa carga emotiva aflora en el arte,  
la literatura, la filosofía, la vida social, etc.,  
siendo los artistas, los escritores y los actores sociales  
voceros inconscientes de su emerger.*

Las fuerzas que operan en la historia se expresan mediante cierta sutil legalidad en las lenguas, las instituciones y las obras de cada presente. Cuando el artista crea, su imaginación y sus brazos responden a fuerzas que le dictan la obra: la Dialéctica es, invisiblemente, la artífice del artista. No obstante, el artista, no realiza su movimiento sin libertad, como las marionetas al fabricar la escena, sino que sorprende cada vez al destino, aun siguiendo sus reglas, con su solución novedosa al conflicto emergente. Salir del conflicto por el lado de la vida es lo que distingue al auténtico artista, capaz de dar al arte una obra, del autómatas que plasma obras de arte.

### **Pensamiento VI**

*La historia es una soldadora eficientísima  
de fuerzas en tensión.*

Las catástrofes, las masacres, las guerras, las hambrunas, las pandemias, etc. son leves accidentes en la historia del espíritu. Nada, ni siquiera la muerte, deja huella en la historia. Como una paciente zurcidora, la historia logra generar superficies armónicas allí donde el desgarramiento del tejido vital, o la incómoda yuxtaposición de vestigios en conflicto, auguraban la inviabilidad de cualquier síntesis estable. A toda guerra sigue la paz, y toda paz es guerra saldada. Como propiciando un empate eterno, la historia se nutre de *pólemos*,<sup>19</sup> fagocitando los excesos y regurgitando los nutrientes, como el Búho de Minerva, para que sus vástagos crezcan. La humanidad, en cada tiempo, es prole de la historia, alimentada por lo mucho o poco que sobró del choque entre naturaleza y cultura inmediatamente anterior a su tiempo.

### **Pensamiento VII**

*Las fuerzas culturales heterogéneas en tensión  
alcanzan síntesis más intensas, creativas y duraderas  
que las homogéneas en tensión.*

La cultura sintetiza fuerzas. Cuando las fuerzas a ser sintetizadas son relativamente homogéneas, la reunión resulta inestable, frágil. En cambio, cuando las fuerzas en colisión son altamente heterogéneas e irreconciliables de suyo (por ejemplo, Atenas y Jerusalén, o bien Cortés y Moctezuma) la cristalización en formas nuevas de la cultura

---

<sup>19</sup> Heráclito de Éfeso, DK 22 B 53.

resulta potente y en permanente recreación y acomodamiento.<sup>20</sup> La enorme riqueza de sentidos generada en la Tradición Clásica por la profunda inconveniencia de la unión del pensamiento filosófico griego con la sabiduría judeocristiana ha generado una intensa sucesión de monumentos filosóficos, teológicos y artísticos, que resulta comparable con sucesivos ensayos (fracasados) de inscribir un cubo dentro de un poliedro irregular. La belleza de todas esas figuras, que –como Sísifo– buscan eternamente una estabilidad imposible, es autófaga: se nutre a sí misma gracias al malestar que aflora en cada nuevo y disonante acorde de la buscada armonía.

### **Pensamiento VIII**

*La historia no conoce fracturas.*

*Tal como afirma Hegel, “las heridas del espíritu se curan sin dejar cicatrices”.*

Las fracturas en la historia son aparentes.<sup>21</sup> Saltan a la vista solo porque estamos demasiado cerca de ellas. Apenas se aleja la mirada, se advierte que aquello que se vislumbra como quiebre es *continuidad*, que lo que sangraba ya está *cicatrizado*. No hay muerte en la historia. La vida supraindividual que se desenvuelve en el tiempo no detiene su paso ante ningún obstáculo, en tanto porta los estandartes de huestes invisibles que prevalecen sobre el poder de cada tiempo. No hay, por tanto, fractura en la historia que no trabaje al mismo tiempo por su propia soldadura. Todo lo que es, es ni más ni menos que lo que pudo ser.

### **Referencias**

BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Buenos Aires, ProHistoria, 2020.

BURUCÚA, José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

FREUD, Sigmund, “Una dificultad del psicoanálisis (1917 [1916])”, en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 125-135.

GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*, Barcelona, Gedisa, 2008.

GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Leiden, Brill, 1970.

---

<sup>20</sup> Reformulo, en esto, ideas cercanas que le oído a José Emilio Burucúa al cierre de alguna clase de un bellissimo curso sobre el pensamiento de Aby Warburg, que dictara en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el verano de 2002.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*. Tesis 3: “Nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia”.

HEGEL, Georg Wilhelm, *Fenomenología del espíritu*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

MANGUEL, Alberto, “La Biblioteca de Mnemosina”, *Psicoanálisis (APdeBA)*, vol. XXVII, Nº 3, 2005, pp. 407-441.

McHAM, Sarah Blake, “Donatello’s Bronze 'David' and 'Judith' as Metaphors of Medici Rule in Florence”, *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 1 (Mar., 2001), pp. 32-47.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia griega*, Madrid, Edaf, 1998.

SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1989.

VASARI, Giorgio, *Vida de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*, trad. Julio E. Payró, s.d., Océano, 1998.

WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.