


El espacio inclinado, o la fuerza diagonal

EN The Inclined Space, or the Diagonal Force

Georges Didi-Huberman

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), París 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.106162>

Nos sucede que, emocionados, inclinamos la cabeza (y entonces el espacio en torno a nosotros comienza a inclinarse ligeramente sin que nos demos cuenta). Sucedió que Franz Kafka inclinó la cabeza ante un objetivo fotográfico, y luego Gilles Deleuze y Félix Guattari sacaron a relucir el impacto expresivo y “deseante” de ese ligero sesgo que afecta al rostro¹. Sucede que las lápidas del antiguo cementerio judío de Praga siguen, en el momento mismo en que escribo, inclinándose bajo el viento del mal tiempo, es decir, de todo lo que creemos haber enterrado pero que siempre vuelve a salir a la superficie. Lo que se inclina es o demasiado débil para mantenerse en pie, o demasiado pesado para que podamos detener su irresistible movimiento hacia abajo. Ambas cosas suelen ir por otra parte de la mano, ya que la debilidad puede no ser más que un síntoma donde se reconoce la *gravedad de los tiempos*.

Es la gravedad de los tiempos de origen, como puede leerse en un breve texto de Hölderlin sobre el significado de lo trágico: “Todo lo originario [...] aparece precisamente no en su fortaleza originaria, sino propiamente en su debilidad, de modo que en verdad la luz de la vida y la presencia pertenecen propiamente a la debilidad de cada todo”². Idea que pronto retomó Walter Benjamin en el «Prólogo epistemocrítico» de su *Origen del Trauerspiel alemán*: en él se afirmaba que “en lo más excéntrico y singular de los fenómenos, en las tentativas más torpes e impotentes (*ohnmächtigsten*), [...] es donde el descubrimiento puede hacer salir a la luz [el sello del origen]”³.

Es también la gravedad de los tiempos de recomienzo o de levantamiento, como cuando Benjamin, refiriéndose a Kafka, escribe esta extraordinaria frase: “La energía revolucionaria y la debilidad son en Kafka las dos caras de un solo y mismo estado (*revolutionäre Energie und Schwäche sind bei Kafka zwei Seiten ein und desselben Zustands*)”⁴. Gravedad, también, de los tiempos mesiánicos, como cuando Gershom Scholem trataba de enunciar la inestimable “débil potencia” de un deseo tendido hacia el futuro: “La idea mesiánica tiene la debilidad de todo lo que es precursor, provisional, de lo que nunca llega a término. Por eso no ha sido solo fuente de consuelo y esperanza. Todos sus intentos de realización han entreabierto abismos”⁵.

A menudo nos *conmovemos* porque deseamos “el tiempo otro” o los otros tiempos, sean cuales sean. Y hacemos que el espacio se incline –lo *conmovemos* con algún repliegue o modificación– para que ese deseo se manifieste. Benjamin, en sus tesis *Sobre el concepto de historia*, ¿no hablaba de una “puerta estrecha”⁶ abierta a los tiempos mesiánicos, como el propio Kafka había construido toda una –célebre– parábola

¹ Deleuze, G. y Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975, pp. 7-16. [Ed. cast. *Kafka. Por una literatura menor*, trad. Aguilar Mora, J., México D.F., Era, 1978, pp. 11-18].

² Hölderlin, F. «La signification des tragédies» [1798-1800], trad. D. Naville, *Œuvres*, París, Gallimard, 1967, p. 644. [Ed. cast. *Ensayos* trad. Martínez Marzoa, F., Madrid, Hiperión, 1976, p. 89].

³ Benjamin, W., *Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. S. Muller y A. Hirt, París, Flammarion, 1985, p. 44. [Ed. cast. *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras completas libro I/vol. 1*, trad. Brotons Muñoz, A., Madrid, Abada, 2006, p. 244].

⁴ Benjamin, W., «Manuscrit n° 210», en *Sur Kafka*, trad. C. David et A. Richter, Caen: Nous, 2015, p. 191. [Ed. alemán, ms 210, en *Gesammelten Schriften, II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 1.194].

⁵ Scholem, G. «Pour comprendre le messianisme juif» [1959], trad. M. Dupuy, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, París, Calmann-Lévy, 1974, p. 65. [Ed. cast. «Para comprender la idea mesiánica», en *Conceptos básicos del judaísmo*, trad. Barbero, J. L., Madrid, Trotta, 2008, p. 134].

⁶ Benjamin, W., «Sur le concept d'histoire» [1940], trad. M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Œuvres, III*, París, Gallimard, 2000, p. 443. [Ed. cast. «Sobre el concepto de historia», en *Obras Libro I/ vol. 2*, trad. Brotons Muñoz, A., Madrid, Abada, 2008, p. 318].

sobre la puerta abierta de la Ley⁷? ¿Y no podríamos imaginar que esta puerta, aparentemente normal, no era del todo una puerta como las demás? ¿Que era, de alguna manera, sesgada, deformada, diferente, amenazante? Por ejemplo, ¿que dominaba al pobre hombre que se presentaba ante ella como un espacio torcido?

*

A este respecto, existe un extraordinario dibujo de Goya en el que una puerta está abierta de par en par, pero de forma muy extraña, ya que todo aquí se muestra según el eje de una poderosa *inclinación* (fig. 1). La propia luz, delimitada por el marco de la puerta, parece inclinarse hacia unos personajes visiblemente turbados, conmocionados, casi enloquecidos, diríamos. Parece arrastrar en su movimiento de inclinación todo el espacio de esta imagen. El dibujo fue sin duda realizado en la década de 1820: algunos hablan de un periodo comprendido entre 1815 a 1824, otros apuran la datación entre 1820 y 1823. En su catálogo de obras de Goya, Pierre Gassier y Juliet Wilson sitúan este dibujo, significativamente, entre la serie alucinatoria de los *Disparates* y el ciclo maléfico de las *Pinturas negras*. Sin embargo, la obra se presenta ante nosotros como agitada por una suntuosa aguada roja que explota sobre un fondo de sanguina. Es inclinada, sangrienta, deslumbra ¿Existe alguna relación entre todas estas cosas?



Fig. 1. Francisco de Goya, *Dos personajes asomándose a una salida luminosa*, 1816-1819, Aguada roja, sanguina sobre papel verjurado, 224 x 318 mm. Museo del Prado

Como suele ocurrir con Goya, en nada se comprende, aun cuando la *conmoción* de toda la estabilidad del espacio nos llega sin rodeos y nos impacta de forma abrupta y sencilla. Pierre Gassier y Juliet Wilson propusieron este título: *Dos personajes señalando una salida luminosa*⁸ (aunque el número de personajes que aparecen en este dibujo es difícil de determinar, ya que, más allá de los dos cuerpos “explícitos”, los complejos movimientos de la aguada evocan la forma en que Goya trata además el motivo de la multitud). Julián Gállego, por su parte, propuso: *Puerta abierta a la luz*⁹. En cualquier caso, he aquí el comentario más consecuente que Pierre Gassier hizo en el segundo volumen de su obra sobre los dibujos de Goya, en 1975:

[Se trata de] una de las más impresionantes composiciones que nos haya dejado Goya, tanto por la carga de misterio como, sobre todo, por el violento efecto de luz que logra expresar mediante los medios más simples. La inmensa ventana recortada por la aguada en la blancura de la hoja de papel proyecta una luz intensa sobre los personajes que se aproximan a la misma: dos de ellos la señalan inclinándose, como cegados, fascinados por la enorme abertura. Camón Aznar titula este dibujo *La puerta del Infierno*, y Sánchez Cantón, más prudente, *La puerta*. Sin embargo, lo extraño de esta escena, el misterio que emana de la espera angustiosa de los personajes, proviene sobre todo de un detalle importante: la posición oblicua de la puerta, que no corresponde a ningún tipo de arquitectura racional. Partiendo de esto, todas las interpretaciones son posibles, excepto la de una puerta trivial abierta sobre un exterior bañado de luz natural.¹⁰

Ahora bien, la posición oblicua de esta puerta no es en absoluto un “detalle”, por “importante” que sea. Se trata más bien de un *soporte*, un elemento estructural de todo el espacio: estructural y paradójico,

⁷ Kafka, F., «Devant la loi» [1914], *Nouvelles et récits. Œuvres complètes, I*, trad. Lefebvre, J.-P., París, Gallimard, 2018, pp. 169-170. [Ed. cast. «Ante la Ley», en *Obras completas III*, trad. Kovacsics, A., Parra Contreras, J. y Del Solar, J. J., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 192-193].

⁸ Gassier, P. y Wilson, J., *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Friburgo-París, Office du Livre-Éditions Vilo, 1970, pp. 325-328. [Ed. cast., *Vida y obra de Francisco de Goya*, trad. Sánchez de Aley, D., Barcelona, Editorial Juventud, 1974, p. 327].

⁹ Julián Gállego, *L'Univers de Goya*, trad. Sesé, B. París, Les Carnets de dessins, 1977, [pp. 110-111].

¹⁰ Gassier, P., *Les Dessins de Goya, II*, Friburgo-París, Office du Livre-Éditions Vilo, 1975, pp. 468-469 y 552. [Ed. cast., *Los dibujos de Goya, II. Estudios para grabados y pinturas*, trad. María Gassier, Barcelona, Noguer, 1975, p. 468].

por supuesto, ya que *deporta* e inclina todo, empezando por la idea misma de *puerta*. Es un “soporte cojo”, peligroso por ello. Modifica brutalmente el espacio y lo perturba, lo cuestiona en su totalidad. Pierre Gassier tiene, no obstante, razón al concluir que, con esta emoción espacial, “todas las interpretaciones son posibles, excepto la de una puerta trivial abierta sobre un exterior bañado por la luz natural”¹¹. Y, sin embargo, esta luz no es más que la honesta puesta al desnudo, en toda esta dramaturgia sanguínea, en este torbellino de aguada púrpura y en el centro mismo de la imagen, de su *subyectil*¹²: su soporte de papel blanco. La puerta se abre entonces, literalmente hablando, hacia el espacio del sujeto en el sentido más antiguo de la palabra *subjectum*: lo que yace debajo de las cosas obvias, de los gestos aparentes, de los seres en acción.

Al modificarse aquí radicalmente el espacio, se produce además una especie de *deriva* en la realidad y la dramaturgia esbozadas por Goya en torno a esta puerta oblicua. Diríamos entonces que habría, aquí, algo así como una *operación alegórica*; es decir, un desplazamiento del significado “actual” hacia algo que estaría en otra parte, más allá, “en potencia”: un *sentido otro*, incluso un *otro del sentido*. ¿Estaría Goya dando aquí su propia versión de la alegoría de la caverna? Podríamos pensar, por ejemplo, en ese momento en el que Sócrates recordaba a su interlocutor una paradoja a la que volverá a menudo el pensamiento del Siglo de las Luces: “[...] y si se le forzara [al hombre habituado a la penumbra de la caverna] a mirar hacia luz misma, ¿no le dolerían los ojos y trataría de eludirla volviéndose [de nuevo] hacia aquellas cosas [las sombras] que es capaz de distinguir?”¹³. ¿Habría que imaginar también el momento en que Orfeo, guiando a Eurídice hacia la salida de los Infiernos, se vuelve hacia ella y la pierde para siempre, ya que ella será recuperada por el mundo de las sombras y él, pronto solo, será arrojado a la cruda luz de la vida? ¿O habría que volver al tema de la puerta en la *Divina Comedia*, si pensamos en el dibujo que Goya realizó en la misma época, titulado *Camino de los infiernos*: visión en la que es un gran resplandor de llamas –y no una puerta– lo que espera a los condenados en lucha contra sus demonios?

*

Aunque quizá sea mejor, ante este espacio luminoso y geométricamente traumatizado por Goya, volver a los tipos de *conmociones espaciales* que el artista se esforzaba por producir, especialmente entre los años 1815 y 1824, en sus imágenes. Esto es particularmente flagrante en la obra gráfica, tanto en los dibujos preparatorios como en los grabados de los *Caprichos*, los *Desastres* o los *Disparates*. Por ejemplo, lo que se inclina hacia los personajes del *Disparate de miedo* y los aterroriza no es una puerta de luz, sino un inmenso fantasma blanco que lo domina todo. En el *Disparate cruel*, ya no sabemos si el espacio al que se enfrenta el grupo de desdichados es un contrafuerte o un boquete. El *Disparate pobre* divide violentamente el espacio del fondo en blanco y gris antracita, luz y sombra.

Goya no habría sido el inventor que fue si se hubiera contentado con emocionar los rostros, los gestos o los cuerpos de los personajes que representaba. Es el espacio en su totalidad lo que quería emocionar, quería inclinarlo, derrumbarlo, desviarlo, hacerle la guerra, ponerlo en trance, hacer que entrechocase, dispersarlo... Los vacíos eran en él tan poderosos como las masas, las sombras tan intensas y significativas como los destellos. Sus paisajes chocaban con el horizonte, se volvían fálicos (o, como más tarde en Victor Hugo, “hipocondríacos” y desproporcionados¹⁴). Sus arquitecturas, al revés, estaban agujereadas por todas partes: ventanas, accidentes de la superficie, puertas, espacios cavernosos, mazmorras, manicomios con inquietantes arquerías... El *pañó de vacío*, tan impresionante en la aguada roja del Prado, forma parte, pues, de una estrategia figurativa generalizada en Goya, al igual que ese *movimiento de inclinación* que lo anima y lo aterra al mismo tiempo.

En efecto, en Goya hay sesgos por todas partes. Me sentiría tentado de recurrir, para explicarlo, a la bella formulación con la que Hannah Arendt trataba de caracterizar “la actividad del pensamiento” en lo que tiene de más obstinadamente resistente, incluso de más revolucionario: ella lo llamaba “*fuerza oblicua*”¹⁵. Es una fuerza que atraviesa todas las cosas y las conmueve desde dentro, las modifica, las

¹¹ *Ídem*.

¹² N. de los T. El neologismo *subyectil* (*subjetile* en francés) que aquí proponemos nos remite a uno de los conceptos desarrollados por Georges Didi-Huberman, fundamentalmente en su libro *La peinture incarnée*, París, Minuit, 1985. El término *subjectil* fue anteriormente empleado por Jean Clay, particularmente en su artículo «La peinture en charpie» (publicado en la revista *Macula*, n. 3-4, 1978, pp. 167-185) para designar el soporte de la pintura, aunque no como un simple elemento activo, sino como una fuerza activa que afecta a la pintura desde abajo. El término fue también empleado por Jacques Derrida en su texto «Forcener le subjectile», en Thévenin, Paule (ed.). *Antonin Artaud, Dessins et portraits*. París, Gallimard, 1986, pp. 55-108. La palabra *subjectile* fue empleada por Antonin Artaud y estuvo anteriormente en circulación en el siglo XIX, presentándose como elemento técnico fundamental para el pintor y teórico Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, en su *Traité complet de la peinture*, París, Bossange, 1829.

¹³ Platon, *La République*, VII, 515e, en *Œuvres complètes*, trad. G. Leroux, París, Flammarion, 2008, p. 1.680. [Ed. Platón, *Diálogos IV. República* [515e] trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1988, p. 340. Trad. ligeramente modificada].

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, París, Gallimard, 2017, p. 77-124.

¹⁵ Hannah Arendt, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* [1961], trad. dirigida por P. Lévy, París, Gallimard, 1972 [ed. 1995], p. 22-23. [Ed. cast. *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, trad. Ana Poljak, Barcelona, Península, 1996, p. 18].

saca de sí mismas. Nuestra “puerta diagonal” encontraría así un eco directo en la lápida que un cadáver intenta mantener en pie en el *Capricho* 59, como en el dibujo que le corresponde (fig. 2). Esto por el lado de Tánatos. Y, por el lado de Eros: el *Capricho* 9, sobre el tema de Tántalo, con su geometría de ángulos agudos que encaja el *pathos* mezclado con el deseo y la culpa (fig. 3). Incluso la composición del famoso *Capricho* 43, sobre el “sueño de la razón” y el vuelo de sus “monstruos”, organiza el espacio que domina al durmiente a través de una especie de “diagonal curva”, explícita en uno de los dos dibujos preparatorios: evidentemente, contribuye a *conmover* toda la extensión de la imagen. Incluso combina el motivo de la inclinación con el de la oquedad en blanco.



Fig. 2. Francisco de Goya, *Y aun no se van!*, hacia 1797. Dibujo preparatorio para el *Capricho* 59. Lápiz rojo sobre papel verjurado, 209 x 142 mm. Museo del Prado



Fig. 3. Francisco de Goya, *Tántalo*, hacia 1797. Dibujo preparatorio para el *Capricho* 9. Trazos de lápiz negro, lápiz rojo sobre papel verjurado, 202 x 141 mm. Museo Nacional del Prado

En el extraordinario *Disparate ridículo*, unos miserables protagonistas se reúnen sobre una rama de árbol desproporcionada que atraviesa todo el campo visual como una gran diagonal ramificada. En el dibujo para el *Disparate general*, tres goterones de aguada sangrienta sobredramatizan espacialmente la turbulencia del grupo humano en conmoción. En el *Disparate claro*, un gran drapeado de fondo parece amenazar a los personajes desde arriba, en un movimiento inverso al del *Disparate femenino*, que proyectaba todos los cuerpos hacia el cielo. Tanto en los *Desastres* (en la lámina 77) como en los *Disparates* (en la lámina 21), otros personajes, muchachas o eclesiásticos, se mantienen en equilibrio sobre cuerdas que no están tensas horizontalmente, sino “dobladadas” e inclinadas, formando ángulos bajo el peso de los cuerpos.

Tenemos también ese dibujo que probablemente fue realizado por Goya durante la noche, junto con una serie de otras visiones insomnes: titulado *Con pesadilla*, representa a una mujer despeinada, como una versión lumpenproletaria e implorante de la diosa Fortuna, con su mechón de pelo en la frente (fig. 4). Ahora bien, para acompañar o contradecir su marcha encorvada, Goya ha colocado en el fondo una gran zona inclinada, indefinible, vibrante de manchas, como si se tratara de un espacio de viento, nieve o tormenta. Pierre Gassier lo comentaba así: “El elemento más extraño de este dibujo es, seguramente, ese amplio flujo, puede que de luz, que atraviesa en diagonal todo el fondo de la escena, barrido por grandes pinceladas, casi en seco, y salpicado de manchas sombrías indefinibles. La pesadilla nace justamente de la reunión irracional de estas formas engendradas por la noche...”¹⁶.

¹⁶ Gassier, P., *Les Dessins de Goya, I. Les albums*, Friburgo-París, Office du Livre-Éditions Vilo, 1973, p. 364 [Pierre Gassier, *Los dibujos de Goya, I. Los álbumes*, trad. María Gassier, Barcelona, Noguer, 1973, p. 364].



Fig. 4. Francisco de Goya, *Con pesadilla*, 1814- 823. Aguada, pincel, tinta de hollín sobre papel verjurado, 206 x 141 mm. Museo del Prado

*

El espacio sesgado se situaría en algún lugar entre el plano al que hay que enfrentarse y el abismo en el que perderse. En una serie de dibujos titulada por Gassier *El espejo mágico* –que data de los años 1797-1799, es decir, de la época en que aparecieron *La metafísica de las costumbres* y *La antropología en sentido pragmático* de Kant–, la superficie del espejo, casi siempre ligeramente inclinada, sirve de apertura hacia una verdad moral, como cuando el dandi enfundado en sus ropas a la moda se descubre prisionero de todo tipo de instrumentos de tortura y contención. Ahora bien, basta con llevar al límite la ironía filosófica contenida en estos dibujos para caer en los abismos de una mirada mucho más cruda en tanto que centrada en la crueldad del mundo. Y aquí se abren los abismos de la historia política, es decir, todo lo que se desgrana en los *Desastres de la guerra*, donde las torturas y las restricciones se infligen directamente a los hombres por parte de sus semejantes (especialmente en las láminas 28 a 34 y 37 a 39).

La repetición penosa de estas escenas en los *Desastres* nos enseña que los espacios de la desgracia política son, tanto en la realidad como en la imaginación, terriblemente variados. Los movimientos sesgados se convierten en Goya en subidas al patíbulo (lámina 14), pelotones de bayonetas (lámina 26), cuerdas para tirar de los cadáveres o para terminar de estrangular a los prisioneros (láminas 29 y 32), sables para cortar los cuerpos (lámina 33) o ramas para empalar a los torturados (lámina 37)... En ese momento, el vector diagonal del espacio no es otro que el de la crueldad misma como dato antropológico fundamental. Y como resultado todo queda finalmente patas arriba, una especie de *proliferación diagonal* de todo el espacio, como se ve en la lámina 30 de los *Desastres* y en el extraordinario dibujo a lápiz, tinta sepia y aguada que la precede (fig. 5). El espacio conmovido se convierte entonces en el espacio sin recurso de la muerte a toda violencia. El mal padecido se convierte en un mal repetidamente transmitido a los otros. La “fuerza diagonal” se invierte ella misma en desgracias por todas direcciones y en destrucciones obsidionales.



Fig. 5. Francisco de Goya, *Estragos de la guerra*, 1810-1814. Aguada, Lápiz negro, Pluma, Tinta parda sobre papel verjurado, 181 x 218 mm. Museo del Prado

¿Será posible que con solo inclinar la cabeza, como hacía Kafka –en un movimiento corporal que Goya prolongó hasta la famosa postración del *Sueño de la razón*–, se encuentre ya toda la emoción de los *desastres venideros*? ¿No es cierto que estos desastres nos vienen de “monstruos” psíquicos, esos *monstra* que Aby Warburg¹⁷ convirtió, entre la historia política y la historia de las imágenes, en el terreno crucial de una lucha infinita entre el mal que el hombre inflige a su semejante (en busca de poder) y esa “fuerza diagonal” (esa potencia) que, sin ignorarlo nunca, intenta atraparlo por detrás para emanciparse mejor de él?

Traducción de Sofía Camarero y Daniel Lesmes

¹⁷ Aby Warburg, «La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther» [1920], *Essais florentins*, trad. S. Muller, París, Klincksieck, 1990, p. 274-278. [Ed. cast. «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero», en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, trad. de Elena Sánchez y Felipe Pereda, Madrid, Alianza, 2005, pp. 477-481].