

RENACIMIENTO O BARROCO: ABY WARBURG Y WALTER BENJAMIN MIRAN AL CIELO

Valentín Díaz

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

“Renacimiento” y “Barroco” nombran, antes que épocas o estilos de la historia del arte, modos a veces antagónicos de concebir el “origen” de nuestra época. Cuando hoy se sigue desplegando la conexión Aby Warburg-Walter Benjamin (ejemplarmente, Georges Didi-Huberman) para definir un umbral de transformación de la historia y la crítica del arte, se hace convivir a dos filósofos del arte que, sin embargo, se valieron para elaborar su torsión metodológica de dos conceptos

(Renacimiento uno, Barroco otro) que al menos desde Heinrich Wölfflin (*Renacimiento y barroco*, 1888) designaban dos polos de una tensión inmemorial. A partir de una indagación sobre los modos en que cada uno contempla el cielo es posible discutir qué noción de *Urerfahrung* elaboran, sobre esa base revisar las implicancias de la diferencia entre Renacimiento y Barroco y finalmente proponer una lectura del diálogo fallido entre ellos.

Palabras clave: Renacimiento. Barroco. *Urerfahrung*. Astrología. Alegoría.

“He looked at the sky out of old habit”

Cormac McCarthy. *The road*, 2003

1. *Urerfahrung*: Renacimiento o Barroco

El Barroco, se sabe, es una invención tardía. El pasaje del Renacimiento al Barroco es, por eso, un capítulo que se agrega a la historia del arte con algo de incomodidad y vacilación. Pero ese pasaje involucra menos el proceso puntual de lo que los primeros historiadores llamaron “disolución”, “deslizamiento”, “decadencia” (Wölfflin, 1888) del Renacimiento para explicar una transformación y el surgimiento de un nuevo estilo en torno a las primeras décadas del siglo XVII, que un proceso de la historia del arte igual de patológico pero que se produce aisladamente a fines del siglo XIX y más sistemáticamente recién hacia fines de los años 1920 en el cual se volvió cada vez más claro que lo que unía al Renacimiento y al Barroco era menos una diferencia estilística e histórica (una sucesión), aunque ésta permaneciera, que una diferencia de paradigma que transformaba esa sucesión en un solapamiento (en Aby Warburg, por ejemplo, la “degeneración barroca” comienza en el siglo XV). Antes que Renacimiento y, *luego*, Barroco, lo que siempre está en juego de un modo u otro al enfrentar este problema es Renacimiento o Barroco como dilema constitutivo de la historia del arte.

Este dilema puede resultar relevante, o no, en función de las articulaciones que hace posibles. Pero es necesario rehabilitarlo cuando se trata de revisar una conexión que la filosofía del arte contemporánea propone de un modo tan convincente entre Aby Warburg y Walter Benjamin.¹ Las obras de Warburg y Benjamin, en efecto, ataron su destino a uno y otro concepto y de ese proceso surgieron sus invenciones metodológicas.

La pregunta que quisiera proponer es cómo leer esa zona de diferencia entre Warburg y Benjamin, sobre la base de una conexión que, a la luz de los debates de las últimas décadas, se revela no sólo posible sino también necesaria, entre una obra y otra –lo que Agamben, por ejemplo, lee como una “deriva fecunda del legado warburgiano” (2007, p. 187) en la imagen dialéctica benjaminiana, pero que también se revela inevitablemente como afinidad electiva *manqué* (Weigel, 2013, p. 339), *un incontromancato* (Barale, 2009, p. 4), visto el desinterés del Warburg-Kreis ante el intento de aproximación de Benjamin. Por ello señalar una zona de diferencia aparece, en el marco de esa conexión tan sólida como fallida, como una necesidad de entender los recorridos particulares que condujeron a cada uno a esa zona común y explicar por qué cada uno necesitó operar con uno y otros conceptos, para pensar el deslizamiento que, *de Warburg a Benjamin*, lleva *del Renacimiento al Barroco* no en términos de mera elección de objeto sino de conflicto, pero también de deseo. Es decir, intentar dar sentido a ese *partage* que llevó al primero a pensar con el Renacimiento y al segundo con el Barroco, sobre todo si se tiene en cuenta que incluso, en cada caso, el problema no se reduce al mero concepto; consiste más bien en una operación sobre los significados recibidos y por lo tanto en la definición: qué Renacimiento, qué Barroco crea cada uno.

¹ Ejemplarmente Georges Didi-Huberman (2000, 2002), pero también Giorgio Agamben (2007, 2008), José Emilio Burucúa (2003), Sigrid Weigel (2008), Alice Barale (2009), entre otros.

Pero esa pregunta sería aún insatisfactoria, una mera constatación, si no supusiese un modo de revisar la historicidad de ambas obras en un sentido que permite ir y volver a lo largo de los siglos para comprender la idea de modernidad que uno y otro imaginan. Y, más específicamente, como un modo (quizás el más interesante) de interrogar filosóficamente la idea de origen que uno y otro conciben, declinada en ambos casos en términos de *Urerfahrung* caída de la humanidad² y organizada en torno a un umbral de transformación (Renacimiento o Barroco) que redefine la situación teológica de la época moderna.

La conexión sólida entre Warburg y Benjamin tiene en su centro dos nociones hermanas, en las cuales ambos resolvieron un problema en el cual, en las décadas siguientes, el pensamiento de la historia persistiría y que sólo pudo formular una vez recuperadas las obras de estos grandes derrotados del siglo. En efecto, en las nociones de *Ursprung*³ y *Pathosformel*,⁴ Benjamin y Warburg edifican sus edificios históricos y resuelven de modo paradójico un desafío filosófico que al menos desde Nietzsche (o desde Kant) se planteaba, en torno a la *Urerfahrung*. Con *Ursprung* y *Pathosformel*⁵ Benjamin y Warburg dan un paso hacia una forma nueva (viva, activa e incompleta, en suma, histórica) de origen.

Lo originario, pensado en relación con la experiencia, es una de las claves en las que Warburg y Benjamin se encuentran para pensar el origen del arte. La *Urerfahrung*, la *experiencia originaria* del arte, en ambos casos, hace del gesto el origen de la expresión humana. Esa expresión adopta, en ambos casos, diversas formas y lleva a Warburg, por ejemplo, a decir que el escalón y la escalera encarnan la experiencia originaria de la humanidad,⁶ y a Benjamin, por ejemplo, a pensar la mimesis como fenómeno

² Sobre la noción de *Urerfahrungen* relación con el método en Benjamin, cfr. Valentín Díaz (2016).

³ Concepto omnipresente en la obra de Benjamin, su elaboración específica aparece en el *Trauerspielbuch* (1928). De ahí en más, como sostén de una teoría integral de la historia pensada a partir de un origen vivo e inacabado, nunca desaparece como término clave. El origen como remolino en el río del devenir hace que cada fenómeno pueda alcanzar la condición de originario y lo contemporáneo una condición arcaica.

⁴ Según Didi-Huberman (2002, p. 191 y ss), su elaboración es muy temprana. Comienza en 1888, cuando Warburg era aún estudiante. “Présente à tout l’oeuvre publiée de Warburg, la problématique des ‘formules de pathos’ semble culminer – et s’expliciterenfin – dans le texte écrit en 1905 sur ‘Dürer et l’Antiquité italienne’” (2002, p. 193). Según Burucúa, se trata de un mecanismo “apto para evocar, en un discurrir opuesto al habitual de la memoria, los engramas originales y suscitar con ello el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad” (2003, p. 29). Según Agamben, “las Pathosformeln son híbridos de arquetipo y fenómeno, de primaridad y repetición” (2008, p. 39).

⁵ Me refiero al lugar metodológico que ocupan los conceptos. Desde el punto de vista del tipo de construcciones que la fórmula emotiva warburgiana hace posible (y si se tratara de estirar un diccionario Benjamin-Warburg de doble entrada), lo que quizás se correspondería con la *Pathosformel* en Benjamin sería la *unsinnlicher Ähnlichkeit* [semejanza no sensible], cuyo repertorio es la lengua. Hay otras alternativas: para Sigid Weigel el punto nodal de la conexión Benjamin-Warburg lo constituyen el gesto (2013, p. 339).

⁶ “Stufe und Leiter sind für den, der das Werden, das Auf und Nieder in der Natur versinnbildlichen will, die Urerfahrung der Menschheit. Sie sind das Symbol für das erkämpfte Auf und Nieder im Raum, wie der Kreis – die geringelte Schlange – das Symbol für den Rhythmus der Zeit ist” (Warburg, 2008, p. 25).

originario de toda actividad artística cuyos restos sobreviven aún en la lengua. Pero esa interrogación de la experiencia originaria se da en el marco de dos filosofías que hacen de la historia la *Spize* de su edificio y por lo tanto somete esas hipótesis a una discusión sobre los umbrales de transformación de la experiencia a lo largo de los siglos. Esos umbrales encuentran, en Warburg y en Benjamin, un espacio privilegiado: el cielo. Por eso ambos tienen un interés específico por la astrología y a partir de allí se preguntan por la magia como *Urerfahrung* y por el momento de caída moderna en el que la secularización resuelve la liquidación de lo mágico en términos de la oposición profano/sagrado. En Warburg es el Renacimiento y en Benjamin es el Barroco el origen de nuestro tiempo en términos de última gran redefinición de la relación con el cielo.

2. Warburg y Benjamin miran al cielo

La experiencia quizás más íntima que une a Warburg y a Benjamin es que ambos en determinado momento de su recorrido se detienen y *miran al cielo*. Naturalmente no son los primeros ni los últimos en ese *oldhabit*, pero algo en la manera de hacerlo los conecta en esa experiencia y, como acceso a lo arcaico, los conduce a buscar ahí una respuesta para la comprensión de uno de los núcleos de ambas obras: la *Urerfahrung* caída de la humanidad. Y el problema es en principio la distancia, porque en ella (en ese tiempo-espacio) se juega el destino de los hombres.

Warburg lo señala desde América: “la contemplación del cielo es la gracia y a la vez la maldición de la humanidad” (2008, p. 26).⁷ Del corpus específico sobre el tema,⁸ “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero” (1920) es un momento clave, en la medida en que no sólo es el texto de Warburg que Benjamin cita en el libro sobre el Barroco, sino también porque allí es posible revisar el modo en el que la contemplación del cielo sirve (de un modo similar al que tendrá pocos años después en Benjamin) para indagar umbrales teológicos de transformación y, por eso mismo, para definir nuevos alcances para la historia del arte: “Und doch gehört die Einbeziehung dieser Gebilde aus der halbdunklen Region geistespolitischer Tendenzliteratur in gründliche historische Betrachtung zu den eigentlichen Aufgaben der Kunstgeschichte” (Warburg, 1932, p. 490).

En efecto, la Reforma / Contrareforma es el umbral histórico en el que en los albores de la modernidad el hombre mira al cielo con ojos extraños. Warburg y Benjamin, a través de diferentes recorridos, logran articular con intensidad los tres tiempos (la magia pagana,

⁷ La exposición/libro organizada en 2019 en Buenos Aires en ocasión del Congreso Warburg dedica al tema una de sus secciones. Allí Roberto Casazza propone que “el análisis de la transformación sufrida por las constelaciones griegas en las esferas celestes de Babilonia, Egipto e India, junto con la evidencia de los usos renacentistas de esas representaciones celestes, permitió a Warburg comprender la *densidad patética* del tejido de constelaciones de los cielos europeos del siglo XV, en los que las sagas celestes habían recogido los traumas y placeres originarios de la cultura” (2019: 85).

⁸ Casazza destaca los ensayos “Acerca de las imágenes de los dioses planetario en un calendario en bajo alemán de 1519” (1908), “Una representación astronómica del firmamento en la Antigua Sacristía de San Lorenzo en Florencia” (1911), “Arte italiano y astrología internacional. El Palacio Schafanoia de Ferrara” (1912), “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero” (1920) y “Astrología orientalizante” (1926).

la religión y el mundo profano) y llegan de ese modo al Renacimiento/Barroco como rostros de esa (ante)última vacilación de la fe. Pero, una vez más, definir el umbral en términos de Renacimiento o en términos de Barroco supone una bifurcación con respecto a los sentidos y los componentes de ese momento de duda humana.

En su trabajo sobre la época de Lutero, Warburg se dirige a la Reforma para buscar allí un *origen* (que se revela nada menos que una forma posible de origen del presente) de la mezcla de opuestos, entre la abstracción matemática y la devoción religiosa. De ellos se deduce, con la misma intensidad, una idea de cultura y un modelo epistemológico. Tal como ocurría ya en Benjamin, lo que Warburg rastrea es una serie de umbrales históricos en los que al tiempo que se constata lo inaccesible del origen, se verifica la aparición de otras formas de unidad primitiva:

Die Epoche, wo Logik und Magie wie Tropus und Metapher (nach den Worten Jean Pauls), auf einem Stamme geimpft blühten“, ist eigentlich zeitlos, und in der kulturwissenschaftlichen Darstellung solcher Polarität liegen bisher ungehobene Erkenntniswerte zu einer vertieften positiven Kritik einer Geschichtsschreibung, deren Entwicklungslehre rein zeitbegrifflich bedingt ist (Warburg, 1932, pp. 491-492).

Si la primera arroja una idea impura de modernidad que se aleja irremediabilmente del triunfo de la lógica, de la concepción lineal de la historia (“geradlinigden kende Geschichtsauffassung” 1932, p. 497) y del progreso y propone interrogaciones teológicas de la experiencia, la segunda es el fundamento de una nueva tarea para la historia y la crítica del arte. En esa misma época, tan sólo tres años después, Benjamin, a través de sus estudios barrocos, llegaba a las mismas conclusiones (la esencia de la obra de arte es *geschichtlos*) y lanzaba una consigna radical: no hay historia del arte, “es gibt Kunstgeschichte nicht” (Benjamin, 1996, p. 392).

¿Qué experiencia fue a buscar Warburg a la época de Lutero? El “augur pagano que hizo su aparición bajo el pretexto erudito” (446). Es la experiencia del astrólogo, que accede a su manera al origen: “Der Sternkundige der Reformationszeit durchmisst eben diese dem heutigen Naturwissenschaftler unvereinbar erscheinenden Gegenpole zwischen mathematischer Abstraktion und kulturell verehrender Verknüpfung wie Umkehrpunkte einer einheitlichen weitschwingenden urtümlichen Seelenverfassung” (1932, p. 491). Con él, la de Melanchthon, “líder espiritual” de la Alemania evangélica que se presenta como “ein heidnischer Zeichendeuter da, der durch Himmelszeichen [...] abgelegt wird” (1932, p. 496). Y con él, finalmente, la del propio Lutero, su horóscopo (su fecha de nacimiento), y el modo en que la astrología interviene en las disputas político-religiosas.

Pero esas constataciones conducen también a Durero, cuyo origen es el mismo: „Seine Schöpfungen wurzeln teilweise so tief in diesem Urmutterboden heidnisch-kosmologischer Gläubigkeit, dass uns ohne deren Kenntnis z. B. der innere Zugang zum Kupferstich der ‚Melancholia.‘“ (Warburg, 1932, p. 524). Y a través de Durero y el estudio de la Melancolía I (un auténtico proyecto colectivo del Warburg-Kreis), lo que emerge es „das Wesen des Erneuerungsprozesses, den wir Renaissance nennen“. Pues “Die klassische Antike beginnt sich wieder gegen die hellenistisch-arabische aufzurichten.

Die mumifizierte Acedia des Mittelalters wird wiederbelebt durch die erneuerte Kenntnis der antiken Schriftsteller“ (1932, p. 529).

De este modo, Warburg hace de la época de la Reforma una época significativa, en tanto “Wieder belebung der dämonischen Antike“, para definir una modernidad que nace impura (que incluye elementos mágicos).⁹ Y en el mismo movimiento, significativa para la caracterización de su proyecto teórico crítico, que aquí nombra como „einfühlenden Bildgedächtnisses“ y luego, en términos más generales “kulturwissenschaftlicherBildgeschichte“ (1932, p. 534).

Pero ese interés por la época de la Reforma como superposición de la lógica y la magia tiene una compleja inscripción histórica. Es un fenómeno también contemporáneo, que Warburg había venido a estudiar a América un cuarto de siglo antes y que definía la situación teológica de los indios norteamericanos que “introducen el elemento racional en la cosmología” (2008, p. 26). El “origen”, constata Warburg, es para ellos la serpiente (2008, p. 60). Por eso los Pueblo son para él una utopía de conocimiento histórico: un pueblo arcaico-moderno en el que se superponen, a fines de siglo XIX, tres tiempos de la historia humana.

A lo largo de su vida, una vida *bajo el signo de Saturno* (1991, p. 522), Walter Benjamín mira al cielo una y otra vez. Las estrellas, su luz y la carga de tiempo que contienen, hace posible concebir una historia universal de la *Erfahrung*. Si bien en algunos pasajes excepcionales el cielo parece serlo único inmutable para la experiencia de los hombres (un estático paisaje vacío), lo cierto es que su cielo está casi siempre poblado, pero en movimiento (desploblándose) y de él se nutre el concepto de *Ursprung*. Por ello dedica a la astrología un breve texto, “Zur Astrologie” (1932). Allí propone una “rational in Astrologie” (1991, p. 193) como uno de los tantos saberes *menores* (como la grafología) de los que aprende la crítica, orientada en este caso a comprender la temporalidad larga en la que se inscribe la experiencia, en términos de fuerza mimética (fuerza a la que Warburg atribuye también mucha importancia, por ejemplo en *El ritual*), en términos de semejanza y, fundamentalmente (antes incluso de ser la imagen metodológica de las constelaciones), como origen del lenguaje, que en cada acto de habla recupera un rastro de esa experiencia aurática primera en la que la luz de las estrellas pasó por la mirada y de allí fue miméticamente a los labios (Benjamin, 2015, p. 958).

Ahora bien, las fuerzas del cielo tienen una historia terrestre. En “Zur Astrologie” es la Antigüedad la época con la que ha de medirse el presente para constatar la mengua de la capacidad mimética. Pero entre la Antigüedad y el presente, el auténtico

⁹ Señala Burucúa: “He aquí que el arte desempeñaba en semejante desarrollo un papel ambivalente: sus fórmulas de expresión y de representación (las *Pathosformeln*, en el vocabulario warburgiano) podían ayudar a consolidar la amplitud del *Denkraum* conseguida por el pensamiento racional, pero también, debido a su apelación permanente a los sentidos, halagados, seducidos y capturados por la pregnancia (¿seríamos capaces de decir belleza, tal vez?) de las imágenes, el arte contenía la potencia para despertar las fascinaciones características de la magia y para colaborar, por consiguiente, con un peso inusitado en el abandono del iluminismo y en el repliegue general de los sistemas socioculturales” (2003, p. 27).

umbral (entendido como momento de verdad histórica) lo constituye para Benjamin, no la Edad Media ni el Renacimiento, sino el Barroco.

En efecto, desde el punto de vista histórico-estético, Benjamin introduce la vacilación teológica en el corazón de la alternativa Renacimiento-Barroco y desplaza el momento clave al segundo. Es decir, en determinado momento, esa distancia que siempre involucra el cielo es una distancia que, a su manera, lo aleja también del mundo de Warburg. Esa distancia se registra en un momento clave del *Trauerspielbuch*, en el que Benjamin explica uno de los objetivos centrales de su trabajo: definir la situación teológica de la época. En ese contexto, la diferencia entre Renacimiento y Barroco se transforma en una cuestión de movimiento. El auténtico momento de peligro es el Barroco: “die Maler der Renaissance wissen den Himmelhochzuhalten, in den Gemälden des Barockbewegt die Wolkesichdunkeloderstrahlendaufdie Erdezu” (1978, p. 60). El pasaje es decisivo porque permite comprender muchas de las razones y los efectos de la elección del Barroco como umbral teológico y el relevo del Renacimiento.¹⁰ Pero el sentido de ese umbral (el cielo se vacía y al mismo tiempo se aproxima a la tierra) permanece ambiguo. Benjamin se coloca en ese umbral para interrogar la mencionada “theologischen Situation der Epoche” (1978, p. 61) y es la vacilación barroca la que da su rasgo característico a la experiencia moderna y, con ella, al arte moderno en el que el milagro se vuelve procedimiento artístico. Esa vacilación está sintetizada, también, en una polémica con respecto al lugar de la escatología en el Barroco y se expresa, propongo, en una fórmula: “es gibt (k)einebarocke Eschatologie”. Es decir, hay y no hay una escatología barroca. En efecto, en la querrela de Giorgio Agamben (2014) contra Scholem con respecto a la Escatología –cuya respuesta, retomando a Francisco Naishtat (2015), es que, efectivamente, hay y no hay, a la vez, escatología barroca– se sintetiza, quizás, el lugar de verdad que el arte expresa como vacilación.

3. Benjamin lector de Warburg: *Nachleben der Antike?*

Hay una escena de la historia de la filosofía del siglo XX en la que Benjamin hace un intento de aproximación a Warburg y su círculo. Es una escena fallida (Weigel, 2013; Barale, 2009; Burucúa, 2003) y las razones de esa imposibilidad permanecen como enigma, en la medida en que aparentemente, en función del lugar que uno y otro ocupan en la filosofía contemporánea, son más las razones para imaginar una empatía que para explicar el desprecio de Warburg y su equipo. La serie de materiales de archivo que Weigel (2008, 2013) aporta logran dar aún más contundencia a ese rechazo.

Si por un lado Benjamin llega a concebir metodológicamente su tarea en una tradición de la que Warburg es un representante contemporáneo para él (Benjamin, 1991, p.218-219). Y si bien sabe que un contacto con el círculo de Warburg puede ser provechoso para su carrera en crisis, y por eso utiliza no sólo la mediación de Scholem (finalmente contraproducente) y Hofmannsthal, sino también la ocasión de un texto

¹⁰ “Nicht alsirreligiösesheidnisches Zeitalter – alseine Spannetaienhafter Freiheit des Glaubenslebenserscheint die Renaissancegegen das Barock, während der hierarchische Zug des Mittelaltersmitdemgegenreformationseine Herrschaft in einer Weltantrott, der derinmittelbare Wegins Jenseitsversagtwar” (Benjamin, 1978, p. 60-61).

sobre Johan Jakob Bachofen para la *Nouvelle Revue Française* (finalmente inédito) para intentar esa aproximación:¹¹

Le type du savant seigneurial, splendidement inauguré par Leibniz, mériterait d’être suivi jusqu’à nos jours où il a encore engendré certains esprits nobles et remarquables comme Aby Warburg, fondateur de la bibliothèque qui porte son nom et qui vient de quitter l’Allemagne pour l’Angleterre (2015, p. 224).

Sabe también que él había dado un paso en otra dirección, hacia el Barroco. Esa diferencia puede funcionar como explicación (no alternativa sino complementaria) a la que proponen Weigel o Barale, que siguiendo a Scholem atribuye a la distancia de Benjamin con el neo-kantismo la resistencia del Warburg-Kreis y sobre esa base, a una concepción antagónica de la imagen, hipótesis con la que por ejemplo Didi-Huberman no coincidiría. La ilegibilidad que pesaba sobre el *Trauerspielbuch* desde su recha zo universitario era también, por ejemplo a los ojos de la banal reacción panofksyana, la del Barroco. Pero antes que ilegibilidad, puede pensarse que en el caso del propio Warburg, está en juego una lectura efectiva del *Trauerspielbuch*: Warburg acusa recibo de la torsión benjaminiana y la rechaza.

El intento de aproximación de Benjamin se produce a través de su recientemente publicado *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, y más allá de las razones generales (una clara proximidad filosófica que Benjamin había notado), se basaba en una razón muy precisa: el diálogo explícito que en el *Trauerspielbuch* establecía no sólo con la lectura que el Warburg-Kreis había hecho de *Melancolía I* de Dürero, sino también, a partir de allí, con la lectura integral del Renacimiento que Warburg desarrollaba desde hacía tiempo. En el *Trauerspielbuch*, Benjamin lee el trabajo sobre la época de Lutero y al tiempo que acepta sus hipótesis, propone un desplazamiento esencial que merece destacarse.

En efecto, lo que Benjamin proponía era un debate. Se trata, como él lo señala, de un “Excurs” del libro, una deriva por Dürero y la melancolía que, históricamente, lo saca del Barroco. Pero ese excursus es un momento clave del libro porque la definición del Barroco que Benjamin elabora una y otra vez necesita también del Renacimiento para definir por oposición su singularidad histórico-teológica-artística.

Un primer elemento que puede haber motivado el desagrado de Warburg es que Benjamin parece señalar que la lectura de aquél se detiene antes de tiempo. Según Benjamin, la experiencia de la melancolía tiene su raíz en el duelo cuya expresión acabada es el *Trauerspiel*. Desde la perspectiva de Benjamin, lo que Warburg estudiaba no era sino las “raíces”, el “germen” de algo que sólo el Barroco despliega y expresa plenamente (1978, p. 120 y p. 133). *Melancolía I*, así, “antizipiert im vielden das Barock” (1978, p. 121). El Barroco hace un uso de ese legado renacentista, pero –segundo elemento anti-warburgiano– es “Pseudoantik” porque sólo podía darse en el marco del cristianismo.

¹¹ Sigrid Weigel (2013) reconstruye “l’odysee du livre sur le drame baroque”, es decir, la suerte del libro entre los miembros del desagradable círculo warburgiano, incapaz de concebir el alcance del libro y que en lugar de intentar comprenderlo, y pese a aceptar el valor de la lectura de Benjamin del trabajo del círculo sobre la Melancolía y Dürero y sus nuevos aportes al respecto, lo pasa de mano en mano: “il fut renvoyé de l’un à l’autre: envoyé par Aby Warburg, depuis Hambourg, à Fritz Saxl à Londres qui le retourne à son tour à Erwin Panofsky à Hambourg” (Weigel, 2013, p. 343).

Tercer elemento. El Barroco es el concepto que contiene una verdad histórica sobre ese momento de vacilación en la medida en que inaugura una era de tristeza de la mera criatura (según el modelo de Adán, “die kreaturliche Traurigkeit” (1978, p. 126) cuya expresión es el *Trauerspiel*. El Renacimiento, en cambio, conserva la dialéctica que se corresponde con el concepto griego de melancolía y que Benjamin registra también en la interpretación de Giehlow, Panofsky y Saxl. Por esta vía, lo que se avecina históricamente con el Barroco para la cultura europea es nada menos que una interrupción del legado antiguo cuyo efecto llega al presente.

Señala Didi-Huberman: “Mais il ne faut pas oublier que c’est dans le contexte de la Renaissance *en particulier* que le problème [*Nachleben*] a été formulé par Warburg” (Didi-Huberman, 2002, p. 71). En el mismo sentido, debería decirse: no debe olvidarse que es en el contexto del Barroco *en particular* que el problema del *Ursprung* y de la ausencia de historia del arte fue formulado por Benjamin. Por ello, sin incurrir en el error que Didi-Huberman señala en Gombrich (haber reprochado a Warburg haber olvidado las *Nachleben* de la Edad Media), lo que aquí está en juego es (dada la *particularidad* como único criterio válido), la “hostilidad” de Warburg con el Barroco (Barale, 2009) teniendo en cuenta su interés por una alternativa con respecto al clasicismo wincklemanniano y el desinterés por el Renacimiento en Benjamin teniendo en cuenta su empatía con el propio Warburg.

Habría, naturalmente, que insistir con el significado que “Renacimiento” tiene en la obra de Warburg en términos de impureza (Didi-Huberman, 2002, p. 81) y ambigüedad (Agamben, 2007, p. 177). Según Warburg, el lado “olímpico” del Renacimiento es nada menos que el efecto de una violencia operada, desde Winckelmann, sobre su otro lado, la tradición “demoníaca” (Warburg, 1932, p. 491). Escribe en el trabajo sobre la época de Lutero: “selbst in Italien etwa 1520, also zur Zeit des freiesten, schöpferischsten Künstlertums die Antike gleichsam in einer Doppelherme verehrt wurde, die ein dämonisch-finsteres Antlitz trug, das abergläubischen Kult erheischte, und ein olympisch-heiteres das ästhetische Verehrung forderte” (1932, p. 511-512). Pero, nuevamente, pensar *en y desde* un Renacimiento impuro y pensar *en y desde* un Barroco que no es sino, según algunas conceptualizaciones válidas en ese momento, el resultado de la pérdida de pureza del Renacimiento no debería ser, *pese a la impureza compartida*, lo mismo. De hecho, entraña una diferencia decisiva, incluso en términos de experiencia de trabajo y de relación con el archivo de la historia del arte y la literatura: la que separa los grandes nombres de la historia del arte (en Warburg) del olvidado e imperfecto *Trauerspiel* alemán (en Benjamin).

Uno de los núcleos centrales de la diferencia conduce al corazón del proyecto warburgiano, *der Einfluss der Antike, su Nachleben*. La alternativa Renacimiento o Barroco adquiere nuevo alcance y se confirma como emergencia de dos modelos alternativos de modernidad en tanto producen arqueológicamente dos pasados, dos historias, o, en términos de Didi-Huberman (2000), dos anacronismos en gran medida incompatibles. Y con ello, dos ideas antagónicas de la historia y el arte alemanes, pues la búsqueda de Benjamin es, claramente, la de un origen de la literatura alemana más allá *der Antike*.

Benjamin, así, produce una gran bifurcación, en la medida en que aún en el marco de los estudios barrocos, va más lejos y hace del *Trauerspiel* su objeto. El *Trauerspielbuch* está construido sobre una constante oposición entre dos modelos de drama barroco, el alemán y el español (fundamentalmente Calderón), con el objetivo, en última instancia, de imaginar un nuevo origen de pura ruptura para la literatura alemana y un presente que se configura “al margen de la Antigüedad” (hipótesis insostenible en el caso del Barroco español o italiano, de allí la necesidad de Benjamin de trabajar en esa comparación constante). En clara disidencia con Warburg, en Benjamin hay una interrupción del legado antiguo. Esa interrupción se sintetiza en una dicotomía (que está presente desde los trabajos iniciales): *Trauerspieloder Tragödie*. Una dicotomía que se resuelve en favor del primero como lugar de verdad de la experiencia moderna de la caída: “las tres fases más importantes en el origen de la alegoresis occidental están situadas al margen de la Antigüedad o en contra de ella: los dioses se proyectan en un mundo que les es extraño, se vuelven maléficos y se convierten en criaturas” (1928: 222).

4. Símbolo o alegoría

Quizás el aspecto metodológico –es decir, el modo en que la elaboración de conceptos nace de la conexión irremediable de la crítica con sus objetos, en este caso, Renacimiento o Barroco– sea el modo más genuino en el que la crítica se dirige al origen (*Ursprungist das Ziel*) para, en el mismo movimiento, llegar al presente. Tanto Warburg como Benjamin llegan a establecer analogías concretas entre los períodos pretéritos estudiados y el presente que dan a sus trabajos una dimensión (por momentos complementaria, por momentos directa) de diagnóstico sobre la época. Y esas analogías se inscriben en la historia de ciclo largo cuya verdad se deduce de la situación en la que queda la tensión originariamente moderna entre la magia (lo perdido) y lo profano (como alejamiento ilimitado de la *Urerfahrung*, cuya confirmación es lo sagrado) (Benjamin, 2015, p. 956).

Cuando Warburg y Benjamin miran al cielo, buscan una respuesta a la pregunta por lo originario porque saben que allí se resuelve en un mismo plano una serie de inquietudes que no llegan a encontrar un nombre definitivo (“ciencias sin nombre”, pues ambos saben que están creando disciplinas) pero en cuyo centro está la imagen como elemento clave, y con ella el destino (la tarea) del auténtico conocimiento, de la *Kritik*. Es decir, si la tarea consiste, pues, en seguir mirando el cielo, con una mirada doble, uno de cuyos ojos va lejos hacia el más remoto pasado y otro ve el modo en que llega *ahora mismo* la luz del cosmos (y en este punto Benjamin es un auténtico heredero de Warburg), la diferencia es la *posición desde la que miran*. Y la distancia entre Renacimiento y Barroco adquiere quizás, nuevamente, un aspecto estrictamente histórico, también con respecto a las fechas, a la *situación* en las que Warburg y Benjamin escriben y que se traduce en otro par de conceptos clave: símbolo y alegoría.

Cuando luego del Excurs inicial Benjamin vuelve sobre Warburg sobre el final del libro, lo hace para insistir en la señalada interrupción del legado clásico, nuevamente a través del cielo como espejo. El efecto más significativo de esa interrupción es el desplazamiento del símbolo a la alegoría, dado que ésta es la palabra destinada a exorcizar un resto aún intacto de la vida de la Antigüedad (1978: 198). La diferencia entre

el símbolo warburgiano y la alegoría benjaminiana es la expresión mayor de esa diferencia histórico-teológica. Según Benjamin,

Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facieshippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus (1978, p. 145).

Renacimiento/Barroco dibuja así un límite que se corresponde con los cambios en la experiencia histórica de la década del 30 y permite subrayar la experiencia del tiempo presente que se pone en juego en la contemplación del pasado. Warburg y Benjamin, aún en la escena compartida, sobre todo en ella, hacen otra experiencia histórica, viven en otro tiempo. Si Warburg cae *tras* la Primera Guerra Mundial (los primeros síntomas del colapso se registran en esa época),¹² Benjamin lo hace en la Segunda. Y esa diferencia se traduce en dos modos antagónicos de establecer un método y una idea de relación entre palabra e imagen. Esa década durante la cual Benjamin sobrevive a Warburg vuelve más dramática la pregunta de este último cuando formula el interés por el origen en términos de la pregunta por el origen del mal: “¿Cuál es el origen de la destrucción elemental, de la muerte y del sufrimiento en el mundo?” (Warburg, 2008, p. 60).

Desde el punto de vista benjaminiano no es ya el rostro sino la calavera el modo en el que la gran pobreza de la historia cobra rostro por última vez. La alegoría es el símbolo ya definitivamente caído:

Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Situationen ihres Verfalls (1978, p. 145).

En el mismo sentido, para Warburg el símbolo era aún el modo en que, la autoconciencia prevalece por sobre los demonios (Barale, 2009). Según su hijo, uno de los warburguismos que salen del proceso de curación en Kreuzlingen es nada menos que “Symbol tutwohl” [“El símbolo hace bien”] (Binswanger y Warburg, 2007, p. 38). El símbolo, por lo tanto, permanece como un límite, una defensa que Benjamin por razones históricas decide no anteponer.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II,1*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014.

_____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. *Signatura rerum*. Sobre el método. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

¹² “Warburg identificó por analogía el desgarramiento entre la magia y la racionalidad práctica en las culturas arcaicas con las tensiones entre una angustia desmesurada y una templanza lúcida que le devastaron el alma al punto de llevarlo al marasmo psíquico al final de la Primera Guerra Mundial” (Burucúa, 2003, p. 26).

BARALE, Alice. *La malinconia del l'immagine: Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*. Florencia: Firenze University Press, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften II*. 6ta. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.

_____. *Gesammelte Schriften VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

_____. *Gesammelte Briefe II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

BINSWANGER, Ludwig y WARBURG, Aby. *La curación infinita*. Historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginsburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CASAZZA, Roberto. El cielo estrellado. In: BURUCÚA, José Emilio et al. *Ninfas serpientes constelaciones*. La teoría artística de Aby Warburg. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura, 2019.

DÍAZ, Valentín. Walter Benjamin, la actualidad de la arqueología filosófica y el futuro de la filología. *Filología*, n. 48, p. 113-126, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Histoire de l'art et anachronisme des images. París: Minuit, 2000.

_____. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. París: Minuit, 2002.

NAISHTAT, Francisco. "El barroco y la escatología en el *Trauerspielbuch*". In: NAISHTAT, Francisco et al. (Eds.) *Ráfagas de dirección múltiple*. Abordajes de Walter Benjamin. México: UAM, 2015, p. 169-188

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften*. 2 vols. Leipzig / Berlín: B. G. Teubner, 1932.

_____. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008.

WEIGEL, Sigrid. *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

_____. Affinités électives manquées. L'odyssée du livre sur le drame baroque aus ein de la Bibliothèque Warburg de Science de la Culture. In: LAVELLE, Patricia (dir.) *Walter Benjamin*. París: L'Herne, 2013, p. 339-346.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock*. Leipzig: Koehler und Amelnag, 1986.