

EL ARTE COMO MEMORIA SOCIAL E HISTORIOGRAFÍA INCONSCIENTE. SOBRE LA ICONOLOGÍA DEL CÍRCULO WARBURG Y LA TEORÍA DE LA CULTURA DE LA ESCUELA DE FRÁNCFORT

*Art as Social Memory and as Unconscious Historiography. On the Iconology
of the Warburg Circle and the Culture Theory of the Frankfurt School*

HERMANN SCHWEPPENHÄUSER *

RESUMEN

Este artículo aborda una cuestión en alguna medida descuidada por el discurso oficial de los estudios culturales ciencias de la cultura y de la epistemología del arte, la cuestión relativa a las conexiones o desconexiones de las investigaciones sobre la cultura del Círculo Warburg con las de los teóricos del arte y de la cultura del círculo en torno a Horkheimer, Adorno y Benjamin. En él se analizan la proximidad y las diferencias entre dos epistemes: la iconología, como disciplina crítica, multidisciplinar y orientada históricamente, y la Teoría Crítica, como teoría histórico-crítica de las objetivaciones culturales y sociales.

Palabras-clave: Teoría Crítica; Círculo de Warburg; iconología; cultura; memoria.

ABSTRACT

This paper addresses a question, that to some extent has been neglected by the official discourse of the cultural studies and the epistemology of art, the connections or disconnections between work of the Warburg Circle and the

* El fallecimiento el 8 de abril de 2015 del filósofo alemán Herrmann Schweppenhäuser nos movió a publicar en el número de ese año de *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* un obituario escrito por Roger Behrens. También en ese momento, los editores de la revista decidimos la publicación de una de sus numerosas contribuciones al tema monográfico de este número. Se trata, como en el número anterior, de honrar su memoria de la forma que consideramos más adecuada: difundiendo sus trabajos entre los lectores iberoamericanos. Agradecemos a la Editorial Lit (Berlín, Múnster, Viena, Zúrich, Londres) la autorización para traducción y publicación de este texto, aparecido en Herrmann SCHWEPPENHÄUSER, “Kunst als soziales Gedächtnis und Bewusstlose Geschichtsschreibung”, en Id., *Denkende Anschauung - anschauendes Denken. Kritisch-ästhetische Studien über die Komplexität sensibler und intellektiver Relationen*. Berlín/Múnster: Lit Verlag, 2009, págs. 169-181. Resumen y palabras claves son responsabilidad del equipo editor.

research on art and culture of the theorists around Horkheimer, Adorno and Benjamin. This paper analyzes the affinities and the differences between two epistemes: iconology, as a critical, multidisciplinary and historical oriented science, and Critical Theory, as historical-critical theory of cultural and social objectifications.

Key words: Critical Theory; Warburg Circle; iconology; culture; memory.

Quien posee el arte y la ciencia,
posee también la religión.
Quién no posee ambas,
solo tiene la religión.

Goethe

A la vista del programa especial de ciencias históricas y culturales de este Congreso*, parecía apropiado ocuparse algo más a fondo de una cuestión en alguna medida descuidada por el discurso oficial de las ciencias de la cultura y de la epistemología del arte, la cuestión relativa a las conexiones o desconexiones de las investigaciones sobre la cultura del Círculo Warburg con las de los teóricos del arte y de la cultura del círculo en torno a Horkheimer, Adorno y Benjamin. Con esa pregunta nos hemos visto repetidamente confrontados –Karl Clausberg y yo– en nuestros seminarios y coloquios comunes y a menudo en momentos completamente inesperados. Obligados a ofrecer respuestas inmediatas, hemos intentado contestar lo mejor que podíamos. Ahora se trata de dar continuidad a lo iniciado, aunque de una manera algo menos improvisada y más condensada. Quiero intentar explicar que algún elemento de la teoría del círculo francfortiano referido a las ciencias de la cultura, ya a finales de los años veinte y en los años treinta del siglo pasado (es decir, en el tiempo *antes* de la emigración del Instituto de Fráncfort y de la Biblioteca Warburg de Hamburgo, pero también *después* en la época del exilio en Londres y en Norteamérica) en lo esencial está en la órbita de los grandes discursos de Warburg/Cassirer y de Warburg/Panofsky/Wind, pero, debido fundamentalmente al

* El autor se refiere al Congreso celebrado en 2003 bajo el título *Ausdruck. Ausstrahlung. Aura. Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter* (Expresión, Irradiación, Aura. Sinestesias de la animación en la era de los medios de comunicación) y publicado en 2007 con el mismo título en Hippocampus por los editores K. Clausberg, E. Bisanz y C. Weiler.

destino biográfico o histórico individual de los teóricos de ambos lados, no pudo llegar a participar, o solo de manera insuficiente, en los discursos y debates caracterizados por no pocas afinidades¹; al respecto tan solo existen escasos testimonios de una comunicación o confrontación (teórica o personal) ocurrida realmente entre ambos círculos de investigación. Una cierta prolongación de ese discurso completamente residual o más bien un nuevo comienzo representa precisamente la dedicación a cuestiones de teoría del arte, sobre todo iconológicas, en la forma en la que desde hace tiempo nos ocupan en nuestras discusiones a Clausberg –algo así como un medio discípulo nieto de la tradición proveniente de Warburg (la otra mitad proviene de la Escuela de Viena)– y a mí –uno de los discípulos de la vieja Escuela de Fráncfort–.

Quiero ilustrar la analogía y el parentesco, la similitud y la diversidad o la diferencia dentro de la afinidad entre algunas posiciones y orientaciones fundamentales de teoría del arte y de la cultura de ambos círculos a través del desarrollo y aplicación de una tesis que podría concebirse y formularse así: si –como consideración previa– la episteme central del círculo Warburg es la “iconología”, y la episteme del círculo de Horkheimer es la “Teoría Crítica” de la sociedad y su cultura, entonces la analogía y el parentesco (es decir, una analogía fenotípica y otra genotípica) de ambas epistemes se pueden expresar así: la iconología del círculo Warburg es una ciencia del arte crítica, multidisciplinar e históricamente orientada (ciencia de la cultura y de la imagen) y la “Teoría Crítica” del círculo de investigación francfortiano es una teoría histórico-crítica de las objetivaciones culturales y sociales (figuras y configuraciones, formaciones y figuraciones), es decir, de los *símbolos socio-culturales*, del mismo modo como la “iconología” es una teoría de los *símbolos artísticos*; aunque en las *formas* y *contenidos* simbólicos (en cuanto asuntos y objetos de ambas corrientes de investigación) encontramos tanto formas híbridas textuales e icónicas, como otras en las que la forma icónica (de las figuras simbólicas) domina la forma textual o, al contrario, la figura textual, la forma literaria, domina la icónica. Esta última (si no solo se quiere hablar metafóricamente de imágenes de la sociedad y de la naturaleza – de plástica social o de constructos histórico-naturales) es la forma simbólica objetual predominantemente estudiada y analizada en la teoría crítica; la primera es la forma simbólica investigada en las disciplinas iconológicas e

¹ Cf. al respecto sobre todo los trabajos clarificadores y con muchos materiales –en lo nominal referidos a Walter Benjamin– de Wolfgang KEMP, “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, I: Walter Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule”, *Kritische Berichte*, I (1973) 3, págs. 30-50 y “II: Walter Benjamin und Aby Warburg”, *ibidem*, III (1975) 5, págs. 5-25.

iconográficas de las ciencias del arte. Sin embargo, en el círculo Horkheimer-Benjamin-Adorno también son objeto de análisis e interpretación simbólico-cultural las obras icónicas puras y las creaciones estéticas no verbales (sobre todo del género musical), del mismo modo que la investigación warburgiana de los símbolos culturales también se ocupa de escrituras y textos puros, obras literarias filosóficas y poéticas.

En ambos casos de la investigación del símbolo —en cierto sentido, de una versión general común de la *téchnē symboliké, epistémē symboliké*— se manifiestan patrones metódicos y objetivo-materiales característicos y figuras típicas —en lo esencial figuras básicas caracterizables como dialécticas o variantes de la dialéctica.

Permítanme explicar esto brevemente. Ambas formas de investigación poseen un carácter *dialéctico*; la teoría crítica de la cultura y la sociedad se define *expressis terminis* como dialéctica; la iconología, en cuanto ciencia crítica de la imagen, es dialéctica en un sentido implícito y traslaticio de dialéctica. Dialécticas explícitas en un sentido típico ideal son por ejemplo la dialéctica platónica-neoplatónica, la crítico-trascendental kantiana y la idealista hegeliana, así como la histórico-materialista. Se consideran dialécticas implícitas, epistemológicamente no completamente explicitadas, residuales o divergentes las denominadas dialécticas reales, las “dialécticas existenciales” (positivas o negativas) (por ejemplo, la dialéctica kierkegaardiana, más tarde existencialista, opuesta a la hegeliana y la marxiana, que se desplegaría de manera insuficiente, generalmente en figuras ya implícitas en la dialéctica crítica o negadas y superadas en las formas especulativas desplegadas orgánica y sistemáticamente: como por ejemplo la figura de lo “paradójico” en cuanto “dialéctica congelada”; o la del “caudal de la vida” absolutizado como contrapunto a las reificaciones conceptuales, es decir, del permanente *fluir*, en el que no existe ninguna figura que se mantenga firme). Algunos elementos de estos tipos básicos dialécticos, de estas dialécticas “residuales” constituyen —en el sentido del *óρθος λόγος*— ingredientes dogmáticos o heurísticos o práctico-poiéticos tanto en el cuerpo teórico de los iconólogos, como en el de los teóricos de los símbolos culturales. Al respecto resulta de decisiva importancia la proporción de elementos teóricos ontológico-especulativos, trascendental-críticos y críticos o negativo-especulativos. En este sentido, el predominio de la heurística crítico-trascendental (kantiana o neokantiana) de la cultura está especialmente marcado en los desarrollos de la teoría war-

burgiana del símbolo que llevan el cuño de Cassirer²; pero también existe un desarrollo de la iconología warburgiana, tanto temprana como tardía, que lleva el cuño heurístico claramente baconiano-viconiano-hegeliano³; esto quiere decir, por un lado, que los cuños simbólicos son comprendidos e interpretados más a partir de su “matriz” mitológica y mágico-religiosa y de su tendencia histórica hacia el polo opuesto de “matriz” científica (matemático-geo-astrológica). Un ejemplo ilustrativo de esa muestra de iconología warburgiana de carácter heurístico y dialéctico (en el sentido de una dialéctica del ser y de la religión) es el imponente análisis e interpretación del “ritual de la serpiente” de los indios norteamericanos y de la simbólica de la serpiente, una obra iconológica cuyo surgimiento por fases abarca, desde el punto de vista del desarrollo de su obra, tres décadas de una vida de investigación, que atrapa totalmente a la persona, con una entrega con igual simpatía que antipatía al objeto, de forma altamente reflexiva y distanciada y, al mismo tiempo, “afectada”: de 1893 hasta 1923; un trabajo con el que Warburg elabora un gran modelo de dialéctica cultural del proceso de transformación lógica del estado de excitación protoreligiosa (e inclusive del inevitable retroceso desde la contemplación distanciada y sobria al proto-horror arcaico-demoniaco) y *al mismo tiempo* lo realiza (tanto heurística como terapéuticamente)⁴. Este paradigma de investigación warburgiana, eminente desde el punto de vista de la teoría del símbolo, tiene su equivalente, con un desfase temporal, pero análogo desde el punto de vista epistemológico, en el modelo dialéctico mito-ilustración de la Teoría Crítica, concebido y desarrollado en sus elementos fundamentales en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX; una obra, cuyos contenidos “materiales” y de “verdad” fueron experimentados y sufridos en cuerpo y alma –esto es, en el exilio de unos perseguidos políticos y ‘raciales’–, y que fue concebida siguiendo el objetivo más alto de la razón de una autoterapia de la razón enferma⁵ y de una “auto-ilustración de la ilustración” (que de modo terrible había recaído en el proto-mito y la barbarie); esto es, el modelo teórico crítico de una “Dialéctica de la Ilustración” y de una “Crítica de la razón instru-

² Al respecto cf. Wolfgang KEMP, op. cit., así como Gershom SCHOLEM y Theodor W. ADORNO (eds.), *Walter Benjamin, Briefe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978, págs. 407 y 470.

³ Cf. Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, págs. 99s.

⁴ Cf. Ulrich RAULFF (ed.), *Aby Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin: Wagenbach, 1988 y Ernst H. GOMBRICH, op. cit., pág. 37, 121s. y 301ss.

⁵ Y ciertamente de una amnesia, afasia, agnosia y apraxia cultural diagnosticada de manera similar por Cassirer y sobre todo por Wind: la forma de ruina del espíritu y de la sustancia civilizatoria que se explicita dialécticamente en la modernidad –bajo el lema “quiebra cultural”–.

mental (Eclipse of Reason)” –(ambas se gestan durante los años de la guerra y se publican en 1947; por tanto, después de la segunda Gran Guerra de barbarie técnica en el siglo XX; así como la obra de Warburg se publicó –de manera interna– después de la I Guerra Mundial, en tiempos en que él vivía, pero solo se divulgó en el espacio público alemán en 1988). En uno de los investigadores en filosofía y en ciencias del arte del círculo de Warburg, que todavía cooperó con Warburg en sus últimos años de vida y cuyas obras más importantes se producen durante su exilio inglés (que se convirtió para él en su segunda patria –intelectual–, como para su maestro Panofsky el exilio norteamericano, del que tampoco retornaría) – concretamente en las obras más importantes de Edgar Wind, de manera parecida como en las del Panofsky tardío, se pone de manifiesto, en su indagación de carácter específicamente pragmático-semiótico, un marcado modelo teórico dialéctico: uno de cuño platónico-neoplatónico.⁶ En la interpretación semiótico-iconológica de la “Pervivencia de la antigüedad”, las triadas neoplatónicas, sobre todo procléicas, se muestran como el auténtico contenido de ideas y significación del arte del Renacimiento, que también aportó los principios de construcción y concepción para los artistas plásticos y los poetas de la época –a través de la mediación de los pensadores y humanistas como Pico y Ficino. Una interpretación tan brillante como paradigmáticamente concisa de Wind dice, por ejemplo: quien quiera ver danzar a la dialéctica, debe contemplar la concepción de las tres gracias en la “Primavera” de Botticelli.⁷ – De modo semejante lo había formulado Warburg, cuando en la obra sobre el símbolo de la serpiente caracteriza la figura dialéctica-antitética de la relación causa-efecto con las siguientes palabras: en las danzas rituales bajo la amenaza de las peligrosísimas serpientes venenosas “danza la causalidad”⁸. Un tropismo conciso, porque articula acertadamente la figura antitética y dialéctico-racional en los hechos mismos.

En este punto se hace evidente de qué manera es efectiva tanto en la iconología como en la teoría crítica –en la doctrina de las matrices simbólicas y en la de las objetivaciones socio-históricas de la cultura– el elemento dialéctico (constitutivo

⁶ Cf. Horst BREDEKAMP, Bernhard BUSCHENDORF, Freia HARTUNG, John KROIS (eds.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin: Akademie-Verlag, 1998; Michael LEILACH, “Das Paradigma der Interpretation in E. Winds Die heidnischen Mysterien der Renaissance”, op. cit., págs. 109ss.

⁷ “En la medida en que se pueda danzar la dialéctica, se ha conseguido en ese grupo, ‘contraposición’, ‘concordia’ y ‘concordia en la contraposición’ –las tres se expresan en las actitudes y los pasos y en la forma elocuente de darse las manos,” Edgar WIND, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981, pág. 141.

⁸ *Aby Warburg, Schlangensritual*, op. cit., pág. 54.

tanto desde el punto de vista material como hermenéutico-interpretativo) – que se produce justamente en las cosas mismas, que en cierta medida está activo en ellas, es decir, aquí en los objetos de interpretación y en los productos de la síntesis simbólica – en los artefactos y en las formaciones histórico-naturales mismas.

Esto se muestra principalmente –en cierta medida propia de los tipos ideales– en las figuras simbólicas *enteramente adecuadas* desde el punto de vista heurístico y cognitivo en el sentido de las síntesis transcendentales kantianas y hegelianas, es decir, de las síntesis de la teoría o la filosofía de la cultura de las “formas simbólicas” de Cassirer, uno de los representantes del Neokantianismo. Su trascendentalismo se convierte en ciertos pasajes de la Analítica y de la Sintética en un trascendentalismo dialécticamente hegeliano, el del espíritu histórico objetivo. Del mismo modo resaltó, por ejemplo, Horkheimer, así como ya hizo Warburg, en la teoría kantiano-hegeliana de los símbolos y las figuras de Cassirer, la elevada relevancia histórico-dinámica en la explicación e interpretación de las síntesis simbólicas del hombre en cuanto ser que no es puramente racional, sino simbólico, del “animal simbolicum”. Se trata de síntesis simbólicas del hombre como creador de formas, del creador y productor de obras, en las que el mundo natural, el “mundo de la vida” –sí, el mundo del creador de sí mismo–, es decir, ‘el ser y la vida en sí’ conformados simbólicamente, y esto significa en un modo adecuado a los fines humanos de la cultura, está apropiadamente interpretado y ‘orientado’.⁹

En un sentido muy preciso, la forma y el arte de configuración fundamentales, forma y arte auténticos y completamente adecuados, que configuran el arte y la cultural, son en cuanto tales la forma y el arte de configuración simbólicos, es decir, *plásticamente poiéticos*¹⁰, a diferencia y en contraposición, por un lado, al arte de configuración puramente *sensitivo-mimético* y, por otro, al puramente *lógico-técnico desde un punto de vista matemático* [trascendental]. La razón de que se trate del arte de configuración completamente adecuado en relación con los símbolos artísticos

⁹ Así ya el principio de la creación del mundo y de sí mismo de Vico, según el cual –en el sentido del antropomorfismo y de la antropomorfosis– *omnia aut intelligendo, aut imaginando fit; y: factum – scil. historicum– et verum convertuntur*. (Cf. Giambattista VICO, *Die neue Wissenschaft*, según la edición de 1744, trad. e intro. de E. Auerbach [1924], Berlin/New York: Walter de Gruyter Verlag, 2000, II, 2: De los elementos). Así –según Warburg– en el nivel cultural de la “coexistencia de civilización lógica y causalidad fantástico-mágica”, por ejemplo, en los “indios norteamericanos, que se encuentra en el medio entre magia y logos, y cuyo instrumento, con el que orientan, es el símbolo. Entre el hombre que echa mano de la realidad y el que la piensa se encuentra el hombre que la conecta simbólicamente.” (*Ritual de las serpientes*, op. cit., pág. 29).

¹⁰ La forma clásica del arte en el sentido de la “Estética” hegeliana; cf. G.W.F HEGEL, *Ästhetik* (ed. F. Bassenge), Berlin: Aufbau, 1955, pág. 418ss.

y las obras de arte del hombre histórico es que ni las obras que son una copia 1:1, ni las que se agotan semánticamente en su pura tautología semiótica son problemáticas en un sentido serio; no necesitan, por tanto, de ninguna ciencia rigurosa de interpretación, de ninguna que sea exigida por la problemática de un enigma y su desciframiento planteados por la alegoresis o la emblemática (una problemática que excluye un arte de configuración autorreferencial): pues las formaciones y obras ‘meramente existentes’ (que *expresan el esse simplex*, pero no lo *dotan de significado*), no necesitan ninguna teoría del símbolo¹¹ y, por tanto, ninguna episteme, ninguna hipótesis que verifique y compruebe experimentalmente la significación, como la reclaman las obras históricas y esencialmente simbólicas: las obras de la tradición constituidas alegóricamente y de modo “empírico-a posteriori” –es decir, las obras de la tradición dadas en las corrientes y en los espacios de la transmisión cultural y que deben ser conservadas en la memoria cultural de la humanidad. Se trata de las creaciones simbólicas producidas desde tiempos inmemoriales, para cuya significatividad, para cuyo valor de verdad y de culto y para cuyo desentrañamiento se establecieron y se instauraron una iconología histórico-crítica y una teoría crítica de la producción y la praxis cultural, praxis cultural en intención humanista y humanitaria.

En relación con la cuestión de la posición del símbolo respecto de lo simbolizado en él, en todo lo simbólico se dan dos aspectos: algo físicamente semiótico (que ha de ser ‘leído’, ‘descifrado’)¹² y algo noéticamente significativo (que debe ser interpretado) –lo que se presenta sensitivamente y es reproducido y lo que se representa intelectualmente y se genera eideticamente. Lo físicamente semiótico del símbolo presenta, por ejemplo, la huella de un roce, el *engramm* (marca neuronal) sobre la *tabula capax* de la conciencia o del inconsciente, sobre la que ha de leerse, interpretarse y descifrarse la huella. A menudo, ese leer no es más que una ‘atribución’ externa de sentido y significación, lectura y escritura en cuanto pura asignación. O la tabla se muestra como el campo en el que las impresiones y los signos de la escritura se constelan en una figura, esto es, como el campo en el que esta se configura (*sympallein*) siguiendo las fuerzas figurativas activas en ese campo, siguiendo las reglas del campo, en figuras precisas y claramente delimitadas, que no po-

¹¹ Cf. Erwin PANOFSKY, “Ikonographie und Ikonologie”, en Id., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: DuMont/Schauberg, 1978, pág. 13ss.

¹² “Nuestro ojo ve, como nuestro espíritu lee.” (E. Wind, cit. en Bernhard BUSCHENDORF, “Einige Motiven in Denken E. Winds” [Epílogo], en E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, op. cit., pág. 401.

seen nada oscuro o enigmático en sí¹³ y son claramente legibles e ‘intuitivas’: como, por ejemplo, un montón de estrellas en una constelación.¹⁴ Tanto en el primer caso como en el segundo, seguramente más claramente en el primero que en el segundo, el ser y la significación están vinculados entre sí más internamente que de manera externa: en el segundo, los signos sensibles y la significación intelectual poseen una relación asociativa conectada desconectadamente y ambos forman –en su exterioridad respectiva– un signo único que hay que ‘entender’ e interpretar como una especie de figura-entramado. Al ser no le sale al encuentro nada similar o semejante y al sentido nada en el ser. En esas figuras-entramado asociativas (como también en las síntesis construidas de manera subjetivo-‘trascendental’, supuestamente internas puras e ‘incondicionadas’) se distancian ser y significación, son como dos mitades escindidas y heterónimas o una totalidad dividida. Una de las partes es para la otra algo otro, extraño, algo separado, resquebrajado. “El trascendentalismo es una enfermedad, una fobia, un miedo al contacto”.¹⁵ A causa de esa no coincidencia –en armonía o en integridad–, un entramado de esta naturaleza no es propiamente un símbolo –por ejemplo, como una mónada singular aislada (un átomo aperceptivo) representa simbólicamente, de manera en cada caso particular y en una perspectiva originariamente diferente, un universo ordenado de mónadas. Kant niega vehementemente frente a Leibniz que esa mónada pueda realizarlo en absoluto. – En todo otro entramado, que no resulta de unos átomos participativamente orgánicos, sino que chocan intensamente entre sí (y esto quiere decir también, de los simples elementos del entendimiento y la forma puramente aprióricos, que se excluyen mutuamente de manera nítida y diferenciada), tenemos –de una manera u otra– prácticamente el *caso negativo* del simbolismo: el de la representación de una totalidad fracturada y disorde, de un entramado, en el que las partes son mutuamente extrañas, ‘algo otro’ las unas para las otras: de una *antitotalidad*, por tanto, de una totalidad *indigente* de vínculo armónico –en un palabra, de un entramado del tipo de las heridas seccionadas que clama por una curación. “El

¹³ O parecen tener (en el sentido de la frase newtoniana *Nihil obscurius Luce*).

¹⁴ Cf. el “corro de las ideas”: la *figuratio veritatis*, que, del mismo modo como figuran los planetas el sistema solar, figuran el curso eterno de los planetas alrededor del fijo sol. (Walter BENJAMIN, “Erkenntniskritische Vorrede”, en *Ursprung des deutschen Tauserspiels*, en *Gesammelte Schriften*, T. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, pág. 214).

¹⁵ Max HORKHEIMER y Thedor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido Verlag, 1947, Excurso II, págs. 109ss. – Cf. también la “desesperación trascendental” de Kleist (carta a Wilhelmine v. Zengo, 22/3/1801 y la carta a Ulrike v. Kleist, 23/3/1801, en Heinrich v. KLEIST, *Werke*, ed. de E. Schmidt, Vol. 5: *Briefe*, Wien/Leipzig: Bibliogr. Institut, s.a., págs. 204ss. y 207).

dolor dice: ¡pasa!”¹⁶ Se trata del caso límite del simbolismo, que es definido con el concepto (estético y teológico negativo) de “alegoría”¹⁷ y que, por lo que respecta a la interpretación del enigma “alegórico”, no necesita otro método de captar el sentido y la significación, más que aquella *symboliké téchnē* crítico-diagnóstica que reconoce los síntomas para leer en ellos el estado de salvación y calamidad, el *status corruptionis vel perfectionis mundi*. Se trata de la *allegoriké téchnē*: el poder leer en los rasgos de la *facies hippokratika*, de la historia de sufrimiento del mundo. Walter Benjamin, sobre todo, ha aportado algo muy importante en la determinación de ese tipo de *formatio* del símbolo y de comprensión del símbolo, particularmente en lo que afecta a la alegoresis de la modernidad temprana y tardía –del renacimiento tardío y el barroco hasta la poesía y el arte ‘simbólico’ y alegórico del siglo XIX y XX (por ejemplo de un Jean Paul, Baudelaire, Ensor y los surrealistas¹⁸) pasando por el Romanticismo. Respecto al reconocimiento de las investigaciones de W. Benjamin sobre la alegoresis en el círculo Warburg, hacia el que se sentía atraído (“ahí se investigan y tratan los problemas y asuntos actualmente más importantes que existen para nosotros”¹⁹), dominaba por completo la reticencia, cuando no la displicencia –aunque posteriormente, a través de la mediación de Fritz Saxl, uno de los autores de la ejemplar *obra sobre melancolía*²⁰, se terminó imponiendo en los otros, en Panofsky, que en la segunda edición de la obra²¹, editada con posterioridad y reelaborada con Klibansky, apreció y considero las investigaciones de Benjamin bajo el punto de vista de un desentrañamiento afecto a la iconología de material más reciente y ulterior.²²

¹⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, “Das andere Tanzlied” IV, 12, en *Werke in drei Bänden*, ed. p. K. Schlechta, München: Hanser, 1954, pág. 558).

¹⁷ Cf. Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, Vol. 1, 336ss.

¹⁸ Cf. también el arte y la literatura de los *disiecta membra*, de figuras seccionadas en partes y vueltas a componer por medio de un montaje.

¹⁹ O como le escribió a S. Kracauer en 1929, “que las publicaciones científicas más importantes para nuestra forma de ver se agrupan cada vez más en torno al círculo Warburg y, por eso, nada me puede gustar más que recientemente ... haya llegado la noticia de que Saxl está interesado vivamente por mi libro [*Origen de drama barroco alemán*]”. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Vol. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, pág. 400).

²⁰ Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL, *Dürreres Melancholia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Berlín/Leipzig: B. G. Teubner, 1923.

²¹ Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

²² Cf. Wolfgang KEMP, “II: Walter Benjamin und Aby Warburg”, op. cit., pág. 5ss. y Walter BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Vol. 3, op. cit.; cf. el intercambio epistolar de Gershom Scholem con Fritz Saxl, pág. 370 y 407s. El hecho de que el tercer autor de la obra, Raymond Klibansky, valorase en

Si el recuerdo es el depósito y reservorio de la memoria, esto es, el verdadero taller del trabajo de la Mnemosine, entonces se puede decir con Walter Benjamin que la memoria es el constituyente material y de contenido histórico en la producción (judicativa e imaginativa) del recuerdo que sintetiza el símbolo, esto es, del rememorar –por tanto, en cierto sentido, es el complemento funcional de organización noética respecto del contenido material. La síntesis del símbolo, o –en el caso límite– la unidad o la *constelación* alegórica, se muestra como *exemplum* específico de la *dialéctica forma-materia* e indica la importancia, sea de carácter crítico o sea de carácter acrítico ‘ideológico’, de la interpretación y la producción del símbolo. Tanto la iconología como la teoría crítica se caracterizan epistemológicamente por la misma compresibilidad no deformada ideológicamente de esa dialéctica. Las investigaciones históricas y materiales de Warburg, Panofsky²³ y Wind testimonian el convencimiento de estos investigadores de la interconstitutividad y la interfuncionalidad de la complejión forma-materia precisamente de las formaciones culturales y artísticas: según ellas, no existe una ciencia del arte, formalmente legítima, del “ver puro”, de la “voluntad de arte pura”, de la creación artística “autónoma” –(de la obra, que sería tal por sí misma o por su supuesto elevado valor religioso-artístico de culto): las obras de arte son un entramado de complejión estética, socio-cultural e histórica. Precisamente en la obra de arte “absoluta” se pasa por alto que siempre

su momento la contribución de Benjamin a la investigación de la alegoría, es algo que se puede suponer a partir de las declaraciones posteriores (1980) sobre la forma de pensar y el tipo intelectual de Benjamin en las “Conversaciones” con Gaston Leroux. A la pregunta de Leroux de “si en nuestro mundo secularizado se puede tener una cosmovisión filosófica que renuncie a todas las raíces religiosas”, Klibansky responde: “Nuestra receptividad, por ejemplo, para el universo intelectual de alguien como Walter Benjamin proviene de que nos enfrentamos a un pensador que no renunció a una forma de creencia, aunque en un modo secularizado, esto es, a la idea de que los supuestos fundamentales sobre la esencia de la humanidad ... solo pueden cristalizar por medio de una decisión de fe”; a la idea de “que la humanidad dispone de una fuerza que, en cierta manera no viene de sí misma ... Quizás por ello, filósofos tan importantes como ... Benjamin tienen algo más racional que decir sobre ello”, en cualquier caso “más ... que los filósofos más críticos, que destruyen todo por medio de una especie de sospecha analítica, ... que evitan pensar sobre el deber moral fundamental, sobre nuestra responsabilidad.” Raymond KLIBANSKY, *Erinnerungen an ein Jahrhundert. Gespräche mit Gaston Leroux*, trad. de P. Willim, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 2001, pág. 252.

²³ Cf. la gran valoración por parte de Th. W. Adorno del análisis desde la perspectiva de la crítica de las ideologías realizado por Panofsky de obras como *Et ego in Arcadia* de Poussin, en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 6 (1937), pág. 659s. (Rec.: *Philosophy and History. Essays*, pres. de E. Cassirer, ed. de R. Klibansky y E. J. Paton, Oxford: The Clarendon Press, 1936); Adorno todavía subraya en su obra tardía la significación de “los trabajos de Aby Warburg y su escuela”, que “dan testimonio” de la comprensión de la inseparabilidad de un “análisis de la forma, aparentemente más próximo al arte” y un “análisis” temático y material lejano al arte, esto es, de la comprensión de la dialéctica forma-contenido adecuada a los fenómenos estéticos, y con ello representan el carácter abierto de la estética; cf. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, pág. 526, 525.

es al mismo tiempo un “fait social”, una formación con índices de su situación, de su espacio y de su tiempo –‘políticos’–, algo que se ignora en favor de su valor cultural maximizado de modo fetichista e idolátrico y que engaña sobre el valor artístico auténtico, específico de su época y de su geografía cultural.

Captar una obra reconociéndola en esa conjunción suya de carácter indicial e icónico, significa disponer un experimento – organizar una constelación *interpretativa* en la que se inserta la constelación del *entramado* de una formación icónica, para, igualada con ella, poder valorarla en cuanto hipótesis a confirmar o a falsificar. Especialmente Edgar Wind postuló ejemplarmente el procedimiento de interpretación como un procedimiento en tal medida experimental, como luego evidenció en sus investigaciones de arte concretas. De modo similar postuló Th. W. Adorno, a comienzos de los años treinta, un procedimiento ‘constelativo’ de interpretación (descriframiento y desentrañamiento), que luego aplicaría satisfactoriamente a cuestiones de sociología del arte y la cultura, así como de filosofía social y de la historia.²⁴ En ambos casos se da cumplimiento al *desiderat* de una ciencia de la cultura y del arte empírica y orientada histórica y críticamente, en lugar de una estetizante, formalizadora o temáticamente fetichista. El teorema de la dialéctica forma-materia constituye tanto en la iconología histórico-crítica como en la teoría estético-crítica uno de los centros axiológicos. En la perspectiva de una comprensión de la obra realizada decididamente desde una estética de la producción y la recepción –algo que permite un diagnóstico y una caracterización de las figuraciones simbólicas complejas mucho más adecuados que un diagnóstico y una caracterización que aíslan reductoramente–, se une a la teoría del símbolo y del arte perceptivista y aperceptivista (de sintetización trascendental) una versión que avanza hasta la captación de la síntesis simbólica intraperceptivista. Esta es la que otorga el característico acento escatológico tanto a determinadas investigaciones en la teoría del símbolo del Círculo Warburg, como a las del círculo de investigadores en torno a Horkheimer. Es también la que les permitió observar de manera más pregnante y con mayor profundidad de visión temporal y espacial los problemas de las fases y los umbrales que plantean las imágenes dialécticas de la historia y los símbolos culturales.

²⁴ Cf. los escritos de 1931 (*Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973) y la introducción teórica a la “Disputa del positivismo en la sociología alemana” de 1967, así como las tesis sobre “pensamiento constelativo” en la *Dialéctica negativa* (1966); cf. Hermann SCHWEPPEHÄUSER, “Theodor W. Adorno. Denken in Konstellationen – Konstellatives Denken”, en *Philosophie des 20. Jahrhunderts*, ed. de M. Fleischer, Darmstadt: WBG, 1995, págs. 207s. y 219f.

La dimensión del símbolo sacada a la luz de manera intraceptiva es la propia de los modelos de figuración intermediales, anfibológicos y bilaterales. Muestran la característica bilateralidad, bifocalidad y bipolaridad de lo que Kant llamaba “esquemas” o fenómenos del esquematismo, tal como han sido analizados e interpretados desde el punto de vista de la *teoría de la imagen* –fisiológica y neurológicamente– en la actual ciencia de la cultura concretamente por Karl Clausberg²⁵, con resultados de gran alcance. Fenómenos, que reciben su doble valencia, también doble significado, a través del *terminus medius*, el mismo binario, en todas las síntesis correspondientes (silogismos, tríadas y díadas de cosas, imágenes y proposiciones), que de esta manera se muestran y se revelan como auténticos cuaternios o tétradas. La tríada tradicional y más conocida de este tipo –la trinidad divina– es, por tanto, un cuaternio, una tétrada, porque el mediador entre Dios y el mundo, porque Cristo mismo es a la vez (y en uno) un duplo: Dios y hombre (el *hyós toū anthrōpou*, el “Hijo del hombre” de la exégesis apostólica y patrística), que solo en esa dualidad puede unir y mediar el espíritu divino absoluto con el espíritu natural e histórico (el alma del mundo y el espíritu universal). El *terminus medius*, el medio, ha de ser *bilateral*, para poder ser constitutivo para la *Trinidad*; y así en todas las tríadas, que en realidad son tétradas con una díada que hace de medio. En y con esas figuras queda planteado e ilustrado el problema de los *medios* como problema central de las ciencias sociales, de la cultura y del arte, en su cualidad y competencia epistémica en cuanto ciencias del mundo y del tiempo (en sus épocas) y como ciencias de la naturaleza y humanidades. En ellas se discute, por ejemplo, en cuanto problema del interfaz. El medio mismo –mediador en el símbolo “corporeizado”²⁶ entre imagen y concepto, cuerpo y espíritu– está estructurado icónico-conceptualmente y conceptual-icónicamente; “interfaz” es el rostro hacia dos lados: hacia el de la intuición física y la sensibilidad y hacia el del concepto metafísico y de la idea (noesis). Se trata literalmente del medio en el sentido de la permeabilidad del uno para el otro –“interpenetración osmótica”²⁷–, así como de las sublimaciones, de los reflejos sensitivos en lo espiritual y de los espirituales en la materia corporal. También se usa la formulación siguiente: ambos son copiables uno sobre el otro o uno en el

²⁵ Cf. Karl CLAUSBERG, *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien/New York: Springer, 1999.

²⁶ Término central de la teoría del símbolo de E. Wind; cf. B. BUSCHENDORF, “Einige Motiven in Denken E. Winds”, op. cit., págs. 400-406, 409s.

²⁷ Cf. Friedrich HÖLDERLIN, *Grund zum Empedokles*, en *Sämtliche Werke*, ed. p. F. Beißner, Leipzig: Insel Verlag, 1965, pág. 895.

otro. El interfaz se representa como la membrana o la delicada piel diáfana, en uno de cuyos lados penetra el elemento icónico-semiótico y en el otro el elemento semántico-significante, la iconografía y la grafoimagen. Esto se pone de manifiesto en el entrelazamiento peculiarmente ‘ornamental’ y emblemático, en el entrecruzamiento de las figuras mediales correspondientes, de los símbolos del centro –ciertamente no del centro en el sentido político del *juste milieu*–, sino, por ejemplo, del centro entre *excitación fóbica* y *distanciamiento reflexivo* –“entre cautivación mágico-mítica y prudencia (*sophrosyne*)” (como lo llamó A. Warburg²⁸)–. Ese “entre” no es algo homogéneamente extensivo, sino una especie de espacialidad mezcladora a partir de los elementos heterogéneos de una prudencia inducida por los afectos y una contención de los afectos de carácter contemplativo –un espacio de mezcla, que se convierte en un espacio fronterizo que solo pone límite de manera distintiva a las zonas polares, cuando su extensividad se contrae en una línea fronteriza –a través de una fluidificación de lo intermedio, que, como la electricidad, primero hace chocar los dos polos y luego disuelve el uno en el otro y los une en su heterogeneidad–. Aby Warburg llamaba a ese centro “ámbito de recogimiento y pensamiento”, un campo, en el que las energías mnémicas bipolares actúan y pueden tener resultado en las figuras de conflicto y equilibrio características de los símbolos culturales.

Se trata en principio del mismo intermedio que el del “rememorar histórico”²⁹ benjaminiano y el de los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*: el de la “rememoración de la naturaleza en el sujeto”³⁰, a través de la cual y en la cual el sujeto se

²⁸ Cf., p.ej., los augurios de la antigüedad pagana en palabra e imagen en tiempos de Lutero, en Aby M. WARBURG, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 2ª ed. reelab. y ampli., ed. de D. Wuttke, Baden Baden: Valentin Koerner, 1980, pág. 200s. “El astrónomo en la época de la Reforma recorre los polos contrapuestos, que al científico actual le parecen incompatibles, entre la abstracción matemática y la conexión cultural de veneración, como dos puntos de inflexión de un estado anímico unitario de amplia resonancia. La lógica (que crea el ámbito mental –entre hombre y objeto– a través de la definición conceptualmente dissociadora) y la magia (que destruye de nuevo justo ese ámbito mental a través de unas conexiones supersticiosamente reductoras, tanto ideales como prácticas, entre el hombre y el objeto) las observamos en el pensamiento oracular de la astrología como el instrumento primitivo con el que el astrólogo puede, al mismo tiempo, mesurar y practicar la magia.” Cf. también la “Notas” de Warburg, citadas según Ernst H. GOMBRICH, op. cit., págs. 297-304.

²⁹ B. BUSCHENDORF, “Einige Motiven in Denken E. Winds”, op. cit., págs. 411s (nota 41).

³⁰ M. HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, op. cit., págs. 54s., cf. Hermann SCHWEPPENHÄUSER, “Bilder der Natur in der Kritischen Theorie” y “Dialektischer Bildbegriff und ‚dialektisches Bild‘ in der kritischen Theorie”, en *Denkende Anschauung - anschauendes Denken. Kritisch-ästhetische Studien über die Komplementarität sensibler und intellektiver Relationen*. Berlin/Münster: Lit Verlag, 2009, págs. 39ss.

haga consciente de manera sanadora de su entrecruzamiento con la naturaleza en todos los niveles y en todas sus fases; pues en la medida que el sujeto se reconoce como superador de la naturaleza y toma conciencia de la violencia que perpetra contra la naturaleza y contra sí mismo, es posible llegar a figuración sanadora para la naturaleza y para el hombre de esa relación con la naturaleza: la de una “dominación de las relaciones” del hombre con la naturaleza, con la que arraigue la oportunidad de preparar un estado del mundo y de la historia reconciliado y pacificado de manera sostenible (como el que en última instancia intenta A. Warburg).³¹

Los aspectos del espacio de recogimiento y pensamiento no solo se muestran en la dimensión de la contigüidad, sino también en la dimensión vertical de estar uno sobre o bajo otro, de una estratificación casi porosa de zonas del inconsciente, pre-consciente y consciente en la conciencia individual y colectiva –con el estrato más alto de una “isla de racionalidad” y del yo, socavada y ablandada en los márgenes por las corrientes y el oleaje del “océano de lo irracional”³², que amenaza continuamente con desbordar la racionalidad y los diques erigidos por ella. A estas figuraciones *planimétricas* bilaterales y multilaterales (por la derecha y por la izquierda, por fuera y por dentro, por arriba y por abajo, por delante y por detrás) se unen aquellas figuraciones de una lateralidad *esférica*, por ejemplo, del espacio mental, del espacio de recogimiento, en cuanto cueva o concavidad encajada en esferas mayores incrementadas que forman el entorno, el mundo y cielo y que parecen rodearlo como capas protectoras, de modo parecido al ser humano mismo en su piel –la primera envoltura–, en su vestido, en su morada, en su ciudad, en su país y en sus recubrimientos, auras y brumas culturales y morales.³³ La *dramatis persona* en “Peer Gynt” de Ibsen se ve confrontada con un modelo esférico similar de estratificación en el vano intento de descubrir la esencia interna del héroe, algo que está tan condenado al fracaso, como intentar encontrar el núcleo de la cebolla quitando sus capas; pues este consta solo de capas, que no rodean un núcleo, sino que lo forman –lo mismo que los rasgos “superficiales” del inseguro Peer Gynt forman el núcleo de su carácter.

³¹ Cf. Ernst H. GOMBRICH, op. cit., págs. 290ss.

³² Cf. Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, ed. Th. Valentiner, Leipzig: Felix Meiner, 1913, págs. 14, 17.

³³ Cf. el “hombre estuche” del que habla W. Benjamin, que está tan adaptado a las viviendas urbanas, los interiores y exteriores, como un instrumento en el bajorrelieve de un estuche que recuerda el “habitáculo de servidumbre”, que ocultan más que contienen al hombre de la modernidad, del “mundo administrado”; cf. Walter Benjamin, *Über Haschisch*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, págs. 107, 118 y 21s.

Los aspectos laterales están también estructurados *temporalmente*: siguiendo secuencias de desenvolvimiento, fases de procesos, según épocas históricas y ‘períodos’ – en continuidad discontinua. Aquí se encuentran los límites, el horizonte, los umbrales entre los tiempos del tipo del *símbolo de Jano*, como corresponde a los atributos del dios bicéfalo de los umbrales, que protegía la entrada y la salida. Se traspasa el umbral con la mirada vuelta hacia el pasado y recordando su peso y con la mirada hacia delante en lo venidero, esperando la liberación de ese peso y el beneficio de una presencia colmada, de una existencia definitivamente cumplida. El lugar de esa vista atrás rememorativa y de esa mirada hacia delante esperanzada es el umbral de la salida desde lo sucedido y de la entrada en lo venidero – es el *locus temporalis kat’ exochén*, el espacio-tiempo, que constituye el entrecruzamiento de lo que ha sido y lo que vendrá en el presente, en la anamnesis del futuro continuamente sustraído al pasado, que el sujeto que rememora y espera insta a liberar en el presente.

La interfaz de la cabeza de Jano, en la que se expresa y se delinea a sí misma la dualidad, la simbólica de *pensamiento intuitivo e intuición pensante* (en cuanto lectura adivinatoria de la realidad que “se escribe” a sí misma) –su unidad crítica en la diversidad distintiva del juicio y decisiva de la moral–, se muestra en el instante del paso (de un “trascender inmanente”) como el *lugar*, puesto que el *tiempo* –en la imagen de la catástrofe incesante y en la contraimagen del tiempo pleno fluyendo la una en la otra– se entrelaza consigo mismo para iniciar testimonialmente el presente eterno: el de un mundo que perdura y se restituye *in integrum*. Se trata del instante de la iniciación detonante, del hacer saltar por los aires el continuo ‘pre-histórico’ del “universo de culpa y de destino de todo lo viviente”³⁴; producción fulminante de lo nuevo y “completamente otro” a partir del viejo *ordo* protomítico del derecho; de lo nuevo que se anuncia en las imágenes dialécticas del “amanecer mesiánico”, de despuntar del “Sabbat eterno”, del “Reino de la libertad sobre el fundamento de la necesidad”, tal como resplandecen al que transita por los umbrales históricos. Así en las “tesis de filosofía de la historia” de “janocéfalo Benjamin”³⁵; así también en la visión dialéctico-cultural de Warburg sobre la sublimación continuamente intentada de los impulsos arcaicos y de la sanación de las fobias primitivas de una humanidad sacudida por el miedo y las dificultades; y final-

³⁴ Cf. Walter BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften*, en *Gesammelte Schriften* 1, op. cit., pág. 138.

³⁵ Gershom SCHOLEM, *Walter Benjamin – Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, pág. 250.

mente asimismo en el teorema del símbolo cultural como producto de la superación ingeniosa de las tareas acuciantes, tal como las que presentan al espíritu creador las épocas de crisis, y que permiten vivir su solución como el “milagro de lo nuevo”, como únicamente –según Wind– acontece de modo auténticamente original en el “instante creador de la crisis”³⁶.

Traducción del alemán de José A. Zamora

³⁶ Cf. Bernhard BUSCHENDORF, “Einige Motiven in Denken E. Winds”, op.cit., págs. 402s. 407-410, 413.