

Aby Warburg y el *pathos* superviviente. De la psicología a la memoria social

Aby Warburg's and the *Surviving Pathos*. From Psychology to Social Memory

Daniela Losiggio
Instituto de Investigaciones Gino Germani/CONICET
danielalosiggio@gmail.com

Resumen

El presente estudio teórico se propone restituir un aspecto del método Warburg. Analizaremos la influencia de autores como Robert Vischer y Jacob Burckhardt en la propuesta warburgiana de una “psicología” para el abordaje de los fenómenos culturales. Descubriremos más tarde que Warburg se desplazó desde este enfoque hacia la preocupación por el modo en que las “fuerzas impersonales” producen sentidos histórico-culturales. Proponemos aquí que este desplazamiento, por un lado, estuvo mediado por la configuración de una mirada crítica —por parte de Warburg— hacia el esteticismo y el historicismo (explicitada en 1900 a través de un célebre intercambio epistolar con André Jolles); por el otro, permite iluminar mejor la noción de *pathos* superviviente, así como el interés warburgiano por desarrollar una teoría de la memoria social (influenciada por Richard Semon).

Palabras clave: Aby Warburg, psicología del individuo social, *Pathosformel*, *Nachleben*, memoria social.

Abstract

The present work aims to restore the problem of the Warburg's method. First, we will analyse the influence of Jacob Burckhardt and Robert Vischer in the Warburgian proposal of a psychology for the approach of cultural phenomena. Then, we will discover that Warburg moves from this approach towards a new concern for the way in which impersonal forces produce historical-cultural senses. As we propose here, on the one hand, this movement is mediated by the configuration of a critique towards aestheticism and historicism (made explicit in 1900 through a famous epistolary exchange with André Jolles); on the other hand, it allows a better understanding of the notion of surviving *pathos* as well as the Warburgian interest for developing a theory of social memory, influenced by Richard Semon.

Keywords: Aby Warburg, Social individual psychology, *Pathosformel*, *Nachleben*, Social memory.

Introducción y antecedentes

Durante muchos años, Warburg fue el nombre de una de las casas más importantes de estudios de la cultura. La obra de su fundador permanecía a la sombra de las grandes personalidades que rodearon o integraron el círculo del Warburg Institute, especialmente de Ernst Cassirer, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich. Sin embargo, en los últimos cuarenta años, la especificidad del pensamiento de Abraham Moritz Warburg (1866-1929) ha sido destacada en un doble aspecto: uno metodológico y el otro del ámbito de la filosofía de la historia. Puede decirse que ambos agrupan la mayor parte de las recensiones del pensamiento del historiador.

El trabajo inaugural de Carlo Ginzburg, *De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método* (1966), constituye la primera gran preocupación por distinguir la metodología warburguiana respecto de la de sus sucesores del Instituto. Pese al esfuerzo de Ginzburg en esta empresa, no fue hasta 1970 que la obra póstuma de Warburg ganó considerable alcance, especialmente tras la publicación de *Una biografía intelectual* de Ernst Gombrich. Ese mismo año, Martin Warnke propuso la sección “La obra de arte entre ciencia y cosmovisión” en el XII Congreso de historiadores del arte de Colonia. En la misma sección se echó mano de los aportes de Walter Benjamin (especialmente del famoso texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) para una crítica de la historiografía y del discurso científico. La vinculación teórica entre Benjamin y Warburg se profundizó en 1975, cuando Wolfgang Kemp (1975) y Giorgio Agamben (2007) —por vías distintas y en diferentes escritos— dieron cuenta de las filiaciones que de *facto* y de *iure* existían entre ambos autores. El concepto de “supervivencia” (*Nachleben*) alcanzó a partir de entonces un lugar significativo en la teoría contemporánea de la historia. Al día de hoy esta noción remite a un pasado no-pasivo ni asible, sino activo y anacrónico, cuya legibilidad en tiempo presente lo vuelve cognoscible.

Ahora bien, ¿es posible analizar esta célebre categoría desde una perspectiva de método, es decir, ginzburguianamente? El presente estudio teórico se propone una restitución de la noción epistémica de *Nachleben* a la luz de algunos problemas de método. Analizaremos la influencia de autores como R. Vischer y J. Burckhardt en la propuesta warburguiana de una “psicología” para el abordaje de los fenómenos culturales. Descubriremos más tarde que Warburg se desplazó desde este enfoque hacia la preocupación por el modo en que las “fuerzas impersonales” producen sentidos histórico-culturales. Proponemos aquí que este desplazamiento, por un lado, estuvo mediado por la configuración de una mirada crítica —por parte de Warburg— hacia el esteticismo y el historicismo (explicitada en 1900 a través de un célebre intercambio epistolar con André Jolles); por el otro, permite iluminar mejor la noción de *pathos* superviviente, así como el interés warburguiano por la teoría de la memoria social (R. Semon).

De la psicología del individuo social a las fuerzas impersonales

La primera vez que Warburg hace mención a la “psicología” como método historiográfico es en la “Nota preliminar” a su tesis de grado defendida en 1893, “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano”. La “estética psicológica”, nos propone, es la vía de acceso al “mecanismo empático” por el cual los modernos imitaron a los antiguos, dando nacimiento a un nuevo estilo (*El Renacimiento* 73). En este punto, Warburg refiere a Robert Vischer, autor de *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Ästhetik (Sobre la impresión óptica de las formas: un aporte a la estética)*, publicado en 1873.

Si bien la empatía ya contaba con una historia en la filosofía alemana del siglo XIX,¹ fue con Robert Vischer que el concepto de *Einfühlung* se expuso por primera vez desde un enfoque científico. Se trata de una teoría que viene a poner en jaque el formalismo decimonónico, entonces muy en boga. Más precisamente, esta teoría impugna la existencia de una sensibilidad *a priori*, tal como la había comprendido Kant en su *Crítica de la razón pura* (Mallgrave e Ikonomou 8). Robert Vischer propone un giro perceptivista: el objeto que nos afecta sensiblemente también lo hace emocionalmente (Alape Vergara 45-48); dicho de otro modo, la percepción supone, siempre al mismo tiempo, la experiencia corporal y emocional.

Sobre la impresión... consigna una distinción —analítica, pues la relación entre ellos es siempre dialéctica— entre sensación (*Empfindung*) y sentimiento (*Gefühl*).² La sensación es una proyección de la forma del sujeto en el objeto, mediante la que colocamos nuestro cuerpo como medida de similitud. Echando mano de la imaginación, la sensación crea imágenes o símbolos que ponen “en relación lo heterogéneo”: el cuerpo que percibe y el percibido, el sujeto y el objeto (Rampley, “From Symbol” 48).³ En cambio, en el sentimiento se da una proyección, no de la forma, sino de las

1 Johann Gottfried Herder fue el primer autor en introducir la noción de “empatía” como clave heurística para la comprensión de lo radicalmente heterogéneo. Como oportunamente lo señaló Gisela Catanzaro, en la obra de Herder se despliega “el descubrimiento de la corporalidad en tanto lugar de producción de sentido no reducible a la conciencia”, es decir, no reducible a la *forma pura* de la sensibilidad. La *Einfühlung* es un tipo de sentimiento al que —contra lo que afirmaba Kant— le es lícito conocer. A propósito de este modo de proceder, anota Herder: “Hay toda una naturaleza anímica que domina sobre todo, que modela todas las demás inclinaciones y facultades del alma de acuerdo consigo misma, que colorea incluso los actos más indiferentes; para compartir tales cosas no basta que respondas de palabra; introdúctete en la época, en la región, en la historia entera; sumérgete en todo ello, sintiéndolo; solo así te hallarás en camino de entender la palabra, pero de esta forma se desvanecerá también el pensamiento, como si tú mismo fueses todo eso tomado en particular o en su conjunto” (Herder 296). No obstante, el “método” empático de Herder no debe ser homologado con una proyección psicológica. El método propuesto por este autor, en todo caso, es mucho más cercano a una filología que a una psicología; por lo que “no debemos engañarnos por la deriva que tuvo el concepto hacia las teorías de la percepción” (Forster 17).

2 Cada uno de ellos consiste en tres momentos también analíticamente distinguibles por los prefijos *zu-*, *nach-*, *ein-*. Estos prefijos remiten a lo inmediato, lo reactivo (en el sentido de “respuesta a”), lo que está dentro, respectivamente (Vischer, “On the Optical Sense” 95-112).

3 Si la forma del objeto es percibida en relación armoniosa con la estructura corporal del sujeto, este sentirá placer; luego puede haber, a partir de ello, una potenciación de la sensación vital (Mallgrave e Ikonomou 22-3). Pero en la sensación no hay un sentido del yo; la sensación se reduce a la armonía o desarmonía entre las formas del sujeto y

emociones. La empatía o *Einfühlung* es uno de los momentos (siempre analíticos) del sentimiento en donde el sujeto percibe una “fuerza vital” (*Lebensmacht*) inherente al objeto y, así, puede —nuevamente mediante la imaginación— vivificar lo inanimado. Con la empatía nos proyectamos el interior del objeto y lo dotamos de sentimientos, vivificándolo, animándolo (Vischer, “On the Optical Sense” 95-112).

Una de las principales preguntas que hace Warburg al arte de Botticelli es ¿de qué se trata este movimiento que aparece expresado en Venus y la ninfa Flora? ¿De dónde viene y qué expresa? La hipótesis de Warburg reza que el círculo artístico florentino encontraba en la Antigüedad la fuente de la expresión del movimiento, pero, a la vez, que este movimiento adquiere características particulares en el Renacimiento. En la segunda parte de la tesis, dedicada a la pintura *La Primavera*, se pregunta el *porqué* de ese movimiento y arriesga que se trata de un tipo de “vida en movimiento” (*bewegtes Leben*) observada —por artistas y poetas— en acontecimientos “reales” de la vida florentina (Warburg, *Werke* 84). Con otras palabras, podemos decir que “la vida en movimiento” se vuelve *visible* en la existencia pública florentina y que es por ello que se busca el modelo antiguo; no para recrearlo ni para confrontarlo con lo medieval, sino porque el modelo artístico antiguo provee una técnica de expresión de la realidad de entonces.⁴ En términos vischerianos: es porque los renacentistas perciben el movimiento en su realidad contemporánea que ponen a la Antigüedad como medida de la similitud (empatizan con la Antigüedad).

Reparemos en una cuestión de relevancia: las teorías decimonónicas de la empatía (que se popularizan con Theodor Lipps) ingresan una suerte de “subjetivismo psicologista”, según lo ha estudiado profundamente Andrea Pinotti. Tras el auge del formalismo kantiano, el giro perceptivista introduce la idea de que los objetos constituyen envases vacíos a la espera de ser “llenados” por algún sentimiento individual que los aprehenda más allá de cualquier influencia extraña a su propia subjetividad (Pinotti 7). Por este motivo, no debe ubicarse a Warburg en este linaje de autores. La aplicación de una heterodoxa psicología empática en el estudio sobre Botticelli descubre un ribete específico. Warburg reproduce la concepción vischeriana de la sensibilidad como medida de la similitud y del sentimiento como proyección de la emoción; pero la empatía ya no constituye, como se desprende del párrafo anterior, una relación entre sujeto y objeto, sino un mecanismo histórico, afectivo y colectivo, que da nacimiento a

el objeto (Fauvel 107).

4 ¿Qué tipo de vida es esta “real” que se observa? Para hallar una respuesta, podemos consultar los apuntes de la tesis: “[Entre 1400 y 1500] las personas dejan de considerarse *sub specie* de la vida futura. Reconciliada con la vida como un todo (*als ganzem*), comienzan a seleccionarse más estrictamente las formas de vida que se encuentran alrededor” (Warburg, cit. en Gombrich 59). José Emilio Burucúa ha vinculado esa vida observada con la del “burgués activo y dinámico que gobernaba las relaciones comerciales y financieras entre los pueblos europeos en la víspera de los grandes viajes transoceánicos, del habitante de las ciudades más florecientes de Europa, un tipo de hombre volcado a la posesión lúcida de la tierra, que tenía sus exponentes más robustos quizás en el centro y en el norte de Italia pero que también se hacía valer, y mucho, en Flandes y en las plazas mercantiles de Alemania” (Burucúa 16). En ocasiones, Gombrich también se inclina por esta interpretación de lo que significa para Warburg “vida real” (Gombrich 60).

una nueva percepción colectiva, a un nuevo *Denkraum*. En la imitación de los antiguos, aparece la preocupación por la vida en movimiento. ¿A qué se debe esta diferencia que hace del estilo renacentista un estilo peculiar? Al final de su trabajo, Warburg esboza cuatro tesis sobre el estilo.⁵ La segunda de ellas sostiene que la diferencia entre la imitación y el modelo se debe a un alejamiento o toma de distancia de los artistas florentinos respecto de la experiencia griega. “El alejamiento del artista del contexto del objeto facilita el desarrollo del accesorio dinamizador [...] El contexto real es suprimido al comparar” (Warburg, *Werke* 108) (traducción propia). Esta enigmática respuesta abre un paréntesis hasta la conferencia de Kreuzlingen de 1923, donde la cuestión de la mimesis-empática resurge desovillada (ver apartado tercero).

Existe otra referencia a la psicología como método que aparece en el trabajo sobre el retrato en la época de los Médici de 1904 y que se adeuda —según se nos dice— a Jacob Burckhardt, el gran historiador alemán del siglo XIX. Muy tempranamente, Burckhardt supo apreciar la grandeza de la tesis warburguiana de habilitación sobre *Venus y La Primavera*. La impresión que causó la *Habilitationschrift* de Warburg en el anciano historiador puede corroborarse en “Die Sammler”, donde es evocada en dos oportunidades (Wuttke 15). Warburg había enviado su tesis a Burckhardt ni bien estuvo concluida. Este se la devolvió con una carta que rezaba: “el bello trabajo que le devuelvo muy agradecido demuestra la profundidad y versatilidad que ha alcanzado la investigación sobre los momentos cumbre del Renacimiento. Usted tiene el conocimiento de los medios sociales, poéticos y humanísticos en los que Sandro vivió y pintó. Su escrito representa un gran paso adelante y su interpretación de *La primavera*, sin duda alguna, tendrá vigencia duradera” (Burckhardt, cit. en Wuttke 18) (traducción propia).

En 1904, el historiador de Hamburgo publica su estudio sobre el retrato y la burguesía florentina expresando su deseo de que este sea considerado una apostilla a los *Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien*, 1898 (*Aportes a la historia del arte de Italia*). Según Warburg, la obra del maestro comienza con una “guía para el goce de las obras de arte” intitulada *Cicerone* (1855). Más tarde, en *La Cultura del Renacimiento en Italia* (1860), Burckhardt divide el campo de la cultura en parcelas para poder observar cada una con calma, prescindiendo del análisis global y echando mano del método de la “psicología del individuo social”. En este sentido, se ocupa de observar “al hombre del Renacimiento en su tipo más altamente desarrollado” (“Notas, diarios”, 19). Finalmente, en los *Beiträgen*, Burckhardt comprende la potencia del arte como testimonio del “fondo de la época” (“Notas, diarios”, 19). Siguiendo al maestro, entonces, Warburg se

5 Explicamos las otras tesis a continuación: La tesis I remite a la relación del Renacimiento con el movimiento (lo que hemos desarrollado hasta aquí): “En el gran arte autónomo la manipulación artística de formas dinamizantes (*dynamisierenden Zusatzformen*) adicionales se desarrolla a partir de imágenes dinámicas de situaciones singulares observadas originariamente en la realidad (*einzelnen wirklich gehauten dynamischen Zustandsbild*)”. La tesis III sugiere que los símbolos abren una nueva percepción, una nueva impresión (*Eindruck*) sensorial (*Apperzipierung*) (tesis III), y que esta impresión puede convertirse en moda (tesis IV) (Warburg, *Werke* 108). Traducción propia.

aboca a estudiar las personalidades implicadas en la producción artística de la época, atendiendo principalmente al rol y “psicología” del mecenas en el proceso de producción simbólica. Pero, a su vez, avanza sobre esta búsqueda del “fondo de la época”. ¿Cómo comprenderlo? La pregunta metodológica descubre que el investigador solo cuenta con la obra plástica o con el producto histórico del proceso simbólico. No alcanza con describirlo: ese fondo o esa “verdad” es comunicada por la obra en un “instante feliz e imprevisto” (“Notas, diarios”, 19). La verdad representa una conciencia fugaz, un “umbral de la conciencia” (*Schwelle des Bewusstseins*) (Warburg, cit. en Gombrich 180). Pero esta idea de la elocuencia histórica de los símbolos, las palabras y las cosas no termina de decantar hasta tanto Warburg no se despegue del análisis del estudio de la psicología de personalidades particulares. Todavía el artículo de 1904 presenta algunas ambigüedades: se propone como un apéndice de los *Beiträgen*, pero, a distancia de Burckhardt, va desplazando la mirada del “hombre del Renacimiento en su tipo más altamente desarrollado”, esto es, de las personalidades más destacables y conocidas del Renacimiento, hacia palabras e imágenes desoídas y oscurecidas por las pesquisas canónicas (Warburg, “Notas, diarios” 19).

Como es bien conocido, en ese estudio Warburg compara a dos consagrados artistas en sus figuraciones de la *Confirmación de San Francisco*: Giotto y Ghirlandaio. Con una diferencia de ciento sesenta años, Ghirlandaio introdujo la obstinación individualista burguesa a esa escena devota. Este indicio sugiere a Warburg que el equilibrio entre la devoción cristiana y la “barbarie” pagana produjo en Florencia un simbolismo potente y armónico: oportunamente “la sensibilidad jovial”, “la ironía”, “la voluntad de existencia”, “el alma infantil” típicamente florentinas. Pero aún se atribuye esa potencia a “la personalidad” de Ghirlandaio o del mecenas. Otro tanto se dice de Lorenzo de Médici: revisando la *Istorie Fiorentine* (1525) de Maquiavelo, Warburg contempla el encuentro de fuerzas entre lo artístico romántico (más caballeresco) y lo festivo-popular-infantil (pagano-renacentista) como una virtud del gran político florentino.⁶

El cambio afirmativo de enfoque se corrobora hacia 1907, en la carta que Warburg envía a su editor el 12 de julio: “En una semana podré enviarle la primera parte de un estudio caractereológico sobre Francesco Sassetti [...] que modifica y completa la perspectiva de Burckhardt” (cit. en Wuttke 21) (traducción propia). Le habla de “La última voluntad de Francesco Sassetti”, donde Warburg rompe con la psicología de las personalidades relevantes de Florencia como método privilegiado de sus investigaciones y comienza a atender el problema de las fuerzas *impersonales* que se equilibran en la imagen simbólica (*Sinnbild*) (*Werke* 270). Al revés, la imagen simbólica se vuelve clave de inteligibilidad de un despliegue de fuerzas.

6 Ciertamente es que, también en ese estudio, el historiador da cuenta de la relación de los retratos de la época con los rituales votivos etruscos, que la Iglesia católica no había podido más que aceptar, en tanto representaban una práctica demasiado arraigada en la sociedad florentina. Se trata de unos objetos de cera, *a priori* sin ningún valor para la historia del arte.

Para desarrollar esta teoría, Warburg parte de una disputa entre el banquero Francesco Sassetti y los monjes dominicanos de la capilla Santa Trinità. Sassetti había heredado y quedado a cargo del mausoleo familiar en Santa María Novella; además, había adquirido la potestad de decoración del altar mayor. Llegada su adultez, Francesco comenzó los preparativos para erigir su cámara sepulcral a la que quería decorar con imágenes de su *santo patrono*, San Francisco. Los dominicanos, fieles a su orden, le negaron ese derecho y, habiendo perdido la controversia, Sassetti tuvo que mudar la estructura a la Santa Trinità. ¿Por qué ese ímpetu? ¿Por mero capricho estético? Revisando la última voluntad del banquero, Warburg descubre que lo que movía esa vehemencia era en realidad un fortísimo compromiso religioso y el deseo devoto de encomendarse a su patrón.

Pero una nueva cuestión se desprende de ese testamento: si ese compromiso era real, ¿cómo explicar la mención de la diosa pagana Fortuna? ¿Por qué Fortuna interviene en la mentalidad de un piadoso cristiano como Sassetti? El símbolo-Fortuna se observa en el olvidado arte de las *imprese* y estaba vinculada a las actividades comerciales. Ella tenía un doble carácter: era la tempestad que acechaba los barcos y era también una pródiga diosa de la riqueza. Así, las fuerzas paganas y cristianas (“culto ascético cristiano de la memoria” y “espíritu heroico de la Antigüedad”; “humanismo teológico” y “sensibilidad popular pagana”; la “confianza medieval en Dios” y “la confianza en uno mismo”; “la ética antigua y la cristiana”) polarizan en nuevos símbolos (*Werke* 234-280). Estos hallazgos le permiten a Warburg señalar que el Renacimiento no es una época de superación del cristianismo sino que se trata de un “estado de equilibrio” (*Schwingungszustand*) o polaridad orgánica (*Polarität*) entre creencias aparentemente contradictorias.⁷

El pasaje del estudio de las personalidades individuales a las fuerzas impersonales,⁸ a través de lo que ahora Warburg llama “psicología de la expresión humana” (*Psychologie des menschlichen Ausdrucks*) (*Werke* 396) o “psicología del estado de equilibrio” (*Psychologie des Schwingungszustandes*) (*Werke* 270), admite una nueva descripción del proceso de producción de sentidos histórico-culturales. El punto de partida heurístico establece la idea de que las imágenes y símbolos son el resultado del estado de equilibrio de fuerzas que se vuelven “conscientes” (la expresión que utiliza Warburg es “*Sinnbild bewusster Energieentfaltung*”) (*Werke* 270). La tarea

7 Pero no fue solo en Italia que de la combinación de elementos clásicos y medievales se forjaron nuevos símbolos. También las repeticiones reflejas de un modo de narrar el nacimiento de ese *pathos* olvidan que en la cultura nórdica, mucho menos celebrada y tradicionalmente asociada al Medioevo, la Antigüedad también era puesta como intérprete del presente. A esta propuesta hermenéutica se dirige Warburg en 1913, cuando analiza dos tapices flamencos del siglo xv que describen la vida de Alejandro el Grande y cuya fuente es la biografía adjudicada a Jean Wauquelin. Allí se representan las hazañas de Alejandro: toda la iconología, de tipo “subterránea” parece contrastar con “las luces de la cultura clásica”. Y sin embargo se reconoce allí, entre las vestimentas realistas y los monstruos infantiles (de tipo “anticlásico”), el antiguo culto solar romano-oriental. Esto es señalado en el trabajo “Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt” (Warburg, *Werke* 415-423)

8 Más tarde Warburg utilizará la noción de “supraindividual” en “El desayuno sobre la hierba de Manet...” (Warburg, “*El Déjeuner*” 249).

del investigador pasa a ser ahora la de abrir canales para que el pasado se exprese en “las propias voces de los tiempos”; habilitar nuevos “focos alumbradores” que iluminen lo que ha quedado a la sombra de los rastreos canónicos (*Atlas* VI).

Desde 1899, Warburg se interesó por la elocuencia de las “artes menores”: festivas, decorativas, litúrgicas o aplicadas. Su primera referencia a estas expresiones mentalmente marginales fue al “arte festivo” florentino. Allí observó un ámbito “donde se dieron cita las fuerzas que tan a menudo deciden el florecimiento o la decadencia de un movimiento artístico” (Warburg, *El Renacimiento* 133). Según lo comprendió Warburg, fue justamente en esta orilla simbólica del arte popular donde primero “resucitó” la Antigüedad pagana (antes que en las artes consagradas). Allí encontró el primer antecedente —cronológicamente hablando— de la no-competencia entre Edad Media y Renacimiento en la mentalidad del *Quattrocento*. Los intercambios estilísticos entre norte-sur y occidente-oriente fueron descubiertos en el ámbito de estas artes “menores”: en tapices y mobiliario, para un caso, y en volantes y cartas astrales, en el otro.

¿Pero por qué allí, en esta región olvidada de las expresiones culturales? El motivo reside en que a los productos “menores” o “simples” se los ha excluido del barómetro de belleza o bien se los ha colocado en el punto más atrasado del *continuum* progresivo. Recién a partir del rechazo de las perspectivas esteticista e historicista es posible contemplarlos por su valor activo, como cristalización de una serie de fuerzas históricas. Iluminados u observados de esta manera, tienen el mismo estatus que otras expresiones culturales consideradas de “alta cultura”. Todas las expresiones culturales son “iguales en derecho” (Böhme 4). Es solo de esta manera, desbordando los relatos instituidos sobre lo bello, lo bueno y lo puesto al servicio de eso bueno o bello que las expresiones culturales del pasado reviven en el presente:

Florencia, cuna de la cultura moderna, con una gran conciencia propia, urbana y comercial, no solo ha conservado los rostros de quienes murieron en ella en un número y con una vivacidad única y estremecedora; sino que además en cientos de documentos de sus archivos ya exhumados y en miles que aún no han salido a la luz continúan vivas las voces de aquellos mismos difuntos (Warburg, *El Renacimiento* 149).

La tarea del investigador de la cultura reside ahora en iluminar la acción de un pasado que quiere mostrarse, hacerse audible o visible. Se comprende así por qué la frase “el buen Dios habita en el detalle” (*Der liebe Gott steckt im Detail*) constituía un derrotero para nuestro historiador. “El detalle” representa un elemento fundamental en el método Warburg. En 1905 se refería a este como aquello que “los historiadores pasan por alto con demasiada rapidez, preocupados como están por alcanzar un punto de vista más general” (*El Renacimiento* 136). Sin embargo, es precisamente gracias a ellos que pueden iluminarse las experiencias de esas voces que “no quieren ser olvidadas” (*El Renacimiento* 149). Lo marginal, el detalle, lo bajo y lo simple se vuelven objetos

de estudio en tanto Warburg blinda una crítica contra el historicismo y el esteticismo. En lo que sigue nos abocaremos a analizar esta crítica.

***Kulturwissenschaft*: ni historicismo ni esteticismo**

La crítica warburguiana a los vicios de su disciplina aparecen implícitos en un intercambio epistolar con André Jolles, a propósito del motivo de la ninfa en el Renacimiento, una irrupción permanente en los cuadros de la época, que Warburg ya había destacado en el famoso estudio de los *intermezzi* florentinos de 1895:

Hija de la fecunda interrelación de las artes, se convirtió a lo largo del Renacimiento en el tipo característico de la mujer joven de la Antigüedad clásica [...] La encontramos en las obras de arte bajo la forma de una joven desenvuelta, caminando ligera con los cabellos sueltos y su traje ondeante ceñido a la antigua; o bien como personaje vivo en los festejos. En las procesiones y en las primeras representaciones dramáticas de tema mitológico, encarna a la virgen cazadora, la compañera de Diana, mientras que en la pintura y la escultura ofrece el tipo más característico de la historia y la mitología antiguas [...] Viva encarnación de la vida pagana y [...] la lujuria mundana. Quisiera añadir brevemente que pertenece a esta misma filiación estilística la figura femenina con un cesto o una vasija sobre la cabeza que, a modo de canéfora, recorre como un gratuito motivo ornamental los cuadros y los frescos de la escuela florentina de Filippo Lippi y Rafael (*El Renacimiento* 291-331).

Se trata entonces de una joven, no siempre vestida a la moda renacentista, sino más bien con trajes de antigua; una tensión pictórica entre la virgen y la cazadora (tal el mito grecorromano de Artemisa o Diana), es decir, entre la vida célibe y la lujuria erótica, la belleza armónica y la crueldad (Calasso 26). En 1900, André Jolles insta a su amigo Aby Warburg a profundizar este conocimiento. Pero Warburg, según responde, teme dejarse llevar por el gusto. Si bien el personaje de la ninfa lo fascina, lo cierto, insiste, es que no tiene ninguna idea general sobre el problema. Al final del intercambio epistolar concluye que este personaje femenino es la encarnación del paganismo, la *hybris* y la experiencia extática de los antiguos en el Renacimiento. Pero este descubrimiento le resulta conforme a la moda decadentista “zaratustreana” de la que es contemporáneo y taxativamente crítico; es entonces que abandona la motivación del escrito. Sin embargo, de este se extrae una reflexión elocuente sobre el modo en que el investigador se vincula con el pasado (Warburg, cit. en Gombrich 107).

En el cuadro *Nacimiento de San Juan Bautista* de Domenico Ghirlandaio, unas damas vestidas en el estilo florentino de la época acompañan a la parturienta mientras dos criadas se disputan al niño para amamantarlo. A la derecha de la escena, irrumpe

una joven que lleva un canasto de frutas en su cabeza. Es bella, ligera y permite evocar el temple antiguo.⁹ En palabras de Jolles:

Cerca de la puerta abierta, corre —no, esa no es la palabra, vuela, o más bien flota— [...] una figura fantástica —¿debería llamarla una sirvienta, o más bien una ninfa clásica?— [...] Ese paso vivo, ligero y rápido, esa irresistible energía, esos andares prestos que contrastan con la actitud distante de los demás personajes [...] ¿Quién es? ¿De dónde viene? ¿La he visto antes? ¿Mil quinientos años antes quiero decir? ¿Proviene de un noble linaje griego y su bisabuela tuvo una aventura con alguien de Asia Menor, Egipto o Mesopotamia? (Jolles, cit. en Gombrich 109).

En tono lúdico, Jolles intenta representar una suerte de estado anímico de raptó o inspiración. En respuesta, su amigo le exige que no ascienda al cielo para entender a la ninfa. El cielo es una metáfora del ideal platónico, y el movimiento (*Gangart*) requerido por este ideal es equiparado al vuelo de una bella mariposa:

Yo también he nacido en Platonía y me gustaría observar, en tu compañía, el vuelo circular de las ideas desde una elevada cumbre de montaña [...]. Pero estos movimientos ascendentes no me son concedidos; solo puedo mirar hacia atrás y disfrutar de ver el desarrollo de la mariposa en los gusanos (Warburg, cit. en Gombrich 111).

Así, al platonismo, para el cual el conocimiento de la belleza exige un movimiento ascendente en una escala,¹⁰ se opone un rastreo de las *fuerzas* que actuaron en la creación del ideal, a las que se ilustra con otra metáfora, la de los gusanos. Ellos aluden al barro y a la impureza —incluso lo repugnante y viscoso— que está en el nacimiento de los fenómenos. La belleza (y lo mismo valdría para la verdad) se comprende así temporal y de ningún modo trascendente; ella está implicada en ciertas condiciones de producción de lo bello.

9 Como la ninfa en la habitación del *Nacimiento de San Juan Bautista*, a principios del siglo xx, las mujeres irrumpían en la vida pública. Estas apariciones eran festejadas por Warburg. Admiraba a Isadora Duncan, a quien había visto liberada del cuerpo encorsetado y descalza (Warburg, cit. en Gombrich 110). También elogió el irremplazable aporte que las escritoras norteamericanas habían hecho a los *chapbooks*, desmitificando la asociación de mujeres y sentimentalismo craso. Habían sido ellas, según Warburg, las que habían logrado plasmar la “imagen momentánea” de la vida urbana y campestre americana (Warburg, *El Renacimiento* 73).

10 En la escala de *eros* de *Banquete*, Sócrates sostiene que el amor es la búsqueda de lo bueno mediante la producción en la belleza. Si el amor es la búsqueda de lo bueno por medio de la producción en la belleza, no puede ser este bueno o Bello en sí mismo. *Eros*, por tanto, no puede ser un dios (las divinidades son buenas y bellas). *Eros* es un *démon*, un mediador entre lo imperfecto y lo perfecto, entre lo humano y lo divino, entre lo Bello corporal y lo Bello eterno. Quien quiera conocer la belleza verdadera, imperecedera y eterna deberá empezar por buscar los cuerpos bellos y hermosos a una edad temprana, luego notará que la belleza es la misma en todos los cuerpos y, en un tercer peldaño, conocerá la belleza del alma y de las acciones de los hombres, vale decir, podrá contemplar la virtud, lo que habilitará el observar la belleza de las ciencias —en un cuarto momento—, hasta que al final no vea más que una ciencia, la de lo Bello. Esta belleza existe eterna y absolutamente por ella misma y en ella misma y de ella participan las demás bellezas. Quien pueda contemplarla podrá considerarse a sí mismo dichoso y feliz (Platón 210a-212a).

El procedimiento platónico de comprensión de los fenómenos en relación con el ideal ahistórico e imperecedero engloba, según Warburg, otras tendencias tales como el culto a los “héroes” (Petrarca, Castagno, Virgilio), el culto a la “belleza elevada” (Winckelmann y Kant) y el culto al genio (los románticos). Esa tendencia platónica es calificada de “esteticista”, “idealista” o “panegírica”: procede abultando el sentido de la obra y de los artistas, interpretándolos siempre como “fuerzas personales o individuales”.¹¹ Por ellas se ignoran “las condiciones sociológicas” (*die soziologischen Bedingtheiten*) y “las fuerzas sociales formativas” (*gestaltenden sozialen Kräfte*), objetos centrales de la *Kulturwissenschaft* (*Werke* 673).

Ahora bien, la desaprobación warburguiana de este procedimiento idealizante o estetizante —panegírico— parece conducir al relativismo histórico. Ciertamente, en ocasiones, el autor del “Fragmento de la ninfa” se lamenta por la imposibilidad de una herramienta con la que medir los cambios históricos:

Desgraciadamente, no existen manómetros con que medir los estados de equilibrio entre las antiguas tendencias culturales y las nuevas, y menos aún para valorar la energía de su transformación. Así pues, todo intento de explicación resulta al final una hipótesis inadecuada y antropomórfica. Lo cual es aplicable también a nuestro intento (Warburg, cit. en Gombrich 153).

Tempranamente, Warburg escribe en su diario que sus ideas generales y “esquemáticas” serían valoradas “algún día” como “erróneas” (Warburg, cit. en Gombrich 137). Y es que “cada edad puede ver solamente los símbolos [pasados] que puede reconocer y soportar a través de sus propios órganos visuales [*Seheorgane*] internos” (181). O bien: “cada edad tiene el Renacimiento de la Antigüedad que se merece” (223).

Ahora bien, hasta aquí tenemos una crítica a los ideales trascendentes y por tanto la supresión de una historia panegírica (esteticismo); a cambio, tampoco se nos ofrece una disciplina que ordene hechos puros y objetivos según el fin señalado por una filosofía de la historia (por la que se justificarían o sistematizarían las incoherencias, impurezas y anacronismos del tiempo). Pero la resistencia al idealismo estetizante y al historicismo no hacen de la *Kulturwissenschaft* una propuesta relativista. Es necesario trascender esta (en apariencia) insalvable disyuntiva: objetividad idealista (mediante el esteticismo o la historia teleológica) vs. subjetivismo realista. ¿Cómo hacerlo? Por medio de una actitud heurística. El pasado no es pasivo; la manera en que este se nos vuelve visible o nos afecta inevitablemente transforma el presente. El cientista cultural no debe desconocer la existencia activa de un pasado que (super)vive o que siempre está superviviendo como fórmula afectiva (del *pathos*) en tiempo-ahora.

¹¹ Warburg hace este ejercicio generalizador en una carta a un amigo, el medievalista Adolph Goldschmidt. Allí reconoce la osada generalización a la que llama “audacia de la ignorancia” (*Courage der Ignoranz*); pero también expresa que esta le permite señalar “la dirección de las tendencias de la historia del arte en su época” (*die Richtungen der modernen Kunstwissenschaft*) para poder criticarlas (Warburg, *Werke* 673).

El concepto de supervivencia

Como hemos visto, las investigaciones de la primera década del siglo xx permitieron a Warburg observar, en la vida social del Renacimiento, no una revolución consumada, sino una suerte de equilibrio o polaridad entre lo medieval y lo antiguo. Para que efectivamente este descubrimiento sobre la alianza entre lo medieval y lo antiguo en el Renacimiento pudiera emerger, el pensamiento de Warburg tuvo que atravesar un giro. Complementariamente al pasaje hacia la “psicología de las expresiones humanas”, hemos tenido en cuenta la agudización de la crítica warburguiana a la disciplina histórica tal como ella existía hacia 1900.

El recorrido que realizamos hasta aquí permite echar luz sobre la noción de supervivencia (*Nachleben*). Ya la acepción más vulgar del término contiene la idea de una vida póstuma, de un fantasma, de aquello que insiste del pasado pero no siempre igual a sí mismo. Como hemos visto, tanto esta comprensión de la voz y el *pathos* propios del pasado como la actitud metodológica frente a ese pasado activo fueron madurando en el pensamiento del historiador. Pero es necesario detenernos en todos los vértices de esta noción para aprehenderla acabadamente en su especificidad.

Comencemos por las nacientes ciencias humanas a fines del siglo xix. Estas encontraban una preocupación cardinal: la relación entre lo primitivo y lo actual. Era un lugar común para la nascente antropología sostener que en las sociedades “primitivas” se podía hallar el origen de las sociedades más “avanzadas”. Warburg había heredado esta perspectiva de su maestro Hermann Usener. Este autor había llamado la atención sobre un libro en boga, *Mito y Ciencia* (*Mito e Scienza*, 1879) de Tito Vignoli. Mito y ciencia son definidos allí como modos de aprehensión de la realidad; y el hecho de una sociedad técnica, si supone una merma del mito, no lo elimina. A través de la lectura de Vignoli, Warburg accedió a un texto lindante y muy influyente en Alemania, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) de Charles Darwin. Si bien Warburg leyó a Darwin en 1880 (Gombrich 79), no es hasta la organización de los apuntes del viaje a Nuevo México (1895), en los años de internación (1923), que revela su interpretación.

En el estudio mencionado, Darwin observa la historia biológica de las expresiones humanas desde un punto de vista ontogenético (en los niños) y desde un punto de vista filogenético (en descripciones que le llegan sobre las culturas primitivas). Entonces encuentra que las expresiones faciales no tienen una función originaria comunicativa, sino que están ligadas directamente a las emociones (comprendidas como primitivas) (Dixon 177-179). Por este motivo las expresiones son, para este pensador, una prueba del origen animal del hombre. A partir de tres principios generales de la expresión o generalizaciones observadas en casos empíricos (“de la asociación de las costumbres”, “de la antítesis” y “de los actos reflejos”), Darwin procura demostrar cómo se une lo actual con lo primitivo y lo humano con lo animal, en una historia natural (Darwin 35-44).

Los cuadernos y anotaciones de Warburg acerca de *La expresión...* insisten en la interrogación por la supervivencia de lo primitivo-animal y dejan entrever una posición evolucionista (Gombrich 205-214). Es posible que haya sido Mary Hertz (entonces su prometida) quien lo disuadió de esa perspectiva. En una carta de 1890, Hertz invita a Warburg a pensar las fases “primitivo” y “actual” como “simultáneas” y no en un *continuum* progresivo (Hertz, cit. en Gombrich 87). Lo que nos llega de estas reflexiones es la muy posterior conferencia de Kreuzlingen sobre el ritual de la serpiente de Oraibi. Es recién en 1923 que Warburg organiza estas ideas, de donde se desprende precisamente la tesis de la actualidad del origen: lo primitivo sobrevive en el presente. Por caso, en el final de la conferencia, Warburg encuentra una supervivencia del símbolo de la serpiente en los tendidos eléctricos moderno-occidentales (*El ritual* 65).

Didi-Huberman pone en relación la noción warburguiana de supervivencia con la de Edward B. Tylor en su célebre *Primitive Culture* (1872). Allí *Nachleben* se describe como lo que permanece en la cultura, lo que no cambia. También Marcel Mauss reivindica el concepto de supervivencia, en su *Ensayo sobre los dones* (1923). Pero más tarde, en *La teoría de la unificación unicéntrica de la civilización* (1925), halla en este concepto un “obstáculo epistemológico” (Didi-Huberman 139-151). El riesgo señalado por el antropólogo francés es el de identificar la supervivencia con el arquetipo, tal como aparece en las obras de sus contemporáneos James Frazer o Carl Jung. Cuesta justificar la filiación efectiva entre Warburg y Tylor o entre Warburg y Mauss, aunque está documentado que Warburg leyó las disquisiciones de Durkheim sobre el totemismo en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912) (Gombrich 95), por lo que no puede decirse que fuese del todo ajeno a las ideas del círculo de *L'Année Sociologique*. Por caso, Warburg realiza una libre interpretación de *Las formas elementales...* cuando anota que el tótem constituye una “medida defensiva” para conjurar la fobia. Mediante el tótem, los primitivos abstraen algunas propiedades de la entidad temida y la antropomorfizan. A través de esta estrategia mimética, logran conocer parcialmente y aplacar el carácter lóbrego de lo indescifrable (cit. en Gombrich 95). La misma idea se repite cuando, en *El ritual de la serpiente*, Warburg se refiere a las danzas miméticas de San Idelfonso:

El ponerse la máscara durante la danza significa apropiarse espiritualmente del animal y anticipar miméticamente su captura. Esta ceremonia no tiene nada de lúdica: para el primitivo, la danza de las máscaras comprende un proceso de crear un lazo espiritual con lo extrapersonal, lo que significa el más amplio sometimiento a una entidad extraña. Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y las expresiones del animal, no se introduce al cuerpo de la presa para divertirse, sino para poder apropiarse de un elemento mágico de la naturaleza a través de la metamorfosis personal, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana (28).

Ahora la mimesis debe ser entendida en un doble sentido: por un lado, a partir de ella, el cazador y el agricultor se transforman ellos mismos en presa; se produce una fusión o una contaminación con lo heterogéneo; por el otro, la mimesis es una imitación o representación-*para*. Se produce una distancia, un estudio de las características de la fuerza natural-divinidad. Se abstrae algo de su funcionamiento. En el primer sentido la mimesis es empática, en el segundo es imitadora.¹² Es entonces en *El ritual...* donde Warburg da una vuelta de tuerca a la teoría de la empatía que analizamos al comienzo de este estudio. La mimesis constituye un conocimiento corporal y mental a un mismo tiempo. Contiene el sentimiento y la abstracción, algo que ha sido separado por la ciencia occidental. Dos años después de la conferencia, Warburg insistía con esta idea:

Los babilonios tenían un tipo de adivinación que requería de un sacrificio animal y una lectura de las vísceras de este que están vinculadas a quien busca la adivinación. Esta confusión de “hígados” es falsa, pero también lo es el creer que las leyes del cuerpo y el alma están separadas del organismo que las contiene (*Atlas* 170).

Hay un rescate por parte de Warburg de un tipo de acción, realmente capaz de conocimiento, que es la de permitir que el pasado se exprese, para ello es necesario empatizar con los objetos (sentir-en-ellos) y comprender su supervivencia actual.

Más allá de estas reminiscencias a la antropología y las ciencias naturales, el concepto de *Nachleben* tiene también una existencia significativa en el ámbito de la filología alemana y dentro de las ciencias del espíritu. Allí se aleja de la perspectiva antropomórfica y de las teleologías; se lo utiliza para vivificar o animar los productos culturales (Vargas 319).

Con mucho tino, Mariela Vargas ha estudiado la necesidad de devolver centralidad en el estudio de la obra de Aby Warburg al concepto de *Nachleben*, en la medida en que es esta la noción que prolifera en la obra del historiador, mientras que el más citado *Pathosformel* ocupa un lugar discreto y tiene solo dos apariciones en los textos publicados, como es bien sabido. La primera de ellas tiene lugar en “Durero y la antigüedad italiana” (1905). Se dice allí que el motivo de Orfeo se había convertido,

12 Esta noción de mimesis fue obtenida de los trabajos del padre de Robert Visser: Friedrich Theodor. En su ensayo “El símbolo” (“Das Symbol”, 1887), Visser se ocupó de un problema que es de vital importancia para comprender la conferencia de 1923. Según Visser, originariamente el símbolo es una imagen visual que remite a algo distinto, pero no a la manera de una metáfora (siempre lingüística), sino a la manera de un enigma. El vínculo entre imagen y significado puede ser, en un primer momento, “oscuro y no-libre”, donde ambos se confunden. Por ejemplo, si se establece que a partir de la crisálida se da la resurrección de la mariposa, el comer la crisálida se convertirá en ritual sagrado. Este tipo de acto de transustanciación sobrevive en la Eucaristía: la hostia no *representa* el cuerpo de Cristo, sino que lo *encarna* (aunque simbólicamente, es decir, mediante una distancia). Pero la identificación mágica o el nexo “oscuro y no-libre” no es el único modo en que imagen y significado se vinculan, existe también, en un segundo momento, el simbolismo “lúcido y libre”, donde se produce una “suspensión voluntaria de la incredulidad”. En la contemplación estética, no nos preguntamos si Mefistófeles es el diablo, lo asumimos como un símbolo del mal. El último escalón de esta tríada es la animación de la naturaleza o *Einführung*, como impulso —al que llama “panteístico”— por mezclar nuestro espíritu con el mundo sensible. Se diferencia del oscuro y no libre en que es consciente e inconsciente a la vez (Rampey, “Zur Vischer-Rezeption” 2-3). Este modo del nexo entre el símbolo y lo representado sí es el metafórico: cuando decimos “brama el viento”, sabemos que el viento no ruge, pero al mismo tiempo lo ignoramos en el momento en que lo confiamos al lenguaje (Alape Vergara 126).

para el círculo de Mantegna, en una fórmula del *pathos* (*El Renacimiento* 404). Más tarde, en “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara” (1912), Warburg hace alusión a las “supervivientes (*nachlebende*) fórmulas del *pathos* (*Pathosformeln*) de procedencia griega” en el Renacimiento (*El Renacimiento* 415).

Por último, el esquema en torno a la noción de supervivencia se completa con el de la teoría de la memoria (*Mneme*) de Richard Semon que tanto interesó a Warburg. El libro *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (*La Mneme como principio que conserva la modificación del suceso orgánico*, 1904) sostiene la tesis general de que la memoria no es una propiedad de la conciencia sino aquello que distingue la materia viva de la muerta (Gombrich 228). La *mneme* es una capacidad de reacción- y transmisión- de energía conservada en la materia. Así, todo lo que afecta a la materia, todo *input* o complejo de estímulos, deja una huella a la que Semon llama “engrama”. El engrama o huella mnemónica no es simple sino complejo, es un conjunto simultáneo de energías (excitaciones) que se almacenan de modo fragmentario. El engrama reaparece cuando es convocado por un elemento similar a algún componente del complejo original de estímulos. Así es que, en el argumento de Semon, existe una diferencia entre el *input* y el *output*: entre la conservación y la transmisión. La memoria se almacena como complejo de fragmentos energéticos, y este complejo aparece así, de modo fragmentario cuando regresa (Schacter et al. 8). Dicho de otra manera: la materia semoniana está “viva” solo si constituye al mismo tiempo un reservorio fragmentario y complejo de energías-afectos que puede seguir siendo convocado por un elemento energético en el presente. La convocación energética del presente da al complejo o engrama un nuevo sentido.

La teoría warburguiana de la memoria se ve impregnada por tres elementos centrales de la doctrina de Semon: a) la memoria está anclada en una materialidad (simbólica y social); b) la memoria es lo que hace de la materia una materia viva (que sobre-vive, *nachlebt*); y c) tenemos noticias de esa memoria-materia o vida cuando un “dinamograma” o huella energético-afectiva se combina con (es llamada por) un elemento energético-afectivo *similar* en tiempo presente, configurando una imagen o símbolo. En palabras de Giorgio Agamben:

El símbolo y la imagen realizan para Warburg la misma función que, según Semon, realiza el engrama [...]: en ellos se cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como una herencia transmitida por la memoria social y que [...] se vuelven efectivas a través del contacto con la voluntad selectiva de una época determinada (“Aby Warburg” 198).

El neologismo warburguiano “dinamograma” (*Dynamogramm*) refiere al concepto de engrama semoniano. ¿Cómo se comportan estos dinamogramas al interior de la memoria social?

Los dinamogramas del arte antiguo se transmiten en un estado de máxima tensión, pero sin polarizar con respecto a la carga energética [...] Solo el contacto

con la nueva era da como resultado la polarización. Dicha polarización puede conducir a una alteración (inversión) radical (Warburg, cit. en Gombrich 233).

No podemos saber cómo polariza un dinamograma, porque no tenemos noticias de él más que en su materialidad actual (superviviente), es decir, en su encuentro con un presente que se le asemeja.

Recogiendo todo lo antedicho, podemos reconocer que la noción de supervivencia:

- 1) Remite a la actualidad de lo primitivo en la contemporaneidad, entendiendo por primitivo:
 - a) El modo en que los símbolos originarios retornan bajo diversas formas (como la serpiente en los tendidos eléctricos), y
 - b) Un modo de aproximación mimético-empático a lo desconocido, es decir, una actitud del conocimiento que supone un sentir-en y una abstracción.
- 2) Refiere a la vida póstuma de los dinamogramas o huellas energético afectivas (fuerzas) cuya existencia actual no es siempre idéntica a sí misma, sino que la carga emocional de su existencia actual depende del contexto de convocación. En tanto vidas póstumas las supervivencias nunca son iguales a sí mismas, sino que deben ser pensadas en el marco de un devenir y performativamente (Böhme 12), en el sentido de que vuelven a tener capacidad de afectión, representan un “giro hacia atrás” que es también reconfigurador del presente (Warburg, “El Déjeuner” 238).

Conclusiones

En el presente estudio nos hemos abocado a estudiar el célebre concepto de *Nachleben* mediante la restitución de una serie de antecedentes que nos permitieron precisarlo al interior del método Warburg. A estos efectos, hemos analizado el pasaje de la “psicología del individuo social” a la “psicología de las expresiones humanas” y recorrimos la crítica a ciertas perspectivas idealistas o relativistas.

En un primer momento, nos detuvimos en la influencia de Robert Vischer en el estudio sobre Botticelli (1893). Allí, Warburg ensaya una “psicología empática”. Si bien el historiador no repone el subjetivismo psicologista del estilo de Vischer, no obstante, tampoco ofrece una propuesta metodológica del todo concluida acerca del problema de la empatía como mecanismo histórico-cultural. Esta cuestión es resuelta con éxito en el contexto de la conferencia sobre el ritual de la serpiente de 1923, cuando Warburg explicita su simpatía por el conocimiento mimético, aquel que es capaz de sentir y conocer a un mismo tiempo.

Nos hemos ocupado asimismo de la “psicología del individuo social”, presentada por Warburg en el estudio sobre el retrato florentino de 1904, cuya influencia se halla en los *Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien* (1898) de Jacob Burckhardt. Entonces

Warburg comienza a interesarse por la “psicología” de determinadas personalidades de la Florencia de los Médici. Paralelamente —y a distancia del maestro—, Warburg comienza a percibir que el pasado comunica una verdad a través de sus palabras y sus símbolos, sus imágenes y sus cosas. Estas se vuelven clave de inteligibilidad del modo en que se equilibran las fuerzas “históricas”, “impersonales”, “sociales”. Así se va inclinando por una “psicología de las expresiones humanas”: ahora la tarea del historiador es la de abrir canales para que esas fuerzas se expresen y, para ello, habrá de analizar absolutamente todos los documentos que se le presenten. La verdad histórica se comunica fugaz y sorpresivamente en cualquier momento y lugar. De este modo, se vuelve bastante evidente la crítica al historicismo y al esteticismo. Los vicios del idealismo obligan a omitir producciones, imágenes y documentos que las épocas pasadas quieren comunicar al presente.

Este recorrido nos permitió observar, con mayor claridad, cómo fue fortaleciéndose la perspectiva metodológica warburguiana atenta a la existencia discreta de las fuerzas históricas que oportunamente se recogen en la noción de supervivencia y la de fórmula del *pathos*. En una de sus acepciones, la noción de supervivencia remite al retorno de lo primitivo como actitud del conocimiento en la que cuerpo y mente no se encuentran separadas como lo ha pretendido la Modernidad.

Referencias

- Agamben, Giorgio. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 157-187.
- . *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Alape Vergara, Rosenberg. *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburguiana de símbolo e imagen*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2012.
- Böhme, Hartmut. “Aby M. Warburg (1866-1929)”. *Klassiker der Religionswissenschaft*. Ed. Axel Michaels. Múnich, Beck, 1997, pp. 133-157.
- Burckhardt, Jacob. *Werke*. Múnich, Beck, 2000.
- Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Trad. Teresa Ramírez Vadillo y Valerio Negri Previo. México, Sexto Piso, 2008.
- Catanzaro, Gisela. “Espíritu de historización. Derroteros de la filosofía de la historia de Herder a Hegel”. *Nación entre Naturaleza e Historia. Sobre los modos de la Crítica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Trad. Eusebio Heras. Valencia, F. Sempere y Cía., 1905. Recuperado de: <https://archive.org/details/A323530/page/n2>

- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid, Abada, 2009.
- Dixon, Thomas. *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*. Nueva York, Cambridge University Press, 2003.
- Fauvel, Lysanne Françoise Arlette. *The Archaeology of Empathy*. Nueva York, Stony Brook University, 2009.
- Forster, Michel. *Philosophical Writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios*. Trad. Verónica Trentini y Mónica Padró. Buenos Aires, Prometeo, 2013.
- Gombrich, Ernst. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid, Alianza, 1992.
- Herder, Johann Gottfried. "Otra filosofía de la historia". *Obra selecta*. Madrid, Alfaguara, 1982.
- Kemp, Wolfgang. "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft II: Walter Benjamin und Aby Warburg". *Kritische Berichte des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft*, n.º 3, 1975, pp. 5-25.
- Mallgrave, Harry Francis y Eleftherios Ikonou. *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics*. Santa Mónica, University of Chicago Press, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- Mauss, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid, Tecnos, 1971.
- Mazzucco, Katia. "The Work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg Fragments". *Journal of Art Historiography*, n.º 5, 2011, pp. 1-26.
- Pinotti, Andrea. "Silba el viento, brama la tormenta". *Boletín de estética*, n.º 21, septiembre de 2012, pp. 7-75.
- Platón. *Diálogos*. Trad. Luis Roig de Lluís. Madrid, Austral, 2007.
- Rampley, Mathew. "From Symbol to Allegory. Aby Warburg's Theory of Art". *Art Bulletin*, vol. LXXIX, n.º 1, 1997, pp. 41-55.
- . *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Göttinga, Harrossowitz-Wiesbaden, 2000.
- . "Zur Vischer-Rezeption bei Warburg". *Friedrich Theodor Vischer. Leben - Werk - Wirkung*. Eds. B. Potthast y A. Reck. Heidelberg, Carl Winter, 2011, pp. 299-320.
- Schacter, Daniel, James Erich Eich y Endel Tulving. "Richard Semon's Theory of Memory". *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, vol. 17, n.º 6, 1978, pp. 721-743.
- Tylor, Edward Burnett. *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. Londres, John Murray, 1920. Recuperado de: <https://archive.org/details/primitiveculture01tylouoft/page/n8>
- Vargas, Mariela. "La vida después de la vida. El concepto de *Nachleben* en Benjamin y Warburg". *Thémata*, n.º 49, pp. 317-331.
- Vignoli, Tito. *Myth and Science, an Essay*. Londres, Trench and Co., 1885. Recuperado de: <https://sweek.com/hi/read/8464/74088>

- Vischer, Friedrich Theodor. *Symbol: Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*. Berlín, Suhrkamp, 2009.
- Vischer, Robert. "On the Optical Sense of Form". Trad. Harry Mallgrave y Eleftherios Ikononou. *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Eds. Harry Mallgrave y Eleftherios Ikononou. Santa Mónica, Getty Center, 1994, pp. 89-124.
- Warburg, Aby. *Gesammelte Schriften*. Leipzig, Teubner, 1932.
- . "Arte del retrato y burguesía florentina". Trad. José Emilio Burucúa. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, pp. 19-57.
- . "Notas, diarios y fragmentos inéditos". *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Ed. Ernst Gombrich. Madrid, Alianza, 1992.
- . *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaeche. México, Sexto Piso, 2004.
- . *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Trad. Elena Sánchez y Felipe Pereda. Madrid, Alianza, 2005.
- . *Werke*. Berlín, Suhrkamp, 2010.
- . *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Akal, 2010.
- . "El *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. La función prefigurativa de las divinidades elementales paganas para la evolución del sentimiento moderno de la naturaleza". Trad. Natalia Gil y Daniela Losiggio. *Revista Eadem Utraque Europa*, n.º 13, 2012, pp. 237-254.
- . "Notas para el Seminario sobre Jacob Burckhardt dictado en la Universidad de Hamburgo (1926-1928)". Trad. Gonzalo Aguirre y Daniela Losiggio. *Eadem Utraque Europa*, n.º 16, 2015, pp. 51-62.
- Warnke, Martin. "Aby Warburg als Wissenschaftspolitiker". *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*. Comp. Max Seidel. Venecia, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1999.
- Wuttke, Dieter. "Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft". *Historische Zeitschrift*, n.º 256, 1993, pp. 1-130.

Enviado: 31 de agosto de 2018

Aceptado: 1º de julio de 2019