

C R I T I C A R

**Portátil Aby Warburg:
“Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”
en el Reina Sofía**

Gabriel Cabello Padial

Observatorio de Prospectiva Cultural, Universidad de Granada

**GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*
Madrid: MNCARS, 2010**

¿Qué tienen en común una representación romana del titán Atlas esculpida en el año 49 y los cuadernos de viaje en que Meyer Schapiro dibujaba y anotaba sus impresiones de 1926 sobre el arte románico? ¿Qué tienen en común un hígado adivinatorio babilonio del 1700 a.C., el *Capricho 43* de Goya (1798), el *Atlas Mnemôsyne* de Aby Warburg (1924-1929), la *Boîte-en-Valise* de Marcel Duchamp (1936-1941) y el archivo fotográfico *La setmana tràgica* de Pedro G. Romero (2001)?

Tienen en común, dice Georges Didi-Huberman, que todos ellos se ubican en la estela del mito de *Atlas*, en su “fecundidad epistémica”. Y, sigue argumentando en el delicioso catálogo de la exposición que se ha podido ver en el MNCARS hasta el pasado 28 de marzo,¹ tienen por tanto en común el modo diferente de saber a que esa estela remite: el saber que trabaja mediante la reconfiguración del mundo a partir de una forma visual que permita “leer lo nunca escrito”, según la fórmula de Benjamin; el saber transversal que las relaciones, las correspondencias establecidas por cada montaje inédito sean capaces de manifestar. Esas obras y esos gestos tienen entonces que ver entre sí en la medida en que ejemplifican un modo de saber *anacrónico*, epistemológicamente diferente de las clausuras temporales propias de la representación histórica. Y en la medida en que ejemplifican, también, un modo de saber *estético*, pero estético en un sentido diferente de aquel en el que la historia y la teoría de la representación, de Alberti a Clement Greenberg y Michael Fried, han concebido al cuadro como el cierre ideal de sus marcos espaciales, temporales y semióticos. El saber que Atlas cifra se emparenta en este sentido con el que proporciona el paradigma de la huella, el cual, como el propio Didi-Huberman analizó en el catálogo de *La ressemblance par contact* (Centro Georges Pompidou, 1997), también manifiesta pervivencias ajenas a la gran tradición del cuadro. Y es que, “para inventar un futuro más allá del cuadro y su *gran tradición*, hubo que retornar a la más modesta mesa y a sus pervivencias impensa-

das”, a un modelo más acorde con la “coherencia derrumbada” del mundo moderno a que se refería Ernst Bloch. Porque, al fin y al cabo, “un cuadro puede ser sublime, una ‘mesa’ probablemente nunca lo será”.²

El *Atlas Mnemôsine* de Aby Warburg, con el que se inicia la exposición y que constituye el eje teórico del ensayo de Didi-Huberman, fue concebido para provocar el encuentro de imágenes disímiles (de la geografía, de la historia, del imaginario) con el fin de que a partir de ese encuentro emergieran ciertas “relaciones íntimas y secretas” entre “la diversidad de sistemas relacionados en que el hombre se encuentra comprometido”. Esas relaciones que el pensamiento mágico presenta en forma de amalgama y que Warburg, tan preocupado por la mitología, cifra no por casualidad bajo la signatura de Atlas: “A semejanza del *leitmotiv* de Orfeo, personificación de la ‘tragedia de la cultura’ según Warburg, el titán Atlas aparece como una figura al mismo tiempo mitológica y metodológica, alegórica y autobiográfica, del proyecto warburgiano en su totalidad”.³

En realidad, toda la argumentación de Didi-Huberman descansa sobre la constatación de una suerte de *supervivencia* warburgiana: la del propio mito de Atlas. No sobre la supervivencia de un esquema de representación como modo de dar cuenta de realidades actuales (y necesariamente diferentes), sino de la supervivencia del mito mismo. Supervivencia que apenas se explicita teóricamente más allá de una escueta referencia a Durkheim, Mauss y Lévi-Strauss y que reclama la “fecundidad epistémica de los mitos”,⁴ pero que, transformando el castigo de Atlas en un principio epistemológico, en un deseo nietzscheano de saber y en un “saber del sufrimiento”, recorre un espacio que va desde los hígados adivinatorios babilonios, previos cronológicamente al mito, hasta la instalación de vídeo y mesas con postales *Parabasis* (2009) de Simon Wachsmuth, producida en el que sin duda es el contexto menos metafísico de la historia de la humanidad. El titán, que aparece en la segunda lámina del *Atlas Mnemôsine* (el *Atlas Farnesio*, 50-25 a.C.), se muestra con una doble determinación: si bien es un *cuerpo doblegado* por la carga, esa carga es por su parte el *espacio desplegado*, legible, del cielo astrológico. Es así el emblema de la *tragedia* con que la cultura muestra sus monstruos (*monstra*) y del saber con que los explica o desbarata en la esfera del pensamiento (*astra*). Castigado por enfrentarse a los dioses del Olimpo, Atlas asume el destino de ser el sufriente sostenedor del mundo entero. Y, como lo que carga sobre sus hombros es todo el saber antiguo de la bóveda celeste y el movimiento de las estrellas, su potencia se torna potencia de conocer; su condena la del saber inmenso de lo que su cuerpo sustenta. Así, terminará por nombrar a una montaña (el Atlas), a un océano (el Atlántico), a un mundo sumergido (la Atlántida), a un sinfín de estatuas “y a una forma de saber que plasma en imágenes la dispersión —y la secreta coherencia— de nuestro mundo todo”.⁵

Monstra y *astra*, por tanto: la víscera y la constelación. No es casual que las primeras imágenes del *Atlas Mnemôsine* sean entonces hígados adivinatorios. Los asirios y los babilonios se entregaban a observar las vísceras en tanto que *templum*, en tanto que un campo capaz de revelar signos de predicción, de inscribir el tiempo en el espacio. Y, como resultado de la migración de la aruspicina por el Mediterráneo (la palabra latina *haruspex*, proviene directamente de *har*, la palabra asiria que designaba el hígado), los griegos considerarán también al hígado como el lugar de la relación entre el cuerpo y el alma. El propio Platón lo concebía como “un espejo que recibe las impresiones y deja ver las imágenes (*eidôla*)”, de modo que recibía los pensamientos llega-

dos de la inteligencia y, órgano de las pasiones (de la *bilis*), los vehiculaba en dirección a la amargura o a la dulzura, la cual permitía al alma adquirir el don de la adivinación articulando así a nivel corporal memoria y futuro. Es en esa articulación entre memoria y futuro donde Didi-Huberman identifica la raíz de los poderes de la imaginación —del síntoma o los sueños en Freud, de los saberes supervivientes que para Warburg transmiten las imágenes en la larga duración—, al tiempo que transforma al hígado adivinatorio en la primera *mesa* de imágenes, en el primer *atlas* donde se inscribía y era interpretado el saber astrológico: en una “locura” epistemológica de la cual habremos de retener su carácter *sintomal*, la sugerencia de un vínculo entre “ciertas cosas” y “ciertos signos”. Ese *campo operatorio* (Leroi-Gourhan), ese objeto empático que reclama una imaginación entregada a las correspondencias entre cosas o tiempos inconmensurables —la del arúspice que ve “las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”— hace encontrarse a lo heterogéneo y emerger la *sobredeterminación* de las cosas. Renunciando a la unidad visual y a la inmovilización temporal, en él se entrecruzan espacios y tiempos que no se consuman definitivamente nunca, como en una mesa —que no un cuadro— donde nuevos banquetes y nuevas configuraciones puedan siempre tener lugar. Como ocurre, de hecho, en el *Atlas* de Warburg, nunca fijado en cuadros “definitivos”, expandido en diversas direcciones; como ocurre en los “espacios otros” que en Foucault socavan el cuadro clásico, ordenamientos concretos de lugares y tiempos incompatibles y heterogéneos, aislados pero “penetrables”, máquinas concretas de imaginación; como ocurre en las *mesetas* de Deleuze y Guattari, multiplicidades que se conectan con otras mediante los “tallos subterráneos superficiales” que forman el *rizoma* y dan paso a una ciencia de lo dispar donde no se extraen constantes, sino que las variables son puestas en estado de continua variación y son leídas mediante un “arte de las superficies” capaz de aprehender el “rigor secreto” de las cosas caóticamente reunidas.

Atlas, por tanto, como emblema de un saber trágico que transforma el castigo en un tesoro de saber, y el saber en un destino: el de “soportar” la aplastante disparidad del mudo. El “temor al derrumbamiento” que sobrevive en nuestra historia cultural como contrafigura del gesto y la potencia, y las alusiones al mito por parte de Heine, quien en *Los dioses en el exilio* (1853) invertía el ideal de Winckelmann (aunque exiliados, los dioses antiguos sobreviven disfrazados entre nosotros en una especie de “orgía póstuma”) y Schubert, que en 1828 musicó el *Lied* que Heine dedicó al titán, permiten a Didi-Huberman dar el paso desde la figura mitológica hasta el modo de saber que conlleva.⁶ No obstante, es sobre todo el *Capricho 43* de Goya (“El sueño de la razón produce monstruos...”) el que ejerce de interfaz entre la representación del mito y la práctica del saber que conlleva. Allí se encuentra tanto una representación secularizada de Atlas como una manifestación de ese “saber del sufrimiento”. El capricho de Goya muestra el cuerpo de un hombre derrumbado sobre una mesa. Pero de un hombre que sueña, que sostiene un sueño de *monstra*, de monstruos, que han de conjugarse con la razón, con los *astra*, para producir el arte. Es por ello que “el sueño de la razón” transforma, a ojos de Didi-Huberman, la figura de Atlas en una imagen dialéctica, en una interrogación antropológica sobre lo otro de la razón: “allí donde el titán Atlas debía soportar sobre los hombros el peso del mundo exterior como castigo por su audacia, el pintor Goya reconoce ahora que deberá soportar *a cuestras* el peso o la gran mancha oscura de todo *un mundo interior*”.⁷ La imaginación no es aquí revocada, sino que debe, como hace Atlas con el cielo, portarse y después *reportarse* a la mesa de

trabajo. Ese cuerpo doblegado, dormido, hace de interfaz entre el trabajo del sueño —el síntoma— y la obra, que emerge sobre la mesa en la que ese cuerpo descansa, una mesa donde laten tanto aquella en la que se efectuará el montaje moderno de sueños como la mesa remota constituida por el hígado adivinatorio de los babilonios.

Tal será la mesa de la *gaya ciencia visual* de Warburg, donde, como en la propuesta de Nietzsche, las cosas se disponen de manera que de sus conexiones más allá de los límites categoriales disponibles surja la *extrañeza* del mundo. Y que será, señala Didi-Huberman, paralela a las ideas de Eisenstein sobre el montaje, al atlas de imágenes como el que Bataille concibió *Documents*, al conocimiento por fragmentos que Benjamin desarrolla en el *Libro de los pasajes* y a los montajes de John Heartfield o el propio Brecht, quien entendía que la dislocación del mundo es el verdadero tema del arte. Un saber errante, en cualquier caso. Tanto como había devenido la figura de Atlas, el paria por antonomasia: ya no un titán, sino el hombrecillo desengañado y obligado a organizar “su propio pesimismo”: el judío errante que cruza las fronteras acosado por la policía; los cuerpos vivos y sufrientes, literalmente doblegados por el peso del mundo social, que retrató, en formas visuales que heredaban el esquema formal de los antiguos Atlas, August Sander.

Varios parentescos desarrollados en el texto ubican con más precisión esa *gaya ciencia visual*. El primero la hace heredera de la *phantasia* que Goethe reclamaba para el conocimiento de la naturaleza. Un conocimiento a partir de imágenes, a partir de un atlas, como el que realmente configuraba la casa de Goethe: instrumento de trabajo dispuesto como una colección de colecciones donde se enlazaban, en virtud de sus *afinidades*, los diversos temas en una distribución laberíntica, casi borgesiana, de objetos que habían cruzado todas las fronteras entre los diferentes órdenes de la naturaleza y la cultura y entre las diversas tradiciones culturales para él disponibles. Exactamente lo mismo que anidaba en el proyecto warburgiano de una “iconología de los intervalos”, que se preguntaba ante todo por la naturaleza del elemento que hay entre dos cosas, por lo que las diferencia y relaciona, por la búsqueda de una síntesis auténtica basada en las singularidades y las configuraciones (“constelaciones”), como propuso Benjamin, quien no ocultó la herencia goethiana de su noción de imagen dialéctica como “fenómeno originario de la historia”. El segundo parentesco la sitúa en relación con la fotografía, que le es contemporánea. Si en un primer momento la fotografía se pretenderá usar enciclopédicamente, la paradoja que anida en la idea de un diccionario de imágenes será criticada desde 1925 por László Moholy-Nagy, quien puso en cuestión la idea de que el objetivo no miente y defendió las posibilidades que ofrece la serie “diferencial” más allá de la unidad del cuadro, y por el propio Benjamin, quien señaló que si bien la fotografía desmaquilla lo real, nos coloca asimismo ante lo único absorbiendo el aura, siendo capaz de abarcar desde el empirismo más estricto a la visión surrealista del mundo. Del mismo modo, el *Atlas Mnemôsyne* se construye a base de series diferenciales que imposibilitan la coherencia de un cuadro iconográfico de conjunto, usando la fotografía de un modo que trasciende lo enciclopédico. Un tercer parentesco, finalmente, convoca a epistemólogos como Bruno Latour o Gaston y Dalison para mostrar cómo la objetividad científica está ligada a la presentabilidad del saber, a los atlas de imágenes, del mismo modo que Bredekamp ha mostrado cómo Darwin se sirvió de las imágenes para elaborar la teoría de la evolución o cómo las ciencias de la tierra y de la prehistoria trataban en época de Warburg de *visualizar* la historia en foliaciones del espacio y del tiempo.

En la última parte del texto, Didi-Huberman sitúa el modelo del atlas en relación con la propia biografía de Warburg. El hombre de la *gaya ciencia* visual es, como Atlas y como su predecesor nietzscheano, un desarraigado que crece en todas direcciones a la vez, que es tan profundo como transparente, que se entrega a la tarea de dar cuenta de la abrumadora diversidad del mundo. Así, preocupado por el hecho presente y desbordante de la guerra, Warburg había recogido imágenes que mostraban cómo en la guerra moderna, a pesar de los avances tecnológicos, emergían *monstra* anacrónicos y arcaísmos sociales. *Psicomaquia* moderna, la Primera Guerra Mundial ofrecía el documento técnico junto a las imágenes mitológicas —como la del dirigible que cae como Faetón o los condenados al infierno— al tiempo que su agresiva clausura de fronteras cercenaba el principio migratorio que para Warburg regía la cultura. Abru- mado por ella, por una guerra que terminó en cuanto a la crónica (*Clio*) pero que perduró en la memoria (*Mnemôsine*) en forma de duelo, entre noviembre de 1918 y 1924 Warburg es finalmente desbordado y pasará por diversos manicomios enfren- tado a sus propios *monstra*. Su solución a la crisis, su respuesta a la opresión *cargante* de la realidad europea será justamente el *Atlas Mnemôsyne*, al que concibe como una apertura más allá del positivismo y de los nacionalismos. Como un aparato de memo- ria que no elabora síntesis, sino que junta imágenes; que no explica de modo determi- nista pero que tampoco es mudo, ya que alberga un gesto crítico. A pesar de sus posibi- lidades como herramienta de estudio iconográfico, el *Atlas Mnemôsyne* no elimina la singularidad a favor de la explicación, sino que presenta los hechos comparativamen- te, agrupándolos de forma inédita y haciéndolos hablar, haciendo emerger nuevas conexiones entre determinadas imágenes que abran nuevos horizontes, como Freud y Darwin habían hecho (al margen de sus propias hipótesis explicativas). Proponiendo *mesas* de orientación, lo que lo diferencia de las *cajas* no expuestas del archivo, en una fenomenología que Didi-Huberman llama “caleidoscópica”, alcanza el conocimiento a través del *remontaje*, moviéndose entre Duchamp y el paradigma cinematográfico. Tal es el conocimiento capaz de abrir la puerta a la visión del tiempo más allá de la clausura del cuadro y, en última instancia, del arte mismo: “Mnemôsine, aunque ma- dre de las musas, no es una de ellas. Invocarla significa plantear una cuestión que precede y sobrepasa con creces el ámbito del arte”.⁸

Es probablemente esa vocación epistemológica que “sobrepasa con creces el ám- bito del arte” (o de la estética) la que conlleva que Didi-Huberman se detenga poco en la que llama la “*posthistoria*” del *Atlas Mnemôsine*, formada por los usos de archivos y libros o mesas fotográficos realizados por artistas contemporáneos (incluyendo los explícitos *Atlas* de Broodthaers o Richter) que pueblan la exposición y que apenas ocupan una o dos páginas en el texto del catálogo. Con el resultado, claro, de que las posibles mediaciones internas al mundo del arte permanecen sin explicitar, resultan- do niveladas. Y el hecho es que a nosotros, al menos, se nos hace complicado entender los álbumes de la Bauhaus y una serie fotográfica de Rauschenberg, por ejemplo, como respuesta al mismo horizonte de problemas. Si cuando Adorno señalaba que el artista moderno tomaba para sí “toda la oscuridad y toda la culpa del mundo” podía estar igualmente ubicándose en la estela de Atlas, lo hacía sólo bajo la premisa de la existen- cia de un espacio de resistencia específico del arte de vanguardia que, sea cual fuere su estatus en la actualidad, no parece en cualquier caso encontrarse en el relato de Didi- Huberman. En este sentido, hemos echado también de menos una reflexión más ex- tensa sobre la relación entre la eficacia del mito, o quizá del modo de pensar mítico, y

el presente secular, lo que en definitiva equivale a un análisis de la relación entre el modo de pensar mítico y el hecho “desencantado” del arte. Es inevitable reparar en la ausencia de referencias al ensayo “La ciencia de lo concreto” de Lévi-Strauss, donde se describe la reflexión mítica bajo el prisma del modo de hacer del *bricoleur*, de quien trabaja justamente *remontando*, a partir de un conjunto ya constituido de herramientas y materiales cuyo inventario es necesario hacer o rehacer, en una reflexión que no trabaja con conceptos, sino con signos —los cuales permanecen adheridos a imágenes— y que culmina con la elaboración de un objeto material que es al mismo tiempo un objeto de conocimiento y un “modelo reducido” del mundo.⁹ Es razonable ver en la *Boîte-en-Valise* de Duchamp, colección en miniatura de su propia obra dispuesta para el viaje (y que no pudo verse en la exposición pero a la que Didi-Huberman se refiere en el catálogo), un nexo a explorar entre lo que relata Lévi-Strauss y el amplísimo proyecto de Warburg tan imponentemente descrito por Didi-Huberman. Un nexo que sin duda ha de mostrar tanto las similitudes como las diferencias, tanto los procedimientos comunes descritos por ambos como el lugar que uno y otro otorgan al montador o al *bricoleur* en relación con el que Lévi-Strauss definía como modo de hacer del ingeniero, el cual pretende situarse más allá del material que le ofrece un estado determinado de civilización. La *Boîte-en-Valise*, por otra parte, nos recuerda que la primera interrogación del *bricoleur* moderno es la que pasa por remontar la propia memoria, por remontar el palimpsesto que constituye el fondo del sujeto, del trágico soberano de la representación moderna, de modo que la inserción en la memoria colectiva, mediada por los “aparatos de memoria” que constituyen los diversos dispositivos en que históricamente se ha transmitido la imagen, sólo tiene lugar al recorrer ese trayecto originado aquí y ahora. Didi-Huberman anota con Binswanger que Warburg tenía, al igual que Atlas y que el trapero benjaminiano, “la costumbre de llevar sus cosas consigo a todas partes”, tal como igualmente proyectó Marcel Duchamp al meter su universo simbólico en una maleta. Cabe preguntarse si ambos equipajes son exactamente de la misma naturaleza o, en caso contrario, la posibilidad de imaginar cuál de ellos incluiríamos en el otro.

NOTAS

1. Georges Didi-Huberman: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: MNCARS, 2010.
2. *Ibid.*, p. 18.
3. *Ibid.*, p. 60.
4. *Ibid.*, p. 69.
5. *Ibid.*
6. “Atlas (hablo aún del personaje, pero estoy ya hablando de la cosa, hablo aún del antiguo titán, pero estoy hablando ya del moderno útil de trabajo visual en manos de Aby Warburg...)”, *ibid.*, p. 76.
7. *Ibid.*, p. 85.
8. *Ibid.*, p. 191.
9. Véase Claude Lévi-Strauss: “I. La ciencia de lo concreto”, en Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 11-59.