

Joseph Vogl

# Sobre el titubear



*el niño Kafka*

*3/9 Kafka en la memoria Rosalind*

*pensando  
en la  
mente*

**ediciones / metales pesados**

**Joseph Vogl**

# **Sobre el titubear**

Traducción de Niklas Bornhauser Neuber

**ediciones / metales pesados**



Registro de la Propiedad Intelectual N° 2022-A-5978

ISBN: 978-956-6048-98-5

ISBN digital: 978-956-6048-99-2

Imagen de portada: © Roser Bru, *El niño –Kafka en la memoria– pensando en la muerte*, 2003, CREAMAGEN, Santiago 2022. Cortesía de Fundación Roser Bru.

Diseño de portada: Paula Lobiano

Corrección y diagramación: Antonio Leiva

Traducción: Niklas Bornhauser Neuber

*Über das Zaudern*

© Diaphanes, Zúrich-Berlín, 2007

De la traducción, © ediciones / metales pesados, 2022

Todos los derechos reservados

E mail: [ediciones@metalespesados.cl](mailto:ediciones@metalespesados.cl)

[www.metalespesados.cl](http://www.metalespesados.cl)

Madrid 1998 - Santiago Centro

Teléfono: (56-2) 26328926

Santiago de Chile, julio de 2022

Impreso por Alerce Talleres Gráficos S.A.

Diagramación digital: Paula Lobiano Barría

# Índice

[Ira y titubeo](#)

[La mano alzada](#)

[Un problema \(de\) Wallenstein](#)

[Metodología](#)

[Laberintos, umbrales](#)

[Idiosincrasias](#)

[Posdata](#)

# Ira y titubeo

## El Moisés de Miguel Ángel

Si es que parto con una imagen y la descripción de una imagen y si, a su vez, quiero describir a ambas juntamente, entonces este proceder un tanto aparatoso [*umständlich*] quizá se justifique por el hecho de que en aquella imagen en principio no se ve nada o solo se ve muy poco. Como en muchos otros casos, también esta imagen –al igual que su descripción– es generada por una invisibilidad, y aún más: es generada por un vacío [*Lücke*], una clase de guion largo, es decir, por algo que solo pertenece a esta imagen porque sobre y en ella falta de manera completamente consecuente y sistemática. La imagen de la que aquí se trata representa un lugar vacío: su descripción gira alrededor de este lugar vacío, y una descripción de la imagen y de la descripción de imagen, por lo tanto, no puede sino dejarse atrapar por el doble drama de esta omisión. Por ende, se trata, según parece, de un jeroglífico [*Bilderrätsel*] de tipo especial.

Así al menos se aproximó Sigmund Freud al *Moisés de Miguel Ángel* en uno de sus más bellos ensayos: atraído y cautivado por un acertijo [*Rätsel*], por el modo de acción de un acertijo que infecta a todas las evidencias visibles con una profunda cuestionabilidad [*Fragwürdigkeit*]. Es que Freud no solo se dedicó a esta escultura destinada al sepulcro del papa Julio II con toda precaución, con la reserva acaso de no ser un «conocedor del arte», sino un amateur y lego; una reserva que también se aplica a las reflexiones siguientes. Buscó su poderoso impacto sobre todo ahí donde esta imagen del Moisés sentado no cuenta de verdad lo que debería contar realmente. Porque, por un lado, no parece haber duda alguna de que este arreglo mosaico –el poderoso hombre barbudo con las tablas de la ley bajo su brazo (imagen 1)– de alguna manera remite a los episodios del Éxodo, contenidos en el segundo libro de Moisés: acaso que Moisés, equipado con las tablas de la ley, desciende del monte Sinaí, advierte el pueblo renegado, su tumulto y su baile en torno al

Becerro de oro, arroja furibundo ambas tablas contra el suelo, destrozándolas, y finalmente irrumpe en la multitud irreverente. Por el otro lado, según constata Freud, nada de esto se advierte en la estatua de Moisés hecha por Miguel Ángel: sentado, congelado en el movimiento, este Moisés en cierto modo parece haberse caído del relato, no viene de ningún lugar con tal de no ir a ninguna parte, eternamente unido a las tablas de la ley que justamente no quiebra.



Imagen 1. Michelangelo, *Moisés*, ca. 1515.

De manera correspondiente, Freud anuda con este Moisés, con su imagen y su relato, una argumentación en dos tiempos. Primero, recapitula distintas variantes de un posible sentido que podría obtener esta imagen congelada en el

transcurso del relato bíblico y en esto exhibe la historia del arte de su tiempo, el *state of the art* de aquel entonces: ya sea que aquí se presenta «una figura intemporal del talante y del carácter», en el que el sacerdote real hace vagar su mirada sobre los destinos del «linaje humano»; ya sea que en ello se pueda reconocer un estudio fisionómico, una «mezcla de ira, dolor y desprecio»; ya sea porque en esto se condensa un momento especial de la vida de Moisés, un instante dramático que ha retenido a Moisés con la pierna doblada, justo antes de su estallido de ira, su levantarse de golpe y su acción punitiva, un movimiento inhibido en el instante previo a la acción; ya sea, finalmente, que uno se las tiene que ver con un Moisés que es sorprendido por el bullicio de su pueblo, en esto gira la cabeza hacia la izquierda, justo alcanza a sujetar las tablas de la ley que se deslizan hacia abajo, un instante de máxima tensión antes de su caída<sup>1</sup>.

Pero, en segundo lugar, Freud de inmediato pone entre paréntesis a todas estas interpretaciones y tan solo las hojea porque quizá solamente sean producidas por un *absence of meaning*, por la ausencia de cualquier significado en toda la concepción: «¿El maestro realmente ha escrito en la piedra un texto tan oscuro o tan ambiguo que se vuelven posibles lecturas tan dispares?» (219; traducción levemente modificada). En contra de las diversas variaciones de búsqueda de sentido, en su ensayo de 1914 emprende un camino diferente, toma el camino de un aseguramiento de las huellas en el que solo cuenta el detalle, la pequeñez, el resto [*Abhub*] y la *refuse*, la aparente nimiedad. Una hermenéutica del sentido que oscila entre relato bíblico y plástica renacentista es superada por una conjetura de indicios que transcurre aproximadamente como se detalla a continuación.

## **Tormenta de movimiento**

Uno de los detalles al que Freud le dedica casi cuatro páginas de su texto, tiene que ver con el entrelazamiento entre el dedo índice de la mano derecha de Moisés y aquella guirnalda colgante de la barba, que recorre un giro [*Schwung*] desde la mejilla izquierda hacia el lado derecho del pecho. Si es que este detalle efectivamente tiene un significado, así el argumento freudiano, entonces este reside justamente en una invisibilidad, en un [estado de]

ocultamiento. Es que su única explicación posible es que aquí estamos ante el mero resto de una relación, la huella de un camino recorrido, el punto final de un movimiento, en el que la mano derecha ahora permanece quieta con un mechón de la barba. Esta sería la hipótesis o conjetura freudiana: en un principio Moisés estaba sentado tranquilamente, luego escuchó un sonido, giró la cabeza, vio una escena, la cólera se apoderó de él, movió enérgica e impacientemente su mano derecha hacia la izquierda, introduciéndola en la barba, retiró –por las razones que fueran– la mano derecha junto al mechón de la barba, con tal de ahora permanecer quiero en su nueva posición. Es decir, lo que muestra la estatua de Miguel Ángel según la descripción de Freud permanece ausente: un movimiento de vaivén que solo se manifiesta desde su fin como vestigio.

Y aquí entra en juego una segunda pequeñez, una segunda observación. A saber, Freud quiere constatar que la ominosa mano derecha de Moisés no solo está ocupada con la barba, sino también con las tablas de la ley; y esto de manera particular. Porque estas tablas de piedra no solo se balancean, de manera algo precaria y contorsionada, con su punta sobre el asiento; también es incierto qué es lo que hace la mano derecha en todo esto, si es que sostiene las tablas o es sostenida por estas. Y también aquí Freud se aventura con una reconstrucción de una invisibilidad que ha de explicar y justificar esta extraña manipulación del objeto sagrado. Moisés alguna vez habría estado sentado del todo derecho y habría cargado las tablas debajo del brazo como si fueran una carpeta. Entonces sobrevino la perturbación, la cabeza girada, el pie izquierdo se preparó para que Moisés pueda pararse de un salto, la mano dejó ir las tablas, estas se ladearon, solo sostenidas por la presión del brazo derecho, hasta que finalmente la mano se retiró volviendo a su posición original y dio por resultado «ese raro conjunto, y de forzada apariencia, de barba, mano y el par de tablas puestas de punta» (232), resultado de un apasionado movimiento de brazos y manos, resultado de una «tormenta de movimientos» [*Bewegungssturm*]<sup>2</sup> (ibid.) que transcurre de ida y vuelta. Finalmente, Freud propuso un diagrama de transcurso, los estadios de un transcurso cinético, para ilustrar lo anterior; descompuso la escultura de Miguel Ángel en una serie de *stills* y de este modo, por así decir, la animó (imagen 2): primero el Moisés en su posición de reposo; luego, el Moisés molesto, encolerizado; por último, el

Moisés de Miguel Ángel, el vestigio remanente de un movimiento trepidante que va de un lado al otro, hacia adelante y hacia atrás.

Es decir, en el texto de Freud se trata de una sobreescritura múltiple, en la que el texto bíblico, la estatua y la descripción de la imagen son llevados hacia una extraña suspensión recíproca. Con toda la inseguridad, con todas las dudas y dudas de sí mismo que Freud pudiera albergar respecto de esta figura mosaica, no obstante, su aseguramiento de huellas ha obtenido la ventaja de una doctrina del movimiento de tipo especial, que complica de manera fundamental la relación entre narración, imagen, descripción y animación. Ante este trasfondo –con Freud y más allá de él– es posible extraer algunas conclusiones preliminares, que luego llevan al tema propiamente tal, a saber, «Sobre el titubeo».



Imagen 2. Secuencia en movimiento de Moisés.

## **Fuerzas, afectos**

Así, en primer lugar, hay que registrar en el Moisés de Freud un giro que disuelve los aspectos narrativos y figurativos de la imagen en un diagrama de fuerzas, en una constelación que está determinada por la efectualidad de fuerzas antagónicas y el choque de estas. A la tormenta horizontal de movimientos, cuyos procesos de dirección contraria están conjurados en la mano derecha de Moisés, se le opone un campo vertical de fuerzas en el que la