



# RASTROS: RUINAS DE RUINAS



*La celebración de lo heteróclito. Un rastro, o el mercado de pulgas, o el espacio en donde lo museificable conserva aun su “naturaleza”. Un recorrido de tres siglos por una serie de caprichos: Piranesi, Bellotto, Baudelaire... De un lado, la retórica y Góngora y del otro, el terror y Goya. Ruinas de ruinas que en su inestable conciliación de lo más alto y lo más bajo sobrepujan y superan lo negativo, menguado y rebajado de toda ruina.*

POR RAÚL ANTELO

*Así la finalidad y el azar, la naturaleza y el espíritu, el pasado y el presente, aflojan la tensión de sus contrastes; o más bien, conservando estas tensiones, llevan, sin embargo, a una unidad de la imagen exterior, de la acción interior. Es como si un trozo de la existencia debiera caer primero en ruinas para someterse sin resistencia a todas las fuerzas y corrientes que vienen de los cuatro vientos de la realidad. Acaso el encanto de las ruinas, y en general de toda decadencia, consista en que sobrepasa y supera lo que tiene de negativo, de mengua y rebajamiento.*  
Georg Simmel – *Las ruinas*

*Meryon: el mar de casas, la ruina, las nubes, la majestuosidad y la fragilidad de París.*  
Walter Benjamin – *Zentralpark.*

**L**as ruinas, lo sabemos, son circulares. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron devoradas por el fuego. En la metapintura inmediatamente posterior al Barroco, esa circularidad queda expuesta cuando dichas ruinas reciben el nombre de *Capriccio*, algo que, según la definición de Michael Praetorius (1608), denomina una fantasía de temática paisajista y arquitectónica, bizarra, en que edificios, vestigios arqueológicos, ruinas y escombros se mezclan con elementos reales u oníricos, extravagantes e imaginarios, en clara oposición a la poética del clasicismo y el racionalismo iluminista. De origen italiano, ese lenguaje heteróclito se habría popularizado en Europa, a mediados del siglo XVIII, a través del trabajo de Canaletto y Piranesi, este último evocado por Théophile Gautier en su *Mosaico de ruínas* (1856). A Giam-



battista Piranesi debemos de hecho los *Caprichos de cárceles*, materialización del mundo concentracionario posterior, pero cabría también agregar a Marco Ricci, cuyos caprichos funden paisajismo holandés, escenografías británicas y figuración onírica, sin olvidar además a Bernardo Bellotto, que en pleno siglo XVIII pinta la Dresden en escombros que recién conoceríamos en 1945, tras los bombardeos. Circularidad de las ruinas y victoria del anacronismo: el *capricho* de Bellotto se toma como paradigma para la reconstrucción contemporánea de la ciudad y nos muestra que el auténtico objeto del capricho son las cosas sin voz, las mismas que captaría Karl Blossfeldt y atraerían la mirada de Mallarmé, Bataille o Benjamin.

Pero estas protoformas del arte nos plantean una paradoja muy interesante, que podemos ilustrar con “La obra maestra desconocida”, del pintor Frenshofer, el personaje de Balzac: una tela de colores amasados confusamente y atravesados por líneas indescifrables. Sin sentido, todo contenido en ella ha desaparecido, salvo la punta de un pie que se destaca sobre el resto de la tela, “como el torso de una Venus esculpida en mármol de Paros que surgiese entre las ruinas de una ciudad incendiada”. La búsqueda de un significado ab-

soluta ha devorado cualquier otro significado para dejar sobrevivir solamente unos pocos signos herméticos, meras formas sin sentido. Cabe, entonces, la cuestión que ya se planteaba Luis Juan Guerrero<sup>1</sup> y que retoma el joven Agamben: ¿acaso la obra de arte desconocida no es, básicamente, una mera obra de la Retórica?

*¿Es el sentido el que ha cancelado el signo, o es el signo el que ha abolido el sentido? Y aquí es donde el Terrorista se enfrenta a la paradoja del Terror. Para salir del mundo evanescente de las formas, no tiene otro medio que la forma misma, y cuanto más quiere borrarla más tiene que concentrarse sobre ella para hacerla permeable a lo indecible que quiere expresar. Sin embargo, en este intento acaba por encontrarse en las manos solo unos signos que, si bien han atravesado el limbo del no-sentido, no por ello son menos extraños al sentido que él perseguía. La huida de la Retórica le ha llevado al Terror, pero el Terror lo vuelve a llevar a su opuesto, es decir, de nuevo a la Retórica. Así el odio al razonamiento se vuelca en la filología, y signo y sentido se persiguen en un círculo vicioso perpetuo. [...]*

*¿Qué es, de hecho, el misterio Rimbaud, sino el punto en el que la literatura se anexiona a su opuesto,*

*es decir al silencio? ¿Acaso la gloria de Rimbaud no está dividida, como justamente ha observado Blanchot, entre las poesías que escribió y las que se negó a escribir? ¿Y acaso no es esta la obra maestra de la Retórica? Llegados a este punto, convendrá preguntarse si la oposición del Terror y de la Retórica no esconde, por casualidad, algo más que una reflexión vacía sobre un perenne rompecabezas, y si la insistencia con la que el arte moderno se ha quedado enredado en él no esconde tras de sí un fenómeno de otra clase.<sup>2</sup>*

Para las literaturas en lengua castellana, esa paradoja del Terror conoce una fecha. 1927: III centenario de Góngora; 1928: I centenario de Goya. Borges, considerando que Góngora ya había ascendido al plano de la abstracción estética, denosta su culto por haberse transformado en Terror retórico, o en sus palabras, cuidadosa tecnería, simulación del misterio y sintaxis errática, es decir, un academicismo de mala conducta y escándalo, que él particularmente repudiaba. A la inversa, los editores de la *Gaceta Literaria* de Madrid (es decir, Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre) enaltecían al autor de los *Caprichos* con el argumento de que Goya, con su pincel erasmiano, como el de Cervantes, fue, en rigor, el primer pensador *moderno* que tuvo España, el primero en nombrar lo abyecto, y por eso mismo Eugenio D'Ors argumentaba que las obras de Goya son, tectónicamente, una ruina, pero una ruina *sabrosa*. He allí su sentido. Un más allá de la forma. La *aisthesis*.

*El mismo fraccionamiento, la misma mescolanza, la misma incoherencia íntima de las intenciones, parecer a cada elemento, a cada fragmento, a cada tropézón de materia pictórica, el máximo de su intensidad, el máximo de su calidad voluptuosa. Y aquí, al considerar con simpatía, con los sentidos bien abiertos, el secreto de esa estructura, el término definitorio, se nos viene a la imaginación sin esfuerzo. Nos llega (...) el recuerdo de estos guisotes de la cocina popular y castiza, donde también la multiplicidad es ley y la abigarrada contradicción de elementos, la multipolaridad de intenciones, la alternativa entre la fluidez y la consistencia, entre el grano minúsculo y el recio tropézón. El recuerdo de estas paellas, estos pucheros, estas "ollas podridas" de la mesa hispana, donde todo se junta y revuelve: lo cocido, lo crudo, lo semicrudo, la carne y el pescado, la vianda y la legumbre, el embutido y la verdura, lo seco y lo salsero, los huesos y los caldos, lo*

*íntegro y lo trinchado, en divertida, y gruesa, y a la vez delicada suscitación salivera de la multiplicidad.<sup>3</sup>*

Pasamos así de las ruinas gastronómicas y culturales al Terror del arte como ruina retórica del lenguaje. Para ello propone D'Ors una dialéctica elíptica, método según el cual, manteniéndose el sujeto inseparable de su objeto finito, nos muestra asimismo su relación negativa (trágica) con un complemento infinito, en que la lectura se abre y cierra a lo abierto ("l'air immense ouvre et referme mon libre", dice Valéry en *El cementerio marino*, esa prefiguración del actual Mediterráneo). Su valor no es otro que la *arché*, el sitio genesiaco (la "place première", de nuevo Valéry), una protohistoria que nos permite acceder a la arqueología de una totalidad heterogénea, heterológica, heterocrónica y heterotópica, en que lo humano sería tan solo una imagen móvil de su mismo complemento infinito. En esa lucha entre modelos dialécticos y analógicos, la elipsis nos propone, contra el principio identitario de tercero excluido, el principio del tercero incluido; frente al de contradicción, el de contrariedad; contra la identidad elemental, lo inconsciente; a la extensionalidad le contrapone la intencionalidad; a lo discreto, lo continuo y, en vez de la sustancia, prefiere trabajar con un campo expandido. El objetivo de la elipsis es por tanto transformar las dicotomías lógicas del siglo XIX (la nación como máquina privilegiada de capturas) en bipolaridades, es decir, un campo atravesado por tensiones vectoriales entre dos polos, para hacer surgir un tercer término, que ya no es la superación de los anteriores, sino un mecanismo de desidentificación y extrañamiento. Por ello alude D'Ors a un "substancioso caldo, en la / gran sopera de la elipse"<sup>4</sup>.

Si las ruinas nos remiten pues a una arqueología filosófica, lo es por mostrarnos una *arché* que, aún sin constituir un principio transcendental, tampoco logra, sin embargo, adquirir consistencia, salvo negativamente, como *ruinología*, es decir, como híbrido de contingencia y transcendencia<sup>5</sup>. Uno de los principales promotores del *revival* de Goya, Ramón Gómez de la Serna, reivindica, en ese mismo año 31, la mescolanza heteroclita de esa "gran sopera" que es el mercado de pulgas.

*Las cosas del Rastro no son cosas de anticuario, carecen de ese orgullo, de ese valor hipócrita, de esa categoría completamente convencional, civil y arbitraria que adquieren las cosas en ese doloroso internado de las*

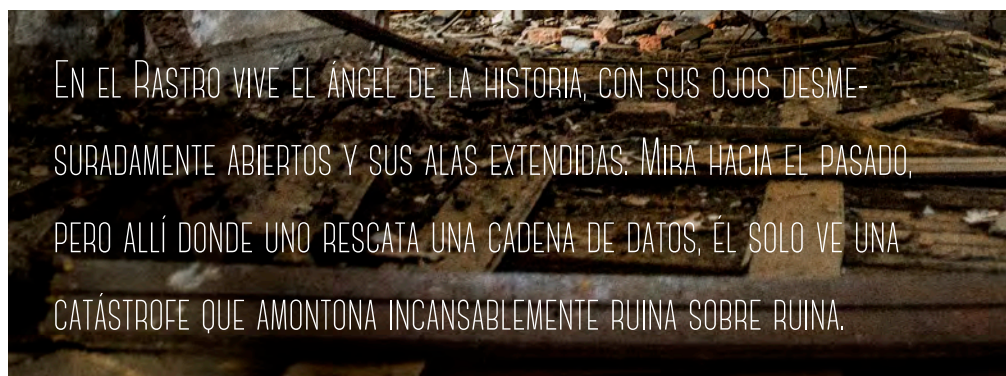
*tiendas de antigüedades confortables, vanas, taimadas, cancerosas y sórdidas. No son tampoco cosas de museo, porque eso las habría perdido para siempre, pues es en los museos donde sufren más largo infierno, haciéndose demasiado duraderas, imposibilitadas, socarronas, opresivas, autoritarias.*

*En los museos es donde dejan de ser conmovedoras, renunciadoras y donde paralizada la facultad de deshacerse y de transparentarse que había en ellas, su forma se hace dura, barroca, pesimista, exasperada. En ellos representan una tragedia sin desenlace, esa tragedia que alargarían hasta la eternidad en los pueblos las beatas a las que se les muere un pariente conservando su cadáver para siempre también si pudiesen. Los museos tienen una atmósfera insensata que fomenta vicios, sadismos seniles y pusilánimes, egoísmos atroces y suspicaces, corrupciones desnaturalizadas, siendo entre los museos los más empedernidos los arqueológicos, llenos de clasificación, de seriedad, de obscuridad, de congoja, de obcecación y en los que las cosas sometidas, deprimidas, sofocadas, pierden su donoso sentido silvestre, esterilizadas y sin comunicación con la tierra, como solo la hallan en el aire salvador del Rastro, en el que ceden a sus impulsos espontáneos.*

*No son tampoco ruinas históricas y trascendentales estas cosas del Rastro, jeso sería demasiado! porque en las ruinas queda siempre algo que pervierte, un resto de su jactancioso, de su supersticioso pasado, de su hipócrita dominación por lo congregadas que están, como persuadidas aún de su objeto común y tiránico, sin la suficiente persuasión y rebeldía privada en cada una de sus piedras. Las ruinas del Rastro, por el contrario disgregadas, abandonadas a su soledad y su última conciencia, entran en razón, se llenan de sencillez y como la sencillez es comparable con todo, resulta que con la cultura del pequeño espacio corrigen las ideas extensas y soporíferas y vacuas de las grandes imágenes, esas grandes imágenes que relajan el espíritu dándole la enfermedad tremenda de las dilataciones [...] Las ruinas del Rastro muestran pegadas, enjutas, inculcadas a sus añicos, las ideas más inauditas y curativas, resultando así en su pequeñez, como restos mayores, pedazos de catedral, pedazos de trascendencia incalculable ante los que se adquiere la seguridad de que entre esas piedrecitas menudas, está la piedra filosofal, vulgar piedra de la calle.<sup>6</sup>*

En el Rastro vive el ángel de la historia, con sus ojos desmesuradamente abiertos y sus alas extendidas. Mira hacia el pasado, pero allí donde uno rescata una cadena de datos, él solo ve una catástrofe que amontona incansablemente ruina sobre ruina. Tal es su carácter destructivo. Le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el paraíso sopla en sus narices un furioso huracán que le ha enredado las alas, a tal punto que el pobre ángel ya no consigue cerrarlas. Ese ciclón, el progreso, lo condena al futuro, al cual el muy torpe le da olímpicamente la espalda, mientras montones de ruinas se le acumulan a sus pies, y hasta el cielo.

Ese ángel ha tenido muchos nombres. El mismo Benjamin observó (*Libro de los Pasajes* J, 78<sup>a</sup>, 1) que la ruina económica de Baudelaire fue la consecuencia de una lucha *quijotesca* contra el consumo. Un amigo de Rubén Darío, el archivista cervantino Navarro Ledesma, tras visitar el castillo medieval de Aguilar de Campóo, le dice en una carta a Unamuno que acaba



de recorrer el anfiteatro diezmado de la ciudad, un conjunto que llama “ruina de ruinas”, así como Borges llamaba, a su *Evaristo Carriego*, recuerdo de recuerdos de recuerdos. Más tarde, en la inminencia de la II guerra, una fotografía de Manuel Álvarez Bravo, *Ruina de ruinas, dedicada a Benjamin Péret*, elimina, en nombre de la heterocronía, toda noción de profundidad y distancia para así generar un texto que el surrealista Péret, su autor, divulga en el último número de la revista *Minotaure*, el del suplemento dedicado a México. *Ruina de ruinas*, la imagen de Álvarez Bravo, aparece por tanto en lo alto de la página, dando título, incluso, a la mismísima intervención de Péret, “Ruines: ruines de ruines”<sup>7</sup>. En su circularidad, la imagen no ilustra el texto. Antes lo genera. Tal como el *Quijote* de Pierre Menard, concebido por Borges como trabajo de excavación de perdidas Troyas, ese mismo año, 1939, el surrealista Péret, que diez años antes había escrito en Brasil la aventura de una sublevación negra, un *Potemkin tropical*, y que se interesó asimismo por la rebelión de los negros en el quilombo de Palmares, en pleno siglo barroco, desarrolla en sus *ruinas de ruinas* una arqueología del humanismo perimido, presentándonos a un hombre que huye de sus castillos sadeanos, sus Palmares, por la vía de una imagen en busca de un término inconclusivo que le sirva de impulso o modelo, es decir, de resistente relicario de la fe agotada.

Perseguido por fantasmas obsesivos, ese hombre sale a los gritos de un tenebroso castillo inmemorial, que lo perseguirá toda su vida, hasta que, ya muerto, lo encierren en otro castillo, donde reposará, como fantasma para sí mismo y castillo visitado por su propio fantasma. Su deseo tomará también la forma de un castillo, caverna disputada a los grandes mamíferos o minúscula construcción pasajera. Algunas tribus de Nuevo México, nos lo recuerda Péret, hacen unas muñecas cuya cabeza es justamente un castillo que nunca visitarán. El hombre envidia la felicidad muda de la ostra o el caracol y, de ser artista, desea una ruina aterciopelada que pueda disputarle a la naturaleza. Solo ve de la vida el ruinoso escondite donde resiste el animal que él mismo sigue siendo. Pero ese animal, ya transformado, de tigre se hizo lobo y el lobo se volvió perro, un perro que, a gatas, si reconoce las huellas del lobo, y para el cual las del tigre son remotos vestigios en la arena, esa arena donde abandonó sus añicos, imágenes irrisorias que él mismo desconoce<sup>8</sup>.

Esas ruinas dibujan una trayectoria circular en que el hombre espectral se visita a sí mismo como fantasma de una modernidad que se traduce, caduca, en una torre Eiffel cubierta, en la foto de Raoul Ubac que la ilus-

tra, por la fina capa blanca de polvo del tiempo. La pompa de la institución, Versailles, por no saber suscitar la vida fantasmática, se revela incapaz de producir una ruina, probando además ser el producto decadente de una comunidad feudal degenerada, ya corroída por la sociedad en ciernes, mientras la ruina medieval subsiste como su aurora primaveral. Versailles solo produce el maridaje de viejos desapasionados, corrupción de todo enlace.

*¡Ruinas! ¡Familia mía!, ¡oh cabezas semejantes!,  
¡todas las noches les doy un adiós solemne!,  
¿Dónde van a estar mañana, Evas octogenarias,  
Sobre quienes pesa la garra terrible de Dios?*<sup>9</sup>

Cuando Baudelaire retrata a esas viejitas consumidas, estamos también ante Goya, sus viejos decrepitos y perversos, inescrupulosos. O ante *lo goyesco*, que, para D'Ors, no es Goya, sino Watteau: el embarque rumbo a lo desconocido, la fiesta galante. Ese elemento goyesco, entendido como saber de las ruinas, sostiene un diálogo abandonado por Péret e interrumpido por la guerra, recién retomado por Maurice Blanchot, en dos textos sobre museos, en 1950<sup>10</sup> y 1951<sup>11</sup>. Es la reestructuración del Estado tras la guerra. La sociedad pop desembarcando en Francia. De Gaulle y la sublevación del 68. En esa oportunidad, Blanchot rescata la noción de la imagen como ruina cadavérica, idea que Georges Duthuit había desarrollado en una de las sesiones del viejo Colegio de Sociología, abriéndole camino así a Guy Debord para su concepto de sociedad del espectáculo. Blanchot argumenta entonces que existen dos posibilidades para la imagen, dos versiones del imaginario: tal duplicidad proviene del doble sentido original que connota la potencia de lo negativo y del hecho de que la muerte es tanto el trabajo de la verdad sobre lo mundano, como la perpetuidad de lo que no soporta inicio ni final. Pero atención que Blanchot no nos propone el trabajo de la imagen como un doble sentido perpetuo, una anfibia o ambigüedad lógica, sino como una alternancia, en efecto mariposa, que oscila y centellea, entre valor antropológico y valor hermenéutico<sup>12</sup>.

*Aquí lo que habla en nombre de la imagen, "a veces", habla todavía del mundo, "a veces" nos introduce en el medio indeterminado de la fascinación, "a veces" nos da el poder de disponer de las cosas en su ausencia y gracias a la ficción, reteniéndonos así en un horizonte rico de sentido; "a veces" nos empuja hacia allí donde las cosas están tal vez presentes, pero en su imagen, y donde la imagen es el momento de la pasividad, y no tiene ningún valor, ni significativo ni afectivo, es la pasión de la indiferencia. Sin embargo, lo que nosotros distinguimos diciendo "a veces", la ambigüedad lo expresa diciendo siempre, en cierta medida, uno y otro, aun expresa la imagen significativa en el seno de la fascinación, pero ya nos fascina por la claridad de la imagen más pura, más formada. Aquí el sentido no escapa en otro sentido, sino en el otro de todo sentido y, a causa de la ambigüedad, nada tiene sentido, pero todo parece tener infinitamente sentido: la apariencia hace que el sentido se vuelva infinitamente rico, que este infinito de sentido no necesite ser desarrollado, sea inmediato, es decir, no pueda ser desarrollado, sea solo inmediatamente vacío.*<sup>13</sup>

Esa noción de la ruina como neutro y vacío, enunciada por Simmel o Blanchot, y desarrollada por Didi-Huberman, nos permite pues pensar en Goya no como un satírico moralista a lo Hogarth, sino como aquel que, aún antes de Baudelaire y su *Heautontimoroumenos*, ve el revés de la razón. En efecto, a través de Sade y Goya, como señalan Foucault, Starobinski, Bonnefoy, Todorov y el mismo Didi-Huberman, el mundo occidental obtuvo la posibilidad de encontrar, en la violencia, su razón, y de rescatar la experiencia trágica, más allá de las promesas de la dialéctica<sup>14</sup>.

Una doctrina que databa del siglo XIX, debida al arquitecto alemán Gottfried Semper (cuyo nombre ya lo condenaba a la transhistoricidad), llamada *Ruinenwerttheorie*, teoría del valor de las ruinas, inspiró al arquitecto Albert Speer, ministro nazi del armamento, y al mismo Hitler, en el sentido que toda nueva construcción debería ser pensada y realizada con el único propósito de producir hermosas ruinas. Ya no solo el valor estético sino también el suasorio se volvía así una variante de lo que la construcción prometía como vestigio. La arquitectura se trocaba entonces, como señala Jean-Yves Jouannais<sup>15</sup>, una escultura de la derelicción futura. Como era concebida a partir del control temporal, pretendía, ciertamente, ser un homenaje a la grandeza del Tercer Reich, pero una grandeza que incluyera también su decadencia. La conexión entre la protohistoria y la vida póstuma descansaba así en un dato fundamental de la teoría del valor de las ruinas: todo gira en torno a un modelo que es él mismo una ruina, el fruto de una consunción lenta y transhistórica, el curso inverso, afrontado a contracorriente, de toda edificación en el corazón de un presente inactual, algo que, desde la perspectiva contraria, de potencialización de la contingencia y diseminación de la legibilidad, animaba también a su adversario, Walter Benjamin. Si unos perseguían la imagen de las imponentes ruinas de Grecia y de Egipto, el crítico de los *Pasajes* deambulaba en cambio por ruinas mejicanas. Ruinas de ruinas, lo que Jouannais llamaría residuos, recortes, rayaduras, rastros (*résidus, rognures, raclures, ramas*<sup>16</sup>), que en su inestable conciliación de lo más alto y lo más bajo, superan y superan lo negativo, menguado y rebajado de toda ruina.



FOTOGRAFÍAS DE LUCRECIA ESTEBAN



1 “Hasta hace un par de siglos el artista daba forma estética a un mundo cerrado en sí mismo y valioso por sí mismo, a una constelación de cosas naturales y actividades humanas que aparecían unidas por los lazos sutiles de un sentido último. Desde fines del siglo XVIII se viene desgarrando ese cosmos, unitario y valioso a la vez. Se han constituido provincias independientes en todos los aspectos de la cultura y en los más variados menesteres de nuestra existencia. En ellas viven los hombres —fragmentos de hombres—, aislados entre sí. Entre tanto, un ‘proceso de neutralización’, cada vez más acentuado, ha conseguido disolver el sentido y las vinculaciones tradicionales. El artista se encuentra hoy frente a una ‘multitud’ —que nunca podría ser una cerrada totalidad— de objetos ‘neutros’ o ‘libres de valores’. Puede entonces captar a cualquiera y aún a nuestro propio cuerpo humano, despojado de toda referencia global. Cualquier cosa puede hoy ser representada artísticamente. Lo que significa que recién la ‘forma artística’ de la representación, por obra de su creador, le confiere un ‘valor’ (...). En una época de desintegración esos trozos mutilados penetran en la experiencia estética por obra de la arbitrariedad del artista. Son ‘pre-textos’ para exponer los méritos de un texto artístico. Pero también, en una dimensión oculta, son ‘símbolos’ de un mundo de sentimientos privados, es decir, de fragmentos sueltos de una coexistencia en disolución”. Guerrero, Luis Juan. “Torso de la vida estética actual” en: *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, tomo III, p. 1471-2.

2 Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Ed. Alicia Viana Catalán. Trad. Eduardo Margareto Korhmann. Barcelona, Áltera, 1998, p. 23-25.

3 D’Ors, Eugenio. “Tectónica goyesca. Notas concretas y precisas” en: *Blanco y Negro, ABC*, a. 38, n° 1926, Madrid, 15 abr. 1928.

4 D’Ors, Eugenio. “De la elipse en el misterio de lo barroco” en: *Imán*. Paris, n° 1, abr. 1931, p. 95-6.

5 Agamben, Giorgio. “Archeologia di un’archeologia” en: Melandri, Enzo. *Il circolo e la linea*. Macerata, Quodlibet, 2004, p. XI-XXXV.

6 Gómez de la Serna, Ramón. “El Rastro” en: *Obras Completas*. Barcelona, AHR, 1956, vol. I, p. 59-60.

7 Peret, Benjamín. “Ruines, ruines de ruine” en: *Minotaure*. N° 12-13, Paris, 1939, p. 57-61.

8 *Ibidem*, p. 57.

9 Baudelaire, Charles. “Las viejecitas” en: *Las Flores del mal*. Trad. Américo Cristóbal. Buenos Aires, Colihue, 2011, p. 245.

10 Blanchot, Maurice. “Le Musée, l’art et le temps” en: *Critique*, n°43, dez. 1950, p. 195-208; n°44, jan. 1951, p. 30-42; “Le Mal du musée” en: *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, n°52, abr. 1957, p. 687-696.

11 *Ibidem*, “Les Deux Versions de l’imaginaire” en: *Cahiers de la Pléiade*, n°12, primavera-verão 1951, p. 115-125.

12 Didi-Huberman, Georges. *Phalènes. Essais sur l’apparition*. Paris, Éditions de Minuit, 2013.

13 Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. J. Jinkis. Madrid, Nacional, 2002, p. 234.

14 “Un saber por imágenes puede hallar su forma antropológica a través de la tensión —característica en Goya y puesta en práctica mucho antes de que Nietzsche aportara su formulación filosófica— entre los caprichos de la imaginación y el trabajo de la razón. (...) Esas imágenes no exhalan sino misterios y tinieblas: un espacio ofuscado —sobre todo en el grabado— por la pesadez nocturna; un roce generalizado de alas de pájaros o de murciélagos; la mirada misteriosa de un gato, no, de dos gatos que vigilan en la penumbra; por último, ante nosotros, el cuerpo de un hombre derrumbado sobre la mesa. Goya, no obstante, dejó bien claras dos cosas: por un lado, el Capricho 43 se presenta como un autorretrato; por otro, representa una concepción filosófica de las relaciones entre imaginación y razón. El primer dibujo preparatorio muestra un fragmento del rostro del hombre desmoronado, donde es fácil reconocer al propio Goya

cuya faz asoma por segunda vez, justo arriba, con toda claridad, en medio de una multitud de máscaras gesticulantes, de hocicos animales y otros rostros colocados en todos los sentidos. (...) Máscaras y rostros, máscaras sin rostros o rostros-máscaras: Goya cuida a un tiempo la sencillez de su gesto de autorretrato y la complejidad, si no es la aporía, de todo conocimiento de sí. En el segundo dibujo preparatorio, el artista quiso inscribir esta incontestable precisión: El autor soñando. Ahora bien, ¿de qué está hecho ese sueño? La composición de la imagen sitúa casi todo el espacio bajo el imperio de esa noche bulliciosa que ahuyenta y arrinconada al propio soñador en una esquina de su pupitre. En el primer dibujo preparatorio — más completo, más dialéctico en cierto sentido que el propio grabado—, la noche bulle en todos los sentidos a partir de la cabeza del soñador, de quien emana una suerte de aura, productora a su vez de un batiburrillo total donde lo más cercano (rostro del artista) se codea con lo más deforme (semblantes caricaturescos), lo más extraño (animales) y lo más lejano (la propia oscuridad). A partir de una aporía constitutiva del tema (Nadie se conoce), lo que aquí se despliega es una pequeña relación de las cosas soñadas, que nos dice hasta qué punto esas imágenes forman parte a la vez de lo más íntimo y de lo más extraño del propio soñador. (...) Entre carcajadas de risa y abismos de angustia, superficies del ingenio y profundidades de la reflexión filosófica, las figuras de los Caprichos, en Goya, señalan el apogeo de esa tradición y al mismo tiempo un punto sin retorno que, junto con los Disparates y los Desastres, nos introducen de lleno en una época de la que todavía forman parte Nietzsche, Freud y Warburg, época que no concuerda ya unilateralmente con los poderes de la razón, sino que se inquieta sin descanso por las potencias, unidas o discordantes, de la imaginación y la razón, de los monstra y los astra, de las tinieblas y las luces”. Didi-Huberman, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 81-4. Ver además: Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997; Starobinski, Jean. *L’Invention de la liberté: 1700-1789*, Ginebra, Skira, 1964; Starobinski, Jean. *1789. Los emblemas de la razón*. Madrid, Taurus, 1988; Bonnefoy, Yves y Starobinski, Jean. *Goya, Baudelaire et la poésie*. Ginebra, La Dogana, 2004; Todorov, Tzvetan. *Goya. A la sombra de las Luces*. Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2011; Lesmes, Daniel. “Una responsabilidad común: Didi-Huberman y Goya” en: *Anthropos: Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*. Barcelona, N° 246, 2017, p. 164-177.

15 Jouannais, Jean-Yves. *El uso de las ruinas*. Trad. J. Ramón Monreal. Barcelona, Acantilado, 2016.

16 Jouannais, Jean-Yves. *L’usage des ruines*. Paris, Gallimard, 2012, p. 134.3

#### \*Raúl Antelo

es profesor en la Universidade Federal de Santa Catarina y lo ha sido en las de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland y Leiden. Ha sido galardonado con la beca Guggenheim y el doctorado honoris causa por la Universidad de Cuyo. Es autor de *Algaravía. Discursos de Nação, Transgressão & Modernidade; Potências da imagen; María con Marcel. Duchamp en los trópicos. Crítica acéfala y A ruinología*, entre otros títulos.

Editó también la *Obra Completa de Oliverio Girondo y Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*.

