

Pensar

epistemología, política y ciencias sociales

Nro. 2 | 2007



Centro **Interdisciplinario**
de
Estudios Sociales

Universidad Nacional de Rosario

UNR
EDITORA
COLECCIÓN
ACADÉMICA

Dossier

La Escuela de Frankfurt

Esther Díaz de Kóbila – Laura Sotelo
Compiladoras

Escriben:

Carina Mengo

Esther Díaz de Kóbila

José Tranier

Alberto Pérez

Laura Sotelo

Entrevista de **Manuel G. Rodríguez** al Profesor Colombiano ***Rubén Jaramillo Vélez***

Benjamin y la melancolía.

Aproximación a las relaciones de Benjamin con el Círculo de Warburg.

Laura Sotelo - Universidad Nacional de Rosario

Resumen:

De los estudios acerca de las influencias que recibió la obra de Benjamin, son escasos y poco conocidos los que han señalado aquellas que provinieron del Círculo de Warburg. Lo cierto es que la importancia de esta Escuela no puede subestimarse, a la vista de las estrechas relaciones que existen entre el libro de Panofsky y Saxl sobre el aguafuerte de Durero "Melancolía I", y el capítulo sobre la melancolía del "Origen del Drama Barroco Alemán". El presente artículo estudia algunos aspectos teóricos de estas influencias, y expone las alternativas de un fallido intento de conexión entre Benjamin y Panofsky, que culminó en un rechazo del texto benjaminiano. Una parte de las fuentes que informan sobre este último aspecto son inéditas en castellano, y su parcial traducción y comentario constituyen un aporte para los lectores de Benjamin en nuestro idioma.

Palabras claves: Benjamin, melancolía, Escuela de Frankfurt, Círculo de Warburg, Panofsky.

Benjamin and the melancholy.

Approximation to Benjamin's relationships with the Warbur circle

Abstract:

Only a limited number of the studies about the influences of Benjamin's work have shown those coming from the Warburg circle. Taking into consideration the close relationships between Panofsky and Saxl's book about Durero's "Melancholy I", and the chapter about melancholy from "the origin of German Baroque Drama", the importance of this school cannot be underestimated. The present article studies some theoretical aspects of these influences and presents the alternatives of a failed connection between Benjamin and Panofsky, which ended in a rejection of Benjamin's text. Some of the sources that inform about that last aspect are unprecedented in Spanish. Besides, its partial translation and comments constitute a great contribution to Benjamin's readers in our language.

Keywords: Benjamin, melancholy, Frankfurt School, Warburg circle, Panofsky.

Benjamin y la melancolía.

Aproximación a las relaciones de Benjamin con el Círculo de Warburg.

Laura Sotelo

Universidad Nacional de Rosario

¿Es la melancolía una sombra que acompaña necesariamente a los hombres de genio? El abismarse en reflexiones inusuales y profundas, ¿extravía la cordura en un desierto infinito de tristeza, como si el talento o la razón prodigiosa nacieran o al fin, se desbarrancaran en el desconsuelo? Es curioso que tal visión de las relaciones entre razón y padecimiento psíquico -marginal y contestataria frente a la visión clásica que unificaba conocimiento y felicidad- se haya desarrollado desde la antigüedad hasta los comienzos del mundo moderno, apoyándose en un texto poco conocido de Aristóteles, quien fue, como se sabe, el mejor expositor de la doctrina "optimista" sobre la vida intelectual. En efecto, fue Aristóteles quien marcando la diferencia específica entre hombres y animales en la vida de la razón, mostró el camino de la felicidad en el ahondamiento de aquello que nos hace más humanos, y fue Aristóteles quien, en un párrafo de los *Problemata XXX* vinculó la grandeza intelectual al abismo sin fondo de la melancolía.

Este texto no está dedicado a pensar esta -tal vez aparente- paradoja, sino a mostrar en un intelectual europeo contemporáneo la eminencia y la desdicha en referencia recíproca, como se da de un modo casi paradigmático en la figura de Walter Benjamin.

Su caso demuestra vivencialmente la unidad entre brillantez intelectual y derrumbe melancólico de la constitución psíquica, entre éxtasis literario por las ideas filosóficas e infelicidad personal y política. Lo autoconsciente del caso de Benjamin es que el tema de la melancolía fue tomado por él como uno de los aspectos más expresivos de la estética filosófica moderna, en la cual él se inscribía como crítico. En su escrito *El Origen del Drama Barroco Alemán* (en adelante: *Trauerspielbuch*) abordó las relaciones entre teatro barroco, melancolía, Ideas filosóficas y alegoría, de un modo tan original e inaudito que su destino inmediato cerró las puertas de cualquier asociación entre felicidad y conocimiento. Es muy conocido el rechazo que la universidad hizo del escrito, negándole a su autor la *venia legendi*, es decir, el acceso como profesor a una cátedra universitaria.

Benjamin había preparado el *Trauerspielbuch* como tesis de habilitación, y esperaba que él lo condujera más que al reconocimiento académico, a un medio modesto de sustento de su vida.

Sin embargo, es menos conocido otro avatar que el texto y su autor tuvieron que atravesar: su rechazo por el Círculo de Warburg, cuyas publicaciones habían dejado una honda huella en el joven Benjamin. Benjamin había leído de modo presumiblemente ávido a Panofsky, y admiraba en Warburg el esplendor de una erudición que lo distinguía de las formaciones especializadas de la época. Justamente el texto sobre la melancolía de Panofsky y Saxl es tomado por Benjamin como una referencia constante al escribir el capítulo del *Trauerspielbuch* sobre el mismo tema.

Vamos a hacer referencia, entonces, a relaciones de erudición y de concepciones filosóficas en parte similares, en parte irreductibles, entre intelectuales pertenecientes a la *intelligentzia* judeo alemana de comienzos del siglo XX, relaciones que llevaron a Benjamin a penetrar en la cuestión de la melancolía, de un modo que excede la mera asimilación temática.

El texto de Panofsky y Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, fue presentado como un estudio de la Biblioteca Warburg en 1923. Su primera edición en alemán apareció con el título *Dürers Melancolía I. Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung*¹. El nombre es indicativo del tipo singular de investigación que allí se emprendía sobre fuentes históricas diversas -extraídas de la filosofía, la literatura, la religión y la medicina- y cuyo objetivo era mostrar las formas simbólicas, las creencias y las prácticas que había entrañado el *pathos* melancólico desde la antigüedad hasta el mundo moderno. El texto se detenía especialmente en las fuentes literarias y en las fórmulas iconográficas del aguafuerte de Durero,

¹ La traducción del título original -que no se conserva en la edición francesa que tomo como fuente- podría ser la siguiente: "La Melancolía I de Durero. Una investigación de tipo histórico y de fuentes". Cf. "Saturne et la mélancolie. Études Historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art". Esta versión incorpora los aportes de Raymond Klibansky luego de la edición original en 1930.

² KEMP, Wolfgang "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft" en *Kritische Berichte. Jahrgang 3. Heft 1*, 1975, p.

Melencolia I. De un modo que era realmente novedoso para la época, el texto combinaba el estudio de ilustraciones y grabados de la medicina medieval, de los horóscopos y calendarios del Renacimiento, junto con el análisis de las obras de grandes artistas, mostrando el desarrollo y transformación de la idea de melancolía a lo largo del tiempo.

El Círculo de Warburg, tanto como la Escuela de Frankfurt, constituyen seguramente los mejores exponentes de una pléyade de intelectuales alemanes que entre fines del S. XIX y principios del XX quisieron, como Benjamin, liberarse de la mirada especializada de las formaciones universitarias para adentrarse en horizontes inexplorados o solo fragmentariamente investigados por las “ciencias oficiales”.

Aby Warburg, que había iniciado este tipo de investigaciones en la Biblioteca que dirigía en Hamburgo, se consideraba sí mismo un “psicohistoriador”, y combinaba los puntos de vista de la antropología, la psicología, el darwinismo y la crítica del arte en sus estudios. Esta amplitud de miras fue seguramente la que lo llevó a rechazar varios ofrecimientos para desempeñarse como *Privatdozent*² en las universidades alemanas, junto con, por supuesto, unas condiciones económicas personales excepcionales, que fueron las que permitieron montar y sostener la gigantesca biblioteca fundada en Hamburgo. Ésta ocupaba los cuatro pisos de una mansión que Aby Warburg habitaba desde 1909, y ése sería el centro de reuniones de los intelectuales que conformaron su círculo inmediato. (E. Panofsky, F. Saxl, R. Klivansky, E. Cassirer)

El interés benjaminiano por el Círculo de Warburg ha precedido, sin duda, a su vínculo con el Instituto de Frankfurt, cuyas incipientes producciones de mediados a fines de los años 1920 se orientaban hacia el estudio del movimiento obrero y del marxismo, en un sentido que tiene muy poco que ver con el *Trauerspielbuch*.

Lo que sí puede notarse en esa obra benjaminiana es la combinación absolutamente inexplorada hasta allí, de misticismo judío, filosofía platónica y crítica literaria, que remite como influencia metódica a ese trasvasamiento de puntos de vistas que practicaban los autores warburgianos. Y la unidad temática respecto de la melancolía. Alrededor de este tema, que da vida al libro de Panofsky y a un capítulo del *Trauerspielbuch*, Benjamin esperó tímidamente poder acercarse al Círculo de Warburg. La respuesta que obtuvo fue, sin embargo, contraria a la melancolía escrita, y en favor de su propio *pathos* melancólico.

Wolfgang Kemp reseña algunos indicios a partir de los cuales se puede reconstruir el invisible espectro de una relación frustrada: por un lado, la fuerte apoyatura del texto benjaminiano en el de Panofsky: en el capítulo dedicado a la melancolía, Benjamin lo había citado siete veces y en cuatro ocasiones se refería a la obra de Warburg. Por otra parte, es posible descubrir en párrafos escuetos de sus cartas las expectativas que Benjamin abrigaba en que su obra contara con una recepción escrita por parte de los warburgianos. Gestos minúsculos y apenas perceptibles: fuera de ellos, Benjamin no intentó acercamientos personales o directos. Sin embargo, hubo un mediador, que conocedor del interés de nuestro autor, intentó vincular a Panofsky con Benjamin: Hugo von Hofmannsthal.

En una carta de 1926, Benjamin le escribía a Hofmannsthal que, aunque no tenía relación con ninguno de los miembros del Círculo de Warburg, esperaba de parte de ellos una acogida favorable de su texto³; y manifestaba no esperar demasiado de la “ciencia oficial”, es decir, de las universidades alemanas.

Fue Hofmannsthal quien envió a Panofsky un ejemplar de la revista *Deutschen Neuen Beiträge* del año 1927, en la que figuraba el capítulo dedicado a la melancolía, junto a una carta en la cual le pedía que si tenía “media hora” leyera la publicación. “El autor”, escribía Hofmannsthal, “es consciente de lo mucho que debe agradecerle a Ud. y al Círculo al que usted pertenece. El se sentiría altamente valorado, en cualquier caso, si pudiera captar la atención de ese Círculo. Pero es un hombre tímido e introspectivo y

³ “Tal vez pueda más tarde, con la asistencia de Walter Brecht, despertar interés en el Círculo de Hamburgo y Warburg. Es sobre todo entre sus miembros (con quienes no tengo ninguna relación) donde podría encontrar críticos versados y comprensivos” Walter Benjamin, citado por KEMP, Wolfgang “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft”..., op. cit., p. 14: “Villich darf ich neben der Teilnahme von (Walter) Brecht später auch auf das Interessedes hamburguer Kreises und Warburg hoffen. Jedenfalls würde ich unter seiner Mitgliedern am ersten akademische und verständnisvolle Rezensenten mir erwarten.

ya que (no lo conozco personalmente, sólo a través de cartas) he adivinado su deseo, asumí, en su lugar, mandarle la publicación.”⁴

La recepción de Panofsky no fue muy diferente de la que hizo la universidad: los “fríos” comentarios de éste sólo existieron en una carta de respuesta a Hofmannsthal, que, según Kemp, no se ha conservado. Que se trataba de un comentario hostil, surge de una correspondencia de Benjamin a Scholem, en la que le relata la respuesta que su mediador recibió de parte de Panofsky: “El (Hofmannsthal) me ha mandado una carta de Panofsky, fría y cargada de resentimiento...”⁵

Por tanto, el deseo de tener una recepción escrita de manos de quienes, como Warburg, tenían la capacidad de moverse “señorialmente”, allende las fronteras de las ciencias,⁶ terminó en un rechazo tan silencioso y cerrado como el que le deparaba la “ciencia oficial”: sabido es que la universidad se desprendió del escrito evitando también el pronunciarse en forma pública, es decir, pidiéndole a Benjamin que retirara su tesis para evitar la explicitación del rechazo. Lo que siguió fue un silencio profundo y sostenido, que contrastaba con las repercusiones que la publicación del *Trauerspielbuch* había conseguido en revistas especializadas de distintos países europeos⁷, por no mencionar la impactante influencia sobre Adorno.

Benjamin, no obstante, no dejó de estar atento a las producciones de Panofsky y de la Biblioteca Warburg. En la correspondencia con Adorno de 1936 lo encontramos apelando a su intercesión para conseguir que le enviara *La perspectiva como forma simbólica*, otro texto extraordinario de Panofsky.

Es posible que otras relaciones puedan establecerse entre Benjamin y el Círculo de Warburg, que son, en todo caso, influencias unilaterales de éste hacia aquel: la aspiración de construir una obra formada por imágenes históricas independientes de la lógica discursiva está presente en la obra inconclusa de Warburg, *Mnemosyne*, tanto como en la que Benjamin no pudo concluir: *La obra de los Pasajes (Passagen-Werk)*. Lo que Warburg llamaba “Collective Mneme” y Benjamin “imágenes dialécticas” parecen, en primera instancia, presentarse con gran afinidad, tal vez especialmente en esa versión de las “imágenes dialécticas” con las que Benjamin pensaba poblar el *Passagen Werk*, al modo del atlas de la memoria con el que soñaba Warburg.

Otras tantas contrastaciones parecen fructíferas: la expresividad histórica asignada al arte, la mirada dilatada sobre las fronteras de las ciencias, la perturbadora afirmación de que el pasado de la humanidad se perpetúa mesiánica o filogenéticamente en la memoria de las generaciones vivas, son puntos de posible indagación en ese recorrido intelectual benjaminiano, cuya unidad con el Círculo de Warburg fue sólo un anhelo sin contrapartida.

De estas influencias, el tema de la melancolía parece haber tenido una centralidad vital, que roza el sentido íntimo de un esclarecimiento personal a partir de una experiencia de escritura. “Detrás de muchos de los escritos de Benjamin hay experiencias personales, muy personales, que desaparecieron al

⁴ Hofmannsthal, citado por KEMP, Wolfgang “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft”..., op. cit., pag 14: “Der Verfasser ist sich bewusst, Ihnen und dem Kreise, dem Sie angehören, viel zu verdanken. Er würde es höher schätzen, als irgend anderen Beifall, wenn es die Aufmerksamkeit dieses Kreises erreichen könnte. Aber er ist ein scheuer und zurückhaltender Mensch und da ich (nur als Briefen, persönlich kenne ich ihn nicht) diesen sein Wunsch erraten haben, so habe ich es übernommen, an seiner Stelle das Heft an Sie zu schicken”.

⁵ Citado por KEMP, Wolfgang “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft”..., op. cit., p. 15, “Er (Hofmannsthal) schickte mir einen kühlen, resentimengeladenen Antwortbrief Panofskys auf diese Sendung ein”.

⁶ Según KEMP, Wolfgang “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft”..., op. cit., p. 15, la admiración de Benjamin hacia Warburg permaneció, en todo caso, libre de cualquier tipo de resentimiento. Varios años después de su frustrado intento de acercamiento, escribía sobre Warburg con intocada devoción, caracterizándolo como un espíritu destacado que amaba moverse señorialmente por encima de las fronteras de las ciencias.

⁷ Momme Brodersen reseña la amplia y favorable recepción que alcanzó la obra de Benjamin en las publicaciones especializadas de la época: “Willy Haas le dedicó en la primera página de su «Literarischen Welt» un extenso comentario, Sigfried Kracauer publicó (...) un largo artículo en la «Frankfurter Zeitung», y en «Weltbühne» de Carl Ossietzky apareció un elogio casi enfático al tratado sobre el Drama Barroco. En Hungría apareció la primera reseña del libro, en Francia fue comentado dos veces (en «Nouvelles Littéraires» tanto como en «Vient de Paraitre»), y en «Deutsche Zeitung Bohemia» (Praga) se encontró asimismo una breve reseña sobre él. Esto al lado de una serie completa de recepciones en el mencionado órgano especializado (...)tanto como en la revista de Psicoanálisis editada por Sigmund Freud (“Imago”), y una enorme cantidad de monografías de filosofía, sociología, de teoría estética y estudios germanísticos”. BRODERSEN, Momme “Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint... Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente” en *Akten des internationalen Symposiums Hamburg. Schriften des Warburg-Archiv im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg*, Band 1, Hamburg, 1990.

proyectarse en sus objetos de trabajo o fueron transpuestas por completo en código, de modo que el profano no pueda reconocerlas o sospechar siquiera su presencia. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la teoría de la melancolía en *El Origen del drama barroco alemán*, por medio de la cual Benjamin descubre su propia constitución.”⁸

Si la constitución melancólica se caracteriza por el sentimiento de ser un “ser aparte”, por el aislamiento y el pensamiento sombrío en extrema soledad, podemos entender que para un hombre tal, el rechazo de su obra más intensa por parte de aquellos a quienes se tiene en la mayor admiración, debe haber profundizado la experiencia melancólica.

Kemp transcribe una carta que le fuera enviada por Gerschom Scholem, en respuesta a su pregunta por los motivos que podrían explicar las razones del rechazo, en la que Scholem sostiene que el grupo de Warburg había “jurado filosóficamente” sobre las ideas de Cassirer, adversas a la dialéctica que recorría cada página del *Trauerspielbuch*.

El hecho de que la carta de rechazo de Panofsky no se conservó no nos permite especular acerca de las críticas y diferenciaciones que contendría. El “frío” rechazo de Panofsky, la inalterada admiración de Benjamin, se sugieren, sin embargo, a través de la lectura del capítulo y del libro cuyo tema es la melancolía, sobre los que recaerán las reflexiones que siguen.

II

Detengámonos en los capítulos de *Saturne et la Melancolie* dedicados a la “melancolía renacentista”, que son los que han influenciado más claramente en la redacción del *Trauerspielbuch*.

El grabado de Durero es visto como una representación de la “melancolía renacentista”, como una “vuelta a la vida de lo antiguo” (*Nachleben der Antike*) en un sentido claramente warburgiano. Warburg había interpretado las obras e ideas, formas estéticas y sentimientos que surgen en el Renacimiento como un retorno de la antigüedad pagana, que se contraponía al pasado inmediato medieval como una nueva “*pathosformel*” (fórmula de la sensibilidad) histórica. Cada época, según Warburg, condesaba las diferentes formas de la experiencia y de la sensibilidad humana en imágenes estéticas prototípicas, que aparecían de un modo recurrente en las obras de arte de un período. Cada una de estas representaciones visuales encerraba las claves de una memoria histórica inconsciente, que podía descifrarse a través de la lectura erudita de las fórmulas iconográficas más significativas de una época. Una de las *pathosformel* más importantes del Renacimiento era la representación de la Melancolía, que antes de ser llevada al grabado por Durero, tenía ya una larga historia en la tradición antigua y medieval, aunque su forma estética había variado con el transcurso del tiempo.

El aguafuerte renacentista *Melencolia I* no podría haber sido concebido, según los autores de *Saturne...*, sin la influencia aristotélica y sobre todo, neoplatónica, que “retornaba a la vida” luego del rechazo de los siglos del Medioevo.

En efecto, la visión que había adoptado la Edad Media acerca del “temperamento” o la “enfermedad” de la melancolía había menguado, por lo problemática que resultaba para la fe, la idea aristotélica según la cual la melancolía era la marca del hombre excepcional o de genio, tanto como la versión platónica que la asimilaba al “furor divino”. Por el contrario, “durante aquel milenio prevaleció el sistema de los cuatro temperamentos, y, sin dudas, los vicios asignados al individuo afectado por el exceso de bilis negra se consideraron los peores y más calamitosos: usura, fraude, engaño, robo y pillaje, eran en la óptica de Nicolás de Cusa, los pecados corrientes del hombre melancólico, un peligro genuino para la paz del Estado.”⁹

Por el contrario, la representación de la “dama melancolía” de Durero era inexplicable sin la revalorización humanista de la “sabiduría” y el neoplatonismo de Ficino, cuya inspiración remota estaba en la “contemplación” griega. El ideal humanista de un pensamiento libremente dotado para juzgar en los asuntos humanos renacía de las cenizas del mundo antiguo, pero los hombres cultos del Renacimiento tenían plena conciencia de pertenecer a una época y a un mundo nuevo.

⁸ SCHOLEM, Gerschom *Walter Benjamin y su angel*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As. , 1998, p. 40.

⁹ BURUCÚA, José Emilio *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As. , 2002, p. 36.

La recuperación renacentista del legado antiguo era uno de los signos característicos de los *homines novi* que buscaron el significado de sus propias experiencias a través de un retorno a las fuentes culturales de la antigüedad precristiana.

El significado que encierran las alas de la figura femenina del grabado de Durero se funda en esta necesidad de especulación libre que impulsaba al *homo literatus*, por encima del horizonte mental de la Edad Media. Sin embargo, no es conveniente exagerar los rasgos que autonomizan el mundo del Renacimiento de su pasado medieval inmediato, ya que ello no permitiría una evaluación correcta de las tendencias contradictorias y desarrollos desiguales propios de un período de transición tan desigual y complejo. La indefinición social entre la organización feudal y las nacientes formas capitalistas no había producido aún la certeza de que la marcha de la historia se orientaría irremediamente hacia el mundo moderno, y en el espíritu de aquellos hombres habitaba la conciencia histórica de su propia novedad bajo la figura de un “retorno”, sin que la imaginación religiosa y las formas culturales de la Edad Media desaparecieran de sus propias figuraciones e ideas.

Es por ello que el texto de Panofsky y Saxl sobre el aguafuerte de Durero se presenta como un estudio pormenorizado de las imágenes en las que se plasman, en combinación sincrónica, los elementos culturales próximos y los alejados, los recientes y los milenarios, yuxtapuestos en una tensión de sentidos que aparece en los detalles y modifica al todo: por ejemplo, aunque las llaves y la bolsa que penden sobre el cinturón de la mujer-melancolía representan, como en la Edad Media, el poder y las riquezas, sobre las imágenes medievales se superpone la nueva concepción renacentista que recupera la idea aristotélica de profundidad intelectual, en la imagen del rostro oscurecido de la mujer que se apoya meditativamente sobre el mentón. “En la obra de Durero podemos ver cómo la idea medieval del vicio de la acidia es desplazada después, en *Melencolía I*, por la idea humanista de una meditación, que consistía menos en huir de la actividad, que en renunciar a ella”.¹⁰

En la Edad Media la actitud de parálisis contemplativa del melancólico fue catalogada principalmente como “acidia”, es decir, como una inercia del corazón que se ahogaba en reflexiones alejadas de Dios, cuya sola idea debía bastar para el sosiego de toda desmesura.

Contrariamente, el Renacimiento reinterpretaba la melancolía poniendo de relieve la excepcionalidad del talento intelectual que ella portaba: sinónimo de “exacerbación de la conciencia de sí”, “sabiduría”, “extrema sensibilidad” o “conocimiento”, ella era el precio de la genialidad que tributaba el sabio idealizado de la época. Las llaves y las alas que aparecían en la imagen simbolizaban el poder y la genialidad, que eran, sin ninguna duda, los polos magnéticos entre los que se orientaban aquellos artistas geniales, cuyo talento no era independiente del poder de sus mecenas.

Las más pregnantes representaciones de la melancolía de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento confluyen en el grabado de Durero, y creemos que a esto que se refieren Panofsky y Saxl cuando dicen que éste es una “representación visible” de la “idea invisible” de la melancolía. Pero aquí, la “idea abstracta” de la melancolía debe entenderse en el sentido de lo que ella significaba como idea de los hombres, como representación subjetiva de una época, es decir, no en un sentido metafísico de Idea, que es como Benjamin lee a la melancolía barroca.

Antes de entrar en esta cuestión señalemos de pasada la fuerte inspiración que Benjamin pudo haber encontrado en aquel texto, en el cual se descifran elementos de la figuración estética —el puño cerrado sobre la mejilla, la cara oscurecida, la bolsa, las llaves, etc _ como imágenes donde se oculta una idea abstracta. En efecto, Panofsky y Saxl le confieren a la obra el estatuto de “alegoría”, es decir, de representación sensible de una idea suprasensible. Ellos usaron indistintamente las nociones de “alegoría” y “símbolo” para referirse al grabado, en tanto veían en él la traducción de una idea en imágenes. Benjamin, en cambio, protesta contra el “abuso” que “tiene lugar siempre que en la obra de arte la “manifestación” de una “idea” se considera un “símbolo”.¹¹ La alegoría, tal cual Benjamin la reinterpreta, se diferencia del símbolo en que ella carece de la adecuación instantánea y armónica entre la idea y la representación sensible, mostrando cómo entre ambas dimensiones se interpone la mediación del tiempo, que altera y descompone la relación lineal entre el significante estético y el significado

¹⁰ PANOKSKY, Erwin; SAXL, Fritz et KLIBANSKY, Raymond *Saturne et la mélancolie. Études Historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Gallimard, París, 1979, p. 394. “L’oeuvre de Dürer, quant à elle, nous montre comment la notion médiévale du vice d’ «acidia» céda plus tard la place, dans *Melencolia I*, à l’idée humaniste d’une méditation qui ne consistait pas tant à fuir l’activité qu’à y renoncer”.

¹¹ BENJAMIN, Walter *EL origen del drama barroco Alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 152.

filosófico. Es difícil pensar que Benjamin estuviera refiriéndose tangencialmente al estudio de Panofsky y Saxl cuando critica la confusión entre alegoría y símbolo, pues hemos visto qué lejos está el análisis del grabado de eliminar la disparidad de los tiempos y la inteligencia de la interpretación.

Panofsky y Saxl consideran que la “melancolía poética” constituye el rasgo genuinamente renacentista, inasimilable a las representaciones antiguas o medievales. Se trata de un “estado pasajero”, mucho más volátil que en la concepción antigua: no se trataba ya de un “temperamento” o una “enfermedad”, con la permanencia o irreversibilidad que ello involucraba. Los efectos de “la melancolía poética” podían esfumarse o transformarse en un gesto banal. El “melancólico a la moda” que buscaba disfrazarse de genio poético, se transforma en el Renacimiento en un prototipo menos dramático que el desvariante o furioso melancólico antiguo, o que el peligroso y herético melancólico medieval.

Sin relación ya con los “humores” del cuerpo, la “melancolía poética” pasaba a ser un *estado* de duración inestable, que podía aparecer o esfumarse según el capricho de los astros. El astro que regía tales estados, según renacentistas como Ficino, era Saturno; y la nueva importancia de la astrología puede apuntarse también entre los aspectos que diferenciaban el espíritu renacentista de la estricta mirada religiosa del medioevo.

En lo que Panofsky y Saxl denominan “melancolía poética” se encontraba tanto la revalorización del ánimo de la “genialidad”, a la que aspiraba el *homo literatus* de la época, como la atenuación del sentido científico y médico, que empezaba a declinar paulatinamente, para perderse definitivamente en el mundo moderno.

Hemos apuntado algunas afinidades entre las concepciones warburgianas y las de Benjamin, y entre éste y el libro de Panofsky y Saxl.

Ahora debemos decir que esta dialéctica de recuperación y transformación de una noción antigua, tal cual que aparece en el estudio de 1923, coincide bastante poco con la “melancolía barroca” a la que se refiere Benjamin.

Benjamin intentaba presentar al Barroco sin deudas significativas con el mundo clásico. El drama barroco no podía ser asimilado a la tragedia griega, porque los diferentes objetos dramáticos –el mito y la historia– daban por resultado géneros y *pathos* claramente diferenciados. Benjamin dice que lo que sube a escena en el teatro barroco es la historia, con sus cortejos solemnes de tiranos y de mártires; a diferencia del teatro griego que ponía en acto un “topos cósmico”: la historia de los dioses y de las fundaciones míticas. El escenario del Barroco es correspondiente al mundo interior del sentimiento, a la exagerada expresividad del luto, en tanto que los acontecimientos externos se desenvuelven en “acciones principales de tema político”.

Si el drama barroco no tenía su fuente directa en la antigüedad, si el barroco no significaba un “retorno”, sino un período claramente diferenciado del mundo antiguo, los comienzos del siglo XX sí podían, según Benjamin, encontrar en el barroco problemas estilísticos similares a los que se planteaba el expresionismo. Para decirlo en términos warburgianos, (tal vez abusivos aplicados a Benjamin) el presente podía encarnar “una vuelta a la vida” del Barroco, pero éste no se ligaba a la antigüedad de un modo distintivo.

Y aunque no dudaba de que la herencia renacentista sobre el Barroco fuera “imponente”, y la encontraba plasmada en múltiples aspectos coreográficos o de estilo –como los *trionfi*, que habían surgido en la Florencia de los Médici, o aún en la fachada externa del “todo” de las obras– Benjamin ponía énfasis en la singularidad del período, inasimilable a la Antigüedad, a la Edad Media, o al Renacimiento. “Pero a la luz de una crítica estilística sería que no puede permitirse tomar en consideración el todo más que en la medida en que está determinado por el detalle, los rasgos extraños al Renacimiento (por no decir barrocos) surgen por todas partes: desde el lenguaje y el comportamiento de los actores hasta la disposición de la escena y la elección de los temas.”¹²

Panofsky y Saxl habían puesto de manifiesto el retorno de la impronta grecorromana en la representación renacentista, pero también plantearon que en el caso del Barroco debía distinguirse un momento diferenciado, prospectivo del mundo moderno, donde “la liberación de fuerzas dinámicas” que portaba la melancolía – “el abatimiento” y “la exaltación”, “la aflicción”, “el sentimiento de ser un ser aparte”, “el horror de la muerte y la conciencia exacerbada de la vida” – “se opera por primera vez en

¹² BENJAMIN, Walter *EL origen del drama barroco Alemán*, op. cit., p. 44.

el teatro Barroco”.¹³ Ellos señalan que esta melancolía voluntariamente cultivada, pertenecía por completo al temple del hombre moderno, desgarrado por los conflictos religiosos de la época de la Contrarreforma, que oponían en extrema tensión la vida y la muerte, la finitud y la infinitud, el tiempo y la eternidad. Sin embargo, a pesar de que el estudio de 1923 ponía en correspondencia el teatro barroco, las luchas religiosas y el *pathos* de una melancolía deliberadamente cultivada, no existe en todo el estudio un soporte metafísico ni una filosofía de la historia que ajuste internamente cada detalle estilístico examinado. Tal vez en este punto se encuentra la mayor disparidad con la versión benjaminiana, cuya filosofía de la historia metafísica y mesiánica fue, sin dudas, la que motivó el rechazo del Círculo de Warburg.

Benjamin presenta al *Trauerspiel* como un drama fuertemente moderno, y a la melancolía tocando su núcleo esencial. Pero las relaciones que establece, lejos de tener un valor meramente descriptivo, encuentran una profunda unidad de significado en una filosofía de la historia inspirada inicialmente en el joven Lukács.

En la presentación del mundo del barroco como un “mundo vacío”, Benjamin juega con ideas de *Teoría de la Novela*, escrita por Lukács a comienzos de la primera guerra mundial. Allí se había caracterizado el mundo de la novela moderna como un mundo de convenciones externas al sujeto, “vacío de sentido”, repleto de “cosas” contrapuestas a la humanidad, que disecaban todo sentido vital, toda espontánea intimidad de las relaciones subjetivas. Lo que en tal estado surge, decía Lukács, es la “interioridad aislada”, el “individuo problemático” propio de la novela moderna quien, o sacrifica su autenticidad frente a un mundo de cosas vacías de sentido, cosificando su interioridad, o vive en el completo desgarramiento subjetivo. “La interioridad aislada no es posible y necesaria sino en el momento en el que lo que separa a los humanos se ha transformado en un pozo infranqueable, cuando los dioses se han callado y ni el sacrificio ni el éxtasis pueden desatarles la lengua o forzar su secreto, cuando el mundo de la acción se separa de los hombres y esa autonomía los vuelve huecos, ineptos para asumir el verdadero sentido de los actos, a hacerse símbolos a través de los actos y refractarlos en símbolos, cuando la interioridad y la aventura están para siempre disociadas.”¹⁴

Tal vez no pueda encontrarse en toda la literatura contemporánea una cita más melancólica que la que antecede, salvo, quizás, algunas similares en propia la obra benjaminiana.

Lowy¹⁵ plantea que Lukács y Benjamin pertenecen a una corriente de “protesta romántica” contra la modernidad, que entendió la emergencia de la sociedad burguesa en términos de un quiebre de una comunidad utópica o mesiánicamente figurada. Para el propio Benjamin, la entrada en la modernidad significaba tal mutilación y empobrecimiento del alma que la inteligencia misma, si quería rasgar la conformación pétreo del “mundo de las cosas”, sólo podía lograrlo en la disposición luctuosa de la reflexión.

Esta era, según Benjamin, la clave de la melancolía en el mundo de Lutero. Ella representa y capta, en una reflexión desconsolada, “el compromiso con las cosas muertas”. Las convenciones rígidas de la vida cotidiana, la pérdida de toda relación ilusoria con la Gracia, el sentido mundano propio del espíritu protestante, terminaron por “inculcar en el pueblo un estricto sentido de la obediencia, pero al mismo tiempo infundió la melancolía en sus grandes hombres. (...) Las acciones humanas fueron privadas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío. (...) Para esto no había respuesta, salvo quizá la moral de la gente ordinaria (“fidelidad en las pequeñas cosas”, “vivir rectamente”), que entonces se estaba desarrollando y a las que se contraponía el *taedium vitae* de personas de naturaleza más compleja. Pues los que iban más allá de la superficie de las cosas se veían puestos en la existencia lo mismo que en un campo de escombros formado por medio de acciones a medio terminar, inauténticas”.¹⁶ La melancolía era la marca de los hombres sobresalientes, especialmente del tirano de esos dramas. Ellos, a pesar de encarnar los actos decisivos de la vida política, se presentan en las obras del barroco como soberanos dubitativos y contradictorios, socavados anímicamente bajo el peso de sus propios actos. De este modo, Benjamin se sumaba a la interpretación que sostenía la excepcionalidad del tipo melancólico y su relación con el hombre de poder, como en el grabado renacentista de Durero.

¹³ PANOKSKY, Erwin; SAXL, Fritz et KLIBANSKY, Raymond *Saturne et la mélancolie...*, op. cit., p. 377.

¹⁴ Lukács, György *Teoría de la Novela*, Ed. Siglo XX. Bs. As., 1966, p. 64.

¹⁵ Löwy, Michael *Redención y Utopía. El judaísmo libertario en Europa central. Un estudio de afinidades electivas*, El Cielo por Asalto, Bs. As., 1997.

¹⁶ BENJAMIN, Walter *EL origen del drama barroco Alemán*, op. cit., p. 125.

Sin embargo, la idea lukacsiana del mundo moderno como un mundo de cosas y convenciones vacías, le sirve a Benjamin para resaltar la modernidad del drama. “Pues nada diferencia mejor al teatro moderno del antiguo que el hecho de que en éste último no hay lugar para el mundo profano de las cosas. Y lo mismo puede afirmarse del Barroco alemán en lo que tiene de clásico. Pero si la tragedia antigua está totalmente emancipada del mundo de las cosas, éste amenaza opresivo sobre el horizonte del Trauerspiel”.¹⁷

Esta marca lukacsiana, que entiende el mundo barroco como reificación de las relaciones sociales, constituye la mayor distancia con el texto de Panofsky y Saxl. En todo caso, de *Saturne et la Mélancolie* no surge ninguna disparidad vital entre Renacimiento y barroco, sino más bien diferencias de matices y de grados. La estrategia de Benjamin quiere resaltar bastante más la oposición. “Benjamin suscribe por contraste la idea warburgiana de la sensibilidad vital del Renacimiento. Puesto que el soberano protagonista del Trauerspiel no es en absoluto el príncipe renacentista que construye el Estado a la manera de las obras de arte, buscando la conciliación dinámica y mutable de los opuestos. Todo lo contrario, el drama alemán del siglo XVII centra la acción en los intentos de los gobernantes de lograr una estabilización plena, una cristalización de los Estados y de sus sociedades; sus monarcas barrocos estarían, por consiguiente en las antípodas del programa político del Renacimiento.”¹⁸

Panofsky y Saxl sostenían que hacia el fin de la Edad Media, el significado de lo que se entendía como melancolía se había desplazado del cuerpo humano, a la influencia del astro (Saturno), o hacia la circunstancia pasajera que induciría tal humor. De hecho, al no tratarse de una propiedad “intrínseca” a la constitución subjetiva, podía ser considerada como transitoria, o aún transformarse en moda, cinismo o frivolidad.

Sin embargo, sostener que la inspiración de Benjamin comparte la idea de “melancolía poética” es algo que presenta alguna dificultad: Benjamin suscribe la idea de que “las circunstancias” serían las determinantes del estado de ánimo melancólico, sin embargo no cree que se trate de un sentimiento casual o fugaz. Por el contrario, la melancolía en cuanto “sentimiento matriz”, surge en respuesta a una “constitución objetiva del mundo”, y en tan gran medida la mirada melancólica es una forma objetiva de relación, que sostiene: “El luto es una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándole una máscara, el mundo desalojado, a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo. Todo sentimiento está vinculado a un objeto a priori, y la explicación de ese objeto constituye su fenomenología (...) Si las leyes del Trauerspiel se encuentran (en parte explícitas y en parte implícitas) en el corazón del luto, no deben ser explicadas en función de la afectividad del autor o de la del público, sino basándose en un sentimiento emancipado del sujeto empírico e interiormente vinculado a la plenitud de un objeto.”¹⁹

En este punto, seguramente, la distancia con Panofsky parece fundamental, porque la melancolía barroca, justamente por no ser ya una mera disposición subjetiva del hombre, sino un sentimiento altamente determinado por una constitución objetiva del mundo, debe dejar de entenderse como “pasajera” o “transitoria”, y pierde toda posibilidad de devenir trivial. Se trata de un sentimiento de tal profundidad e insistencia como sólo puede producir el amor, de una “intención” o inteligencia que es capaz de revelar las leyes internas del mundo, porque se concentra sobre él en forma de meditación sostenida. El drama barroco es, en esta interpretación, una reflexión ininterrumpida sobre la historia cuando ésta se presenta en estado de decadencia y de irreversible ruina.

La historia de la decadencia coincide con aquello que Benjamin denomina “historia natural”, y que Adorno en 1932 expone, no casualmente, apelando a sus grandes artífices en el terreno de la estética: Benjamin y Lukács.²⁰

Sin entrar en esta compleja idea, mencionemos sólo que en el *Trauerspielbuch* ésta se anuda a la teología judía. En la Introducción del libro que Panofsky no conoció _ si es cierto que recibió sólo el capítulo dedicado a la melancolía_ se desarrolla una fundamentación crítica del conocimiento que separa a las Ideas divinas, donde reside la Verdad, del mundo de los fenómenos, oscuros y carentes de sentido. No obstante, la Revelación de las Ideas que el filósofo persigue con vocación erótica y mesiánica, debía atravesar la costra de ese mundo vacío, mostrando su historia verdadera en términos

¹⁷ BENJAMIN, Walter *EL origen del drama barroco Alemán*, op. cit., p. 146.

¹⁸ BURUCÚA, José Emilio *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, op. cit., p. 44.

¹⁹ BENJAMIN, Walter *EL origen del drama barroco Alemán*, op. cit, pp. 131 y 132.

²⁰ ADORNO, Theodor *La idea de una historia natural*, Paidós, Barcelona, 1991

de decadencia y transitoriedad. Tal es el sentido teológico-político de su idea de historia natural, y que conserva sin lugar a dudas, hasta sus *Tesis de Filosofía de la Historia*.

Y es que Benjamin, ese alucinado inquisidor de las Ideas, ese angustioso amante de una Verdad fuera del mundo, pensaba el análisis del Barroco, de sus imágenes y rasgos expresivos, como exposición de una Idea de historia, que dependía de aquel fondo metafísico y teológico. Mucho del acento gravemente místico de la Introducción se cuela en el capítulo sobre la melancolía. No debe extrañarnos que para él el Barroco repita la decadencia de la criatura, sobrevenida en el momento primordial de la Caída.

Seguramente el alcance metafísico, sustancialista y teológico no se disimula detrás de la fuerte influencia de Panofsky, de forma tal que el tono mismo del capítulo debe haber resultado difícil de aceptar para éste si, como sostenía Scholem, el antisustancialismo de Cassirer inspiraba al grupo de Warburg.

Muy lejos de tesis ontológicas, la obra de Panofsky y Saxl es un inmenso muestrario, un “atlas” de las formas de pensar, gesticular, o retratar, escribir, curar o conjurar aquello que de modos diferentes, había sido entendido desde la antigüedad como “melancolía”.

Las diferencias de trasfondo filosófico saltan a la vista, del mismo modo que los detalles, las citas, y la erudición de apoyo que Benjamin encontró en los autores warburgianos.