

Atlas

¿Cómo llevar el mundo a cuestas?

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
26 noviembre 2010 – 28 marzo 2011

ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe
7 mayo – 28 agosto 2011

Sammlung Falckenberg, Hamburgo
24 septiembre – 27 noviembre 2011

I. DISPAR(AT)ES «Leer lo nunca escrito»

LO INAGOTABLE, O EL CONOCIMIENTO POR LA IMAGINACIÓN

Imagino que al abrir este libro, mi lector sabe ya *prácticamente* en qué consiste un atlas. Sin duda posee por lo menos uno en su biblioteca. Pero ¿lo ha «leído»? Probablemente no. No se «lee» un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página. Además, un atlas suele comenzar –no tardaremos en comprobarlo– de manera arbitraria o problemática, de modo muy diferente al comienzo de una historia o la premisa de un argumento; en cuanto a su final, suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar, de suerte que un atlas casi nunca posee una forma que quepa dar por definitiva. Por otro lado, no puede decirse que un atlas está hecho de «páginas» en el sentido habitual de la palabra: más bien de *tablas*, de *láminas* en las que van dispuestas *imágenes*, láminas que consultamos con un objeto preciso o bien que hojearnos con tranquilidad, dejando divagar nuestra «voluntad de saber» de imagen en imagen y de lámina en lámina. La experiencia muestra que casi siempre usamos el atlas combinando esos dos gestos, tan disímiles en apariencia: lo abrimos, sí, para buscar en él una información precisa, pero obtenida la información, no abandonamos forzosamente el atlas, sino que recorremos una y otra vez todas sus bifurcaciones, sin poder cerrar la colección de láminas antes de haber deambulado cierto tiempo, erráticos, sin intención precisa, a través de su bosque, su dédalo, su tesoro. Hasta la próxima vez, igual de inútil o de fecunda.

Comprendemos así, por simple evocación de este uso desdoblado, paradójico, que tras su apariencia utilitaria e inofensiva, el atlas bien podría revelarse, para quien lo mira con detenimiento, como un objeto dúplice, peligroso, cuando no explosivo, aunque inagotablemente generoso. En una palabra, una *mina*. El atlas constituye una *forma visual del saber*, una forma sabia del ver. Mas al reunir, imbricar o *implicar* los dos paradigmas que supone esta última expresión –paradigma *estético* de la forma visual, paradigma *epistémico* del saber–, el atlas subvierte de hecho las formas canónicas a las que cada uno de esos paradigmas atribuye su excelencia, e incluso su condición fundamental de existencia. Sabemos que la gran tradición platónica ha promovido un modelo epistémico fundado en la preeminencia de la Idea: el conocimiento verdadero supone en dicho contexto que una esfera inteligible ha sido previamente extraída –o purificada– del medio sensible, o sea de las imágenes, donde se nos aparecen los fenómenos. En las versiones modernas de esa tradición, las cosas (*Sachen*, en alemán) no encuentran sus razones, sus explicaciones, sus algoritmos, sino en causas (*Ursachen*) correctamente formuladas y deducidas, por ejemplo en el lenguaje matemático.

Esa sería, brevemente resumida, la forma estándar de todo conocimiento racional, de toda ciencia. Resulta relevante que la desconfianza de Platón hacia los artistas –peligrosos «hacedores de imágenes», manipuladores de apariencia– no evitara que la estética humanista asumiera como propios todos los prestigios de la Idea, como bien ha mostrado Erwin Panofsky¹. Y así, Leon Battista Alberti logró reducir en su *De Pictura* la noción de cuadro a la unidad formular de un «período» retórico: una «frase correcta» donde cada elemento superior se deduzca lógicamente –idealmente– de los elementos de rango inferior: las superficies engendran a los miembros que engendran a los cuerpos representados, como en un período retórico las palabras engendran a las proposiciones que engendran a las «cláusulas» o «grupos» de proposiciones². En las versiones modernas de esa tradición, que encontramos por ejemplo en el modernismo de Clement Greenberg o, más recientemente, de Michael Fried, los cuadros hallan su razón superior precisamente en el cierre de sus propios marcos espaciales, temporales y semióticos, de modo que la relación ideal entre *Sache* y *Ursache* conserva intacta su fuerza de ley.

Forma visual del saber o forma docta del ver, el atlas trastoca todos esos marcos de inteligibilidad. Introduce una impureza fundamental –pero también una exuberancia, una notable fecundidad– que dichos modelos se proponían conjurar, pues para ello fueron concebidos. Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen. Contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje. Sus *tablas de imágenes* se nos aparecen *antes de cualquier página* de relato, silogismo o definición, y también *antes de cualquier cuadro*, entiéndase esa palabra tanto en su acepción artística (unidad de la bella figura encerrada en un marco) como en su acepción científica (exhaución lógica de todas las posibilidades definitivamente organizadas en abscisas y ordenadas).

Así pues, de entrada, el atlas hace saltar los marcos. Quiebra las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de sus criterios. Inventa, entre todo ello, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente los axiomas definitivos. Y es que responde a una teoría del conocimiento expuesta al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad. Por su propia exuberancia, deconstruye los ideales de unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral. Se trata de una herramienta, no del agotamiento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura a los posibles no dados aún. Su principio, su motor, no es otro que la *imaginación*. Imaginación: palabra peligrosa donde las haya (como lo

¹ Erwin Panofsky, 1924, p. 61-89.

² Leon Battista Alberti, 1435, III, 33, véase M. Baxandall, 1971, pp. 151-171. Id., 1972, p. 11.

es, ya antes, la palabra *imagen*). Repitamos con Goethe, Baudelaire o Walter Benjamin³ que la imaginación, por *desconcertante* que sea, nada tiene que ver con una fantasía personal o gratuita. Al contrario, nos otorga un *conocimiento travesero*, por su potencia intrínseca de *montaje*, consistente en descubrir –precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias– vínculos que la observación directa es incapaz de discernir:

La Imaginación no es la fantasía; tampoco la sensibilidad, aunque resulte difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La Imaginación es una facultad cuasi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. Los honores y funciones que confiere [E. A. Poe] a esa facultad le dan tal valor [...] que un sabio sin imaginación no puede aparecer ya sino como un falso sabio o cuando menos un sabio incompleto⁴.

La imaginación acepta lo múltiple (e incluso goza con ello). No para resumir el mundo o esquematizarlo en una fórmula de subsunción: en ello se diferencia un atlas de un breviario o un compendio doctrinal. Tampoco para catalogarlo o agotarlo en una lista integral: en ello se diferencia un atlas de un catálogo e incluso de un archivo supuestamente integral. La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas «relaciones íntimas y secretas», nuevas «correspondencias y analogías» que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo *pensamiento de las relaciones* que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar.

Lo inagotable: ¿existen tantas cosas, tantas palabras, tantas imágenes en el mundo! Un diccionario soñará ser su catálogo ordenado según un principio inmutable y definitivo (alfabético en este caso). El atlas, sin embargo, no se guía más que por principios movedizos y provisionales, los que pueden suscitar *inagotablemente* nuevas relaciones –mucho más numerosas todavía que los términos– entre cosas o palabras que nada en principio parecía emparejar. Si busco la palabra *atlas* en el diccionario, en principio nada más me interesará, salvo quizás las palabras que comparten con ella una semejanza directa, un parentesco visible: *atlante* o *atlántico*, por ejemplo. Pero si comienzo a mirar la doble página del diccionario abierto ante mí como una lámina donde podría descubrir «relaciones íntimas y secretas» entre *atlas* y, por ejemplo, *atolón*, *átomo*, *atelier* o, en el otro sentido, *astucia*, *asimetría* o *asimbolia*, habré comenzado entonces a desviar el propio principio del diccionario hacia un muy hipotético, muy aventurado principio-atlas.

La pequeña experiencia que acabo de describir evoca, claro es, algo parecido a un juego infantil: apenas preguntamos al niño la *lectio* de una palabra en el diccionario, y enseguida le vemos atraído por la *delectatio* de un uso transversal e imaginativo de la lectura. Un niño tan poco dócil como las propias imágenes (de ahí la falsedad e hipocresía del dicho francés «dócil como una imagen»). El niño no lee para captar el significado de algo específico, sino para relacionar imaginativamente ese algo con muchos otros. Tenemos pues dos sentidos, dos usos de la lectura: un sentido denotativo en busca de *mensajes*, un sentido connotativo en busca de *montajes*. El diccionario nos brinda sobre todo una herramienta valiosa

3. Véase G. Didi-Huberman, 2002, pp. 127-141. Id., 2009, pp. 238-238.

4. Ch. Baudelaire, 1857a, p. 329.

*. En algunas ocasiones hemos utilizado las traducciones en castellano existentes. En otras hemos optado por hacer una traducción propia de las versiones propuestas por el autor, a fin de respetar su elección y no entorpecer la coherencia y fluidez del texto [N. de la T.]

para la primera de esas búsquedas, el atlas nos brinda ciertamente un aparato inesperado para la segunda.

Nadie ha expuesto mejor que Walter Benjamin el riesgo –y la riqueza– de esa ambivalencia. Nadie ha articulado mejor la «legibilidad» (*Lesbarkeit*) del mundo en las condiciones inmanentes, fenomenológicas o históricas de la propia «visibilidad» (*Anschaulichkeit*) de las cosas, anticipándose así a la monumental obra de Hans Blumenberg sobre este problema⁵. Nadie ha liberado mejor la lectura del modelo meramente lingüístico, retórico o argumentativo que por lo general asociamos con ella. *Leer el mundo* es algo demasiado fundamental para confiárselo sólo a los libros o confinarlo en ellos: pues leer el mundo significa asimismo *vincular las cosas del mundo* según sus «relaciones íntimas y secretas», sus «correspondencias» y sus «analogías». No solamente las imágenes se ofrecen a la vista como cristales de «legibilidad» histórica⁶, sino que toda lectura –incluso la lectura de un texto– debe contar con los poderes de la semejanza: «El sentido tejido por las palabras o las frases constituye el soporte necesario para que aparezca, repentina como el relámpago, la semejanza»⁷ entre las cosas.

En esa perspectiva, cabría decir que el atlas de imágenes es una máquina de lectura, en el muy amplio sentido que Benjamin atribuye al concepto de *Lesbarkeit*. Forma parte de toda una constelación de aparatos que van desde la «caja de lectura» (*Lesekasten*) hasta la cámara multibanda y la cámara fotográfica, pasando por los gabinetes de curiosidades o, algo más trivial, las cajas de zapatos repletas de tarjetas postales que encontramos –todavía hoy– en los puestos de nuestros antiguos pasajes parisienses. El atlas sería un aparato de la *lectura antes de nada*, quiero decir antes de cualquier lectura «seria» o «en sentido estricto»: un objeto de saber y de contemplación para los niños, a la vez infancia de la ciencia e infancia del arte. Eso es lo que apreciaba Benjamin en los abecedarios ilustrados, los juegos de construcción y los libros para jóvenes⁸. Eso es lo que trató de comprender a un nivel más fundamental –antropológico– cuando con magnífica fórmula evocó el acto de «leer lo nunca escrito» (*was nie geschriben wurde, lesen*). «Ese tipo de lectura», añadía, «es el más antiguo: la lectura antes de todo lenguaje»⁹.

Mas el atlas ofrece asimismo todos los recursos para lo que podríamos llamar una *lectura después de todo*: las ciencias humanas –especialmente la antropología, la psicología y la historia del arte– experimentaron al final del siglo XIX, y sobre todo en las tres primeras décadas del XX, una perturbación capital en la cual el «conocimiento por la imaginación» desempeñó un papel no menos decisivo que el conocimiento de la imaginación y de las propias imágenes: desde la sociología de Georg Simmel, tan atenta a las «formas», hasta la antropología de Marcel Mauss, desde el psicoanálisis de Sigmund Freud –donde la observación clínica dispuesta en «cuadro» da paso al laberinto de las «asociaciones de ideas», transferencias, desplazamientos de imágenes y síntomas– hasta la «iconología de los intervalos» en Aby Warburg... Iconología fundada en la «conaturalidad, la coalescencia natural de palabra e imagen»¹⁰ (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*), hipótesis de la cual la *Lesbarkeit* benjaminiana no sólo se revela contemporánea, sino además íntimamente concomitante. Iconología cuyo último proyecto fue, como es sabido, la elaboración de un atlas: la famosa

W. Benjamin, 1927-1940, 473-507. H. Blumenberg, 1981.

W. Benjamin, 1927-1940, 479-480.

1933a, p. 362.

1916-1939, p. 145.

1933a, p. 363.

Warburg, 1902, p. 106

(versión modificada). [N. del A.]

compilación de imágenes *Mnemosyne*, que será aquí nuestro punto de partida y nuestro *leitmotiv*¹¹.

HERENCIA DE NUESTRO TIEMPO: EL ATLAS MNEMOSYNE

No resultaría difícil, parafraseando las fórmulas de Ernst Bloch en *Herencia de esta época*, considerar la forma *atlas* –al igual que el *montaje* del cual proviene– como el tesoro de imágenes y pensamientos que nos queda de la «coherencia derrumbada» del mundo moderno¹². Desde Warburg, no sólo el atlas ha modificado en profundidad las formas –y por ende, los contenidos– de todas las «ciencias de la cultura» o ciencias humanas¹³, sino que ha incitado además a gran número de artistas a repensar por completo, en forma de compilación y de remontaje, las modalidades según las cuales se elaboran y presentan¹⁴ hoy las artes visuales. Desde el *Handatlas* dadaísta, el *Album* de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt o la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, hasta los *Atlas* de Marcel Broodthaers y de Gerhard Richter, los *Inventaires* de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol LeWitt o bien el *Album* de Hans-Peter Feldmann, toda la armadura de una tradición pictórica hace explosión. De este modo, lejos del *cuadro* único, encerrado en sí mismo, portador de gracia o de genio –hasta en lo que denominamos obra maestra¹⁵–, algunos artistas y pensadores se han aventurado a bajar de nuevo, digámoslo así, hacia la más simple aunque más dispar *mesa*. Un cuadro puede ser sublime, una «mesa» probablemente nunca lo será.

Mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje, depende. Mesa o «lámina» de atlas (dícese *plate* en inglés o *lámina* en español, pero el francés *table*, lo mismo que *Tafel* en alemán o *tavola* en italiano, posee la ventaja de sugerir cierta relación tanto con el objeto doméstico como con la noción de cuadro*). Como en el caso de la huella –procedimiento sin edad que tantos contemporáneos habrán explorado sistemáticamente desde Marcel Duchamp¹⁶–, comprobamos 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* impensadas. El atlas constituye un objeto anacrónico porque tiempos heterogéneos trabajan en él siempre de común acuerdo: la «lectura antes de nada» con la «lectura después de todo», como he dicho, pero también, por ejemplo, la reproductibilidad técnica de la edad fotográfica con los usos más antiguos de ese objeto doméstico denominado «mesa». Recuerdo que, en la época estructuralista, se hablaba mucho del cuadro como «superficie de inscripción»: en efecto, instituye su autoridad a través de una inscripción duradera, un cierre espacial, una verticalidad que nos domina desde el muro del que cuelga, una permanencia temporal de objeto cultural.

El cuadro consistiría, por lo tanto, en la inscripción de una obra (la *grandissima opera del pittore*, escribía Alberti)¹⁷ que pretende ser definitiva ante la historia. La mesa es mero soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo. Una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras: en ella se pone y se quita alternativamente todo cuanto su «plano de trabajo», como decimos tan bien en francés, recibe sin jerarquía. A la unicidad del cuadro sucede, en una mesa, la apertura continua de nuevas posibilidades,

11. Id., 1927-1929.

12. E. Bloch, 1935, p. 9.

13. Véase G. Neumann y S. Weigel (dir.), 2000.

14. Véase S. Flach, I. Münz-Koenen y M. Streisand (dir.), 2005.

15. Véase H. Belting, 1998.

*. En francés: *tableau*. (N. de la T.)

16. Véase G. Didi-Huberman, 1997.

17. L. B. Alberti, 1435, III, 33, p. 240.

nuevos encuentros, nuevas multiplicidades, nuevas configuraciones. La *belleza-cristal* del cuadro –su centrípeta *belleza encontrada*, fijada con orgullo, como un trofeo, en el plano vertical de la pared– da paso, en una mesa, a la *belleza-fractura* de las configuraciones que en ella sobrevienen, centrífugas *bellezas-hallazgos* indefinidamente movientes en el plano horizontal de su tablero. En la famosa fórmula de Lautréamont, «bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas», los dos objetos sorprendentes, máquina de coser y paraguas, no constituyen desde luego lo esencial: cuenta más el *soporte de encuentros* que define a la propia mesa como recurso de bellezas o de conocimientos –conocimientos analíticos, conocimientos por cortes, reencuadres o «disecciones»– nuevos¹⁸.

Al propiciar el encuentro, en la misma lámina preliminar de su atlas *Mnemosyne*, de un mapa geográfico de Europa y Oriente Medio, un conjunto de animales fantásticos asociados a las constelaciones del cielo, y el árbol genealógico de una familia de banqueros florentinos¹⁹ [fig. 1], Aby Warburg no pensaba en modo alguno que obraba como historiador «surrealista». Lo que sin embargo aparece en su lámina –su pequeña «mesa de trabajo» o de montaje– es la propia complejidad de los hechos de cultura que todo su atlas trata de relatar en la larga duración de la cultura occidental. Por lo demás, las pocas palabras elegidas por Warburg para introducir la problemática en juego no trataban de simplificar lo inagotable de su tarea: existe, decía, una gran «diversidad de sistemas de relaciones en las que el hombre se encuentra comprometido» (*verschiedene Systeme von Relationen, in die der Mensch eingestellt ist*) y que el pensamiento mágico (*das magische Denken*) presenta en forma de «amalgama»²⁰ (*Ineinssetzung*). Desde el comienzo, pues, Warburg enuncia en su atlas una *complejidad* fundamental –de orden antropológico– que no se trataba ni de sintetizar (en un concepto unificador) ni de describir de modo exhaustivo (en un archivo integral), ni de clasificar de la A a la Z (en un diccionario). Se trataba de suscitar la aparición, a través del *encuentro* de tres imágenes disímiles, de ciertas «relaciones íntimas y secretas», ciertas «correspondencias» capaces de ofrecer un conocimiento *transversal* de esa inagotable complejidad histórica (el árbol genealógico), geográfica (el mapa) e imaginaria (los animales del Zodíaco).

Aun cuando el atlas *Mnemosyne* constituye una parte importante de nuestra herencia –herencia *estética*, ya que inventa una forma, una manera nueva de disponer las imágenes entre sí; herencia *epistémica*, pues inaugura un nuevo género de saber²¹–, y continúa marcando profundamente nuestros modos contemporáneos de producir, exponer y comprender las imágenes, no podemos, antes incluso de esbozar su arqueología y explorar su fecundidad, silenciar su fragilidad fundamental. El atlas warburgiano es un objeto pensado a partir de una *apuesta*. Apostar que las imágenes, agrupadas de cierta manera, ofrecerían la posibilidad –o mejor, el *recurso* inagotable– de una relectura del mundo. *Releer* el mundo: vincular de diferente manera sus trozos dispares, redistribuir su diseminación, un modo de orientarla e interpretarla, sí, pero también de respetarla, de *remontarla* sin pretender resumirla ni agotarla. ¿Pero en la práctica, cómo es ello posible?

18. Lautréamont, 1869, p. 240.

19. A. Warburg, 1927-1929, p. 9.

20. *Ibid.*, p. 8.

21. Véase G. Didi-Huberman, 2002a, pp. 452-505.

Sin duda al famoso *dictum* warburgiano «Dios anida en el detalle» (*der liebe Gott steckt im Detail*) cabría añadir éste, que lo interpreta dialécticamente: un diablillo anida siempre en el atlas, esto es, en el espacio de las «relaciones íntimas y secretas» entre las cosas o entre las figuras. Un astuto genio yace en algún punto de la construcción imaginativa de las «correspondencias» y «analogías» entre cada detalle singular. ¿Acaso cierta *locura* no es inherente a todos los grandes retos, no se sustentan en ella, en el fondo, todas las empresas expuestas a los peligros de la imaginación? Así es el atlas *Mnemosyne*: proyectado en 1905 por Aby Warburg²², su comienzo efectivo no se produjo hasta 1924, o sea en el preciso momento en que el historiador emergía —remontaba, se reponía— de la psicosis²³. El *Bilderatlas* no fue para Warburg ni un simple «prontuario» ni un «resumen en imágenes» de su pensamiento: proponía más bien un aparato para poner el pensamiento de nuevo en movimiento, precisamente allí donde se había detenido la historia, precisamente allí donde faltaban aún las palabras. Fue la matriz de un deseo de reconfigurar la memoria, renunciando a fijar los recuerdos —las imágenes del pasado— en un relato ordenado, o algo peor, definitivo. Quedó inconcluso a la muerte de Warburg en 1929.

El carácter siempre permutable de las configuraciones de imágenes, en el atlas *Mnemosyne*, señala por sí solo la fecundidad heurística y la sinrazón intrínseca de tal proyecto. A la vez análisis acabado (pues *Mnemosyne* no utiliza en total más que un millar de imágenes, realmente muy pocas en una vida de historiador del arte y, más concretamente, en un archivo fotográfico como el constituido por Warburg con sus colaboradores Fritz Saxl y Gertrud Bing), y análisis infinito (pues siempre podremos encontrar nuevas relaciones, nuevas «correspondencias» entre cada una de las fotografías). Warburg, sabido es, colgaba las imágenes del atlas con pequeñas pinzas en una tela negra montada en un bastidor —un «cuadro», vaya—, después tomaba una fotografía o mandaba que la tomaran, obteniendo así una posible «mesa» o lámina de su atlas, después de lo cual podía desmembrar, destruir el «cuadro» inicial, y volver a comenzar otro para deconstruirlo otra vez.

Esta es, así pues, nuestra herencia, la herencia de nuestra época. Locura de la deriva, en cierto sentido: mesas proliferantes, desafío ostensible a cualquier razón clasificadora, trabajo sisífico. Pero en otro sentido, prudencia y saber: Warburg comprendió bien que el pensamiento no es asunto de formas encontradas, sino de formas transformadoras. Asunto de «migraciones» (*Wanderungen*) perpetuas, como gustaba decir. Comprendió que incluso la disociación es susceptible de analizar, remontar, releer la historia de los hombres. *Mnemosyne* lo salvaba de su locura, de sus «ideas huidizas», tan bien analizadas por su psiquiatra Ludwig Binswanger²⁴. Pero, al mismo tiempo, sus ideas continuaban «brotando» útilmente, cual imágenes dialécticas, a partir del choque o de la relación de las singularidades entre sí. Ni desorden absolutamente loco, ni ordenación muy cuerda, el atlas *Mnemosyne* delega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental, esa tragedia siempre renovada —sin síntesis, por tanto— entre razón y sinrazón o, como Warburg decía, entre los *astra* de aquello que nos eleva hacia el cielo del espíritu y los *monstra* de aquello que vuelve a precipitarnos hacia las simas del cuerpo.

22. Véase E. H. Gombrich, 1970, p. 285.

23. Véase L. Binswanger y A. Warburg, 1924-1929.

24. Véase L. Binswanger, 1933b.

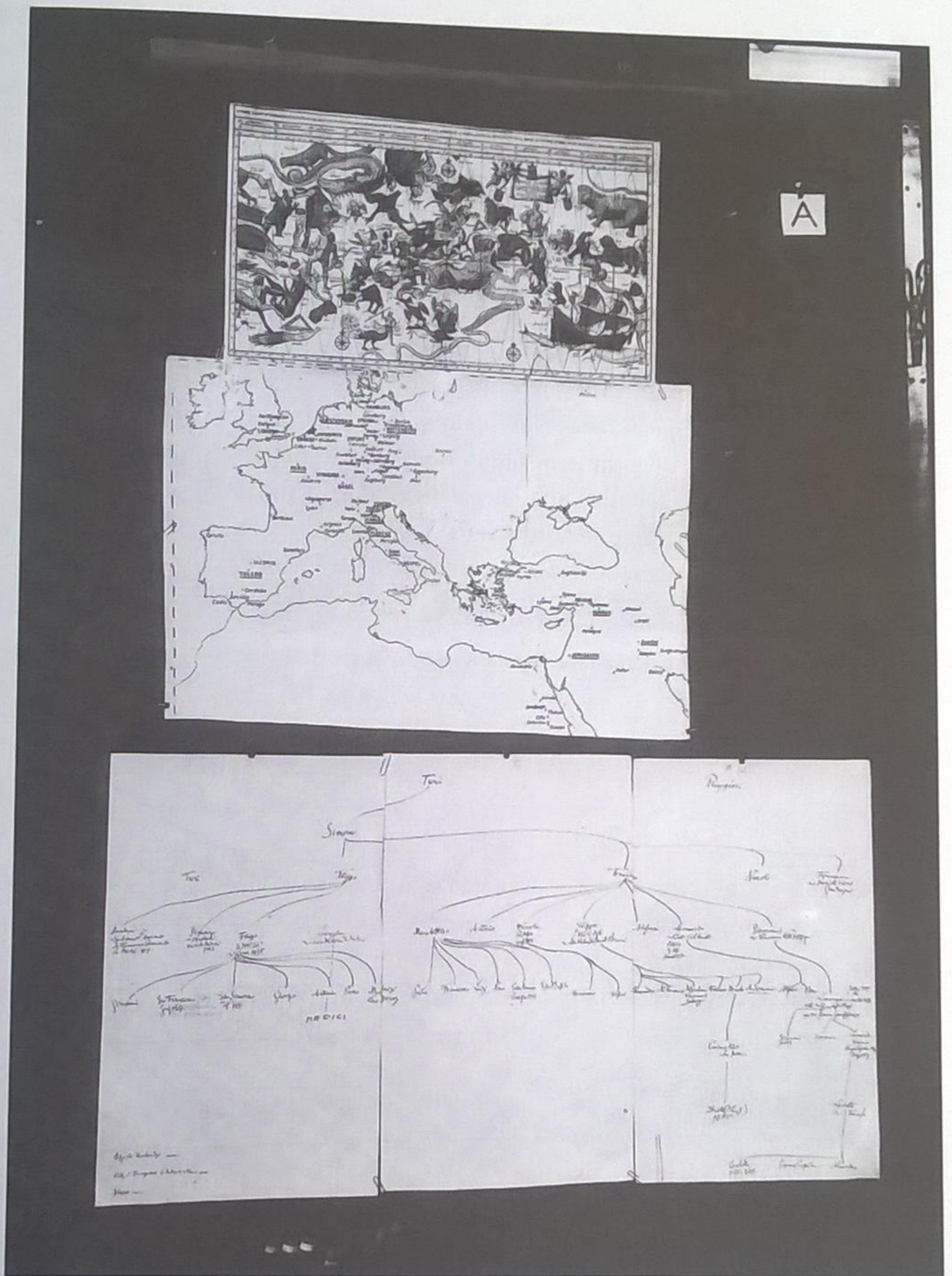


Fig. 1
 Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne,
 1927-1929 Panel A
 Warburg Institute Archive, Londres
 Foto Warburg Institute

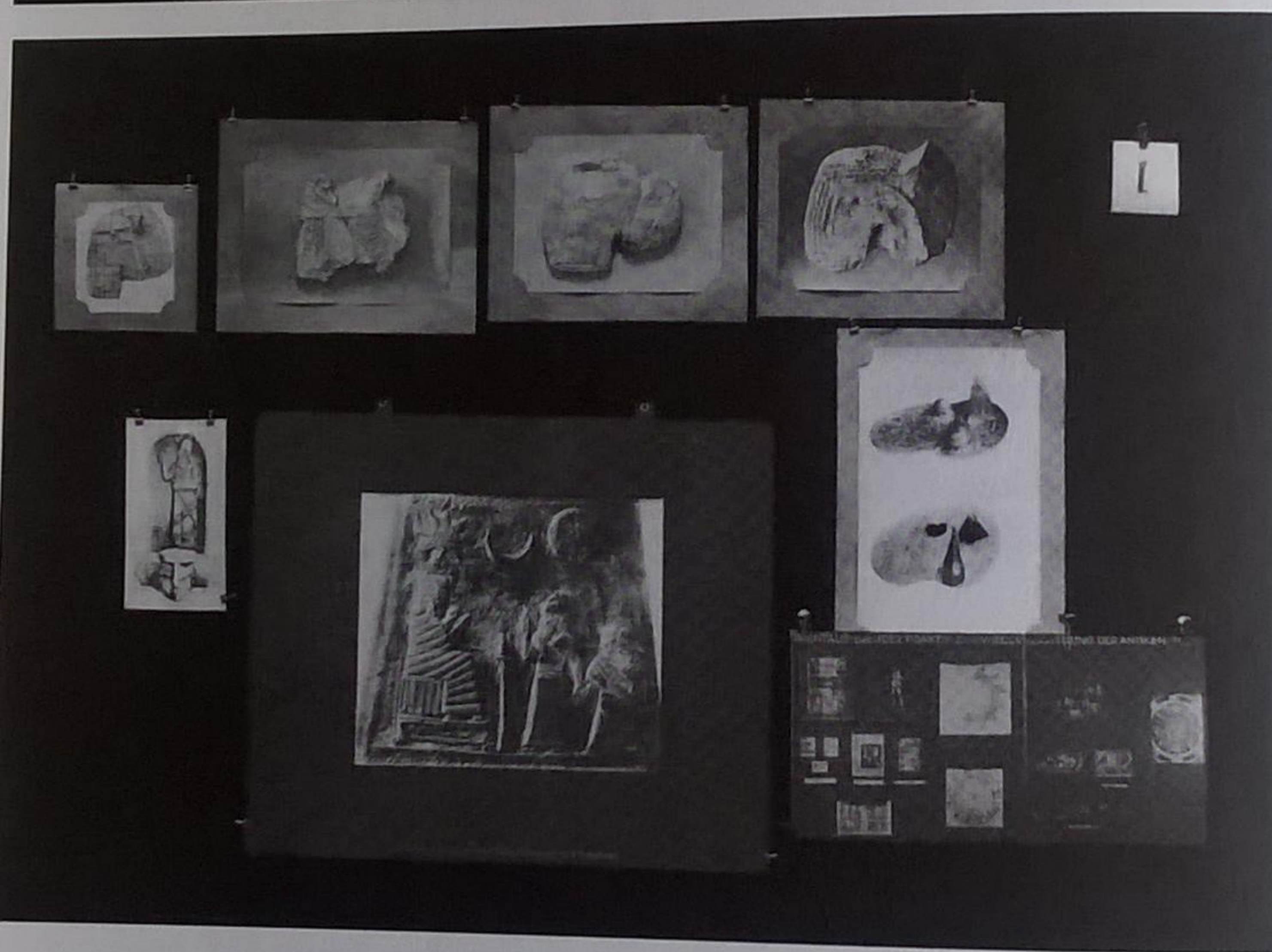
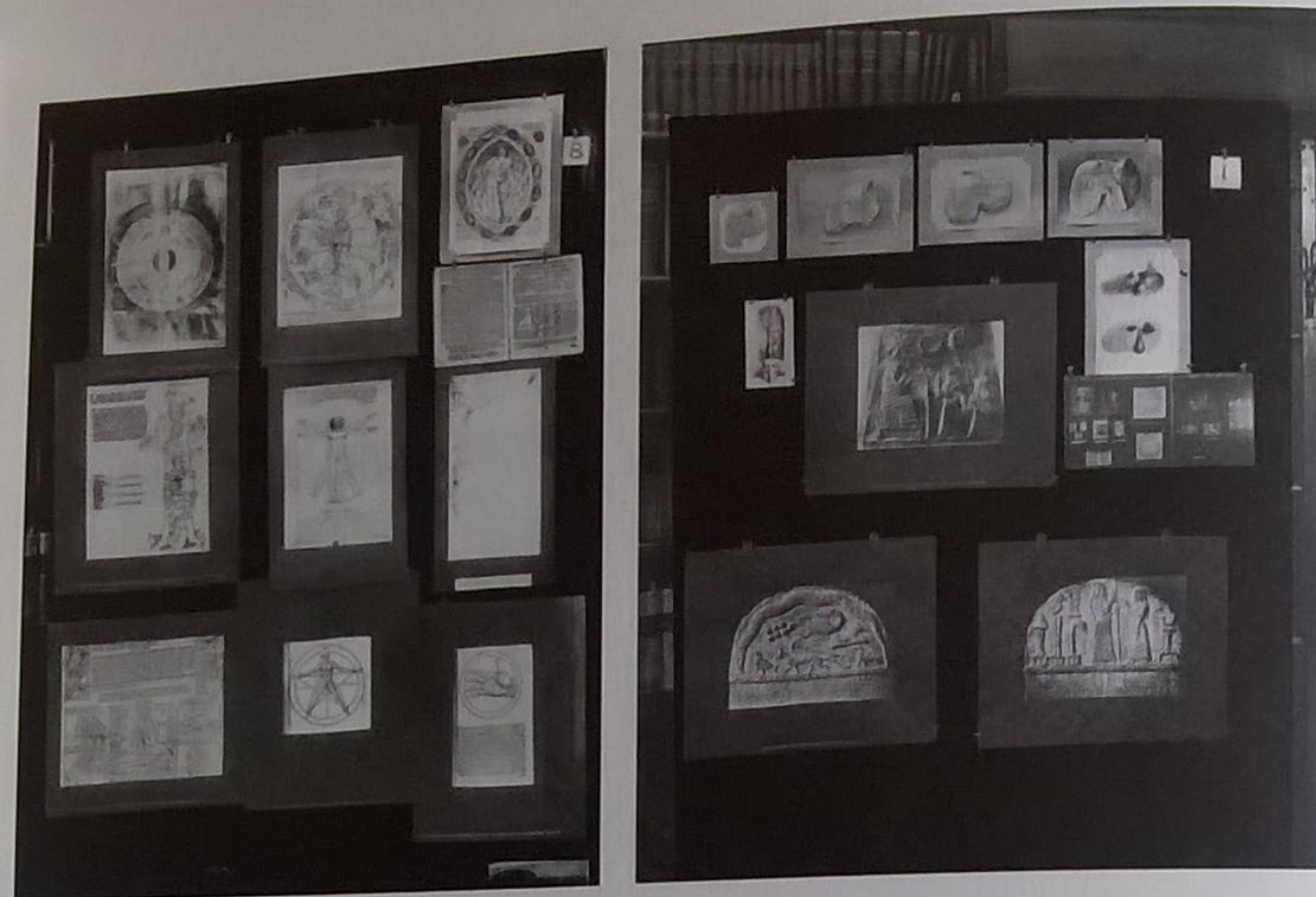


Fig. 2
 Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne,
 1927-1929
 Panel B
 Warburg Institute Archive,
 Londres
 Foto Warburg Institute

Fig. 3
 Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne,
 1927-1929. Panel 1
 Warburg Institute Archive,
 Londres
 Foto Warburg Institute

Fig. 4
 Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne,
 1927-1929
 Panel 1 (detalle)
 Warburg Institute Archive,
 Londres
 Foto Warburg Institute

VISCERAL, SIDERAL, O CÓMO LEER UN HÍGADO DE CARNERO

«Leer lo nunca escrito»: la imaginación es ante todo –antropológicamente– aquello que nos capacita para tender un puente entre los órdenes de realidad más alejados, más heterogéneos. *Monstra, astra*: cosas viscerales y cosas siderales reunidas en la misma mesa o la misma lámina. Walter Benjamin desconocía sin duda los montajes de Warburg en *Mnemosyne*, pero describe con exactitud sus resortes fundamentales cuando, en su ensayo «Sobre la facultad mimética» –problemática evidentemente común a ambos pensadores–, evoca esa «lectura antes del lenguaje» (*das Lesen vor aller Sprache...*) y precisa dónde acontece: «a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas»²⁵ (...aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzten). Las danzas, los ademanes humanos en general, constituyen efectivamente lo esencial, el centro de la compilación de Warburg, pensada desde el inicio como un atlas de «fórmulas del *pathos*» (*Pathosformeln*), gestos fundamentales transmitidos –y transformados– hasta nosotros desde la antigüedad: gestos de amor y gestos de combate, de triunfo y de servidumbre, de elevación y de caída, de histeria y de melancolía, de gracia y de fealdad, de deseo en movimiento y de terror petrificado...

El hombre se halla, pues, en el centro del atlas *Mnemosyne*, en la energía contrastada de sus gestos, sus pensamientos, sus pasiones. Mas Warburg pone mucho cuidado en que esa energía aparezca con un telón de fondo que designa su límite conflictivo, lo impensado, la zona de no saber: *astra* a un lado, *monstra* al otro. De un lado, el hombre se agita bajo un cielo infinito del que muy poco sabe, razón por la cual las láminas preliminares del atlas se consagran a la correspondencia sideral-antropomorfa, o sea «el reporte del sistema cósmico sobre el hombre»²⁶ (*Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen*) [fig. 2]. De otro lado, se hallan los simétricos abismos del mundo visceral, ya que el hombre se agita sobre la tierra sin entender exactamente lo que le mueve por dentro: sus propios «monstruos». Sugiere el atlas que no existe gesto humano sin conversión psíquica, ni conversión sin humores orgánicos, ni humor sin la secreta entraña que, justamente, lo segrega.

El panel 1 de *Mnemosyne* resulta desde ese punto de vista tan asombroso como significativo [fig. 3]. Asombroso porque junto a imágenes fácilmente identificables, como las figuras astronómicas o astrológicas del sol, la luna o el escorpión, junto a figuras reales (Asurbanipal visible a la izquierda) que acaso indican el horizonte o al menos el uso político de toda representación del mundo, aparecen destacadas, en la parte superior del panel, cinco cosas brutales, cinco formas informes que al historiador del arte occidental le costará sin duda reconocer. Hemos de acercarnos [fig. 4]. Nos percatamos entonces –mas para ello será preciso explorar pacientemente determinadas zonas de la extraordinaria biblioteca reunida por Warburg²⁷, «espacio de pensamiento» (*Denkraum*) del que nunca puede disociarse nada de cuanto emprendió– de que se trata de representaciones antiguas, babilónicas o etruscas, de hígados de carnero.

¡Qué extraño! Si el atlas *Mnemosyne* aparece efectivamente como un tesoro de saber visual, herencia de nuestro tiempo, convendrá reconocer que el objeto inicial, si no iniciático, de esa herencia –prestigiosa herencia pues en ella nos jugamos

25. W. Benjamin, 1933a, p. 361.

26. A. Warburg, 1927-1929, p. 10.

27. Principalmente las cotas FEI, FME y FMH.

nada menos que nuestra historia del arte en su larga duración—, se encuentra ahí, en unos hígados de carnero presentados como las primeras «frases», valga decir, de una historia de la cultura occidental! El carácter pasmoso de esta entrada en materia, en la parte superior de la lámina 1 de *Mnemosyne*, nada tiene empero de arbitraria, aunque sólo sea porque Warburg tomaba en serio, en el plano filosófico y antropológico, a las potencias oscuras de la imaginación.

En primer lugar, esos objetos informes, estratégicamente escogidos por el historiador de las imágenes, no son objetos ni insignificantes ni simples. La complejidad obedece precisamente a su función de *imágenes dialécticas*: imágenes destinadas a componer juntas los espacios heterogéneos que representan los repliegues viscerales por una parte y la esfera celeste por la otra. Warburg dedicó una parte considerable de su investigación a los temas de astrología: *leer los movimientos de tiempo en configuraciones visuales*—como son las constelaciones de estrellas—, ¿no constituye en el fondo un paradigma fundamental para todo conocimiento que trate de extraer lo inteligible a partir de lo sensible? ¿Y no es ése, dicho sea de paso, el principal trabajo de todo arqueólogo, de todo historiador del arte? Sea como fuere, Warburg consagró mucho tiempo a entender la importancia cultural de la «pre-ciencia» —o presciencia— astrológica en la historia estética del Renacimiento²⁸, así como en su historia política y religiosa²⁹. En el lado derecho de nuestro panel, por cierto, Warburg decidió colocar, en *abyme* o en medallón, dos láminas que creó para una exposición de astrología oriental antigua³⁰. A la sazón se inspiraba en los trabajos de su amigo Franz Boll, de quien tomó —y cuyas ideas adaptó a sus propios retos teóricos— la famosa fórmula *per monstra ad sphaeram*³¹.

En segundo lugar, los hígados de carnero adivinatorios interesaban a Warburg³² en cuanto representaban, a su modo de ver, un caso ejemplar de esa movilidad histórica y geográfica de la cual las imágenes son vehículos privilegiados: *imágenes migratorias* que al ser tomadas en consideración convierten todo «estilo artístico» y toda «cultura nacional», como por abuso se dice, en una entidad esencialmente híbrida, impura, mestiza. Mezcla o montaje de cosas, lugares y tiempos heterogéneos. Una de las contribuciones más decisivas de la historia del arte warburgiana radica en su descubrimiento, precisamente en el fondo de lo más «clásico» o más «mesurado» que Occidente ha producido —a saber, el arte grecorromano por una parte y el Renacimiento italiano por la otra— de una impureza fundamental relacionada con grandes movimientos migratorios, que sólo podía sacar a la luz una *Kulturwissenschaft* digna de ese nombre, esto es, capaz de *leer los movimientos de espacios* en cada configuración visual³³.

Así, para dar cuenta de los frescos astrológicos del Palazzo Schifanoia de Ferrara, Warburg comprendió que debía pasar, no sólo por la evidente tradición griega y latina, sino también por sus menos obvias ramificaciones árabes, «desvío» histórico y geográfico observable en muchos otros órdenes, por ejemplo en la perspectiva³⁴. Cuanto sucede en el corazón de los «centros» artísticos obedece asimismo a esos hilos menos visibles que tejen las migraciones culturales, de modo que hemos de ir hasta Bagdad o Teherán, Jerusalén o Babilonia, para evaluar lo que ocurre en Roma, Florencia o Ámsterdam. A este *conocimiento nómada*,

28. Véase A. Warburg, 1912, pp. 197-220.

29. Id., 1920, pp. 245-294.

30. Id., 1926, pp. 559-565.

31. Id., 1925a, pp. 2-5. Véanse F. Boll, 1903. F. Boll y C. Bezold, 1911 y 1917. F. Saxl, 1927-1928, pp. 58-72. Id., 1936, pp. 73-84. J. Seznec, 1940, pp. 56-61. M. Ghelardi, 1999, pp. 7-23. M. Bertozzi, 1999. Id., p. 2002, pp. 97-113. D. Stimilli, 2005a, pp. 13-36.

32. A. Warburg, 1925b. Véase P. Matthiae, 2009, pp. 123-138.

33. Véase E. Wind, 1931, pp. 21-35.

34. Véanse A. Warburg, 1912, pp. 197-220. H. Belting, 2008.

desterritorializado, nos invita la impureza fundamental de las imágenes, su vocación para el desplazamiento, su intrínseca naturaleza de montajes. Y por ello, cuando Warburg quiso exponer, más adelante en su atlas, las *Lecciones de anatomía* de Rembrandt, comenzó por disociarlas de su significado más evidente – científico, cartesiano– con un montaje de escenas religiosas y evocaciones antiguas susceptibles de hacérselas comprender desde el punto de vista de una lejana supervivencia de «anatomía mágica»³⁵ (*magische Anatomie*), recordándonos así los hígados adivinatorios de la primera lámina.

El primero de ellos, arriba a la izquierda [fig. 4], es un hígado de arcilla babilónico que se encuentra en el British Museum [fig. 5]. Sin duda fue modelado hacia 1700 antes de nuestra era. Los otros tres adyacentes provienen del museo de arqueología oriental de Berlín y pueden ser de la primera mitad del siglo XV antes de Jesucristo. Objetos fascinantes y dúplices, como todas las imágenes dialécticas: en ellos coinciden al menos dos temporalidades, dos mundos, dos órdenes de realidad a las que normalmente todo separa. Por un lado, se trata de imágenes realistas en extremo: el hígado del carnero está representado a su verdadera escala, poco más o menos como podía verlo y manejarlo el «hepatóscope» babilonio al colocar en una mesa el órgano sangrante recién arrancado del cuerpo del animal sacrificado. Un anatomista contemporáneo reconocerá sin dificultad la morfología completa del órgano: los lóbulos disimétricos –uno de los cuales se llama «lóbulo cuadrado»–, la protuberancia denominada *processus pyramidalis*, la vena porta con su *porta hepatis*, arriba, así como la vesícula biliar que desciende hacia la derecha. Los numerosos modelos de arcilla hallados por los arqueólogos en Oriente poseen idéntico carácter de precisión anatómica³⁶.

Pero, por otro, esos objetos son otra cosa que simples representaciones naturalistas. Lo comprendemos de inmediato al advertir que el hígado del British Museum, al igual que los demás, está cubierto de escritura y dividido en zonas geométricas marcadas por concavidades regulares, se diría que estratégicamente dispuestas sobre toda la superficie del objeto. La escritura hace pensar en una ley o una sentencia grabada, la distribución geométrica en un misterioso tablero de ajedrez. En un estudio fundamental sobre prácticas adivinatorias mesopotámicas, Jean Bottéro mostró que la denominada «adivinación deductiva» ocupaba un campo considerable que se extendía desde la simple *observación* de los fenómenos naturales –astros, meteoros, eclipses, guijarros, plantas, animales y, desde luego, el hombre observado en su fisionomía e incluso en sus sueños³⁷– hasta una compleja *elaboración* de situaciones artificiales como la colocación de las piezas en un juego de azar³⁸ (así lo hace aún hoy el o la que «echa las cartas» con propósito de predicción).

La adivinación *litúrgica*, a la que pertenece la observación de los hígados de animales sacrificados para la ocasión, superpone lo artificial a lo natural, la construcción inteligible al conocimiento sensible. De ahí que la hepatoscopia mezcle tan íntimamente precisión empírica (la visión cercana, entada en las entrañas) y proliferación simbólica³⁹ (la videncia obsesionada por toda una dramaturgia de lejanas relaciones entre los dioses). Los hígados de arcilla vienen a ser interfaces, operadores de transformación entre lo visceral observado de cerca y lo sideral

35. Véase A. Warburg, 1927-1929, pp. 124-125.

36. Véanse M. Rutten, 1938, pp. 36-70. G. Contenau, 1940, pp. 235-283. M. Mani, 1959-1967. J. Nougayrol, 1968b, pp. 31-50. J.-W. Meyer, 1983, pp. 522-527. R. Leiderer, 1990 (con un atlas anatómico).

37. Véase J. Bottéro, 1974, pp. 100-111.

38. *Ibid.*, pp. 123-124.

39. *Ibid.*, pp. 134-143 (ritual), 143-168 (empirismo) y 168-193 (racionalización).

Véase C. J. Gadd, 1966, pp. 21-34.

invocado de lejos. Resultan tan inseparables de la observación anatómica como de la imaginación astrológica y mágica⁴⁰. Por ejemplo, como escribe Jean Nougayrol citando una inscripción babilónica, «el dios Sol continuaba inscribiendo sus voluntades “en el vientre del carnero”». El espectáculo de la naturaleza era un mensaje que podía ser leído⁴¹. Los repliegues del cuerpo animal dejaban efectivamente «leer lo nunca escrito» en el mapa celestial y en el cuerpo de los dioses.

Los rituales de aruspicina, la adivinación por las vísceras, componen una extraña mezcla donde los gestos del cuerpo, ante el informe cúmulo sangrante del órgano arrancado, se asociaban con un formalismo jurídico, religioso, casuístico, donde reinaba la escritura⁴². A cargo de la imaginación y de la imagen —o sea, el modelo de arcilla— quedaba «montar», memorizar o ligar realidades tan diversas. Los sacerdotes colocaban ante la estatua de un dios una tablilla grabada con la pregunta formulada al destino por algún señor (en general el propio rey, por ejemplo Asurbanipal dirigiéndose al dios Shamash). Una vez que el sacrificador había inmolado y abierto a la víctima, se tomaba nota escrupulosa del aspecto de las entrañas, de sus colores, se disociaba después el hígado del cadáver y se inspeccionaban las partes circundantes, denominadas «palacio» del hígado. El adivino o *bârû* ponía el órgano aún caliente en su mano izquierda o sobre una mesa y observaba todas sus peculiaridades. El estilete sucedía entonces al cuchillo, pues el *bârû* redactaba un largo informe basándose en formularios muy precisos, aproximadamente de este tenor:

Hay un «lugar». El «camino» es doble. El de la izquierda cruza al de la derecha: las armas del enemigo causarán estragos contra las armas del rey.

—No hay *kal*. Se encuentra una protuberancia en la parte derecha del «lugar»: ruina de ejército o de santuario. —La porción izquierda de la vesícula biliar es compacta: tu pie aplastará al enemigo. —El «dedo» y el «meñique» son normales. La parte posterior del hígado está dañada a la derecha: herida en la cabeza, cambio del plan de campaña del ejército. —La porción de abajo va así: un *sa-ti* se halla en la corona, el «dedo» del hígado en el centro, su base es inconsistente, el *kaskasu* es brillante, hay quince circunvoluciones intestinales, el interior del carnero es normal. En resumen: el «camino» es doble; el de la izquierda cruza el de la derecha; no hay *kal*; un «dedo» por la parte del «lugar»; la porción trasera del hígado está dañada a la derecha; un *sa-ti* ocupa la corona. —Total: cinco signos desfavorables. Ni un solo signo favorable. Desfavorable⁴³.

La usanza oriental de contemplar hígados arrancados a los animales —recordemos que *contemplar* significa ante todo observar una realidad natural delimitándola como *templum*, es decir, como un campo estrictamente acotado de acción sobrenatural que revela sus signos de predicción, de modo que mirar al espacio se torna mirar en el tiempo—, ese uso ritualizado, casuístico, formal, permitía en efecto «leer lo nunca escrito». A partir de ahí, no obstante, emprendía una dialéctica completa de la *materia* informe vista como *cartografía* de síntomas, lo que suscitaba una intensa actividad de *escritura* interpretativa. La *mesa* en la que se presentaba la masa orgánica del hígado se volvía *imagen* en el modelo de arcilla que servía de prontuario y de manual de orientación, después *tablilla* de escrituras

40. Véanse M. Jastrow, 1908, pp. 646-676. J. Nougayrol, 1966, pp. 6-19. Id., 1968a, pp. 25-81. E. Reiner, 1995. T. Abusch y K. van der Toorn (dir.), 1999.

41. J. Nougayrol, 1968a, p. 32.

42. Véase J. Bottéro, 1987, pp. 233-251.

43. Citado por G. Contenau, 1940, p. 262.

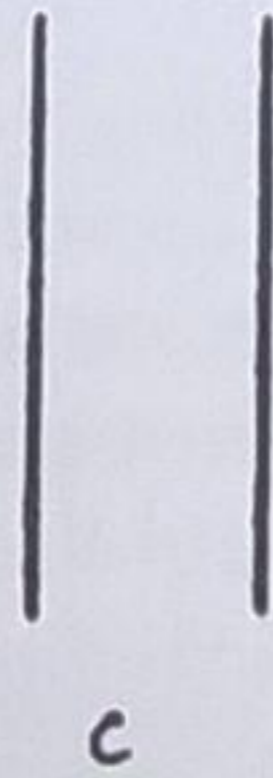
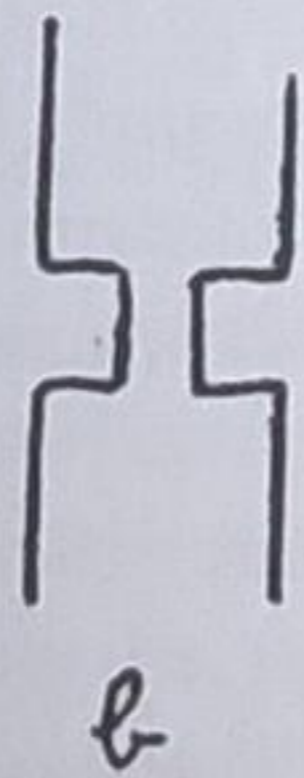
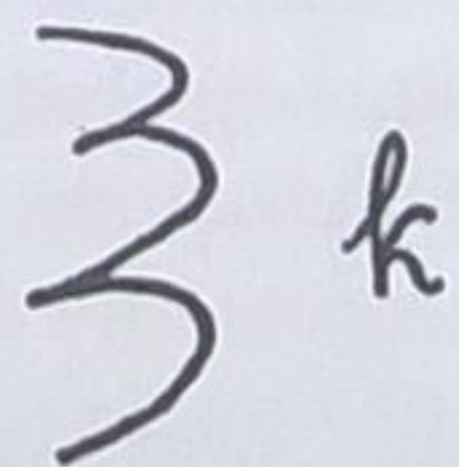
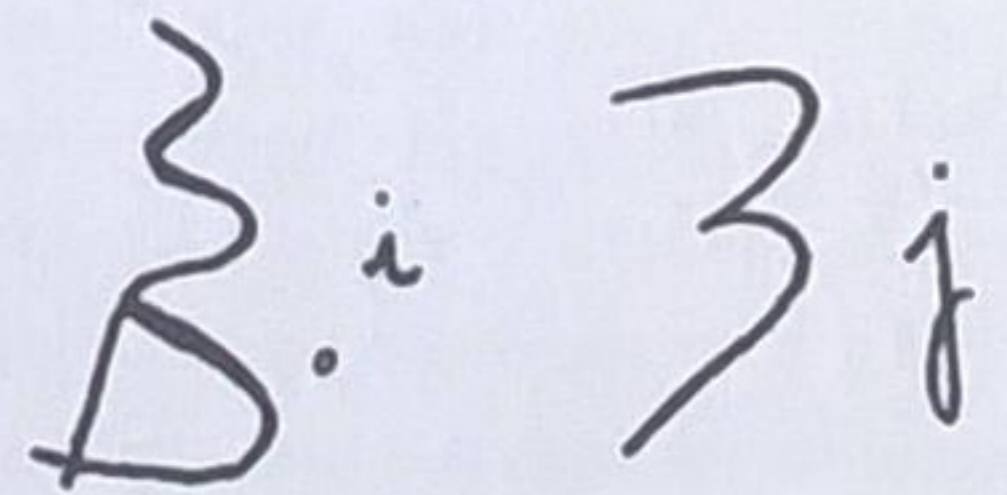
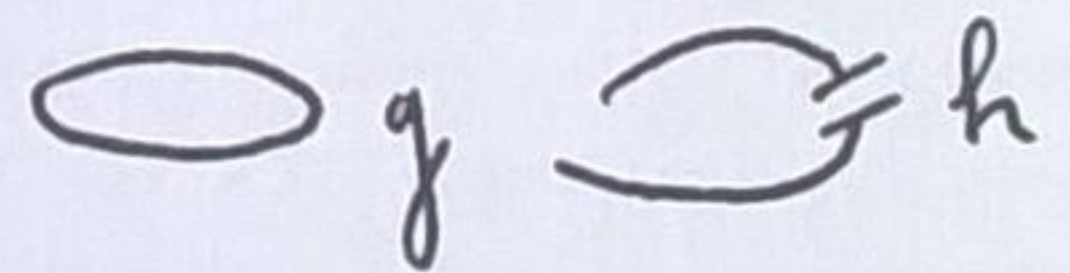
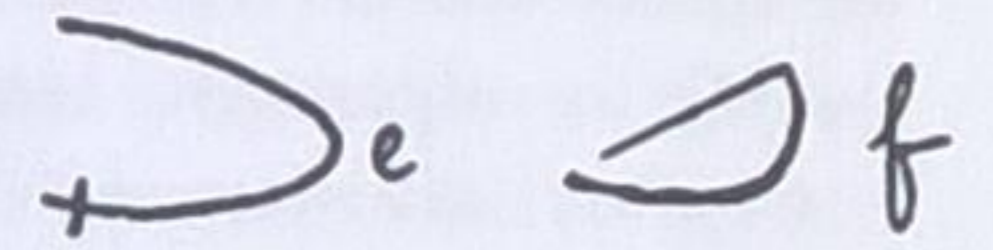
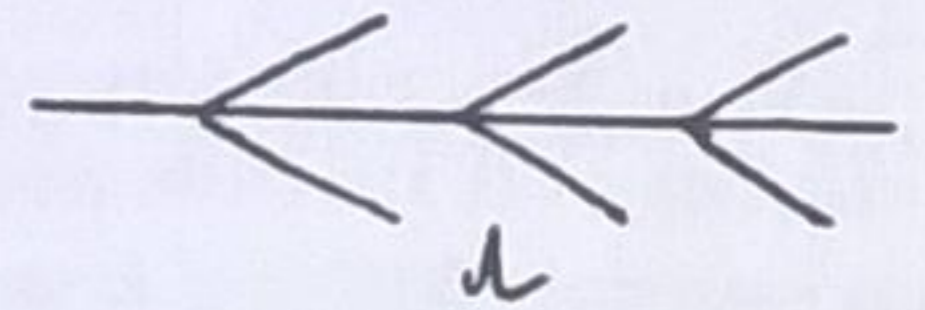
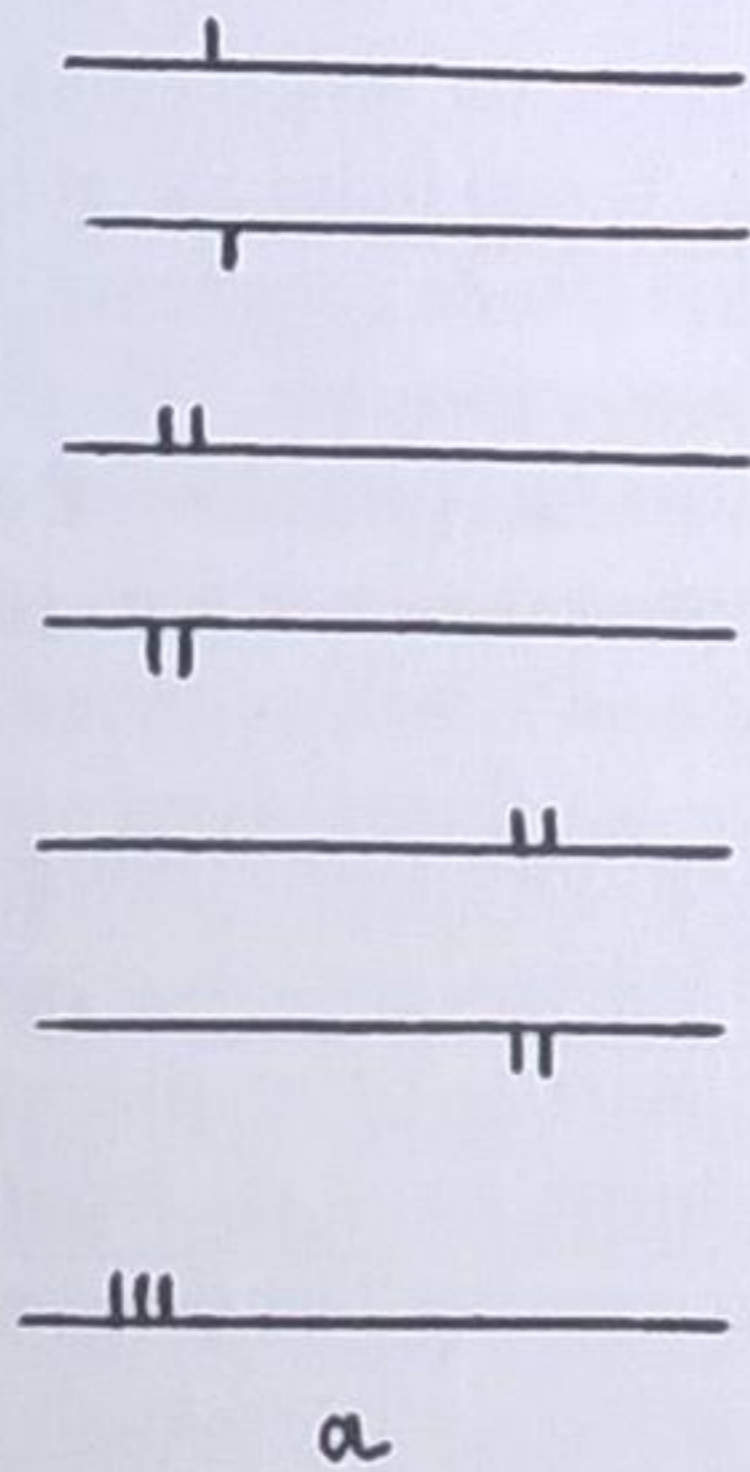


Fig. 5
Anónimo babilonio
Hígado adivinatorio,
hacia 1700 a.C. Arcilla
British Museum, Londres

Fig. 6
Anónimo babilonio
Anomalías del hígado dibujadas
en tabletas hepatoscópicas
Según G. Contenau,
*La Divination chez les Assyriens
et les Babyloniens*
París, 1940, p. 242

a la vez diagnósticas (meticulosamente descriptivas) y pronósticas (que declinan hasta el infinito las «relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías» inherentes a cada singularidad observada).

La literatura hepatoscópica asiria y babilónica es considerable. Desde el inicio del II milenio se habían creado auténticas bibliotecas, con millares de informes adivinatorios, de compilaciones de observaciones del hígado y de fórmulas interpretativas. Se encuentran, por ejemplo, dos mil documentos sólo de la época sargónica, entre 721 y 627 a. C.⁴⁴. Florecen por doquier notables formulaciones, por ejemplo: «Si, siendo doble el Camino, [ambos] son abrasados: revuelta; los días ensombrecerán constantemente»⁴⁵. El vocabulario es inmenso, a la vez preciso y metafórico: «presencia» (*manzâzu*, sin duda la palabra más frecuente), «cuerpo», «peligroso», «mentira», «excrementos», «pastel», «lamentación», «insecto», «patas arriba», «ruina», «fundación», «sublevarse», «intervalo», «pústula», «palacio» «semejante a», «al lado uno de otro»⁴⁶. Ya la tabla de materias de un compendio *Bârûtu* —que significa «la adivinación por antonomasia»— da que pensar:

I. De las partes de la víctima distintas del hígado, el pulmón, el intestino, esto es, por ejemplo la espina dorsal y las costillas, los riñones, etc. —II. De los intestinos [y especialmente del colon espiral]. —III. De la línea y zona del hígado denominada Presencia [divina]. —IV. De otro surco hepático, normalmente perpendicular al precedente, que lleva el nombre de Camino. —De la «cara estomacal» del hígado, con su Crisol, su Fuerte, su Puerta de Palacio, su Paz. —VI. De la Amarga [la vesícula biliar], antes llamada el Pastor y que, desde los orígenes, forma junto con el Dedo la parte esencial. —VII. Del Dedo mismo [el tercer lóbulo característico del hígado de carnero]. —VIII. Del Arma y otras marcas fortuitas. —IX. Del pulmón en sus diversas partes. —X. De la confrontación [o dialéctica, que ya no estudia los «signos» por separado, sino sus relaciones entre sí o con las circunstancias exteriores]⁴⁷.

El enunciado del último capítulo de ese tratado adivinatorio nos informa por sí solo sobre la complejidad y gran sutileza del universo semiótico que opera en las prácticas de la aruspicina. Una teoría completa de los signos que se extiende mucho más allá de la simple regla universal plasmable en un diccionario. La *imaginación* de las relaciones abocaba a todos los juegos posibles de correspondencias, cediendo a las cadenas de asociaciones la ocasión de relacionar, de «releer» el órgano, fuera de todo vínculo fijado entre el dato sensible y el significado inteligible⁴⁸. La *observación* de las peculiaridades, a su vez, no disociaba la nomenclatura general de los signos y la excepción circunstancial de los síntomas⁴⁹. De ahí la importancia capital de las «marcas fortuitas» que daban lugar a sistemas de anotaciones gráficas que constituían, de ese modo, «atlas de singularidades» descubiertas en el hígado de los animales sacrificados⁵⁰ [fig. 6].

LOCURAS Y VERDADES DE LO INCONMENSURABLE

Al disponer en la primera lámina de su atlas *Mnemosyne*, justo al lado del hígado adivinatorio del British Museum, tres objetos de igual naturaleza relacionados con

44. Véanse F. Fossey, 1905. A. Boissier, 1905-1906. V. Scheil, 1917, pp. 145-148. Id., 1930, pp. 141-154. J. Nougayrol, 1941, pp. 67-80. Id., 1945, pp. 56-97. Id., 1950, pp. 1-40. Id., 1968a, pp. 27-45.

45. Citado por J. Aro y J. Nougayrol, 1973, p. 50.

46. U. Koch-Westenholz, 2000, pp. 493-540 (índice de palabras).

47. J. Nougayrol, 1968a, p. 40.

48. Véase G. Manetti, 1993, pp. 1-13.

49. Véase J. Bottéro, 1974, pp. 144-193.

50. Véanse G. Contenau, 1940, p. 242. J. Nougayrol, 1968a, p. 34.

los intercambios entre las civilizaciones hitita y babilónica [fig. 4], Aby Warburg abrigaba, sin duda alguna, el deseo de sugerir la «migración» (*Wanderung*), tanto geográfica como temporal, de las sorprendentes prácticas que acabamos de resumir. La aruspicina asiria y babilónica, en efecto, se dispersó por todas partes desde Oriente Medio –Egipto, el reino de Susa, Canaán– hasta Grecia, hasta el Occidente etrusco y romano⁵¹. Migración estrictamente homogénea, dicho sea de paso, respecto de la astrología, con la que la adivinación hepatoscópica mantiene, según hemos visto, conexiones fundamentales⁵². Si el hígado figura especialmente valorizado en dichas prácticas, se debe asimismo a una psicofísica muy extendida que hacía de él, en el hombre, el órgano por antonomasia de la vida y del alma⁵³ (las cosas cambiaron de modo sensible cuando Hipócrates, en el siglo V a. C., volvió a centrar la sede de la vida en el corazón).

De ahí que hallemos, en el ámbito semítico, gran cantidad de fórmulas que transmiten esa antiquísima concepción psicofísica: incluye desde el «canto del hígado» de los Salmos, hasta ciertas fórmulas rabínicas acerca del alma humana alojada en el hígado⁵⁴. Y se prolonga además hasta en la expresión de poetas árabes más tardíos, sobre el «hígado roto y desgarrado» por la pena de amor o sobre los frutos del amor –los hijos– que se forman «con la sangre más profunda del hígado». Uno de ellos escribe por ejemplo: «El dolor que causa tu ausencia en mi alma es sal arrojada en mi hígado». Otro prefiere decir que «la letra del deseo [...] traza en mi hígado líneas que dictan mis insomnios»⁵⁵. Richard Onians recalca, por otra parte, la importancia del hígado en *Los orígenes del pensamiento europeo*. Cita como ejemplo el himno fúnebre de Dión para Adonis, en el cual Cipris reclama «un beso que dure hasta que, desde tu alma, tu aliento fluya por mi boca y por mi hígado»⁵⁶.

Así pues, también para los griegos el hígado se halla en el centro de la relación entre el cuerpo y el alma. Se asocia con el *phrèn*, que designa primero el diafragma –por cuanto envuelve al hígado, pero también separa el corazón y los pulmones de las vísceras inferiores– y, por ende, el principio espiritual que alternativamente nos torna cuerdos y locos («frenéticos»). El hígado es el centro del cuerpo porque fabrica las sustancias de la vida (la sangre) y de la pasión (la bilis). Cuando Ulises piensa matar a Cíclope con su espada, apunta ante todo al hígado; cuando Zeus castiga a Prometeo o Titios, en el hígado es donde reciben golpes; cuando los personajes trágicos se suicidan, se atraviesan el hígado⁵⁷. El hígado servirá además de «carne» privilegiada en los sacrificios animales de la Grecia antigua: se colocará en una mesa de ofrenda y se observará su disposición interna –con su «hogar», decían, y sus «puertas»– de modo que el propio espacio de la ciudad, por decirlo así, recobre el orden⁵⁸.

El hígado será por tanto, también para los griegos –y con preferencia a otros órganos como el corazón, el bazo, el estómago, los pulmones o los riñones –, «la sede por antonomasia de la adivinación, el *trípode de la mántica*», escribe Auguste Bouché-Leclerc en *Histoire de la divination dans l'Antiquité*. «Sin cabeza o lóbulo, presagia ruina y muerte. Así fueron avisados de su fin próximo Cimón, Agesilao y Alejandro. Mas ese primer examen era sólo el comienzo de un complicado análisis en el que se revisaban todos los signos o “lenguas” (*glôssai*) del

51. Véanse A. Boissier, 1935. G. Contenau, 1940, pp. 269-283. J. Bottéro, 1974, pp. 70-72.

52. Véanse F. Cumont, 1906, pp. 37-68 y 253-296. E. Boll y C. Bezold, 1911.

53. Véase G. Contenau, 1940, pp. 235-237.

54. Véase A. Merx, 1909, pp. 436-443.

55. Citado *ibid.*, pp. 429-435.

56. Citado por R. B. Onians, 1951, p. 113.

57. *Ibid.*, pp. 42-43 y 109-115.

58. Véase F. Lissarrague, 1979, pp. 92-108.

hígado. El arte, bastante simple al comienzo, debió sobrecargarse, como siempre ocurre, con distinciones arbitrarias o incoherentes. Bien podemos adivinar que las "puertas" del hígado (*plutai, dochai*), cuyo encogimiento constituía un presagio enojoso, eran las aberturas de la vena porta, pero ¿dónde encontrar y cómo repartir todas estas regiones designadas con los peregrinos nombres de: hogar, mesa, tumba, cuchillo, dios, río, vínculo, barrera? El hígado ocupaba tanto a los hieróscopes griegos que descuidaban casi por completo a los otros órganos»⁵⁹.

Pero nos hallamos en Grecia, patria de la dialéctica. ¿Qué podía decir la filosofía de unas prácticas donde el destino de toda una sociedad humana podía ser «leído» en las vísceras de un animal por medio de una organización celeste que comprometía la voluntad de los dioses? Un epistemólogo moderno, conocedor de la noción de «obstáculo epistemológico» apuntada por Gaston Bachelard⁶⁰, cuestionaría sin duda la propensión —típica de la astrología, de la adivinación, del pensamiento mágico en general— a inventar vínculos, mediante «analogías», entre órdenes de realidad inconmensurables: los astros o los dioses, los animales, los hombres. Allí donde un signo objetivo parece inducir una relación legítima (lo que es el humo para el fuego), allí donde la monstruosidad física o imaginaria crea un vínculo ilegítimo (la barba en una mujer o los dientes en la gallina), los adivinos griegos se complacían justamente en comprender dentro de un mismo conjunto «signos», «monstruosidades» e «imágenes», *sēméia, térata y phasma*⁶¹. Platón, por supuesto, se planteó estas cuestiones de legitimidad. Y se las planteó precisamente a partir del hígado. Cuenta así, en *Timeo*, cómo el Demiurgo, consciente de que la especie humana se hallaría perpetuamente dividida entre la razón (*logos*) y las imágenes (*eidôla*), decidió fabricar un hígado para el cuerpo humano:

[El Demiurgo] formó el hígado y lo colocó en el espacio reservado para la parte que desea. Lo concibió compacto, liso, brillante, y conteniendo dulzura y amargor, para que en él, al igual que en un espejo que recibe las impresiones y deja ver las imágenes (*eidôla*), la fuerza de los pensamientos que llegan desde la inteligencia le produzca espanto cada vez que utiliza la parte congenital del hígado que es la amargura, ésta difunde acidez por todo el hígado y muestra el color de la bilis, cada vez que contrayendo el órgano lo hace por completo rugoso y áspero, pliega y contrae el lóbulo, bloquea y cierra los receptáculos y entradas y proporciona penas y disgustos. Pero cuando alguna inspiración de dulzura procedente de la inteligencia pinta imágenes contrarias, proporciona tranquilidad a la amargura por no querer agitar ni juntarse con una naturaleza contraria a ella, utiliza la dulzura innata sobre aquél y lo consigue todo, lo hace liso y libre, vuelve benigna y feliz la parte del alma que vive junto al hígado, hace que pase un día agradable y le concede por la noche el don de la adivinación en el sueño, puesto que no participa de la razón y la inteligencia⁶² (*logou kai phronèséos*).

Vemos, pues, al propio fundador del racionalismo occidental forzado a entrar en los remolinos, los repliegues de la vida orgánica e irracional. Confrontado a la oscura potencia de una «monstruosidad» visceral situada en el centro del cuerpo humano —masa amorfa y sin embargo activa por dentro—, Platón se ve obligado a concertar las exigencias de la razón con los usos, conocimientos

59. A. Bouché-Leclerc, 1879-1882, I, pp. 171-172 (reed. pp. 136-137). Véase R. Bloch, 1984, p. 36.

60. G. Bachelard, 1938, pp. 13-22.

61. Véase R. Bloch, 1963, pp. 15-16.

62. Platón, *Timeo*, 71 a-d, pp. 2029-2030.

y creencias de su tiempo acerca del papel del hígado en las relaciones entre el alma y el cuerpo⁶³. Retrospectivamente, el texto de *Timeo* justifica con creces que las representaciones de hígados adivinatorios abrieran el gran álbum de la «tragedia de las culturas» y de la historia del arte occidental que despliega, a su manera, el atlas *Mnemosyne*. Pues lo que Platón afirma, ante todo, es que el hígado constituye el órgano del deseo —o al menos que está «colocado en el espacio reservado para la parte que desea»— y, en ese sentido, funciona como un *receptáculo de imágenes*.

Según esa antigua perspectiva, el hígado sería pues una especie de *mesa* de imágenes: un plano de inscripciones erráticas o, como dice Platón, un «espejo brillante y nítido» (cuyas impurezas limpia con regularidad el bazo) capaz de recibir y reflejar las «impresiones» y los fantasmas que llegan hasta él⁶⁴. Sería también una *bolsa* de imágenes, por cuanto contiene los humores y colores, «dulces» o «amargos», que tiñen nuestros deseos. Y sería, por último, un *volumen* de imágenes, descrito por Platón en su texto con sorprendente plasticidad: la amargura lo curva, lo contrae, lo arruga, lo vuelve «áspero», obstruye sus lóbulos e induce nuestro «mal humor» hasta la náusea, cuando no hasta la locura; la dulzura, en cambio, le devuelve su «posición recta», su extensión normal, su textura lisa, su «libertad», lo cual inducirá nuestro «buen humor» hasta en el sueño.

Un órgano, por tanto, del deseo y de la imaginación. Basta con articular esos dos paradigmas para entender por qué el interés de Warburg por la adivinación y la astrología no estaba en absoluto al margen de su interrogación fundamental sobre la eficacia de las imágenes en una historia de muy larga duración. Las imágenes proporcionan figura no sólo a las cosas y a los espacios sino a los tiempos: *las imágenes configuran los tiempos* a la vez de la memoria y del deseo. Poseen simultáneamente carácter corporal, mnemotécnico y votivo⁶⁵. De ahí que a Platón no se le ocultara que el hígado, receptáculo de las imágenes, era también —o mejor: por eso mismo— un aparato para predecir, para figurarse los tiempos venideros sobre la base de cierta memoria de los tiempos pretéritos. El hígado, concluía en el pasaje del *Timeo*, es efectivamente «la sede de la adivinación» que el bazo se encarga de «mantener siempre brillante y limpio», con el fin de que las imágenes adivinatorias, enviadas por los dioses, se plasmen en él lo más nítidamente posible⁶⁶.

El filósofo, desde luego, está para diferenciarse del adivino. Nos advierte de que la razón se opone con firmeza a la imaginación y los signos distintos a los signos indistintos, por «brillante y limpia» que sea la superficie hepática de un carnero sacrificado. Platón recuerda así, en *Fedro*, que no media más que un paso entre *mantiké*, o arte del adivino, y *maniké*, o delirio del loco⁶⁷ (una sola letra separa, en francés, las palabras «foie*» y «folie*»). Pero Platón sabe además, por tradición o por intuición aún inenunciable, que *las imágenes saben prever los tiempos* a través del ejercicio de montajes entre cosas inconmensurables, como los que componen los soñadores inspirados o los oráculos «entusiastas»: «Es un hecho: la profetisa de Delfos y las sacerdotisas de Dodona prestaron bajo el imperio de la locura cuantiosos y eminentes servicios a los griegos —tanto a particulares como a pueblos—, mientras que en su sano juicio nada o poco hicieron. ¿Y qué decir de

63. Véase J. Pigeaud, 1981, pp. 50-53.

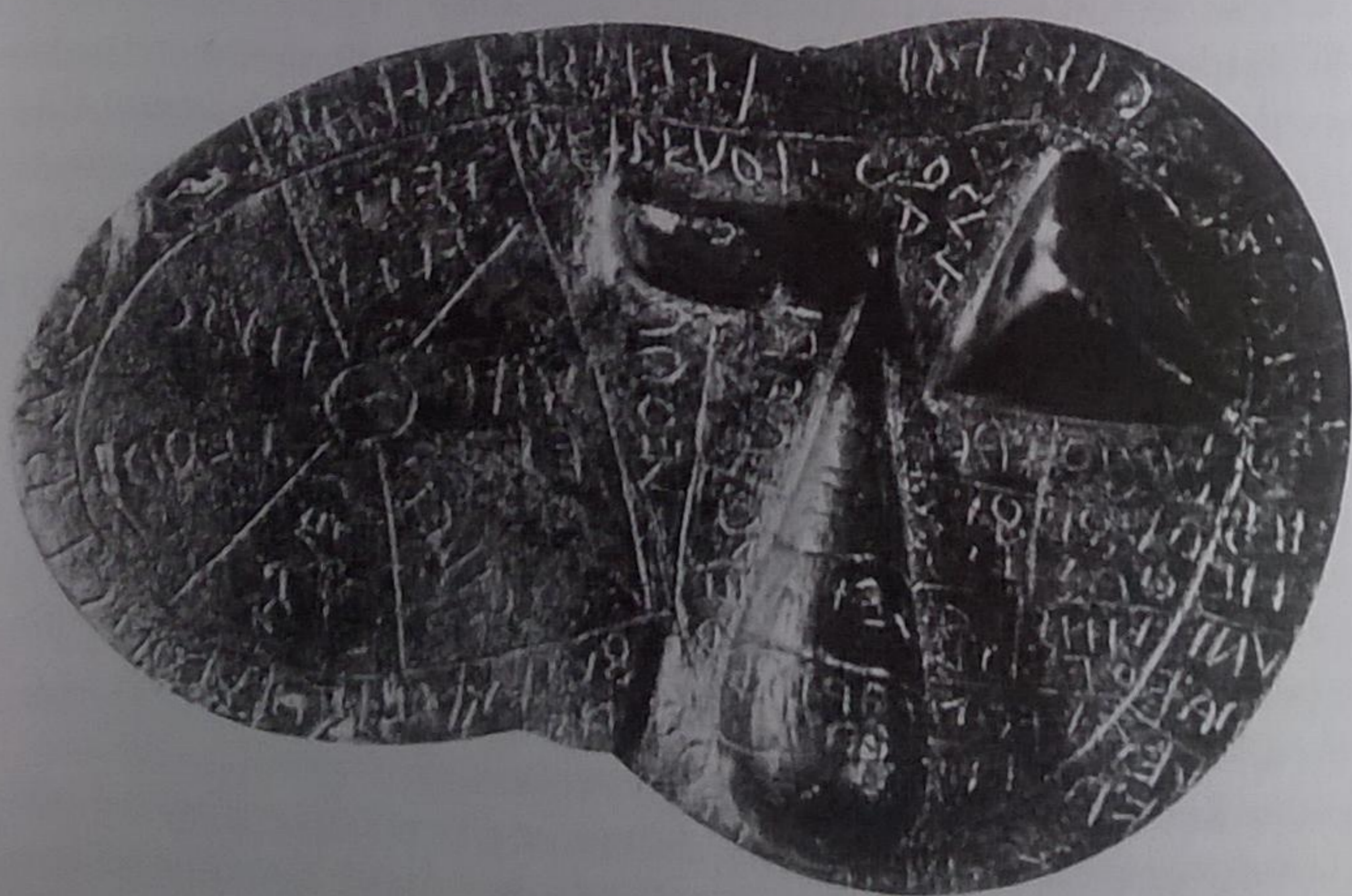
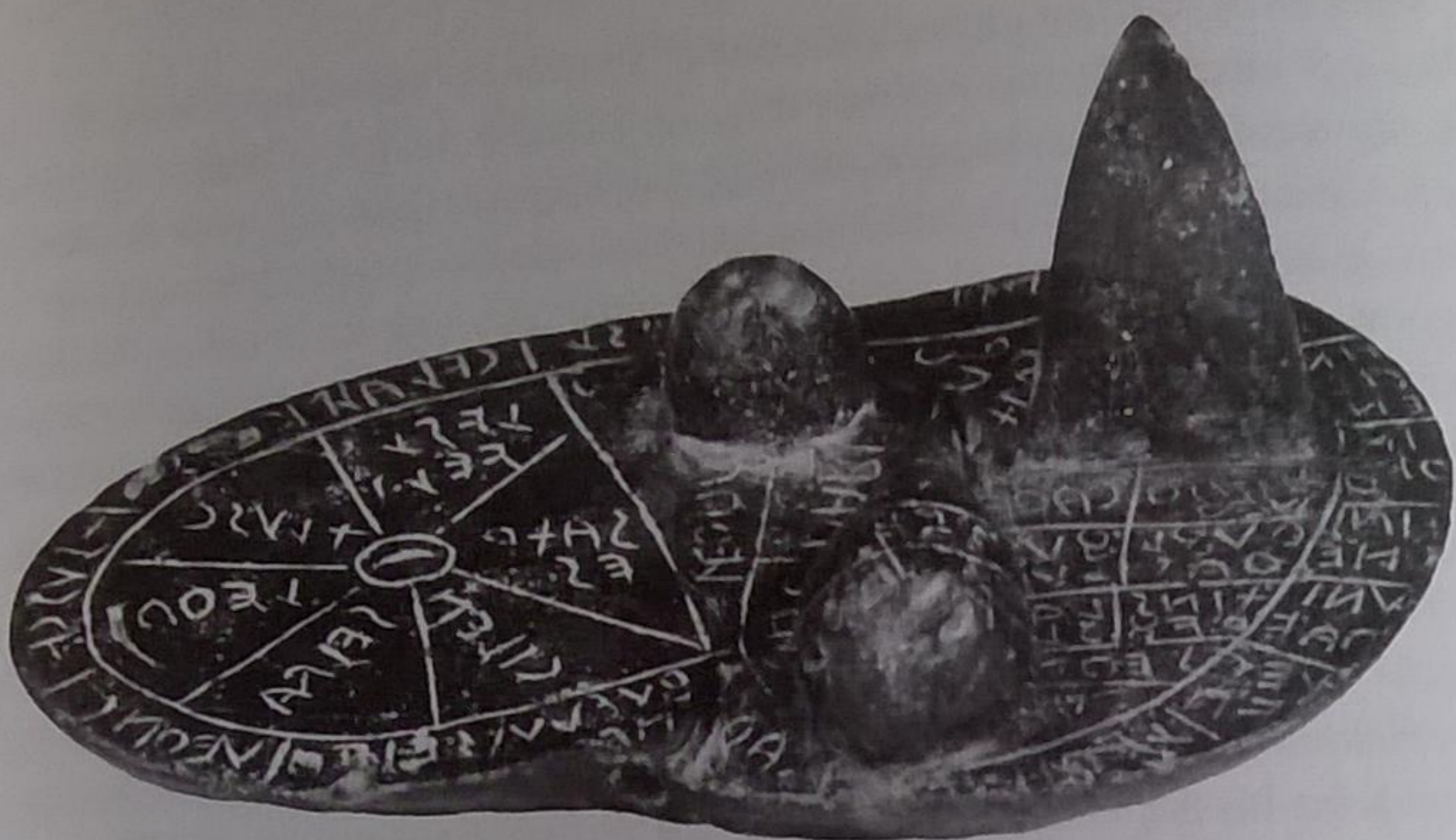
64. Platón, *op. cit.* 72 c-d, p. 2031.

65. Véase G. Didi-Huberman, 2006a.

66. Platón, *op. cit.* 71d-72d, pp. 2030-2031.

67. Platón, *Fedro*, 244c, p. 1260.

*. «Hígado» y «locura». [N. de la T.]



Figs. 7-8-9
Anónimo etrusco
Hígado de Piacenza, siglo II-I a. C.
Bronce, 12 x 8 x 6,4 cm
Museo civico, Piacenza

la Sibila y demás adivinos inspirados por los dioses, que tanto predijeron a tanta gente, orientando por buen camino su porvenir?»⁶⁸.

En la doctrina platónica existe, claro, todo un arsenal de soluciones conceptuales destinadas a resolver esas dificultades. Mas el recelo permanecerá, como permanece —en el propio Platón e incluso en Descartes, por ejemplo— la *inquietud de la razón ante los poderes de la imaginación*. Que la imaginación tenga que ver con la locura y, por consiguiente, con el error y la ilusión, en nada puede inquietar a un filósofo racionalista. Pero que, dada su proximidad con la locura, la imaginación sea capaz de alumbrar razones que la razón ignora —como consideraron, entre otros, Goethe o Baudelaire, Benjamin o Bataille—, complica de modo singular cualquier teoría del conocimiento. Locura y verdad no son tan inconmensurables como los dualismos tradicionales pretenden hacernos creer. Lo que Sigmund Freud nos enseñó a nivel psíquico sobre el *saber inconsciente* de los sueños o de los síntomas, nos lo demostró Aby Warburg a nivel cultural al concentrarse en los *saberes supervivientes* que las imágenes transmiten en la larga duración⁶⁹.

Así es como sobrevivieron las inmemoriales prácticas hepatoscópicas de asirios y babilonios en el mundo etrusco y romano, a diez o quince siglos de distancia. La primera lámina del atlas *Mnemosyne* dispone, bajo los hígados adivinatorios babilónicos, dos vistas fotográficas de un pequeño objeto de bronce, objeto extraordinario descubierto en Grossolongo, cerca de Piacenza, en 1877 [figs. 3-4 y 7-9]. No sorprenderá que un artista como Joseph Beuys manifestara su fascinación ante esa cosa sin edad, que evoca mucho menos una estatua itálica que algunas esculturas surrealistas realizadas por Alberto Giacometti en los años treinta del siglo XX⁷⁰. Se trata de un modelo etrusco de hígado adivinatorio. Posee las mismas características que sus predecesores babilónicos: un realismo suficiente para que podamos orientarnos con precisión en la morfología del órgano; un simbolismo extremo que organiza la superficie en compartimentos disímiles aunque cuidadosamente delimitados —un círculo, varios triángulos, una zona de borde que sigue con regularidad los sinuosos contornos del objeto— y, además, cubiertos de escritura.

Ese objeto fascinaba a Aby Warburg. Trató de conseguir un molde (no sabemos si lo consiguió, en cualquier caso el objeto no se encuentra en el archivo hoy guardado en Londres). En su biblioteca poseía diversas monografías sobre el «Hígado de Piacenza»⁷¹. Desde aquellos trabajos pioneros, la datación del objeto ha sido revisada por los arqueólogos, gracias sobre todo al estudio de las inscripciones: hoy se considera que el objeto fue realizado, no en el siglo III, sino a finales del II o en el siglo I a. C.⁷² No deja por ello de dar testimonio de una práctica evidentemente muy antigua, que caracterizó a la religión etrusca y marcó sin duda a la religión romana arcaica, y que continuó dando que pensar hasta los tiempos de Plinio y de Cicerón⁷³. El bronce de Piacenza aparece, en todo caso, como una herramienta de orientación adivinatoria, un prontuario técnico, un *atlas en miniatura* para los adivinos encargados de reconocer en cada parte visceral, observada *de facto* en la «mesa de disección» o de consulta, las zonas siderales correspondientes *de jure*, a saber, los dioses del panteón etrusco implicados en cada síntoma, en cada repliegue del propio órgano.

68. *Ibid.*, 244b, p. 1260.

69. Véase G. Didi-Huberman, 2002, pp. 273-362.

70. Véanse A. Giacometti, 1916-1965, p. 481. *Id.*, 1948, pp. 86-94. J. Beuys y V. Harlan, 1986, pp. 107-111.

71. W. von Bartels, 1910. E. Galeotti-Heywood, 1921. A. Grünwedel, 1922, pp. 128-131. G. Furlani, 1928, pp. 243-285.

72. Véanse G. Colonna, 1984, pp. 171-184. L. B. van der Meer, 1987, pp. 17-19. G. Rocchi, 1993, p. 9.

73. Véase G. Dumézil, 1966, pp. 636-640.

Así, el «Hígado de Piacenza» es a la vez un *objeto práctico* y un *objeto conceptual*: un objeto práctico, puesto que admitía orientar las zonas favorable (*pars familiaris*) y desfavorable (*pars hostilis*) del hígado en el ejercicio concreto de su interpretación⁷⁴; un objeto conceptual, puesto que sus zonas geométricas forman un mapa simbólico que delimita, en el detalle del hígado examinado, los diferentes *templa* o «marcos» de inteligibilidad atribuidos a cada una de las veintiocho divinidades invocadas⁷⁵. Sin duda Aby Warburg se interesó de modo especial por el hecho de que la zona del borde se presenta en el «Hígado de Piacenza» como una división del cielo, una partición astrológica en dieciséis regiones, partición que hallaremos seis siglos después en Martianus Capella, cuya influencia, como es sabido, se prolongó a su vez durante toda la Edad Media y el Renacimiento⁷⁶. Todo lo cual justificaba igualmente que objetos tan extraños y «no artísticos» como esos hígados adivinatorios abrieran el atlas warburgiano de la memoria (Mnemosine) –y no de la crónica (Clío)– de nuestras artes visuales occidentales en muy larga duración.

Objeto práctico y conceptual, el «Hígado de Piacenza» no por ello dejó de ser un *objeto empático*, en el sentido concreto en que Warburg adaptó el concepto de *Einfühlung* a sus propios retos antropológicos sobre el «conocimiento por incorporación»⁷⁷; en el sentido también en que Karl Reinhardt pudo reflexionar acerca de las correspondencias cósmico-antropomorfas en la Antigüedad⁷⁸. Así, cada «fisura» del hígado de carnero *contemplado* debía representar a su escala, en la mesa de disección, las fuerzas siderales de un relámpago de rayo, un trayecto meteórico o un movimiento de planeta. Pero no nos engañemos sobre la palabra «contemplación»: en absoluto denota una pureza sublime de la mirada. Es técnica, concreta hasta en el manejo de los conceptos. Y sobre todo, polimorfa. Pues hemos de reconocer en el «Hígado de Piacenza» un auténtico *objeto cosmopolita*, híbrido, mestizo. Un montaje de heterogeneidades culturales, culturales y temporales. Un objeto típicamente etrusco⁷⁹, sin duda, pero cuajado de creencias exógenas –no todas las divinidades inscritas él son etruscas– y de lejanas migraciones asirio-babilónicas cuyos armónicos «se oyen» hasta en el vocabulario descriptivo e interpretativo de los adivinos hepatóscopes: el «Camino», la «Presencia», la «Magna Puerta», el «Río», el «Impedimento»⁸⁰. Incluso la palabra que designaba al oficiante –el «arúspice», *haruspex* en latín– desafía a la etimología habitual aun evocando, indefectiblemente, la palabra asiria que significa «el hígado»: la palabra *har*⁸¹.

Tal cosmopolitismo provenía del pasado –migraciones de creencias y prácticas de Oriente hacia Occidente–, pero también se enriqueció y prolongó hasta épocas ulteriores en el medio romano donde oficiaba el *haruspex* (intérprete de las vísceras) junto al *auspex* (intérprete de los pájaros). Roma integró, pues, incluso dentro de una conflictividad siempre posible, las antiguas técnicas etruscas de la adivinación, y ello hasta la Antigüedad tardía⁸². El hígado del enemigo, por ejemplo, era particularmente valorado por los romanos en las prácticas de hechizo reguladas por «tablillas de maldición» o *tabellae defixionis*⁸³. Las andanzas y peripecias de los emperadores rebosaban, por lo demás, de acontecimientos prodigiosos y de presagios, como esta anécdota de Augusto que relata Suetonio en la que se conjugan de modo significativo el vuelo de pájaros –buitres, nada menos– con los repliegues del hígado:

74. Véanse A. Bouché-Leclercq, 1879-1882, IV, pp. 68-74 (reed., pp. 867-870). A. Grenier, 1946, pp. 293-298. A. Maggiani, 1982, pp. 53-88. L. B. van der Meer, 1986, pp. 5-15. Id., 1987, pp. 147-152.

75. Véanse L. B. van der Meer, 1987, pp. 141-144. G. Rocchi, 1993, p. 9 (que cuenta treinta y nueve divinidades).

76. Véase G. Moretti, 1995.

77. Véase G. Didi-Huberman, 2002, pp. 391-432.

78. Véase K. Reinhardt, 1926, pp. 52-53 y 105-106.

79. Véanse C. O. Thulin, 1906-1908, II. R. Bloch, 1984, pp. 49-60.

80. Véanse R. Pettazzoni, 1927, pp. 195-199. G. Furlani, 1928, pp. 243-285. J. Nougayrol, 1955, pp. 509-519. G. Dumézil, 1966, pp. 640-646.

81. Véase A. Boissier, 1900, p. 330. Id., 1901, p. 36. A. Ernout y A. Meillet, 1932, pp. 289-290.

82. Véase J. Bayet, 1937, pp. 44-63. R. Bloch, 1968, pp. 201-203. F.-H. Pairault-Massa, 1985, pp. 56-115. S. Montero Díaz, 1991. D. Briquel, 1999, pp. 185-204. Id., 2000, pp. 177-196. M.-L. Haack, 2003. S. W. Rasmussen, 2003, pp. 117-148.

83. Véase R. B. Onians, op. cit. nota 56, p. 594.

Durante su primer consulado, cuando consultaba los augurios (*augurium capienti*), doce buitres surgieron ante él, como otrora ante Rómulo, y al ofrecer un sacrificio, los hígados de todas las víctimas aparecieron replegados en sí mismos hasta la última fibra (*omnium victimarum iocinera replicata intrinsecus abima fibra paruerunt*): ahora bien, los arúspices fueron unánimes en ver en ello presagios de grandeza y de prosperidad⁸⁴.

Por supuesto, hemos de tener en cuenta diferencias y especificidades: allí donde los etruscos trocebaban las vísceras para su examen aislado en la mesa prevista al efecto, los romanos reunían ambos actos, el de la ofrenda benéfica (*litatio*) y el del examen (*probatio*) de las vísceras no desprendidas del animal abierto (*adhaerentia exta*)⁸⁵. Mas, como apunta Robert Schilling, ambas prácticas acabaron a menudo confundándose⁸⁶. Lo cierto es que la «disciplina etrusca», así llamaban a la aruspicina, suscitó en el mundo romano sospechas incesantes desde la misma autoridad que se le confería. En el año 44 a. C., en un contexto de reflexiones sobre la religión (en su *De natura deorum*) y sobre el destino (en su *De fato*), Cicerón escribió un tratado íntegramente dedicado a los presagios, el *De divinatione*. Su argumentación dialéctica perturbará a más de un comentarista: deja constancia, toma posición –sobre todo contra la instrumentalización política de los arúspices–, pero también deja libre al lector de elegir las conclusiones⁸⁷.

Como Platón antes que él, Cicerón critica la inconmensurabilidad de las escalas de magnitud –la demasiado cercana y peculiar forma de un hígado de carnero, la demasiado lejana y general estructura de las realidades supraterrrestres– reunidas en el acto adivinatorio: «Los estoicos –dice para apuntalar su argumento– no admiten que Dios se ocupe de cada fisura del hígado (*singulis iecorum fissis*) o de cada canto de pájaro (no sería ni conveniente, ni digno de los dioses, ni de ninguna manera posible), pero piensan que, ya en el origen, el mundo fue conformado de manera que ciertos hechos vayan precedidos por ciertos signos (*ut certis rebus certa signa praecurrerent*), unos en las vísceras, otros en las aves, o bien en los relámpagos, los prodigios, los astros, las visiones oníricas, las palabras pronunciadas durante el delirio»⁸⁸.

Tal sería, una vez más, la inquietud de la razón ante las imágenes hechas, no para *ver* solamente las cosas que se nos presentan, sino para *entrever* y *prever* cosas que aún se nos ocultan. Sin duda habremos de acusar a la locura de toda imaginación entregada a las «correspondencias» entre cosas o tiempos inconmensurables. Pero, por otro lado, habremos de admitir la posible *verdad del síntoma*, que sugiere un vínculo entre «ciertas cosas» (*ut certis rebus...*) y «ciertos signos» (*...certa signa*). De ahí que Cicerón adopte una postura doble ante la aruspicina que él contesta en el plano de la razón pura –valga semejante vocabulario– pero que se niega a excluir en el plano de la razón práctica:

Comencemos por la aruspicina; a mi juicio, hay que practicarla por el bien de la República y de la religión común, pero estamos solos y podemos buscar la verdad sin estar mal vistos, sobre todo yo que dudo de la mayoría de las cosas. Examinemos primero, por favor, las vísceras. ¿A quién convencerá que los signos presuntamente dados por las vísceras son conocidos por los arúspices gracias a una larga observación? ¿Cómo de larga? ¿Cuánto tiempo

84. Suetonio, *Auguste*, XCV, p. 142.

85. Véase G. Dumézil, 1966, pp. 635-636.

86. Véase R. Schilling, 1962, pp. 1371-1378.

87. Véanse F. Guillaumont, 1984, pp. 43-120. Id., 2006, pp. 325-354. S. W. Rasmussen, 2003, pp. 183-198.

88. Cicerón, *De la divination*, I, 118, pp. 180-181.

ha durado la observación? ¿Cómo se ha producido la confrontación entre los arúspices para determinar cuál es la parte «enemiga» (*pars inimica*), la parte «familiar» (*pars familiaris*), qué lesión señala un peligro, cuál otra una ventaja? [...] Evidentemente unos interpretan las vísceras (*exta interpretari*) sin duda en las vísceras un poder capaz de anunciar el futuro, está necesariamente ligado a la naturaleza o formado de algún modo por voluntad de los dioses y por un poder divino. ¿Qué puede tener en común la tan vasta y espléndida naturaleza, que se prodiga en todas partes y en todos los movimientos del mundo, no osaré decir con la hiel de un pollo (pues algunos afirman que esas son las vísceras más locuaces), sino con el hígado, el corazón o el pulmón de toro cebado para el sacrificio: qué tienen de natural (*quid habet naturale*) para poder anunciar el futuro⁸⁹ (*quid futurum sit*)?

Un siglo después, Plinio el Viejo renovaría implícitamente esa ambivalencia epistemológica. Al presentar la estructura general del «mundo» en el libro II de su *Historia natural*, no tarda en vituperar «los avisos del rayo, las previsiones de los oráculos, las predicciones de los arúspices [...] e incluso naderías como los estornudos o los traspiés»⁹⁰, que desde luego no tienen punto de comparación con la marcha del universo. Pero cuando se trata de describir, en el libro XI, las partes internas de los animales, mezcla sin recato las peculiaridades del hígado —completamente fantasiosas algunas— con los presagios que se les atribuían:

A la derecha está el hígado. En él se encuentra la llamada cabeza de las entrañas (*caput extorum*), parte expuesta a grandes variaciones. Falló en la víctima ofrecida por M. Marcellus poco antes de morir, el día que pereció en combate contra Aníbal, y a la mañana siguiente se encontró doble; falló también cuando C. Marius sacrificó a Utique; lo mismo ocurrió con el emperador Gayo, en las calendas de enero, en la toma de posesión del consulado, el año en que fue asesinado, y con su sucesor Claudio, el mes en que murió envenenado. Durante un sacrificio ofrendado por el dios Augusto en Spoleto, el primer día de su poder, se halló en seis víctimas el hígado replegado en sí mismo a partir del lóbulo inferior, lo cual se interpretó respondiéndole que duplicaría su poder en el transcurso del año. También es mal presagio que la cabeza de las entrañas esté incisada, salvo en la inquietud y el temor donde ese hecho disipe los desvelos. Las liebres de los alrededores de Briletos, Tharne y de Chersones en la Propóntida tienen dos hígados y, cosa extraña (*mirumque*), uno de ellos desaparece si se trasladan los animales a otra parte⁹¹.

MESAS PARA RECOGER EL TROCEAMIENTO DEL MUNDO

Pensamiento mágico, se dirá. Aunque conviene entenderse sobre el alcance de tal expresión. Stefan Czarnowski, sociólogo de las religiones que trabajaba en el círculo de Émile Durkheim, Marcel Mauss y Henri Hubert, estudió con gran pertinencia la noción de *templum* adivinatorio, desde el punto de vista del «troceamiento de la extensión» y de su limitación en un marco preciso, donde todo se

89. *Ibid.*, II, 28-29, pp. 218-219. Véase F. Guillaumont, 1986, pp. 121-135.

90. Plinio el Viejo, *Historia natural*, libro II, V, 24, p. 15. Véase *id.*, *Historia Natural XXVIII*, III, 10, p. 21.

91. *Id.*, *Historia natural*, libro XI, LXXIII, 189-190, pp. 88-89.

transfigura según un nuevo «sistema de cualidades concretas» cuya interpretación se organiza con el fin de orientar los gestos humanos, las prácticas, las decisiones⁹². Jacques Vernant prolongó esos análisis en un estudio clásico sobre psicología de la adivinación, donde describe justamente la *transformación estructural* que alcanza, en la técnica de los arúspices, la percepción del órgano observado: «En el momento de abrir el cuerpo de la víctima, invocar a las divinidades que presiden las diversas partes del organismo “transmuta” el cuerpo, sin cambiar su aspecto, en templo. Las influencias de las diversas divinidades se localizan en el lugar que les está reservado»⁹³.

El arúspice *ve bien* –e incluso «contempla» con especial atención– el hígado animal colocado sobre su «mesa de disección». Pero no sólo lo ve y lo ve «bien»: lo *ve de otro modo*. La «transmutación» que evoca Jacques Vernant concierne sobre todo a una modificación decisiva en el estatuto de visibilidad del objeto contemplado: pasa de *cosa visible* en el sentido empírico de la palabra, a ser soporte para otras *cosas que entrever* o prever. Digo entrever, lo que no quiere decir «ver menos bien» sino, al contrario, ver desde el punto de vista de las «relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías». Existe transformación estructural porque, en el marco espacial y temporal muy preciso del *templum*, la cosa en cuanto unidad visible, da paso a un sistema de múltiples *relaciones figurales* donde todo cuanto es visto lo es sólo mediante rodeos, relaciones, correspondencias y analogías.

Aunque para ello es preciso modificar el propio espacio: el espacio de aparición, de presentación o de disposición de las cosas que ver. Aunque para ello es preciso dotarse de una *mesa* para acoger esa transformación de la mirada y del sentido, para recoger el haz de multiplicidades figurales que esperan ser vistas. «En cuanto un espacio está orientado, limitado y dividido –sin que esas operaciones respondan a necesidades o requisitos implicados por la situación actual sensible, sino ateniéndose a un rito–, adquiere por ello un valor simbólico que lo hace apto para servir de campo de prácticas adivinatorias»⁹⁴. Se comienza por una secuencia de gestos precisos, concretos, técnicos: el arte, valga decir, de «poner» o *preparar la mesa* [fig. 10]. Y se acaba con la instalación de un conocimiento nuevo cuyo perfil epistemológico esboza Vernant en conclusión: «la adivinación por consiguiente no se funda aquí en una confusión afectiva, sino en clasificaciones a la vez concretas y precisas, aunque no pueden superponerse a nuestras clasificaciones científicas»⁹⁵.

Jacques Vernant nos invita en ese texto a reconsiderar por completo la noción de «pensamiento mágico» o «pensamiento mítico», obnubilada como puede hallarse en las teorías unilaterales –positivistas o neoevolucionistas– sobre la «confusión de las ideas», esa locura de la imaginación que Platón y Cicerón comenzaron a vituperar en nombre de la «razón» o de la «naturaleza». Texto fundacional sobre esa cuestión –en el cual Vernant encontró probablemente recursos para sus propias hipótesis– es el artículo de Émile Durkheim y Marcel Mauss publicado en 1903 sobre las «formas primitivas de clasificación». Aquello que en los ritos y los mitos nos lleva a hablar de «pensamiento primitivo» no responde en absoluto, escriben, a funcionamientos «simples y elementales» (como Freud acababa

92. S. Czarnowski, 1923, pp. 339-359.

93. J. Vernant, 1948, p. 305.

94. *Ibid.*, pp. 311-312.

95. *Ibid.*, p. 311.

de demostrar, dicho sea de paso, con los sueños y síntomas psíquicos), sino que abarca «operaciones mentales en realidad harto complejas»⁹⁶. Resulta, pues, sencillamente falso abordar el pensamiento mágico, la adivinación por ejemplo, tan sólo desde el punto de vista de la confusión o el contagio empático opuesto a cualquier distinción conceptual. Ambos trabajan de común acuerdo, que es como decir que en esa materia resulta inoperante oponer a toda costa la imaginación a la razón.

La imaginación se halla en la encrucijada exacta de lo sensible y de lo inteligible (sabemos que Kant trató de construir su fórmula a través de ese «arte escondido en las profundidades del alma humana», que él llamaba «esquematismo trascendental»)⁹⁷. Ahora bien, las cosas sensibles y sus relaciones inteligibles operan juntas en toda clasificación, en todo conocimiento o práctica técnica, por «primitivas» que sean. Marcel Mauss afirma que la propia «participación» —lo que Warburg a su vez considera a partir de la noción estética de *Einfühlung*— ha de ser reconocida en sus virtudes estructurales y operatorias, lo cual se verifica en el estudio preciso de las clasificaciones australianas, chinas, hopi o winnebago⁹⁸. Todo ello guiado por una intuición sociológica y antropológica fundamental: el elemento afectivo tanto como cognitivo de las «clasificaciones primitivas», sus *monstra* tanto como sus *astra*, no serían nada más que la reconducción, a nivel de representaciones mentales y de categorías de inteligibilidad, de determinada organización de la sociedad⁹⁹.

Sin duda habrá que completar ese punto de vista sociológico con la noción técnica de *cadena operatoria*, introducida en antropología por André Leroi-Gourhan. Por una parte, la operación técnica trocea el mundo, según se observa muy pronto en la industria prehistórica de las «lascas», donde las primeras «formas distintas», como las denomina Leroi-Gourhan, se obtienen por desmontaje violento, percusivo —una suerte de disección de las cosas, por decirlo así—, de los cantos naturales [fig. 11]; por otra parte, Leroi-Gourhan entiende la herramienta obtenida como una verdadera «secreción del cuerpo» donde convergen los dos sentidos de la palabra griega *organon*¹⁰⁰. Lástima que esta antropología técnica haya descuidado ahondar en aquello que hace de toda *mesa* un verdadero instrumental del mundo y del cuerpo, o sea, algo mucho más complejo que un simple soporte¹⁰¹.

En *El gesto y la palabra*, empero, se encuentra un capítulo crucial sobre el nacimiento del grafismo, donde Leroi-Gourhan pasa de modo significativo de los grabados rupestres prehistóricos a los exvotos extremo-orientales, y luego a dos figuraciones colocadas al lado una de otra, aunque procedan de contextos culturales muy diferentes [fig. 12]. Vemos en ellas, a la izquierda, el dibujo de una estatuilla polinesia que representa el mito de la creación de los dioses y los hombres sobre el cuerpo del gran dios del Océano; a la derecha aparece reproducida una xilografía del Renacimiento con un «Hombre zodiacal», al igual que Aby Warburg, en la lámina B de su atlas *Mnemosyne*, había dispuesto varios avatares del mismo en un período que va del siglo XII al siglo XVIII [fig. 2]. En ambos casos, el cuerpo antropomorfo está figurado como *lugar de troceamiento y de multiplicidad* a la vez: los enjambres de criaturas extrañas que lo invaden semejan adherir

96. É. Durkheim y M. Mauss, 1903, p. 13.

97. E. Kant, 1781-1787, pp. 150-156.

98. Véanse É. Durkheim y M. Mauss, 1903, pp. 19-81. M. Mauss, 1907a, pp. 94-96. Id., 1907b, pp. 96-99. Id., 1913, pp. 100-103. Id., 1923, pp. 125-131. Id., 1925, pp. 103-105.

99. Véase É. Durkheim y M. Mauss, 1903, pp. 82-89.

100. A. Leroi-Gourhan, 1964, pp. 130-133. Véanse id., 1943, pp. 47-64.

101. Véase id., 1945, pp. 183 y 283.

Fig. 10
Escena de sacrificio
en la Grecia antigua
Según C. Daremberg
y E. Saglio (dir.),
*Dictionnaire des antiquités
grecques et romaines, I,*
Paris, 1873, p. 349

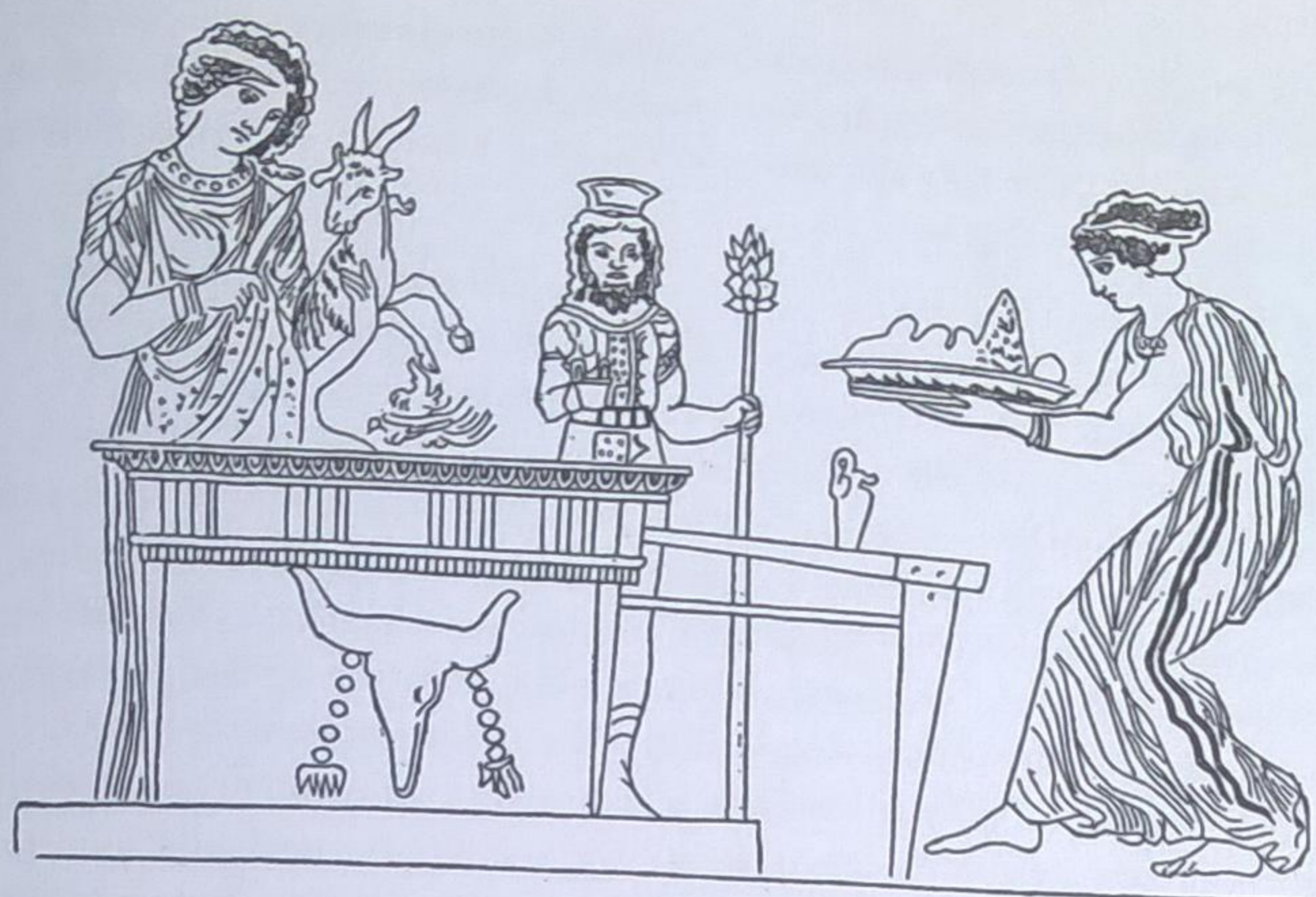
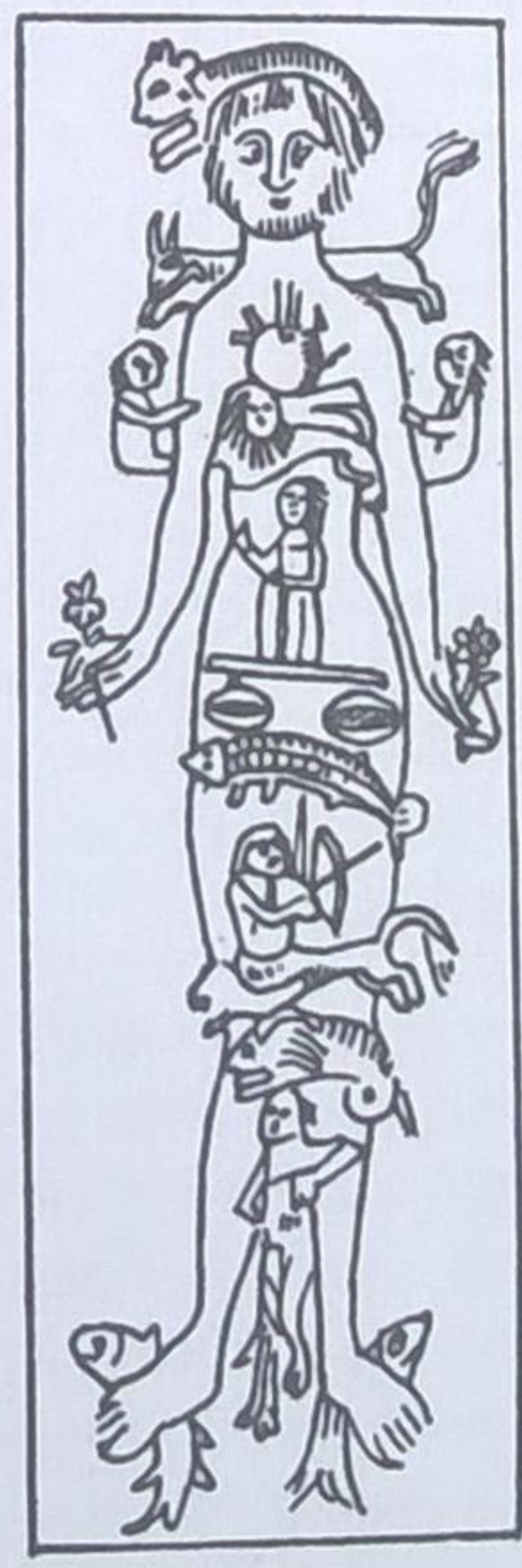
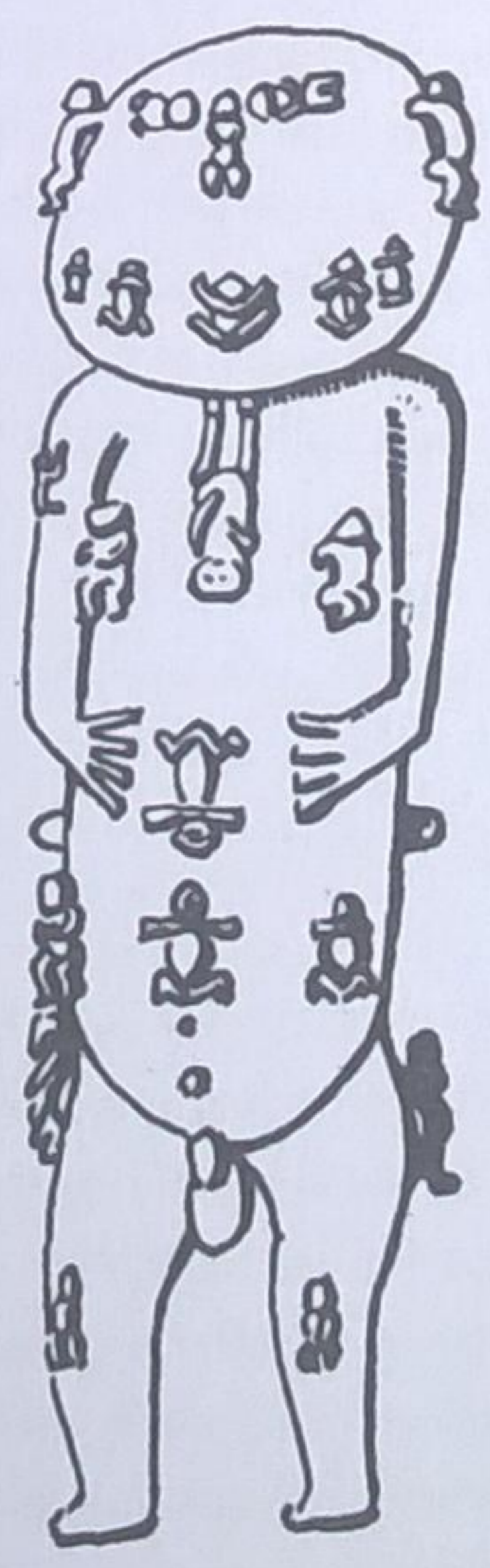
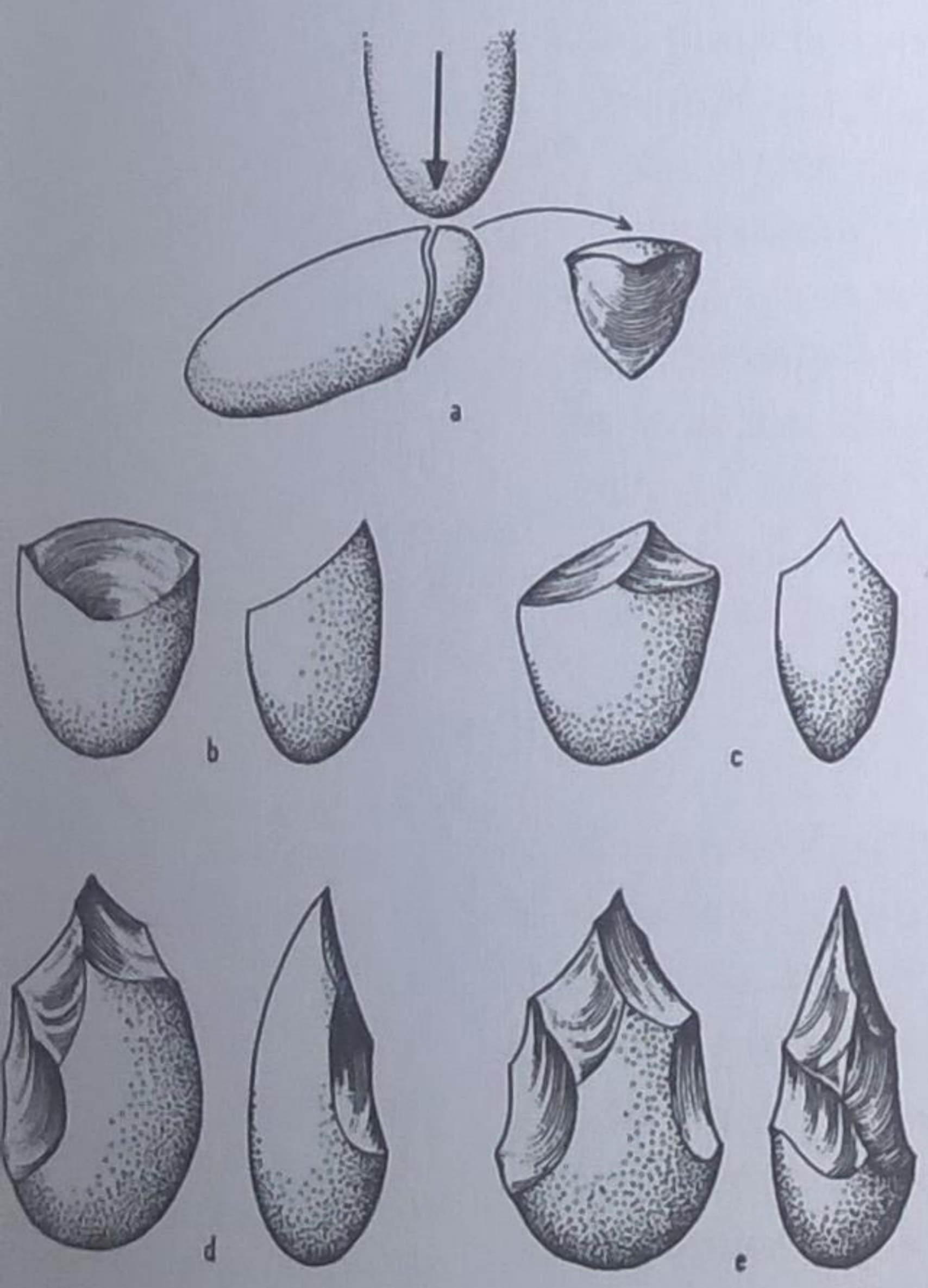


Fig. 11
Técnica prehistórica de lascas
Según A. Leroi-Gourhan,
Le Geste et la parole, I
Technique et langage,
Paris, Albin Michel, 1964, p. 131
[ed. cast. *El gesto y la palabra.*
Caracas: Publicaciones
de la Universidad Central
de Venezuela, 1971]

Fig. 12
Estatuilla polinesia
(Tubuai, siglo XIX) y Hombre
zodiacal (Francia, siglo XVI)
Según A. Leroi-Gourhan,
Le Geste et la parole, I *Technique
et langage,* Paris, 1964, p. 277
[ed. cast. *El gesto y la palabra, I.*
Técnica y lenguaje, Caracas:
Publicaciones de la Universidad
Central de Venezuela, 1971]



a su superficie, así como dilacerar su unidad corporal, sobre todo en el caso del Hombre zodiacal que, en su marco rectangular, parece colocado sobre una mesa en la que hubiera sido disecado con objeto de sacar a la luz el hervidero animal –y sideral– que lo desfigura.

Leroi-Gourhan tuvo el acierto de ver en esos ejemplos gráficos lo que él llama *campos operatorios*; en ellos el trazo del dibujo, el pictograma o la letra no son dissociables de gestos técnicos concomitantes, «motricidades ritmadas» o de elementos de oralidad inherentes a cualquier ritualización del cuerpo¹⁰². Recordemos que la antropología estructuralista de Claude Lévi-Strauss, con su «lógica de las clasificaciones» y sus «sistemas de transformaciones»¹⁰³, permanecería infundada –o puramente abstracta– si olvidásemos la «ciencia de lo concreto» que estuvo en su origen¹⁰⁴. A saber, esa experimentación práctica donde el «bricolaje» de ciertos dispositivos –principalmente dispositivos visuales como la estatuilla polinesia o el Hombre zodiacal del Renacimiento– crea el vínculo necesario entre el cuerpo y el pensamiento, los gestos técnicos y las categorías inteligibles, los relatos míticos y el conocimiento científico¹⁰⁵ (la crítica encabezada desde entonces por Jack Goody con respecto a la «razón gráfica» adolece a mi juicio de su rechazo a considerar el grafismo en el más vasto contexto de una espacialización del cuerpo y del pensamiento, por lo cual las nociones de «mesa» y «cuadro», por ejemplo, que aquí procuramos distinguir, quedan unilateralmente cerradas una sobre otra)¹⁰⁶.

Al igual que los hígados adivinatorios etruscos o babilónicos, la estatuilla polinesia y el Hombre zodiacal elegidos por André Leroi-Gourhan constituyen *formas orgánicas* que asumen, al mismo tiempo, la función de *campos operatorios*. Sobre la figura inicial se injertan, se disponen e interactúan otras figuras no obstante inconmensurables: una fisura del hígado que se llamará «Puerta de Palacio», una representación antropomorfa donde bullen animales, homúnculos, criaturas fabulosas. ¿Qué es, pues, un campo operatorio considerado en ese contexto? Se trata de un lugar determinado –encontrado como *templum* en cualquier extensión posible, el cielo, el mar, una piedra plana, un hígado de carnero...– capaz de hacer coincidir órdenes de realidad heterogéneos y de construir después ese encuentro como lugar de *sobredeterminación*. Se trata de una «mesa» donde decidimos reunir algunas cosas dispares, cuyas múltiples «relaciones íntimas y secretas» tratamos de establecer, un área que posea sus propias reglas de disposición y transformación para vincular cosas cuyos vínculos no resultan evidentes. Y para convertir dichos vínculos, una vez exhumados, en paradigmas de una relectura del mundo.

Los ejemplos escogidos por Aby Warburg y André Leroi-Gourhan presentan la ventaja teórica de ampliar lo que de manera espontánea cabría esperar de la noción de campo operatorio. Desde el humanismo de un Leon Battista Alberti hasta el estructuralismo de un Hubert Damisch no hay más campos operatorios que las «superficies preparadas», regulares, cuadrículadas como en las construcciones perspectivas o las casillas del juego de ajedrez: superficies preparadas según una regla previa cuyo enunciado servirá de cimiento para determinado concepto del *cuadro*¹⁰⁷. Pero si nos remitimos a la noción más heurística, la noción

102. Id., 1964, p. 261-300.
Id., 1965, pp. 26-34.

103. Véase C. Lévi-Strauss, 1962, pp. 48-143.

104. *Ibid.*, pp. 3-47.

105. *Ibid.*, p. 33.

106. Véase J. Goody, 1977, pp. 110-111 (y en general pp. 108-139).

107. Véase H. Damisch, 1987, pp. 101-111.

no axiomática de *mesa*, advertimos que la «superficie preparada» demuestra muy bien su eficacia como campo operatorio al margen de toda regla previamente establecida.

Ejemplo: en ciertos ritos de exorcismo chamánicos de Puyuma, en Taiwán, es suficiente una hoja de banano, un guijarro, unas perlas de terracota y unas nueces talladas para conformar un auténtico campo operatorio¹⁰⁸ [figs. 13-14]. *Pobreza*, pues, suma fragilidad del dispositivo: se pone la hoja de banano en el suelo, se disponen los menudos objetos dispares... y lo que allí se representa constituye un mundo, pero un mundo que el menor soplo de viento puede destruir y dispersar en un instante. Sin embargo, hay *sistema*: emplaza a cada objeto en su función de signo, no en sí mismo, por supuesto, sino según su papel en la *disposición*. Las nueces son entonces «nueces de ofrenda» según como estén labradas y dispuestas: de a tres (verticalmente) y de a cinco (horizontalmente) en la parte superior de la hoja –o lámina, o página– de banano. Otras serán, por diferencia, las «nueces portadoras del mal»: una representa la muerte violenta, otra la calumnia, y otra los «estornudos inapropiados». Juntas delimitan una «zona nefasta» (como en la *pars hostilis* de los hígados adivinatorios) a la que debe oponerse el collar de perlas protectoras, la «nuez del guardián» y, por último, la piedra benéfica situada en la base de la composición.

Se trata de un sistema completo, sin duda, y previamente inscrito en una organización simbólica y social. Mas se trata de un sistema abierto donde la *regla* que pone en práctica, los *signos* que organiza, no excluyen –y ello resulta capital– las *excepciones* que admite con el fin de asumir los *síntomas* propios de cada situación concreta. Se da, sin duda, una gnoseología, pero que se metamorfosea, que se adapta constantemente a la fenomenología de cada caso singular. De ahí que las disposiciones no estén fijadas de una vez para siempre en la hoja de banano (en el juego de ajedrez, el alfil se desplaza de una vez para siempre en diagonal; la torre, de una vez para siempre perpendicularmente, etc.). Al ser singular el envite (¿qué mal preciso había que conjurar ese día?), la regla del juego también lo será: nos enteramos así de que la mujer chamán que debía proceder al exorcismo, la noche anterior *soñó esa disposición singular* que nada hacía prever¹⁰⁹.

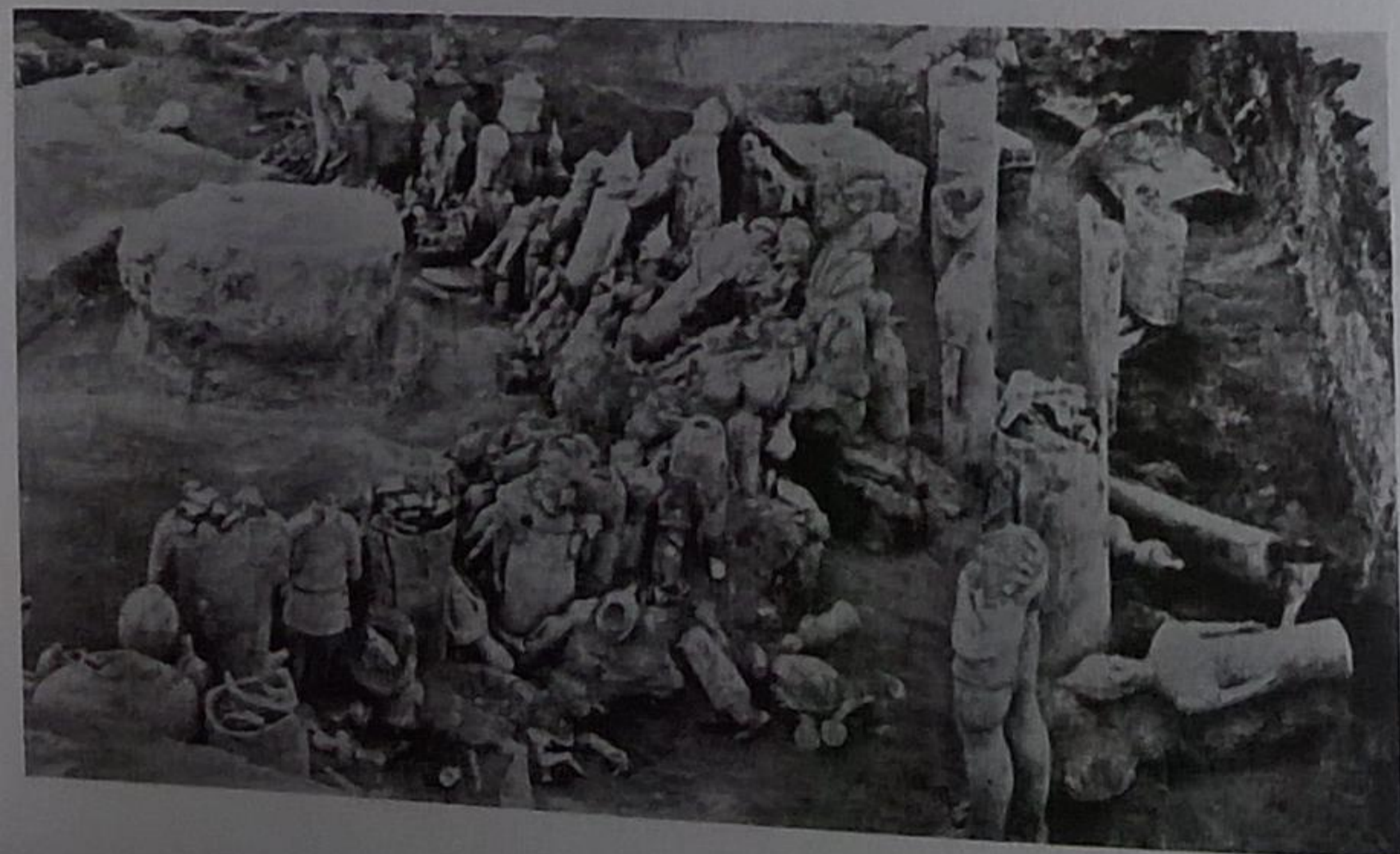
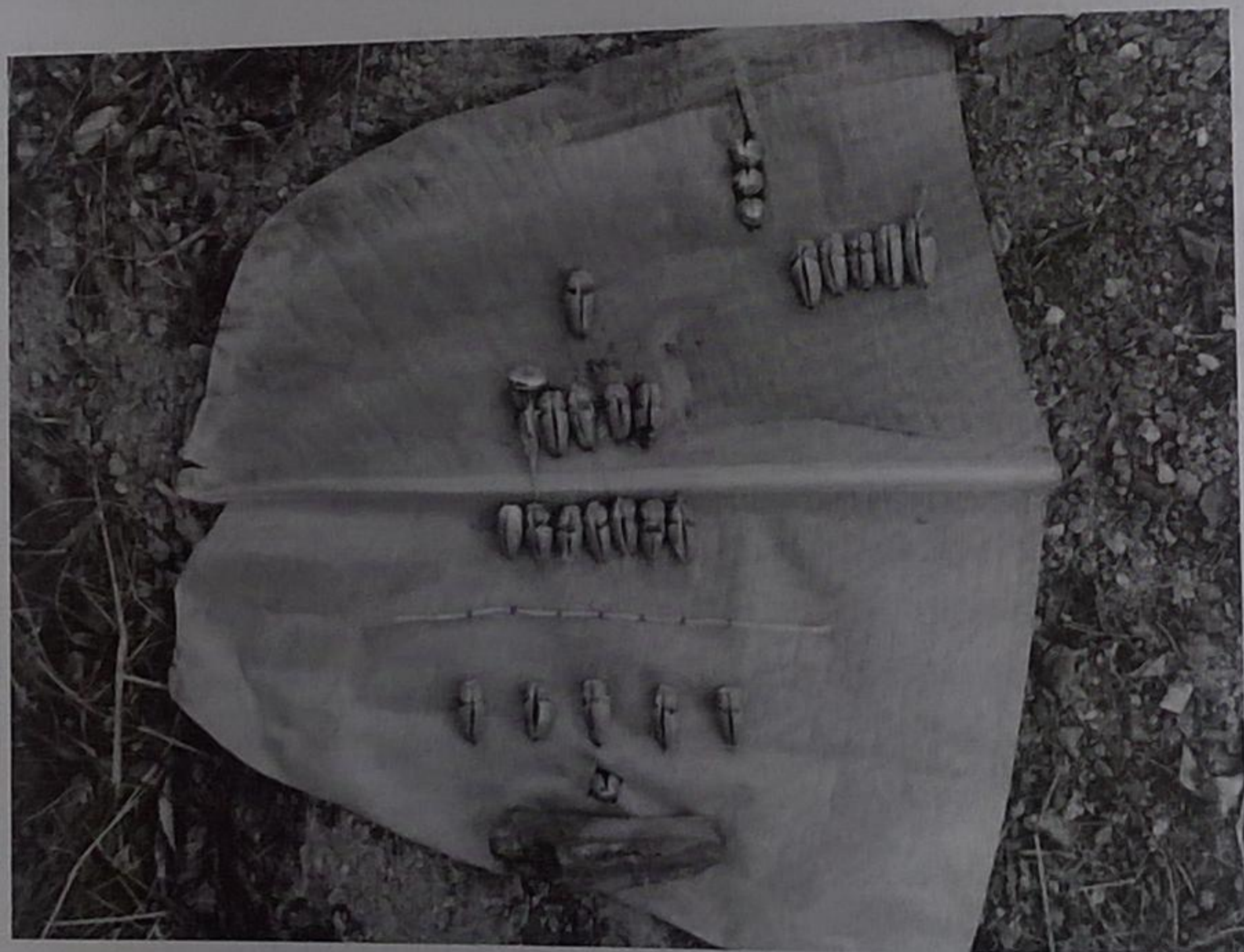
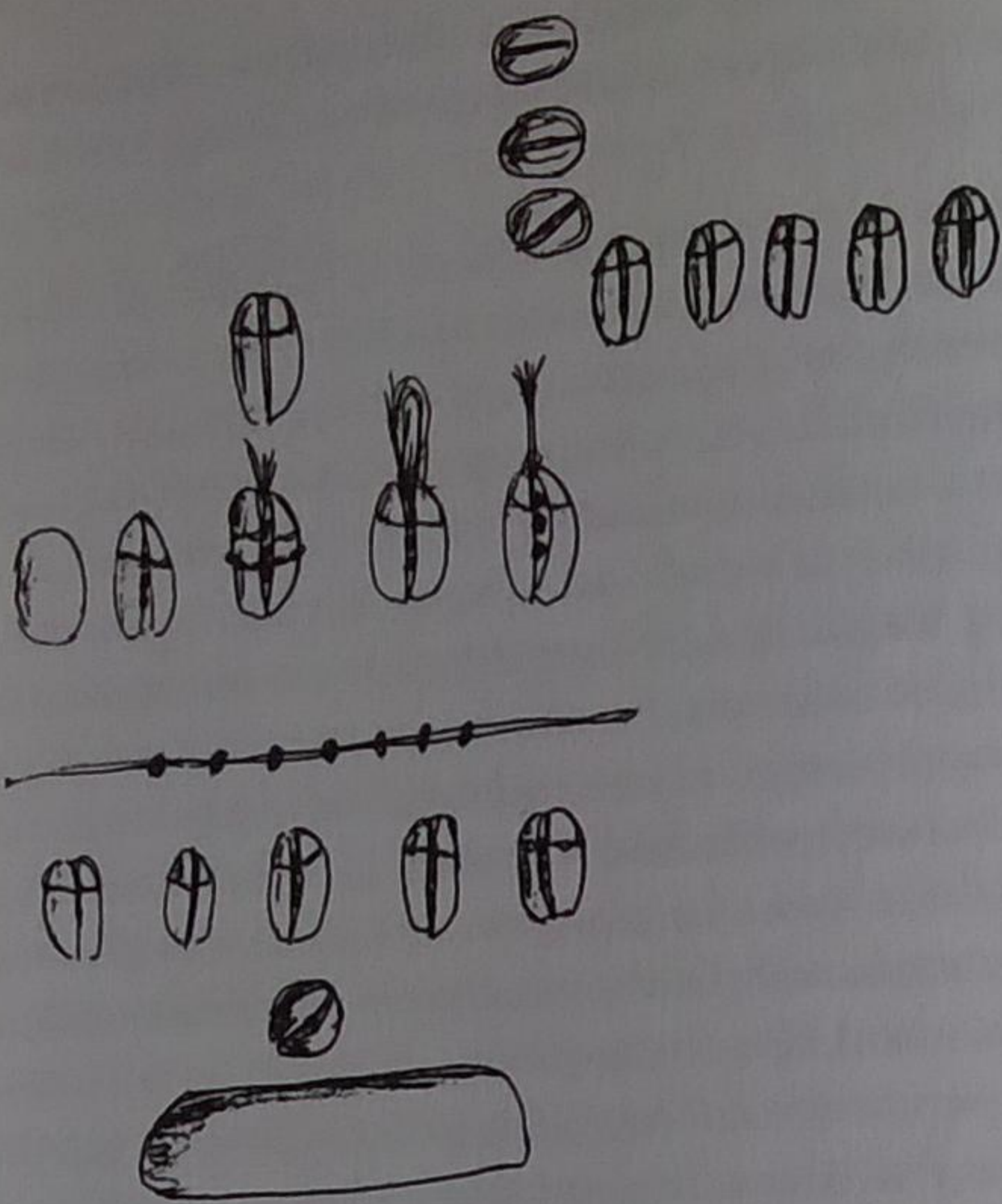
El ejemplo de la hoja de banano nos muestra por sí solo toda la extrañeza –y la fecundidad– que posee una *mesa* o una lámina de atlas. Dispares pueden ser los soportes, las reglas de disposición, los objetos dispuestos. Se produce, sobre todo, una connivencia inesperada –de esas que inquietarán en especial a los filósofos herederos de Platón– entre *clasificación* y *desorden* o, si se prefiere, entre razón e imaginación. Sí hallamos, empero, esa mezcla impura en las mesas culturales de la Grecia antigua, pues la distinción de nomenclatura entre «altar» (*bômos*) y «mesa» (*trapèza*) no consigue del todo cerrar el paso a las ambigüedades, pasajes, impurezas de las prácticas en juego¹¹⁰. Al mismo tiempo y sobre mesas adjuntadas es donde se realizan el sacrificio y la ofrenda, de suerte que las mesas sirven a la vez de campos operatorios para *disociar*, despedazar, destruir el cuerpo del animal y para *aglutinar*, acumular, disponer las ofrendas de alimento¹¹¹ [fig. 10]. Entre la variedad tipológica de antiguas «mesas sagradas» aparece, pues, lo más jerárquico y lo más dispar, lo más «triumfal» («mesas agonísticas» donde los

108. Véase J. Cauquelin, 2001, pp. 158-161.

109. *Ibid.*, p. 160.

110. Ch. Goudineau, 1967, p. 79. Véanse E. Saglio, 1873, pp. 347-353. S. Dow y D. H. Gill, 1965, pp. 103-114. D. H. Gill, 1965, pp. 265-269.

111. Véase C. Goudineau, 1967, p. 77. J.-L. Durand, 1979a, pp. 143-156. *Id.*, 1979b, pp. 172-180.



Figs. 13-14
 Altar chamánico de Puyuma
 (Taiwán, siglo xx)
 Hoja de banano, nueces talladas,
 perlas de terracota y piedra
 Según J. Cauquelin, «Stein-
 und Nussaltan», *Altäre. Kunst
 zum Niederknien*, dir. J.-H. Martin,
 Düsseldorf, 2001, p. 159

Fig. 15
 Mesa de altar de Agia Irini
 (Grecia, entre 700 y 475 a. C.)
 rodeada de estatuillas
 de terracota
 Según C. G. Yavis, *Greek Altars.
 Origins and Typology,
 including the Minoan-Mycenaean
 Offertory Apparatus*,
 Saint Louis (Missouri), 1949, fig. 64

atletas vencedores colocan sus recompensas) y lo más melancólico («mesas funerarias»), lo más organizado y lo más desordenado¹¹² [fig. 15].

El desorden sólo es sinrazón para quien se niega a pensar, a respetar, a acompañar en cierto modo el troceamiento del mundo. La mesa sería por lo tanto un lugar privilegiado para recoger y presentar dicho troceamiento. Para afirmar su valor fundacional y operatorio, es decir, la posibilidad siempre abierta de modificarse, de producir una nueva configuración. Cada mesa consagraría así, a su manera, el *reparto de las cosas*: su vocación para ser dissociadas y luego redistribuidas. De ahí la dimensión inmediatamente social, cultural y política de la mesa: *mensa* en latín designó un tipo de pastel que se repartía en cuartos para presentarlos como ofrendas para los dioses y como alimento consumible sobre un campo operatorio que pronto se apropió el nombre¹¹³. En su estudio sobre las «mesas sagradas» griegas y romanas, Christian Goudineau destaca el vínculo que mantenían los «campos operatorios» del culto de ofrenda con las divinidades del suelo y la vegetación, en especial Dioniso¹¹⁴. ¿Cómo no sentirse turbado, por ejemplo, ante el hecho de que todas las mesas de mármol, tanto en edificios religiosos como para usos domésticos o de lujo, se hayan fabricado con un material extraído de las entrañas de la tierra?¹¹⁵.

¿Cómo no deducir entonces que la mesa sirve sobre todo de operador de conversión entre las fuerzas de la naturaleza y los poderes de la cultura, las cosas brutas y los signos organizados, el troceamiento de los *monstra* y la constelación de los *astra*? Tanto si es para servir una comida, como para depositar ofrendas, disecar un cuerpo, organizar un conocimiento, practicar un juego de sociedad o tramar en ella alguna operación mágica, en todos los casos la mesa recoge heterogeneidades, da forma a relaciones múltiples. En su obra sobre las *creencias y supersticiones de la mesa en la Roma antigua*, Waldemar Deonna y Marcel Renard reconocen –hasta en numerosas supervivencias contemporáneas– ese *respeto del troceamiento de las cosas*, por ejemplo en las prácticas relacionadas con los restos de las comidas, donde «la mesa no debe permanecer completamente vacía»¹¹⁶.

Durante la comida, los invitados arrojan al suelo lo que no se comen, siguiendo una usanza ampliamente extendida aún en los tiempos modernos; otros restos quedan sobre la mesa. Conservan, al igual que los restos de los sacrificios, el valor sacro de los alimentos, dones de los dioses a los hombres, su fuerza mística, *pars pro toto*. Al haber estado en contacto con quienes los comieron, impregnados de su personalidad, pueden ser utilizados contra ellos por magos, hechiceros, fuerzas demoníacas. No hay que tratarlos con desprecio, emplearlos mal, abandonarlos sin precaución, so pena de atraer el mal, sino tratarlos con respeto, evitar que caigan en malas manos. Podemos ponerlos fuera de uso, esconderlos, enterrarlos, quemarlos. Mas también podemos guardarlos, pues [como escribe Plutarco] es menester «dejar siempre algo del presente para el porvenir y... pensar hoy en mañana»¹¹⁷.

Ese afán de *exponer el desorden* que exhiben los restos de una comida tiene su origen en numerosas creencias, ilustradas sobre todo por el precepto pitagórico según el cual estaba prohibido recoger lo que había caído al suelo, una manera, literalmente hablando, de *respetar el síntoma*. A los difuntos se atribuían los

112. Véanse H. Mischkowski, 1917. C. G. Yavis, 1949. D. H. Gill, 1965, pp. 265-269. C. Goudineau, 1967, pp. 77-134.

113. A. Ernoult y M. Meillet, 1932, p. 397.

114. Ch. Goudineau, 1967, pp. 85-119.

115. Plinio el Viejo, *Historia natural*, libro XXXVI, I, 1-4, pp. 48-49. Véanse R. H. Cohon, 1984. C. F. Moss, 1988.

116. W. Deonna y M. Renard, 1961, pp. 58-60.

117. *Ibid.*, pp. 107-108.

restos caídos de la mesa, los cuales, según expresión de Ateneo, «perteneían a los muertos»¹¹⁸. En el libro XVIII de su *Historia natural*, Plinio el Viejo cuenta que se consideraba un pésimo augurio barrer el suelo al levantarse alguien de la mesa, y agrega que esa práctica se basaba en la creencia de que los dioses asistían a las comidas de los humanos, como por lo demás a todos sus actos cotidianos¹¹⁹. Como si, una vez más, se reviviera el poderoso vínculo de lo sideral con lo visceral por medio de los gestos fundamentales para la vida de los humanos.

En 1833 fue descubierto en Roma, entre las puertas de San Sebastiano y de San Paolo, en la viña de Lupi, al pie del Aventino, un soberbio mosaico que data de la época de Adriano¹²⁰ [fig. 16]. También él presenta un troceamiento, tanto en el material como en lo que figura. Sus dimensiones originales, alrededor de cuatro por cuatro metros, componían un extraordinario rompecabezas de aproximadamente doce millones de teselas, pequeños cubos de mármoles y vidrio fundido de colores, de una variedad y sutileza admirables. Lo que representa dicho mosaico no es menos pasmoso: huesos de pollos y conchas marinas, espinas de pescados y moluscos de todo género, cabeza de gallo y trozos de langostas, malduras de manzana y erizos de mar y sepias, conchas de caracoles y fresas y cerezas, racimos de uva y cáscaras de nuez, restos de limón y hoja de lechuga, por no hablar del ratoncillo que, en un rincón, saca buen provecho del respeto que manifiestan los humanos hacia el troceamiento de las cosas. Troceamiento aleatorio fijado desde entonces en el suelo de la villa romana por una composición titulada *asarôtos oikos*, «la habitación sin barrer»:

Los pavimentos (*pavimenta*) nacieron en Grecia y su arte se perfeccionó como si fuera pintura [...]. En ese género, la mayor celebridad la adquirió Sosos, que realizó en Pérgamo el pavimento que llamaron *asaroton oecon*, porque en él había representado los restos de la comida (*purgamenta cenae*) y todo aquello que de costumbre se barre, como si todo se hubiera dejado allí, y ello gracias a pequeños cubos pintados de colores variados¹²¹.

HETEROTOPÍAS, O LAS CARTOGRAFÍAS DEL EXTRAÑAMIENTO

¿Acaso todos esos ejemplos, de hígados de carnero o patas de pollo, no nos desplazan, por su trivialidad, a los antípodas de aquella idea del atlas que, al inicio de nuestro recorrido, situábamos en la perspectiva de un destino común al arte y al conocimiento? Tal es el precio que una *arqueología* exige a todo objeto *histórico*. Los *Atlas* de Marcel Broodthaers y de Gerhard Richter pertenecen, sin la menor duda, a lo que cabría llamar la «Historia», con mayúscula, del arte. No por ello será «historia», con minúscula, situar, en el horizonte de esas formas contemporáneas, el uso antiguo de la «habitación sin barrer» o de los restos de comida tapizando la mesa de un banquete romano. Precisamente para comprender mejor –arqueológica y no cronológicamente– a Rafael y a Rembrandt, Aby Warburg dispuso los extraños hígados de carnero mesopotámicos en el umbral de su propio *Bilderatlas*.

Al igual que Rafael y Rembrandt, Gerhard Richter ha destacado en la forma *cuadro*, o sea, «imagen o representación de algo hecha por un pintor», como lo

118. *Ibíd.*, pp. 122-123.

119. *Ibíd.*, pp. 124-125. Véase Plinio el Viejo, *Historia natural*, libro XXVIII, II, 26-27, p. 27.

120. Véase B. Andreae, 2003 p. 46-51.

121 Plinio el Viejo, *Historia natural*, libro XXXVI, LX, 184, pp. 11. Véase W. Deonna y M. Renard, 1961, pp. 113-137.

definía Furetière en el siglo XVIII o «representación de un tema que el pintor encierra en un espacio adornado por lo común con un marco u orla», leemos en el siglo XVIII, en la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert¹²². Pero más allá del sentido habitual del cuadro de pintura, en seguida apareció una acepción más general que suponía a la vez *unidad visual e inmovilización temporal*: «Cuadro, momento detenido de una escena que crea una unidad visual entre la disposición de los personajes en escena y el arreglo de los decorados, de manera que el conjunto dé la ilusión de formar un fresco», que denota perfectamente la expresión «cuadro viviente», cuya crucial apuesta estética conocemos, desde el siglo XV al XIX, tanto en lo que se refiere a la pintura como al teatro y, más tarde, la fotografía e incluso el cine¹²³.

Mas la prestigiosa palabra *cuadro*, en francés* cuando menos, deriva directamente de un vocablo latino en extremo trivial, *tabula*, que significa tabla, simplemente. Una tabla para todo: para escribir, para contar, para jugar, para comer, para ordenar, para desordenar¹²⁴. En la práctica del *Atlas* de Gerhard Richter, como antaño en las series de *láminas* grabadas en varios «estados» por Rembrandt, se trata sin duda de *mesas* más que de cuadros. Lo cual significa, ante todo, renunciar a cualquier unidad visual y a cualquier inmovilización temporal: espacios y tiempos heterogéneos no cesan de encontrarse, confrontarse, cruzarse o amalgamarse. El cuadro es una obra, un resultado donde todo está consumado; la mesa, un dispositivo donde todo podrá volver a empezar siempre. Un cuadro se cuelga de las paredes de un museo; una mesa se reutiliza sin fin para nuevos banquetes, nuevas configuraciones. Al igual que en el amor físico donde el deseo constantemente se renueva, se reactiva, constantemente hay que *reponer la mesa*. Nada en ella se fija de una vez para siempre, todo en ella está por rehacer –por placer renovado antes que por castigo sisífico–, por redescubrir, por reinventar.

Desde sus definiciones más instrumentales y meramente materiales –«Mesa, se dice de varias cosas que son planas»¹²⁵– hasta la gran variedad de usos técnicos, domésticos, jurídicos, religiosos, lúdicos o científicos, la mesa se ofrece como *campo operatorio de lo dispar y lo móvil*, de lo heterogéneo y lo abierto. El punto de vista antropológico, tan del gusto de Warburg, presenta la considerable ventaja metodológica de no separar la trivial manipulación de los *monstra* (los hígados de carnero) y la sublime elaboración de los *astra* (los cuadros de Rafael), del mismo modo que Claude Lévi-Strauss se negará más tarde a separar los gestos comunes de los «modales en la mesa» y las aspiraciones a los más grandiosos «sistemas del mundo»¹²⁶.

Me parece significativo que Aby Warburg fracasara siempre que trató de fijar su pensamiento en cuadros «definitivos», que por lo general dejaba vacíos o incompletos¹²⁷. El proyecto del *Bilderatlas*, debido a su dispositivo de *mesa de montaje* indefinidamente modificable –por medio de las pinzas móviles con las que colgaba sus imágenes y de la sucesión de tomas fotográficas con las que documentaba cada configuración obtenida–, le permitía reactivar, multiplicar, afinar o bifurcar de continuo sus intuiciones relativas a la gran *sobredeterminación de las imágenes*. El atlas *Mnemosyne* fue el aparato concreto de un pensamiento que el propio Warburg expresó, en 1927, al concluir un discurso pronunciado en la

122. A. Furetière, 1690, III, p. 1982. D. Diderot y J. d'Alembert, 1765, p. 804.

123. P. Imbs (dir.), 1971-1994, XV, pp. 1294-1295. B. Jooss, 1999. B. Vouilloux, 2002.

*. *Tableau* [N. de la T.]

124. A. Ernout y A. Meillet, 1932, pp. 672-673. Véase A. de Ridder, 1904, pp. 1720-1726.

125. A. Furetière, 1690, III, p. 1981.

126. C. Lévi-Strauss, 1968, pp. 390-411.

127. Véase G. Didi-Huberman, 2002a, pp. 249-251.

apertura del Instituto Alemán de Historia del Arte en Florencia: «si continua –coraggio– ¡ricominciamo la lettura!»¹²⁸. Como si «leer lo nunca escrito» exigiera la práctica de una lectura siempre renovada: la práctica de una incesante *relectura del mundo*.

¿Percibir las «relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías»? Ello no puede disociarse del perpetuo *poner en juego* que vemos, entre otros, en los paneles 50-51 del atlas *Mnemosyne*: sobre su negra «mesa de montaje» Warburg dispuso, junto a un célebre cuadro de Mantegna, reproducido a escala muy reducida, diferentes juegos de naipes reproducidos como dignos «cuadros» [fig. 17]. Vemos las *Musas* del Maestro de Tarot de Ferrara cerca del popular juego contemporáneo del *Tarot de Marsella* y sus conocidas figuras, el Mago, el Enamorado, la Rueda de la Fortuna... Volver a poner en juego: volver a barajar y a repartir las cartas –de historia del arte– en una mesa cualquiera. Y extraer de esa redistribución la facultad –que Baudelaire decía «cuasi divina», aunque ahora lo comprendo mejor, sin duda quería decir «cuasi adivina» o «cuasi adivinatoria»–, la facultad de *releer los tiempos* en la disparidad de las imágenes, en el troceamiento siempre renovado del mundo.

Barajar y repartir las cartas, desmontar y remontar el orden de las imágenes en una mesa para crear configuraciones heurísticas «cuasi adivinas», esto es, capaces de entrever el trabajo del tiempo en el mundo visible: ésa sería la secuencia operatoria básica para las prácticas que llamamos aquí *atlas*. Hemos visto que Warburg construyó dicha práctica recurriendo explícitamente a la arqueología: los hígados adivinatorios etruscos, no lejos de las *Lecciones de anatomía* de Rembrandt, o bien los sarcófagos romanos, no lejos de *La merienda campestre* de Manet¹²⁹. Ahora bien, las perspectivas «arqueológicas» abiertas desde entonces por Michel Foucault en el ámbito de la historia de las ciencias no dejan de estar en relación, a mi modo de ver, con esa redistribución operada por Aby Warburg en el ámbito de la historia del arte. En ambos casos salen malparadas las irrevocabilidades del valor (la «obra de arte» criticada por una imagen popular, un naipe o un sello postal, el «discurso de la ciencia» criticado por prácticas transversales, desviadoras, políticas), las distribuciones del tiempo (donde el punto de vista arqueológico desmonta las certezas cronológicas), y por último, las unidades de la representación (puesto que, en ambos casos, el «cuadro clásico» es lo que acabará trastocado hasta los cimientos).

De esa connivencia podremos extraer, así lo espero, algunas enseñanzas básicas para una *arqueología del saber visual*. Sorprende que Michel Foucault «enmarcara» a menudo sus análisis epistemológicos con «imágenes» estratégicas tomadas de la historia de la pintura y la literatura. Así como la *Historia de la locura* comenzaba con *Las regentas* de Frans Hals, *Las palabras y las cosas* comienza con *Las Meninas* de Diego Velázquez: dos *cuadros*, dos maneras de significar –y proponer a la comprensión, al análisis– la fuerza de la representación en la «edad clásica», como gustaba decir Foucault¹³⁰. Pero esa arqueología carece de sentido si no se definen las líneas de fracturas y las líneas de frente de un conflicto estructural del que emergerá una «modernidad» ejemplificada, no ya por cuadros monumentales que plasman la dignidad social de las gildas burguesas y las cortes

128. A. Warburg, 1927b, p. 60.

129. Id., 1927-1929, pp. 100-1.

130. M. Foucault, 1961, p. 5. Id. 1966a, pp. 19-31.

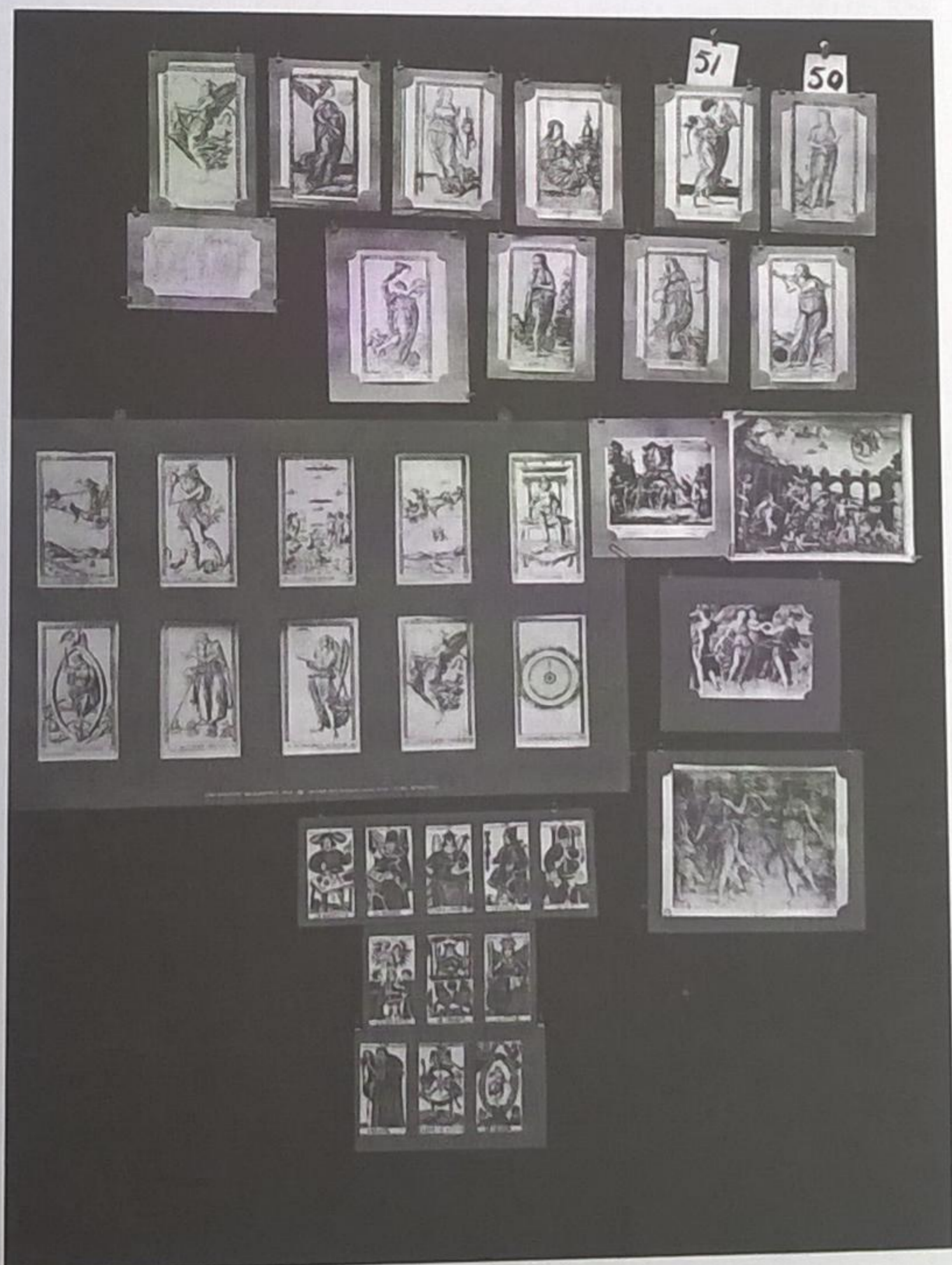
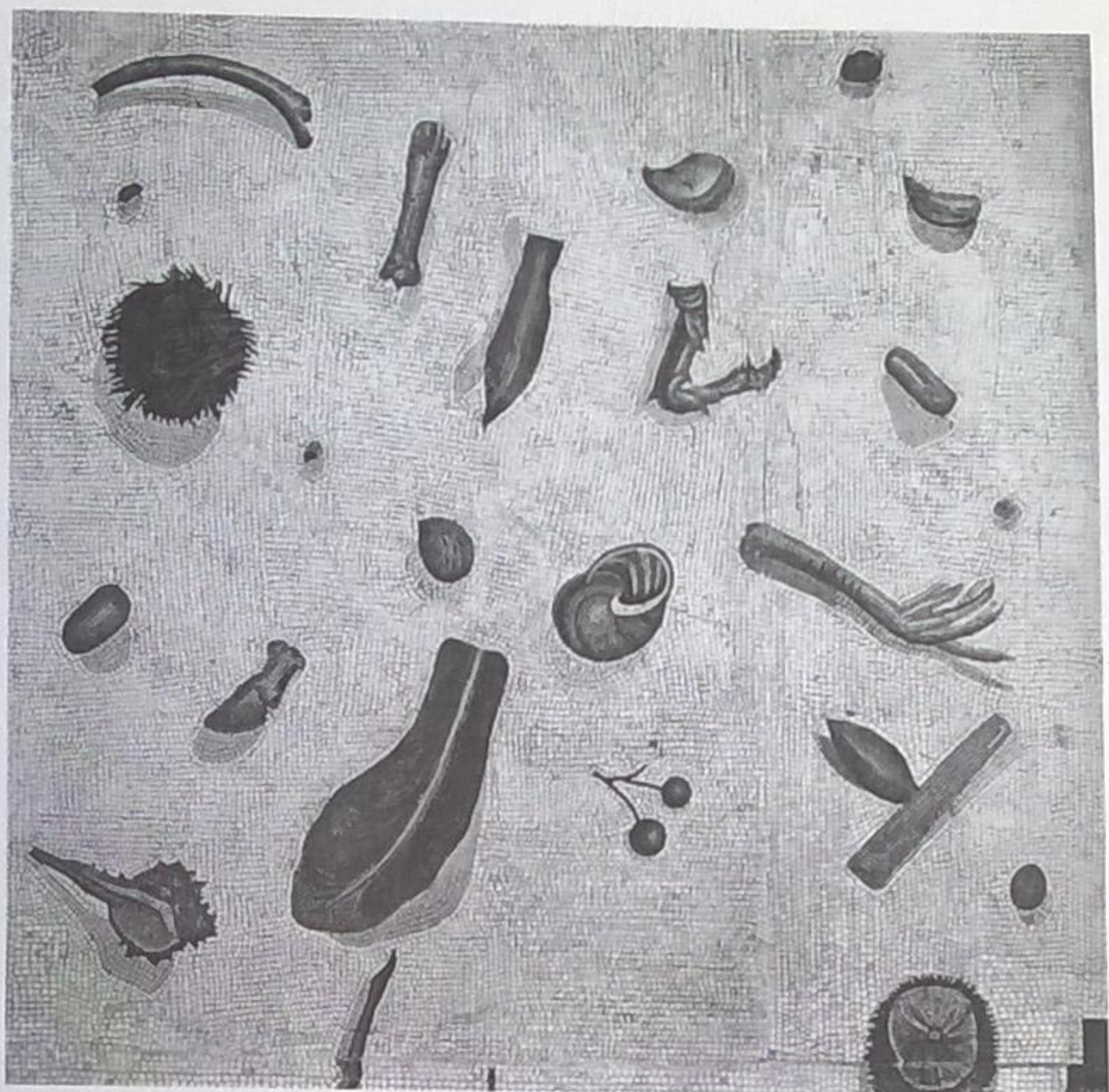


Fig. 16
 Anónimo romano
Habitación sin barrer, siglo II
 (detalle). Mosaico proveniente
 de la Vigna Lupi (Roma)
 Museo Lateranense, Vaticano

Fig. 17
 Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne,
 1927-1929. Panel 50-51
 Warburg Institute Archive, Londres
 Foto Warburg Institute

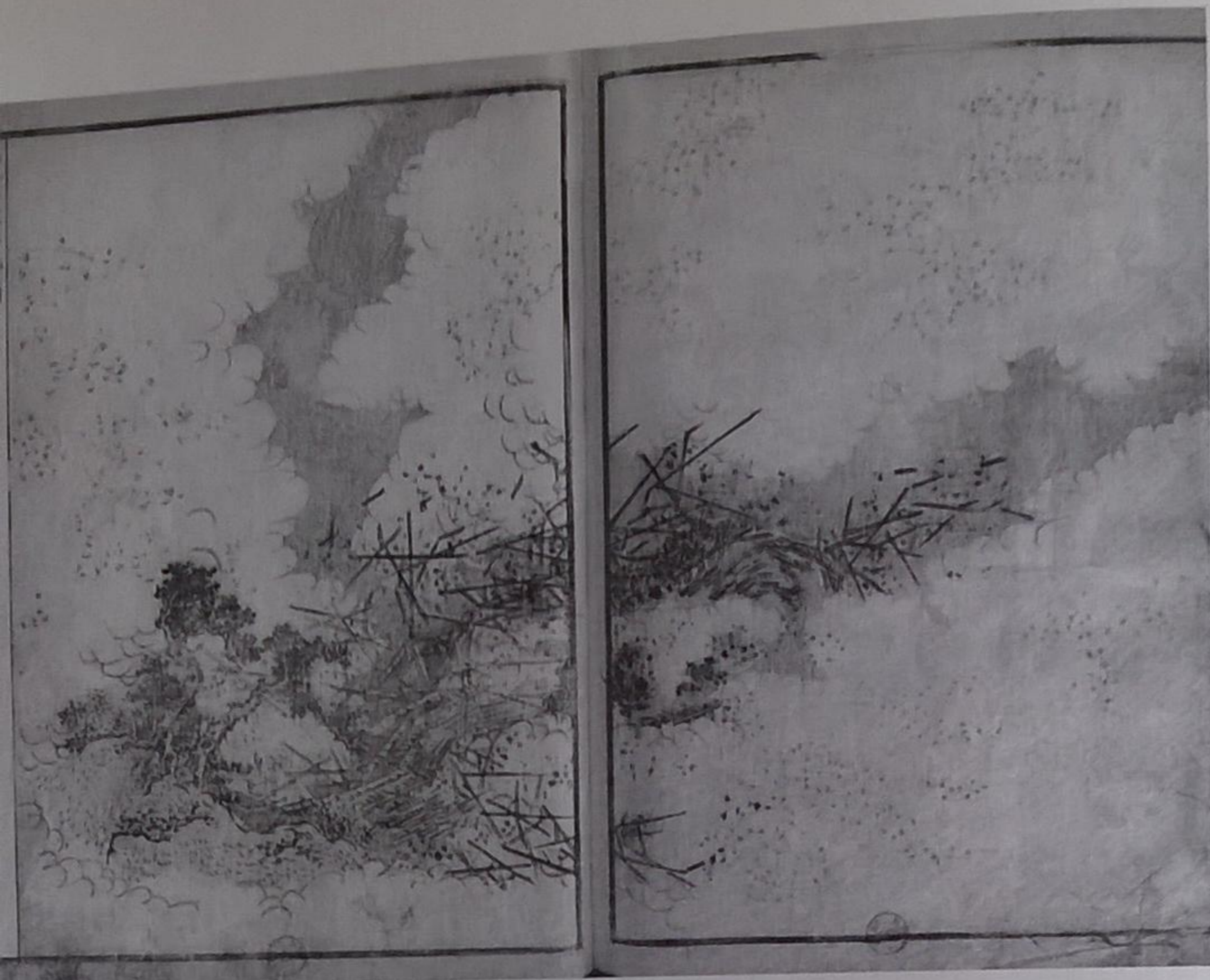


Fig. 18
Katsushika Hokusai
Manga, 1814
Grabado en madera, 29,5 x 21 cm.
Bibliothèque nationale de France,
Paris. (Res. Dd 654, vol. 7,
fol. 28v^o-29r^o)

Fig. 19
Francisco de Goya
Disparate femenino,
ca. 1815-1824
Aguafuerte y aguatinata,
24,4 x 35,7 cm.
Prueba de artista
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

reales, sino por *series* de imágenes violentas en las que Francisco de Goya explorará, en el siglo XIX, el ámbito del «hombre arrojado en la noche» a través de sus pequeñas composiciones sobre las cárceles y los manicomios, los grabados de los *Disparates* o las enigmáticas pinturas de la *Quinta del sordo*¹³¹.

Aunque Cervantes abre el capítulo de *Las palabras y las cosas* dedicado a la «representación clásica»¹³², será en otro autor hispánico –dentro de una constelación en la que surgen asimismo los nombres de Nietzsche, Mallarmé, Kafka, Bataille o Blanchot¹³³– donde Foucault situará en adelante el «lugar de nacimiento» de su propia empresa arqueológica y crítica. Ese autor es Jorge Luis Borges:

Este libro [*Las palabras y las cosas*] tuvo su lugar de nacimiento en un texto de Borges. En la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía–, que trastorna todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, que provoca una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita «cierta enciclopedia china» donde está escrito que «los animales se dividen en *a*) pertenecientes al Emperador, *b*) embalsamados, *c*) amaestrados, *d*) lechones, *e*) sirenas, *f*) fabulosos, *g*) perros sueltos, *h*) incluidos en esta clasificación, *i*) que se agitan como locos, *j*) innumerables, *k*) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l*) etcétera, *m*) que acaban de romper el jarrón, *n*) que de lejos parecen moscas»¹³⁴.

Las Meninas brindan a Foucault, unas páginas más allá, la ocasión de analizar la representación clásica focalizada en un *cuadro de sujetos* de la realeza retratados por Velázquez: un cuadro *existente*, majestuoso, complejo por sus sucesivos envites –el sujeto en el cuadro, los sujetos entre sí, el cuadro dentro del cuadro, el marco de la puerta, etc.– cada vez más concentrados. El *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, título dado por Borges a una enciclopedia cuya existencia parece muy dudosa, provoca un género muy distinto de extrañamiento: más bien sería una *tabla de materias* equivalente a la del tratado hepatoscópico que he citado más arriba, con su frenesí semiótico y su vértigo no concéntrico, sino centrífugo.

La «mesa de Borges» no juega en el marco de un solo cuadro que organizaría su cuadrícula e incluso su malicia perspectivistas. Evoca más bien las enormes compilaciones de dibujos chinos o de estampas japonesas (pienso, por ejemplo, en el insaciable *Manga* de Hokusai [fig. 18]), rompe los marcos o los compartimentos del espacio clasificatorio *exigiendo* que se abran regiones, ninguna de las cuales vendrá jamás determinada por la precedente: los «perros sueltos» ya se han evadido del cuadro, los «innumerables» siempre escapan a nuestro recuento, los «que acaban de romper el jarrón» son inesperados e indiscernibles, los «etcétera» nunca podrán ser censados, mientras que los «que de lejos parecen moscas» se imponen de inmediato a nuestra imaginación por su fuerza de sugestión visual.

Esa fuerza, como señala Michel Foucault desde el principio, no es sino un movimiento «que trastorna todas las superficies ordenadas y los planos que ajustan la abundancia de seres». Por una parte, arruina el cuadro o el sistema habitual de

131. Id., 1961, pp. 549-554.

132. Id., 1966a, pp. 60-64.

133. Ibid., pp. 394-395.

134. Ibid., p. 7

(citando a J. L. Borges, 1952, p. 747).

conocimientos, por otra, libera esa *risa* «que sacude todo lo familiar al pensamiento», esa enorme risa que no excluye *malestar*, repite Foucault varias veces¹³⁵. ¿Por qué esa risa? Porque la estabilidad de las relaciones se hace añicos, porque la ley de gravedad queda patas arriba, abocada a lo burlesco: las cosas brotan, se elevan, se estrellan, se dispersan o aglutinan, como en una célebre imagen de los *Disparates* de Goya —y en el contrapunto que forma con todas las demás de la serie—, los hombres se ven a sí mismos transformados en peles desarticulados, como escupidos al aire por la fuerza de una «superficie de tambaleo», una simple sábana sacudida por seis mujeres, oscura sábana que aún esconde en sus pliegues a un hombre tendido boca abajo y... un asno [fig. 19]. En uno y otro caso, una risa que nos sacude hasta el malestar, pues procede de un fondo tenebroso y de no saber.

Pero ¿de qué malestar, de qué sacudida se trata? ¿Qué es lo que se encuentra amenazado en la dispar serie de Borges (como en la colección, a la vez cómica y amenazadora, de los *Disparates* de Goya)? Foucault pone buen cuidado en precisar: «Y no se trata de la extravagancia de encuentros insólitos. Sabemos lo desconcertante que puede ser la proximidad de los extremos, o simplemente la repentina vecindad de cosas sin relación»¹³⁶. Lo dispar, lo heteróclito no se reduce a la «extravagancia» de un mero contraste: sugiere así Foucault que la pista de lo fantástico (a lo Roger Caillois) o de la ensoñación material (a lo Gaston Bachelard) no es ciertamente la mejor pista. Lo que nos sacude de risa, y sacude asimismo «todas las superficies ordenadas y los planos que ajustan la abundancia de seres», es precisamente que *los planos de inteligibilidad se trocean* hasta desmenuzarse. Lo que se derrumba, en la enciclopedia china o la «mesa de Borges», no es sino la coherencia y *el propio soporte del cuadro clásico* en cuanto superficie clasificatoria del pulular de los seres.

En el intervalo entre los animales «que acaban de romper el jarrón» y los «que de lejos parecen moscas», lo que se agrieta, lo que se arruina es efectivamente «el espacio común de los encuentros», «el sitio mismo donde podrían ser vecinos», ese *lugar común* que habrá que denominar un cuadro, —«cuadro que permite al pensamiento operar en los seres una ordenación, un reparto en clases, un agrupamiento nominal mediante el cual se designan sus similitudes y diferencias»¹³⁷. La empresa completa de *Las palabras y las cosas* fue resumida por su autor como una «historia de la semejanza», una «historia de lo Mismo»¹³⁸, y en el cuadro, en efecto, es donde ambas hallan su forma «clásica» de exposición. Foucault procedió de manera dialéctica en ese empeño: comenzó por respetar y espabilar la noción académica de cuadro. Le restituyó su complejidad en cuanto «serie de series»¹³⁹. Un cuadro como *Las Meninas* no es el lugar para una *totalidad de lo único*, como hubiesen deseado no sé qué estetas, sino más bien una *totalidad de lo múltiple* que en él se encuentra organizada de manera sinóptica bajo la autoridad de lo semejante.

Ahora bien, esa autoridad promueve una coherencia cultural que fija, justamente, la forma de las relaciones entre cosas vistas y palabras enunciadas: el cuadro sería un espacio para «la posibilidad de *ver* lo que podemos *decir*, pero que no podríamos decir más adelante ni ver a distancia si las cosas y las palabras,

135. *Ibíd.*, pp. 7, 9, 10.

136. *Ibíd.*, p. 8.

137. *Ibíd.*, pp. 8-9.

138. *Ibíd.*, p. 15.

139. *Id.*, 1969a, p. 19.

distintas unas de otras, no se comunicaran desde el principio en una representación»¹⁴⁰. Y así es como se habría construido en la época clásica, que es la «época de la representación» por antonomasia, un «gran cuadro irreprochable»¹⁴¹ dispuesto como soporte de exposición clasificatoria de las «comunicaciones», como afirma aquí Foucault, entre las palabras y las cosas¹⁴². Sabemos, empero, que todo el proyecto foucaultiano consiste asimismo en narrar el desmontaje de ese sistema en la época –calificada de «moderna»– en la que el punto de vista de la historia trocea dramáticamente esa magna visión intemporal y jerarquizada de las similitudes¹⁴³. Existen, sin duda, «cuadros de historia», como se dice, y sin duda la *istoria* fue para Alberti la «gran obra» del cuadro, lo que lo hacía legible. Lo cierto es que a partir de Goya –y de Sade, según Foucault–, el gran «cuadro de las cosas» se verá irrevocablemente arruinado por la disparidad del devenir: «El campo epistemológico se trocea, o mejor, estalla en direcciones diferentes»¹⁴⁴.

De ahí que la extraña «mesa de Borges» sea denominada con tanto acierto, en las primeras páginas de *Las palabras y las cosas*, un «atlas de lo imposible»¹⁴⁵. De ahí que desencadene de inmediato la elaboración de un concepto que será crucial en todas las dimensiones del pensamiento de Foucault –desde la epistemología a la política pasando por la estética–, concepto adecuado para designar un campo operatorio que no sería justamente el del «cuadro» o del «lugar común»: el concepto de *heterotopía* que puede comprenderse sin dificultad a partir de las disparas invenciones goyescas o borgesianas. La heterotopía «sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de órdenes posibles, en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y entiéndase esa palabra lo más cerca posible de su etimología: las cosas están “tendidas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios hasta tal punto diferentes que resulta imposible encontrar para ellos un espacio de acogida, definir por debajo de unos y otros un *lugar común*»¹⁴⁶.

Así como lo dispar o lo heteróclito se diferencian de la «extravagancia» o lo «incongruente», las heterotopías se diferencian de las utopías, las cuales, dice Foucault, «consuelan» –mientras que las heterotopías amenazan o inquietan–, una manera de sospechar algo que más tarde hizo patente Louis Marin en sus análisis de Tomás Moro, a saber, que los espacios utópicos no son sino un avatar peculiar del espacio representacional clásico¹⁴⁷. «Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque socavan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases, –esa otra menos manifiesta que hace “mantenerse juntas” (al lado y en frente unas de otras) las palabras y las cosas»¹⁴⁸. En 1982, Foucault considerará las heterotopías desde un punto de vista mucho más político: fue, sin embargo, para afirmar una vez más que «la libertad es una práctica» e incluso una técnica¹⁴⁹... Tal y como fueron, a su escala, las opciones técnicas de Warburg para que pudiera funcionar libremente su atlas de imágenes, como una auténtica *heterotopía de la historia del arte*.

En 1984, en un magnífico texto titulado «De los espacios otros», Foucault precisa más aún lo que entiende por «heterotopías»: espacios de crisis y desvío, ordenamientos concretos de lugares incompatibles y tiempos heterogéneos, dispositivos socialmente aislados pero fácilmente «penetrables» y, por último, *máquinas*

140. Id., 1966a, p. 142.

141. Ibid., p. 173.

142. Ibid., pp. 86-91.

143. Ibid., pp. 229-233.

144. Ibid., p. 357.

145. Ibid., p. 9.

146. Ibid., p. 9.

147. Ibid., p. 9. Id., 1984,

p. 755-756. V. L. Marin, 1973,

p. 87-114.

148. M. Foucault, 1966a, p. 9,

éase id., 1966b, pp. 21-36.

149. Id., 1982, pp. 275 y 285.

concretas de imaginación que «crean un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior está compartimentada¹⁵⁰ la vida humana». En esta perspectiva de descompartimentación –y pese a que en 1966 Foucault se niega todavía a efectuar una clara distinción entre «mesa» y «cuadro»–, ¿no será el atlas ese campo operatorio capaz de poner en práctica a nivel epistémico, estético, incluso político, «una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos», o sea, el espacio para «la mayor reserva de imaginación»¹⁵¹?

LEOPARDO, CIELO ESTRELLADO, VIRUELA, LO SALPICADO

La «mesa de Borges», igual que la noción de heterotopía que la comenta, transforma el conocimiento en su soporte, en su exposición, su disposición y, por supuesto, su contenido. Se anticipa también a la idea de *meseta* que Gilles Deleuze y Félix Guattari convertirían pronto en elemento constitutivo de los «rizomas» del pensamiento inventivo, donde se forjan los verdaderos descubrimientos. Meseta: «toda multiplicidad conectable con otras mediante tallos subterráneos superficiales de manera que se forme y extienda un rizoma»¹⁵². Comprendemos así, ante los paneles móviles del atlas *Mnemosyne*, que las *imágenes* están consideradas en él menos como monumentos que como *documentos*, y menos fecundas como documentos que como *mesetas* conectadas entre sí por vías a la vez «superficiales» (visibles, históricas) y «subterráneas» (sintomales, arqueológicas). Todo en él responde a un principio de «cartografía abierta y conectable en todas las dimensiones, desmontable, invertible, susceptible de recibir constantes modificaciones»¹⁵³. Lo que Deleuze y Guattari admiran en esas mismas páginas, a través del «método Deligny» –«trazar un mapa de los ademanes y los movimientos de un niño autista, combinar varios mapas para el mismo niño, para varios niños...»¹⁵⁴ [fig. 20]– podemos reconocerlo, a nivel de las migraciones de culturas tanto en corta como larga duración, a través de ese «método Warburg» que aquí interrogamos, esa «historia de fantasmas para adultos» donde se levantaron múltiples mapas móviles de las emociones humanas, los gestos, los *Pathosformeln*¹⁵⁵ [fig. 21].

Desde ese punto de vista, la «iconología de los intervalos» inventada por Aby Warburg mantiene con la historia del arte que la precede las mismas relaciones que la «ciencia nómada» –o «excéntrica», o «menor»– mantiene, en *Mil mesetas*, con la «ciencia real» o «ciencia de Estado»¹⁵⁶. Constituye un saber «problemático» y no «axiomático», basado en un «modelo de devenir y de heterogeneidad que se opone a lo estable, lo eterno, lo idéntico, lo constante»¹⁵⁷. Cuando Panofsky propone *todavía* una ciencia de lo *compars* en busca de la «forma invariable de las variables», Warburg propone *ya* esa ciencia de lo *dispars* que Deleuze y Guattari enfocan de manera dinámica: «No se trata ya exactamente de extraer constantes a partir de variables, sino de poner las propias variables en estado de variación continua»¹⁵⁸.

Ahora bien, mucho antes de reconocer en las heterotopías foucaultianas una fecundidad filosófica casi fraternalmente asumida¹⁵⁹, Gilles Deleuze encontró, en

150. Id., 1984, p. 761.

151. *Ibid.*, pp. 756 y 762.

152. G. Deleuze y F. Guattari, 1980, p. 33.

153. *Ibid.*, p. 20.

154. *Ibid.*, pp. 22-23.

155. Véase G. Didi-Huberman, 2002a, pp. 115-270.

156. Véase G. Deleuze y F. Guattari, 1980, pp. 446-464.

157. *Ibid.*, pp. 447-448.

158. *Ibid.*, p. 458.

159. Véase G. Deleuze, 1986, pp. 101-130.

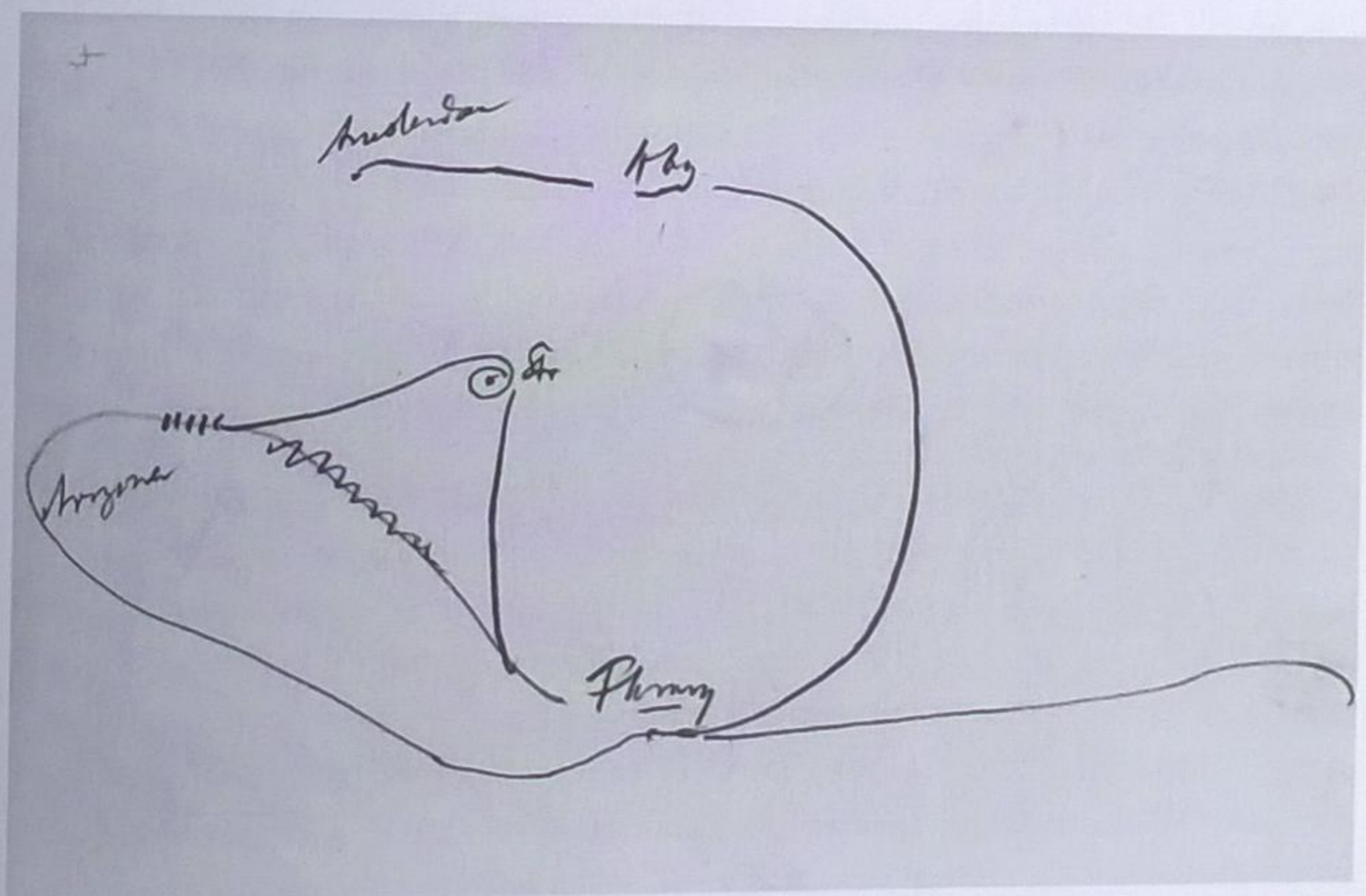
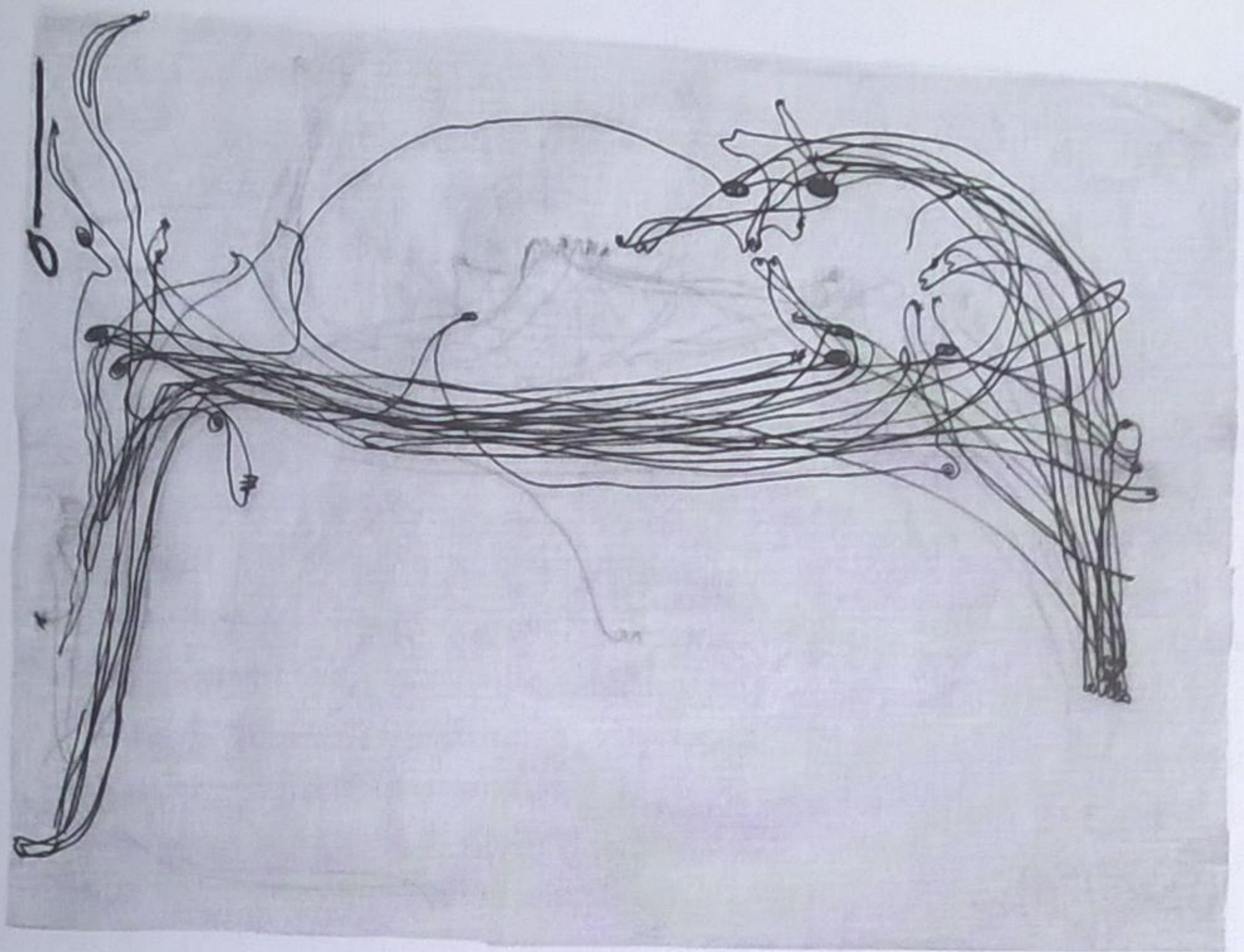


Fig. 20
 Fernand Deligny
Calco de Monoblet, 1976
 Tinta china sobre calco.
 36,6 x 49,7 cm.
 Archivos Jacques Allaires
 y Marie-Dominique Guibal

Fig. 21
 Aby Warburg
Esquema de una geografía
«personal», 1928
 Dibujo a lápiz, 31,8 x 20,4 cm.
 The Warburg Institute, Londres
 Foto Warburg Institute

Borges precisamente, con qué echar a reír al saber, esto es, con qué «sacudir todo lo familiar al pensamiento» o con qué «trastornar todas las superficies ordenadas y los planos que ajustan la abundancia de seres». El capítulo de «Lógica del sentido» acerca del «juego ideal», por ejemplo, comienza con un recuerdo de la «carrera del caucus» de Lewis Carroll, donde «se va uno cuando quiere y se para uno a su aire», así como la «lotería de Babilonia» de Borges, donde «el número de sorteos es infinito [de modo que] ninguna decisión es final»¹⁶⁰. Tales paradojas no pueden ser pensadas en general sino «como sinsentido» y no obstante, afirma Deleuze, «precisamente: [son ellas] la realidad del pensamiento», son por consiguiente «el juego reservado para el pensamiento y el arte [...], aquello por lo que pensamiento y arte son reales, y perturban la realidad, la moralidad y la economía del mundo»¹⁶¹.

Acoplando las paradojas de Borges a la idea estoica de temporalidad, Deleuze logra que comprendamos algo esencial para la idea de atlas que intentamos construir aquí: lo que sucede en el *espacio paradójico* de las diferentes «mesas de Borges» sólo es posible porque un *tiempo paradójico* afecta a todos los acontecimientos que en él acaecen. Dicho tiempo no es ni lineal, ni continuo, ni infinito: sino «infinitamente subdivisible» y troceable, tiempo que no cesa de desmontarse y remontarse en sus condiciones más inmemoriales. Ese tiempo es el *Aión* estoico situado por Deleuze en oposición al *Cronos* medible: tiempo en «cuya superficie» —o «mesa»— los acontecimientos, dice, «constan como efectos»¹⁶². Así, «cada presente se divide en pasado y futuro, hasta el infinito», según un «laberinto» del que Borges inventaría muchas formas¹⁶³, si bien es preciso recordar que, algunas décadas antes, Warburg y Benjamin habían aportado su formulación decisiva a través de expresiones como *Vorgeschichte* y *Nachgeschichte*, la «pre- y post-historia»¹⁶⁴ contiguas a cada cosa del mundo.

¿Cómo extrañarse, en esas condiciones, de que Gilles Deleuze —siempre vía los estoicos— no separe los *juegos con el sentido* que encontramos por doquier en Borges o Lewis Carroll, de los *juegos con el tiempo* que suponen las más antiguas prácticas adivinatorias, «dividir el cielo en secciones y distribuir las líneas de los vuelos de las aves, seguir en el suelo la letra que traza el gruñido de un cerdo, sacar el hígado a la superficie y observar en él líneas y fisuras»¹⁶⁵, esté exactamente allí donde Warburg marcó el comienzo de sus propias «mesas visuales» de la cultura occidental? Que el *Aión* surja en lo visible a través de un vuelo de golondrinas, un gruñido de cerdo o un hígado de carnero, nos da a entender de nuevo —recalca Deleuze— hasta qué punto los retos más profundos del destino del hombre tienen que ver con las carcajadas y, en general, con ese «arte de las superficies, las líneas y puntos singulares que aparecen» como cristales de sinsentido¹⁶⁶.

Como Warburg en su *Bilderatlas* y Benjamin cuando evoca el arte de «leer lo nunca escrito», Deleuze acabará hablando del juego con el *Aión* desde la óptica de un encuentro de espacios heterogéneos, por ejemplo «las dos tablas o series [del] cielo y [de] la tierra»¹⁶⁷, de lo sideral y lo visceral, de los *astra* y los *monstra*. El propio Borges es un maestro en el arte —a la vez superficial y profundo, humorístico y conmovedor— de inventar objetos que sean sendos juegos, sendas mesas donde la proliferación de espacios y tiempos se recogerá de pronto, aunque para

160. Id., 1969, pp. 74 y 77.

161. *Ibid.*, p. 76.

162. *Ibid.*, p. 77.

163. *Ibid.*, p. 78.

164. W. Benjamin, 1928a, p.

165. G. Deleuze, 1969, p. 168.

166. *Ibid.*, p. 168.

167. *Ibid.*, p. 81.

mejor re-difractarse, re-trocearse hasta el infinito. En «El milagro secreto», por ejemplo, un hombre abre un «atlas inútil» entre los cuatrocientos mil tomos de la biblioteca del Clementinum, da por casualidad con un «vertiginoso» mapa de la India, sin pensarlo pone el dedo en «una de las letras más pequeñas» del mapa y luego, al mismo tiempo, experimenta la certeza de haber «encontrado a Dios» y despierta de un sueño ya en perdidos trozos¹⁶⁸. Mas en cada fragmento, en cada parcela de materia o de lenguaje, desde la A del *Aleph* hasta la Z del *Zahir*, Borges hallará también el cristal de mundos desmontados y remontados hasta el infinito. El *Zahir* es esa absoluta *rareza* capaz de focalizar –incluso de portar, como los Justos de la tradición judía– el universo entero de la forma más disimulada posible, a la vez humilde y cambiante, a la vez *común y pasajera*:

En Buenos Aires, el *Zahir* es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos; 1929 es la fecha grabada en el anverso. (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue *Zahir*; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo)¹⁶⁹.

En cuanto al *Aleph*, no es en definitiva sino una muy «pequeña esfera de colores tornasolados» y «diámetro de dos o tres centímetros»... mas donde convergen, paradójicamente «sin disminución de volumen», todas las cosas del mundo, entre ellas:

Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años, vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur

168. J. L. Borges, 1944, pp. 539-540.

169. Id., 1949, p. 623.

una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, [...] vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré¹⁷⁰.

Por muy extensa que sea la cita, no forma al fin y al cabo sino una sola frase, que nos obliga a ver en ella una sola lámina del que sería el «atlas de Borges», atlas formado a su vez por un número indefinido de «mesas» de ese género. Lo que cuenta en semejante enumeración de imágenes o de «cosas vistas» no es su intencionalidad, su lista o inventario, sino las relaciones que tejen entre sí, desde el lejano «mar populoso» hasta el cercano cuerpo de una mujer amada, desde el impersonal «círculo de tierra seca en una vereda» hasta la íntima «circulación de mi sangre». Importa aquí «el rigor secreto» de las cosas caóticamente reunidas, como dirá Borges a propósito de Lewis Carroll¹⁷¹.

Escribir —ya se trate de *Ficciones* o de crónicas, de poemas o de ensayos documentales— consistiría por lo tanto, desde esa perspectiva, en formar el atlas o la cartografía extraña de nuestras experiencias inconmensurables (algo muy distinto que efectuar el relato o el catálogo de nuestras experiencias conmensurables). En *El Autor*, por ejemplo, hay listas aleatorias de impresiones fugitivas o intentos de registrar los recuerdos heteróclitos que, con nuestra muerte, desaparecerán en la nada¹⁷². Pero también hay listas perfectamente rigurosas —aleatorias sólo en apariencia—, listas de cosas (*Sachen*) muy diferentes, aunque engendradas por una sola causa (*Ursache*), como cuando la realidad de la esclavitud justifica por sí sola una reunión de acontecimientos tan dispares como: «los blues de Handy, [...] la grandeza mítica de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la guerra de Secesión, [...], la admisión del verbo *linchar* en la treceava edición del diccionario de la Academia española», etc.¹⁷³ Para Borges, un solo cúmulo de polvo en el fondo de una estantería da testimonio de la «historia universal»¹⁷⁴, por eso hay que inventar constantemente, para el propio lenguaje, nuevas reglas operatorias destinadas a abrir las posibilidades de un conocimiento de las «relaciones íntimas y secretas» entre las cosas.

Tal es la «enciclopedia china» evocada por Borges en su ensayo sobre «La lengua analítica de John Wilkins», sin que la erudita referencia a cierto «doctor Franz Kuhn» apacigüe la carcajada, ni el trastorno de las superficies, ni el malestar filosófico¹⁷⁵. Tales serán la «máquina de pensar» de Raimundo Lulio —que evidentemente no hace sino *disfuncionar*—, el mundo hipermetafórico de los *Kenningar*, el sistema de numeración inventado por Funes —una palabra distinta para cada número—, el «laberinto de los impíos» según Aureliano de Aquilea, o bien la lengua extraordinaria de los *Yahoos* donde «la palabra *nrz*, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas [y por tanto] puede significar el cielo estrellado,

170. *Ibid.*, pp. 662-663.

171. *Id.*, 1975a, p. 335.

172. *Id.*, 1960, pp. 5 y 18.

173. *Id.*, 1935, p. 303.

174. *Id.*, 1985, pp. 954-955.

175. *Id.*, 1952, pp. 747-75 (Véase F. A. Khun, 1886)

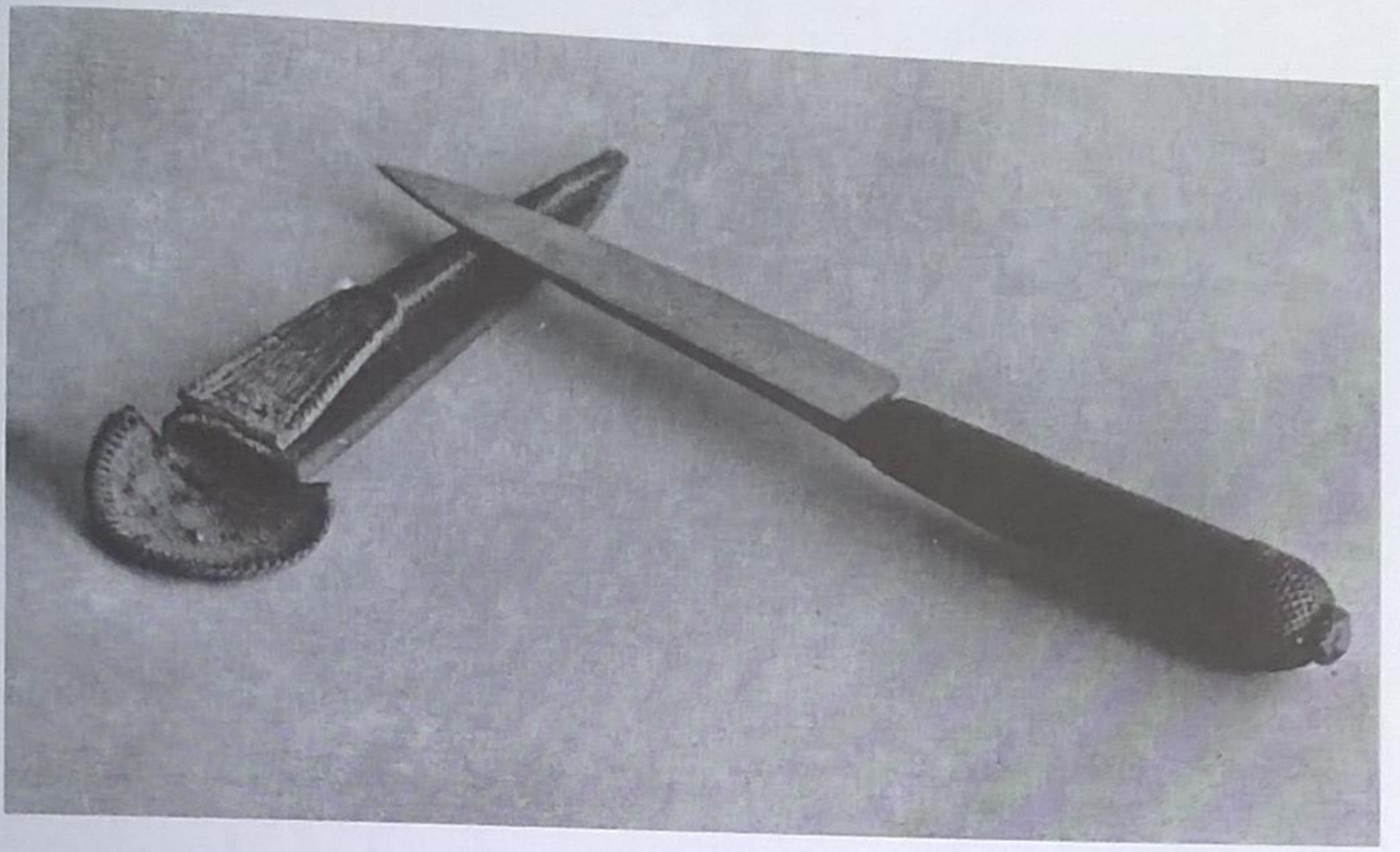


Fig. 22
«El puñal de Pehuajó»
Según Jorge Luis Borges.
Atlas. Buenos Aires, 1984. p. 66

un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de despararramar o la fuga que sigue a la derrota»¹⁷⁶.

Diríase que Borges, al avanzar en edad, concentra gran parte de su energía, como hizo Aby Warburg a partir de su experiencia psicótica, en reconfigurar su propia experiencia poética mediante la forma de atlas que habrían podido titularse todos *Mnemosyne*. En 1960, compuso un pequeño «museo» de citas dispersas¹⁷⁷. En 1975, estableció una colección de desastres, aunque reconocía el carácter inconmensurable —demasiado pequeños, demasiado grandes, demasiado dispares— de los «hechos memorables», por ejemplo ejercitándose en hacer el «inventario» de su desván¹⁷⁸. En 1981, retorna, una vez más, a su amor irrazonable —y al uso heterodoxo— de las enciclopedias¹⁷⁹. En 1984, dos años antes de morir, Borges publica por fin la obra titulada *Atlas*, libro «compuesto de imágenes y de palabras», de descubrimientos dispuestos según un orden «sabiamente caótico», donde las fotografías están colocadas solamente para los demás, puesto que ese atlas ilustrado era, después de todo, la obra de un hombre casi ciego¹⁸⁰. *Atlas* de lo incontradable, como debe ser todo atlas verdadero, por cuanto sitúa con igual dignidad las imágenes visuales del mundo recorrido —un tótem indio, una torre de piedra, la plaza de San Marcos en Venecia, la ruina de un templo griego, un tigre vivo, un bizcocho que saborear, algunos rincones de Buenos Aires, el desierto en Egipto, una inscripción japonesa, un puñal antiguo con un cuchillo de cocina [fig. 22]— e imágenes de sueños que atormentaban sus noches, sueños de mujeres y de guerras, sueños de «mesas de pizarra» y de enciclopedias cuyos artículos tienen fin pero no principio¹⁸¹.

Hallamos de nuevo aquí la esencial dialéctica del atlas, tal y como la caracterizó Walter Benjamin al hilo de sus textos sobre la memoria, la colección, el mundo de las imágenes: se trata de una práctica *materialista*, en el sentido de que deja a las cosas su anónima soberanía, su profusión, su irreductible singularidad¹⁸². Pero se trata, al mismo tiempo, de una actividad *psíquica* donde el inventario razonado abre paso a la asociación, la anamnesis, la memoria, la magia de un juego que tiene mucho que ver con la infancia y la imaginación¹⁸³. La *imaginación*, una vez más: «reina de las facultades» según Baudelaire, la que «modifica a todas las demás», análisis y síntesis a la vez ya que es *material*, hasta no ver en el mundo más que «un inmenso almacén de observaciones», y *poética* puesto que «descompone toda la creación, y con los materiales acopiados y dispuestos según unas reglas que no pueden hallar su origen sino en lo más hondo del alma, crea un mundo nuevo»¹⁸⁴. «Mundo nuevo» que el atlas transforma en cartografía paradójica y fecunda, una cartografía capaz de extrañarnos y de orientarnos, al mismo tiempo, en los espacios y los movimientos de la historia.

176. Id., 1936, pp. 385-400.
Id., 1937, pp. 1106-1110. Id., 1944,
pp. 515-517. Id., 1949, p. 583. Id.,
1970, p. 252.

177. Id., 1960, pp. 57-59.

178. Id., 1975a, pp. 462-469.
Id., 1975b, p. 485. Id., 1975c,
pp. 563-564.

179. Id., 1981, pp. 790-791.

180. Id., 1984, p. 865.

181. *Ibid.*, pp. 863-920.

182. Véase W. Benjamin, 1937,
pp. 224-225.

183. Id., 1932, pp. 181-182.
Id., 1933-1935, pp. 27-135.

184. Ch. Baudelaire, 1859,
pp. 621-622.