

El conocimiento por montaje.  
La supervivencia del pensamiento de Aby Warburg en  
la obra de Georges Didi-Huberman

Daniel Vázquez Villamediana

TESI DOCTORAL UPF / 2020

DIRECTORA DE LA TESI

Dra. Victoria Cirlot

DEPARTAMENT D'HUMANITATS





A Madalina,  
por todo su apoyo, amor, comprensión y  
paciencia.



## **Agradecimientos**

Agradezco a la doctora Victoria Cirlot por el magnífico e irremplazable trabajo que ha realizado como directora de tesis.



## Resumen

La lectura realizada por el teórico de la imagen Georges Didi-Huberman de la obra de Aby Warburg (1866-1929), así de como de su terminología (*Nachleben* y *Pathosformel*), resultan hoy en día fundamentales para la comprensión de los textos del historiador del arte alemán. Sin embargo, el centro de la recuperación de la obra y del pensamiento de Aby Warburg por parte de Didi-Huberman se encuentra en el atlas *Mnemosyne*. El atlas -una disposición sinóptica de fotografías expuestas en diversos paneles que permitía pensar con imágenes- supondrá la base a partir de la cual Didi-Huberman desarrollará su propia teoría del montaje. Su original planteamiento es que el montaje se trata de una técnica que no solo ayuda a descubrir vínculos ocultos entre cosas dispares, sino que permitiría comprender el funcionamiento de la memoria de las imágenes y visibilizar sus distintas temporalidades. La intención de esta tesis será, por tanto, realizar un recorrido por la obra Didi-Huberman para comprender cómo ha leído a Aby Warburg, y de qué modo ha desarrollado su propia teoría del montaje de imágenes, entendido como una forma innovadora y productora de saberes que se caracteriza por su naturaleza transversal e interdisciplinaria.

## Abstract

Georges Didi-Huberman's reading of Aby Warburg's work, as well as of its terminology (*Nachleben* and *Pathosformel*), is fundamental to the understanding of the texts of the German art historian. Moreover, at the centre of Didi-Huberman's recovery of Aby Warburg's work and thought the *Mnemosyne* atlas is to be found. The atlas -a synoptic arrangement of photographs displayed on various panels that allowed him to think in images- will form the starting point from which Didi-Huberman will develop his own theory of montage. Thus, the originality of this approach resides in the understanding of montage as a technique that does not only unravel hidden links between elements, but makes possible to understand how the memory and different temporalities of images work. Therefore, the thesis aims to revisit Didi-Huberman's work in order to understand how he has read Aby Warburg, and how he has developed his genuine theory of image montage, understood as an innovative and knowledge-producing form that is characterised by its transversal and interdisciplinary nature.





## PREFACIO

La obra del historiador del arte Aby Warburg (1866-1929), padre de la iconología y fundador de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, fue hasta hace unas pocas décadas prácticamente desconocida. Para contrarrestar este hecho, el teórico francés de la imagen, Georges Didi-Huberman, se encargó de recuperar y reinterpretar el trabajo de Warburg, dedicado a estudiar la supervivencia del paganismo durante el Renacimiento Italiano (*Nachleben der Antike*<sup>1</sup>) mediante un innovador enfoque antropológico e interdisciplinar.

Con la publicación de su libro *L'image survivante* (2002), obra que supuso un antes y un después dentro del ámbito académico para los estudios sobre Aby Warburg, Didi-Huberman no solo reivindicó este legado, sino que además llevó a cabo un auténtico trabajo de relectura y de apropiación de los principales términos warburgianos. Entre ellos, los dos más capitales serían *Nachleben* [supervivencia], noción que para Didi-Huberman se refiere a “la compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones (...) latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos”<sup>2</sup>, y *Pathosformeln* [fórmulas del *pathos*], entendidas por él como “las formas corporales del tiempo superviviente”<sup>3</sup>.

Este profundo interés de Didi-Huberman por el innovador trabajo del historiador del arte alemán, le llevó también a profundizar en el estudio de la gran obra final de Warburg: el atlas *Mnemosyne* (1924-29): un conjunto de cerca de mil fotografías dispuestas sobre paneles que supuso una reformulación radical de la Historia del Arte y de la imagen.

En esencia, Didi-Huberman, en sus numerosos libros dedicados a Warburg, entre los que destacan también *Devant le temps* (2000) y *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*

---

<sup>1</sup> Véase WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* [1932] vol. I, 1,2. Berlín: Akademie Verlag, 1998 [ed. cast. *El renacimiento del paganismo Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005].

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015. Pág. 73.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Ábada editores, 2013. Pág. 173.

(2010), ha reivindicado el modelo warburgiano para el estudio de las imágenes: “un modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos (...) se expresaban por obsesiones; supervivencias, remanencias, reapariciones de las formas.”<sup>4</sup> Un “*modelo psíquico*”, en definitiva, que iba más allá del camino propuesto por la Historia del Arte tradicional y por la iconología panofskiana, y que planteaba un modelo anacrónico y sintomático que sirviese para comprender el tiempo en la imagen, la gran preocupación teórica de Didi-Huberman. Así, según nuestro autor, Warburg visualizó un nuevo tipo saber que surgía de las propias imágenes, y reivindicó la vida (*Leben*) de las mismas, estudiando las repeticiones, patologías y supervivencias de sus formas.

Nuestro objeto de análisis y nuestro corpus por tanto lo formará la obra de Georges Didi-Huberman relacionada con Aby Warburg. Didi-Huberman es uno de los autores más prolíficos, complejos y reconocidos de la teoría de la imagen, con cincuenta libros publicados -además de cientos de artículos- en los que ha demostrado su carácter interdisciplinar e innovador. Sus ámbitos de estudio incluyen tanto la Historia del Arte como el Psicoanálisis, la Filosofía y la Historia, interesándose en sus trabajos por la escultura, la pintura, fotografía, la danza o el cine. Además, ha sido comisario de diversas exposiciones para museos<sup>5</sup>. Junto con sus libros dedicados a Warburg, destacan obras como *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990), *La Ressemblance informe ou Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* (1999) o *Images malgré tout* (2004), que nos hablan de su multitud de intereses.

Asimismo, su obra dialoga con numerosos artistas y pensadores como Walter Benjamin, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Carl Einstein, Bertolt Brecht o J. W. Goethe, aunque ha sido Aby Warburg quien ha tenido una predominancia especial en su trabajo. Didi-Huberman se convertirá por ello en uno de los mejores intérpretes del historiador del arte alemán, de tal forma que no es posible comprender el trabajo del teórico francés sin la fuerte impronta del pensamiento de Warburg. Estamos por ello ante un encuentro

---

<sup>4</sup> *Ibid.* Pág. 25.

<sup>5</sup> Su trabajo como comisario comenzó con la exposición *L'Empreinte* (Centre Pompidu, París, 1997). Luego, entre otras exposiciones, comisarió *Fables du lieu* (Fresnoi - Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing, 2001), y ha proseguido con este trabajo hasta la actualidad, destacando *Atlas ¿cómo levar el mundo a cuestras?* (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010) o la más reciente *Soulèvements* (Jeu de Paume, París, 2016).

único entre un autor -Aby Warburg-, creador de “una ciencia sin nombre”<sup>6</sup> caracterizada por la búsqueda de un saber abierto y “desterritorializado”<sup>7</sup>, y GDH, uno de los teóricos de la imagen más audaces y valorados de la actualidad.

Por ello, podemos hablar de un profundo cambio en sus estudios tras su descubrimiento de Warburg, cuya primera mención la encontramos ya en *Devant l’image* (1990). A partir de ese momento, no hay prácticamente monografía o trabajo en el que no desarrolle o se apropie de términos que no tengan que ver con su admirado Warburg. Un fructífero diálogo que finalmente le llevaría a afrontar el estudio del atlas *Mnemosyne*, cuya metodología, basada en el montaje<sup>8</sup>, según creemos, revolucionó su forma de entender las imágenes.



Fig. 1. WARBURG, A. Paneles 79, 45 y 46 del atlas *Mnemosyne* (1929). Londres: Warburg Institute Archive.

El objetivo fundamental de esta tesis será por tanto explorar y estudiar el proceso de exégesis que ha llevado a cabo Didi-Huberman de la obra de Aby Warburg, y analizar cómo, a partir de esta comprensión, ha ideado su propia teoría del montaje como forma de conocimiento. Este planteamiento lo desarrollaremos a partir de cuatro preguntas-guía: 1. Cuál ha sido la presencia de Warburg en la obra de Didi-Huberman y cómo ha

---

<sup>6</sup> Expresión utilizada por AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” (1975). En: *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama, 2008. Pág. 127. Esta idea, a su vez, Agamben la tomó de KLEIN, Robert. *La forme est l’intelligible*. París: Gallimard, 1970. Pág. 224.

<sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010. Pág. 25.

<sup>8</sup> Es necesario mencionar que la tesis se centrará en el aspecto teórico del montaje y en sus implicaciones en el estudio de las imágenes y no en la práctica del montaje realizada por Didi-Huberman en su trabajo como comisario de exposiciones.

evolucionado su comprensión del historiador alemán. 2. Hasta qué punto ha influido Aby Warburg en sus teorías sobre el tiempo en la imagen. 3. De qué manera, y si esto ha sido así, ha “reinventado” a Warburg y su terminología. 4. Cómo y hasta qué punto, la teoría de Didi-Huberman sobre el montaje de imágenes, entendido como forma de conocimiento, ha surgido gracias a su comprensión del atlas *Mnemosyne*.

Respecto a este último tema, central en la tesis, nuestra hipótesis es que Didi-Huberman establece que la verdadera naturaleza del atlas no reside tanto en el contenido autónomo de sus imágenes dispuestas en distintos paneles sobre un fondo negro, sino en la relación que surge entre ellas gracias a la aplicación de la técnica del montaje. Partiendo de esta hipótesis, y sirviéndonos de la lectura realizada por GDH sobre Warburg, queremos finalmente analizar si esa técnica de montaje aplicada en el atlas produce un conocimiento que nos pueda ayudar a comprender las distintas temporalidades que habitan en la imagen. Una amalgama de tiempos que no solo nos hablarían del funcionamiento de la memoria de las imágenes, sino que además perturban y rompen con nuestra concepción lineal de la Historia, ya que las imágenes, al ser montadas, revelarían elementos ocultos, síntomas y supervivencias que reaparecen.

De este modo, aunque existen distintas formas de aproximarse a la recepción de Warburg en Didi-Huberman, la nuestra, que nos parece la más fecunda, se centrará finalmente en el conocimiento por montaje; tema a partir del cual nuestro autor ha producido algunos de sus más relevantes textos y que, consideramos, supone una de sus aportaciones capitales tanto para la teoría de la imagen como para la Historia del Arte y la Historia.

Para llevar a cabo esta tarea, dividiremos la tesis en tres partes. En la primera, titulada “El legado de Aby Warburg. Aportaciones sobre su obra (1930-2002)”, haremos un recorrido historiográfico sobre la recepción de Warburg en el ámbito académico hasta la aparición de *L’image survivante*. Prestaremos especial atención al libro de Gombrich *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970), texto de referencia previo al libro de Didi-Huberman, y contra el que, de algún modo, se erige la obra de nuestro autor en relación a Warburg. La intención durante esta parte será conocer qué se ha dicho sobre el historiador alemán para de este modo entender mejor las aportaciones del teórico francés de la imagen.

La segunda parte estará centrada en el análisis de *L'image survivante*, obra capital en la que indagaremos en las fuentes que nuestro autor considera fundamentales para comprender las nociones de *Nachleben* y *Pathosformel*: Edward B. Tylor, Jacob Burckhardt, Charles Darwin, Friedrich Nietzsche, y J. W. Goethe, entre otros. De entre estas fuentes destacará Sigmund Freud, cuyo trabajo es clave para entender la noción de síntoma, concepto que atraviesa toda la obra de Didi-Huberman y que es previo a su descubrimiento de Warburg. Además, prestaremos atención a los términos recuperados por GDH, como *Dialektik de monstrums*, *Leitfossil*, o *Ikonologie des Zwischenraums*.

En la tercera y última parte, titulada “El conocimiento por montaje”, analizaremos la lectura del atlas *Mnemosyne* llevada a cabo por Didi-Huberman -especialmente en *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*-, para a continuación estudiar cómo, a partir de esta aproximación, ideó su propia teoría sobre el montaje de imágenes. Una tarea que amplió posteriormente mediante una serie de diálogos con distintos artistas, cineastas y montadores, caso de Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Pier Paolo Pasolini y Sergei Eisenstein, figuras a las dedicó una serie de libros que se publicaron dentro de su colección *L'oeil de l'histoire*.

Con todo ello, pretendemos comprender cómo Didi-Huberman ha construido su andamiaje teórico sobre el montaje imágenes basándose en su original e innovadora visión de Aby Warburg. Un tema por el que, personalmente, siento un gran interés ya que, como cineasta y montador, considero que el montaje es la herramienta fundamental para lidiar con las imágenes, especialmente cuando se trabaja de forma ensayística con ellas. De hecho, el propio Didi-Huberman consideró el atlas *Mnemosyne* como un “ensayo”<sup>9</sup>; una forma siempre abierta que permite relacionar tiempos y espacios heterogéneos, buscando vínculos y correspondencias entre las imágenes. El montaje, según visión, sería una herramienta que permite trabajar con toda clase de materiales: fotografías, cuadros, películas, o material de archivo; huellas todas ellas de la Historia que nos hablan de supervivencias, de cosas ocultas que reaparecen y que solo el montaje permite visibilizar. Pero lo verdaderamente valioso de esta aproximación de Didi-Huberman es que con sus estudios desvela los mecanismos que nos hacen comprender lo que guardan las imágenes: una memoria oculta. Un planteamiento que, tanto para el

---

<sup>9</sup> *Ibid.* Pág. 181.

cine -por el que Didi-Huberman se ha interesado cada vez más-, como para el arte y la Historia, revoluciona por completo nuestra forma de aproximarnos a las imágenes.

En definitiva, lo que Didi-Huberman reivindica es el conocimiento que surge del trabajo realizado en una mesa de montaje: lugar de encuentros inesperados, de choques y de hallazgos continuos, que permite trabajar de forma anacrónica con las imágenes. Una forma de estudio que pone el saber en movimiento<sup>10</sup>, y que resulta inagotable, como las propias imágenes.

---

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, G. "Saber-movimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas)" (1998). En: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, 2017. Pág. 20.

# ÍNDICE

	Pág.
Resumen	vii
Prefacio	ix
<b>1. EL LEGADO DE ABY WARBURG. APORTACIONES SOBRE SU OBRA (1930-2002)</b>	<b>1</b>
1.1 Publicaciones del círculo de Warburg (1930-1970)	1
1.2 Ernst Gombrich y su <i>Aby Warburg: An Intellectual Biography</i> (1970)	17
1.2.1 Génesis del proyecto (1936-1970)	17
1.2.1.1 El borrador de 1946-47 y la versión final de 1970	21
1.2.2 La biografía intelectual: edición de 1970	22
1.2.3 Edgar Wind y su lectura de la biografía intelectual de Gombrich	48
1.3. La recepción de la obra de Aby Warburg hasta la publicación de <i>L'image survivante</i> (1970-2002)	53
1.3.1 Reediciones y traducciones de la obra de Aby Warburg	54
1.3.2 Publicaciones destacadas sobre Warburg desde 1970 hasta la aparición de <i>L'image survivante</i> (2002)	56
<b>2. L'IMAGE SURVIVANTE: HISTOIRE DE L'ART ET TEMPS DES FANTÔMES SELON ABY WARBURG (2002)</b>	<b>71</b>
2.1 Aby Warburg en la obra de Didi-Huberman hasta la publicación de <i>L'image survivante</i>	71
2.2 Objetivos/Motivaciones de <i>L'image survivante</i> , una verdadera historia de fantasmas	95
2.2.1 Un <i>Dybbouk</i> llamado Aby Warburg	96
2.2.2 Los “exorcistas”: Erwin Panofsky y Ernst Gombrich	107
2.2.3 <i>Nachleben</i> : el tiempo de los fantasmas	119
2.3 Las fuentes del pensamiento warburgiano	133
2.3.1 Edward Burnett Tylor: <i>survival</i>	133
2.3.2 Los sismógrafos de la Historia: Burckhardt y Nietzsche	139
2.3.2.1 Jacob Burckhardt	140
2.3.2.2 Friedrich Nietzsche	150
2.3.3 <i>Pathosformel</i> : Goethe y Darwin	163
2.4 La imagen-síntoma	193
2.4.1 La noción de síntoma en la obra de Didi-Huberman	193
2.4.2 Afinidades: Sigmund Freud y Aby Warburg. Síntoma y <i>Nachleben</i>	207
2.4.2.1 <i>Dialektik des Monstrums</i>	211
2.4.2.2 La imagen reminiscente	223
2.4.2.3 Los distintos tiempos de la imagen	227
2.4.3 Fósiles en movimiento	234

<b>3. EL CONOCIMIENTO POR MONTAJE</b>	243
3.1 La noción de montaje en la obra de GDH (1992-2002)	243
3.2 El montaje en el atlas <i>Mnemosyne</i> . La iconología de los intervalos	271
3.3 “Atlas de imágenes o la inquieta gaya ciencia”	293
3.3.1 El conocimiento por la imaginación. La «mesa de Borges»	294
3.3.2 El saber trágico del Atlas	324
3.3.3 La “gaya ciencia” de Goya, Goethe y Benjamin	331
3.3.4 El atlas de la guerra y la “tragedia de la cultura”	346
3.4 El montaje de la historia	365
3.4.1 Bertolt Brecht: la dialéctica de montador	369
3.4.2 Harun Farocki: remontajes del tiempo padecido	386
3.4.3 Pier Paolo Pasolini: gestos supervivientes	395
3.4.4 Jean-Luc Godard: citar el pasado	401
3.4.5 Sergei M. Eisenstein: la política de las supervivencias	412
<b>CONCLUSIONES</b>	429
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	459



# 1. EL LEGADO DE ABY WARBURG. APORTACIONES SOBRE SU OBRA (1930-2002)

## 1.1. Publicaciones del círculo de Warburg (1930-1970)

Tras la muerte de Aby Warburg, acontecida el 26 de octubre de 1929<sup>11</sup> en la ciudad de Hamburgo, sus principales discípulos y colegas comenzaron a publicar textos sobre la figura del fundador del Instituto Warburg como una forma de difundir y explicar su trabajo. Una labor que, sin embargo, no tuvo apenas continuidad, ya que, como veremos, tras este honroso intento inicial, y según vayan sucediéndose las décadas, el volumen de publicaciones irá disminuyendo drásticamente.

La intención de este apartado es por tanto abordar estos primeros textos y estudiar la recepción de la obra de Warburg a partir de su círculo más próximo. Al mismo tiempo, este recorrido nos servirá también como introducción al pensamiento del historiador alemán<sup>12</sup>.

Tomando como referencia la selección realizada por Dieter Wuttke<sup>13</sup> donde el autor ha reunido los artículos de los colaboradores más cercanos a Warburg y a su instituto, comenzaremos hablando de uno de los primeros escritos publicados acerca del historiador alemán tras su fallecimiento: “Warburgs Besuch in Neu-Mexico”<sup>14</sup> [“La visita de Warburg a Nuevo Méjico”]. Fue redactado en 1929-30 por Fritz Saxl (1890-1948), director del Instituto Warburg y principal impulsor de que éste se estableciera en Londres a partir del año 1933, y se trata de un homenaje a su maestro en el que trató de explicar el desarrollo del pensamiento warburgiano. Para ello, se retrotrae a una

---

<sup>11</sup> El encargado de escribir su obituario sería Erwin Panofsky en el *Hamburger Fremdenblatt*, el 28 de octubre de 1929.

<sup>12</sup> En relación a la vida y obra de Warburg, hablaremos sobre ella en el apartado “1.2.2 La biografía intelectual: edición de 1970”, cuando comentemos la biografía de escrita por E. H. Gombrich, *Aby Warburg: And Intellectual biography* (1970).

<sup>13</sup> WUTTKE, Dieter (ed.). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen / Aby M. Warburg*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1992.

<sup>14</sup> SAXL, Fritz. “Warburgs Besuch in New Mexico” (1929-30). En: WUTTKE, D. (ed.). *Ausgewählte Schriften...*, op. cit. Pág. 317-322. Para la traducción en castellano de este texto me sirvo de SAXL, F. “La visita de Warburg a Nuevo México”. En: *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. Pág. 290-296. A lo largo de la tesis utilizaré la versión en castellano siempre que sea posible.

experiencia clave en la vida del historiador alemán: el viaje que éste realizó a Nuevo México entre 1895 y 1896, cuando Warburg era especialista de un periodo muy concreto: las décadas finales del siglo XV en Italia, conocidas entre los estudiosos como *Frührenaissance* [Renacimiento temprano]. Un momento histórico que vio “el renacimiento más vigoroso de la antigüedad clásica en suelo europeo.”<sup>15</sup>

Con su viaje a Estados Unidos, Saxl considera que Warburg realizó un viaje hacia los *Archetypen*<sup>16</sup>. “El primer Renacimiento había encontrado sus modelos de la antigüedad pagana; y para lograr una idea del paganismo clásico, el historiador no puede hacer nada mejor que ir a un país pagano”<sup>17</sup>, asegura Saxl. Allí, Warburg mostró interés en el símbolo del rayo, por el que tenía una especial predilección, llegando, a partir de su trabajo de campo con los indios Pueblo, a la conclusión de que los símbolos en las culturas paganas tenían la función de poner “límites a un terror sin forma.”<sup>18</sup>

Según Saxl, Warburg se había familiarizado “con los festivales paganizantes del Renacimiento florentino” a partir de Jacob Burckhardt, dándose cuenta de que

el significado de estos juegos paganos tenían una clave fundamentalmente religiosa. Empezó a ver por qué para el Renacimiento temprano la antigüedad clásica suponía un sentido más profundo del movimiento, por qué la vida en el molde clásico se expresaba en el ambiente jubiloso de la demostración festiva; porque los rastros que sobreviven del mundo antiguo contienen restos de las experiencias emocionales más fuertes de la humanidad primitiva.<sup>19</sup>

Como podemos apreciar en esta cita, Saxl resume con fidelidad las ideas de su maestro al tiempo que intenta demostrar la originalidad de su enfoque antropológico e interdisciplinar a la hora de afrontar la Historia del Arte. Un enfoque que posteriormente derivaría también en el interés de Warburg por otros ámbitos de estudio

---

<sup>15</sup> *Ibid.* Pág. 291.

<sup>16</sup> En la traducción española de Francisco Zaragoza que hizo del texto de Saxl, se traduce este término por “prototipos”, pero la traducción literal sería “arquetipos”, como así se escribe en el texto original: *Archetypen*. Un término con el que, según comenta Didi-Huberman en *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 250, Saxl pretendía hacer jungiano a Warburg.

<sup>17</sup> SAXL, F. “La visita de Warburg a Nuevo México”..., *op. cit.* Pág. 291.

<sup>18</sup> *Ibid.* Pág. 292.

<sup>19</sup> *Ibid.*

como la astrología y la magia durante el Renacimiento, periodo donde Warburg vio “un paralelo al resurgimiento de aquellos prototipos de pasión que habían creado los griegos y sus sucesores romanos”<sup>20</sup>. Para Warburg, afirma Saxl al final de su texto, “los hombres del Renacimiento, no menos que para los indios, existieron dos campos de hechos que hasta cierto punto eran independientes el uno del otro: el mundo de la experiencia racional y el de la magia.”<sup>21</sup>

En este mismo año, 1930, Saxl, escribió una carta dirigida a la editorial B. G. Teubner<sup>22</sup> en relación a la edición de los escritos de Warburg. Se trata de un texto trascendente ya que en él intentará explicar la importancia del atlas *Mnemosyne* y la necesaria publicación de los apuntes que Warburg redactó en relación a él. En la carta, Saxl, para definir el atlas, utilizará las propias palabras de Warburg: “«Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance»” [“Serie de imágenes para el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento”], añadiendo líneas más tarde que el “atlas es un ensayo fundamental de combinación de los puntos de vista filosófico e histórico en relación con las imágenes”<sup>23</sup>.

Saxl afirma que el centro del trabajo de Warburg está en el Quattrocento florentino y en una serie de figuras como Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Filipino Lippi, o Andrea Mantegna. La intención del atlas sería pues responder a la pregunta: “¿qué supone en su obra la influencia [*Einfluss*] de la antigüedad?”. Para responderla, Saxl menciona que Warburg abrió “un doble camino”. El primero era estudiar a esos artistas en su entorno cultural (especialmente mediante la inclusión en los paneles de retratos de la época de personalidades relacionadas con los artistas) y el segundo es exponer “aquellos poderes con los que la Antigüedad tuvo que relacionarse en su

---

<sup>20</sup> *Ibid.* Pág. 293.

<sup>21</sup> *Ibid.* Pag. 294.

<sup>22</sup> La versión completa del texto, titulado “*Warburgs Mnemosyne-Atlas*” (1930) fue publicada en WUTTKE, D. (ed.). *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 313-315. La edición en español, “Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner” se encuentra en: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010. Pág. XVI-XVIII.

<sup>23</sup> *Ibid.* Pág. XVI.

resurgimiento”<sup>24</sup>, refiriéndose en este caso al poder “hostil” que procedía del Norte de Europa por influencia de los Medici<sup>25</sup>.

Saxl continúa explicando el contenido de otros paneles, especialmente los dedicados a “las fórmulas artísticas preexistentes en la Antigüedad que revivieron en el arte del Renacimiento” (fórmulas del *pathos*), pero siempre desde un punto de vista histórico y sincrónico. Para acentuar la cuestión temporal de los paneles, clave en el atlas, Saxl asegura que “el problema de la Antigüedad es perpetuo como problema humano general pero como problema histórico no es solo problema del Renacimiento.”<sup>26</sup> Así, el historiador del arte menciona los ejemplos posrenacentistas como Rembrandt o incluso Manet, con su pintura *Déjeuner sur l'Herbe* (1863), influenciada también por la Antigüedad.

En esta carta, que no pretende ser un estudio, sino más bien una presentación, Saxl, como forma de dar entender la peculiaridad y la originalidad del *Atlas Mnemosyne*, opta por un enfoque eminentemente histórico y comparativo, aunque al mismo tiempo establece ya la relevancia del término *Pathosformel* al decir que se refieren a un “problema humano general”.

El siguiente texto que escribió el historiador vienés sobre Warburg, fue “Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg”<sup>27</sup> (1930). En él, Saxl habla

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Este gusto por las obras del norte había llegado a Florencia gracias a las relaciones económicas que se mantenían entre esta ciudad y la Borgoña. Como explica claramente Ernst Gombrich: “Fue fundamentalmente el estilo *alla francese* el que Warburg consideró, durante algún tiempo, la encarnación de todas las fuentes hostiles al afloramiento de la belleza auténtica. El pretender visualizar los personajes del pasado heroico como si poseyeran vida contemporánea, así como el usar el antiguo mito como un mero pretexto para mostrar los refinados personajes de moda, implicaba, en opinión de Warburg una degradación del arte”. GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Pág. 144.

<sup>26</sup> SAXL, F. “Carta de Fritz Saxl...”, *op. cit.* Pág. XVII.

<sup>27</sup> SAXL, F. “Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg”. En: BRAUER, Ludolph y otros. *Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele*, Tomo 2. Hamburgo: Hartung, 1930. Pág. 355-358; también en: WUTTKE, D. (ed.). *Aby M. Warburg... op. cit.* Pág. 331-34. La edición en español que utilizaré es: SAXL, F. “La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg en Hamburgo”. En: SETTIS, Salvatore (ed). *WARBURG CONTINUATUS. Descripción de una biblioteca*. Madrid: Ediciones La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Pág. 107-113.

sobre el sistema de organización de una biblioteca<sup>28</sup> no dedicada simplemente a acumular volúmenes sobre un ámbito concreto, sino pensada para la investigación de un problema determinado: “(...) la pervivencia [*Nachleben*] de la antigüedad”. A partir de esta búsqueda de conocimiento, afirma Saxl, se pretende “llegar a conclusiones sobre la función de la memoria social de la humanidad: ¿cuál es la naturaleza de esas formas concebidas en la Antigüedad para que permanezcan? ¿Por qué en determinadas épocas se puede observar el fenómeno de un «renacimiento» de la Antigüedad, mientras que en otras épocas con la misma herencia cultural no se considera esa herencia como algo vivo?”<sup>29</sup>.

Saxl destaca además el prominente lugar que ocupa la biblioteca en la obra de Warburg<sup>30</sup>; una biblioteca que el historiador hamburgués creó “a partir de un criterio histórico homogéneo pero sin atención a las fronteras entre las distintas disciplinas”<sup>31</sup> y cuya “alma” el propio Warburg definió de esta manera: “«En el manual aún no escrito de la autoeducación de la raza humana, la Biblioteca significa un capítulo que podría titularse: De la orientación mítico-temerosa del hombre a la orientación científico-calculadora en relación consigo mismo y con el cosmos».”<sup>32</sup>

El también historiador del arte alemán Edgar Wind (1900-1971), quien también formó parte del Instituto Warburg, publicó un texto en 1931 titulado “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik”<sup>33</sup> [“El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética”], donde tomó de nuevo los problemas de una biblioteca “que define su método como el de la *Kulturwissenschaft*”. Wind, a diferencia de Saxl, entra en un debate más teórico sobre la biblioteca a partir de tres puntos principales: “el concepto de Warburg relativo a las imágenes, su teoría, su teoría de los símbolos, y su teoría psicológica de la expresión

---

<sup>28</sup> Sobre la biblioteca Warburg, Saxl también escribió el artículo “The history of the Warburg’s Library, 1866-1944”, publicado póstumamente por Gombrich en su *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970), y que más adelante comentaremos.

<sup>29</sup> *Ibid.* Pág. 107.

<sup>30</sup> *Ibid.* Pág. 109.

<sup>31</sup> *Ibid.* Pág. 111.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> WIND, Edgar. “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft un seine Bedeutung für die Ästhetik” (1931). En: WUTTKE, D. (ed.). *Ausgewählte Schriften...*, op. cit. Pág 401-417. La edición en español que utilizaremos es: WIND, E. “El concepto de Kulturwissenschaft en Warburg y su importancia para la estética”. En: *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid: Alianza Forma, 1993. Pág. 63-79.

mediante la mimesis y el empleo de instrumentos”<sup>34</sup>.

Nos hallamos ante un texto que quiere introducir a Warburg en el seno de un debate sobre el concepto de la cultura en el que aparecen citados Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Dilthey y, especialmente, Ernst Cassirer. Wind presta especial atención al planteamiento de Warburg de “que cualquier intento de separar la imagen de la religión o de la poesía, del culto o del drama, es como privarla de su linfa vital”, ya que la imagen “está indisolublemente vinculada a la cultura formando un todo”<sup>35</sup>. De este modo, Warburg, cuando analizaba sus imágenes

realizaba una función análoga a la de la memoria pictórica cuando, bajo una incitación compulsiva a la expresión, la mente sintetiza espontáneamente imágenes: esa función podría denominarse recuerdo de formas preexistentes. La palabra *MNHMOΣYNH*, que Warburg había hecho grabar sobre la entrada de su instituto de investigación, debe entenderse en un doble sentido: por una parte, como recordatorio al estudioso de que, al interpretar las obras del pasado, es depositario de un acervo de experiencia humana, por otra, también como recordatorio de que esa experiencia es en sí misma un objeto de investigación y de que es preciso usar materiales históricos para estudiar el modo en que funciona la «memoria social».<sup>36</sup>

Wind plantea así que la función de la memoria en la imagen es una de las características fundamentales del pensamiento warburgiano. Una “«memoria social»” [*sozialen Gedächtnisses*] que se puede apreciar justamente “en la reaparición de imágenes de la antigüedad”<sup>37</sup> durante los inicios del Renacimiento.

Según Wind, Warburg aportó su teoría de la polaridad “del comportamiento psicológico para resolver la cuestión fundamental de la naturaleza de la reacción a formas preexistentes de arte antiguo”<sup>38</sup>. Esta teoría plantea que “en el curso de las historia de las imágenes, sus valores expresivos preexistentes experimentan una polarización que se corresponde con la amplitud de la oscilación psicológica del poder creativo

---

<sup>34</sup> *Ibid.* Pág. 64.

<sup>35</sup> *Ibid.* Pág. 68.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.* Pág. 69.

transformador. Sólo mediante esa teoría de la polaridad [*Polaritätstheorie*] podrá determinarse el papel de una imagen dentro de una cultura globalmente considerada”<sup>39</sup>.

Warburg, al profundizar en esta teoría de la polaridad -ya mencionada por Saxl cuando habla del «movimiento pendular»-, no tuvo más remedio que dejar de lado los seguros caminos de la Historia del Arte y entrar en terrenos que en general los académicos de aquellas décadas dejaban de lado, caso de la “historia de los cultos religiosos, la historia de las festividades, la historia de la cultura libresca y literaria, la historia de la magia y la astrología”<sup>40</sup>. Se trata de unas “«áreas intermedias»” que poseían una gran relevancia, según Wind, para su predecesor: “Precisamente porque estaba interesado en revelar tensiones (...) Warburg, en su deseo de explorar nuevos terrenos, optó siempre por estudiar esos campos intermedios [*Zwischenstufen*] precisamente en los periodos históricos que, a su juicio, eran de transición y conflicto. Por ejemplo, los comienzos del Renacimiento florentino”<sup>41</sup>. Este afán por abordar estos “campos intermedios”, se vio reflejado, según Wind, en su biblioteca, notablemente fragmentaria. La peculiaridad de su biblioteca residía por tanto en estas “áreas marginales [*Grenzgebieten*], y como éstas son las que desempeñan un papel decisivo en el progreso de cualquier disciplina”.

En el año 1932, Gertrud Bing (1892-1964) y F. Rougemont editarían los *Gesammelte Schriften*, “escritos seleccionados” de Warburg, cuyo primer tomo fue publicado en Leipzig en el año 1932 bajo el título: *Aby Warburg Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Sin embargo, a pesar de este importante hecho, no se produjo un incremento de textos relacionados con la obra de Warburg. Tal y como menciona Kurt W. Forster en su introducción a la edición española de los principales textos de Warburg, “las dificultades de la guerra y de la posguerra pusieron en un segundo plano el interés por la herencia intelectual de Warburg”<sup>42</sup>.

Como parte del esfuerzo por publicar las obras completas de Warburg tras su muerte, es relevante también mencionar un texto hasta hace poco inédito y que no forma parte de

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.* Pág. 76.

<sup>41</sup> *Ibid.* Pág. 77.

<sup>42</sup> FORSTER, Kurt W. “Introducción”. En: WARBURG, A. *El renacimiento del paganismo Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Pág. 42-43.

la selección efectuaba por Wuttke. Se trata de la introducción al atlas *Mnemosyne* escrita por Ernst Gombrich, llamada *Geburtstagatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)*, *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung*. El texto fue redactado originalmente entre 1936-37 por el futuro director del instituto Warburg como parte de un encargo realizado para celebrar el setenta cumpleaños del hermano banquero de Aby Warburg, Max Warburg<sup>43</sup>. Esta edición conmemorativa que debía ser llevada a cabo por Gombrich, sirvió como “*prototype*” para la futura edición -no llevada a cabo- del *Bilderatlas*. En ella, se puede apreciar la labor de Gombrich para convertir “Warburg’s draft panels into printable product”<sup>44</sup>, llegando incluso a simplificar algunos de ellos quitando parte de las fotografías para ayudar así a su comprensión.

Gombrich, como editor, además escribió una serie de breves textos explicativos sobre cada uno de los 24 paneles elegidos<sup>45</sup>, aunque el texto que aquí nos interesa reseñar es la introducción al *Geburtstagatlas für Max M. Warburg (1937)*. En esta introducción, densa y compleja, Gombrich dedica una especial atención al término warburgiano “*Denkraum*”, que define de este modo: “«Denkraum» nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, Denkraumschöpfung den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung” [“Warburg chiama ‘Denkraum’ il conseguimento della distanza rispetto al mondo circostante, ovvero l’atto costitutivo della creazione di uno spazio del pensiero di ogni sviluppo ontogenetico e filogenético.”]<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> WEDEPOHL, Claudia. “Critical Detachment. Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg”. En: FLECKNER, Uwe (ed.) y otros. *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Hamburg. The emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*. Berlín: Walter de Gruyter & Co, 2015. Pág. 137.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Sobre los textos de Gombrich en el *Geburtstagatlas* véase GOMBRICH, E. “Ernst Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)”. *Engramma*, 151. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3339](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3339), noviembre/diciembre 2017.

En este artículo online aparecen los textos originales de los comentarios de Gombrich sobre cada una de las tablas. Este trabajo es el resultado del Seminario *Mnemosyne*, coordinado por Monica Centanni y Anna Fressola, con Victoria Cirlot, Giacomo Calandra di Roccolino, Simone Culotta, Francesca Dell’Aglia, Silvia De Laude, Maurizio Ghelardi, Anna Ghilardini, Clio Nicastro, Alessandra Pedersoli, Sergi Sancho Fibla y Martin Warnke.

<sup>46</sup> La traducción la tomo de: CIRLOT, Victoria. “Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)”. *Engramma*, 150. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3249](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3249), octubre de 2017

El texto completo de la introducción, traducido del alemán al italiano, se encuentra en la revista *Engramma*, 151. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=%203332](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=%203332), noviembre-diciembre 2017.



Este término, *Denkraum*, ya había sido empleado por Warburg especialmente en dos ocasiones, en su texto introductorio al atlas en 1929<sup>47</sup>, y anteriormente en la conferencia sobre el ritual de la serpiente pronunciada el 21 de abril de 1923. Según afirma Cirlot en su estudio, “*Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)”, la utilización del término *Denkraum* por parte de Gombrich está en realidad relacionada más bien con el sentido que Warburg le había dado en esta conferencia que en su introducción al *Mnemosyne*. Así, en 1923, *Denkraum* está “asociado a *Andachtsraum* [zona de contemplación] y aparece como el espacio conquistado, la utilización por la cultura del mito y por el pensamiento simbólico, destruido por la cultura de la máquina que ha terminado con el sentimiento de distancia sacrificado a la inmediatez o a la conexión fugaz.”<sup>48</sup>

En 1938, y como motivo de la publicación del volumen *Die Erneuerung der heidnischen Antike (Gesammelte Schriften 1.2.)* publicado en 1932, Ernst Gombrich escribió una reseña<sup>49</sup> sobre esta publicación de las obras seleccionadas de Aby Warburg. En ella, es importante destacar la mención de una serie de autores que influyeron en el trabajo de Warburg, Semon, Usener, Nietzsche, Vischer, o Burckhardt, y que ya nos indica el interés por parte de Gombrich por las fuentes contemporáneas de las que bebió Warburg y a las que tanto espacio dedicaría el historiador del arte vienes en su posterior biografía intelectual.

Por su parte, durante la década de los años 40, Fritz Saxl escribiría un texto que nunca llegaría a acabar<sup>50</sup> y que sería publicado dentro de la obra de Gombrich *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Lleva como título “A History of Warburg’s Library (1886-1944)”, y en él Saxl narra los avatares de la biblioteca y el peculiar sistema de catalogación de Warburg, en el que imperaba la “ley de la buena vecindad”. Según Saxl,

---

<sup>47</sup> “Al hombre que como artista se debate entre las concepciones religiosa y matemática del mundo, viene a ayudarlo de forma característica la memoria tanto de la personalidad colectiva como del individuo: no creando sin más un espacio para el pensamiento [*Denkraum*], pero si fortaleciendo en los polos extremos del comportamiento psíquico la tendencia a la contemplación serena o a la entrega orgiástica”. WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. Pág. 4.

<sup>48</sup> CIRLOT, V. “*Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas...”, *op. cit.*

<sup>49</sup> GOMBRICH, E. H. “Rezension der Gesammelten Schriften Aby M. Warburgs”. En: *A Bibliography on the Survival of the Classics*. Londres: The Warburg Institute-Cassel & Co., 1934-1938. Pág. 3-5. También está publicado en WUTTKE, Dieter (ed.). *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 433-435.

<sup>50</sup> Según menciona Gombrich fue redactado en el año 1943 y no llegó a concluirse.

la idea era que los libros juntos -cada uno con su menor o mayor grado de información y completado por sus vecinos- guiarían mediante sus títulos al estudiante a percibir las fuerzas esenciales del espíritu humano, así como su historia. Los libros, eran para Warburg algo más que instrumentos de investigación. Reunidos y agrupados, expresaban el pensamiento de la humanidad en sus aspectos constantes y en los cambiantes.<sup>51</sup>

En 1948 Saxl redactaría “Warum Kunstgeschichte?”<sup>52</sup>, texto que sería finalmente publicado en 1957. Se trata de una conferencia en la que el historiador del arte se hace la pregunta: “¿por qué la Historia del Arte?” en un momento histórico en el que los museos se llenaban de visitantes y las editoriales agotaban los libros divulgativos de arte. Saxl critica que la Historia del Arte se haya convertido simplemente en una historia de los estilos tal y como la entendía el historiador del arte Heinrich Wölfflin, quien consideraba la Historia del Arte “como historia de la visión artística.”<sup>53</sup> Como contraposición, Saxl habla de la escuela de Warburg, “en la que me educué”, afirma. En ella, la Historia es más que “una mera historia de la visión artística porque vincula la obra de arte con otros documentos históricos de la época a la que pertenece”<sup>54</sup>. Saxl reivindica así la figura de Warburg -solo mencionado en una ocasión durante la conferencia- principalmente como experto investigador de las fuentes e historiador del arte.

Por su parte, Gertrud Bing, principal colaboradora de Aby Warburg, y directora del instituto Warburg (1954-1959), además de miembro clave de su círculo, escribiría un texto homenaje a Warburg como motivo de la presentación de un busto dedicado a Warburg en el Hamburger Kunsthalle el 31 de octubre de 1958. La conferencia, más tarde publicada en italiano en 1960 por la *Rivista storica italiana* nº LXXII con algunos pequeños cambios, se centra en describir la personalidad y la vida de Warburg con una extraordinaria claridad, como vemos en este extracto, en el que explica la diferencia entre el arquetipo jungiano y las fórmulas de *pathos*:

---

<sup>51</sup> GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Pág. 302.

<sup>52</sup> Conferencia pronunciada en el Royal Holloway College (Londres) en marzo de 1948. Publicada por WUTTKE, D (ed.). *Ausgewählte Schriften...*, op. cit. Pág 483-93 [ed. cast. SAXL, F. “¿Por qué Historia del Arte?” En: *La vida de las imágenes*, op. cit. Pág. 308-319].

<sup>53</sup> *Ibid.* Pág. 316.

<sup>54</sup> *Ibid.*

For him, Medea is not an example of an archetype, as claimed by C.G. Jung; her image does not transcend the figure that myth confers upon her: she is a jealous wife and infanticide. So, in terms of figurative expression, it is irrelevant whether Proserpina represents death and the revival of plant life or not; in the image that has been handed down to us, Proserpina has become the prototype of violent rape. All these figures are, as Warburg says, formulas of *pathos* minted in antiquity. Later generations, choosing these expressions as models, sought in them the permanent traces of the deepest of human emotions, and appropriated traditional classical tools for expressing them.<sup>55</sup>

Ademas, esta conferencia es un vívido y emotivo retrato de Warburg, a quien Bing describiría como una especie de profeta del antiguo testamento: “There is no doubt that his persona had something of an Old Testament prophet. All those who have ever personally witnessed the fullness of his rage and eloquence, must have sensed this”.

Cinco años más tarde, Bing, en 1965, escribiría con un tono muy distinto la introducción a la primera publicación de las obras de Warburg en una lengua no alemana. Se trata de la edición italiana de *La rinascita del paganesimo antico* (1966)<sup>56</sup>, traducida por Emma Cantimori. Esta publicación fue la traducción del primer tomo de los *Gesammelte Schriften* más de treinta después de su publicación en alemán, lo que nos habla de las dificultades que la obra de Warburg tuvo para poder ser traducida a otras lenguas, algo que sin duda hubiera ayudado a la difusión de su pensamiento.

En su texto introductorio de la obra de Warburg, escrito especialmente para el lector italiano (no se encuentra en la edición alemana de 1932), Bing cita un texto de Giorgio Pasquali, uno de los principales especialistas en Warburg fuera de Alemania. La cita procede originalmente de un artículo escrito por Pasquali como homenaje al historiador alemán tras su muerte. En él, Pasquali afirmaba que “molti anche tra gli universitari si saranno chiesti se quel nome era, oltre che di un’istituzione, anche di un uomo”<sup>57</sup>; una declaración que muestra cómo ya en aquellos tempranos años Warburg era confundido con su legado material e institucional.

---

<sup>55</sup> BING, G. *Aby. M. Warburg* (1960). Trad. inglés. Elizabeth Thomson. En: *Engramma*, 116. [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1558](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1558), mayo 2014.

<sup>56</sup> WARBURG, Aby. *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura* (1966) Trad. italiano de Emma Cantimori. Florencia: La Nuova Italia Editrice, 1991.

<sup>57</sup> PASQUALI, G. “Ricordo di Aby Warburg”. En: revista “Pègaso” II, 4. Florencia: Lemonier, 1930. Pág. 484-495.

Por este motivo, la intención de Bing en este texto es recuperar al Warburg investigador y sus logros, al tiempo que critica la utilización de terminos como “‘Warburg method’ and warburgian Studies uttered with a confidence which is not supported by first hand knowledge of his work”<sup>58</sup>. Líneas más adelante, Bing añade además que no es la primera ocasión en la que un autor “has been obscured by the size of his legacy” y que por lo tanto es necesario redescubrir el trabajo de Warburg.

Pero Warburg, comenta Bing, no lo puso fácil, ya que se sirvió de un “exceptionally condensed language”<sup>59</sup>, sin olvidar el carácter fragmentario de su obra. Para la autora, la esencia del trabajo Warburg y de la que parten las demás preocupaciones, como la iconografía y el *Nachleben der Antike*, surgen de la idea de que era posible “to demonstrate in specific historical instances how the forms created by man express his inward and outward experience (...) and the changing relations between the images of art and of language.”<sup>60</sup>

Tras realizar una serie de apuntes biográficos sobre Warburg, tanto en relación a sus publicaciones como acerca de su biblioteca, Bing habla de la influencia de Jacob Burckhardt, especialmente de su término “Life”<sup>61</sup> [*Leben*]. Para Warburg, esta vida se mostraba a través del movimiento expresivo de las figuras presentadas en las obras del Renacimiento que estudió. Así, su descubrimiento del uso de “similar highly emphatic gestures in a wide range of Renaissance Works of art”<sup>62</sup>, le llevaría a formular su teoría sobre las *Pathos formulae*. Un término que implicaba que los motivos clásicos recurrentes “were held together by a common expressive purpose rather than a formal similarity. What is made visible by them is not a quality of the external world like movement, distance or space, but a state of the emotions”<sup>63</sup>. Según la autora, sería Charles Darwin y su obra *The Expressions of the Emotions in Men and Animals* (1872), la influencia que determinaría el desarrollo de su planteamiento, sin embargo, tal y

---

<sup>58</sup> Para citar, me sirvo de la versión en inglés del texto que Gertrud Bing utilizó para redactar la introducción de la versión italiana de los *Gesammelte Schriften* de Warburg: BING, G. “A. M. Warburg”. En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 28. Londres: The Warburg Institute/University of London, 1965. Pág. 301.

<sup>59</sup> *Ibid.* Pág. 302.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.* Pág. 306.

<sup>62</sup> *Ibid.* Pág. 309.

<sup>63</sup> *Ibid.* Pág. 309-10.

como comenta líneas después, “we must leave it open whether Darwin’s derivation of the meaning of gestures can still be accepted”<sup>64</sup>.

Un año antes de la publicación que acabamos de comentar, 1964, el historiador del arte William S. Heckscher, escribiría uno de los textos más reivindicativos sobre Warburg que vieron la luz durante los años sesenta: *The Genesis of Iconology*<sup>65</sup>, dedicado a describir y estudiar el origen de esa nueva ciencia llamada la iconología, que según el autor nació el mes de octubre de 1912, cuando la palabra “*ikonologisch* appears three times in Warburg’s paper on «Antike Kosmologie in den Monatsdarstellungen des Palazzo Schifanoia zu Ferrara»<sup>66</sup>. Se trata de un texto cuya principal originalidad reside en hablar de los hallazgos de Warburg

not only on its own merits but also when seen against background of an age of synthesis, an age to which he belonged and of which he was one of the most significant representatives. In short, I am convinced that it is not just sensible but absolutely necessary to speak of the achievements he made at this time in fields as divergent from one another, and from art history, as those of Einstein’s Theory, Freud’s Method of Psicoanalysis, of a number of technical and social advances, of the Motion Pictures and of Motion Photography and, last but not least, of the figurative arts.<sup>67</sup>

En esta línea de pensamiento, Heckscher no duda en afirmar que existen “certain agreements between manifestations of modern art with the method propagated by Aby Warburg (...)”<sup>68</sup>. El autor habla así de movimientos como el cubismo, el orfismo, el futurismo; de artistas como Piet Modrian y Marcel Duchamp; músicos como Arnold Schoenberg, o fotógrafos como Muybridge, para contextualizar el pensamiento de Warburg, de un modo que se anticipa en varias décadas a los estudios de Philippe-Alain Michaud o del propio Didi-Huberman.

Continuando con la selección realizada por Wuttke sobre los escritos del círculo de Warburg, hablaremos de una conferencia pronunciada por Ernst Gombrich en la

---

<sup>64</sup> *Ibid.* Pág. 310.

<sup>65</sup> HECKSCHER, W. S. "The Genesis of Iconology" (1967). En: VERHEYEN, Egon (ed.). *Art and Literature: Studies in Relationship*. Durham: Duke University Press, 1985. Pág. 239-266.

<sup>66</sup> *Ibid.* Pág. 240.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.* Pág. 267.

universidad de Hamburgo el 13 de junio de 1966<sup>69</sup> durante el centenario del nacimiento de Aby Warburg. Se trata de nuevo de una presentación de la obra y la figura de Aby Warburg, aspecto éste que nos hace entender cómo tras 37 años de su fallecimiento el historiador del arte alemán era todavía una figura que no lograba consolidarse en el mundo académico<sup>70</sup>. Gombrich, quien no conoció personalmente a Warburg pero cuyo instituto dirigió de 1959 a 1976, centrará su discurso, de forma sutil pero obvia, en la relación entre el interés de Warburg por la «psicología histórica» [*historischen Psychologie*] y sus problemas mentales, afirmando: “Toda su vida tuvo que luchar contra estados de ansiedad inexplicable que amenazaban su equilibrio mental”, algo que, según Gombrich influyó en su idea, heredada de Tito Vignoli y su libro *Mito y ciencia* (1879), de que el hombre, para dominar su miedo primitivo ante lo inexplicable, creó los mitos y los dioses. Así, “la doctrina que ve la evolución de la cultura [*Kulturentwicklung*] en términos de una conquista del temor no solo ofrecía explicaciones de la raíces psicológicas de la ciencia, sino que parecía aplicable al arte”<sup>71</sup>.

Según Gombrich, a Warburg le interesó -siguiendo al historiador alemán Karl Lamprecht-, “explorar las imágenes mentales peculiares para una cultura”<sup>72</sup>, como hizo en sus estudios sobre Botticelli y su relación con su “consejero humanista”, Poliziano, “cuyas imágenes mentales de la antigüedad clásica se transmiten de poeta a pintor, de pintor a poeta”<sup>73</sup>.

Warburg, quien siguió prácticamente en solitario el camino de la “psicología histórica”<sup>74</sup>, estudió la reaparición de motivos de la Antigüedad “como expresión de las energías instintivas del frenesí dionisiaco y la furia asesina que dejaron rastro en el alma

---

<sup>69</sup> GOMBRICH, E. H. “Aby Warburg zum gedenken” (1966). En: WUTTKE, D. (ed.) *Ausgewählte Schriften...*, op. cit. Pág. 465-477 [ed. cast. “La ambivalencia de la tradición clásica. La psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929)”. En *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Pág. 117-128].

<sup>70</sup> Es necesario también añadir las páginas, de carácter biográfico, que dedica Udo Kultermann a Warburg en su clásico *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia* (1966). Madrid: Akal, 1996. Pág. 287-293.

<sup>71</sup> *Ibid.* Pág. 119.

<sup>72</sup> *Ibid.* Pág. 121.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.* Pág. 122.

humana”<sup>75</sup>. Para ello, se sirvió de la terminología de Richard Semon “engrama mnémico”. Así, Warburg

veía la «acuñación primitiva de las expresiones del lenguaje gestual» [*die Uhrworte der Gebärdensprache*] (como la llamaba), que había alcanzado forma en la escultura clásica, como «engrama mnémico» [*mnemisches Engramm*] o «dinamograma» [*Dynamogrammen*] que influye en artistas posteriores precisamente porque representa los impulsos primitivos de los que Darwin alguna vez derivó el desarrollo del movimiento expresivo” [*Ausdrucksbewegung*].<sup>76</sup>

Este era, según Gombrich el tema fundamental del trabajo de Warburg, y del que surgiría su obra final, el atlas *Mnemosyne*, al que el propio Warburg dio dos títulos: “«Mnemosina: el despertar de los dioses paganos en la época del Renacimiento europeo como transformación de la energía en valores expresivos [*Ausdruckswertbildung*]» y «La creación del ‘espacio para reflexión’ como función de la cultura [*Denkraumschöpfung als Kultur Funktion*]. Ensayo sobre la psicología de la orientación humana basado en la historia universal de las imágenes»”<sup>77</sup>.

A continuación, Gombrich habla del “carácter esotérico de este proyecto”, en el que las imágenes elegidas se habían convertido para Warburg en “símbolos que le hacían evocar grupos enteros de emociones (...)”. De este modo, Warburg interpretaba la Historia en relación a su “experiencia personal”, convirtiéndose en un auténtico «psicohistoriador» [*Psychohistoriker*], posición que le ayudó, tal y como él mismo escribió en sus diarios, a “«diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a partir de sus imágenes, en un reflejo autobiográfico»”<sup>78</sup>. Gombrich formula, por tanto, una serie de dudas sobre el proyecto *Mnemosyne* al vincularlo a la psicología y la simbología personal del propio Warburg, a pesar de que líneas más tarde, como rectificando, afirme que este “significado personal no resta valor a los resultados concretos de la investigación de Warburg (...) Los hallazgos que trajo a la luz son validos, sin importar qué lo llevó a las profundidades”<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> *Ibid.* Pág. 126.

<sup>76</sup> *Ibid.* Pág. 126-127.

<sup>77</sup> *Ibid.* Pág. 127.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

Para finalizar a este apartado<sup>80</sup>, podemos concluir que la complejidad de la obra de Warburg, su innovación, su transdisciplinareidad, y las circunstancias históricas desfavorables -nazismo, segunda guerra mundial y el consiguiente traslado de la Biblioteca Warburg a Londres-, sin olvidar la falta de traducciones -especialmente en inglés-, dificultaron la difusión y comprensión de su obra.

Además, la publicación de artículos sobre Warburg fue descendiendo drásticamente en número poco años después de su muerte, y durante la década de los cuarenta y cincuenta fueron muy escasos los escritos (en ocasiones, además, centrándose más en la biblioteca que en otros aspectos) que trataron de divulgar su legado, relegando la figura de Warburg casi al olvido.

Tampoco, durante este amplio periodo (1929-1970), se logró realizar la edición de las obras completas de Warburg excepto por los dos primeros tomos publicados en alemán en el año 1932. A ello hay que añadir la muerte de una figura fundamental, Fritz Saxl, director del instituto durante casi veinte años (1929-1948), y el fracaso de otro proyecto que hubiera sin duda ayudado al conocimiento de la obra de Warburg: la futura biografía sobre el historiador hamburgués que debía realizar su colaboradora, Gertrud Bing, y a la que dedicó los últimos años de su vida. Se produjo por ello un verdadero vacío que, como veremos en el siguiente apartado, Ernst Gombrich trataría de llenar con su *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970)<sup>81</sup>, libro que supuso uno de los primeros “redescubrimientos” -escrito además en inglés-, sobre la figura de Warburg, y que hoy en día se considera de los textos fundamentales para comprender al historiador alemán.

---

<sup>80</sup> Es importante añadir, aunque a sea a pie de página, también la obra de del historiador del arte Carl Georg Heise (1890-1979), *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, escrito inicialmente en 1947. Heise fue director del Museum für Kunst und Kulturgeschichte en Lübeck (1920-33) y del Kunsthalle en Hamburg (1945-55) y tuvo una muy cercana relación con Warburg a partir de 1908 hasta la muerte de éste en 1929. El manuscrito fue publicado en privado en Nueva York en 1947 y luego en 1959 por el Gesellschaft der Bücherfreunde de Hamburgo. La última edición es: HEISE, Carl Georg. *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005. Se trata, pues, de un texto lleno de anécdotas recogidas “in a work of hagiography which presents a highly romanticized image of Warburg”, RUSSEL, Mark. Reseña de: *Heise, Carl Georg: Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Wiesbaden 2005. En: *ArtHist.net*. <<https://arthist.net/reviews/130>>. Consultado el 27 de junio de 2020.

<sup>81</sup> GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography with a Memoir of the Library by F. Saxl*. Londres: The Warburg Institute, 1970.



## 1.2. Ernst Gombrich y su *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970)

La primera monografía que afrontó la compleja tarea de introducir la figura de Aby Warburg al ámbito de habla inglesa y en general a los estudios académicos, fue el libro *Aby Warburg: and Intellectual Biography* de Ernst Gombrich, escrito inicialmente a finales de los años cuarenta y finalmente publicado en 1970 por *The Warburg Institute*.

Nos encontramos pues ante un texto cuya gestación duró casi treinta años y que supuso una auténtica presentación/recuperación de la figura del historiador alemán, fallecido cuarenta y un años antes, en un momento en el que dentro de la Historia del Arte Warburg estaba lejos de ser una autoridad reconocida mundialmente<sup>82</sup>. Un libro que, según Claudia Wedepohl, “it marked a new beginning in the reception of Aby Warburg’s work”<sup>83</sup>.

### 1.2.1 Génesis del proyecto (1936-1970)

Tal y como menciona el propio Ernst Gombrich en la introducción a su texto, en el año 1936, y gracias a la intercesión del historiador del arte Ernst Kris, con quien el autor vienés mantenía una estrecha relación, Gombrich comenzó a colaborar con Gertrud Bing para preparar la publicación del *Bilderatlas* warburgiano, una de las tareas que la secretaria de Warburg se había impuesto tras el fallecimiento de su mentor. La intención inicial era, tras haberse publicado los dos primeros tomos de los *Gesammelte Schriften* (1932), continuar con la publicación del *Atlas Mnemosyne*, y después con el resto de los volúmenes, dedicados a “las conferencias y ensayos menores de Warburg no publicados, a los que seguirían sus «Fragmentos de una teoría de la expresión sobre

---

<sup>82</sup> Gombrich aseguraba en 1970, hablando sobre Warburg, que el historiador del arte “no ha tenido sucesor hasta el momento y que el mensaje de su obra no ha pasado a la corriente de la historia del arte”. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Pág. 293.

<sup>83</sup> WEDEPOHL, C, “Critical Detachment....”, *op. cit.* Pág. 133.

fundamentos antropológicos»”. Para finalizar, Fritz Saxl, director del instituto, además “había pensado añadir el catálogo de la biblioteca Warburg”<sup>84</sup>.

Gombrich, quien nunca había llegado a conocer personalmente a Warburg, se vio así en la tarea de “escribir comentarios sobre cada una de las láminas”<sup>85</sup> del atlas. Sin embargo, cuando comenzó a familiarizarse con los archivos del instituto, vio rápidamente las dificultades a las que se enfrentaba: por un lado veía inviable publicar aquellas notas manuscritas y fragmentarias de Warburg y, por otro, tampoco consideraba posible publicar las fotografías que estaban colocadas en los *Tafeln* (tableros que componían el atlas donde se colocaban las fotografías) sin textos que los acompañaran, ya que el resultado resultaría “ininteligible”.

Según menciona Claudia Wedepohl en su texto “Critical Detachment. Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg”, gracias a la correspondencia que Gombrich mantuvo con su amigo Richard Bing, podemos saber que el historiador del arte vienes “came to the diagnosis that the author could only have been schizophrenic and that Warburg’s theoretical notions were fundamentally a projection of his own disease-pattern onto the history of expression”<sup>86</sup>. Gombrich, además consideraba que aun después de la estancia en la clínica de Binswanger (1918-23) debido a una fuerte crisis, Warburg no estaba todavía curado<sup>87</sup>. Así, por los motivos mencionados (notas fragmentarias, además de la enfermedad mental de Warburg), Gombrich pronto ve su tarea más compleja de lo previsto y comienza a pensar en realizar “an alternative publication, namely an «introduction» to Warburg’s writings.”<sup>88</sup>

En paralelo, entre 1937 y 1939, Gombrich también colaboraría en la edición del *Geburtstagsatlas*<sup>89</sup> para celebrar el cumpleaños del hermano de Warburg, Max Warburg,

---

<sup>84</sup> GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 16.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> WEDEPOHL, C. “Critical Detachment...”, *op. cit.* Pág. 136.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Sobre este periodo y el trabajo de Gombrich en el *Geburtstagsatlas*, también se puede consultar el artículo de MAZUCCO, Katia. “The Work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments”. En: *Journal of Art Historiography*, nº 5. Birmingham: Department of History of Art/The Barber Institute of Fine Arts/ The University of Birmingham, diciembre de 2011. La autora además publicó aquí una serie de fragmentos inéditos de Gombrich sobre Warburg del año 1939. Aparte, véase también sobre este tema: “Ernst Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)”.

escribiendo una introducción y numerosos textos que acompañarían a cada una de las planchas del atlas.

Sin embargo, pronto las dificultades ocasionadas por la guerra complicarían aun más su actividad, debiendo dejar de lado su trabajo en *The Warburg Institute*: una ausencia que, como menciona el autor, “no hizo sino reforzar mi convicción de que no había que publicar las notas de Warburg como tales, sino más bien utilizarlas en una exposición de sus ideas”<sup>90</sup>.

Gombrich, por tanto, reanudó su tarea entre 1946 y 1947, pero ya en forma de lo que acabaría siendo su famoso libro, un texto que supuso una “renuncia al proyecto original”<sup>91</sup>. En este borrador, Gombrich ya planteaba la idea de que Warburg “has always regarded himself to be a disciple of Hegel’s and it will by now has become clear that his conception of history as a process of spiritual evolution owes indeed much to this dominating thinker of the 19th Century”<sup>92</sup>. Una idea base a partir de la cual idearía su biografía; que Warburg fue un pensador fuertemente influenciado por el pensamiento del siglo XIX y por el pensamiento evolucionista, tal y como ya mencionaba en su introducción al *Geburtagsatlas*.

Fritz Saxl, por su parte, en 1943, comenzará a escribir una historia del Instituto Warburg y una biografía de Aby Warburg que finalmente no serían completadas, aunque Gombrich se serviría de algunos de sus textos para su libro, como fue el inserto “A History of Warburg’s Library (1886-1944)”, y que apareció en la edición de 1970.

En septiembre de 1946, Gombrich escribió a Bing diciéndole que él estaba “«against publishing the Atlas in its existing form because of the presence of too many psychotic elements»”<sup>93</sup>, un comentario que ofendió a Bing, quien había trabajado de forma muy personal con Warburg. Meses más tarde, en 1947, Gombrich enviaría algunos capítulos

---

En *Engramma*, 151. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3339](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3339), noviembre/diciembre 2017. En esta publicación aparecen los textos originales de los comentarios de Gombrich sobre cada una de las tablas. Este trabajo es el resultado del Seminario *Mnemosyne*, coordinado por Monica Centanni y Anna Fressola.

<sup>90</sup> GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg... op. cit.* Pág. 17.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> WEDEPOHL, C. “Critical Detachment...”, *op. cit.* Pág. 145.

<sup>93</sup> *Ibid.* Pág. 150.

del borrador de su “Introducción” a Fritz Saxl, quien quedaría descontento por el “«surpresed criticism»” de Gombrich respecto a Warburg<sup>94</sup>. Se produce por tanto una serie de fuertes discrepancias entre aquellos que tuvieron una fuerte y cercana relación con Warburg, y la visión del joven historiador vienés sobre el historiador alemán. Como menciona Gombrich en su libro, la “renuncia al proyecto original, que mi protesta indicaba, no cayó del todo bien a Gertrud Bing (...) Era natural que no yo me identificara con el estilo de ideas de Warburg, identificación que para ella se daba por descontada”<sup>95</sup>.

Su borrador iría tomando la forma de un libro que, a pesar de las dudas que planteó, Saxl estuvo dispuesto a publicarlo. Sin embargo, la muerte de Saxl en 1948 provocó que surgieran nuevas dificultades, tomándose la decisión de que “cualquier exposición de las ideas de Warburg resultaría incompleta sin un cuadro de su personalidad, sin una biografía”<sup>96</sup>. Una biografía que se decidió debería escribir la persona más indicada para ello: Gertrud Bing. Por este motivo, Gombrich accedió “to shelve his draft until Bing wrote her part of a biography”<sup>97</sup>. Lamentablemente, Bing no tuvo tiempo para llevar a cabo su tarea debido a sus continuas obligaciones, entre ellas dirigir *The Warburg Institute* a partir del año 1955.

No sería por tanto hasta que falleciera la antigua colega de Warburg, en 1964, cuando Gombrich retomaría su borrador, incorporando “«some of Bing’s marginal notes and criticisms»”<sup>98</sup>. Gombrich continuó así con su idea de ante todo contextualizar los hallazgos de Warburg sobre el Renacimiento, explorando las fuentes y autores de los que había tomado algunas de sus principales ideas, para así comprender mejor sus innovaciones. Una estrategia con la que Bing nunca había estado del todo acuerdo, tal y como podemos ver en el fragmento de esta carta que envió a Gombrich tras leer su versión del manuscrito en 1947: “I believe that Wbg’s importance lies not so much in his more-up-to-date-conception of the Renaissance than in the widening of its range of visión”<sup>99</sup>.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 17.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> WEDEPOHL, C., “Critical detachment...”, *op. cit.* Pág. 151.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.* Pág. 152.

### 1.2.1.1 El borrador de 1946-47 y la versión final de 1970

Es importante señalar que Gombrich, en la introducción a su libro, menciona que la mayor parte de él fue elaborada entre 1946 y 1947<sup>100</sup>. Sin embargo, según asegura Claudia Wedepohl en su estudio, en el que compara la versión de 1946-7 con la copia realizada en 1964, y la versión final de 1970, existen importantes diferencias:

Apart from the revised order of chapters, the changes concern on one hand the composition, structure and length of the chapters, on the other, more significantly, the underlying assumption with respect to Warburg's mental state, about which Wind would comment. In addition, through the even stricter biographical structure of the book Gombrich's thesis that Warburg's concept of the Italian Renaissance evolved over time becomes more apparent.<sup>101</sup>

Para demostrar estos cambios, Wedepohl, además de comparar los índices, estudia los distintos textos en su versión de 1947-47 y en la del 1970. Según la interpretación de la autora, las ideas de Gombrich respecto al atlas cambiaron en la versión del 1970, ya que en ese momento, sin las críticas y la supervisión de Gertrud Bing, quien como ya dijimos hizo numerosos comentarios a su primer manuscrito, Gombrich “could finally speak freely”. Gombrich planteó ahora que su tarea era guiar a los lectores por ese laberinto que era la mente de Warburg “«through four decades of his intellectual development»” y de este modo preparar a los lectores de cara al atlas, su obra final. “Only in this way, he was convinced, might they grasp the enigmatic juxtapositions of the photographs on the draft panels and understand the related fragments of the texts”. Gombrich, según Wedepohl, se convierte así en el principal guía de este “mystery cult”<sup>102</sup>. Una concepción de su tarea que no aparece en la versión de 1946-47. Dice así Wedepohl: “Comparing the fragment of Warburg's introduction to the Atlas with a sacred text that can only be explicated by a learned rabbi, he implied that he himself had taken on his role when offering a paragraph-by-paragraph exegesis of Warburg's few surviving formulations for his introduction.”

---

<sup>100</sup> GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 17.

<sup>101</sup> WEDEPOHL, C. “Critical detachment...”, *op. cit.* Pág. 153.

<sup>102</sup> *Ibid.*

Wedepohl añade, en relación a otros cambios existentes entre una y otra versión del texto sobre el atlas, que para ella es un “small mystery”, por qué motivo en 1970 Gombrich atribuyó a “Saxl the use of screens as a device for working out the arrangements of images to be included in the Atlas”<sup>103</sup>. Según Gombrich, fue Saxl quien había dado la bienvenida a Warburg tras su regreso de la clínica enseñándole este nuevo sistema de trabajo<sup>104</sup>. Sin embargo, en el borrador anterior, “written while Saxl was still alive, he called the very same «an ingenious device of his [Warburg’s] own», and a device that Warburg «had developed», writing: «He had large screens with cloth frames prepare don wich any photograph could conveniently be put in position with a clip».”<sup>105</sup>

Según Wedepohl, quizá Gombrich “have overlooked or simply not noticed the respective references”, ya que en el archivo de Warburg se menciona que compuso un “«atlas of types» («Typenatlas») in 1908”. De hecho, el propio Warburg se sirvió de este mismo término cuando habló de su proyecto durante la década de los años veinte, “suggesting that he viewed the Atlas as the revival of his older project”<sup>106</sup>. Todo ello es un importante ejemplo que nos muestra con claridad la tesis de Wedepohl de que el texto de *Aby Warburg: An Intellectual Biography* sufrió una serie de importantes cambios en sus distintas versiones, tanto en su estructura como especialmente en su contenido, que nos habla de cómo la visión de Gombrich sobre Warburg fue evolucionado a lo largo de los años.

### 1.2.2 La biografía intelectual: edición de 1970

La publicación en 1970 del libro de Ernst Gombrich, supuso un verdadero giro dentro de los estudios sobre Warburg, y hoy en día sigue siendo un texto de referencia, ya que en él, el historiador del arte vienés no solo redactó una biografía intelectual, sino que llevó a cabo una auténtica exégesis del trabajo del historiador alemán.

---

<sup>103</sup> *Ibid.* Pág. 163.

<sup>104</sup> GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 244.

<sup>105</sup> WEDEPOHL, C. “Critical Detachment...”, *op. cit.* Pág. 163.

<sup>106</sup> *Ibid.*

De esta forma, la labor de Gombrich fue no solo redescubrir en 1970 a Warburg, interpretándolo desde su propio enfoque y revelando las fuentes de las que bebió su pensamiento, sino que supuso un gran trabajo de síntesis en el que además se sirvió de numerosos textos no publicados del historiador hamburgués que hasta ese momento no habían visto a la luz. En ese sentido, *Aby Warburg: An intellectual Biography*, es una obra fundamental simplemente por la publicación de estos fragmentos inéditos (de cuya difícil traducción el propio Gombrich se ocupó), más abundantes en el libro que las citas referentes a textos publicados. Hablamos de notas personales, cartas, borradores de conferencias y apuntes de su época de estudiante, hasta ese momento custodiados por *The Warburg Institute*. Además, también es un libro que recoge numerosas circunstancias biográficas que nos permiten reconstruir la vida del historiador alemán, a pesar de que el autor deja conscientemente de lado determinadas cuestiones personales, como es el caso de los trascendentes años pasados en el clínica Binswanger y los problemas psicológicos de Warburg. El propio Gombrich ya lo advierte así: “No se puede decir con ello que este estudio vaya a desvelar por completo los conflictos psicológicos que inspiraron el desarrollo intelectual de Warburg. No se adentra en una patología que tendría que tener como punto de partida la larga serie de diarios de la época de la enfermedad de Warburg, los cuales he dejado de lado.”<sup>107</sup>

Para comenzar nuestro análisis del texto de Gombrich, seguiremos la propia estructura del texto, que comienza con una “Introducción” en la que el autor explica en qué circunstancias -de las que ya hablamos en el anterior apartado-, se realizó su trabajo y los motivos que le llevaron a llevarlo a cabo. A continuación, el libro dedica su siguiente capítulo, llamado “Preludio (1866-1886)”, a los primeros años de la vida de Warburg y sus estudios previos a la universidad. Gombrich destaca así que Warburg -nacido el 13 de junio de 1866 e hijo de banqueros-, tras estudiar en el *Realgymnasium*, realizó un curso preparatorio en la *Gelehrtenschule des Johanneums* de Hamburgo<sup>108</sup>, obligatorio en su caso -ya que le faltaban estudios de latín y griego- para poder cursar Historia del Arte. Fue una época durante la cual Warburg leyó la famosa obra de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte* (1766), cuyo planteamiento le fascinó especialmente. Como escribe el biógrafo: “Sería el problema de la expresión del sufrimiento, del comedimiento y el abandono en estados emocionales extremos, el que

---

<sup>107</sup> GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 22.

<sup>108</sup> *Ibid.* Pág. 34-35.

calaría más hondo en el alma de aquel adolescente hipersensible, tan propenso a las rabietas”.<sup>109</sup>

El siguiente capítulo, titulado “Primeros maestros y estudios (1886-1888)”, está dedicado a los estudios de Warburg en la Universidad de Bonn, que según Gombrich resultan claves para conocer la formación intelectual de Warburg. Allí, el biógrafo destaca que el futuro historiador del arte conoció a figuras tan relevantes como los historiadores del arte Carl Justi (1832-1912), Henry Thode (1857-1920), o al filólogo e historiador de las religiones Hermann Usener (1834-1905), cuyas teorías sobre la formación de los mitos vistos como un problema psicológico, influyeron a Warburg. Especialmente, la “imagen del hombre primitivo que reacciona ante unas impresiones fuertes imaginando sus causas”<sup>110</sup>.

Así, y gracias a sus apuntes a los que tuvo acceso Gombrich, sabemos que Warburg asistió a las clases de Karl Lamprecht (1856-1915), “adalid del moderno enfoque científico de las humanidades”<sup>111</sup>. Uno de los planteamientos que más interesó a Warburg, fue ver el arte como “indicador supremo de la textura psicológica de un periodo dado, de modo que la comprensión de sus principios subyacentes ha de conducirnos directamente al mismísimo corazón de una época”<sup>112</sup>. Aunque sería más bien el método que utilizó Lamprecht para sus investigaciones, lo que más influiría a Warburg: “En vez de centrarse en las grandes obras de arte, como habían hecho otros historiadores, Lamprecht escogió para sus análisis productos simples y aparentemente insignificantes”<sup>113</sup>, una forma de trabajo que luego sería característica del historiador alemán, siempre atento a los pequeños detalles -como los drapeados- en las obras que estudiaba. Según Gombrich, también aprendió de Lamprecht -la figura más influyente durante este periodo de sus estudios- las relaciones entre gesto y arte, el estudio de todas las manifestaciones de la cultura, la relevancia de la psicología y “el interés por los periodos de transición”<sup>114</sup>.

---

<sup>109</sup> *Ibid.* Pág. 35.

<sup>110</sup> *Ibid.* Pág. 41.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.* Pág. 44.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.* Pág. 44-45.



Otra figura relevante durante este periodo fue August Schmarsow (1853-1936), historiador del arte alemán y pensador evolucionista que interesó a Warburg en su planteamiento de que “cuanto más primitiva es la reacción emocional, mayor parte tomará todo el cuerpo en los movimientos expresivos”<sup>115</sup>. De esta forma, la cuestión del gesto y el movimiento, y la “estrecha relación entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta (...), se convirtieron en elementos cruciales en el sistema de pensamiento de Warburg”<sup>116</sup>. Sería justamente con Schmarsow -durante un semestre pasado en Florencia-, con quien Warburg comenzaría a estudiar el tema de su vida: la función de la Antigüedad. En Florencia descubriría que algunos artistas se recrearon en movimientos exagerados de la vestimenta rompiendo con la línea predominante de fidelidad a la naturaleza que se suponía característica básica de la pintura de Quattrocento y de su “progreso unilineal”<sup>117</sup>.

En capítulo IV, titulado “La tesis sobre Botticelli (1888-1981), Gombrich continúa describiendo pormenorizadamente cómo Warburg desarrollaría una serie de ideas sobre la función de los ropajes en la pintura del Quattrocento que luego desarrollaría en su tesis doctoral. Como comenta el biógrafo: “con la vista puesta en el significado de los ropajes ondulantes y en la gesticulación excitada, el problema del movimiento en el arte planteado por Lessing adquiriría de repente un marco histórico concreto. A partir de entonces, la mente de Warburg se ocupó de buscar razones que explicaran este desarrollo que parecía atentar contra la corriente del naturalismo progresivo”<sup>118</sup>. Warburg había visto la relación existente entre estos “ropajes ondulantes” y el arte griego, un motivo que contradecía lo que le habían enseñado sus maestros Justi y Rhode, ya que ellos habían minusvalorado el papel de la antigüedad durante el Renacimiento<sup>119</sup>.

Según apunta Gombrich, Warburg abandona en 1889 la universidad de Bonn para matricularse en la universidad de Strasbourg. Allí, tutelado por el profesor Janitschek, comenzaría a escribir su tesis sobre Botticelli, con la que pretendía descubrir “la aparente desviación naturalista respecto de la línea de progreso que representaban para

---

<sup>115</sup> *Ibid.* Pág. 51.

<sup>116</sup> *Ibid.* Pág. 53.

<sup>117</sup> *Ibid.* Pág. 54.

<sup>118</sup> *Ibid.* Pág. 57.

<sup>119</sup> *Ibid.* Pág. 58.

él las florituras caligráficas del estilo de Botticelli”<sup>120</sup>, concretamente en sus famosas obras la *Primavera* (1477-78) y el *Nacimiento de Venus* (1484-86). En esencia, Warburg quiso conocer cómo había imaginado “la antigüedad Botticelli y sus mecenas”, descubriendo que el *Nacimiento de Venus* había estado “estrechamente vinculada a la descripción de una obra de arte imaginaria que aparece en la Giostra de Poliziano, donde se habla de una representación del surgimiento en el mar de la diosa del amor”<sup>121</sup>. En ella, surgen estos ropajes y cabellos ondeando el viento. Se conocía además, afirma Gombrich, que Poliziano “había copiado a este fin una descripción parecida de relieves ficticios que se puede hallar en la historia de Faetón narrada por Ovidio”.<sup>122</sup>

El artista, según la tesis de Warburg, había buscado determinados motivos en el arte antiguo para expresar el movimiento en sus cuadros. Algo que rompía con la concepción de lo clásico de herencia wincklemanniana. Como menciona el biógrafo, para “el siglo XVIII, la grandeza de la Antigüedad residía en la «quietud», en la imperturbada serenidad de su belleza mayestática. Para el Quattrocento, el interés por la antigüedad residía, según se descubría ahora, en las cualidades opuestas del movimiento gracioso o apasionado”<sup>123</sup>.

Warburg, además, en su investigación sobre el Nacimiento de Venus, descubrió la predilección del Quattrocento por las “figuras femeninas con ropajes agitados y que éstas aparecían a menudo nombradas como «ninfas»”.<sup>124</sup> Esta hipótesis la vio confirmada en el *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci, donde Warburg encontró la prueba de la “denominación de «ninfa» que él atribuyó al personaje femenino idealizado en movimiento”<sup>125</sup>.

Finalmente, Warburg presentaría su tesis doctoral el 8 de diciembre de 1891.

---

<sup>120</sup> *Ibid.* Pág. 64.

<sup>121</sup> *Ibid.* Pág. 65.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.* Pág. 69.

<sup>125</sup> *Ibid.* Pág. 72.

El capítulo V, titulado “Más allá de la historia del arte” está dividido en cuatro apartados: “Lecturas filosóficas y fragmentos estéticos”, “El estudio de los festejos”, “El viaje a América” y “El arte contemporáneo”. En él, Gombrich habla de un importante cambio en la formación de Warburg que le llevaría a interesarse por otras disciplinas, aparte de por la Historia del Arte. Warburg comienza así a realizar cursos de psicología y a escribir numerosas notas en las que especulaba sobre “los mecanismos psicológicos básicos que podrían explicar la existencia de la religión, el arte y la ciencia dentro del contexto de la evolución humana”<sup>126</sup>.

Según Gombrich, estas notas escritas en 1891 presentan una serie de dificultades al “lector moderno”. La primera “que debe superar es la que separa nuestros prejuicios psicológicos de los del siglo XIX; la segunda dificultad deriva del método de trabajo de Warburg, de su manera de pensar con la pluma en la mano, intentando experimentar con formulaciones mediante un método de permutación y recombinación de conceptos ordenados en pares opuestos o en diagramas esquemáticos.”<sup>127</sup> A esto, Gombrich añade, no sin cierto sentido crítico, que todos estos problemas están relacionados entre sí, ya que tratar de explicar aspectos complicados de la mente humana es un “objetivo declarado de la teoría psicológica del siglo XIX. Como hemos visto, el asociacionismo era la teoría psicológica dominante”<sup>128</sup>.

Otro de los autores que para Gombrich más influyó durante estos años a Warburg, fue Tito Vignoli (1829-1914) y su libro *Mito e scienza* (1879). Un texto que le causó “una profunda impresión”, ya que Vignoli promovía la idea de que era necesario acabar con las barreras existentes entre las distintas disciplinas: “La antropología, la etnología, la psicología y la biología debían unir sus fuerzas”<sup>129</sup>.

Según la lectura de Gombrich, otro aspecto fundamental que atrajo poderosamente la atención de Warburg fue

---

<sup>126</sup> *Ibid.* Pág. 75.

<sup>127</sup> *Ibid.* Pág. 76.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*

el papel fundamental asignado a la emoción del miedo en el proceso de la proyección. A lo largo de su vida sufrió ataques de ansiedad que frecuentemente se hallaban ligados a rumores de epidemias en el extranjero. Él mismo se refirió a estos estados de patofobia en sus diarios e intentó superar dichos ataques. La visión de Vignoli de la evolución humana como una victoria de la racionalidad sobre los temores irracionales debió de contribuir, por tanto, a que el libro resultase especialmente valioso a Warburg.<sup>130</sup>

En esta misma época llegaría a sus manos otro texto aún más fundamental para comprender la evolución del pensamiento de Warburg: *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) de Charles Darwin (1809-1882). Cuando lo leyó, según Gombrich, “Warburg ya estaba preparado para comprender la gran lección de Darwin: la hipótesis de que los movimientos expresivos en el hombre se pueden remontar en la cadena evolutiva hasta los movimientos intencionados de los animales (...) Nuestras expresiones faciales son los residuos simbólicos de los que en otrora fue un acto biológicamente útil.”<sup>131</sup>

El siguiente autor al que hace mención Gombrich en su estudio de las fuentes que ayudaron a Warburg a crear su propio pensamiento, es el filósofo y poeta Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), quien le sirvió para “establecer un vínculo entre la psicología y el estudio de la cultura.”<sup>132</sup>

Tras acabar el doctorado, Warburg se vio obligado a realizar el servicio militar, y en 1893 viajó a Florencia, donde comenzaría a investigar unos dibujos de Bernardo Buontalenti (1531-1608) relacionados con representaciones teatrales y festejos<sup>133</sup>. Un tema, el de la “«transición de la vida al arte»” que, asegura Gombrich, ya había interesado a Warburg gracias a la atenta lectura de su admirado Jacob Burckhardt (1818-1897).

A continuación, el biógrafo destaca que Warburg encontró numerosos documentos que le permitieron reconstruir algunos festejos, especialmente los celebrados para las bodas del Gran Duque Fernando de Médicis con Cristina de Lorena en 1589. En ellos, halló un

---

<sup>130</sup> *Ibid.* Pág. 78.

<sup>131</sup> *Ibid.* Pág. 79.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.* Pág. 90.

claro influjo de la antigüedad en la representación de la “armonía de las esferas, llevada a la escena por un gran número de personificaciones, sirenas y planetas en un escenario que debió de resultar deslumbrante”<sup>134</sup>.

En septiembre de 1895, Aby Warburg realizaría su famoso viaje a Estados Unidos, un viaje acerca del cual, como menciona Gombrich “se ha publicado más en lengua inglesa (...) que sobre cualquier otro aspecto de su obra”<sup>135</sup>, un comentario que nos indica cómo en 1970 Warburg todavía seguía siendo una figura cuya obra hasta ese momento había tenido escasa proyección internacional. Así, Warburg se trasladó a Arizona visitando los poblados indígenas durante los meses de abril y marzo. Durante un festival de tres días en Oraibi, Warburg presenció “ceremonias tribales que le impresionaron profundamente (...). En esta ocasión, por fin, se halló frente a ese «hombre primitivo» que había ocupado un lugar tan importante en las clases de Usener y en el sistema de Vignoli; pudo observar la función del símbolo en una cultura impregnada aun de creencias mágicas.”<sup>136</sup> Gombrich, al hablar sobre este viaje, insiste en su idea recurrente de que Warburg era un “evolucionista convencido” y que vio “en los indios de Nuevo Méjico un estadio de civilización que se correspondía con la fase del paganismo de la antigua Grecia superada con el surgimiento del racionalismo.”<sup>137</sup>

El capítulo titulado “Vuelta a las investigaciones florentinas”, Gombrich establece un nuevo periodo en la vida intelectual del fundador de *The Warburg Institute*: su regreso a las investigaciones florentinas (1897-1904). Warburg se estableció durante varios años en Florencia, tiempo durante el cual continuó con una forma de trabajo que ya había aplicado para su tesis: centrarse en un “foco preciso, un problema concreto sobre el que apoyar todo su saber”<sup>138</sup>. Si en Botticelli había investigado la cuestión de los “«accesorios en movimiento»”, ahora se centró en el motivo de la ninfa, especialmente a partir de los frescos de Ghirlandaio existentes en la iglesia Santa Maria Novella (Florencia).

---

<sup>134</sup> *Ibid.* Pág. 91.

<sup>135</sup> *Ibid.* Pág. 94.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Ibid.* Pág. 95.

<sup>138</sup> *Ibid.* Pág. 107.

Según Gombrich, Warburg vio en la ninfa la “verdadera encarnación del «paganismo» renacentista” y un “auténtico símbolo de la liberación y la emancipación”<sup>139</sup>. Tal fue la fascinación por la ninfa del historiador alemán, que incluso inició una correspondencia ficticia sobre este motivo con su amigo holandés Jolles. En estas cartas, nunca publicadas, Warburg llega a describir el objeto de su pasión como una mariposa inalcanzable:

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; en este acercamiento a nuestra muchacha de pies ligeros, me gustaría marchar revoloteando con ella. Pero estos movimientos ascendentes no están hechos para mí. Sólo se me concede mirar hacia atrás y ver con gozo en los gusanos de seda la evolución de la mariposa.<sup>140</sup>

Gombrich considera esta confesión “como un lema del conjunto de los trabajos de Warburg”, ya que en ella se muestra “la fuerza motriz de su investigación. El tema es siempre la liberación de la belleza; el vuelo ascendente del ideal platónico”<sup>141</sup>. El biógrafo, sin embargo, advierte que Warburg no quiere que su erudición se deje llevar por un entusiasmo exacerbado y “el historiador prevaleció sobre el amante de la belleza”<sup>142</sup>.

Tras estudiar durante este periodo florentino las obras vinculadas al mecenas Giovanni Tornabuoni, caso del relieve del Bargello, que Warburg descubrió “era la adaptación de un sarcófago romano pagano: relieve clásico de la muerte de Alcestes”<sup>143</sup>, y las obras relacionadas con el mecenas Francesco Sassetti, el historiador hamburgués comenzó a pedir ayuda a su familia para realizar uno de los grandes proyectos de su vida: construir una biblioteca. Así, a partir del año 1900 comenzaría a hablar con su hermano Max Warburg para lograr su financiación.

A lo largo del capítulo llamado “Resultados y retirada (1900-1904)”, Gombrich establece que Warburg comenzó con una nueva línea de investigaciones: el interés por

---

<sup>139</sup> *Ibid.* Pág. 126.

<sup>140</sup> *Ibid.* Pág. 111.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.* Pág. 124.

los mecenas y los comerciantes florentinos por el realismo nórdico; un interés que incluso afectaría a las obras de Botticelli y Ghirlandaio. Se trata de un gusto por las obras del norte, como los tapices a *alla francese*, que había “sido importados a Florencia a través de las estrechas relaciones comerciales entre dicha ciudad y el comercio textil de Borgoña”.<sup>144</sup>

Refiriéndose a la labor de Warburg durante estos años, Gombrich asegura que cuando

más enfocaba sus análisis históricos sobre los años cruciales del Renacimiento, es decir, la segunda mitad del Quattrocento, más amenazaba la visión obtenida con disgregarse en elementos incompatibles e incongruentes. Por un lado, había que considerar el resurgir del gran estilo, el retorno de la expresión apasionada en el movimiento y en los gestos sancionada por la antigüedad pagana, el mundo de la «Ninfa» y todo lo que ello significaba; y por otro, los curiosos signos de lealtad a los valores medievales de Borgoña tal y como mostraban los tapices *alla francese*, los *panni dipinti* con su abigarrada vulgaridad, el arte piadoso de los retratos de donantes holandeses y, finalmente, el traslado del boato caballeresco al suelo florentino.<sup>145</sup>

Warburg consideró este estilo *alla francese* como verdaderamente la “encarnación de todas las fuentes hostiles al afloramiento de la belleza auténtica”. Para el historiador alemán, el mostrar a los personajes del pasado como personajes contemporáneos, sirviéndose para ello de viejos mitos, suponía una “degradación del arte”<sup>146</sup>.

En el capítulo titulado “El conflicto de los estilos como problema psicológico (1904-1907)” -uno de los más extensos-, Gombrich continúa exponiendo cómo frente al estilo realista de esos trajes *alla francese* que aparecen en las pinturas y grabados de la época, Warburg enfocó su interés en la vestimenta de la figura femenina, cuyos atuendos, durante el Quattrocento, “adquieren un valor sintomático de las cuestiones históricas más importantes no solo del arte, sino también de toda la civilización humana (...) La Ninfa tenía que reformar sus ropajes, quitarse las pesadas prendas de rigidez convencional y respetabilidad burguesa si quería asumir su auténtica función

---

<sup>144</sup> *Ibid.* Pág. 133.

<sup>145</sup> *Ibid.* Pág. 134-135.

<sup>146</sup> *Ibid.* Pág. 144.

psicológica de desahogo de la emoción desenfrenada”<sup>147</sup>. Y una vez que esta figura se hubiese librado de ese encorsetamiento, era posible que se abriera un camino “hacia una expresión natural de las pasiones humanas”. Por ello, como menciona de forma clarificadora Gombrich, el momento histórico en el que esto ocurrió, es un momento clave no solo dentro de la Historia del Arte del Renacimiento “sino también de la humanidad: un re-despertar a la belleza de la humanidad no desvirtuada”<sup>148</sup>.

Warburg comenzaría a escribir en este momento de su vida uno de sus textos más celebrados: “La última voluntad y testamento de Francesco Sassetti” (“Franc. Sassetti letztvilliges Vermächtnis”, 1907), donde el historiador hamburgués estudió la capilla funeraria dedicada de Sassetti, situada en la iglesia de Santa Trinitá de Florencia. Según Gombrich, es en esta capilla “donde se debe poner a prueba la teoría warburgiana de opuestos”, ya que en ella se combinan tanto elementos cristianos como paganos. Se trata de “un monumento a un breve momento de transición entre la Edad Media y Renacimiento, un momento en el que el hombre aun pensaba que era capaz de armonizar lo irreconciliable”<sup>149</sup>.

Warburg también continuó sus investigaciones sobre el «*pathos*» clásico. Como argumenta Gombrich, si “Warburg había estudiado las funciones contrastantes de los elementos nórdicos investigando su influencia en el Sur, ahora se fijaba también en el Norte para investigar el carácter ambivalente del *pathos* clásico”. Para ello, Warburg dedicaría su atención a la obra de Durero, estudiando cómo éste “respondió al desafío de estas fórmulas «*pathos*»”<sup>150</sup>, concretamente a partir de su representación de la “Muerte de Orfeo” (1494) basada en una obra del círculo de Mantegna. Según Gombrich

[1]la figura del cantor indefenso que levanta el brazo en vano para esquivar los golpes de las insensibles mujeres, así como los mismos gestos de las ménades, es un modelo desarrollado por el arte clásico. El uso constante de este modelo (...) demuestra lo

---

<sup>147</sup> *Ibid.* Pág. 146.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.* Pág. 168.

<sup>150</sup> *Ibid.* Pág. 171.



vigorosa que fue la vida de estas fórmulas y lo adecuadas que parecieron para expresar el *pathos* trágico de este mito.<sup>151</sup>

Warburg demostró a través del estudio de diversas versiones de este mito de Orfeo, caso de la obra teatral escrita por Poliziano en 1479, cómo el Quattrocento “comprendió el espíritu y el alcance emocional de estos mitos paganos, cuyas raíces se hallaban en los oscuros misterios dionisiacos de un pasado lejano.”<sup>152</sup>

Tal y como describe Gombrich, durante estos años, Warburg tenía una mentalidad evolucionista que le hizo en un primer momento entender como negativos los influjos medievales en comparación “con los influjos positivos que contribuyeron a la llegada del Renacimiento”<sup>153</sup>, caso del humanismo individualista. Sin embargo, esta posición fue cambiando gracias a la profundidad de sus análisis, ya que “la idea de que los artistas del Renacimiento fueran sacados de las oscuras bóvedas medievales por la ola del progreso no se ajustaba a los hechos. La tradición como tal llevaba en sí las formas y los símbolos del pasado, cuyo valor para los recién nacidos no fue exclusivamente positivo ni exclusivamente negativo”<sup>154</sup>. Warburg concibió entonces estos símbolos bajo el concepto de “«polaridad»”, que ya había tomado de Goethe. Un término que, según afirma Gombrich, estuvo de moda entre los filósofos románticos. “Efectivamente, se da un curioso paralelismo entre la creencia de Warburg en la «polaridad» asociada a su uso de nociones lingüísticas, derivadas de Osthoff, y el uso por parte de Freud del artículo «Vom Gegensinn der Urworte» [1884] de K. Abel, del cual concluyó Freud que incluso las palabras tuvieron originariamente significados contrarios y que conservaron dicha polaridad en nuestro inconsciente.”<sup>155</sup>

A pesar de mostrar esta coincidencia entre el pensamiento de Freud y de Warburg en relación con la polaridad, Gombrich asegura que el historiador hamburgués no tuvo conocimiento de Freud hasta más adelante y que incluso entonces rechazó sus ideas por su visión de la sexualidad. Además, según el biógrafo, en realidad su idea de la

---

<sup>151</sup> *Ibid.* Pág. 172.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.* Pág. 174

<sup>155</sup> *Ibid.*

polaridad “probablemente”, surge de la “concepción nietzscheana de la antigüedad como polaridad entre los aspectos dionisiacos y los apolíneos de la mente griega.”<sup>156</sup>

No obstante, Gombrich asegura líneas más tarde que Warburg en realidad permaneció alejado de ambos autores: Freud y Nietzsche. De Nietzsche, Warburg criticaba su “intuición onírica” del mundo griego tal y como lo planteó en *El origen de la tragedia* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872). Sin embargo, como si el propio Gombrich no se atreviera a negar del todo esta influencia, añade en relación a la obra famosa del filósofo alemán: “En ella encontró Warburg la identificación de las tendencias estilísticas con los estados psicológicos permanentes que sustituyeron gradualmente al modelo evolucionista de Warburg.”<sup>157</sup>

Continuando con su exhaustivo recorrido intelectual por la obra de Warburg, Gombrich dedicará el capítulo IX, titulado “Los astros (1908-1914)”, a las investigaciones de Warburg sobre las imágenes relacionadas con la astrología, a partir de cuyas representaciones el historiador del arte estudió el regreso de los dioses del Olimpo. Representaciones ocultas de los dioses que habían incluso sobrevivido durante la edad media “«como imágenes astrales con su simbolismo griego original»”<sup>158</sup>. Como Warburg menciona en la conferencia pronunciada en octubre de 1908, “Die antike Göttenwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden”, había llegado a la conclusión de que

cada edad puede ver solamente los símbolos olímpicos que puede reconocer y soportar a través del desarrollo de sus propios órganos visuales internos. Así, por ejemplo, a nosotros nos enseñó Nietzsche una determinada visión de Dionisos. Así pues, aunque la concepción de la antigüedad que me he atrevido a esbozar para Uds esta noche pueda determinarse subjetivamente mediante el «Espíritu de la Época» [*Geist der Zeit*], sigue siendo cierto que todo estudio comparativo concienzudo del influjo de la antigüedad [*den Einfluss der Antike*] clásica es también una contribución a la autoeducación del espíritu de Europa.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.* Pág. 175.

<sup>158</sup> *Ibid.* Pág. 179.

<sup>159</sup> *Ibid.* Pág. 181.

Una aseveración que muestra, según Gombrich, tanto la confianza en sus propios proyectos, como que Warburg en este momento de su vida había ya aceptado su condición de investigador particular, convirtiéndose él mismo “en una institución hamburguesa”<sup>160</sup>. Se trata pues de un periodo de éxito que tuvo como momento culmen su presentación en el congreso de Roma de su original interpretación de los frescos del Palazzo Schifanoia, en los que se podía ver “claramente el verdadero significado del Renacimiento italiano”<sup>161</sup>.

Una de las principales consecuencias del análisis de estos frescos del Palazzo Schifanoja, en los que se veían a los dioses de la antigüedad “como divinidades de los signos del zodiaco”<sup>162</sup>, fue para Gombrich, que Warburg desarrollara su noción de polaridad: “Así pues, la astrología suministró a Warburg el ejemplo más elocuente de la bipolaridad de la imagen. Una imagen de la Venus del Quattrocento puede compaginar dos funciones: puede concebirse como el planeta cuya representación se supone que produce un determinado efecto, o como la evocación de la diosa clásica del amor”. Y, al mismo tiempo, el estudio sobre las imágenes astrológicas puso “una vez más a Warburg en contacto con las cuestiones básicas de la humanidad, la emergencia de la racionalidad a partir de los temores mágicos”<sup>163</sup>.

La astrología permitía justamente una interpretación que era al mismo tiempo racional (observación matemática de los astros) y mágica (“demonios que regían el destino del hombre”). Como dice Gombrich, “las regularidades en el curso de los cuerpos celestes parecían postular una armonía global perfectamente acorde con los elementos del pensamiento mágico [en el que] las cosas parecidas se interfecan (...) el más rojo de los planetas será el que rija los elementos salvajes, la guerra (...)”<sup>164</sup>. Se buscó por tanto un sistema de correspondencias en busca de una armonía, de leyes universales, en el que había una relación inevitable entre el macrocosmos y el microcosmos.

Tras estos años de exitosos estudios, se produjo un acontecimiento dramático que influiría fuertemente en la vida de Aby Warburg, precisamente cuando el historiador del

---

<sup>160</sup> *Ibid.* Pág. 182.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.* Pág. 183.

<sup>163</sup> *Ibid.* Pág. 188.

<sup>164</sup> *Ibid.* Pág. 189.

arte había comenzado a perfilar su sueño: que su biblioteca fuera también un instituto de investigación. Debido al inicio de la primera guerra mundial, Warburg “se vio zarandeado por un torbellino de emociones que acabó amenazando su salud física y mental.”<sup>165</sup>

Gombrich, por tanto, dedica su siguiente capítulo, titulado “La reforma obsesionada (1914-1918)”, justamente a los años que ocupan la devastadora primera guerra mundial. Durante este confuso periodo, Warburg -quien debido a su edad no pudo ser alistado- dedicó grandes esfuerzos a tratar de comprender lo que estaba sucediendo a su alrededor. Fue entonces cuando se interesó por la propaganda política, estudiando “la literatura efímera de un periodo de crisis de la historia alemana, el periodo de la Reforma”<sup>166</sup>. Warburg se preguntó cómo Lutero, en quien él veía a uno de los “grandes liberadores de la humanidad”, había recibido los “panfletos, pronósticos y prodigios astrológicos”<sup>167</sup> durante su época.

Sobre este tema, escribió otro de sus más celebrados textos, “Profecía pagana e imágenes en la época de Lutero” [“Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten”, 1920]. Al comienzo de su artículo, presentado en forma de conferencia en 1917, Gombrich afirma que Warburg parte de la idea de que las divinidades astrales, “desde su andadura desde el mundo helenístico hasta Alemania, pasando por el islam, España e Italia (...) se habían mantenido vivas como dioses del calendario, los cuales no sólo significaban el tiempo matemático del año, el mes o la hora, sino que también «regían» en un sentido personal y mítico”<sup>168</sup>.

Warburg, durante su investigación del periodo de la Reforma, se encontró además con una serie de contradicciones: los mismos dirigentes protestantes que se habían caracterizado por su ilustración y racionalidad, caso del reformador luterano Philipp Melanchthon (1497-1560), se veían asolados por miedos supersticiosos relacionados también con la astrología.

---

<sup>165</sup> *Ibid.* Pág. 193.

<sup>166</sup> *Ibid.* Pág. 196.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

En este texto, Warburg también afrontó nuevamente la obra de Durero a partir de tres grabados, dedicando especial atención a la obra “Melancolía” (1514), “cuyos antecedentes están enraizados en el subsuelo de los temores mágicos”<sup>169</sup>. Como asegura Gombrich más adelante,

tanto Lutero como Durero contribuyeron, pues, cada uno a su manera, a la lucha por la liberación de la humanidad del temor de los demonios y contra la mitología de la gran conjunción de los planetas. Estamos ante un capítulo de la lucha del hombre moderno por la emancipación religiosa e intelectual (...) [Durero] [a]l igual que Lutero se halla aun invadido por el temor a los *monstra* y portentos cósmicos (...).<sup>170</sup>

Gombrich considera que el trabajo de Warburg habla en esencia sobre la amenaza trágica y constante de los poderes del miedo primitivo y mágico frente a la razón: la lucha, en definitiva, entre lo apolíneo “de nuestra herencia y las fuerzas hostiles que lo dominan y lo distorsionan”<sup>171</sup>. Una lucha y un conflicto que el propio Warburg había sentido personalmente en multitud de ocasiones.

Lamentablemente, estos convulsos años de la guerra condujeron a Warburg a una fuerte crisis, y cuando el fracaso alemán se produjo en 1918, el historiador del arte “ya no consiguió mantener a raya los demonios interiores”<sup>172</sup>.

Gombrich, en este momento del texto, y como buscando distanciarse de su biografiado y de su enfermedad (un asunto que, como ya mencionamos, le había creado un verdadero problema desde que comenzó a relacionarse con la obra de Warburg), afirma de forma rotunda que “no entra dentro del ámbito ni de la competencia de este estudio describir las desazones mentales de los años psicóticos de Warburg”<sup>173</sup>. Después, Gombrich, investido como historiador, asegura que prefiere no “fantasear” sobre estos años de convalecencia.

---

<sup>169</sup> *Ibid.* Pág. 200.

<sup>170</sup> *Ibid.* Pág. 201.

<sup>171</sup> *Ibid.* Pág. 202.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

El siguiente capítulo, “Recuperación y síntesis (1918-1923)”, Gombrich lo dedica a hablar brevemente de este oscuro periodo durante el cual Warburg pasó por distintas clínicas hasta ser finalmente acogido en la clínica Kreuzlingen, dirigida por el psiquiatra suizo Ludwig Binswanger (1881-1966). En el año 1923 comenzaría su recuperación, y para demostrar su “autocontrol”, el historiador alemán decidiría dar una conferencia. Así, el 21 de abril de ese mismo año pronunció su famoso texto sobre el ritual de la serpiente. En los borradores y notas previas, Warburg, según Gombrich, “recordó las ideas de su etapa de estudiante relativas a la liberación del hombre respecto a los temores mágicos, así como las doctrinas de Vignoli y de Usener que tanto le habían impresionado. Pensaba que su propia enfermedad le había dado una visión más penetrante de estos estados «primitivos» y estaba seguro de que, al describirlos, lograría de nuevo establecer la «distancia» suficiente para alcanzar ese equilibrio que siempre le había sido tan precario.”<sup>174</sup> Warburg vuelve así a mostrar un fuerte interés por el hombre primitivo. Un hombre que vivía en un estado de temor, “el de los «reflejos fóbicos»”<sup>175</sup>. Una actitud defensiva contra “las causas reales o imaginadas”<sup>176</sup> que le amenazaban.

En estos valiosos apuntes sobre el “«reflejo fóbico»”, Warburg habla también de su relación con la memoria y el “doble papel” de ésta. Como explica Gombrich, esta memoria es

el almacén de imágenes evocada a través del reflejo fóbico al sustituir las causas reales por seres míticos. Pero es, así mismo, el receptáculo de nombres e imágenes a través de los cuales llegamos a la idea de un universo objetivo gobernado por leyes. En dicho receptáculo, nuestras reacciones lingüísticas a los acontecimientos (y sus equivalentes en imagen) se seleccionan y almacenan como un registro permanente de la experiencia. Estas reacciones lingüísticas o en imagen a los estímulos son lo que llamamos «expresiones», y la historia de la civilización queda relacionada, de este modo, con las «expresiones» depositadas en los archivos de la humanidad.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> *Ibid.* Pág. 205.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.* Pág. 206.

<sup>177</sup> *Ibid.* Pág. 210.

Este doble papel de la memoria, asegura a continuación Gombrich, es fundamental para “el autoconocimiento del hombre”, ya que cada estímulo puede “provocar en nosotros la reacción fóbica de la proyección junto con, y al lado de la reacción civilizada de nombrar y explicar”<sup>178</sup>. Las expresiones religiosas y artísticas se encontrarían “situadas entre la proyección causal fóbica y el pensamiento discursivo lógico”. Así, el arte y la religión forman parte de esa “región intermedia de la «actividad simbólica», en la cual la bipolaridad trágica del hombre encuentra expresión y conciliación”<sup>179</sup>.

Durante los siguientes capítulos, que hablan del periodo (1924-1926), Gombrich describe cómo Warburg regresó paulatinamente a su actividad intelectual. Tras su regreso a su ciudad natal en 1924, Warburg comprobó que el Instituto se había convertido en una institución de investigación pública<sup>180</sup> gracias al trabajo de Fritz Saxl, quien además también había contratado a algunos expertos, como Gertrud Bing, quien luego se convertiría en la ayudante más próxima de Warburg.

En 1926, Warburg pronunciaría una conferencia sobre Rembrandt y su reacción frente a la herencia clásica, aunque sus investigaciones más importantes llegaron según Gombrich el año siguiente, cuando en sus notas comienza a tratar “el papel de la memoria en la civilización”<sup>181</sup>. Warburg hablaba allí de “predisposiciones heredadas inconscientes y considera el arte como un «órgano de la memoria social»”. Unas teorías que Gombrich relaciona con los contactos que tuvo “durante su enfermedad, con las doctrinas de Jung. En efecto, hay un sugerente paralelismo entre el sistema desarrollado por Warburg y las ideas de Jung sobre los arquetipos y la memoria racial. Sin embargo no aludió nunca a los escritos de Jung en sus notas”<sup>182</sup>, fijándose más en otros autores como el biólogo y zoólogo Richard Semon, cuya obra *Mneme* (1908) ya formaba parte de su biblioteca.

Semon, cuya importancia fue capital para el pensamiento de Warburg, estableció que la memoria “no es una propiedad de la consciencia, sino la cualidad que distingue a la materia viva de la muerta”. Así, cualquier acontecimiento que “afecta a la materia viva

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> *Ibid.* Pág. 215.

<sup>181</sup> *Ibid.* Pág. 226.

<sup>182</sup> *Ibid.* Pág. 227.

deja una huella que Semon denomina un «engrama». La energía potencial conservada en dicho «engrama» puede, en las condiciones adecuadas, ser reactivada y descargada: entonces vemos actuar al organismo de una manera específica porque *recuerda* al acontecimiento anterior”<sup>183</sup>. Esta teoría sobre la función del “«engrama»”, que afectaba tanto al individuo como a la especie, atrajo poderosamente a Warburg, especialmente cuando volvió a estudiar la cuestión del símbolo “y su función en el organismo social”. Según resume Gombrich, Warburg concebía que en

la vida de las civilizaciones es el *símbolo* lo que corresponde al «engrama» de Semon. En el símbolo (...) se conservan las energías de las que él mismo es el resultado. Estas energías, que dieron origen a los símbolos de la civilización, derivaban de las intensas experiencias básicas que también conformaron la vida del hombre primitivo. Fue en estos estratos arcaicos de la mente donde Warburg buscó las raíces de los dos aspectos básicos de la civilización, a los que denominó «expresión» y «orientación»<sup>184</sup>.

Una teoría de la expresión que quedó ligada a unos de los textos que más le interesaron en su juventud, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) de Charles Darwin. En este texto, el biólogo establecía que las expresiones humanas eran residuos de reacciones animales que en su momento tuvieron utilidad. En la interpretación de Warburg, influenciada por las ideas evolucionistas de Vignoli, “el estado animal se funde casi con la idea de lo «primitivo»”. Según Gombrich, para Warburg, es

el hombre primitivo el que se entrega por completo a las emociones y a las pasiones, que se apoderan de él, y él que, de este modo, acuñó estos símbolos tan cargados de las reacciones básicas que perduran en la tradición como los arquetipos de la experiencia humana. Son, sobre todo, las oleadas de entusiasmo religioso del ritual primitivo y el frenesí dionisiaco lo que se cristaliza en símbolos o «engramas» de significado permanente. En estos reside la importancia de la antigüedad griega «dionisiaca» para nuestra cultura occidental (...) Sin la pasión primigenia descargada en las danzas de las ménades y en el frenesí de las bacantes, el arte griego nunca habría sido capaz de crear esos «superlativos» del gesto con que los más grandes artistas del Renacimiento expresaron los valores humanos más profundos.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> *Ibid.* Pág. 228.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> *Ibid.* Pág. 228-29.



Warburg había así establecido que el artista del Renacimiento que “conecta con estos símbolos experimenta de nuevo las «energías mnémicas» con las que se hallaban cargados”<sup>186</sup>. De este modo, tomando como ejemplo algunas de estas obras del Renacimiento en las que aparecen “«engramas»” clásicos pero en los que se invierte el significado original (caso del bronce de Bertoldo di Giovanni, *Crucifixión*, 1470, en el que se utilizó el modelo de una ménade pagana para representar el dolor de María Magdalena. Ver *fig.7*), el historiador alemán quería probar que “mientras la energía de la experiencia pasada permanece encerrada en los «engramas» o símbolos, dicha energía se puede canalizar en diferentes formas de expresión. Aquí es donde la filosofía de Warburg sobre la polaridad halló su más clara aplicación”, explica Gombrich.

Según esta teoría de Warburg, el símbolo, como energía latente, puede adoptar una carga positiva o negativa “como el asesinato o la salvación, el temor o el triunfo, la ménade pagana o la Magdalena cristiana”. Y aunque, en realidad, los engramas para Warburg poseían una carga neutra, “a través del contacto con la «voluntad selectiva» de una época se «polariza» en una de las interpretaciones de que es potencialmente capaz”<sup>187</sup>. De esta forma, la carga puede variar su sentido según el momento histórico. Así lo explica el propio Warburg en una nota redactada en 1927:

Los dinamogramas [*Dynamogramm*] del arte antiguo se transmiten en un estado de máxima tensión, pero sin polarizar con respecto a la carga energética activa o pasiva, a los artistas sensibles, imitadores o recordadores. Sólo el contacto con la nueva era da como resultado la polarización [*Polarisation*]. Dicha polarización puede conducir a una alteración (inversión) [*Inversion*] radical del auténtico significado de la antigüedad clásica.<sup>188</sup>

Gombrich plantea que Warburg quiso formular su “concepto de la tradición como fuerza neutra. El dejarse llevar por los símbolos del pasado con todas sus oscuras y siniestras asociaciones es un signo de debilidad”. El hombre racional debe ser capaz de resistirse y transformar esa energía extraída de lo más primitivo del hombre “al servicio

---

<sup>186</sup> *Ibid.* Pág. 229.

<sup>187</sup> *Ibid.* Pág. 233.

<sup>188</sup> *Ibid.*

de la ilustración”<sup>189</sup>, la misma lucha en la que Warburg estuvo inmerso durante los últimos años de su vida.

De hecho, los historiadores, al igual que los artistas, son en realidad especialmente sensibles a estas influencias del pasado, convirtiéndose en verdaderos sismógrafos de la historia, término que el propio Warburg utilizó para referirse a Burckhardt y especialmente a Nietzsche, quien, justamente, como “«receptor de ondas mnémicas»” [*Auffänger der mnemischen Wellen*]<sup>190</sup>, sería arrollado según él por estas peligrosas energías de la Antigüedad. Así, según explica Gombrich, “correspondía el individuo que entraba en contacto con esta herencia decidir si sucumbía a las asociaciones primitivas que convirtieron estos símbolos en demonios que regían la vida humana o si resistía a la tentación y transformaba, por el contrario, la energía derivada de estos símbolos cósmicos en asunto de orientación.”<sup>191</sup>

Según concluye el biógrafo al final del capítulo, hasta 1926 la labor de Warburg se había centrado en dos grandes campos: el estudio del regreso de las formas antiguas, especialmente en Botticelli y Ghirlandaio (periodo que va de 1888 a 1908), y el estudio del simbolismo astral. La función justamente de estas figuras astrales tenía para Warburg, como ya hemos mencionado, un doble sentido: la “orientación racional” y la “práctica mágica”. Una polaridad que según el historiador alemán, “se revela en la historia del símbolo”<sup>192</sup>. Warburg veía de este modo en el símbolo, a partir de Semon, la “contrapartida, en el espíritu colectivo, del «engrama» en el sistema nervioso del individuo”.

En los siguientes capítulos, titulados “La vida de los símbolos (1926-1929)” y “El último proyecto: *Mnemosyne*”, Gombrich se centra en los últimos y cruciales años de Warburg, destacando cómo en paralelo a sus investigaciones sobre la función del símbolo, Warburg descubrió una nueva forma de trabajo que, según el biógrafo, fue inicialmente idea de Saxl: “la muestra de fotografías sobre pantallas”<sup>193</sup>. Un sistema que Warburg comenzó a utilizar de forma habitual como un modo de explicar su trabajo. De

---

<sup>189</sup> *Ibid.* Pág. 234.

<sup>190</sup> *Ibid.* Pág. 238.

<sup>191</sup> *Ibid.* Pág. 236.

<sup>192</sup> *Ibid.* Pág. 243.

<sup>193</sup> *Ibid.* Pág. 244.

esta forma, en 1926, durante una conferencia realizada en el Congreso de orientalistas, Warburg mostró sus resultados en estas pantallas y ya nunca dejaría de utilizarlas.

Gombrich además habla de uno de los más relevantes textos escritos por Warburg durante estos años: el estudio realizado a partir del cuadro de Manet *Déjeuner sur l'herbe* (1863)<sup>194</sup>. Warburg encontró en este cuadro una figura que remitía a la pose del dios fluvial clásico y que se convirtió para él “en la encarnación de la depresión y la pasividad, la oposición total de la apresurada «Ninfa» con sus volátiles prendas y su afinidad con la ménade frenética. Se trata pues, del engrama «fóbico» original que Manet conservaría finalmente en una imagen de la humanidad amante de la libertad.”<sup>195</sup>

Tras publicar este artículo sobre Manet en 1929, Warburg comenzaría a centrarse en el que sería su último proyecto antes de su fallecimiento el 26 de octubre de 1929. Se trata del atlas de imágenes conocido como *Mnemosyne*, cuya temática Gombrich describe de este sucinto modo: “Su núcleo estaba formado por las pantallas de exposición preparadas para ilustrar la dos principales ramas del interés erudito de Warburg: las vicisitudes de los dioses olímpicos en la tradición astrológica y el papel de las antiguas fórmulas pathos en el arte y la civilización postmedievales.”<sup>196</sup>

La existencia de este atlas fue anunciada públicamente en diciembre de 1927 y, a partir de ese momento, cada una de las investigaciones de Warburg estaría ligada a este gran proyecto. Cuando Warburg murió repentinamente dos años después, “dejó cuarenta pantallas” con cerca de mil fotos, sin “encabezamientos ni comentarios detallados por parte de Warburg, siendo los únicos textos coherentes que dejó escritos los fragmentos que dictó a Gertrud Bing en Roma en relación con la conferencia de la Hertziana y el estudio del «Déjeuner» de Manet”. Aparte, según Gombrich, dejó otra serie de notas “mientras ideaba pantallas y ensayaba títulos para secciones individuales o para la obra en conjunto.”<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> WARBURG, Aby. “Manet's Déjeuner sur l'herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten for die Entwicklung modernen Naturgefühls” (1929). Londres: Warburg Institute Archive, III, 12.33 [ed. cast. *El Almuerzo sobre la hierba de Manet*. Madrid: Casimiro libros, 2014].

<sup>195</sup> *Ibid.* Pág. 256.

<sup>196</sup> *Ibid.* Pág. 263.

<sup>197</sup> *Ibid.* En contra de esta idea está el *Diario romano*, escrito por Warburg y Bing, en el que claramente se expone que el *Bilderatlas* constaría de 2 vols. En el diario se habla de la intención de

Líneas más adelante, Gombrich, dirigiéndose directamente a aquellos lectores que, según sus propias palabras, hayan tenido la paciencia de leer su libro, asegura que “estas yuxtaposiciones de fotos y estos fragmentos de textos no le resultarán más enigmáticos de lo que resultaron al propio Warburg y a su entorno inmediato”<sup>198</sup>. Una peculiar forma, sin duda, de decir que el *Mnemosyne* era incluso extraño al propio historiador alemán. A continuación, el biógrafo austríaco añade un relevante comentario sobre *Mnemosyne*, en el que parece afirmar que todo el libro ha sido escrito para allanar el camino al posible y paciente lector, y ayudarle así en su comprensión del atlas, ya que sin

este largo proceso de iniciación se encontrará tan desorientado probablemente como el autor de este libro cuando vio por primera vez las fotografías de las pantallas que iban a formar las láminas del denominado «Atlas». En efecto, yo estaba convencido de que las ideas subyacentes a *Mnemosyne* sólo serían accesibles si se trazaba su desarrollo en la mente de Warburg, lo cual me condujo a los primeros cuadernos de notas y, finalmente, a realizar un enfoque genético, ciertamente, pues en la historia del pensamiento de Warburg se halla la clave no sólo de su lenguaje privado, sino también de la forma final que quiso dar a la obra de su vida.<sup>199</sup>

Gombrich, en este esclarecedor texto, cierra en cierto modo el círculo que había comenzado al inicio de su libro, explicando nuevamente sus intenciones, aunque con un enfoque ligeramente distinto, ya que aquí, habla de escribir una historia del pensamiento de Warburg como una forma de hacer inteligible su trabajo final, el atlas.

Seguidamente, el biógrafo explica el motivo por el cual Warburg cambió su forma de trabajar y pasó de la escritura al trabajo con imágenes. Su planteamiento es que al historiador alemán le pareció cada vez más

molesto tener que ensartar su exposición en un único hilo narrativo. Cada obra individual del periodo que hacía suyo estaba para él no sólo relacionada hacia delante y hacia atrás en un desarrollo «unilineal», sino que, además, únicamente se podía entender

---

ampliar la documentación escrita referida al atlas, pero Warburg fallecería en octubre de ese mismo año, 1929, y no se llegaría a escribir. Véase WARBURG, A.; BING, G. *Diario romano* (1928-1929). Madrid: Siruela, 2016. Pág. 60-61 y 122.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ibid.* Pág. 264.

a través de lo que dicha obra extraía y aquello a lo que se oponía por su «ambiente», por su remoto linaje y por su efecto potencial en el futuro.<sup>200</sup>

Warburg solía así utilizar “diagramas” para poner en papel sus pensamientos, creando “complejas relaciones”. Su visión histórica se hizo tan complicada que fue necesaria una nueva forma de trabajo, utilizando todo tipo de ilustraciones. Una de sus influencias en esta utilización de imágenes fue para Gombrich la obra de Adolf Bastian *Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens* (1887), un “libro «etnológico ilustrado» en forma de «atlas»”<sup>201</sup>. Warburg quiso así que el *Mnemosyne* mostrase “un inventario de las reacciones humanas básicas, aunque en su filosofía dichas reacciones fuesen tan emocionales como intelectuales.”<sup>202</sup>

Según Gombrich, Warburg debió de considerar innecesarias las “explicaciones sobre sus imágenes [ya que] esperaba que el espectador respondiera con la misma intensidad a las imágenes de la pasión que a las del sufrimiento (...) tal y como él mismo había hecho en su obra”<sup>203</sup>. Igualmente, apunta el biógrafo de forma crítica, aunque algunos escritos suyos hubieran podido acompañar al atlas, tampoco éstos habrían sido muy esclarecedores, ya que “la tendencia inherente de Warburg a adoptar un lenguaje privado y a operar con neologismos de acuñación propia se vio quizá intensificada en este caso por el deseo de condensar toda su producción en unas cuantas páginas fecundas.”<sup>204</sup>

Páginas más tarde, y tras analizar el texto introductorio que Warburg escribió para su *Mnemosyne*, Gombrich, quien hasta este momento del libro había tomado una actitud en general distanciada y expositiva de las ideas de Warburg, vuelve a introducir una crítica al proyecto que, como vimos al inicio de este apartado, tantos quebraderos de cabeza le dio personalmente:

El lector atento percibirá que, al final, el problema que Warburg pretendía presentar se le escapó nuevamente de las manos. Dicho problema era claramente el de los procesos

---

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.* Pág. 265.

<sup>202</sup> *Ibid.* Pág. 266.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*

gemelos a los que estaría dedicado el «Atlas»: el de la restauración de los dioses del Olimpo y de la restauración del movimiento expresivo. Warburg vio con bastante claridad el vínculo entre estas dos zonas cuando trabajaba sobre el arte del Renacimiento; no obstante, aunque consideraba una misma cosa la restitución de estas dos formas de imágenes, buscó en vano una fórmula que pudiera englobar a las dos.<sup>205</sup>

Pero, para Gombrich, además su proyecto no solo fracasó al no cumplir con estos objetivos, sino que, según podemos entender por sus palabras, éste carecía de valor científico:

En cierto sentido, su título, *Mnemosyne*, «memoria», resulta más apropiado incluso de lo que pretendió Warburg. Pone de manifiesto los recuerdos de una vida dedicada al estudio como si estuviesen tramados por un sueño. Para todos aquellos que puedan leer su lenguaje mudo y extender sus referencias, esta obra posee, en efecto, la intensidad de un sueño; ofrece menos afinidades con una obra de historia que con cierto tipo de poesía, no desconocida para el siglo XX, en la que innúmeras alusiones históricas y literarias velan y desvelan una sucesión de capas de significado íntimo.<sup>206</sup>

En este párrafo, Gombrich acentúa el sentido no académico, personal, y onírico del atlas, relacionándolo con obras poéticas del siglo XX, aunque sin mencionar obra o autor alguno, lo cual hubiera sido sin duda interesante. Una posición, muy crítica, que más adelante liga con la enfermedad de Warburg, afirmando que algunas de sus notas “juegan con el sonido y el significado de las palabras de una manera que oscila entre el retruécano místico y las asociaciones verbales características de los sueños y de ciertos estados psicopáticos.”<sup>207</sup>

Vemos de este modo cómo la intención final de Gombrich es acentuar el carácter personal y autobiográfico del proyecto warburgiano, aspecto del que el propio Warburg fue plenamente consciente cuando entendió que su labor como psiquiatra era diagnosticar la “esquizofrenia de la civilización occidental”. Sin embargo, por las palabras de Gombrich, podemos percibir la incomodidad que sintió por tener que lidiar con el mundo interior de su biografiado, afirmando que el “«reflejo autobiográfico»”

---

<sup>205</sup> *Ibid.* Pág. 270.

<sup>206</sup> *Ibid.* Pág. 279.

<sup>207</sup> *Ibid.* Pág. 280.

presente en la obra de Warburg “es un tema ajeno a este libro”<sup>208</sup>. A esto, añade: “¡Quién sabe si toda la carrera de Warburg no estuvo determinada por sus rasgos psicológicos!”<sup>209</sup>, un comentario que no sabemos si implica la idea de que quizá el trabajo de Warburg hubiera sido más válido en el caso de que éste no hubiese sufrido enfermedad alguna.

Para concluir este relevante capítulo, no muy extenso a pesar de la importancia que el propio Gombrich dio al comienzo al propio atlas, el autor concluye, como para rebajar sus comentarios negativos, diciendo:

Pero la personalidad de Warburg forma una parte tan importante de la historia de nuestra disciplina que no permite encogerse de hombros ni desentenderse. Digamos, para concluir, que es tarea del historiador enfrentarse tanto a la subjetividad indudable de su visión de la historia como al efecto que ésta tuvo para transformar la teoría y la práctica de la investigación histórica del arte.<sup>210</sup>

El último capítulo de su libro, Gombrich lo dedica a hablar sobre el trabajo de Warburg “visto en perspectiva”, realizando una serie de interesantes reflexiones finales. Entre ellas, destaca que fue capaz de establecer “la vida oculta de las imágenes”, estudiando sus reapariciones a lo largo de un periodo concreto de la Historia del Arte. Otro de los hallazgos fundamentales que Gombrich establece de Warburg, fue que consideró la “imagen visual más que la obra de arte (...) como documento de la civilización humana”<sup>211</sup>, sirviéndose para sus estudios de todo tipo de materiales que no distinguía entre sí por su valor estético.

Sin embargo, a pesar de sus relevantes hallazgos, y de su original planteamiento, Gombrich afirma de forma categórica al final de su libro que Warburg “no ha tenido sucesor hasta el momento y que el mensaje de su obra no ha pasado a la corriente de la historia del arte”. Según él, estos serían los motivos que han llevado a semejante situación:

---

<sup>208</sup> *Ibid.* Pág. 281.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.* Pág. 282.

<sup>211</sup> *Ibid.* Pág. 291.

Warburg rechazó explícitamente la interpretación «unilineal» de la historia del arte y pretendió comprender los complejos campos de fuerza que componen un «periodo». Al intentar organizar estas tensiones no podía sino utilizar su propia experiencia de su entorno como modelo. Como resultado, quizá malinterpretó el significado de las elecciones y las alusiones de las imágenes que deseaba comprender.<sup>212</sup>

Un comentario prácticamente final con el que Gombrich muestra de nuevo sus dudas acerca sobre los resultados e interpretaciones de las imágenes realizadas por Warburg, a quien cuestiona por dejarse influenciar demasiado por la “experiencia de su entorno como modelo”. Así, como vemos, el biógrafo termina de algún modo invalidando los logros de su predecesor, cuya forma de pensar abierta y personal, choca frontalmente con la imagen que el propio Gombrich tenía acerca de cómo debía ser y pensar un historiador del arte.

A pesar de esta posición negativa, la biografía intelectual de Gombrich sigue poseyendo un gran valor, no solo por recuperar numerosos textos inéditos y de difícil traducción, sino por condensar la evolución intelectual de Warburg y revelar muchas de sus fuentes, siendo por ello todavía uno de los textos fundamentales sobre el historiador del arte alemán. Sin embargo, tal y como hemos visto, la mirada de Gombrich respecto a Warburg está hasta cierto punto limitada al considerar a su biografiado como un autor del siglo XIX, cuando en realidad -y esta será la gran aportación de Didi-Huberman-, debe ser considerado como un autor del siglo XX que inició una nueva Historia del Arte.

### 1.2.3 Edgar Wind y su lectura de la biografía intelectual de Gombrich.

Tras este extenso análisis dedicado al libro de Gombrich, en el que hemos tratado de describir cómo Gombrich leyó y entendió a Warburg, nos parece especialmente relevante analizar también de que manera este texto fue recibido tras su publicación<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> *Ibid.* Pág. 293.

<sup>213</sup> De entre las muchas reseñas que aparecieron, son de destacar las de BURKE, Peter. En: *The Listener*. Londres, 21 de octubre de 1971. Pág. 546; GILBERT, Felix. En: *Journal of Modern History*,



Para ello, nos vamos a centrar en la reseña que realizó del texto de Gombrich uno de los más cercanos colaboradores de Warburg y miembros clave de *The Warburg Institute*: el historiador del arte alemán Edgard Wind (1900-1971).

Wind, pocos meses antes de fallecer, publicó el 25 de junio de 1971 en *The Times Literary Supplement* una crítica reseña sobre el texto de Gombrich<sup>214</sup>. En ella, el historiador del arte y uno de los impulsores del traslado del instituto Warburg a Londres, comienza asegurando que los textos de Warburg apenas eran conocidos en Inglaterra y que justamente una biografía podría haber ayudado a equilibrar este vacío. Sin embargo, escribe Wind, la biografía de Gombrich “fue concebida bajo una estrella infausta”. Una biografía escrita con “un tono deprimente” por un autor, Gombrich, a quien “le resultaba poco atractiva” la obra de Warburg. “Cabe preguntarse si no habría sido mejor dejar de escribir un libro sobre un tema tan difícil, que hacerlo de mala gana”<sup>215</sup>, asegura Wind.

Tras mostrar sus opiniones de carácter más personal sobre el texto, Wind comienza hablando sobre las “deficiencias” [*weaknesses*] del mismo. Una de ellas es que la biografía se “propone ser tres cosas a la vez”<sup>216</sup> sin lograr ninguno de estos objetivos: “En primer lugar, una presentación de las notas y borradores sin publicar de Warburg en lo que pretende ser una edición utilizable; en segundo lugar una historia biográfica que sirva de «andamiaje» para las notas, en vez del sistema normal y, en tercer lugar, un resumen de las investigaciones de Warburg y de su evolución como estudioso.”<sup>217</sup>

Wind critica que estos tres objetivos se interfieran a la vez, provocando que se mezclen “indistintamente” notas, borradores y textos publicados. De este modo, tampoco acepta que Gombrich haya creado una imagen de Warburg “torturada” tomando para ello como referencia escritos y notas personales que no habían sido siquiera publicados. Al respecto dice Wind: “Considerando lo que Warburg pensaba de las personas que tiene

---

44, September 1972. Pág. 381-391; KARLING, Sten. En: *Konsthistorisk Tidskrift*, 41, December 1972. Pág. 127-29; WATKIN, David. En: *Encounter*, 38. Londres, abril de 1972. Pág. 78-80.

<sup>214</sup> WIND, Edgar. “A review of a Gombrich’s *Aby Warburg: An Intellectual Biography*”. En: *The Times Literary Supplement*. Londres, 25 de junio de 1971. Pág. 735-736.

<sup>215</sup> WIND, Edgar. “Una reciente biografía de Warburg”. En: *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid: Alianza Forma, 1993. Pág. 159.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.* Pág. 160.

una «vida interior ruidosa»<sup>218</sup>, el hecho de que él mismo aparezca representado en el libro con ese carácter fatigoso, sin ninguna pausa en su vulgaridad, sugiere una cierta actitud obtusa por parte del autor.”<sup>219</sup> A continuación, el autor sigue defendiendo la personalidad de Warburg, quien no era según Gombrich “un introvertido malhumorado” sino “un ciudadano del mundo” con un carácter vitalista y con “gran sentido del humor”.

Respecto a las fuentes de las que bebió Warburg, sin duda uno de los aspectos más elaborados del texto de Gombrich, Wind critica que el biógrafo no tuviera en consideración la obra de Vischer “o la referencia a ella en la tesis de Warburg. *Einfühlung* [empatía] es un término usado regularmente por Warburg, y la palabra «empatía» aparece con bastante frecuencia en el libro del profesor Gombrich”. Además, en el “libro se afirma reiteradamente que Warburg basó su concepción de la mente humana en una psicología mecanicista anticuada que sólo «hablaba en términos de impresiones sensoriales y asociación de ideas», precisamente la doctrina contra la que Vischer había escrito *Über das optische Formgefühl*.”<sup>220</sup>

Según Wind, Gombrich, en su historia del pensamiento de Warburg, además olvida otra serie de “amigos intelectuales” fundamentales para comprender su desarrollo: “Una y otra vez aparecen en esas páginas «su amigo Mesnil», «su amigo Jolles», «su amigo florentino Giovanni Poggi», «su amigo Pauli, el historiador del arte del Hamburgo» (...) no se intenta en ningún lugar ofrecer una caracterización de esas personas ni dar incluso la más mínima idea de los estudios que les preocupaban o de su idiosincrasia personal”<sup>221</sup>. De hecho, justamente, el propio Warburg, asegura Wind, consideraba fundamental, para entender a una figura histórica, conocer su “entorno intelectual”.

Dentro de esta dura crítica, Wind destaca que Gombrich apenas mencionara al filósofo Ernst Cassirer (1874-1945), con quien, a pesar del “contraste de personalidades”, mantuvo una importante relación, especialmente durante el periodo convaleciente de Warburg. Sobre su enfermedad, dijo Cassirer: “«En la primera conversación que tuve

---

<sup>218</sup> En una nota a pie de página se indica la frase en alemán: “*ein geräuschvolles Innenleben*”.

<sup>219</sup> *Ibid.* Pág. 161.

<sup>220</sup> *Ibid.* Pág. 162.

<sup>221</sup> *Ibid.* Pág.163.

con él, Warburg observó que los demonios, cuyo dominio en la historia de la humanidad había intentado explorar, se habían vengado apoderándose de él»<sup>222</sup>. Wind aprovecha este comentario de Cassirer para criticar que Gombrich llegara a una conclusión opuesta, asegurando que los escritos de Warburg demostraban que era falsa la “leyenda” de que “«las principales preocupaciones del paciente estaban relacionadas entonces con sus anteriores investigaciones sobre demonología y superstición»”. Además, insiste Wind, justamente fue gracias a la comprensión “de la naturaleza de sus obsesiones” lo que ayudó “a su cura”, siendo la “prueba crucial” de ello la famosa conferencia sobre el ritual de la serpiente entre los indios pueblo realizada en el hospital<sup>223</sup>.

A continuación, el historiador del arte afea que Gombrich dejara de lado esos años de convalecencia de Warburg, al no verse el biógrafo capacitado para ello por no ser “competente para tratar el tema”. Sin embargo, Wind critica esta postura, asegurando que “Warburg no habría aprobado esa decisión porque consideraba, e insistió siempre enérgicamente en ello, que siempre que un estudioso tropieza con un problema que no puede tratar por falta de competencia profesional, debe pedir la ayuda de un experto y emprender con él una investigación conjunta”<sup>224</sup>. Respecto a esto, añade Wind, aunque Gombrich quisiera dejar de lado cuestiones psiquiátricas, “la actitud del biógrafo no ha estado exenta de connotaciones médicas, por lo que es aun más de lamentar que la tarea no se pudiera en manos más competentes”<sup>225</sup>.

Wind, a continuación, comenta la factura del libro, especialmente en cuanto a la “descuidada” bibliografía se refiere, incompleta y con algunos errores. A lo que hay que añadir que “los extractos de los escritos no publicados de Warburg se presentan sin anotaciones”<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> *Ibid.* Pág. 165. El texto recogido por Wind, procede de la nota a pie página “de la alocución de Cassirer en el funeral de Warburg en *Aby M. Warburg zum Gedächtnis*, (edición privada, Darmstadt, 1929)”.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ibid.* Pág. 165-166.

<sup>225</sup> *Ibid.* Pág. 166.

<sup>226</sup> *Ibid.*

En su comentario final, Wind asegura que “existe el peligro de que, a pesar de sus deficiencias, el libro sea usado y citado como sustituto de las propias publicaciones de Warburg, que todavía no existen en inglés”. En contra de ello, Wind plantea que se deberían haber traducido sus textos en inglés, lo que “habría dado forma a un volumen, sino más ligero, ciertamente más corto que el libro objeto de esta recensión. Sin embargo, parece que entre los seguidores de Warburg se ha convertido en tradición considerar sus formulaciones literarias como un especie de arcano, un elixir de la sabiduría (...) que no debe servirse a los consumidores británicos sin mezclarlo con una abundante agua de cebada.”<sup>227</sup>

Wind acaba su crítica recensión, una auténtica invalidación, esperando que al igual que se ha realizado una edición italiana llevada a cabo por Gertrud Bing en 1966, también pueda verse en un futuro una versión de los escritos “incomparables” de Warburg en lengua inglesa.

---

<sup>227</sup> *Ibid.* Pág. 168.

### 1.3 La recepción de la obra de Aby Warburg hasta la publicación de *L'image survivante* (1970-2002)

Continuando con nuestro recorrido -comenzado en el año 1929 tras la muerte de Warburg-, y cómo forma de conocer cómo ha sido la recepción de la obra del historiador alemán, nos centraremos ahora, sucesivamente, en el periodo que va desde la publicación del libro de Gombrich hasta la aparición de *L'image survivante* (2002), escrito por Georges de Didi-Huberman.

Acerca del trabajo académico que se ha venido generando a partir de su figura, existen dos libros que recogen de forma exhaustiva toda esta bibliografía:

-WUTTKE, Dieter *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung; mit Annotationen*. Baden-Baden: Koerner, 1998.

-BIESTER, Björn; WUTTKE, Dieter. *Aby M. Warburg-Bibliographie 1996 bis 2005: mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866 bis 1995*. Baden-Baden: Koerner, 2007.

A estos libros, es necesario añadir el blog: <http://aby-warburg.blogspot.com.es/><sup>228</sup>, creado por el propio Björn Biester, y donde se continúa con la labor de recopilar toda la bibliografía existente en relación a Warburg desde el año 2006 hasta el día de hoy.

Sin embargo, para valorar cómo ha sido entendido Warburg durante este amplio periodo, es necesario realizar una selección de textos dada la cantidad ingente de publicaciones. Para ello, hablaremos primero sobre las ediciones realizadas sobre los textos de Warburg, y a continuación destacaremos los escritos que consideramos más relevantes generados sobre Warburg hasta la aparición de la *L'image survivante* (2002) de GDH.

---

<sup>228</sup> BIESTER, Björn. *Aby Warburg - Bibliographie 2006 bis 2021*. <http://aby-warburg.blogspot.com.es/>. Consultado el 29 de junio de 2020.

### 1.3.1 Reediciones y traducciones de la obra de Aby Warburg

Comenzaremos pues nuestro estudio comentando primero las distintas reediciones que se fueron llevando a cabo de la obra de Warburg, sobre la cual, como ya mencionamos, hasta la década de los setenta únicamente se había publicado los *Gesammelte Schriften I, 1-2. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (1932). Esta fue así la primera edición en alemán de lo que debían ser las futuras obras completas de Warburg, aunque nunca se llegarían a completar.

La siguiente edición conocida de los textos de Warburg, ya también citada, fue la traducción al italiano del primer tomo de los *Gesammelte Schriften: La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura* (1966), cuya introducción y edición correría a cargo de Gertrud Bing. Esta edición sería reimpresa en el año 1980 y en 1996.

En Francia, no sería hasta 1990, cuando aparecerían los *Essais florentins*<sup>229</sup>, una selección de textos de Aby Warburg sobre el Renacimiento, cuya introducción correría a cargo de Éveline Pinto, profesora de filosofía en la universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Pero, sin duda, la edición más ambiciosa sería la realizada a partir de 1998 por la Akademie Verlag en Alemania, quien no solo reeditaría *Gesammelte Schriften*<sup>230</sup> originales, sino que continuaría con la publicación de nuevos volúmenes. Éstas son las ediciones existentes hasta el momento:

-vol. I, 1.2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (1932). Eds. Horst Bredekamp y Michael Diers. Berlín: Akademie Verlag 1998.

---

<sup>229</sup> WARBURG, Aby. *Essais florentins*. París: Klincksieck, 1990. Será reeditada en 2015 por la editorial Hazan.

<sup>230</sup> El primer tomo de los *Gesammelte Schriften* de Aby Warburg fue inicialmente publicado en 1932, tres años después de la muerte del autor: *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Eds. G. Bing y R Rougement. Leipzig-Berlín: B. G. Teubner, 1932.

-vol. II, 1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Eds. Martin Warnke y Claudia Brink. Berlín: Akademie Verlag, 2000.

-vol. II, 2: *Bilderreihen und Ausstellungen*. Eds. Uwe Fleckner y Isabella Woldt. Berlín: Akademie Verlag, 2012.

-vol. III, 2: *Bilder aus den Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*. Ed. Uwe Fleckner. Berlín: Akademie Verlag, 2018.

-vol. IV: *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Eds. Ulrich Pfisterer y Hans Christian Hönes. Berlín: Akademie Verlag, 2015.

-vol. VII: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Eds. Karen Michels y Charlotte Schoell-Glass. Berlín: Akademie Verlag, 2001.

En esta completa edición sobre el trabajo de Aby Warburg se encuentran reunidas las escasas publicaciones realizadas en vida por el autor hamburgués, sus textos sobre el renacimiento del paganismo, sus diarios, textos inéditos, conferencias, además de las imágenes y notas de trabajo referentes al atlas *Mnemosyne*. Los *Gesammelte Schriften* son así un valioso proyecto que pretende editar las obras completas de Warburg.

En el ámbito inglés, no sería hasta el año 1999 cuando se publicaría finalmente la primera edición inglesa de los *Gesammelte Schriften I, 1-2: The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*<sup>231</sup>. Esta edición contaría además con una extensa introducción escrita por Kurt Forster, director del Canadian Centre for Architecture de Montreal y director fundador del Getty Research Institute. Sería así la primera vez que estos textos se tradujeron a la lengua inglesa, sesenta y siete años después de su publicación en alemán.

En el ámbito español<sup>232</sup>, el creciente interés por la figura de Warburg también se ha visto reflejado en nuevas ediciones. Así, Alianza Editorial publicaría en castellano *El renacimiento del paganismo Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (2005), una traducción de los dos primeros volúmenes de los *Gesammelte Schriften* de 1932. Esta versión española incluye el ensayo introductorio de la obra de Warburg realizado por Kurt W. Forster y que ya había sido publicado anteriormente

---

<sup>231</sup> WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Ed. K. Forster. Los Ángeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999.

<sup>232</sup> Aunque no se trate de una traducción de textos de Warburg, es necesario destacar, dentro del ámbito hispano, la introducción sobre Warburg realizada en 1991 por OCAMPO, Estela; PERAN, Martín. *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria Editorial, 1991. Pág. 130-138.

para la versión inglesa de *El renacimiento del paganismo*.

En paralelo a esta edición de sus escritos seleccionados, se han venido publicando o reeditando otra serie de textos que están ayudando a completar este corpus warburgiano. Es el caso de la correspondencia entre Aby Warburg y Fritz Saxl<sup>233</sup>. Estas cartas son un documento relevante para conocer tanto la historia interna del instituto y la biblioteca, como la relación intelectual entre ambos historiadores.

### 1.3.2. Publicaciones destacadas sobre Warburg desde 1970 hasta la aparición de *L'immagine survivante* (2002)

En el apartado “1.1. Publicaciones del círculo de Warburg (1930-1970)”, realizamos un recorrido por los textos generados por el círculo de Warburg y por otros cercanos colaboradores o de su instituto. Con el paso de los años, el número de investigadores se fue ampliando e internacionalizando, y ya durante la década de los sesenta aparecieron escritos de nuevos autores que quisieron reivindicar el legado de Warburg cuanto todavía éste apenas era conocido por un reducido círculo de especialistas.

Uno de estos autores fue Carlo Ginzburg, uno de los padres fundamentales de la microhistoria. En 1966 publicó un extenso artículo titulado “Da A. Warburg a E. H. Gombrich (note su un problema di metodo)”<sup>234</sup>. En este texto, Ginzburg comienza hablando sobre la reciente publicación en el ámbito italiano de una serie de textos en relación al historiador alemán, entre ellas la edición italiana de *La rinascita del*

---

<sup>233</sup> Existen dos ediciones. La primera corresponde al periodo de 1910-1919: MCEWAN, Dorothea (ed.) *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*. Hamburgo: Dölling und Galitz Verlag, 1998. La segunda amplía la correspondencia hasta la muerte del autor: MCEWAN, Dorothea (ed.). *Wanderstraßen der Kultur: Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*. Ed. Dorothea McEwan. Munich-Hamburgo: Dölling und Galitz, 2004.

<sup>234</sup> GINZBURG, C. “Da A. Warburg a E. H. Gombrich (note su un problema di metodo). En: *Studi Medievali*, vol. 7. Turín: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (CISAM), 1966. Pág. 1015-1065. Este texto sería posteriormente editado en 1986 en: *Miti, Emblemi, Spie. Morfologia e storia*. Turín: Einaudi, 1986. La versión en español que utilizaremos es: GINZBURG, C. “De Warburg a E. H. Gombrich (notas sobre un problema de método)”. En: *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Madrid: Gedisa, 1999. Pág. 38-93.



*paganesimo antico*, además de artículos de otros de autores próximos a *The Warburg Institute*<sup>235</sup>.

Ginzburg, quien investigó en el Instituto Warburg de Londres, pretende analizar en su escrito en qué consiste el “«método warburgiano» (...) y aclarar hasta qué punto, y de qué manera, la obra de Warburg fue continuada por sus seguidores”<sup>236</sup>. Este sería, por tanto, el tema central que el historiador italiano quiere desarrollar. Pero, al mismo tiempo, también pretende “redescubrir la verdadera fisionomía de este estudioso, quien ya había quedado oculto tras la imagen de su única obra en verdad acabada: La Biblioteca fundada en Hamburgo”<sup>237</sup>. En la introducción a su artículo, el historiador italiano comienza aclarando que el estudio de la antigüedad de Warburg no se refería a la

antigüedad apolínea de los clasicistas, sino una Antigüedad impregnada del «pathos dionisiaco». No hace falta subrayar cuánto debía esta visión de Warburg a Nietzsche. A través de la noción de *Pathosformeln*, las representaciones de mitos legados por la antigüedad eran entendidas como «testimonios de estados de ánimo convertidos en imágenes», en los que «las generaciones posteriores... buscaban las huellas permanentes de las conmociones más profundas de la existencia humana».<sup>238</sup>

Después, citando a Gertrud Bing, Ginzburg afirma “que los problemas que apremiaban ante todo a Warburg eran la función de la creación figurativa en la vida de la civilización [y la] relación variable que existe entre expresión figurativa y lenguaje hablado (...). Todos los demás temas (...) eran no tanto verdaderos objetivos como medios para llegar a ese fin.”<sup>239</sup> A continuación, tras expresar su visión de Warburg, Ginzburg continúa su estudio con el análisis de textos de Edgar Wind<sup>240</sup> y Fritz Saxl.

---

<sup>235</sup> Ginzburg analiza así las últimas publicaciones traducidas al italiano, caso de *La storia delle immagini* (1965) de Fritz Saxl; *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1965) de E. Gombrich y *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti* (1961) de Erwin Panofsky, entre otros.

<sup>236</sup> *Ibid.* Pág. 38.

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> *Ibid.* Pág. 41.

<sup>239</sup> *Ibid.* Pág. 42.

<sup>240</sup> WIND, E. “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik”. En: *Zeitschrift für Ästhetik*, 25, 1931. Pág. 163-179. El otro texto es el prefacio para la *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der antike. Erster band: Die erscheinungen des jahres 1931* (1934). Leipzig: B. G. Teubner, 1934.

Según su lectura, Saxl, en vez de trabajar como Wind, centrado en sistematizar “los presupuestos teóricos y conceptuales de Warburg”, prefirió trabajar a partir “de los resultados concretos obtenidos por el estudioso hamburgués”<sup>241</sup>. Así, Saxl, en sus primeros artículos no “se había limitado, en esencia, a trazar un primer balance de la actividad de Warburg”, sino que, en colaboración con Erwin Panofsky en el conocido estudio “*Classical Mythology in Mediaeval Art* (1933)<sup>242</sup>, había realizado una verdadera “profundización de ese balance”<sup>243</sup>. Este estudio, escrito en inglés, según Ginzburg “se remite de manera explícita a Warburg y a sus métodos, casi con la intención de presentar el uno y los otros al público culto de ultramar”.<sup>244</sup> Respecto a Saxl, el historiador italiano critica que en sus análisis, “frente a la amplitud de intereses y a la variedad de aproximaciones propias de Warburg, Saxl tiende a privilegiar el análisis iconográfico, hasta hacer del mismo un instrumento de reconstrucción histórica general”<sup>245</sup>.

Ginzburg también dedica un importante espacio a Erwin Panofsky. Según él, lo que más interesaba al historiador del arte era “la justificación teórica de sus investigaciones iconográficas”, mientras que “para Warburg una investigación puramente iconográfica carecía de sentido: la elección de determinados temas -por ejemplo, la muerte de Orfeo- era tan importante para la reconstrucción de la mentalidad de la sociedad florentina del siglo XV, como el estilo adoptado”<sup>246</sup>. Sobre Gombrich, a quien también dedica numerosas páginas, Ginzburg plantea que nunca estuvo muy próximo a la forma de trabajar de Warburg, especialmente debido a la falta de sistematización de éste<sup>247</sup>.

En general, en este largo y valioso estudio, podemos establecer que más que profundizar en el “método warburgiano”, Ginzburg se centra especialmente en conocer la forma de trabajar de los seguidores y estudiosos relacionados con el Instituto Warburg para saber

---

<sup>241</sup> *Ibid.* Pág. 43.

<sup>242</sup> PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. “Classical Mythology in Mediaeval Art”. En: *Metropolitan Museum Studies* Vol. 4, No. 2. The Metropolitan Museum of Art: Nueva York, marzo, 1933. Pág. 228-280.

<sup>243</sup> GINZBURG, C. “Da A. Warburg a E. H. Gombrich...”, *op. cit.* Pág. 44.

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> *Ibid.* Pág. 49.

<sup>246</sup> *Ibid.* Pág. 55.

<sup>247</sup> *Ibid.* Pág. 60.

de qué modo han desplegado sus propios métodos de análisis de imágenes más allá de su mentor.

El siguiente texto al que haremos mención fue escrito en 1971 por Leopold Ettliger<sup>248</sup>, y también forma parte de la selección llevada por Wuttke. Lleva por título “Kunstgesichte als Geschichte” y, como su propio título indica, se adentra en la relación entre la Historia del Arte y la Historia. Para ello, realiza un recorrido a través de las figuras fundacionales de la Historia del Arte: Vasari, Wincklemann, Wölfflin o Gombrich. Entre estas figuras, Ettliger dedica dos páginas a la metodología Warburgiana, principalmente a partir de sus estudios “Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum” (1902) y “Arbeitende Bauern auf Burgindischen Teppichen” (1907). Ettliger afirma en su texto que ha introducido a Warburg en su estudio para mostrar que “su método iconológico” [*Seine ikonologie Methode*], no solo sirve para explicar un contenido, como si se tratara de un “acertijo de imágenes” [*Bildrrätsels*], sino que su método es una investigación profunda de la función de la obra artística en relación al momento histórico, pero también en relación con su tradición<sup>249</sup>. Ettliger añade además que para Warburg el arte nace de la colaboración de individuos y que es a partir de esta vital colaboración que surge el símbolo. Un símbolo en el cual forma y contenido son inseparables<sup>250</sup>.

Cuatro años más tarde, vería la luz uno de los textos que hoy en día siguen siendo un referente sobre Warburg: “Aby Warburg e la scienza senza nome”<sup>251</sup>(1975) de Giorgio Agamben, sobre el que hablaremos también más adelante. En su conocido artículo, el filósofo italiano comienza declarando:

El presente ensayo tiene como objetivo la situación crítica de una disciplina que, a diferencia de tantas otras, existe pero no tiene nombre. Dado que el creador de esta disciplina ha sido Aby Warburg, sólo un análisis atento de su pensamiento podrá

---

<sup>248</sup> ETTLINGER, Leopold. “Kunstgesichte als Geschichte” (1971). En: WUTTKE, D (ed.). *Ausgewählte Schriften...*, op. cit. Pág. 499-513. El texto fue originalmente publicado en *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 16. Hamburgo: Hauswedell & Co, 1971. Pág. 7-19.

<sup>249</sup> *Ibid.* Pág. 510.

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> AGAMBEN, G. “Aby Warburg e la scienza senza nome”. En: *Settanta. Mensile di cultura, politica, economia*, año I (n. 2). Roma: Associazione Culturale Settanta, julio-septiembre 1975. Pág. 70-85. Para la edición en español nos serviremos de la traducción del texto: AGAMBEN, G. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. En: *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama. 2008. Pág. 127-153.

ofrecernos el punto de vista a partir del cual ha sido posible una situación semejante. Y sólo a partir de una situación tal será posible preguntarse si esta «disciplina innominada» es susceptible de recibir un nombre y en qué medida los nombres hasta ahora propuestos responden al objetivo.<sup>252</sup>

Seguidamente, Agamben comienza a introducir al lector al pensamiento de Warburg, que se caracterizó por su oposición “al método estilístico-formal dominante en la historia del arte a finales del siglo XIX”<sup>253</sup>, ya que su objeto de estudio “es más bien la imagen que la obra de arte, y eso la pone resueltamente fuera de los confines de la estética”<sup>254</sup>. Su tema principal de estudio sería pues “«la vida póstuma» [*Nachleben*] de la civilización pagana”<sup>255</sup>. Una cuestión que Warburg comprendió “con una sorprendente intuición antropológica, que el de la «transmisión y la supervivencia» es el problema central de una sociedad «caliente» como la occidental, tan obsesionada por la historia como para querer hacer de ella el motor de su propio desarrollo.”<sup>256</sup>

Agamben, además presta atención a uno de los términos más complejos de Warburg, el *Zwischenraum*, el intervalo. De este modo, para el autor, “la «ciencia sin nombre» que Warburg persiguió es “«una iconología del intervalo» o una psicología del «movimiento pendular entre la posición de las causas como imágenes y como signos»”<sup>257</sup>. Páginas más adelante, en su intento de describir esta ciencia de Warburg, Agamben afirma que quizá “el modo menos infiel de caracterizar su «ciencia sin nombre» es incluirla en el proyecto de una futura «antropología de la cultura occidental», en la cual filología, etnología, historia y biología converjan con una «iconología del intervalo», del *Zwischenraum*”<sup>258</sup>.

Agamben, con una gran capacidad de síntesis, también hablará del atlas *Mnemosyne*, del que afirmó que era “una especie de gigantesco condensador en el que se reunían todas las corrientes energéticas que animaron y todavía siguen animando la memoria de

---

<sup>252</sup> AGAMBEN, G. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, *op. cit.* Pág. 127.

<sup>253</sup> *Ibid.* Pág. 128.

<sup>254</sup> *Ibid.* Pág. 132.

<sup>255</sup> *Ibid.* Pág. 134.

<sup>256</sup> *Ibid.* Pág. 135.

<sup>257</sup> *Ibid.* Pág. 138.

<sup>258</sup> *Ibid.* Pág. 148.

Europa y que tomaban cuerpo en sus «fantasmas» (...)»<sup>259</sup>. Un atlas que el autor compara con el teatro de la memoria de Giulio Camilio, y que entinede como “un atlas mnemotécnico-iniciático de la cultura occidental”. Sin embargo, al mismo tiempo, el *Bilderatlas* también fue ideado por el propio historiador del arte alemán como una “especie de sistema mnemotécnico para uso privado en el cual el estudioso y psicopático Aby Warburg proyectó y trató de solucionar sus conflictos psíquicos personales.”<sup>260</sup> Ideas que posteriormente veremos retomará George Didi-Huberman, quien ligará el atlas *Mnemosyne* con la propia psique de Warburg.

Continuando con publicaciones procedentes del ámbito académico italiano, el cual, junto con el alemán, fue el más receptivo a la obra de Warburg, es necesario pasar a la década de los ochenta, ya que, a pesar de la publicación del biografía de Gombrich en 1970, la obra del historiador alemán no vivió una auténtica recuperación hasta mucho más tarde. Uno de los posibles motivos, como menciona José Emilio Burucúa, fue que en realidad el libro de Gombrich se reeditó “con mayor éxito y resonancia, en 1986”<sup>261</sup>.

El texto al que nos referimos fue un número monográfico publicado por la revista italiana *aut aut* en 1984 y que lleva por título *Storie di fantasmi per adulti*. *Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico*<sup>262</sup>. En este número, al que dedicaremos una especial atención, aparecen textos del propio Warburg en italiano, como “Il rituale del serpente” (1923), “*Déjeuner sur l’herbe* di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l’evoluzione del sentimento moderno della natura” (1929), y “Burckhardt e Nietzsche” (1927). También aparecieron artículos ya publicados de Fritz Saxl, caso de “La visita di Warburg nel Nuovo Messico” (1929-30); de Edgar Wind, “Il concetto di *Kulturwissenschaft* di Warburg e il suo significato per l’estetica” (1931); de Ersnt Gombrich, “Aby Warburg 1866-1929” (1966); y de Tito Vignoli, “Evoluzione storica del mito e della scienza” (1879). En la introducción al número, se indican los motivos de esta publicación monográfica:

---

<sup>259</sup> *Ibid.* Pág. 140.

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> BURRUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. México: Fondo de cultura económica, 2003. Pág. 11.

<sup>262</sup> Revista *aut aut*, n° 199-200. Milán: La Nuova Italia Editrice, enero-abril 1995 (1984).

Questo fascicolo speciale è dedicato ad Aby Warburg. Si tratta di una figura anomala ma molto significativa nel quadro delle modificazioni di pensiero tra Otto e Novecento. Non è un vero e proprio storico dell'arte, eppure si occupa soprattutto di pittura rinascimentale. Non è un vero e proprio filosofo, eppure la sua riflessione abbraccia la zona più delicata del pensiero contemporaneo, l'irrompere dell'irrazionalismo dopo Nietzsche. Ma si occupa anche di antropologia e di psicologia, di storia delle religioni e di astrologia, e il suo obiettivo è apertamente una nuova e mai scritta 'scienza' dell'uomo.<sup>263</sup>

El número reivindica así la originalidad y la interdisciplinareidad de la “ciencia” de Warburg, abierto a la antropología, la psicología o la religión, además de al arte, y plantea la necesidad de reconstruir su pensamiento. Pero, junto a esta recuperación de artículos de Warburg -tal y como menciona Monica Centanni-, *aut aut*

publicava anche i contributi critici importanti di alcuni giovani intellettuali italiani, che erano destinati ad aprire una nuova stagione di riflessione sul pensiero di Warburg: i saggi di Giorgio Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*; di Alessandro Dal Lago, *L'arcaico e il suo doppio*; di Gianni Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, sono a tutt'oggi un punto di riferimento imprescindibile nella bibliografia warburgiana.<sup>264</sup>

Viendo así la relevancia de este número dentro del ámbito de estudios warburgianos italianos, consideramos importante comentar brevemente algunos de estos artículos para conocer mejor cómo se comprendía a Warburg en aquellos momentos. Comenzaremos mencionando el texto del sociólogo Alessandro Dal Lago<sup>265</sup>, quien empieza su artículo lamentándose de que alrededor de Warburg existiese “una piccola leggenda culturale”, que había surgido debido a la peculiaridad de la personalidad del historiador, pero, “come avviene spesso nelle leggende, l'immagine che ne è al centro è sfocata”<sup>266</sup>. Dal Lago considera que es necesario descubrir al verdadero Warburg y señala que una de sus principales ideas fue “che certi contenuti emotivi del mito, sopravvissuti alle peripezie

---

<sup>263</sup> *Ibid.* Pág. 2.

<sup>264</sup> CENTANNI, Monica. “Aby Warburg. La dialettica dell'immagine Recensione del numero monografico: “aut aut” 321-322 (maggio / agosto 2004)”. En: *Engramma*, 34. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2309](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2309), junio/julio 2004.

<sup>265</sup> DEL LAGO, Alessandro. “*L'arcaico e il suo doppio, Aby Warburg e l'antropologia*” (1984). En: *aut aut*, n° 199-200. Milán: La Nuova Italia Editrice, enero-abril, 1995. Pág. 67-92.

<sup>266</sup> *Ibid.* Pág. 68.

delle immagini, parlano ancora alla sensibilità dei moderni”<sup>267</sup>. El autor plantea que Warburg era, en definitiva “un singolare tipo di filosofo della cultura” que se interesó en “la paura che spinge l’uomo primitivo a simbolizzare e a divinizzare la natura” y en “la tortuosa battaglia dell’intelletto contro i mostri scaturiti dall’immaginazione.”<sup>268</sup>

El siguiente artículo al que haremos mención en *aut aut*, pertenece al filósofo italiano Gianni Carchia, y lleva por título “Aby Warburg: simbolo e tragedia”. En su texto, el autor explora la influencia del pensamiento de Vischer y su obra *Das Symbol* (1887) en Warburg, centrándose especialmente en el término *Einfühlung* [empatía]. Carchia, ahonda en este concepto y, tomando como referencia la fórmula la “rinascita del paganesimo antico” de Warburg, establece que

[L]o stesso fenomeno del revival si può in buona misura determinare a partire dagli esiti solipsistici dell’empatia, come un distogliere lo sguardo dalla realtà razionalizzata per fare affiorare il substrato onirico, dinamico-pagano delle forme. La empatia è la restituzione alla natura del suo contenuto mitico più remoto – quello pagano – nella forma ineffettuale, non religiosa, del simbolo artistico.<sup>269</sup>

Continuando dentro del ámbito italiano, quizá el más receptivo a la obra de Warburg durante estas décadas, como hemos visto gracias a los escritos de figuras tan prominentes como Carlo Ginzburg o Giorgio Agmben, encontramos el texto de Salvatore Settis *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca* (1985)<sup>270</sup>. Un extenso artículo que parte de la idea tomada de Fritx Saxl de que únicamente se puede conocer la obra de Warburg si se estudia de «forma conjunta» sus textos y su Biblioteca<sup>271</sup>. Settis, en su artículo, realiza un breve recorrido por los autores que han escrito trabajos sobre la biblioteca y cuyas investigaciones “oscilan entre la enumeración sumaria de los ámbitos a los que la Biblioteca Warburg dedica atención y espacio (...) y las aproximaciones más precisas a una descripción de la Biblioteca, a

---

<sup>267</sup> *Ibid.* Pág. 70.

<sup>268</sup> *Ibid.* Pág. 72.

<sup>269</sup> *Ibid.* Pág. 99.

<sup>270</sup> SETTIS, Salvatore, “Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca”. En: *Quaderni Storici* 58/a. XX, 1. Roma: Le edizione de il molino, 1985. Pag. 5-38.

<sup>271</sup> SETTIS, Salvatore. *WARBURG CONTINUATUS. Descripción de una biblioteca*. Madrid: Ediciones de La Central, 2011. Pág. 25.

aquello que la distingue de las demás, la «clave» según la cual los libros se disponen en los estantes, siguiendo aquello que Warburg llamaba «la ley de la buena vecindad»<sup>272</sup>. Settis, realiza así un exhaustivo estudio sobre la estructura y topografía de la biblioteca y de los cambios que ésta sufrió en su paso de Hamburgo a Londres. Su conclusión es que únicamente realizando

una topografía de la Biblioteca y los escritos de Warburg (...) permitiría trazar un mapa global del trabajo de Warburg (...). Sólo dentro de ese cuadro más amplio podría intentar definirse mejor la estructura y el sentido que circula a través de las tres fórmulas-clave que podrían aspirar (cada una de ellas) a recoger en sí mismas el centro generador (*Hauptproblem*) de la Biblioteca como «conjunto de libros» y como «suma de problemas»: *Nachleben der Antike*; *Ausdruck* [expresión]; *Mnemosyne*.<sup>273</sup>

Pasando ahora al ámbito alemán, en 1995 la revista *New German Critique* sacó a la luz un número monográfico dedicado al término *Cultural History*, donde se incluyeron dos artículos centrados en Aby Warburg<sup>274</sup>. Respecto a este número, nuestro interés se centrará en el texto de Michael Diers<sup>275</sup>, “Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History”, ya que en él se realiza un breve y certero análisis sobre la recepción y difusión de la obra de Warburg en Alemania, especialmente en relación al término *Kulturwissenschaft*.

Diers comienza su texto afirmando que durante los años ochenta se habló mucho, especialmente en Alemania, sobre un innovador concepto: la ciencia cultural [*cultural science*]<sup>276</sup> - eminentemente interdisciplinar-, y que ya había sido perfilado por Aby Warburg durante los años veinte del pasado siglo. Diers, señalaba además que justamente uno de los términos principales que caracteriza el discurso actual sobre la

---

<sup>272</sup> *Ibid.* Pág. 27.

<sup>273</sup> *Ibid.* Pág. 68-69.

<sup>274</sup> *New German Critique*, 65. Carolina del Norte: Duke University Press, primavera-verano, 1995. En este número se publicaron los artículos “Aby Warburg’s Schlangensymbol: Reading Culture and Reading Written Texts” (Pág. 135-153) de Sigrid Weigel, y “Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History” (Pág. 59-73) de Michael Diers, traducido del alemán por Thomas Girst y Dorothea von Moltke.

<sup>275</sup> Es importante señalar que Diers también había publicado otros textos sobre Warburg. Véase “Kreuzlinger Passion,” en *Kritische Berichte*, no. 4/5. Marburg/Lanh: Anabas Verlag, 1979. Pág. 5-14.

<sup>276</sup> DIERS, Michael. “Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History”. En: *New German Critique...*, *op. cit.* Pág. 59.

Otra obra a destacar sobre Warburg de este periodo es: HOFMANN, W.; SYAMKEN, G; WARNKE, M. *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1980.



interdisciplinareidad “is «cultural memory» [*kulturelle Erinnerung*]”; término cuyo antecedente también podemos hallar en Warburg. Según el autor, el historiador alemán

is considered one of the prominent exponents of the history of forms and functions of art as an organum of "remembrance" [*Eingedenken*]. Through his method as well as his library, the "*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*" (...), Warburg devoted himself to the inquiry into the memory of images. It is thanks to this emphasis that his writings have remained topical or rather have become so once again after having been forgotten for a long time. By looking carefully at the history of his work's critical reception, it becomes clear how much the present owes to the work of the art-historian Warburg and his concept of cultural science.<sup>277</sup>

Tras esta reivindicación de Warburg como precursor de los estudios sobre la “memoria de las imágenes”, Diers afirma que Warburg, a pesar de la publicación de sus textos en los años treinta, fue en realidad redescubierto décadas más tarde principalmente por dos motivos: debido a la gran recepción de la obra de Walter Benjamin durante los años sesenta<sup>278</sup> y por el trabajo del “Frankfurt Institute for Social Research, which was able to resume its work in Germany as early as 1951.”<sup>279</sup> Diers, además, añade en su texto que el desarrollo de la iconología concebido como un método para la Historia del Arte se debió más bien a Panofsky que a Warburg<sup>280</sup>.

Para el autor, uno de los pensadores que más ayudó a la recuperación de Warburg fue Leopold Ettlínger (cuyas ideas ya comentamos anteriormente), con su artículo titulado “Art History as History” (1971). Según Diers, con este texto, Ettlínger no solo logró que

---

<sup>277</sup> *Ibid.* Pág. 60.

<sup>278</sup> Un ejemplo del interés por contrastar las figuras de Walter Benjamin y Aby Warburg en relación con la memoria y la historia en el ámbito alemán, fue el libro de Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin* (1987). También podemos citar, siguiendo esta línea de investigación a Matthew Rampley, y su *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Un texto que plantea que “even a brief comparison of the two reveals important parallels, ranging from their private libraries and their ambivalence over their Jewish background, to features common to their final incomplete Works, Benjamin’s *Passagen Werk* and the *Mnemosyne Atlas* of Warburg. Although the relationship between the thought of the two has been explored before, this has largely been with a view to illuminating the thought of Benjamin. In contrast to the aim of this study is to attempt a more comprehensive comparison of their thought.” (RAMPLEY, Matthew. *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000. Pág. 12).

<sup>279</sup> DIERS, Michael. “Warburg and the Warburgians...”, *op. cit.* Pág. 61.

<sup>280</sup> *Ibid.* Pág. 62.

Warburg volviera a interesar a los historiadores del arte durante los años setenta<sup>281</sup>, sino que también fuera visto como historiador de la cultura<sup>282</sup>. Así, los estudios de Warburg plantearon que la Historia del Arte debía ser “an historical science (“art history must remain a history”)” y tener un carácter interdisciplinar, integrando estudios psicológicos, geográficos o políticos. Pero, sobre todo, las investigaciones warburgianas reivindicaban, según Diers, “a history of visual media use of images (“historians of the image”) and a close analysis of its constantly changing historical function.”<sup>283</sup>

Este número de la revista *New German Critique* que acabamos de comentar, forma parte de un incremento de publicaciones surgidas en el ámbito alemán durante los años noventa, en el que el propio Diers ha sido un importante partícipe, siendo editor<sup>284</sup>, junto con Horst Bredekamp y Charlotte Schoell-Glass de la publicación que recogió en 1991 las actas del simposio internacional celebrado en Hamburgo sobre la figura de Aby Warburg<sup>285</sup>. Un relevante libro en el que aparecen figuras que consideramos fundamentales en los estudios warburgianos, caso de Kurt W. Forster o Dieter Wuttke. También es importante mencionar la intervención de intelectuales ingleses como el historiador Peter Burke, centrado en el Warburg antropólogo.

Ese mismo año, Diers publicaría en la misma editorial *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-1918*<sup>286</sup>, donde sacó a la luz materiales inéditos sobre las notas y la correspondencia privada de Warburg.

Durante esta década, también es necesario mencionar los libros *Aby M. Warburg «Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott». Portrait eines Gelehrten*<sup>287</sup> (1995), editado por Robert Galitz y Brita Reimers, y el original estudio de Charlotte Schoell-

---

<sup>281</sup> *Ibid.* Pág. 65.

<sup>282</sup> *Ibid.* Pág. 66.

<sup>283</sup> *Ibid.*

<sup>284</sup> También sería luego editor, como ya mencionamos del vol. I, 1,2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, *op. cit.*

<sup>285</sup> BREDEKAMP, H.; DIERS, M.; SCHOELL-GLASS, C. *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposium Hamburg 1990*. Weinheim: VCH-Acta Humaniora, 1991.

<sup>286</sup> DIERS, Michael, *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-1918*. Weinheim: VCH Acta humaniora, 1991.

<sup>287</sup> GALITZ, Robert; REIMERS, Brita (eds.). *Aby M. Warburg «Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott»*. En: *Portrait eines Gelehrten*. Hamburgo: Dölling und Galitz, 1995.

Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus* (1995)<sup>288</sup>, que analiza la obra de Warburg desde una innovadora óptica. La autora estudia así el trabajo del historiador alemán como una reacción al antisemitismo, utilizando para ello fuentes desconocidas hasta ese momento.

Ya fuera del ámbito alemán, queremos destacar la publicación *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*<sup>289</sup>, de 1998, donde se publicaron por primera vez de forma conjunta las fotos hechas por Warburg durante su viaje a Nuevo México y que utilizó en su conferencia de 1923.

Ese mismo año, saldría a la luz en Francia uno de los textos más originales sobre Warburg. Se trata del texto *Aby Warburg et l'image en mouvement* (1998)<sup>290</sup>, de Philippe-Alain Michaud. Una obra pionera -es la primera monografía sobre Warburg publicada en Francia- que toma como punto de partida los estudios del historiador alemán sobre la representación del movimiento y la gestualidad del cuerpo humano durante el Renacimiento y que culminaron con el atlas *Mnemosyne*. Michaud pone además en relación este interés por el movimiento de Warburg con precursores del cine como Etienne-Jules Marey y William Kennedy Laurie Dickson, dedicados a fotografiar/descifrar los misterios del movimiento humano y animal gracias a los nuevos medios técnicos. El libro está además prologado por el propio GDH; texto que más adelante comentaremos.

Para finalizar este apartado, queremos mencionar una obra que fue publicada el mismo año que la aparición de *L'image survivante* (2002)<sup>291</sup>, y que es necesario tener en cuenta para comprender el interés que había despertado el atlas *Mnemosyne* dentro de los estudios académicos. Se trata de *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della*

---

<sup>288</sup> SCHOELL-GLASS, Charlotte. *Aby Warburg und der Antisemitismus*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.

<sup>289</sup> WARBURG, Aby; MANN, Nicholas (ed.), *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*. Londres: Merrell Holbertson Publishers/ The Warburg Institute, 1998.

<sup>290</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Macula, 1998.

<sup>291</sup> Ese mismo año también se publicó en Italia: BERTOZZI, Marco. *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*. Modena: F.C. Panini, 2002.

*Memoria*<sup>292</sup>, editado por Monica Centanni, una de las más relevantes especialistas en Warburg.

El libro está dividido en tres partes. La primera es la introducción escrita por Kurt W. Forster, cuyo primer apartado comienza con el significativo intertítulo: “Un famosissimo sconosciuto”, indicando así la intención del texto, redescubrir una vez más la figura Aby Warburg. Un historiador que, como dice Forster,

no es conocido ni como el exponente de una específica escuela historiográfica, como Heinrich Wölfflin o Erwin Panofsky, ni como un profesional ligado al mundo de los museos o del mercado del arte, como Bernard Berenson o Wilhelm von Bode. Durante mucho tiempo ocupó sólo un puesto modesto en los anales de la historia del arte: permaneció, en cierto modo, al margen de una disciplina que se preocupaba principalmente de cultivar reputación académica y severidad metodológica<sup>293</sup>.

A continuación, Forster se queja de las “interpretaciones erróneas” que se han venido realizando sobre Warburg, afirmando además que “durante la mayor parte del siglo XX, la empresa cultural de Warburg atrajo muy poca atención”<sup>294</sup>.

Monica Centanni, por su parte, afirma en su prefacio al libro, y ya refiriéndose concretamente al atlas *Mnemosyne*, que “è rimasto per quasi un secolo un oggetto misterioso e auratico, anch’esso, come il suo autore principale, molto citato ma mai veramente “letto”: ovvero mai sottoposto ad analisi filologica e a verifiche metodologiche puntuali. In questo volumen, nella sezione Letture da *Mnemosyne* - e soprattutto nel cd-rom- si tenta per la prima volta di entrare nella macchina Atlante”<sup>295</sup>. Así, como establece Centanni, este libro supone un primer intento de entrar “nella macchina Atlante” gracias a una herramienta en ese momento innovadora, el CD-Rom, un trabajo digital que la propia Centanni ha continuado con la fundamental página dedicada a los estudios warburgianos: *La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, cuyo primer número salió en formato digital en septiembre

---

<sup>292</sup> CENTANNI, Monica (ed.). *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*. Milán: Bruno Mondadori, 2002.

<sup>293</sup> Para la traducción de la introducción de Forster me sirvo de: FORSTER, Kurt W. “Introducción”. En: WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo...*, op. cit. Pág. 11.

<sup>294</sup> *Ibid.* Pág. 12.

<sup>295</sup> CENTANNI, M. “Prefazione”. En : *Introduzione ad Warburg...*, op. cit. Pág. XI.

del año 2000 y cuya directora es la propia Centanni. *Engramma*<sup>296</sup>, es importante recalcarlo, supone una fundamental base de datos de estudios warburgianos, con números mensuales en los que participan los más destacados estudiosos de Warburg. Además, es un espacio en el que es posible consultar, imagen por imagen, las planchas del *Mnemosyne*.

La segunda parte del libro se dedica pues a estudiar la génesis y la historia del atlas, así como a realizar una identificación de las obras que aparecen en cada uno de los paneles. La tercera parte del libro está centrada, como ya mencionaba Centanni, a llevar a cabo un análisis sobre los propios paneles del atlas, y fue escrita por la propia Centanni y Katia Mazzucco. Un estudio, el del *Mnemosyne*, que según las autoras está lleno de retos y dificultades, pero que, al mismo tiempo, resulta fascinante, ya que supera el trabajo iconográfico tradicional y supone una herramienta de “infinite possibilità combinatorie”:

(...) *Mnemosyne* si configura (...) come uno strumento di ricerca che supera di gran lunga la potenzialità di un repertorio iconografico tradizionale, e continuamente (pericolosamente) invita ad allontanarsi, e ad allargare il cerchio dell'indagine, seguendo i passi in esso suggeriti.

Le «storie di fantasmi per persona veramente adulte», che Warburg voleva narrare e attivare attraverso la sua ultima opera, si rivelano anche un gioco interattivo di infinite possibilità combinatorie delle tracce e delle orme della memoria.<sup>297</sup>

Finalmente, y como conclusión a este apartado, podemos decir que el verdadero “revival” de Warburg se dio principalmente a partir de los años noventa y comienzos del dos mil, tras unas décadas, especialmente las transcurridas después de su muerte, 1929, en las que el “fantasma” de Warburg estuvo cerca de ser olvidado. Así, aunque sus investigaciones y metodología fueron continuadas de formas muy distintas por figuras como Saxl, Wind, Bing o Panofsky, su propia figura, oculta tras su propia biblioteca e

---

<sup>296</sup> El comité científico de *Engramma*, además, está formado por estudiosos de valía internacional de ámbitos como historia del arte, arquitectura, filosofía, antropología, historia del teatro o del cine. Son: Lorenzo Braccisi, Maria Grazia Ciani, Georges Didi-Huberman, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Fabrizio Lollini, Paolo Morachiello, Lionello Puppi, Oliver Taplin y Victoria Cirlot, entre otros.

<sup>297</sup> CENTANNI, M; MAZZUCCO, K. “Lecture da *Mnemosyne*”. En: *Introduzione ad Warburg...*, op. cit. Pág. 169.

institución, quedó poco estudiada. Por ello, muchos de los artículos o libros comentados<sup>298</sup>, especialmente durante los setenta y ochenta, más que una continuación de su pensamiento, o una recapitulación, fueron nuevos intentos de sacar a la luz aspectos concretos del trabajo del historiador alemán -según el interés de cada autor- en una eterna recuperación nunca completada. El libro que debería haber sido la obra definitiva, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, de Gombrich, no logró, por motivos ya comentados, tener la repercusión esperada en el momento de publicación, 1970.

Sin embargo, a partir de la década del dos mil, y especialmente gracias a la publicación del libro de Didi-Huberman la *L'immagine sopravvive*, que a continuación analizaremos de forma exhaustiva, Warburg comenzará a ser recibido de formá más amplia, novedosa y rica. En el caso de Didi-Huberman, hablaremos además de un caso de verdadera apropiación y de una relectura de la terminología warburgiana.

---

<sup>298</sup> No ha sido posible, evidentemente, mencionar todos los textos valiosos sobre Warburg. Sin embargo, consideramos necesario citar algunos de los que no han sido comentados:  
PANOFKY, E. "Aby Warburg". En: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 51, 1930. Pág. 29-33.  
KAEGI, W. "Das Werk Aby Warburgs". En: *Neue Schweizer Rundschau*, v. 1, nº 5, 1933. Pág. 283-293.  
SAXL, F. ""Three Florentines": Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil". En *Lectures*. London: Warburg Institute/University of London, 1957. Pág. 342-344.  
FÜSSEL, Stephan. *Mnemosyne, Beiträge von K. Berger, E. Cassirer, E. Panofsky zum 50. Todestag von Aby Warburg*. Göttingen: Gratia-Verlag, 1979.  
WUTTKE, D. *Aby M. Warburg Methode als Anregung und Aufgabe*. Göttingen: Gratia-Verlag 1979.  
FERRETTI, Silvia. *Il demone della memoria. Simbolo, arte e storia in Warburg, Cassirer e Panofsky*, Casale Monferrato: Marietti, 1984.  
KANY, Roland. *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, 1987.

## 2. L'IMAGE SURVIVANTE: HISTOIRE DE L'ART ET TEMPS DES FANTÔMES SELON ABY WARBURG (2002)

### 2.1. Aby Warburg en la obra de Didi-Huberman hasta la publicación de *L'image survivante*<sup>299</sup>

Dado que la aparición de *La imagen superviviente* supuso un antes y un después en la recepción de Aby Warburg dentro del ámbito académico, consideramos necesario conocer previamente la génesis de este valioso texto (un auténtico punto de inflexión en el trabajo de Georges Didi-Huberman) y analizar de qué modo y en qué momento GDH<sup>300</sup> descubrió e introdujo en sus escritos la figura y la terminología del historiador alemán. Así, como veremos, sus intereses iniciales, centrados en la Historia del Arte y en estudios sobre teoría de la imagen, se irán viendo influidos y, por tanto, radicalmente modificados y enriquecidos, por su original comprensión de Aby Warburg; tema al que dedicaremos esta segunda parte de la tesis.

A la cuestión de en qué momento de su vida intelectual GDH leyó por vez primera a Warburg, el autor asegura que:

I discovered Warburg in Italia, when I was in Roma in 1984 and I bought the volume "La rinascita del paganesimo antico". The same year I met Giorgio Agamben who was just publishing his important article "Warburg e la scienza senza nome"... It was the first philosophical confirmation of my new fascination for Warburg.<sup>301</sup>

De estas breves palabras, podemos extraer dos datos que nos ayudarán a contextualizar la relación Warburg-GDH. El primero, es la fecha: 1984, todavía cinco años antes de que aparezca por vez primera el nombre de Warburg en uno de sus textos, concretamente en "Le parcours clos du danseur de corde, ou l'histoire de l'art dans les

---

<sup>299</sup> En este apartado me centraré en aquellos artículos y libros que considero muestran con mayor claridad la evolución del pensamiento de GDH en relación con Warburg hasta *L'image survivante*.

<sup>300</sup> Por comodidad para el lector, a partir de este momento utilizaremos las siglas GDH, cada vez que nombremos o citemos a Georges Didi-Huberman.

<sup>301</sup> El extracto procede de un mail enviado por GDH al autor de la tesis el 30 de octubre de 2016 tras ser preguntado en relación a esta cuestión.

limites de sa simple raison” (1989)<sup>302</sup>, que luego formaría parte de su libro *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990)<sup>303</sup>.

Hasta ese momento de su carrera, GDH había publicado ya su primera monografía: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982)<sup>304</sup>, donde había estudiado la iconografía de las fotos realizadas en la clínica Salpêtrière, dirigida por el doctor Jean-Martin Charcot (1825-1893), afamado neurólogo francés. Se trata de un texto en el que GDH cuestiona tanto la creación de aquellas imágenes de mujeres bajo los síntomas de la histeria, como la puesta en escena, de carácter teatral, creada para la ocasión por el propio Charcot a la hora de realizar las fotos. Según asegura GDH: “(...) la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en invención de la histeria. Se identificó incluso, soterradamente, con una especie de manifestación artística. Un arte muy próximo al teatro y a la pintura.”<sup>305</sup>

Un trabajo en el que GDH todavía está lejos de servirse de referentes warburgianos a la hora de analizar la iconografía de la “histórica”, algo que luego sí hará en posteriores libros<sup>306</sup>, en los que pondrá en relación ese *pathos* de la histeria fotografiada en Salpêtrière con el *pathos* de las Ninfas y las Ménades griegas.

Tras esta primera monografía, a la que más adelante volveremos para estudiar cómo GDH se sirvió de la noción freudiana de síntoma como forma de comprender la función de la memoria de las imágenes en Warburg, y hasta la primera aparición de Warburg en uno de sus textos, GDH escribió los siguientes libros: *Mémorandum de la peste. Le fléau d'imaginer* (1983)<sup>307</sup>, *La Peinture incarnée suivi du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac* (1985)<sup>308</sup>, y *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990)<sup>309</sup>. La figura de

---

<sup>302</sup> GDH. “Le parcours clos du danseur de corde, ou l'histoire de l'art dans les limites de sa simple raison”. En: *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 30. París: Centre Georges Pompidou, 1989. Pág. 40-58.

<sup>303</sup> GDH. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. París: Minuit, París, 1990.

<sup>304</sup> GDH. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982.

<sup>305</sup> GDH. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007. Pág. 8.

<sup>306</sup> Es el caso de *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002) y en *L'image survivante* (2002).

<sup>307</sup> GDH. *Mémorandum de la peste. Le fléau d'imaginer*. París: Christian Bourgois, 1983.

<sup>308</sup> GDH. *La Peinture incarnée suivi du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*. París: Minuit, 1985.

<sup>309</sup> GDH. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. París: Flammarion, 1990.



Warburg, como podemos ver, tardará todavía cinco años en aparecer desde el descubrimiento de sus textos en Roma en 1984 hasta la mención de su nombre en uno de sus textos en 1989.

Pero antes de entrar a analizar esta primera aparición, consideramos necesario realizar un breve inciso y señalar otro dato importante que GDH describe en el párrafo antes citado: la mención de Giorgio Agamben y su artículo “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. Una evocación importante, ya que a partir de ella podemos plantear que GDH, al tiempo que descubrió la edición italiana de las obras de Warburg *La rinascita del paganesimo antico* editada por Gertrud Bing, leyó, quizá como una especie de guía o de primera interpretación de la obra de Warburg, el texto del filósofo italiano, una figura que aparecerá habitualmente en sus futuros libros, especialmente en *Survivance des lucioles*<sup>310</sup>, y con quien compartirá intereses “warburgianos”, como la figura de la Ninfa, a quienes ambos dedicarán diversas monografías. GDH cuatro libros, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002)<sup>311</sup>, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*<sup>312</sup> (2015), *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente* (2017)<sup>313</sup> y *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste* (2019)<sup>314</sup>, y Agamben el breve pero profundo texto *Ninfe* (2007)<sup>315</sup>.

Volviendo a lo que nos ocupa, la primera aparición del nombre de Warburg se produjo en el artículo “Le parcours clos du danseur de corde, ou l’histoire de l’art dans les limites de sa simple raison” (1989), un texto que como se indica en una nota final se trata de un extracto que procede “d’une plus longue *Question posée aux fins de l’histoire de l’art à paraître*”<sup>316</sup>. Nos centraremos pues en analizar la versión extensa de este artículo publicado luego en el libro *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art* (1990) bajo el título de “L’histoire de l’art dans les limites de sa simple raison” (Pág. 105-169), como forma de contextualizar y comprender esta primera aparición de Warburg.

---

<sup>310</sup> GDH. *Survivance des lucioles*. París: Minuit, 2009.

<sup>311</sup> GDH. *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. París: Gallimard, 2002.

<sup>312</sup> GDH. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. París: Gallimard, 2015.

<sup>313</sup> GDH. *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*. París: Gallimard, 2017.

<sup>314</sup> GDH. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. París: Gallimard, 2019.

<sup>315</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Turín: Bollati Boringhieri, 2007.

<sup>316</sup> GDH. “Le parcours clos du danseur de corde...”, *op. cit.* Pág. 58.

En esta monografía -y concretamente en este capítulo-, GDH cuestiona la función de los historiadores del arte y el saber producido por esa disciplina de origen vasariano llamada “Historia del Arte”, al tiempo que se pregunta sobre si estos historiadores se han planteado sobre “*a qué precio se constituye la historia del arte que producimos (...)*”. Para ello, GDH comienza hablando acerca de este primer fundador/inventor de la Historia del Arte, Giorgio Vasari (el otro padre será para GDH Panofsky, a quien está dedicado buena parte del libro). GDH quiere estudiar esta “historia problemática de la historia del arte” y entender “a título de síntoma colectivo, cómo el inventor mismo, Vasari, ha sido leído, seguido criticado, trastocado quizás, y quizás restablecido por sus mejores hijos”<sup>317</sup>. En esencia, lo que pretende nuestro autor es comprender un problema que

*atañe a los poderes de invención de un discurso sobre el objeto que pretende describir. Todo campo de saber se ha construido imaginándose terminado, «viéndose» poseer totalmente la suma del saber que aún no posee, y para el cual se está constituyendo. Se constituye entonces dedicándose a un ideal. Pero, haciéndolo, puede que dedique su objeto al ideal en cuestión: doblega al objeto a este ideal, lo imagina, lo ve o, más bien, lo prevé -en resumen, lo informa y lo inventa antes de tiempo-. Por ello, tal vez no sea exagerado decir que el historiador del arte empezó creando, en el siglo XVI, el arte a su propia imagen, para poder ella misma constituirse como discurso “objetivo”.*<sup>318</sup>

En este escrito, de carácter eminente historiográfico, GDH analiza y persigue el discurso vasariano -basado en un arte que imita a la naturaleza y en un ideal de belleza-, hasta el momento en el que los historiadores del arte comenzaron a ser conscientes “de que su trabajo atañía exclusivamente a la facultad de conocer, y no a la facultad de juzgar, cuando decidieron producir un discurso de la universalidad objetiva (*objective Allgemeinheit*, decía Kant) y ya no un discurso de la norma subjetiva”. En ese momento, para GDH, “el kantianismo de la razón pura se convirtió en una especie de paso obligado para todos los que buscaban re-fundar su disciplina, y redefinir el «arte» como un *objeto* de conocimiento más que como un tema de disputas académicas.”<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> GDH. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010. Pág. 117.

<sup>318</sup> *Ibid.* Pág. 118.

<sup>319</sup> *Ibid.* Pág. 125-126.

Según GDH, una minoría de historiadores impuso esa visión neo-kantiana desde Alemania, y su líder, su “jefe” y después “padre”, sería Erwin Panofsky, quien encarnó “definitivamente el prestigio y la autoridad de esta escuela iconológica salida de otra mente fascinante -hoy en día algo olvidada a la sombra del maestro de Princeton-, Aby Warburg”<sup>320</sup>. He aquí, pues, la primera mención de Warburg<sup>321</sup>. Aunque es realmente en la nota de pie de página donde GDH hace la auténtica presentación de este olvidado maestro. Allí escribe: “Warburg constituye un espíritu tan original -su inspiración filosófica, por ejemplo, está orientada hacia Nietzsche más que hacia Kant- que no sabría entrar en el marco de una simple cuestión formulada al *main stream* de la historia del arte contemporánea”<sup>322</sup>. Dicho esto, GDH comenta en esta misma cita los textos que considera en ese momento clave para la lectura y comprensión de Warburg, y que es necesario nombrar:

Los escasos trabajos de este hombre, al fin y al cabo solitario, fueron recopilados e introducidos por G. Bing: A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, 2 vols., Leipzig/Berlin, Teubner, 1932. Sobre Aby Warburg, consultaremos en particular el ensayo de E. Wind, «Warburg’s Concepts of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics», en *The Elocuence of Symbols: Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 21-35. Cfr. también la biografía debida de E. Gombrich, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, Londres, Warburg Institute, 1970. Apuntemos que es a E. Panofsky a quien fue pedida la necrológica de A. Warburg en el momento de su desaparición.<sup>323</sup>

Tal y como se puede apreciar, se trata de una bibliografía breve, en la que hay notables ausencias, entre ellas, justamente el artículo de Agamben o los escritos de otros cercanos colaboradores de Warburg, caso de Fritz Saxl. Warburg aparece así como un maestro de Panofsky que está más allá del marco tradicional de la Historia del Arte. Una figura “solitaria”, un “hombre”, como menciona de forma significativa, cuyo

---

<sup>320</sup> *Ibid.* Pág. 126.

<sup>321</sup> Como hemos señalado, esta es la primera mención de Warburg aparecida ya en el artículo de 1989 y ahora en su versión extendida en el libro de 1990. Sin embargo, en este texto de 1990, Warburg aparece también simplemente citado en páginas previas: Pág. 46, y en las notas a pie de página de las Pág. 74, 95 y 119.

<sup>322</sup> *Ibid.* Pág. 126.

<sup>323</sup> *Ibid.*

pensamiento está lejos de Panofsky, a quien le caracterizaba “la intensidad de su exigencia teórica” y cuyo instrumento fue la teoría del conocimiento de Kant<sup>324</sup>.

Panofsky, como veremos posteriormente en el apartado dedicado al análisis de *L'immagine vivente*, se irá convirtiendo para GDH en una figura cada vez más cuestionada y uno de los responsables, junto con Gombrich, del ocultamiento sistemático o de la deformación del original pensamiento de Warburg. De hecho, Panofsky será denominado por GDH como “The Exorcist”, apelativo que sirve precisamente como título al prefacio que GDH escribió para la edición inglesa de *Devant l'immagine* en el año 2005<sup>325</sup>.

La siguiente mención relevante sobre Warburg<sup>326</sup> que hallamos en una publicación de GDH se encuentra en su obra *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992)<sup>327</sup>, un estudio donde el autor francés dedica una especial atención a la obra del escultor minimalista Tony Smith, cuyo trabajo le permite analizar la relación de la forma con la presencia, y la abstracción geométrica con el antropomorfismo, sirviéndose para ello de terminología benjaminiana, caso del concepto de “aura” y de “imagen dialéctica”. Así, en este texto, la figura de Warburg aparecerá en tres ocasiones y siempre en relación con Benjamin, el otro pensador al que GDH ha dedicado más espacio en su extensa obra.

---

<sup>324</sup> *Ibid.* Pág. 127.

<sup>325</sup> GDH. *Confronting Images. Questioning the ends of a certain History of Art*. USA: The Pennsylvania State University, 2005. Pág. XV-XXVI. Originalmente este texto, titulado “L'exorciste”, tiene como origen una conferencia pronunciada en el museo del Louvre en diciembre de 2001 y que fue publicado en: *Relire Panofsky. Cycle de conférences organisé au musée du Louvre du 19 novembre au 17 décembre 2001 sous la direction de Mathias Waschek*. París: Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008. Pág. 67-87. Ambos textos muestran ligeras diferencias en su redacción. Ed. cast. GDH. “El exorcista”. En: *Falenas*. Santander: Shangrila, 2015. Pág. 127-140.

<sup>326</sup> En 1990, GDH también publicó el texto titulado “Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art Chrétien”. En: *Encyclopaedia Universalis – Symposium*. París: Encyclopaedia Universalis, 1990. Pág. 596-609. En ese texto también aparece el nombre de Warburg. Cito la versión en italiano: “Eppure Aby Warburg, in una delle sue intuizioni folgoranti, aveva invitato lo storico dell'arte a cercare nelle figure quella sfera in cui linguaggio e visualità non devono essere separati e l'ambiguità dei loro giochi (...) non deve essere chiarita, Rivolta o eliminata, ma solo aggiornata come un lavoro della figura stessa, per quanto labile o ingarbugliato e insensato possa essere” (GDH. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Bologna: Bruno Mondadori, 2008. Pág. 137-38).

<sup>327</sup> GDH. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Minuit, 1992.

En su siguiente monografía, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti* (1992)<sup>328</sup> -donde nuestro autor continúa mostrando interés por la escultura del siglo XX-, Warburg sigue apareciendo como un nombre más<sup>329</sup>. Dos años más tarde, en 1994, el nombre de Warburg aparecerá en el texto “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait “sur le vif””, donde GDH incidirá en la idea de que el autor alemán es “le plus «anthropologue» de nos grands historiens de l'art.”<sup>330</sup>

Será pues en *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995)<sup>331</sup> donde comenzamos a ver una aproximación más compleja y personal a la figura del historiador alemán junto con la aparición de términos de origen warburgiano. Practicamente al final del libro, GDH realiza una comparación metodológica -a pesar de los distintos intereses temáticos de ambos- entre el trabajo del escritor francés George Bataille y Aby Warburg:

Songons par exemple que chez Warburg comme chez Bataille passe une générosité vorace dans le savoir, dans le recueil tous azimuts des documents, mais aussi dans le franchissement, c'est-à-dire la *transgression* systématique, des champs disciplinaires traditionnels; qu'une même référence nietzschéenne traverse leur pensée de l'histoire; qu'une même obsession les occupe quant au destin -«survivances» et «décompositions» mêlées- de l'*antropomorphisme* et de ses «formules pathétiques».<sup>332</sup>

GDH compara así a ambos autores por la influencia de Nietzsche en su forma de comprender la Historia, por su ruptura de los campos disciplinarios y, como menciona más adelante, por que “tous deux ont visé le symptôme dans le symbole”<sup>333</sup>. También hace coincidir a ambos autores en sus intereses por la cuestión antropológica de las imágenes, y en su capacidad de desarrollar una “contre-histoire”.

---

<sup>328</sup> GDH. *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*. París: Macula, 1992.

<sup>329</sup> Así también sucede en otros textos. Véase GDH. *Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende*. París: A. Biro, 1994.

<sup>330</sup> GDH. “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait “sur le vif””. En: *Mélanges de l'École française de Rome- Italie et Méditerranée*, CVI. Roma: École Française de Rome, 1994. Pág. 411.

<sup>331</sup> GDH. *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. París: Macula, 1995.

<sup>332</sup> *Ibid.* Pág. 380.

<sup>333</sup> *Ibid.* Pág. 381.

Además, y este es quizá el elemento que GDH considera más relevante, hay una verdadera proximidad metodológica entre ambos autores en relación con el montaje de imágenes: Warburg a través del atlas *Mnemosyne* y Bataille mediante su labor en la revista surrealista *Documents* (1929-30):

Au bout du compte, une même pratique interprétative se faisait jour, vouée à faire *fuser le sens* - à tous les sens, destructeur et producteur, de ce verbe -par un travail du *montage* figuratif que les planches presque muettes de *Mnémosyne*, exactement contemporaines de *Documents*, incarnent si bien dans l'oeuvre de Warburg.<sup>334</sup>

Por tanto, GDH hace coincidir tanto metodológica como temporalmente, las técnicas de “montage figuratif” de Warburg y de Bataille; una comparativa en la que insistirá en futuros textos, pero que ya nos habla de la necesidad de GDH de hacer dialogar a Warburg con otra serie de pensadores del siglo XX, especialmente Walter Benjamin, Carl Einstein o Bertolt Brecht. Aparte, es necesario señalar en relación con este libro, la mención a la terminología típicamente warburgiana («survivances» y «formules pathétiques») junto con la publicación de una imagen del atlas *Mnemosyne* en la página 382, concretamente la plancha B, titulada “Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonie auf die abstrakte Geometrie statt auf die kosmisch bedingte (Lionardo)”.

Otro detalle significativo, es que aunque en este texto GDH dedique casi dos páginas a Warburg, en la nota a pie de página de la página 381 se indica de nuevo una pequeña bibliografía sobre el historiador alemán, como si Warburg tuviera que ser de nuevo presentado. En ella, GDH cita tres publicaciones: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* de Dieter Wuttke en su edición de 1980, la biografía de Gombrich, y el artículo de Giorgio Agamben “Aby Warburg e la scienza senza nome”, recuperando ahora sí el texto del filósofo italiano.

Es a partir de este momento<sup>335</sup>, dentro de la carrera de GDH, cuando el autor francés se va a ver influido por Warburg de una forma mucho más personal, y el concepto

---

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> En la obra de GDH aparecerá cada vez más habitualmente el nombre de Warburg, por este motivo, nos centraremos solo en los textos verdaderamente significativos.

“*survivance/Nachleben*”, central en su trabajo, comenzará a tener un papel predominante. Su obra, de este modo, comenzará a girar alrededor de él y de su original interpretación.

Este cambio lo podemos ver en un “texto-bisagra” (ya que supone un cambio en su relación con Warburg) publicado dentro del libro *Phasmes. Essais sur l'apparition*<sup>336</sup> titulado “Revenance d'une forme” [Reaparición de una forma] (1996-97). En él, nuestro autor, casi a modo de relato, describe una experiencia propia vivida en un “mercato di figurine” navideño de Roma. Un espacio caótico, lleno de objetos, que a ojos de GDH se convierte en un “reino ruidoso del anacronismo”<sup>337</sup>. Es ahí, en medio de este “desorden festivo y figurativo”, donde GDH piensa que “Warburg, con toda seguridad, habría tenido la mente -su mente de historiador y de antropólogo nietzscheano- alerta y los ojos muy abiertos”. Viendo todo aquel espectáculo, ese “batiburrillo” de figuras anacrónicas, GDH se hace la pregunta de no sólo cómo aparecen las formas,

sino también cómo desaparecen. Pero igualmente en qué sentido su desaparición es tal vez un simple señuelo o un efecto de la represión. Es decir, una posibilidad de eterno retorno.

Surge entonces la pregunta, la verdadera pregunta: ¿cómo vuelven las formas?, igual que se dice de los fantasmas. Pregunta nietzscheana, pregunta freudiana, pero también cuestión warburgiana por excelencia: la del *Nachleben*, la “supervivencia” de las formas o “fórmulas” visuales.<sup>338</sup>

GDH cuenta a continuación cómo en ese mercado del belén halló una peculiar figura, “una forma absolutamente extraña”. Una masa informe fabricada en terracota. Una, como él mismo la denomina, “incongruencia formal” que, asegura “me la sé de memoria”, y “reconozco aquí bruscamente (...) con la sensación suprema del *Nachleben*, de la reaparición, del desplazamiento, del anacronismo. Efectivamente, esta

---

<sup>336</sup> GDH. “Revenance d'une forme” (1996-97). En: *Phasmes. Essais sur l'apparition*. París: Minuit, 1998 [ed. cast: “Reaparición de una forma”. En: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición, 1*. Santander: Shangrila, 2015. Pág. 38-49].

<sup>337</sup> *Ibid.* Pág. 40.

<sup>338</sup> *Ibid.* Pág. 42.

forma la conozco de otra parte y de antaño (sin por ello haberla sentido como algo familiar).”<sup>339</sup>

Fijémonos, dentro de esta importante declaración, concretamente en el verbo utilizado por GDH: “reconocer”, y exactamente con la idea de reconocer a través de la memoria -prácticamente inconsciente, puesto que GDH recuerda la figura de otro lugar y de otro tiempo indefinido (“antaño”), pero no le es “familiar”, próxima-, antes casi de entender exactamente qué es el objeto en sí. Aparte, y esto es igualmente relevante, GDH asegura haber tenido la “sensación suprema del *Nachleben*”. Así, podemos decir, que para GDH, el *Nachleben* warburgiano, que hasta ese momento había sido un concepto más entre otros muchos trabajados por él, ha sido interiorizado de tal manera que el autor ahora es capaz de sentirlo, de percibirlo. Por lo tanto, ha sido completamente asimilado ya no solo a nivel intelectual. Se trata de una verdadera experiencia que le hace ir más lejos en su diálogo con Warburg, situándole a un nivel distinto -más personal e íntimo- respecto al resto de académicos que habían tratado a sí mismo de recuperar e interpretar a Warburg. Este es, sin duda, uno de los aspectos fundamentales que queremos considerar a lo largo de nuestro trabajo: cómo GDH entabla una relación íntima con este “padre” olvidado al que trata liberar de esos escombros que le han ocultado (Panofsky y Gombrich, las bestias negras de GDH), para así hacerle revivir con una nueva luz. Para ello, GDH, cual medium, hará hablar a ese fantasma de Warburg, pero siempre, como no puede ser de otra manera, a través de su propia voz.

Volviendo a este trascendental artículo, GDH nos describe cómo surgió esta sensación de reconocimiento de un objeto que remite a una figura visceral votiva de la cultura etrusca, pagana, y que increíblemente “reaparece” en un mercado cristiano de la década de los años noventa del siglo pasado ya como objeto seriado. GDH se plantea así la cuestión del desplazamiento de las imágenes:

¿Qué ha ocurrido en ese nivel, en el desplazamiento de los veintitrés siglos transcurridos? El exvoto<sup>340</sup> visceral de tamaño natural ha “desaparecido”, para

---

<sup>339</sup> *Ibid.* Pág. 44.

<sup>340</sup> Al tema del exvoto dedicaría un año después el texto “Image, organe, temps. Approche de l'exvoto” (1998). En: *Le Fait de l'analyse*, nº 5. París: Presses Universitaires de France, septiembre, 1998. Luego sería publicado como libro: *Ex-voto: image, organe, temps*. París: Bayard, 2006 [ed. cast. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013].



"reaparecer" en unas dimensiones tan modestas que la obscenidad orgánica de su aspecto pasa fácilmente desapercibida y puede incluso exponerse debajo de un árbol navideño, entre un San José y una Virgen de la Natividad.<sup>341</sup>

Una pregunta a partir de la cual GDH quiere reflexionar sobre ese gran enigma que es el funcionamiento del *Nachleben*, la supervivencia de las formas que desaparecen y luego reaparecen a lo largo de la historia en los lugares y en los momentos más insospechados. De hecho, GDH plantea de que “si quisiera trazar de nuevo seriamente los caminos que van del exvoto etrusco a la pequeña figura cristiana del belén, tendría que convocar a todas las otras formas, toda la historia de las formas (...).”<sup>342</sup>

Ese mismo año también redactó un artículo dedicado íntegramente a Warburg, “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarques sur l'invention warburgienne”<sup>343</sup> (1996), donde nuestro autor trata de estudiar los problemas inherentes al método warburgiano, al tiempo que reivindica la necesidad recuperar su figura. Así, lo que GDH denomina como la “l'invention warburgienne”, permitirá al historiador del arte trabajar con un modelo más arriesgado y fértil a la hora de estudiar los problemas de la imagen. GDH considera además que el conocimiento warburgiano es un conocimiento que integra los síntomas y motivos ocultos, un aspecto de su obra que le hace dialogar con Freud.

En 1997, GDH fue comisario<sup>344</sup> de la exposición titulada *L'Empreinte*<sup>345</sup>, inaugurada en el Centro Pompidu de París el 19 de febrero de ese mismo año, y dedicada a estudiar el tema de la “huella” y las distintas técnicas de impresión dentro de la Historia del Arte a través de artistas como Marcel Duchamp, Jasper Johns o Max Ernst. GDH, autor también del catálogo, afronta así el estudio de la “empreinte” y sus distintas impresiones/temporalidades (huellas de hace millones de años expuestas con “huellas”

---

<sup>341</sup> *Ibid.* Pág. 46.

<sup>342</sup> *Ibid.* Pág. 49.

<sup>343</sup> GDH. “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne”. En: *Genèses*, 24. París: Editions Belin, sept. 1996. Pág. 145-163.

<sup>344</sup> Se trata de una actividad imbricada con su obra teórica, que se ha vuelto cada vez más habitual dentro de su labor durante las últimas décadas.

<sup>345</sup> GDH. *L'Empreinte*. París: Éditions du Centre Georges Pompidu, 1997. A partir del texto de este libro saldría también la publicación: GDH. *La Ressemblance par contact*, Minuit, París, 1998.

creadas por artistas contemporáneos). Un gesto técnico, “«faire une empreinte»”<sup>346</sup>, que es finalmente un asunto de memoria, de tiempo, y que, como menciona el autor, nos precede largamente, remitiéndose incluso a la época de los dinosaurios. Huellas-objeto que, en realidad, no dejan de ser también formas supervivientes.

Les petits objets anachroniques par lesquels s'ouvre notre parcours -ils ont été souvent puisés dans les collections des artistes eux-mêmes- voudraient rappeler le pouvoir considerable decet effet de *survivance*, qui est un travail de la mémoite mené constamment par l'artiste, á chaque moment de sa décision formelle, á chaque phase de son invention procédurale.<sup>347</sup>

Vemos así cómo a partir de la “empreinte”, GDH auna tres términos que va a ir entrelazando en futuros textos: “survivance”, anacronismo y memoria; una labor teórica que veremos especialmente desarrollada en su obra *Devant le temps* (2000). Otro aspecto a destacar en su texto es la presencia de Aby Warburg, quien, aunque no sea el objeto de este trabajo, sí aparece como una de las fuentes claves para su andamiaje teórico:

Mais c'est sans aucun doute a l'oeuvre d'Aby Warburg qu'il faut remonter pour y lire les premières formulations décisives concernant cette jonction anachronique de temps hétérogènes réunis au moment même où un objet visuel pose la question de son appartenance à l'histoire de l'art (...) Tous les temps se bouscuaient, se contredisaient comme autant de symptômes, dans ces images d'où Warburg devait tirer au-delà de cette trop paisible «tradition iconologique» que l'on sait lui devoir un modèle nouveau de temporalité -un modèle contemporain et proche de celui mis en ceuvre par Freud-, un modele complexe de ce qu'il nommait la «survivance» [*Nachleben*].<sup>348</sup>

Estas “huellas” son para GDH por lo tanto objetos anacrónicos, impuros, sintomáticos, que contienen tiempos heterogéneos y, para su comprensión, como afirma, es necesario trascender la tradición iconológica y buscar un “modèle nouveau de temporalité” llamado “«survivance»”. Un modelo que le permite hacer dialogar o más bien “montar”

---

<sup>346</sup> GDH. *L'Empreinte*, op. cit. Pág. 11.

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> *Ibid.* Pág. 17.

objetos, algunos de carácter antropológico y otros artísticos, que divergen en el tiempo y en el espacio.

Un año más tarde, GDH escribirá la introducción del libro *Warburg et l'image en mouvement*<sup>349</sup>, la primera obra dedicada en francés al autor alemán y donde el autor, Philippe-Alain Michaud<sup>350</sup>, plantea “una historia del arte vuelta hacia el cine como hacia la manera más pertinente de comprender la temporalidad de las imágenes, sus «supervivencias», su capacidad de animación”<sup>351</sup>. En su texto, GDH, tras criticar la ausencia del pensamiento de Warburg en el ámbito académico francés, introduce un término fundamental para nuestra tesis, el “saber-montaje” [*savoir-montage*]:

Inventar un *saber-montage*, al tratarse de la historia del arte, era renunciar de golpe a los esquemas evolutivos -y teleológicos- vigentes desde Vasari: Warburg pudo “montar”, y de manera cortante, a Giotto con Ghirlandaio y no intenta nunca hacernos la novela de las “influencias” y el “progreso” artístico entre ambos. Inventar un *saber-montage* era pues renunciar a matrices de inteligibilidad, romper salvaguardas seculares. Era crear, con ese movimiento, con ese nuevo “ritmo” del saber, una posibilidad de vértigo.<sup>352</sup>

Así pues, GDH ve ya a Warburg como un montador, idea que desarrollará posteriormente cuando entre de lleno en el estudio de su atlas *Mnemosyne*. Pero se trata de un montador que crea un saber en su labor, ya que es capaz de confrontar obras dispares en esa búsqueda de conocimiento que va más allá de las epistemologías tradicionales.

GDH, además, reivindica la noción warburgiana de *Pathosformel*, un término que de nuevo enlaza con el síntoma, ya que para él “la *Pathosformel* permite a la historia del arte acceder a una dimensión antropológica fundamental -la dimensión del síntoma. (...) Warburg había comprendido que los síntomas (*symptōma*) no son signos (los *sēmēia* de

---

<sup>349</sup> GDH. “Savoir-mouvement (l’homme qui parlait aux papillons)”. En: MICHAUD, Philippe-Alain. *Warburg et l'image en mouvement*. París: Macula, 1998. Pág. 7-20 [ed. cast. GDH. “Saber-movimiento (el hombre hablaba a las mariposas). En: *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Santander: Shangri-la, 2015. Pág. 112-126].

<sup>350</sup> Es importante señalar que en los agradecimientos del libro Michaud indica que la idea del texto le surgió mientras asistía a un seminario de GDH.

<sup>351</sup> *Ibid.* Pág. 118.

<sup>352</sup> *Ibid.* Pág. 119.

la medicina clásica), y que sus temporalidades, sus nudos de instantes y duraciones, sus misteriosas “supervivencias”, suponen algo parecido a una *memoria inconsciente*”<sup>353</sup>.

En esta cita, comprobamos nuevamente que la aproximación de Warburg surge a partir de la terminología de Freud. Una línea que GDH va a explorar de forma más profunda en su siguiente libro; su primer ensayo dedicadamente warburgiano (al tiempo que freudiano). Se trata de *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* (1999)<sup>354</sup>, donde nuestro autor no solo parte de un motivo típico de Warburg<sup>355</sup>, la figura de la Venus en los cuadros de Botticelli, sino que también aplica la metodología del pensador alemán. El ensayo, en el que retoma algunas de las ideas que ya había trabajado en su libro sobre Bataille, concretamente la “«décomposition» de l’antropomorphisme”<sup>356</sup>, aborda ahora la desnudez femenina en el arte, vista con una doble cara: la del homenaje y la del sadismo del artista en relación al cuerpo femenino.

Para realizar su análisis, apelará a ese “lector de Nietzsche”<sup>357</sup> que es Aby Warburg y concretamente a su tesis sobre Botticelli, donde el autor alemán, según GDH, demostró que en los cuadros del pintor, “toda la pasión correspondiente a las escenas representadas se *desplaza*<sup>358</sup> hacia fuera (...) a la orilla de los cuerpos”<sup>359</sup>. GDH habla así del desplazamiento<sup>360</sup> del *pathos* de la Venus al movimiento “agitado” de los cabellos al viento y a los drapeados.

---

<sup>353</sup> *Ibid.* Pág. 122-123.

<sup>354</sup> GDH. *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. París: Gallimard, 1999 [ed. cast. *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires: Losada, 2005].

<sup>355</sup> Recordemos que Warburg hizo su tesis doctoral sobre el mismo pintor, titulada *Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”*. Hamburg y Leipzig: Verlag von Leopold Voss, 1893.

<sup>356</sup> GDH. *La ressemblance informe...., op. cit.* Pág. 53.

<sup>357</sup> *Ibid.* Pág. 38.

<sup>358</sup> La cursiva en mía.

<sup>359</sup> *Ibid.* Pág. 40.

<sup>360</sup> “Desplazamiento” es un término de origen freudiano del que GDH se servirá en numerosas ocasiones. Concretamente, Freud habla del “desplazamiento del sueño” (*Traumverschiebung*), y lo explica de esta forma: “Durante la elaboración del sueño pasa la intensidad psíquica desde las ideas y representaciones, a las que pertenece justificadamente, a otras que, a mi juicio, no tienen derecho alguno a tal acentuación. Ningún otro proceso contribuye tanto a ocultar el sentido del sueño y a hacer irreconocible la conexión entre el contenido manifiesto y las ideas latentes. Durante este proceso, que denominaré desplazamiento del sueño (*Traumverschiebung*) veo asimismo transformarse la intensidad psíquica, la importancia y la capacidad de afecto de las ideas en vitalidad material (...) Lo que he denominado desplazamiento del sueño hubiera podido calificarlo también de transmutación de los valores psíquicos” (FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños* (segunda parte). En: *Obras completas*, Volumen 5 (1900-01). Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. Pág. 636). Se trata por tanto de un desplazamiento de una serie de ideas reprimidas



Fig. 2. BOTTICELLI, Sandro. Detalle *El nacimiento de Venus* (1482-85). Óleo. Florencia: Galería de los Uffizi.

Según GDH, “Warburg sentaba así las premisas de una argumentación dialéctica sobre la animación de la imagen, de donde iba a salir un concepto decisivo hoy en día algo olvidado, el de la “fórmula de lo patético” [*Pathosformel*]”<sup>361</sup>. A continuación, nuestro autor se sirve de algunos de los términos empleados por Warburg para describir los cuadros de Botticelli, caso de “atmósfera psíquica” [*Seleestimmung*] y “belleza soñadora y pasiva” [*Träumerische passive Schönheit*], como forma de relacionar la terminología freudiana con la visión de Warburg (prefreudiana en todo caso, ya que su tesis es del año 1893).

---

dentro del sueño a escenas, situaciones o imágenes con las que aparentemente no tiene nada que ver. Es así el desplazamiento de una idea a una representación con la que no parece guardar aparente lógica.

<sup>361</sup> *Ibid.* Pág. 40.

Para justificar esta utilización de Freud, GDH además se remite a la siguiente cita de Warburg, donde éste describe cómo los personajes de Botticelli parecen que “«acaban de salir de un sueño y de despertar a la conciencia del mundo exterior; y que, pese a volverse resuelta, activamente hacia él, el influjo de las imágenes del sueño obsesiona aún sus mentes (*durchklängen noch die Traumbilder ihr Bewusstsein*)»”<sup>362</sup>. Unas crípticas palabras que sirven a GDH para incidir aun más en esta conexión entre Warburg y Freud. Concretamente, dice que el historiador alemán

nos sugiere que lo relativo a la representación y a la tarea de objetivización del mundo visible -cuerpos humanos, espacios contruidos, verosimiltudes narrativas- se halla sometido, en Botticelli, al contra-motivo, al síntoma recurrente, anadyomeno, de una *figurabilidad* [*figurabilité*]: una tarea psíquica en la que se desarrolla toda la subjetivización de mundos fantasmáticos.<sup>363</sup>

Ante esta compleja cita es necesario detenernos un instante y estudiar de dónde procede esta relación entre la figurabilidad y el síntoma. Para ello, debemos recuperar el libro *La invención de la histeria*, donde, hablando de la histeria y de su representación en la clínica Salpêtrière, GDH cita las siguientes palabras de Freud: “«Los síntomas histéricos no son nada más que los fantasmas inconscientes que han encontrado mediante la “conversión” una forma figurada»”<sup>364</sup>. La forma figurada o la “figurabilidad”, que es el termino del que más se sirve GDH, sería por tanto el modo en el que los síntomas, surgidos de esos fantasmas inconscientes, toman una determinada forma; un tipo de formación que GDH lleva al terreno de la imagen.

De este modo, GDH nos quiere plantear, como ya hizo en su libro sobre *Fra Angelico*<sup>365</sup>, que las nociones de “figura” o “figurabilidad” son herramientas útiles para

---

<sup>362</sup> WARBURG, Aby. “La Naissance de Venus et le printemps de Sandro Botticelli” (1893). En: *Essais florentins*, Klincksieck. París: 1990. Pág. 90. Cit. en GDH. *Venus rajada... op. cit.* Pág. 41.

<sup>363</sup> *Idem*.

<sup>364</sup> FREUD, Sigmund. «Les fantasmes hystériques et leur relation á la bisexualité» (1908). En: *Névrose, psychose et perversion*. París: PUF, 1973. Pág. 151. Cit. en GDH. *La invención de la histeria, op. cit.* Pág. 214.

<sup>365</sup> En cuanto a la cuestión del término “figura” y “figuración” -distinto de “figurabilidad”-, GDH escribió tras la *La invención de la histeria* un libro dedicado a la pintura religiosa de Fran Angelico justamente subtulado “Dissemblance et figuration”. En él, GDH, se sirve para su análisis de términos procedentes de la teología medieval: *dissimilitudo* y *figura*. *Dissimilitudo* sería “the ideal and perfect figuration of the divine” (GDH. *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. Pág. 5.), y *figura* “pictorial signs understood in theological terms,

superar la conservadora concepción de lo figurativo que se ha venido desarrollando dentro de la Historia del Arte e ir más allá de la iconología panofskiana. Freud, y su terminología -“figurabilidad,” “desplazamiento”, “síntoma” o “sueño”, se convierten así, como ya escribió en su libro *Devant l'image* (1990), en conceptos con los que el padre del psicoanalista rompió

la caja de la representación. Con ellos ha abierto, es decir, desgarrado [*déchiré*] y desvelado, la noción de imagen. Lejos de comparar el sueño con un cuadro o con un dibujo figurativo, insistía, al contrario, sobre su valor de deformación (*Entstellung*) y sobre el juego de estructuras lógicas que tan a menudo alcanza el «espectáculo» del sueño, como si fuera una lluvia perforadora.<sup>366</sup>

Es ahora, quizá, algo ya más armados, que podemos comprender un poco mejor la cita con la que comenzamos esta deriva, en la que GDH nos aseguraba que Warburg consideraba que en Botticelli, la representación se encuentra bajo el influjo de ese “síntoma recurrente, anadyomeno, de una *figurabilidad*: una tarea psíquica en la que se desarrolla toda la subjetivización de mundos fantasmáticos”. GDH, por tanto, argumenta que esas obras de Botticelli están “sometidas” a esos síntomas a través de una determinada “figurabilidad” (vista como una figuración del sueño: *Darstellungen des Traums*, sería en palabras de Freud) que procede de esos “mundos fantasmáticos”.

Continuando con estas ideas, GDH, quien ya nos ha introducido en la función del *pathos*, no duda en afirmar que “[l]as «fórmulas de lo patético» no son del ámbito de una simple teoría de la expresión, sino del de una teoría del síntoma”<sup>367</sup>. Así, para GDH la representación se encuentra “sometida” al síntoma, -ese aspecto psíquico de la imagen-, y que él mismo definió en una anterior ocasión de esta forma: “el nudo de encuentro de repente manifestado de una arborescencia de asociaciones o de conflictos de sentido.”<sup>368</sup>

---

conceived to represent mystery in bodies beyond bodies, eschatological destiny in stories beyond stories, the supernatural in the visible and familiar aspect of things, beyond the aspect” (*Ibid.* Pág. 6). GDH cuestiona de este modo toda la concepción tradicional de lo figurativo que se ha venido desarrollando durante siglos en el seno de la Historia del Arte.

<sup>366</sup> GDH. *Ante la imagen, op. cit.* Pág. 191.

<sup>367</sup> GDH. *Venus rajada... op. cit.* Pág. 41.

<sup>368</sup> GDH. *Ante la imagen, op. cit.* Pág. 30.

Pero GDH no se detiene aquí (relacionando a Warburg con Freud, el *pathos* con el “síntoma”), ya que, tras afirmar que las *pathosformeln* son también una teoría del síntoma, se hace la siguiente pregunta:

¿Qué implica eso? Que las imágenes en sí mismas -las de Botticelli en un grado especial- son dialécticas. Warburg no nos incita solamente a pensar en ciertos cuadros a través de inapaciguadas tensiones entre corte y empatía, distanciamiento y contacto, “causa externa” y “causa interna”, elemento psíquico y elemento objetivo, belleza apolínea y violencia dionisiaca, tacto de Eros y tacto de Tanatos... Es que además su formulación viene a reunirse exactamente con el esfuerzo emprendido, unos treinta años antes, por Walter Benjamin, para calificar las imágenes en términos de “dialéctica en suspenso”. Para ello, Benjamin tuvo justamente que poner en marcha el paradigma del despertar; un despertar poseído aun por el sueño, dominado todavía por éste, pero que ha empezado ya a olvidarlo.

Así se conformarían las imágenes, y las de Botticelli en un grado especial: entre un despertar a las “causas externas” y una remanente obsesión de los sueños, los deseos inconscientes, las “causas internas”. Ésta sería la dialéctica de las imágenes: lo que describen se halla partido por el síntoma; y lo que les obsesiona se halla, simétricamente, cruzado por un olvido.”<sup>369</sup>

Gracias a este texto vemos cómo GDH une y relaciona a tres autores absolutamente dispares -o al menos aparentemente- en un mismo párrafo para hablar sobre ese verdadero trabajo psíquico que se esconde bajo el desnudo femenino en Botticelli. Estos son: el propio Warburg (“*pathos*”), Freud (“deseos inconscientes”) y Benjamin (“dialéctica en suspenso”). Tres de sus autores fetiche que volverán y una otra vez en su obra, destacando sin duda en esta triada la figura de Warburg, en la que suelen confluír los otros dos. Así, a través de los términos tomados de cada autor, GDH establece que las imágenes contienen “tensiones en marcha” y “situaciones impuras”, un aspecto que nos revela la verdadera complejidad de las imágenes.

Una de las conclusiones a las que podemos llegar con la lectura de *Ouvrir Venus*, es que en este momento de su carrera GDH comprende y lee a Warburg gracias al pensamiento de Freud, como si únicamente a través de la terminología de autor vienés hubiese sido capaz de descifrar las verdaderas implicaciones del pensamiento del historiador alemán.

---

<sup>369</sup> GDH. *Venus rajada... op. cit.* Pág. 41.



Algo que el propio autor declara abiertamente, afirmando que “las «fórmulas de lo patético» warburgianas ganarían mucho si se analizasen, no mediante “actitudes pasionales” estilo Charcot, sino a la luz del “trabajo” que Freud analizó en el sueño y en el síntoma”<sup>370</sup>. Esta, como iremos viendo, será una de las características fundamentales de su trabajo: interpretar a Warburg bajo el prisma de otros autores a los que él une/monta, en ocasiones, de forma muy personal.

El siguiente libro que destaca dentro de su obra debido a la fuerte impronta de Warburg, es *Devant le temps* (2000)<sup>371</sup> cuyo tema central sería “la relación entre la historia y el tiempo impuesto por la imagen”<sup>372</sup>, ya que según el autor: “[s]iempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”<sup>373</sup>. Se trata por tanto de un texto que retoma una serie de preocupaciones ya planteadas diez años antes en *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*. Para ello, regresa a una obra pictórica sobre la que ya había mostrado una especial atención<sup>374</sup>: el fresco de Fra Angelico *Virgen de las sombras* (1440-1450), sito en Florencia en el Convento de San Marcos. Aunque lo que realmente le interesa a nuestro autor -y es a lo que dedica su análisis-, es la parte inferior de esta pintura, una serie de rectángulos enmarcados que destacan por su carácter abstracto y que fueron sistemáticamente ignorados por la iconología, o más exactamente, no vistos por ella, como dice GDH. Un muro ante el que la iconología panofskiana encuentra sus límites, ya que según GDH, para estudiarlos, no existe una “fuente”, “clave”, “tema”, “motivo” o “alegoría” en la que basarse<sup>375</sup>.

Para GDH, detenerse ante ese muro, es detenerse “ante el tiempo”. Por ello, es necesario idear “una arqueología crítica de la historia del arte (...) de los modelos del tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica, que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio”<sup>376</sup>. Y dentro de esta revolucionaria labor que plantea, cobra

---

<sup>370</sup> *Ibid.* Pág. 41-42.

<sup>371</sup> GDH. *Devant le temps*. París: Minuit, 2000. La edición es español que utilizaremos es: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

<sup>372</sup> *Ibid.* Pág. 48.

<sup>373</sup> *Ibid.* Pág. 31.

<sup>374</sup> Especialmente en su libro *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990).

<sup>375</sup> *Ibid.* Pág. 34.

<sup>376</sup> *Ibid.* Pág. 35.

especial importancia un término: “anacronismo”<sup>377</sup> (que más adelante relacionará con el trabajo de Warburg) y que define como “una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación [*surdètermination*] de las imágenes”<sup>378</sup>. Cuando el pasado no es suficiente para comprender una imagen, es necesario pues aplicar este concepto fecundo y abrir los tiempos de la imagen, es decir, comprender que ante ese muro -o ante otra imagen-, estamos ante un “*montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*”<sup>379</sup>.

Así, según GDH, la imagen está “*sobredeterminada*”<sup>380</sup> [la cursiva es mía] respecto al tiempo. Eso implica reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta dinámica de la memoria. Mucho antes de que el arte tuviera una historia

---

<sup>377</sup> Sobre este término, GDH ya había trabajado, aunque de forma somera, en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992. Allí concretamente hablaba de una “dialéctica del anacronismo” (*Ibid.* Pág. 91).

<sup>378</sup> GDH. *Ante el tiempo...*, *op. cit.* Pág. 39.

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> Es de nuevo necesario detenernos en este término, utilizado frecuentemente por GDH, para poder comprender la implicación de las palabras de nuestro autor. “Sobredeterminación” es una noción de origen freudiano que GDH ya utilizó en su primera obra, *La invención de la histeria*, *op. cit.* Pág. 213.

Freud se sirvió por primera vez de este término en su trabajo *Estudios sobre la histeria*, escrito en 1893-1895 junto con J. Breuer. En él, Freud afirmaba que el síntoma “es siempre «sobredeterminado»” (FREUD, S; BREUER, J. “Estudios sobre la histeria” (1893-95). En: *Obras Completas II*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. Pág. 223).

Más tarde, también se servirá de este concepto relacionándolo con la formación de síntomas histéricos, afirmando que: “si mi tarea fuera elucidar ante ustedes las reglas de la formación de síntomas histéricos, tendría que reconocer como una de esas reglas la siguiente: se escoge como síntoma aquella representación cuyo realce es el efecto conjugado de varios factores, que es evocada simultáneamente desde diversos lados; es lo que en otro lugar he intentado formular mediante esta tesis: los síntomas histéricos son sobredeterminados” (FREUD, S. “La etiología de la histeria” (1896). En: *Obras completas III*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991. Pág. 214).

Por otro lado Freud también habla de “sobredeterminación” en *La interpretación de los sueños* (1900), donde afirma:

“Buena parte de lo que hemos llegado a conocer sobre la condensación del sueño puede resumirse en la fórmula siguiente: cada uno de los elementos del contenido del sueño está superdeterminado por el material de las ideas del sueño; tiene su antecedente no en un solo elemento de las ideas del sueño, sino en toda una serie de ellos que no necesitan estar muy próximos unos a otros dentro del contenido latente, pues pueden pertenecer a los más diferentes sectores del tejido ideológico. El elemento del sueño es en realidad la representación, en el contenido manifiesto, de todo este diverso material. El análisis descubre otra faceta de la relación compuesta entre el contenido y las ideas del sueño. Así como desde cada elemento del sueño conducen conexiones a varias ideas latentes, también *generalmente se halla representada una sola idea por más de un elemento* [la cursiva es mía]. Los hilos de asociación no convergen simplemente desde las ideas del sueño al contenido del mismo, sino que se cruzan y entretienen de múltiples maneras en el camino” (FREUD, S. *La interpretación de los sueños*, *op. cit.* Pág. 31).

Por lo tanto, podemos decir que para Freud la sobredeterminación es una formación inconsciente, ya sean en sueños o en síntomas, que nos habla de cómo en el sueño una misma idea latente se ve representada por varios elementos.

(...) las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria”<sup>381</sup>. Una memoria que está sobredeterminada por el tiempo, o más exactamente por los distintos tiempos, y que GDH define de esta manera, como “(...) una organización impura, de un montaje-no histórico- del tiempo”<sup>382</sup>.

Así, para GDH las imágenes no contienen un tiempo único, sino un auténtico montaje de tiempos, de anacronismos. Ante una imagen, asegura, “el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión”<sup>383</sup>.

Pero GDH no solo quiere cambiar la Historia del Arte, sino que en su obra plantea también una nueva teoría de la Historia; una Historia de los anacronismos y de los síntomas<sup>384</sup>. Para ello, escribe en su libro una singular historiografía del “anacronismo” a partir de tres autores: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein; una constelación de historiadores que “han puesto la imagen en el centro de su práctica histórica”<sup>385</sup>. Warburg, ante todo, sería para GDH el fundador de una antropología histórica de las imágenes, cuyo término *Nachleben* (supervivencia), hablaría de la “compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y «grietas en el tiempo», latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos”<sup>386</sup>. Esta es, pues, una de las más tempranas definiciones del término *Nachleben*, concebido aquí como una memoria psíquica de imágenes; imágenes que poseen una temporalidad anacrónica y sintomática, ya que, tal y como afirma el propio GDH: “la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus procesos de montaje”<sup>387</sup>.

Dentro de esta “constelación” de historiadores (el autor añade a Georg Simmel, Ernst Bloch, o Gershom Scholem), GDH ve en Walter Benjamin y Aby Warburg una conexión especial, llegando a afirmar que Benjamin “probablemente se reconoció en el

---

<sup>381</sup> GDH. *Ante el tiempo...*, op. cit. Pág. 42.

<sup>382</sup> *Ibid.* Pág. 59.

<sup>383</sup> *Ibid.* Pág. 32.

<sup>384</sup> *Ibid.* Pág. 62-63.

<sup>385</sup> *Ibid.* Pág. 72.

<sup>386</sup> *Ibid.* Pág. 73.

<sup>387</sup> *Ibid.* Pág. 60.

investigador judío aislado, sin cátedra -habiendo ambos sufrido el rechazo de la habilitación universitaria-, perfectamente anacrónico en su interés no positivista por los «despojos de la historia», en su búsqueda no evolucionista de los «tiempos perdidos» que sacuden la memoria humana y su larga duración cultural”<sup>388</sup>. Líneas más adelante, e incidiendo en su posible afinidad, GDH establece que, del mismo modo que Warburg, “Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la «vida histórica»”. Una imagen que tiene “-o más bien produce- *una temporalidad de doble faz*: lo que Warburg había captado en términos de “polaridad” (*Polarität*) localizable en todas las escalas de análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica” (*Dialektik dialektische Bild*)”. Se trata, por tanto, de una doble cara que es “productora de una historicidad *anacrónica* y de una significación *sintomática*”<sup>389</sup>.

GDH, además, asegura que Benjamin pone “en juego la noción warburgiana de supervivencia” en su *Passagen-Werk*, y que entre ambos autores existe un verdadero “lazo epistemológico”<sup>390</sup>. Tras continuar mostrando los distintos elementos que unen a estos autores, GDH llega incluso a afirmar que Benjamin “ha hecho del *Nachleben* un concepto en el que se juega “«el fundamento»” mismo de la historicidad”<sup>391</sup>.

El texto continúa ligando de forma continua a ambos pensadores, aunque el autor que guía verdaderamente el libro es Walter Benjamin. De hecho, el capítulo titulado “La imagen malicia” (Pág. 137-241), a pesar de las continuas citas referentes al historiador del arte alemán y al *Nachleben*, está centrado en Benjamin, en su teoría de la Historia y en su noción de “imagen dialéctica”. La última parte del libro estará, sin embargo, dedicada al también historiador del arte Carl Einstein<sup>392</sup>, la tercera figura trágica judía a la que GDH consagra su texto. Por lo tanto, no existe una parte del libro centrada exclusivamente en Warburg<sup>393</sup>, cuya figura aparece hasta este momento, aunque sea bastante central, siempre en diálogo con otra serie de autores dentro de lo que GDH

---

<sup>388</sup> *Ibid.* Pág. 142.

<sup>389</sup> *Ibid.* Pág. 143.

<sup>390</sup> *Ibid.* Pág. 146.

<sup>391</sup> *Ibid.* Pág. 161.

<sup>392</sup> Sobre Aby Warburg y Carl Einstein véase LAHUERTA, Juan José. *Marginalia. Aby Warburg. Carl Einstein*. Madrid: Ediciones asimétricas, 2015.

<sup>393</sup> Así sucede también, aunque su presencia es mucho menor, en el libro GDH. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Minuit: Paris, 2001. En este caso, el nombre de Warburg aparece en diversas ocasiones, pero no es ni mucho menos el tema central del texto.

llama la “constelación del anacronismo”.

No será pues hasta la publicación de *L'image survivante*<sup>394</sup>, que GDH tome como objeto central de estudio a Warburg, una tarea que, según sus propias palabras, le llevó desde 1990 hasta el año 2002<sup>395</sup>, teniendo como idea inicial redactar una continuación de *Devant l'image*, de la que también *Devant le temps* formaría parte. Tal y como describe el propio autor al final de *L'image survivante*<sup>396</sup>, su investigación comenzó cuando eligió a Warburg como tema de investigación para un seminario impartido por él en el seno de la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, celebrado de 1990 a 1992. Más tarde, y gracias a diversas ayudas concedidas por la *School of Advanced Study* de la Universidad de Londres y *The Warburg Institute* (1997-98), pudo continuar desarrollando su proyecto. En 1999, siguió investigando gracias a una invitación recibida por *The Courland Institute of Art*. Durante esos años, GDH fue publicando numerosos artículos cuyos textos, de forma literal, ya que no hay apenas cambios entre la versión del artículo y los capítulos del libro donde fueron incorporados, sirvieron para dar forma final al libro<sup>397</sup> Un trabajo que ya nos indica cómo GDH fue elaborando de

---

<sup>394</sup> GDH. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Minuit, 2002.

<sup>395</sup> GDH. *La imagen superviviente...*, *op. cit.* Pág. 467.

<sup>396</sup> *Ibid.*

<sup>397</sup> Estos son los textos reutilizados para *L'image survivante* procedentes de publicaciones previas: GDH. “L'historien d'art et ses fantomes. Note sur J. J. Winckelmann”. En: *L'Inactuel*, nº I. París: Circé, otoño de 1998. Pág 75-88. Corresponde a las páginas 9-24.

GDH. “Simographes du temps: Warburg, Burckhardt, Nietzsche”. En *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 68. París: Centre Pompidu, verano de 1999. Pág 5-20. Corresponde a las páginas 105-126 del texto en español de *La imagen superviviente*.

GDH “Histoire de l'art, histoire des fantômes. Renaissance et survivance de Burckhardt à Warburg”. En: MAURON, Véronique y RIBAUPIERRE, Claire de, (dirs.). *Le Corps évanoui, les images subites*. Lausana-París: Musée de l'Élysée-Hazan, 1999. Pág. 60-71. Corresponde a las páginas 62-72 de la edición española.

GDH. “L'image survivante. Aby Warburg et l'anthropologie tylorienne”. En: *L'inactuel*, nº 3. París: Circé, otoño de 1999. Pág. 39-59. Corresponde a las páginas 45-54.

GDH. “Plasticité du devenir et fractures dans l'histoire: Warburg avec Nietzsche”. En: MALABOU, C (dir.). *Plasticité*. París: Léo Scheer, 2000. Pág. 58-69. Corresponde a las páginas 139-147.

GDH. “Notre Dibbuk. Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire”. En: *La Part de l'oeil*, nº 15-16. Bélgica: La Part de l'oeil, 1999-2000. Pág. 219-235. Corresponde a las páginas 24-43 de *La imagen superviviente*.

GDH. “Aby Warburg et l'archive des intensités”. En: *Études photographiques*, nº10. París: Société française de photographie, 2001. Pág 144-163. Corresponde a las páginas 224-243 del libro.

GDH. “La tragédie de la culture: Warburg avec Nietzsche”. En: *Visio*, V, nº 4. París, 2001. Pág. 9-19. Corresponde a las páginas 127-139.

GDH. “Nachleben, ou l'inconscient du temps: les images aussi souffrent de réminiscences”. En: *L'Animal. Littératures, arts et philosophies*, nº 10. Metz, 2001. Pág. 40-48. Corresponde a las páginas 277-284.

forma paulatina y reflexiva, la que es hasta el momento su obra principal sobre Warburg.

---

A estos artículos habría añadir el texto titulado "Nachleben, o la impronta del tiempo". En: FERNÁNDEZ POLLANCO y LARRAÑAGA (dir), J. *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*, dir. Cuenca: Universidad Internacional Menéndez Pelayo-Diputación Provincial de Cuenca, 2001. Pág. 27-34. En este caso, se trata de un texto que solo se encuentra en esta edición española y que coincide con diversas páginas del *L'image survivante* (la página 247 del libro corresponde a la páginas 27 y 28 del artículo, y las páginas 278-283, a las páginas 28-34 del artículo). Para completar el listado de estos textos previos a la redacción del libro que nos ocupa, es necesario añadir otros artículos que sirvieron de base al texto final:

GDH. "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24. París: Editions Belin, 1996. Pág. 145-163,

GDH. "Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau". *Critique*, LIV n° 611. París: Minuit, 1998. Pág. 138-162.

## 2.2. Objetivos de *L'image survivante*, una verdadera historia de fantasmas

Según nuestra interpretación, el libro de GDH buscaría cumplir con un triple propósito. El primero consistiría en recuperar tanto el pensamiento de Aby Warburg como al propio autor en sí, dos elementos que no podemos separar en este caso. No hay que olvidar que la lectura de la obra del pensador alemán llevada a cabo por GDH está totalmente relacionada, unida, a la fascinante personalidad de Warburg, un autor por el que GDH siempre ha mostrado una especial cercanía y afecto. Podemos hablar incluso de una auténtica afinidad personal entre GDH y Aby Warburg. Nuestra intención será por tanto analizar cómo entiende y ve GDH la figura del historiador alemán, al que en diversas ocasiones denomina como “nuestro fantasma”.

La segunda tarea sería luchar contra los llamados “exorcistas”, aquellos autores que según GDH enterraron, malinterpretaron, o simplificaron el trabajo del Warburg, provocando que su fantasma cayera en el olvido. Es el caso, por supuesto, de Ernst Gombrich y Erwin Panofsky.

La tercera tarea sería finalmente plantear una nueva Historia del Arte -basada en la noción warburgiana de *Nachleben*- que sea capaz de ir más allá de la tradición vasariana, del modelo ideal de Winckelmann, y de la iconología panofskiana. Idear, finalmente, una nueva teoría de la imagen en relación con el tiempo superviviente. Para ello, GDH retomará la idea de Warburg de que la historia de las imágenes no es sino una «historia de fantasmas para adultos» (*Gespensstergeschichte F[ür] ganz Erwachsene*)<sup>398</sup>.

Tres objetivos que vamos a analizar sirviéndonos de un mismo hilo conductor: la noción de “fantasma” (*fantôme*), uno de los términos fundamentales para comprender *L'image survivante*.

---

<sup>398</sup> *Ibid.* Pág. 463.

### 2.2.1. Un *Dybbouk* llamado Aby Warburg

La palabra fantasma, que aparece ya en el propio subtítulo del libro, “Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg” (*Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*), posee un doble sentido dentro de *L'image survivante*. El primero, sería para referirse al propio Warburg como un autor fantasma que regresa de entre los muertos para hablarnos. El segundo, sería para reflexionar sobre aquellas formas que regresan como fantasmas y que darían como resultado lo que el mismo llama “La imagen-fantasma” (título además del que se sirve para la primera de las tres partes que conforman la obra). Se trata, pues, de una palabra que aglutina muchos de los elementos claves de *L'image survivante* y que además posee una conexión directa con la noción de *Nachleben*, ya que las supervivencias, al igual que fantasmas, reaparecen tiempo después haber desaparecido.

Comenzaremos pues hablando de la utilización de esta palabra en relación con la figura de ese “padre fantasmático” que es para GDH Aby Warburg. Un análisis que nos ayudará a comprender cómo nuestro autor ha pensado -e imaginado hasta cierto punto- al historiador alemán. Tras el primer capítulo titulado “El arte muere, el arte renace: la historia vuelve a comenzar: (de Vasari a Winckelmann)”, centrado en describir los distintos nacimientos de la Historia del Arte, GDH escribe la que es propiamente la introducción de la figura de Warburg dentro de su libro, el capítulo titulado “Warburg, nuestro fantasma”. Un capítulo que, como ya comentamos, fue publicado previamente en una versión idéntica pero con un título distinto: “Notre *Dibbouk*. Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire” (1999-2000).

Vemos así que para la publicación de *L'image survivante* GDH optó por cambiar la palabra *dibbouk*<sup>399</sup> por la de fantasma; un cambio que únicamente se produjo en el título, ya que dentro del capítulo del libro (así como en el artículo), el término vuelve a aparecer. La palabra *dibbouk* -una palabra de origen judío que se utiliza para describir a una determinada clase de fantasmas- tiene además varias apariciones más, cuya trascendencia ahora comentaremos, ya que solo a través de su estudio podemos entender plenamente qué significa realmente “fantasma” para GDH.

---

<sup>399</sup> Según la fuente, varía la grafía de este término: *dibbouk*, *dibbuk* o *dybbuk*.



La primera ocasión en la que leemos la palabra *dibbouk* en *L'image survivante*, es para utilizarlo como sinónimo de la palabra fantasma o, más exactamente, de “fantasma no redimido”<sup>400</sup>, refiriéndose a Warburg. La segunda, para mencionar a Panoksy como exorcista<sup>401</sup> de este *dibbouk* llamado Warburg. En la siguiente, GDH parte de una aseveración del propio Warburg, quien denominada a “sus objetos de investigación como un «cuento de hadas venido de lo real» (*ein zäubermaerchen aus der Wirklichkeit*)”<sup>402</sup>. Un comentario que a GDH le sirve para realizar una correspondencia entre los personajes de estos cuentos fantásticos y los *dibbouks*, afirmando: “Los personajes de los cuentos de hadas manifiestan siempre, como los fantasmas, una cierta propensión a la melancolía: no llegan a morir jamás. Seres de la supervivencia, erran como *dibbouks*, en alguna parte entre un saber inmemorial de las cosas pasadas y una profecía trágica de las cosas futuras”<sup>403</sup>. Un comentario que inevitablemente nos remite también al propio Warburg, figura melancólica y fantasmal, y poseedora de un saber trágico.

Pero, ¿de dónde procede este término tan rico en interpretaciones que GDH asocia con Warburg y que en realidad es previo al término “fantasma” en su obra? Según la definición de Gershom Scholem escrita para la *Encyclopaedia judaica* el *dibbouk* es: “In Jewish folklore and popular belief an evil spirit which enters into a living person, cleaves to his soul, causes mental illness, talks through his mouth, and represents a separate and alien personality is called a *dibbuk*”<sup>404</sup>. Como dice Scholem, el *dibbouk* es por tanto un espíritu surgido de la tradición judía que se caracteriza por poseer a una persona y hablar a través de ella, llegando incluso a causarle algún tipo enfermedad mental. Es una entidad de carácter negativo, “an evil spirit”, que se adueña del cuerpo del cual toma en posesión. Una figura del folklore judío que se introdujo en la literatura alemana y polaca durante el siglo XVII, aunque sus historias y leyendas “are common in the time of the Second Temple and the talmudic periods, particularly in the Gospels”.

---

<sup>400</sup> *Ibid.* Pág. 26.

<sup>401</sup> *Ibid.* Pág. 85.

<sup>402</sup> *Ibid.* Pág. 464. La frase original de Warburg procede de: WARBURG, Aby. “Carta a Mary Warburg de 15 de diciembre de 1923”. Cit. En GOMBRICH. “Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture”. En: *Journal of the Warburg Courtauld Institutes*, LXII. Londres: The Warburg Institute, 1999. Pág 281-282.

<sup>403</sup> *Ibid.*

<sup>404</sup> SCHOLEM, Gershom. "Dibbuk (Dybbuk)". En: *Encyclopaedia Judaica*.

<https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/dibbuk-dybbuk>. Consultado el 10 Marzo de 2018.

Según el famoso estudioso de la cábala judía, existe otra lectura o interpretación sobre estos *dibbukim*:

spirits of dead persons who were not laid to rest and thus became *demons*. This idea (also common in medieval Christianity) combined with the doctrine of *gilgul* ("transmigration of the soul") in the 16th century and became widespread and accepted by large segments of the Jewish population, together with the belief in *dibbukim*. They were generally considered to be souls which, on account of the enormity of their sins, were not even allowed to transmigrate and as "denuded spirits" they sought refuge in the bodies of living persons.<sup>405</sup>

Según esta segunda definición, el *dibbuk*, *dybbuk* o *dibbouk*, es así mismo el espíritu de un hombre pecador que, incapaz de reencarnarse, se refugia en el cuerpo de una persona viva.

Veamos ahora cuál es la interpretación que hace GDH sobre este término y por qué motivo lo relaciona con Warburg. Para ello, debemos remitirnos a un texto previo, una conferencia del 2001 titulada "L'exorciste" y cuyo texto fue luego reutilizado para el prefacio de la versión en inglés de *Ante la imagen*. En él, nuestro autor realizó una profunda crítica a Panofsky, quién según él trató de hacer de la iconología una "ciencia objetiva" en la que el poder de la imaginación -ya que "la imagen es lo que nos hace imaginar" nos dice GDH-, quedase fuera de su ámbito de estudio:

(...) si la imaginación (sensible) es un obstáculo para el conocimiento (inteligible), entonces, ¿cómo conocer una imagen? Esa es la paradoja que hay que examinar atentamente: para constituir la iconología como "ciencia objetiva", Panofsky habrá tenido que exorcizar, literalmente, algo inherente a los propios poderes del objeto que intentaba delimitar para semejante "ciencia".<sup>406</sup>

Pero, ¿en qué consiste este exorcismo? Para explicarlo, GDH se sirve de lo que él mismo denomina como una parábola que toma justamente del propio ámbito familiar al

---

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> GDH. "El exorcista" ..., *op. cit.* Pág. 129.

que pertenece Panofsky: la cultura judía. Se trata de una “historia popular”<sup>407</sup> relacionada con el *dibbouk*, en la que, según resume GDH, un joven estudioso de la cábala llamado Hanan se enamora perdidamente de una bella mujer, Lea. Sin embargo, el padre de la chica elije a otro hombre para casarse con su hija, algo que povocará el dramático desarrollo de los acontecimientos. Hannan, desesperado, utiliza sus esotéricos conocimientos sin poder controlarlos y muere durante el intento. El día de la boda, la chica, antes de pronunciar sus votos, cae fulminada y, cuando despierta, todos descubren asombrados que habla con una voz que no es la suya: habla “*con la voz del muerto*. El alma errante, el alma no redimida del joven ha entrado en ella: está poseída por el *dybbuk*”<sup>408</sup>. El espíritu será luego exorcizado por un rabino, “siendo extirpado del cuerpo de Lea”.<sup>409</sup>

Será páginas más adelante, tras hablar de ese exorcista llamado Panofsky, cuando GDH finalmente explicará el motivo por el que llama “nuestro *dybbuk*” a Warburg: “Es el fantasma, el alma no redimida que todavía va errando -pero cada vez menos calladamente- entre el cuerpo (social) de Lea, nuestra bella disciplina llamada Historia del Arte”<sup>410</sup>. Por lo tanto, GDH, tras habernos explicado el origen judío de la leyenda, define a Warburg como un fantasma errante y no redimido que habita “entre” el cuerpo de la Historia del Arte. Para completar su explicación, GDH establece que al *dybbuk* le caracterizan dos cosas:

la primera es su poder fantasmal de *reaparición* [*revenance*]. Es decir, de obsesión psíquica [*hantise psychique*] y desafío a todas las leyes cronológicas del antes y el después, de lo antiguo y lo nuevo: es después de estar muerto cuando el *dybbuk* se pone a hablar plenamente, a vivir su pensamiento, su juventud, incluso a “nacer” de verdad en su unidad sustancial con Lea.

La segunda característica de un *dybbuk* es la *adherencia* [*adhérence*], según un desafío semejante a todas las leyes topológicas del dentro y del fuera, de lo próximo y lo lejano:

---

<sup>407</sup> La leyenda se hizo famosa gracias a una versión teatral escrita por Shalom Anski (1863-1920) titulada *El dibbouk o entre dos mundos* (וועלטן צוויי צווישן אדער דיבוק דער) (1917) escrita en Yiddish. En 1937 se realizaría así mismo una adaptación cinematográfica dirigida por el polaco Michał Waszyński, *Der Dybbuk*, también en Yiddish, que GDH también comenta en su artículo.

<sup>408</sup> *Ibid.* Pág. 131.

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> *Ibid.* Pág. 135.

si el *dybbuk* se funde de manera tan íntima en el cuerpo, la voz y el alma de la joven, es porque ha estado separado de Lea por la muerte.<sup>411</sup>

De esta explicación sobre la función de *dybbouk*, que como ya se ha podido apreciar, tiene una connotación no demoníaca, algo que contradice la imagen de *dybbouk* popular, hemos de quedarnos con estas dos palabras: “reaparición” y “adherencia”. Así, este fantasma tiene la capacidad de reaparecer una vez muerto; un poder que le permite “hablar plenamente” gracias a esta unión con el cuerpo de Lea/Historia del Arte. Para ello, se ha producido una “adherencia”, una verdadera fusión. Algo solo posible porque el *dybbouk* es finalmente un espíritu -inmaterial, en definitiva- que puede poseer realmente o habitar en ese cuerpo.

GDH lleva aun más lejos su interpretación de la noción de *dybbouk* relacionándola ahora con la noción de *Nachleben*:

(...) la historia del arte inventada por Aby Warburg conjuga precisamente, en su concepto fundamental -el *Nachleben*, "vívir-después" o "supervivencia"- los poderes de *adherencia* y *reaparición* [*adhérence et revenance*] que las imágenes llevan consigo. A diferencia de un fenómeno de "renacimiento" [*renaissance*] o de una simple transmisión por "influencia", como suele decirse, una *Imagen superviviente* es una imagen que, habiendo perdido su valor de uso y su significado inicial, sin embargo regresa, como un fantasma, en un momento determinado de la historia: momento de "crisis", momento en el que demuestra su latencia, su tenacidad, su vivacidad y su "adherencia antropológica" [*adhérence anthropologique*], si puede decirse así.<sup>412</sup>

Estamos pues ante de las más precisas definiciones sobre lo que es para GDH la “imagen superviviente” en la que nuestro autor ha dado el asombroso paso de describir las características del *dibbouk* (inevitablemente asociado a Warburg) a describir el funcionamiento de la imagen superviviente con parecidos términos<sup>413</sup>.

---

<sup>411</sup> *Ibid.* Pág. 135-136.

<sup>412</sup> *Ibid.* Pág. 136.

<sup>413</sup> Curiosamente, en *L'image survivante*, GDH no vuelve a utilizar exactamente estos dos términos conjuntamente, “adherencia” y “reaparición” (aunque esta palabra sin embargo sí por si sola aparece en muchas ocasiones) para definir “imagen superviviente”.

La pregunta que ahora podemos hacernos es: ¿funciona para GDH el fantasma-*dybbouk* de Warburg como las imágenes supervivientes? Si el *dybbouk* es un espíritu que reaparece y se adhiere a un cuerpo, ¿no será por tanto Warburg un fantasma que reaparece en un momento de crisis y habla de nuevo, igual que las imágenes supervivientes? Pero ¿a través de qué o de quién habla exactamente? ¿A través de la Historia del Arte, ese “cuerpo (social)”? ¿O también a través de otro cuerpo, justamente el de GDH, representante o miembro también de esa disciplina que desea refundar?

Según esta lectura, podemos llegar a una trascendente cuestión que atañe directamente al objetivo de esta tesis: ¿no será GDH el *medium* que hace hablar al *dybbuk* Aby Warburg, un fantasma que reaparece? Si en esta singular obra Panofsky tiene el papel de exorcista, de aquel que es capaz de expulsar o separar un espíritu de un cuerpo, en este caso el fantasma de Warburg del cuerpo de la Historia del Arte, ¿no tendrá GDH el papel de *medium*, de invocador? Al fin y al cabo, nuestro autor hace hablar al fantasma de Aby Warburg, y es a través de sus escritos que “invoca” al historiador alemán. GDH sería, según esta interpretación, alguien que cree en los fantasmas<sup>414</sup> y que se ha convertido en una especie de portavoz (una persona que literalmente porta una voz que no es la suya) del *dybbouk* Aby Warburg.

Veamos ahora qué dice GDH en *L'image survivante* sobre este asunto para comprender mejor este proceso de invocación, esta actividad que hemos dado en definir como de *medium*:

*Warburg es nuestra obsesión [Warburg notre hantise]*<sup>415</sup>, es a la historia del arte lo que sería un fantasma no redimido -un *dibbouk*- a la casa que habitamos. ¿Una obsesión,

---

<sup>414</sup> Por ejemplo, GDH dice de Winckelmann que él “No cree en los fantasmas”. GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 15.

<sup>415</sup> El subrayado es de GDH. Es necesario señalar que aquí nuestro autor hace uno de sus habituales juegos de palabras, ya que en vez de utilizar, como en el título del capítulo la palabra *Fantôme* – “Warburg, notre fantôme”-, se sirve ahora de “hantise”, término que según el *Diccionario Larousse* on-line significa: “Obsession, préoccupation constante, qui provoque une forte inquiétude”. En: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hantise/39014?q=hantise#38938>. Consultado el 17 de marzo de 2018.

Esta palabra, “hantise”, procede además del verbo “hanter”, que justamente tiene que ver con los fantasmas, como se describe en el *Diccionario Larousse*: “En parlant des fantômes, apparaître dans un lieu”. Allí también se dice: “Occuper entièrement l'esprit : Le désir de revoir ces paysages le hantait”. *Diccionario Larousse*. En: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hanter/39012?q=hanter#38936>. Consultado del 17 de marzo de 2018.

hemos dicho? Tal es algo o alguien que vuelve continuamente, que sobrevive a todo, que reaparece de cuando en cuando, que enuncia una verdad en cuanto al origen. Es algo o alguien que no se puede olvidar pero que, sin embargo, es imposible reconocer con claridad.

Warburg, nuestro fantasma: está en alguna parte de nosotros, pero inasible, desconocido.<sup>416</sup>

Warburg es ahora un “fantasma no redimido”, una “obsesión”, que tiene la capacidad de reaparecer, de sobrevivir (como las imágenes supervivientes) y que -y esto lo relevante-, “está en alguna parte de nosotros”, del mismo modo que un *dibbouk* habita dentro de un cuerpo y a través del cual habla.

Líneas más adelante, y continuando con esta multiplicad y riqueza de sentidos respecto al *dibbouk*-fantasma, GDH define también a ese espíritu errante como “un padre fantasmático de la iconología”<sup>417</sup> [*un père fantomatique de l'iconologie*]; un término, “fantasmático”<sup>418</sup> que según sus propias palabras posee un triple sentido.

---

<sup>416</sup> *Ibid.* Pág. 26.

<sup>417</sup> *Ibid.* Pág. 27.

<sup>418</sup> “Fantasma” y “fantasmático” son dos términos que han tenido una larga tradición dentro de los estudios psicoanalíticos y que pueden crear cierta confusión en su traducción al español respecto al tema que nos ocupa. “Fantasma” es un concepto que tiene como origen -en el psicoanálisis- el término de Freud *Phantasie*, que originalmente se refería a la fantasía, una actividad psíquica diaria de ensoñación. En el ámbito galo, para referirse a *Phantasie*, se ha utilizado el término *fantasme*, que según el *Diccionario Larousse* on-line sería una “Représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscientsspécialement en psychanalyse, scénario de l'accomplissement du désir inconsciente” (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fantasme/32843?q=fantasme#32761>. Consultado el 23 de marzo de 2018).

El autor que más ha extendido su uso ha sido Lacan, quien lo definiría de este modo: «le fantasme est un montage grammatical où s'ordonne suivant divers renversements le destin de la pulsion, de telle sorte qu'il n'y a plus moyen de faire fonctionner le « je » dans sa relation au monde qu'à le faire passer par cette structure grammaticale» (LACAN, J. “Radiophonie”. En: *Scilicet* 2/3. París: Seuil, 1970. Pág. 241).

Por tanto, existiría por un lado en francés la palabra *fantasme* (y su derivación *fantasmatique*), y por otro la palabra *fantôme*, que según el mismo *Diccionario Larousse* sería: “Apparition d'un défunt sous l'aspect d'un être réel; revenant” (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fant%3%b4me/32856?q=fantome#32774>. Consultado el 23 de marzo de 2018).

Esta sería, por tanto, el término del que sirve GDH en su libro, así como de su adjetivización, *fantomatique*, aunque, es importante mencionarlo, esa palabra también se utiliza en ocasiones en los estudios psicoanalíticos.

De hecho, GDH en anteriores textos, como en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), se sirve de la acepción conscientemente psicoanalítica de “*fantasme*” (*op. cit.* Pág 155, 169, etc) y “*fantasmatique*” (Pág. 25, 27, 46, 88, etc) y no de “*fantôme*” o “*fantomatique*”.

Otro argumento que favorece nuestro planteamiento, es que GDH utiliza también la palabra “*hantise*” en su libro, un sinónimo habitual a la hora de hablar de los fantasmas. A todo ello hay que

El primero de ellos sería “porque no se sabe por dónde cogerlo”, ya que se trata de un autor escurridizo (los fantasmas son justamente inaprensibles), complejo, que rompe las barreras tradicionales de las disciplinas y cuyo pensamiento trasciende el academicismo. El segundo es “la imposibilidad en la que todavía hoy nos encontramos de distinguir los límites exactos de la obra de Warburg. Como un cuerpo espectral, esta obra carece de contornos definibles: no ha hallado aún su *corpus*”<sup>419</sup> (los fantasmas o los *dibbouk*, recordemos, no tienen límites precisos desde el punto de vista material). Un hecho provocado por los cientos de documentos todavía inéditos, algo que provoca que “todas nuestras reflexiones sobre Warburg permanecen en suspenso, en un cierto estado de indecisión”. La tercera razón atañe, según GDH, a una cuestión de “estilo” y de “tiempo”:

Leer a Warburg presenta la dificultad de ver cómo se mezclan el *tempo* de la erudición más abrumadora o más inesperada como la entrada en escena, en medio de un análisis sobre los frescos renacentistas del palacio Schifanoia de Ferrara, de un astrólogo árabe del siglo IX, Abú Ma'sar y el *tempo* casi baudeleriano de los cohetes: pensamientos que estallan, pensamientos inciertos, aforismos, permutaciones de palabras, experimentación de conceptos... Todo aquello que Gombrich estima que puede causar malestar al «lector moderno», cuando es precisamente ahí donde se marca ya la modernidad de Warburg.<sup>420</sup>

Tras esta triple explicación, en la que GDH define qué entiende por fantasmático, es necesario volver a retomar la expresión completa utilizada por nuestro autor para referirse a Warburg, “padre fantasmático”, y concretamente la palabra “padre”. Un término que podría tener un simple sentido metafórico pero que, sin embargo, consideramos que en este caso posee una mayor trascendencia, especialmente si analizamos el último capítulo de libro, titulado “Epílogo del pescador de perlas”, en el que profundiza y desarrolla esta idea del padre aplicada al pensador alemán.

Será en este último apartado (Pág. 459-467), donde GDH volverá a hablar del carácter fantasmal de Warburg, descrito de nuevo como un espíritu errante que habita una *no man's land* de los estudios, y quien no fue capaz de crear su propia escuela en vida. Un

---

añadir, para este análisis no psicoanalítico del término, la propia argumentación de GDH sobre qué es “fantasmático” para él, citada en estas páginas.

<sup>419</sup> GDH. *La imagen superviviente...*, op. cit. Pág. 27.

<sup>420</sup> *Ibid.* Pág. 28.

creador de una “«ciencia sin nombre»”, un “sabio «loco»”, que obligó a pensar las imágenes siempre en relación con otras, y cuyo trabajo le llevó a experimentar su propio “«*Seelendrama*»” [drama del alma]: “Drama siempre reconducido, de símbolos a síntomas, de imágenes culturalmente producidas a imágenes oscuramente soñadas, de territorios a migraciones, de formaciones a deformaciones, de novedades históricas a destiempos supervivientes. Pero, ¿cómo es orientarse en este espacio?”<sup>421</sup>

GDH propone entonces que para adentrarse en ese terreno de síntomas, de imágenes que regresan, de migraciones y de tiempos supervivientes, es necesario sumergirse “en un océano sin límites conocidos, y encontrarse en lo más profundo de las aguas lo que se encuentra uno, ya, en medio de un fondo negro si se acerca demasiado a los paneles de *Mnemosyne*. Plantear esta comparación equivale a dar entender que Warburg (...) es un investigador del tipo del *pescador de perlas*”<sup>422</sup>. Pero, ¿de dónde surge ahora esta expresión de “pescador de perlas”? GDH la toma de una obra de Shakespeare, *The Tempest* (1610-1611), citada, no por azar, en uno de los epígrafes de su libro y luego repetida en el epílogo, y que es necesario traer a colación:

*Full fathom five thy father lies;  
Of his bones are coral made;  
Those are pearls that were his eyes:  
Nothing of him that doth fade,  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.*

[Tu padre yace sepultado bajo cinco brazas de agua:  
se ha hecho coral de sus huesos.  
de sus ojos nacen perlas.  
Nada corruptible hay en él  
con lo que el mar no haya hecho  
algún tesoro insólito].

W. SHAKESPEARE, *La Tempestad*, I, 2]<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> *Ibid.* Pág. 460.

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> SHAKESPEARE, W. *La Tempête* (1610). París: Flammarion, 1991. Pág I, 2. Cit. En: GDH. *La imagen superviviente...*, op cit. Pág. 5 [ed. cast. *La Tempestad*. En: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1978. Pág. 85].



GDH retoma así en este epílogo los versos del escritor inglés y los lleva no solo al terreno de la investigación de las imágenes, sino también al de la paternidad, al de la descendencia. Del mismo modo que si ahora narrara una parábola, nos habla de un “pescador”/”detective” que asume los riesgos de sumergirse en el fondo de ese mar inabarcable en busca de tesoros -al igual que hizo Warburg-, hasta que ese pescador “un día encuentra una perla. La sube en seguida a la superficie y la muestra como un trofeo (...) Habiéndole robado al mar su tesoro, cree haberlo comprendido todo -porque su trofeo es el significado, el *meaning* del mar supuestamente contenido en el detalle de su perla-. Cree haber terminado con los abismos”<sup>424</sup>.

Pero cuando retorna a casa orgulloso con su objeto, este pescador “se da cuenta de que nunca había *mirado* su perla porque, al contemplarla soñadoramente ese día, la reconoce de repente: no es otra cosa que el ojo de su padre muerto, según la inolvidable predicción de Shakespeare cantada por Ariel en *La Tempestad* de Shakespeare”<sup>425</sup>. La perla ya no es un tesoro, un detalle de una imagen perdida, sino el “ojo de un padre muerto”, o más exactamente, diríamos nosotros, de un “padre fantasmático”. Ante esta aseveración, surge ahora la pregunta de si GDH está hablando solo de un pescador de perlas llamado Aby Warburg, o también de ese nuevo pescador de perlas (o de padres) llamado Georges Didi-Huberman.

GDH no detiene su relato aquí, y continúa su historia, en la que el pescador, obsesionado con esa búsqueda bajo el mar, decide volver a bucear, comprendiendo en su tarea tres cosas, tres lecciones:

que los tesoros del mar proliferan, son infinitos. No es sólo que su padre le haya dejado otras maravillas (...) sino que también (...) se encuentran todos los corales y todas las perlas de todas las generaciones de ancestros próximos o lejanos. Innumerables padres yacen en innumerables tesoros en el fondo del mar (...).<sup>426</sup>

Esta sería, pues, la primera lección: estamos ante un espacio infinito lleno de tesoros dejados por otros ancestros, una verdadera “herencia” que aguarda su momento para ser

---

<sup>424</sup> *Ibid.* Pág. 460.

<sup>425</sup> *Ibid.* Pág. 461.

<sup>426</sup> *Ibid.*

“recogida”. Por tanto, hay una verdadera red de padres que, según explica GDH, “yacen en innumerables tesoros”, como si esos pescadores previos, esa estirpe a la que GDH quiere unirse, conviviera con sus descubrimientos en este mar de memoria. La segunda y tercera lecciones serían estas:

El pescador comprende entonces -y es la segunda cosa- que donde se sumerge no está en el sentido sino en el tiempo (...) Todo está corrompido ciertamente, pero todo está, transformado en memoria (...) Finalmente nuestro héroe comprende lo más importante: es el medio mismo en el que nada, el mar, el agua turbia y maternal, todo lo que no es «tesoro» endurecido, es el entre-dos cosas, el invisible flujo que pasa entre perlas y corales, es eso mismo lo que con el tiempo, ha transformado los ojos de su padre en perlas y sus huesos en coral. Es el intervalo, a la materia del tiempo -acá fluctuante, allá estancado- a lo que deben todas las metamorfosis que hacen de un ojo muerto un tesoro superviviente.<sup>427</sup>

El segundo hallazgo sería pues descubrir que el lugar en el que se ha sumergido el pescador es el propio tiempo, donde todo se transforma en memoria. La tercera lección a comprender sería que el mar, lo que no es propiamente tesoro, “es el entre-dos cosas”, el flujo que hay entre los tesoros y aquello que ha transformado “los ojos de sus padres en perlas”. Un “intervalo” (término sobre el que ya ahondaremos en la tercera parte de la tesis), lo que está entre medias, gracias al cual se ha producido esta fantástica transformación: hacer que un ojo muerto se convierta en un “tesoro superviviente”.

Una inmersión que conlleva además una serie de peligros, ya que el pescador de perlas puede ansiar permanecer allí y “hacer del medio orgánico en el que nada (...) su objeto de búsqueda”, situación que le puede llevar a la locura, puesto que para poder estudiar ese “medio de vida, de supervivencia, habría que vivir en él, ahogarse en él y, por lo tanto, perder la vida.”<sup>428</sup>

GDH finaliza aquí su “parábola”, en la que según sus propias palabras ha invertido “el modelo de «renacimientos» o de la «resurrecciones» vasarianas”, y con la que ha tratado

---

<sup>427</sup> *Ibid.* Pág. 461-462.

<sup>428</sup> *Ibid.* Pág. 462.

de hablar de esa “«loca exigencia» del saber warburgiano”<sup>429</sup> que puede llevar al investigador a una cierta locura, como así le sucedió al propio Warburg. Una advertencia que habla así de los efectos que ese saber trágico tuvo en el historiador alemán, pero que también habla de los peligros que el propio GDH, descubridor de ese ojo del padre fantasmático convertido en perla, ha tenido que superar. Así, en esencia, esta parábola nos explica la función que tiene el tiempo, un medio (ese “entre-dos cosas”) que envuelve y transforma esos tesoros del pasado, y donde también habitan los ojos de los padres, los que tuvo Warburg, y los que ha tenido el propio GDH, ambos buscadores de perlas.

### 2.2.2 Los “exorcistas”: Erwin Panofsky y Ernst Gombrich

Tal y como anteriormente comentamos, el segundo objetivo que, comprendemos, GDH buscó con la publicación de su texto, fue cuestionar el tratamiento y la visión que figuras del calado de Erwin Panofsky y Ernst Gombrich habían tenido para con Aby Warburg. Más exactamente, GDH habla de un ocultamiento sistemático de su figura, proceso durante el cual el “fantasma” de Warburg había sido literalmente exorcizado<sup>430</sup> y relegado al olvido. Uno de los motivos por los que GDH dedicó este hercúleo esfuerzo de sacar a la luz el pensamiento de Aby Warburg, sería precisamente el de volver a visibilizarlo.

La relación de GDH con Erwin Panofsky, con el que comenzaremos, es la que más se retrotrae en el tiempo, y es posible trazar su evolución a través de diversos textos; un trayecto que nos ayudará a comprender la visión de GDH sobre este reformador de la Historia del Arte durante el siglo XX.

Su primer libro dedicado en buena parte a Panofsky, fue *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990), en el que GDH trató de demostrar la influencia del pensamiento de Kant en el trabajo teórico de Panofsky y las consecuencias que esto tuvo para el estudio de la imagen durante el siglo XX. Así,

---

<sup>429</sup> *Ibid.*

<sup>430</sup> A esta argumentación hay que añadir el título de los unos capítulos de *L'image survivante*, “El exorcismo del *Nachleben*: Gombrich y Panofsky”. *Ibid.* Pág. 81-92.

según afirma, “el instrumento esencial de esta exigencia teórica no fue otro que la filosofía kantiana del conocimiento, de la que cada página de los artículos publicados por Panofsky hasta 1933 -fecha de su marcha definitiva a Estados Unidos- muestra la frecuentación precisa y convencida”<sup>431</sup>. Y es debido a esta impronta del pensamiento de Kant sobre la obra de Panofsky que, según GDH, el iconólogo “tendía a fundar un conocimiento objetivo de los fenómenos artísticos sobre la base de «condiciones metafísicas» definidas a la manera de Kant.”<sup>432</sup> Panofsky, en definitiva, buscaba idear una Historia del Arte como ciencia objetiva, donde el historiador, de forma distinta a un ingenuo espectador, toma “conciencia” de su situación frente a un objeto de estudio, ya que no existe

y todo el mundo lo sabe, ciencia sin conciencia. El problema -el sofisma- se convierte entonces en lo siguiente: si la conciencia *crea la existencia misma* de su objeto de ciencia, y si la historia del arte tiene que ser una «ciencia de las humanidades», entonces las obras del arte no admitirán nada más, en ellas mismas, que la conciencia. Son como unos *objetos de conciencia*, en todos los sentidos que puede tomar al genitivo *de*. La consecuencia natural del «tono kantiano» adoptado por la historia del arte será pues, de manera abrupta, que el *inconsciente no existe en él*.<sup>433</sup>

Esta es, pues, una de las ideas fundamentales del libro de GDH, en esencia, un cuestionamiento a la posición de Panofsky, cuya ciencia, la iconología, en vez de abrir la imagen, la cierra, negando así la posibilidad de estudiar ese inconsciente para la comprensión de las imágenes; un terreno que GDH explorará en sus futuras obras. A continuación, nuestro autor afirma que esta ciencia “legitimada en razón”<sup>434</sup>,

entregaba, por lo tanto, cualquier imagen a la tiranía del concepto, de la definición y, en el fondo, de lo denominable y de lo legible: lo *legible*, entendido como la operación sintética, iconológica, donde se «traduciría» en lo *visible* (el aspecto claro y distinto de los «significados primarios y secundarios» de Panofsky) de *invisibles* «temas», de

---

<sup>431</sup> GDH. *Ante la imagen... op. cit.* Pág. 127.

<sup>432</sup> *Ibid.* Pág. 141.

<sup>433</sup> *Ibid.* Pág. 154.

<sup>434</sup> *Ibid.* Pág. 158.

invisibles «tendencias generales y esenciales de la mente humana» -de invisibles conceptos o Ideas.<sup>435</sup>

La pregunta que se hace GDH entonces es: ¿cómo huir finalmente de este modelo-kantiano propuesto por Panofsky? Su propuesta, pre-warburgiana en cierto modo, sería “desgarrar” la imagen. Un “desgarro” [*déchirure*] que sería “la primera manera de cuestionar el modelo panofskiano (...). Si queremos *abrir* la «caja de la representación» entonces tenemos que practicar una doble hendidura: volver a rasgar la noción simple de *imagen* y volver a rasgar la simple noción de *lógica*. Pues las dos están acordes constantemente para dar a la historia del arte la evidencia propia de su simple razón.”<sup>436</sup> Como parte de esta ruptura, GDH retoma también la cuestión del síntoma -ya estudiada por él en su trabajo *La invención de la histeria-*, y del sueño, afirmando que con “el sueño y con el síntoma Freud ha roto la caja de la representación. Con ellos ha abierto, es decir, desgarrado y desvelado, la noción de imagen”<sup>437</sup>. GDH parte así de Freud para plantear su original propuesta: estudiar la imagen a partir del análisis freudiano del sueño, afirmando: “Habría finalmente que tomar nota del juego desconcertante que el trabajo del sueño despliega respecto a lo que comúnmente llamamos el parecido, para entender del todo este desgarramiento introducido en la noción clásica de la imagen”<sup>438</sup>. Una tarea, “desgarrar” y abrir la noción de imagen que, como ya hemos comentado, iría realizando en posteriores trabajos, donde aplicaría de una forma verdaderamente original la terminología de Freud al pensamiento de Aby Warburg.

A pesar de que el nombre y los trabajos de Panofsky continúan apareciendo en distintas obras de GDH<sup>439</sup>, no es hasta *Ante el tiempo* (2000) -no olvidemos, según el autor, una

---

<sup>435</sup> *Ibid.* Pág. 163-164.

<sup>436</sup> *Ibid.* Pág. 187.

<sup>437</sup> *Ibid.* Pág. 191.

<sup>438</sup> *Ibid.* Pág. 197.

<sup>439</sup> Entre ellas podemos destacar, “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne” (1996), donde incide en algunas de sus ideas ya expuestas anteriormente sobre Panofsky: “Panofsky, lui, développa une *pensée forte*, voire autoritaire, une pensée parfaitement articulée, puisant dans Kant sa légitimation transcendante, et trouvant dans l'Université le terrain privilégié de son déploiement.

Là où Warburg travailla dans l'ordre du *montage* et de la surdétermination figurale, finissant avec *Mnémosyne* par produire un bien étrange histoire de l'art, presque aphasique, basé seulement sur la mise en rapports -quelquefois surréaliste- d'images hétérogènes et ressemblantes tout à la fois, Panofsky, lui, travailla dans l'ordre de la *déduction* - pensons à son analyse de *Melencolia I*, chef-d'oeuvre du genre - de façon à resserrer toujours plus les rapports de détermination figurative, au

continuación de *Ante la imagen-*, que retoma sus críticas al modelo panofskiano. Un salto de diez años en el que GDH sigue con ese frente abierto que es para él plantear una nueva Historia del Arte. En este caso, lo realiza en relación a la noción de anacronismo a partir de tres autores: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein.

GDH quiere ahora “desplazar el postulado panofskiano de la «historia del arte como disciplina humanista»”, y para ello idear “*una arqueología crítica de la historia del arte*”. Es por ello necesario cuestionar una serie de “certezas” sobre el arte “que tienen por trasfondo una larga tradición teórica que corre sobre todo de Vasari a Kant y más allá (especialmente hacia el mismo Panofsky)”. Su apuesta en ese libro sería, pues, “empezar una arqueología crítica de los modelos del tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes objeto de estudio”<sup>440</sup>.

Páginas más adelante, GDH menciona un momento histórico en el que se produjo una “«mutación epistemológica» de la historia del arte” que dio extraordinarios frutos, pero que nos fue arrebatada debido a la segunda guerra mundial. Una mutación que se produjo en Alemania y Viena con figuras como Aby Warburg, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl y Julius von Schlosser, “hasta Panofsky”. Un “momento fecundo” que según el autor murió en dos ocasiones: “primero, destruido por sus enemigos, luego negado -sus huellas abandonadas- por sus mismos herederos. En su gran mayoría, los discípulos de Warburg emigraron al mundo universitario anglosajón”, donde “debieron cambiar de lengua y por ende de vocabulario”<sup>441</sup>. Un hecho que produjo que al “*renunciar a su lengua* los historiadores del arte de la Europa herida terminaron por *renunciar a su pensamiento* teórico”, como fue el caso de Panofsky, quien, según GDH, rechazó aquel vocabulario «envejecido» y «contaminado» que procedía de la lengua alemana<sup>442</sup>. Así, estos herederos, en plural, negaron y abandonaron las huellas de sus predecesores. Además, Panofsky, no solo negó el legado de Warburg, sino que tampoco supo comprender las innovaciones que introdujo el pensamiento de Walter Benjamin. Concretamente, GDH se refiere a una crítica carta que Panofsky escribió tras leer la

---

point de revenir, à la fin de sa vie, «purement et simplement, au bon vieux terme d'icongraphie» (GDH. “Pour une anthropologie des singularités formelles...” *op. cit.* Pág. 149).

<sup>440</sup> GDH. *Ante el tiempo*, *op. cit.* Pág. 35.

<sup>441</sup> *Ibid.* Pág. 76-77.

<sup>442</sup> Es importante señalar que estas citas proceden del capítulo titulado “Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica” y que fue escrito originalmente en 1992 y 1999.

primera obra de Benjamin. El hecho se produjo cuando un amigo de Benjamin envió su texto, *Origen del drama barroco alemán (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1925)*, a Panofsky para que lo valorara. Según GDH, “la desgracia fue que Benjamin no se dirigiera a Warburg sino a Panofsky”<sup>443</sup>, ya que la respuesta de Panofsky le resultó a Benjamin “«fría y cargada de resentimiento»”<sup>444</sup>.

La decepcionante actitud de Panofsky ocultaba más bien un desacuerdo sobre los fundamentos. En primer lugar, se trataba de un desacuerdo sobre el método y sobre la concepción misma de historicidad. Me atrevo a imaginar que su carta “cargada de resentimiento”, Panofsky reprochaba a Benjamin el *anacronismo* de su punto de vista. El modelo epistemológico de Panofsky siempre fue *historia-deducción*, como aparece especialmente en sus análisis de la *Melancolía* de Durero. ¿Cómo podía aceptar Panofsky, ya que desde la primeras páginas del ensayo benjaminiano, el modelo del origen-torbellino -que desorienta el curso del río, esto es, del devenir histórico- y de la “doble óptica” temporal que ese concepto implica? ¿Cómo, de igual modo, podía aceptar la suerte de *porosidad temporal* de la Edad Media, del Renacimiento y del Barroco que circulan en el libro de Benjamin -esa porosidad de las épocas que Warburg había defendido, pero que Panofsky iba paulatinamente rechazando en provecho de una definición siempre más clara y distinta del Renacimiento?<sup>445</sup>

GDH concluye esta diatriba contra Panofsky afirmando que entre estos dos autores “está contenida toda la historia del arte que, a partir del tronco warburgiano común, se bifurca”<sup>446</sup>. Así, por un lado, Panofsky “será salvado”, y su vida en exilio un auténtico éxito en Princeton, mientras que la vida y el exilio de Benjamin acabarían de forma mucho más dramática. De este modo, parece que según la visión de GDH Panofsky no solo renunció al legado warburgiano, sino que también negó los modelos del tiempo ideados por Benjamin: “Quizá presintió que, por eso, la historia del arte estaba por “recomenzar”, pero sobre bases distintas a las neokantianas de su propia iconología de “formas simbólicas”.”<sup>447</sup>

---

<sup>443</sup> *Ibid.* Pág. 145.

<sup>444</sup> BENJAMIN, Walter. “Lettre n°168 à Gerhard (Gershom) Scholem, 30/1/1928”. En: *Correspondance, I, 1910-1928*. Paris: Aubier Montaigne, 1979. Pág. 416. Cit. en GDH. *Ante el tiempo...*, *op. cit.* Pág. 148.

<sup>445</sup> *Ibid.* Pág. 149-50.

<sup>446</sup> *Ibid.* Pág. 150.

<sup>447</sup> *Ibid.*

Como se puede apreciar, GDH ha ido construyendo en este y en otros textos, un relato negativo asociado a Panofsky, culpable de una serie de “males” -de limitaciones, más bien- que asolan a la Historia del Arte. Una concepción que toma aun más fuerza en un artículo titulado *L'exorcist* (2001), y que luego serviría como prólogo a la edición en inglés de *Devant l'image* de 2005. En este texto, GDH retoma esta imagen en cierto modo oscura de Panofsky, de guardián acérrimo de un saber, cuya obra “está marcada por un cierre enérgico, un verdadero cordón de seguridad destinado a proteger la disciplina de cualquier imprudencia y de cualquier descaro, es decir, de toda *hybris*, de cualquier desmesura en el ejercicio de la razón”<sup>448</sup>. A continuación, como ya argumentamos, GDH se sirve de la leyenda del *dibbouk* para explicar la relación de Panofsky con el “fantasma” de Aby Warburg dentro de la Historia del Arte. Un relato en el que el propio Panofsky hará el papel de rabí que realiza el exorcismo para liberar a su disciplina de los peligros asociados a ese espíritu errante.

GDH explica también que fue justamente su intento de aplicar el modelo panofskiano al muro de Fran Angelico, en su libro *Dissemblance et figuration* (1990), cuando fue consciente de las limitaciones del planteamiento metodológico de Panofsky. Encontró así un “objeto resistente a la «razón pura» panofskiana”<sup>449</sup>. Una aseveración especialmente relevante en el tema que nos ocupa, ya que supuso el inicio de la búsqueda de otros modelos, de otras formas de conocimiento para el estudio de la imagen que desembocaron primero en la aplicación de Freud al estudio de la imagen y, posteriormente, a servirse de la metodología de Warburg.

Fue por tanto preciso, o “renunciar a comprender”, o llevar la iconología hacia otro “régimen epistemológico que la superaba: un régimen de *sobredeterminación* en el que la *determinación* panofskiana era sometida a la prueba de razones terriblemente “impuras”, amalgamadas, contradictorias, desplazadas, anacrónicas... Esas razones cuyo marco de inteligibilidad dio Freud bajo el rótulo del inconsciente, ese *pharmakon* por excelencia de toda ciencia humana.”<sup>450</sup>

---

<sup>448</sup> GDH. *Falenas, op. cit.* Pág. 128.

<sup>449</sup> *Ibid.* Pág. 133.

<sup>450</sup> *Ibid.*



GDH propone en su artículo hacer una “arqueología”, en el sentido de rescatar y de volver a leer a los autores pretéritos; un trabajo que le llevó hasta Warburg, “maestro” de Panofsky en Hamburgo<sup>451</sup>. GDH describe aquí a Warburg como “nuestro *dybbuk* (...) [y] fundador genial y fantasmal de la iconología”<sup>452</sup>. Una figura frente a la que Panofsky se sentía “tan incómodo como decidido en su intento de exorcizar el contenido “inestable” del “saber sin nombre” exigido por Aby Warburg”<sup>453</sup>. De este modo, podemos ver cómo GDH ha convertido a Panofsky en un exorcista, afirmando que “allí donde Warburg deconstruyó todo el historicismo del S. XIX mostrando que la *Geschichte der Kunst* es una *historia de fantasmas* que se nos adhieren a la piel, Panofsky quiso reconstruir su *Kunstgeschichte* como una *historia de exorcismos*, de parapetos y de distanciamientos razonables”<sup>454</sup>. Panofsky, con su modelo neokantiano “exorciza todo pensamiento del *Leben* y del *Nachleben* (...) en provecho de un modelo histórico esencialmente deductivo (...) No busca en los indicios más que un valor de descripción, allí donde Warburg -cercano a Freud- buscaba un valor de síntoma”<sup>455</sup>.

Pero, ¿qué significa exactamente para GDH el término exorcizar aplicado a Panofsky? Exorcizar significa para nuestro autor evitar los abismos que llevaron a Warburg a experimentar en carne propia esa “tragedia del saber”<sup>456</sup>. Dejar de lado las supervivencias, el *pathos*, el síntoma, los nudos de tiempos que forman las imágenes, y obviar su sentido antropológico. Nos encontramos, pues, ante dos modelos opuestos -el del exorcista y el del espíritu exorcizado-, uno triunfador y otro relegado, por tanto, al olvido. Una ciencia con nombre, “iconología”, frente a otra todavía por nombrar.

Es por este y otros motivos (la insuficiencia del sistema panosfkiano, que choca impotente contra el muro de Fra Angelico, y la necesidad de hacer hablar a “nuestro *dybbuk*”), que GDH parece haberse impuesto la enorme tarea de recuperar el pensamiento del historiador alemán. Una necesidad que le llevó a escribir *L'image survivante*; una obra en la que, como ahora veremos, la figura de Panosfky vuelve a ser invocada en términos negativos u opuestos a Warburg.

---

<sup>451</sup> *Ibid.*

<sup>452</sup> *Ibid.* Pág. 133-134.

<sup>453</sup> *Ibid.* Pág. 135.

<sup>454</sup> *Ibid.* Pág. 137.

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> *Ibid.* Pág. 138.

Dentro de *L' image survivante* (aparte de otras numerosas menciones), GDH dedicará un capítulo a Panofsky -y también a Gombrich-, titulado directamente: “El exorcismo del *Nachleben*: Gombrich y Panofsky”, donde entra de lleno en el tema que nos ocupa. En él, nuestro autor parte de la cuestión central de si ha sido comprendido el *Nachleben* de Warburg, un término que “ha sido exorcizado por la disciplina misma que le debía -pero que acabaría por reprochárselo- ese concepto histórico de la impureza del tiempo”<sup>457</sup>. Así, de nuevo Panofsky se convierte en el “gran exorcista de nuestro *dibbouk*”. Algo que incluso el propio Gombrich, dice GDH, se ve obligado a reconocer<sup>458</sup>. Según nuestro autor, “es sobre todo con Panofsky con quien una «puesta en perspectiva» de la obra warburgiana ha establecido, para generaciones de historiadores del arte, la invalidación del *Nachleben*, su ritual teórico de exorcismo”<sup>459</sup>.

Para argumentar esta “invalidación del *Nachleben*”, GDH cita a continuación<sup>460</sup> el texto publicado por Panofsky en 1921, «Durero y la Antigüedad Italiana», donde “la problemática de *supervivencia* ya cedía el paso (...) a una problemática de la *influencia*; y la cuestión de lo *patético*, ligada en Warburg a lo dionisiaco nietzscheano, cedía el paso a una problemática de la tipificación y del «justo medio» apoyada en algunas referencias al «bello ideal» de Kant y en la retórica clásica”<sup>461</sup>.

---

<sup>457</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 85.

<sup>458</sup> Este reconocimiento de Gombrich, aunque “sea con la punta de los labios”, del que habla GDH, sería éste: “Por lo que respecta a Warburg, esta particular omisión [aquí Gombrich se refiere a la falta de interés por el periodo medieval de Warburg] fue percibida y remediada, naturalmente, por los dos primeros historiadores que entraron en su órbita: Fritz Saxl y Erwin Panofsky. Fue este último en particular quien intentó salvar parte de la descripción de Warburg proponiendo una versión corregida (Gombrich se refiere al estudio de Panofsky y Saxl “Classical Mythology in Mediaeval Art”, 1933). Las acuñaciones clásicas sobreviven, por supuesto, a lo largo de la Edad Media, pero sólo en un contexto cristiano; los temas paganos de la mitología y astrología sobreviven igualmente, si bien es en dichas tradiciones donde el uso del estilo apasionado de la belleza y la expresividad fue desaprobado por la Iglesia. Solamente en el Renacimiento, por consiguiente, se unen nuevamente la forma clásica y el contenido clásico. Ya se pueda aplicar o no esta fórmula de manera estricta es dudoso que hubiese satisfecho a Warburg” (GOMBRICH, Ernst, *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 286).

<sup>459</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 85.

<sup>460</sup> Las siguientes cinco páginas de *La imagen superviviente* (Pág. 85-89 edición española; Pág. 96-101 de la edición francesa) proceden de la conferencia original, “L'exorcist”, pronunciada por GDH en 2001, dentro del Ciclo de conferencias organizadas por el museo del Louvre, y posteriormente publicada en 2008. Se trata de un texto que ya hemos citado previamente, y que muestra ciertas diferencias respecto a la versión en inglés de *The Exorcist* publicada como prefacio para la edición inglesa de *Devant l'image*, op. cit. Pág. XV-XXVI.

<sup>461</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 86.

Después, GDH trae a colación otro famoso artículo de Panofsky, escrito junto con Fritz Saxl, “Classical Mythology in Mediaeval Art”<sup>462</sup> (1933), donde según nuestro autor la noción de *supervivencia* comienza ya a sufrir una serie de cambios y bifurcaciones que llevarán posteriormente prácticamente a su negación:

Podemos darnos ya cuenta de que esta entrada en materia implica no sólo una prolongación sino también una bifurcación, y hasta una posible *inversión*, de las intenciones warburgianas, de las cuales Panofsky y Saxl reivindican, sin embargo, ser los «continuadores» (*followers*). ¿Qué es lo que se prolonga? La idea general de una bipolarización entre *supervivencia* y *renacimiento*. ¿Qué es lo que se invierte o se abandona? El tenor estructural o sincrónico, el tenor no cronológico y, por decirlo todo, *anacrónico* de este doble ritmo. De ahora en adelante, las cosas se separan más netamente en el valor y en el tiempo: se jerarquizan y se periodizan.<sup>463</sup>

La “*supervivencia*”, por tanto, se transformará para Panofsky “en esa baja categoría de la historia del arte”, mientras que “*renacimiento*” se transformará en “una alta categoría” dentro de la disciplina, logrando así que el Quattrocento y el Cinquecento se conviertan en “un periodo de culminación artística, de autenticidad arqueológica y, por ende, de pureza estilística...”<sup>464</sup>

Panosfky, durante las décadas siguientes, y como forma de resolver uno de los problemas conceptuales a los que se enfrentaba -“la relación entre continuidad y cambio en la historia”-, plantea una “jerarquía en tres términos” como forma de “organizar toda la «teoría del tiempo histórico»”. En la cima, por tanto, estaría según Panofsky el *Renacimiento*, “el *despertar* del arte a su propia conciencia”. Luego, para “anticipar” este fenómeno, estarían “diferentes «renovaciones» parciales, los *renascences*, que, en la larga duración medieval, sacudieron la historia de las formas como otros tantos momentos de *despertar* al clasicismo”. Por último, encontraríamos “el *sueño* del que se desgajan todos estos momentos. Panofsky duda en nombrarlo, en darle un estatus

---

<sup>462</sup> PANOFSKY, Erwin. “Classical Mythology in Mediaeval Art”. En: *Metropolitan Museum Studies*, Vol. 4, No. 2. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Pág. 228-280, marzo 1933.

<sup>463</sup> GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 87.

<sup>464</sup> *Ibid.*

teórico; todo lo más hablará de «período de incubación». Pero está claro que de lo que se trata no es de otra cosa que de la supervivencia warburgiana.»<sup>465</sup>

GDH concluye así afirmando que Panofsky “comenzó” durante sus primeros escritos reconociendo “la impureza del tiempo”, para posteriormente acabar “por extirparla, resolverla, subsumirla en un esquema ordenado que volvía a vincularse tanto con la ambición estética de las edades de oro (el Renacimiento es una de ellas) como con la ambición histórica de los «periodos de referencia»”.<sup>466</sup> Panofsky por tanto “invalida” la complejidad y los peligros que representaba la noción del *Nachleben* a favor de “un esquema ordenado”, lejos de los tiempos impuros y los anacronismos.

Respecto a la lectura llevada a cabo por GDH sobre Ernst Gombrich en relación a Warburg, podemos afirmar que es más tardía que la realizada por nuestro autor sobre Panofsky, ya comenzada en 1990. Así, aunque el nombre de Gombrich aparece citado en diversos estudios de nuestro autor, generalmente solo será en referencia a los clásicos trabajos de Gombrich dentro de la Historia del Arte. Se trata, por tanto, en su mayoría de notas a pie de página, y no hay todavía un enfrentamiento o un cuestionamiento tan amplio y complejo como el elaborado por GDH en relación a Panofsky.

Así, una de las primeras menciones sobre Gombrich acerca de su lectura de Aby Warburg, aparecerá en un artículo escrito en 1996-97 titulado “Reaparición de una forma”, donde, en una nota a pie de página y en relación al *Nachleben*, GDH cita dos obras de Gombrich y añade un breve comentario:

GOMBRICH, E. H., "The Ambivalence of the Classical Tradition. The Cultural Psychology of Aby Warburg" (1966), *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, Ithaca-New York: Cornell University Press, 1984, pp.117-137. id., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres: The Warburg Institute, 1970, una obra que, sin embargo, no parece devolver al concepto de *Nachleben* toda su centralidad y complejidad metodológicas.<sup>467</sup>

---

<sup>465</sup> *Ibid.* Pág. 89.

<sup>466</sup> *Ibid.* Pág. 91.

<sup>467</sup> GDH. “Reaparición de una forma”, *op. cit.* Pág. 42.

Como vemos, GDH ya establece en este momento una posición respecto a Gombrich, quien ya no es solo otro autor más dentro de los estudios sobre la imagen, sino un historiador del arte que no supo comprender la potencialidad del término *Nachleben*.

Será en un texto posterior, luego incluido, como ya se comentó, en *L'image survivante*, y titulado “Notre *Dibbouk*. Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire” (1999), donde GDH criticará de una forma más directa el trabajo Gombrich en relación a su biografía intelectual sobre Warburg, escribiendo que: “Pour faire savoir qui fut, ce que fut Warburg, Ernst Gombrich -à qui aura échu un projet d'ouvrage conçu d'abord par Gertrud Bing- s'est résolu à composer une "biographie intellectuelle" volontairement autocensurée quant aux aspects psychiques de l'histoire et de la personnalité de Warburg”<sup>468</sup>. GDH, afirma de forma contundente que Gombrich se autocensuró a la hora de abordar los aspectos “psíquicos” de la personalidad de Warburg, claves según GDH para poder comprender en toda su magnitud el pensamiento del autor alemán. Después, añade, que incluso el propio Edgar Wind criticó la biografía intelectual de Gombrich debido a su “édulcoración”, y que además no es posible aislar a un hombre de su *pathos* y de sus patologías.

Será en *L'image survivante* donde GDH cuestionará de forma mucho más amplia la biografía intelectual que Gombrich escribió sobre Aby Warburg, especialmente en lo que concierne a la noción de *Nachleben*:

Una cosa es segura: el concepto warburgiano de supervivencia (*Nachleben*) conoció sus primeras aproximaciones en un campo epistémico ligado a los objetos de la antropología y al horizonte general de las teorías evolucionistas. Con ello, afirma Gombrich, Warburg seguirá siendo «un hombre del siglo XIX»; con ello, concluye, su historia del arte se queda envejecida, caduca en sus modelos teóricos fundamentales. *La simplificación es brutal y no carente de mala fe*<sup>469</sup>. En el mejor de los casos, es un testimonio de las dificultades que los iconólogos de la segunda generación pudieron encontrar en cuanto a la gestión de una herencia decididamente en exceso fantasmática

---

<sup>468</sup> GDH. “Notre *Dibbouk*. Aby Warburg dans...”, *op. cit.* Pág. 221.

<sup>469</sup> El subrayado es mío.

como para ser «aplicable» como tal. En el peor de los casos, esta simplificación tiende a cerrar las vías teóricas abiertas por la noción misma de *Nachleben*.<sup>470</sup>

GDH critica así de forma directa la visión simplificadora de Gombrich, quien describió a Warburg como un pensador evolucionista del siglo XIX; una forma según nuestro autor de cuestionar y reducir la potencialidad del *Nachleben*. Además, esta “simplificación” fue realizada de “mala fe”, una acusación sin duda verdaderamente grave por parte de GDH.

En el capítulo titulado “El exorcismo del *Nachleben*: Gombrich y Panofsky”, GDH continúa con el cuestionamiento de la lectura de Gombrich acerca de Warburg, sobre el que de nuevo lanza más críticas, como si efectivamente *L'image survivante* fue una forma de hacer rendir cuentas al afamado historiador del arte:

En 1970, Gombrich quiso terminar su biografía con lo que llamaba una «puesta en perspectiva» de la obra warburgiana, y se aprecia en la misma una extraña voluntad de «matar al padre», un deseo evidente de que *el aparecido* -así es como Warburg se había definido a sí mismo en 1924- *no reaparezca más* y de que con él la supervivencia, hipótesis «pasada de moda», cese su eterno retorno en las reservas mentales de los historiadores del arte.<sup>471</sup>

Para ello, según GDH, Gombrich debía realizar “dos operaciones. La primera consiste en invalidar la estructura dialéctica de la supervivencia, es decir, negar que un doble ritmo, hecho de supervivencias y de renacimientos, organice -y haga impura, híbrida toda temporalidad de imágenes. Para ello, Gombrich no dudará en pretender que el *Nachleben* de Warburg puede, a fin de cuentas, reducirse simplemente a lo que se llama un “*revival*””. La siguiente operación sería pues “*invalidar la estructura anacrónica de la supervivencia*: basta para ello con volver a Springer y *re-periodizar* la distinción entre supervivencia y renacimiento, es decir, reducirla simplemente a una distinción cronológica entre Edad Media y Renacimiento”<sup>472</sup>. Gombrich, al igual que Panofsky, tratará por tanto de anular el término clave dentro del pensamiento warburgiano: el *Nachleben*, a cuya comprensión y visibilización GDH ha dedicado su obra.

---

<sup>470</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 58.

<sup>471</sup> *Ibid.* Pág. 83.

<sup>472</sup> *Ibid.*

Las menciones a Gombrich, tras esta primera serie de críticas, serán constantes durante todo el texto y, de hecho, podemos afirmar, tal y como trataremos de demostrar en nuestro capítulo “2.3. La fuentes del pensamiento Warburgiano”, que *La imagen superviviente* es en buena parte una respuesta al libro de Gombrich *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Por este motivo, dejaremos aquí nuestro análisis sobre la lectura que GDH efectúa sobre Gombrich, ya que lo retomaremos en profundidad cuando analicemos -en el capítulo mencionado- cómo nuestro autor cuestiona o rebate las fuentes que Gombrich aportó en su obra para comprender la vida intelectual del pensador alemán.

Finalmente, lo que deseamos resaltar, es que uno de los objetivos de nuestro autor para redactar *La imagen superviviente* fue refutar la sesgada lectura realizada sobre el trabajo de Aby Warburg por parte de estas dos grandes autoridades dentro de la historia del arte: Erwin Panofsky y Ernst Gombrich.

### 2.2.3 *Nachleben*: el tiempo de los fantasmas

Tal y como explicamos en la introducción a este capítulo, el tercer motivo que consideramos llevó a GDH a escribir su libro, fue recuperar el término warburgiano de *Nachleben*, ‘*survivance*’ en francés, ‘supervivencia’ en castellano. Un término capital y extremadamente fecundo, a partir del cual GDH ha explorado una nueva senda para el estudio del tiempo de la imagen.

Así, nuestro autor, al inicio del primer capítulo de *L’image survivante* -tras hablar de los distintos nacimientos de la historia del arte (Vasari, Winckelmann)-, realiza una pregunta trascendental, y que es justamente la que va a tratar de responder a lo largo de su extenso texto: “¿No habrá un tiempo para los fantasmas [*temps pour les fantômes*], un retorno a las imágenes, una «supervivencia» (*Nachleben*) que no esté sometida al modelo de transmisión que supone la imitación (*Nachahmung*) de las obras antiguas por obras más recientes?”<sup>473</sup>

---

<sup>473</sup> *Ibid.* Pág. 23.

GDH plantea, por tanto, buscar un camino que vaya más allá del modelo propuesto por la historia del arte tradicional, para encontrar otro modelo anacrónico y sintomático que nos ayude a comprender ese tiempo fantasmal de las imágenes que abre el estudio de la imagen hacia nuevos terrenos. Para ello, por supuesto, GDH partirá del propio Warburg, quien:

[s]ustituía el modelo ideal de los «renacimientos», de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un *modelo fantasmal* [*modèle fantomal*] de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones [*hantises*], «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo. En última instancia, el modelo fantasmático del que hablo era un *modelo psíquico* (...).<sup>474</sup>

De esta forma, como podemos apreciar, el estudio y la descripción de este modelo psíquico y fantasmal basado en la noción de *Nachleben*, será uno de los fundamentos de *L'image survivante*. Sin embargo, para poder comprender en su totalidad la importancia del *Nachleben* en este libro, es necesario antes conocer la evolución de este concepto dentro de la amplia bibliografía de nuestro autor. Con ello, trataremos de demostrar que *L'image survivante* es la culminación de esta compleja tarea de interpretación del *Nachleben*.

A pesar de la relevancia del término *Nachleben* dentro de la obra de GDH, esta noción no surgió de forma paralela al interés de nuestro autor por el pensador alemán. De hecho, aunque una de las primeras ocasiones en las que GDH nombra a Warburg fue en el artículo ya citado de 1989 “Le parcours clos du danseur de corde, ou l’histoire de l’art dans les limites de sa simple raison”, no es hasta 1996, con su texto “Revenance d’une forme” publicado posteriormente *Phasmes. Essais sur l’apparition*, donde el *Nachleben* aparece de una forma más desarrollada. Un “texto-bisagra” dentro de su obra, en el que nuestro autor hablaba de “la sensación suprema del *Nachleben*” en base a una experiencia personal vivida por él en un mercado de figuras en Roma. En su artículo, recordemos, GDH se hacía la siguiente pregunta: “¿cómo vuelven las formas?, igual que se dice de los fantasmas. Pregunta nietzscheana, pregunta freudiana, pero también cuestión warburgiana por excelencia: la del *Nachleben*, la “supervivencia” de las formas

---

<sup>474</sup> *Ibid.* Pág. 25.



o "fórmulas" visuales".<sup>475</sup> Vemos aquí por tanto una de las más tempranas menciones del término *Nachleben*<sup>476</sup>. Sin embargo, y esta será una tónica habitual hasta *L'image survivante*, no es presentada o acompañada por una cita directa a un texto de Warburg<sup>477</sup>. Por ejemplo en este artículo, "Revenance d'une forme", cuando GDH escribe la frase: "(...) *Nachleben*, la «supervivencia» de las formas o «fórmulas» visuales", nuestro autor no se remite a pie de página a textos de Warburg, sino a textos de Gombrich. Concretamente a "The Ambivalence of the Classical Tradition. The Cultural Psychology of Aby Warburg"<sup>478</sup> (1966) y a *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (1970). No hay por tanto referencia directa a un escrito de Warburg sobre el *Nachleben*.

El siguiente texto al que haremos referencia es un artículo publicado también en 1996<sup>479</sup>, y lleva por título "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne" (1996). El texto parte del estudio de diversos artículos de Warburg sobre la escultura y concretamente de su trabajo "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum"<sup>480</sup> (1902). En este artículo GDH reivindica la labor

---

<sup>475</sup> GDH. "Reaparición de una forma", *op. cit.* Pág. 42.

<sup>476</sup> En el texto de 1994, titulado "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif" (1994) GDH utiliza el término "survivants", aunque no desarrolla el concepto. Esta es la cita: "Nul mieux que lui ne tenta de penser jusqu'au bout l'histoire de l'art à l'aune de ses propres oublis, c'est-à-dire l'histoire des chefs-d'oeuvre survivants (par exemple telle fresque de Ghirlandaio) à l'aune d'objets disparus, tout ce que l'histoire de l'art n'avait pas jugé digne de faire entrer dans son champ d'explication (par exemple ces guirlandes de fleurs en métal que le même Ghirlandaio, d'où son nom, fabriquait pour orner les coiffes des bourgeoises du temps)" (GDH. "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif". En: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tomo 106, nº2. Roma: EFR, 1994. Pág. 411).

También en 1995, aparece el término "survivance" en relación con Warburg en su libro *Le ressemblance informe...*, *op. cit.* Pág. 380.

<sup>477</sup> En este sentido, es importante tener en consideración que en los propios escritos publicados de Warburg, el término *Nachleben* propiamente no es especialmente abundante, como vemos en los *Gesammelte Schriften*. Por ejemplo, en el *Band I* de estas obras seleccionadas, solo aparece propiamente en dos ocasiones. Sin embargo, no por ello la búsqueda del *Nachleben der Antike* no dejar de ser fundamental en la obra de Warburg. De hecho, es el motor que la impulsa.

<sup>478</sup> GOMBRICH, E. "The Ambivalence of the Classical Tradition. The Cultural Psychology of Aby Warburg (1966). En: *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*. Ithaca-New York: Cornell University Press, 1984. Pág.117-137.

<sup>479</sup> Ese mismo año también publicó el artículo "Cara, próximo, lejano: la huella del rostro y el lugar para aparecer" (1998) en *Falenas*, *op. cit.* Pág. 201-219. En él se habla del *Nachleben*, "esa ley paradójica que da cuenta de los anacronismos más que de las evoluciones." (Pág. 206). El texto fue escrito originalmente en 1996 para un coloquio en Roma, pero fue publicado en 1998. GDH. "Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître". En: KESSLER, H.L.; SPELMAN, Villa (eds.). *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium Held at the Bibliotheca Hertziana*. Roma: Nouva Alfa editoriale, 1998. Pág. 95-108.

<sup>480</sup> WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften...* *op. cit.* Pág. 89-126.

detectivesca de Warburg realizada en los archivos florentinos y su innovador trabajo iconológico. GDH considera que el conocimiento para Warburg era un conocimiento dialéctico atravesado por los síntomas y por los motivos ocultos de forma parecida a cómo Freud abordaba el inconsciente. Un modelo opuesto, por supuesto, al de Panofsky. Pero, sin duda, lo más relevante para nosotros es su aproximación al término *Nachleben*, que, de nuevo, no está apoyado en ninguna cita de Warburg:

(...) la notion même de «survivance» (*Nachleben*) suffit à nous le rappeler. Au rebours d'une tradition iconologique qui voudrait faire de l'histoire un exercice de détectives en quête de *souvenirs identifiants*, de souvenirs «objectifs», il faut retrouver dans l'invention warburgienne ce mouvement d'anamnèse particulier qui fait «lever», dirai-je, une mémoire *désidentifiante*. La mémoire, c'est tout autre chose que l'acquisition de souvenirs factuels, objectivés. C'est l'expérience d'une étrange dialectique de la «survivance» et de l'oubli, où le temps se noue entre «passé anachronique» et «présent reminiscent», où le nom reconnu des «coupables» ne résoud rien, où l'archive décryptée complexifie les questions plus qu'elle n'y répond.<sup>481</sup>

GDH nos habla aquí de cómo la memoria no es simplemente la adquisición de recuerdos objetivos, sino que se trata de una peculiar experiencia dialéctica entre la supervivencia y el olvido, donde el tiempo está atado entre el “passé anachronique” y el “«présent reminiscent»” benjaminiano. El *Nachleben*, por tanto, es un modelo temporal que se opone a la concepción de la progresión lineal de la historia, y que está más próximo a la memoria y a su peculiar funcionamiento dialéctico.

En su libro *L'empreinte* (1997), un catálogo de una exposición comisionada por GDH sobre el tema de la huella como técnica de impresión, estudiada de forma interdisciplinar (antropología, historia, arte, filosofía, etc), GDH utiliza de nuevo el término *Nachleben*:

Tous les temps se bousculaient, se contredisaient comme autant de symptômes, dans ces images d'où Warburg devait tirer au-delà de cette trop paisible «tradition iconologique» que l'on sait lui devoir un modèle nouveau de temporalité - un modèle

---

<sup>481</sup> GDH. “Pour une anthropologie des singularités formelles...”, *op. cit.* Pág. 155.

contemporain et proche de celui mis en oeuvre par Freud -, un modèle complexe de ce qu'il nommait la «survivance» (*Nachleben*).<sup>482</sup>

En este párrafo, GDH incide en la idea de un nuevo modelo de temporalidad denominado *Nachleben* (un modelo próximo a Freud), y por primera vez asociado a un texto de Warburg. Se trata de una referencia bibliográfica que aparece en la nota a pie de página de esta cita. En esta nota GDH indica tres textos, uno del historiador alemán, y dos del propio GDH. Veamos cuáles son.

El texto de Warburg al que se remite es: “Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita die Bildnisse des Lorenzo de’Medici und seiner Angehörigen” [“Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia (1902)”]<sup>483</sup>. En él, Warburg habla sobre el arte del retrato en la burguesía florentina, concretamente en los Medici y en los frescos realizados por Ghirlandaio. Sin embargo, en este conocido artículo, aunque hay referencia a la herencia pagana de las figuras votivas de cera que llenaban las iglesias florentinas, únicamente aparece en una ocasión el término *Nachleben*, en la frase: “Nachleben heidnischer Bildkunst in christlichen Kirchen”<sup>484</sup>. Así, la palabra *Nachleben*, es utilizada en un apéndice del artículo que se refiere, de forma tangencial, a un monumento funerario dedicado al emperador Maximiliano I situado en una iglesia de Innsbruck, en el que había unos retratos de bronce -mezcla de escultura pagana y cristiana- que eran una clara referencia al mundo romano.

En cuanto a los textos del propio GDH que aparecen en esa nota a pie de página, son “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait “sur le vif””<sup>485</sup> (1994) y “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne” (1996)<sup>486</sup>. En el primero, apenas aparece el término *Nachleben* (solo la frase “l’histoire des chefs-d’oeuvre survivants”<sup>487</sup>), aunque sí se menciona a Warburg (algo ya comentado en el anterior apartado 2.1), y el segundo, que acabamos de comentar, sí se sirve tanto de la palabra *Nachleben* como de “survivance”.

---

<sup>482</sup> GDH. *L’empreinte*, op. cit. Pág. 17.

<sup>483</sup> El texto original se encuentra en Warburg, Aby, *Gesammelte Schriften...*, op. cit. Pág. 89-126.

<sup>484</sup> *Ibid.* Pág. 119.

<sup>485</sup> GDH. “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari...”, op. cit. Pág. 383-432.

<sup>486</sup> GDH. “Pour une anthropologie des singularités formelles...”, op. cit. Pág. 145-163.

<sup>487</sup> GDH. “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari...”, op. cit. Pág. 411.

Continuando con el libro *L'empreinte*, es necesario destacar que el término “survivance” es utilizado aquí de forma habitual, y que incluso GDH habla de lo que él denomina como “effet de survivance”:

Les petits objets anachroniques par lesquels s'ouvre notre parcours- ils ont été souvent puisés dans les collections des artistes eux-mêmes -voudraient rappeler le pouvoir considérable de cet effet de survivance, qui est un travail de la mémoire mené constamment par l'artiste, à chaque moment de sa décision formelle, à chaque phase de son invention procédurale.<sup>488</sup>

GDH nos habla de objetos anacrónicos, de largas duraciones y sobre todo de ese “effet de survivance”, que es finalmente un “trabajo de la memoria” llevado a cabo por el artista en cada momento de su “decisión formal”. La supervivencia, una vez más, queda ligada a la cuestión de la memoria y al anacronismo, ya que en estos objetos que GDH muestra en su catálogo, vemos convivir distintos tiempos. Se produce así, en cada uno de esos objetos e imágenes, un nudo entre temporalidades contradictorias, no progresivas o lineales. GDH también habla en su texto de la “huella” y de su impresión como de una supervivencia técnica (“*survivance technique*”<sup>489</sup>) que reaparece en distintos momentos de la historia.

En esta misma obra, GDH retoma en otras ocasiones la cuestión del *Nachleben*, añadiéndole nuevos elementos que enriquecen su visión del término.

Repensons à Warburg, chez qui la «survivance» (*Nachleben*) apparaît comme un modèle d'inconscient historique, donc comme un modèle d'archéologie et d'anachronisme mêlés, une «histoire-symptôme» et une «histoire-montage» à rebrousse-poil de toute tradition vasarienne (cette tradition fût-elle revisitée par les univers conceptuels kantien ou hégélien, comme on le voit chez Panofsky).<sup>490</sup>

En esta cita, GDH afirma de forma bastante clara, lo cual supone una de sus primeras definiciones del *Nachleben*, que la supervivencia warburgiana es un modelo opuesto al de la tradición vasariana y panofskiana; un “modelo del inconsciente histórico”, un

---

<sup>488</sup> GDH. *L'empreinte*, *op. cit.* Pág. 11.

<sup>489</sup> *Ibid.* Pág. 71.

<sup>490</sup> *Ibid.* Pág. 183.

modelo anacrónico, arqueológico y sintomático. Pero quizá lo más interesante es que hable también de una “historia-montaje” [“«*histoire-montage*»”]; un montaje de tiempos heterogéneos que chocan dentro de una misma imagen debido a las supervivencias que reaparecen en ella.

Tras *L’empreinte*, GDH escribirá el prefacio al libro *Aby Warburg et l’image en mouvement* (1998) de Philippe-Alain Michaud, titulado “Savoir-mouvement (l’homme qui parlait aux papillons)”. En él, tras criticar la ausencia de Warburg en el ámbito académico francés, GDH realiza un comentario que resulta especialmente significativo. Nuestro autor plantea que las nociones *Pathosformeln* o *Nachleben* se han venido utilizando, por un lado, de forma vacua y, por otro lado, concebidas como fórmulas anticuadas. Por ello, plantea que en ambos casos “se habrá evitado problematizar el invento que, sin embargo, hay que repensar, “re-trabajar” en su propio movimiento”<sup>491</sup>. Su idea es que no hay que simplemente utilizar o estudiar estos conceptos, sino que debemos re-trabajarlos de forma dinámica, en su continuo cambio. Y esta es, como veremos, la propia labor de GDH, no solo sacar a la luz y consolidar, sino re-leer y re-interpretar el legado warburgiano.

En el siguiente libro que queremos estudiar, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté (L’Image ouvrante, I)* (1999), como ya analizamos, GDH presta especial atención al término *Pathosformel*, más que a la noción de *Nachleben*, y a una interpretación freudiana de los textos de Warburg sobre los cuadros Botticelli a partir de nociones como “desplazamiento” o “sobredeterminación”. Así, aquí el *Nachleben* queda relegado a favor del estudio del *pathos* y de su lectura psíquica.

Será pues en *Devant le temps* (2000) donde el término *Nachleben* es profusamente citado. La tarea en este libro, recordemos, es “realizar una arqueología crítica de los modelos del tiempo”<sup>492</sup>, y reivindicar para la Historia el anacronismo, “un modo temporal de expresar la exhuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes”<sup>493</sup>.

---

<sup>491</sup> GDH. “Saber-movimiento...”, *op. cit.* Pág. 115.

<sup>492</sup> GDH. *Ante el tiempo...*, *op. cit.* Pág. 35.

<sup>493</sup> *Ibid.* Pág. 38-39.

En su estudio sobre los autores que han explorado la cuestión del anacronismo, GDH se centra en Carl Einstein, Aby Warburg y Walter Benjamin. En relación a Warburg, ya afirma en la apertura del libro que intentará describir “cómo fundó una antropología de las imágenes ateniéndome a uno de sus conceptos fundamentales, la supervivencia (*Nachleben*), que procura hacer justicia a la compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y “grietas en el tiempo”, latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismo y umbrales críticos.”<sup>494</sup> GDH realiza aquí un nuevo intento de definición del *Nachleben*, relacionándolo con la temporalidad de las imágenes, los síntomas y los anacronismos. Sin embargo, en la nota número 110 que aparece el final de este párrafo, nuestro autor se remite a sus propios estudios sobre el término, en este caso a su futura *L’image survivante*, y no a textos de Warburg.

Más adelante, GDH une en su libro a Benjamin<sup>495</sup> y a Warburg a través de la concepción de ambos de la imagen comprendida por su “*temporalidad de doble faz*”<sup>496</sup>, pero también a través del *Nachleben*. De este modo, la supervivencia para GDH “expresa los *rastros* y el trabajo del tiempo en la Historia. Por una parte, nos hace acceder a la materialidad del tiempo a la que Benjamin presta atención en los vestigios, en los “despojos de la historia” (...) Por otra parte, abre un acceso a la esencial *espectralidad del tiempo*: apunta a la «prehistoria» (*Urgeschichte*) de las cosas bajo el ángulo de una arqueología que no es solamente material sino también psíquica”<sup>497</sup>. GDH habla por tanto de una “arqueología psíquica” que en Benjamin está relacionada con una concepción freudiana y dialéctica de la memoria. Una memoria que va más allá del “documento objetivo” y de la “noción de facultad subjetiva”. De este modo, para GDH, “[a]ctualizar las supervivencias, pensar la Historia como historia de

---

<sup>494</sup> *Ibid.* Pág. 73.

<sup>495</sup> Es necesario señalar que cuando GDH incide en su texto en relacionar a Benjamin y a Warburg en torno al *Nachleben*, cita textos de Benjamin en los que aparece el término *Nachleben*. Así podemos leer la cita: “«La “comprensión” histórica debe ser concebida fundamentalmente como una supervivencia (*als ein Nachleben*) de lo que es comprendido, y es necesario considerar, en consecuencia, lo que apareció en el análisis de la “supervivencia de las obras” (*“Nachleben er Werke”*) (...) como el fundamento de la historia en general (*die Grundlage der Geschichte überhaupt*)»” (BENJAMIN. W. *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des pasajes (1927-1940)*. París: Le Cerf, 1993. Pág. 477. Cit. en GDH. *Ante el tiempo...*, *op. cit.* Pág. 161).

<sup>496</sup> *Ibid.* Pág. 142.

<sup>497</sup> *Ibid.* Pág. 161.

fantasmas o como historia de síntomas, era adoptar, respecto de la memoria, el punto de vista psicoanalítico y su «revolución copernicana»<sup>498</sup>.

En el capítulo dedicado a “La imagen malicia” de este mismo libro, GDH parte de una serie de textos de Baudelaire (“Morale du joujou”<sup>499</sup>, 1853) y de Benjamin (“Chronique Berlinoise”<sup>500</sup>, 1932) en relación al tema de la infancia y el juego. GDH, concretamente, se sirve de una cita de Baudelaire en la que éste describe cómo los niños siempre ansían “«ver el alma»”<sup>501</sup> del juguete, a base de golpearlo, tirarlo y abrirlo. Se produce así “un autentico deseo de conocimiento” y con el juguete “se juega (...) un tiempo de la cosa *desmontada* y un tiempo del conocimiento por *montaje*”.<sup>502</sup> Continuando con esta teoría sobre la temporalidad del juego, GDH afirma que “[h]ay que pensar del juguete como *originario* en el sentido no de la fuente o del arquetipo situado por encima de las cosas, sino en el del *torbellino en el río del devenir*”<sup>503</sup>: rompe en todo momento el continuo de la historia y hace interpenetrarse -desmontaje y montaje mezclados- un pasado de la *supervivencia* con un futuro de la *modernidad*”.<sup>504</sup>

Para comprender esta cita, es necesario detenernos y dilucidar qué entiende GDH por torbellino, un término que procede del pensamiento de Walter Benjamin y que aparece en su obra *El origen del Trauerspiel alemán (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928)*:

Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen [*Ursprung*] radica en el flujo<sup>505</sup> [*Fluss*] del devenir como torbellino [*Strudel*], engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como

---

<sup>498</sup> *Ibid.* Pág. 163.

<sup>499</sup> BAUDELAIRE, C. “Morale du joujou” (1853). En: *Oeuvres complètes, I*. París: Gallimard, 1975.

<sup>500</sup> BENJAMIN, W. “Chronique berlinoise”. En: *Écrits autobiographiques*. París: Christian Bourgois, 1990.

<sup>501</sup> BAUDELAIRE, C. “Morale du joujou”, *op. cit.* Pág. 587. Cit. en GDH. *Ante el tiempo..., op. cit.* Pág. 183.

<sup>502</sup> GDH. *Ante el tiempo..., op. cit.* Pág. 183.

<sup>503</sup> El subrayado es mío.

<sup>504</sup> *Ibid.* Pág. 184.

<sup>505</sup> Es importante señalar que el término *Fluss* también significa río y que *Strudel* se refiere tanto a un remolino (*remous*) como a un torbellino (*tourbillon*) en castellano. Así, en el *Diccionario Larousse*, cuando define *remous*, explica: “Tourbillon d'eau qui se forme à l'arrière et sur les côtés d'un bâtiment de navigation en marche”. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/remous/68066>. Consultado el 16 de julio de 2020.

restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen. Y ésta prueba cómo, en todo lo esencial, la unicidad y la reciprocidad se condicionan.<sup>506</sup>

De esta forma, la metáfora del juguete desmontado y vuelto a montar, es relacionada ahora por GDH con la idea de «origen» [*Ursprung*] en Benjamin, una rupturista concepción del tiempo histórico en la que el «origen» atañe a la «prehistoria» pero también a la «posthistoria». De hecho, tal y como GDH afirma al final de su cita, el juguete rompe con el “continuo de la historia” y “hace interpenetrarse un pasado de la *supervivencia* con un futuro de la *modernidad*”. La supervivencia, por tanto, dice GDH, se expresaría

en el carácter siempre arqueológico y reminiscente de la infancia según Benjamin. Destruye por un tiempo el tiempo del calendario, nos hace acceder al “despertar” de lo inmemorial. “Todo lo que es viejo puede devenir un juguete”<sup>507</sup>, escribe justamente Giorgio Agamben. La supervivencia vuelve a anudar los objetos con el mundo de la “magia”, del “animismo” y de lo “demoníaco” -siendo todo este vocabulario común a la antropología de Tylor, a la antropología de las imágenes según Warburg y a la antropología de la historia según Benjamin.<sup>508</sup>

Este sería, pues, el último libro<sup>509</sup> de GDH dedicado en una parte relevante al pensamiento de Warburg antes de salir a luz *L'image survivante* que, recordemos, según el autor, se trata de una continuación de *Ante la imagen* y *Ante el tiempo*<sup>510</sup>.

---

<sup>506</sup> BENJAMIN, W. *El origen del Trauerspiel alemán en Obra completa de Walter Benjamin, Libro 1/Vol. 1*. Madrid: Abada editores, 2006. Pág. 243.

<sup>507</sup> AGAMBEN, G. *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. París: Payot, 1978. Pág. 89. Cit. en GDH. *Ante el tiempo...*, op. cit. Pág. 184-185.

<sup>508</sup> *Ibid.*

<sup>509</sup> Es necesario mencionar que entre los años 1999 y 2000 publicaría otra serie de artículos sobre Warburg -ya citados- que posteriormente fueron integrados de forma literal en *L'image survivante*. Por este motivo, los analizaremos ya dentro de su contexto.

<sup>510</sup> GDH. *La imagen superviviente...*, op. cit. Pág. 467.



Una de las primeras conclusiones que podemos extraer sobre este periodo en el que GDH estuvo elaborando sus primeras teorías sobre el *Nachleben*, es que en estos textos ya encontramos las nociones y conceptos que GDH utilizará en *L'imagen sobreviviente* para describirlo. “Memoria”, “anacronismo”, “presente reminiscente”, “origen”, “imagen dialéctica”, “modelo fantasmal”, “síntoma”, e “inconsciente”, son algunos de los más usados por nuestro autor, quien los tomó en su mayor parte de los trabajos de Walter Benjamin y de Sigmund Freud. Términos que, además, le sirvieron como una forma de aproximación al *Nachleben*, un concepto resbaladizo que GDH quiso desligar, en ocasiones, del contexto de estudios en el que surgió originalmente, el *Nachleben der Antike*. Un hecho del que el propio GDH es consciente en *L'imagen sobreviviente*: que el término *Nachleben* fue elaborado para un marco histórico concreto: el Renacimiento italiano, flamenco y el alemán. Por ello, asegura, que si esta noción

vuelve hoy a llamar nuestra atención es, desde luego, porque nos parece ser portadora de una lección teórica propia para «refundar», por así decirlo, algunos de los presupuestos más importantes de nuestro saber sobre las imágenes en general. Pero no hay que olvidar que el problema fue formulado por Warburg en el contexto del Renacimiento en particular. No podemos exigir de él algo que nunca prometió (y eso es lo que hace Gombrich cuando le reprocha, por ejemplo, haber hablado de las supervivencias olvidándose de la Edad Media). El valor general del *Nachleben* es el resultado de una lectura y, por tanto, de una interpretación de Warburg: no compromete sino la responsabilidad de nuestra propia construcción.<sup>511</sup>

Un comentario fundamental que nos ayuda a comprender la posición de GDH respecto al *Nachleben* warburgiano. Su trabajo, según sus palabras, es por tanto una “lectura”, una “interpretación” y una “construcción” del término que el propio Warburg nunca llegó a definir de forma concreta, estableciendo una teoría cerrada. Pero, sobre todo, debemos quedarnos con esta última palabra, “construcción”, ya que en ella está la base del trabajo de GDH sobre el *Nachleben*. No se trata tanto de reconstruir, lo que significaría volver a componer algo destruido para que vuelva a tener una forma parecida al original, sino de primero leer, luego interpretar, y finalmente “construir” algo inevitablemente distinto al original. El *Nachleben*, así, ya no es tan solo un modelo del tiempo ideado para estudiar la influencia [*Einfluss*] de la antigüedad en obras del

---

<sup>511</sup> *Ibid.* Pág. 63.

Renacimiento, sino que GDH amplía su espectro y se sirve de él para idear su propia teoría del tiempo en la imagen.

Otra conclusión importante a destacar de este periodo es que nuestro autor todavía no manejó (o al menos no aparecen citados en sus textos) los escritos no publicados de Warburg: manuscritos, notas, apuntes, diarios o cartas. De este modo, en general, las referencias bibliográficas sobre Warburg (prácticamente inexistentes cuando habla del *Nachleben*), suelen centrarse en los artículos que integran los *Gesammelte Schriften* de 1932 o la edición francesa de los textos de Warburg titulada *Essais Florentins* (1990) utilizada por GDH. Así, una de las diferencias más sustanciales entre *L'image survivante* y estos libros y artículos previos, es que GDH ahora se remite constantemente no solo a obras publicadas sino a escritos no publicados de Warburg existentes en el Archivo Warburg, donde el propio GDH fue a investigar durante los años 1997, 1998 y 1999<sup>512</sup>. Un hecho -este estudio de estas fuentes inéditas o poco conocidas- que tendrá una serie de consecuencias directas en su texto final. Una de ellas, será la incorporación de nuevas terminologías warburgianas, caso de *Dynamogramm*, *Dialektik des monstrums*, *Leitfossil*, o *Ikonologie des Zwischenraums*, generalmente ausentes en textos anteriores y que analizaremos más adelante.

Otro elemento o aportación que más destaca en *L'image survivante* respecto a la construcción del *Nachleben* y que le diferencia de sus textos previos, es por supuesto la relevancia fundamental que tiene la cuestión de lo fantasmal en todo el libro y que enriquece de forma capital esta noción. De hecho, el *Nachleben* en *L'image survivante* será ya directamente “un modelo fantasmal de la historia”<sup>513</sup>. Así, el estudio del tiempo de la imagen -este tiempo fantasmal- será la gran preocupación teórica y metodológica de GDH. Un tiempo que será comprendido a través del *Nachleben* warburgiano. De este modo, según nuestro autor,

En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológica que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo.

---

<sup>512</sup> *Ibid.* Pág. 467.

<sup>513</sup> *Ibid.* Pág. 25.

La imagen -comenzando por esos retratos de banqueros florentinos que Warburg interrogaba con fervor particular- debería considerarse, por tanto, en una primera aproximación, como *lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas*. Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles y, sin embargo, se encuentran diseminadas por todas partes: en un horóscopo, en una carta comercial, en una guirnalda de flores (esas de las que deriva el sobrenombre de Ghirlandaio), en el detalle de una moda de vestir, un bucle de cinturón o una particular circunvolución de un moño femenino...<sup>514</sup>

GDH reivindica aquí no solo el modelo fantasmal propuesto por Warburg, sino también su forma de trabajo, basada en “[c]rear un tipo de relación entre lo particular y lo universal”; una tarea que llevó a cabo rastreando en los archivos las huellas de los fantasmas a través de detalles, y con la que subvirtió “los campos tradicionales del arte mismo (...) al sumergirse en el mundo sin jerarquía del *Archivio*”<sup>515</sup>. La historia del Renacimiento, para Warburg sería “[u]na historia que se puede ya considerar fantasmal en el sentido de que el archivo es considerado como un vestigio material del rumor de los muertos: Warburg escribe que, con «los documentos de archivo descifrados», se trata de «restituir timbres de voz inaudibles» (*den urhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen*) (...).”<sup>516</sup>

De esta forma, tal y como ya hemos demostrado en los anteriores apartados, todo el libro de GDH es atravesado por esta noción de lo fantasmal en sus distintas variantes: Warburg como fantasma, y la imagen-fantasma. Por supuesto, y como no podía ser de otra manera, la base de este planteamiento procede del propio historiador alemán quien, “algunos meses antes de su muerte (...) [afirmó] que la historia de las imágenes debe entenderse como una «historia de fantasmas para adultos» (*Gespenster geschichte ffür] ganz Erwachsene?*)<sup>517</sup>. Warburg es así para GDH un “fantasma no redimido”<sup>518</sup> que ideó un “modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos se expresaban por obsesiones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas”<sup>519</sup>.

---

<sup>514</sup> *Ibid.* Pág. 36.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> *Ibid.* La frase de Warburg procede de: “Bilniskunst und florentinisches Bürgentum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de’Medicis und seiner Angehörigen” (1902). En: WUTTKE, D. (ed.). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1980. Pág. 69.

<sup>517</sup> *Ibid.* Pág. 463. La frase de Warburg procede, según GDH de una nota del 2 de julio de 1929.

<sup>518</sup> *Ibid.* Pág. 29.

<sup>519</sup> *Ibid.* Pág. 25.

Una vez establecidos los motivos que consideramos llevaron a GDH a emprender su obra: redescubrir a Warburg, combatir a los exorcistas Gombrich y Panofsky, y redescubrir *Nachleben*, es el momento de profundizar en las aportaciones de GDH sobre el pensamiento y la terminología warburgiana en *L'image survivante*. Para ello, pensamos que es necesario estudiarlo en relación con las fuentes de las que, según nuestro autor, bebió Warburg. Un tema que ya había abordado Gombrich en su biografía intelectual, pero que GDH retoma con verdadera fuerza como una forma reivindicar a Warburg más allá de la etiqueta impuesta por Gombrich de pensador evolucionista del siglo XIX. En el siguiente apartado, por tanto, queremos contrastar la visión de ambos autores, pero incidiendo, como es lógico, principalmente en los hallazgos y en la visión de GDH, quien no solo ampliará esta lista de pensadores de los que supuestamente bebió Warburg, sino que además creará una serie de fructíferos diálogos entre estos distintos autores y Warburg. Todo ello, con la intención última de “construir” y de renovar la noción del *Nachleben* y los términos asociados a él.

## 2.3. Las fuentes del pensamiento Warburgiano

### 2.3.1 Edward Burnett Tylor: *Survival*

Una de las primeras divergencias que hallamos entre las fuentes estudiadas por Ernst Gombrich y por GDH en sus respectivas obras, está en relación con los autores en los que Warburg fundamentó el uso del término *Nachleben*. En su libro, GDH<sup>520</sup> considera al pionero de la antropología Edward Burnett Tylor (1832-1917) como la primera fuente de la que bebió el historiador del arte alemán. Su planteamiento es que la “supervivencia” warburgiana es “un concepto de la antropología anglosajona”, y que cuando Julius von Schlosser -uno de los autores que Warburg leyó con especial interés- se sirvió del término *survival*, lo hizo a partir del sentido que le dio Tylor. Así, según GDH, cuando Schlosser

hace referencia a la «supervivencia» de las prácticas figurativas relacionadas con la cera, no emplea el vocabulario espontáneo de su propia lengua: no escribe *Nachleben*, ni tampoco *Fortleben* o *Urleben*. Escribe *survival*, en inglés, como haría el propio Warburg en algunas ocasiones. Ello constituye un significativo indicio de una cita, de un préstamo, de un desplazamiento conceptual: lo que cita Schlosser -lo que, antes que él, Warburg había tomado y desplazado- no es otra cosa que el *survival* del gran etnólogo británico Edward B. Tylor. Al abandonar súbitamente Europa para marchar a Nuevo México en 1895, Warburg no efectuaba un «viaje a los arquetipos» (*a journey in the archetypes*), como creyó Fritz Saxl, sino más bien un «viaje a las supervivencias»; y su referencia teórica no era James G. Frazer, como escribe también Saxl, sino Edward B. Tylor.<sup>521</sup>

Tal y como argumenta nuestro autor, los estudiosos de Warburg no han tenido en cuenta esta importante lectura, especialmente Gombrich, quien ciertamente en su libro solo menciona a Tylor en tres ocasiones<sup>522</sup>. En la primera, Gombrich plantea “que la «ciencia de la cultura» reivindicada por Tylor no podía en ningún caso ser del agrado de un

---

<sup>520</sup> Es importante señalar también que GDH, a diferencia de Gombrich, no presta una especial atención a los años de formación del historiador alemán. Respecto a este tema, GDH se remite al propio Gombrich. Véase *Ibid.* Pág 32-33 y 41. Gombrich, por su parte, y como ya vimos (Pág. 28-31), dedica a este asunto los capítulos III y IV de su libro, un espacio mucho más extenso.

<sup>521</sup> *Ibid.* Pág. 45-46.

<sup>522</sup> Véase GOMBRICH. *Aby Warburg..., op. cit.* Pág. 27, 40 y 77.

discípulo de Burckhardt”<sup>523</sup>. Una aseveración con la que GDH se muestra en desacuerdo, ya que para él “[e]s, ante todo, en el establecimiento de un vínculo particular entre historia y antropología donde reside el punto de contacto entre la *Kulturwissenschaft* de Warburg y la *science of culture* de Tylor”<sup>524</sup>. Las otras dos apariciones del nombre de Tylor en la obra de Gombrich, son simplemente como un autor más, sin establecerse conexión alguna con Warburg.

A partir de aquí, GDH se remite directamente a la obra principal de Tylor, *Primitive Culture* (1871), y establece una serie de conexiones entre ambos autores. La primera es mientras Warburg “abrió el campo de la historia del arte a la antropología (...) también para abrir su tiempo”<sup>525</sup>, Tylor hizo el camino inverso: planteó “que el etnólogo no podía comprender lo que quiere decir «cultura» sino haciendo historia, e incluso arqueología.”<sup>526</sup> Sobre este asunto, si leemos al propio Tylor, veremos que efectivamente el antropólogo integra la Historia en su estudio, afirmando que

[c]uando, al paso del tiempo, se produce un camino general en la condición de un pueblo, suelen encontrarse, sin embargo, muchas cosas que, evidentemente, no tuvieron su origen en las nuevas circunstancias, sino que, sencillamente, han perdurado en éstas. En atención a estas supervivencias [*survivals*], es posible declarar que la civilización de los pueblos entre los que han sido observadas debe haberse derivado de un estado anterior, en el que hay que buscar el verdadero marco y el verdadero significado de estas cosas; y, en consecuencia, las recopilaciones de tales hechos deben ser consideradas como filones de *conocimiento histórico* [*historic knowledge*].<sup>527</sup> Al tratar estos materiales, la pauta más importante es la experiencia de lo que realmente ocurre, y la historia directa [*direct history*] tiene que enseñarnos, principalmente, cómo las viejas costumbres conservan vigencia en el ámbito de una nueva cultura que, desde luego, nunca las había producido, sino que, por el contrario, ejerce una fuerte presión por desecharlas.”<sup>528</sup>

---

<sup>523</sup> GOMBRICH. *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 27.

<sup>524</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 46.

<sup>525</sup> *Ibid.*

<sup>526</sup> *Ibid.* Pág. 46-47.

<sup>527</sup> El subrayado es mío.

<sup>528</sup> TYLOR, E. B. *Cultura primitiva* (1871). Madrid: Ayuso, 1977. Pág 82.

Pero, sin duda, el aspecto más relevante de esta influencia de Tylor en el trabajo de Warburg será la noción de “*survival*”. Según describe GDH, Tylor comenzó a ser consciente de la complejidad de los tiempos durante un viaje a México -narrado en su libro *Anahuac* (1861)-, donde descubrió con asombro “que una misma experiencia, en el mismo lugar y en el mismo momento, pueda vehicular ese *nudo de anacronismos*, esa mezcla de cosas pasadas y cosas presentes”<sup>529</sup>. Durante aquella experiencia, Tylor, según GDH, fue consciente de que “el presente está tejido de múltiples pasados”; motivo por el cual “el etnólogo debe hacerse historiador de cada una de sus observaciones”<sup>530</sup>.

A continuación, GDH se sirve de una extensa cita de Tylor que es importante traer a colación para comprender este “*juego vertiginoso del tiempo*”, esta complejidad de tiempos mezclados con el presente que podemos apreciar a través de los objetos, del que habla el antropólogo:

Progreso, decadencia. Supervivencia, renacimiento, modificación (*progress, degradation, survival, revival, modification*) son otras tantas formas según las cuales se relacionan las partes de la red compleja de la civilización. Basta echar un vistazo a los detalles vulgares (*trivial details*) de nuestra vida cotidiana para darnos cuenta de en qué medida somos creadores y en qué medida no hacemos sino transmitir y modificar la herencia de los siglos anteriores. El que no conoce más que su propio tiempo es incapaz de explicarse lo que ve tan sólo mirando en su habitación. Allí están la madreselva de Asiria, la flor de lis de Anjou; una cornisa con un marco a la griega rodea el techo: el estilo Luis XIV y el estilo Renacimiento, de la misma familia, se reparten la decoración del espejo. Transformados, transportados o mutilados (*transformed, shifted or mutilated*), estos elementos del arte conservan todavía la huella de su historia (*still carry their history plainly stamped upon them*); y si, sobre objetos más antiguos, la historia es todavía más difícil de leer, no debemos concluir de ello que no la tengan.<sup>531</sup>

Sobre esta cita, GDH hace especial hincapié en cómo Tylor habla de la “supervivencia de las formas” y de cómo el presente “lleva la marca de múltiples pasados”; todo lo

---

<sup>529</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 48.

<sup>530</sup> *Ibid.*

<sup>531</sup> TYLOR, E. B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom I*. Londres: Murray, 1871. Pág. 16. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 49.

cual, nos permite, asegura nuestro autor, hablar de una verdadera “«tenacidad de las supervivencias» (*the strenght of these survivals*)”<sup>532</sup>. Una expresión que encaja perfectamente con esa “tenacidad de las formas antiguas” que Warburg perseguía en sus estudios de historia del arte occidental. Pero lo realmente valioso de las ideas de Tylor, según GDH, fue que a la hora de abordar esta aproximación a la “«permanencia de la cultura»”<sup>533</sup> [*permanence of culture*] que expresan estas supervivencias, el etnólogo no cayó en una concepción esencialista o arquetípica de este fenómeno. Para GDH, esta permanencia se expresaba

como un síntoma, un rasgo excepcional, una cosa desplazada. La tenacidad de las supervivencias, su «poder» mismo, como dice Tylor, sale a la luz en la tenacidad de cosas minúsculas, superfluas, irrisorias o anormales. Es en el síntoma recurrente y en el juego, es en la patología de la lengua y en el inconsciente de las formas, donde yace la supervivencia como tal. Por ello Tylor se interesaba por los juegos infantiles (arcos, hondas, carracas, tabas o naipes: supervivencias de viejas prácticas muy serias, de guerra o de adivinación), lo mismo que Warburg más tarde se interesará por las prácticas festivas del Renacimiento.<sup>534</sup>

Otro punto de conexión entre Tylor y Warburg mencionado por GDH es el estudio de las supersticiones como supervivencias, a las que el antropólogo dedica buena parte del capítulo IV del primer tomo de *Primitive Culture*, titulado “*Survival in culture*”. En este mismo sentido, Tylor también fue un auténtico pionero en sus estudios sobre la magia y la astrología, algo que le conecta evidentemente con Warburg. Sin embargo, GDH va más allá, y considera que hay otros puntos de conexión que remiten al historiador alemán e incluso a Freud:

Antes que Warburg y Freud, Tylor admiraba en los «detalles triviales» (*trivial details*) una capacidad de hacer sentido -o más bien síntoma, aquello que llamaba también *landmarks*- de su propia insignificancia. Antes que Warburg y su interés por el «animismo» de las efigies votivas, Tylor -entre otros, ciertamente- ensayó una teoría general de este poder de los signos. Antes que Warburg y su fascinación por los fenómenos expresivos del gesto, Tylor -igualmente entre otros- ensayó una teoría del

---

<sup>532</sup> TYLOR, E. B. *Primitive Culture...*, *op. cit.* Pág. 64. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 50.

<sup>533</sup> *Ibid.* Pág. 63. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 50.

<sup>534</sup> *Ibid.*



«lenguaje emocional e imitativo» (*emotional and imitative language*). Antes que Warburg y Freud, reivindicará, a su manera, la lección del síntoma -absurdos, lapsus, enfermedad, locura- como vía privilegiada de acceso al tiempo vertiginoso de las supervivencias. ¿Sería acaso la *vía del síntoma* el mejor modo de *oír la voz de los fantasmas*?<sup>535</sup>

A continuación, GDH enumera los principales motivos por los cuales Warburg tuvo interés en los *survivals* de Tylor. Primero, porque hablaban de una “realidad negativa”; vestigios que en una determinada cultura surgen como un “deshecho, como una cosa fuera de época”. Y segundo, porque los *survivals* muestran una “realidad enmascarada: algo que persiste y da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad”. Por lo tanto, a través del “análisis de las supervivencias”, podemos también analizar las “manifestaciones tanto sintomáticas como fantasmales”<sup>536</sup>.

Otra de las cuestiones que GDH considera importante comprender en relación con el *survival* de Tylor, es “saber en qué medida (...) este concepto depende o no de la doctrina evolucionista”. Según nuestro autor, la construcción de este concepto se hizo de forma ajena a las teorías del naturalista Charles Darwin (1809-1882) y del sociólogo Herbert Spencer (1820-1903). Así, GDH afirma que si “la selección natural hablaba de «supervivencia del más adaptado» (*survival of the fittest*), garante de novedad biológica, Tylor abordaba la supervivencia desde el ángulo inverso de los elementos culturales más «inadaptados» (*unfit, inappropriate*), portadores de un pasado cumplido más que de un futuro evolutivo”. De este modo, las supervivencias, al ser síntomas, no “dicen nada de la evolución como tal. Poseen, sin duda, un valor diagnóstico, pero ningún valor pronóstico”<sup>537</sup>.

Tampoco Warburg, para GDH, y a pesar de lo que afirmara Gombrich en su biografía<sup>538</sup>, fue un autor evolucionista, aunque no se puede negar que el historiador alemán se movió en el ámbito de una antropología sumida en un “horizonte de las teorías evolucionistas”. Warburg, según nuestro autor, “fue darwiniano”, pero no

---

<sup>535</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 51.

<sup>536</sup> *Ibid.* Pág. 52.

<sup>537</sup> *Ibid.* Pág. 58.

<sup>538</sup> *Ibid.*

evolucionista en el sentido de creer en un “«modelo continuista» [y progresivo] del tiempo”<sup>539</sup>. Para nuestro autor

[l]a forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, *a su propia muerte*: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizá ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una «memoria colectiva». Nada es más ajeno a esta idea que el sistematismo «sintético» y autoritario de Spencer, su sedicente «darwinismo social». Por el contrario, se puede establecer relaciones entre esta noción de supervivencia y ciertos enunciados darwinianos relativos a la complejidad y a la imbricación de los tiempos biológicos.<sup>540</sup>

Un tema, el de la influencia de Darwin en la obra de Warburg, que nuestro autor retomará en la segunda parte de *L'image survivante*, cuando trabaje con la cuestión del *pathos*, las heterocronías, y la cuestión antropológica del gesto, especialmente a partir de la obra de Darwin *The Expressions of the Emotions in Man and Animals* (1872).

Como forma de concluir este apartado sobre la impronta del Tylor en la obra de Warburg, es importante mencionar que GDH, para demostrar este préstamo o este “interés por los *survivals*” de Tylor, no cita expresamente ningún texto del historiador alemán que mencione al antropólogo o a alguna de sus obras, por lo que su análisis, como hemos podido apreciar, se basa en considerar que Warburg bebió de Tylor debido a la lectura efectuada del libro de Julius von Schlosser *Geschichte der Porträtbildenerei in Wachs. Ein Versuch* (1911), donde el autor utiliza la palabra *survival*, aunque allí tampoco se menciona a Tylor. Sí es cierto que el propio Warburg utilizó el término *survival* en inglés en algunos de sus escritos. En este sentido, GDH se refiere a *Allgemeine Ideen*<sup>541</sup>, donde aparece el término.

Por todo ello, podemos afirmar que GDH indaga, más que en las menciones de Warburg sobre Tylor, en la similitud de intereses e ideas que él ha encontrado entre ambos autores (Tylor y Warburg) y que podemos resumir en tres ámbitos. Primero, en la

---

<sup>539</sup> *Ibid.*

<sup>540</sup> *Ibid.* Pág. 60.

<sup>541</sup> WARBURG, A. *Allgemeine Ideen*. Londres: Warburg Institute Archive, 1927. Pág. 38

evidente conexión entre los términos *survival-Nachleben*, nociones que rompen con la linealidad del tiempo. Luego, por hacer compatibles el uso la Historia a la hora de estudiar fenómenos antropológicos. Y, finalmente, por prestar atención al estudio de los detalles, especialmente aquellos objetos fuera de uso y de época.

### 2.3.2. Los sismógrafos de la historia: Burckhardt y Nietzsche

Continuando con las fuentes que GDH considera influenciaron a Warburg a la hora de construir su noción del *Nachleben*, nuestro autor centrará su análisis en dos autores: Jacob Burckhardt (1818-1897) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). Pensadores que, como veremos más adelante, el propio Warburg consideró «sismógrafos», verdaderos «receptores» de la vida histórica (*geschichtliches Leben*)<sup>542</sup>, afirmando: «Los dos son sismógrafos muy sensibles (*sehr empfindlichen Sismographen*) cuyas bases tiemblan cuando reciben y transmiten las ondas [de choque, de memoria]»<sup>543</sup>.

A partir de las obras fundamentales de ambos intelectuales y de su influencia en Warburg, GDH abre y amplía su exégesis del *Nachleben*, el cual, ya no es tan solo un modelo para el estudio del tiempo de la imagen sino también un modelo para el estudio de la Historia; una ambiciosa tarea que ya había comenzado en textos anteriores, especialmente en *Devant le temps* a partir de los trabajos de Walter Benjamin y del propio Aby Warburg. De este modo, el *Nachleben* para GDH, no será tan solo “un modelo de tiempo propio de las imágenes, un *modelo de anacronismo*<sup>544</sup> que rompe no

---

<sup>542</sup> *Ibid.* Pág. 105.

<sup>543</sup> WARBURG, Aby. *Seminarübungen über Jacob Burckhardt* (1927). En: ROECK, B. (ed.). «Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommer 1927». En: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, X*. Hamburgo: Hachmannedition, 1991. Pág. 86-89. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 106.

<sup>544</sup> Respecto al anacronismo, es necesario mencionar una obra reciente que aplica de forma novedosa esta compleja cuestión justamente al periodo del Renacimiento: NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017. En este trabajo, se sirven del término anacronista, en vez de anacrónico, “un término enjuiciador que lleva consigo la asunción historicista de que cada acontecimiento y cada objeto tienen su propio lugar dentro de un tiempo objetivo y lineal” (*Ibid.* Pág. 12).

Para los autores, que quieren cuestionar los modelos de temporalidad en el arte renacentista “[l]a obra de arte «anacroniza», a partir del verbo griego *anachronizein*, que viene de ana, «de nuevo», y *chronizein* «llegar tarde o retrasarse». Anacronizar es estar de nuevo retrasado, demorarse. La obra llega tarde, primero porque sucede a alguna realidad a la que representa y, después, porque esa representación se repite para los sucesivos receptores (...) La obra de arte, cuando llega tarde,

solo con las filiaciones vasarianas (esos relatos familiares) y las nostalgias wincklemannianas (esas elegías del ideal), sino también con toda una presunción usual sobre el sentido de la Historia. El *Nachleben* de Warburg implica, pues, toda una *teoría de la historia*”<sup>545</sup> (el subrayado es mío). La supervivencia es para GDH una “noción transversal a toda división cronológica. Describe otro tiempo. Desorienta, pues, la historia, la abre, la complica. Para decirlo todo, la *anacroniza*. Impone la paradoja de que las cosas más antiguas vienen a veces *después de las menos antiguas*”<sup>546</sup>. El *Nachleben* nos habla por tanto de elementos olvidados, muertos, que regresan tiempo después, como es, por ejemplo, el caso de la antigua astrología india que aparece en la Italia del siglo XV después de haber sido sustituida por “las astrologías griega, árabe y medieval”<sup>547</sup>. De esta forma, la supervivencia rompe con la linealidad tradicional de la Historia y la anacroniza, alejándose además de la noción hegeliana del *Zeitgeist*.

La intención, por tanto, de este apartado, será comprender en profundidad esta nueva línea de exploración del *Nachleben* en relación con el tiempo histórico. Para ello, analizaremos cómo GDH interpreta la lectura realizada por Warburg de las obras de estos dos autores, Burckhardt y Nietzsche, y veremos qué tomó “prestado” de ellos.

### 2.3.2.1 Jacob Burckhardt

Como ya se ha mencionado en anteriores ocasiones, el principal ámbito de estudios de Warburg fue el Renacimiento italiano, un marco histórico en el que el historiador alemán concebiría, según GDH, “la noción del *Nachleben*”<sup>548</sup>. Se trata de un periodo que había sido el foco de interés de alguno de los grandes historiadores del arte de la época, caso de H. Thode o Jules Michelet, aunque sería la figura de Jacob Burckhardt quien atraería especialmente la atención de Aby Warburg. Un hecho que ya había sido apuntado por Ernst Gombrich en su biografía intelectual. Sin embargo, a diferencia de

---

cuando repite, cuando vacila, cuando recuerda, pero también cuando proyecta un futuro o un ideal, es «anacronista»” (*Ibid*).

<sup>545</sup> GDH. *La imagen superviviente, op, cit.* Pág. 73.

<sup>546</sup> *Ibid*. Pág. 75-76.

<sup>547</sup> *Ibid*. Pág. 76.

<sup>548</sup> *Ibid*. Pág. 63.

GDH<sup>549</sup>, el historiador del arte alemán no destacó de forma tan prominente la impronta que Burckhardt tuvo en el trabajo de Warburg. Gombrich, tal y como vimos, centró su atención especialmente en la influencia que tuvieron otros historiadores y pensadores, caso de Karl Lamprecht<sup>550</sup>, durante los años formación del historiador.

A pesar de ello, Gombrich no duda en definir al historiador alemán “como buen discípulo de Burckhardt”<sup>551</sup>, destacando además que algunas ideas de Burckhardt fueron fundamentales para Warburg a la hora de concebir su tesis doctoral sobre Botticelli. Algo que podemos apreciar en las siguientes palabras del propio Warburg: “Así se entiende mejor lo que Jacob Burckhardt, infalible como suele ser en sus apreciaciones generales, dijera adelantándose a nosotros: «La tradición de las representaciones festivas en Italia es, en su forma más elevada, una verdadera transición entre la vida y el arte»»<sup>552</sup>. Una cita que Gombrich considera especialmente relevante y que según él Warburg “repetiría a lo largo de su vida”.

Gombrich, páginas más adelante, incluye una carta que Warburg escribió para su amigo y medievalista Adolph Goldsmith en la que trató de sintetizar en “un cuadro toda la disciplina de la historia del arte”<sup>553</sup> y sus distintas tendencias -no sin un afán crítico-, dividiendo a los historiadores entre los que seguían una línea “«entusiástica y biográfica»”<sup>554</sup> y los que optaron por llevar a cabo un “«método de la historia estilística, es decir, la ciencia de las formas típicas»”<sup>555</sup>. En este esquema aparece el nombre de Burckhardt -el único- dentro del apartado “«Historiadores del arte entusiastas»”, a los que consideraba “«Moralmente heroicos»”<sup>556</sup>.

---

<sup>549</sup> Es importante señalar que la presencia de Burckhardt en *La imagen superviviente* es especialmente notable, dedicándole los capítulos “Renacimiento e impureza del tiempo: Warburg con Burckhardt” (Pág. 73-80), “*Geschichtliches leben*: Formas e impurezas del tiempo” (Pág. 92-104), y parte de “Sismografía de los tiempos movedizos” (Pág. 105-112).

<sup>550</sup> Gombrich dedica seis páginas en su biografía a hablar sobre Lamprecht (Pág 41-46), algo que no hace con Burckhardt, quien aparece en numerosas ocasiones pero de forma menos sistemática. Sobre la influencia de Lamprecht sobre Warburg, afirma: “Warburg fue fiel seguidor de Lamprecht a lo largo de toda su vida” (GOMBRICH, E. *Aby Warburg. Una biografía intelectual...*, op. cit. Pág. 44).

<sup>551</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 27.

<sup>552</sup> WARBURG, Aby, *Gesammelte Schriften I...*, op. cit. Pág 37. Cit. en GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 70.

<sup>553</sup> *Ibid.* Pág. 138.

<sup>554</sup> *Ibid.* Pág. 139.

<sup>555</sup> *Ibid.* Pág. 140.

<sup>556</sup> *Ibid.* Pág. 139.

Según Gombrich, Warburg escribió esta carta durante un periodo en el que sus ideas no tuvieron la repercusión que él esperaba, concretamente la idea de que “[e]l contraste entre la inmovilidad impasible y el movimiento superexcitado debe proporcionar de algún modo la clave para «la psicología del estilo»”<sup>557</sup>. Así, añade: “De alguna manera, debió de influir en Warburg el no conseguir demostrar esta convicción en ninguno de sus trabajos publicados. No obstante dicha dificultad, como hemos visto, no le hizo más tolerante con los entusiastas no científicos. Ni siquiera Burckhardt escapó a sus impacientes críticas”<sup>558</sup>. Gombrich se refiere al famoso artículo de Warburg “Bildniskunst und Florentiner Bùrgentum” (1902), que justamente comienza con unas elogiosas palabras sobre Burckhardt:

Como un auténtico pionero, Jacob Burckhardt ha descubierto al mundo científico la cultura italiana del Renacimiento, dominándolo con toda la autoridad de un genio. Sin embargo, no era propio de él adueñarse de este campo recién descubierto. Al contrario, tal era su dedicación científica que en lugar de abarcar globalmente este campo histórico-cultural, prefirió dividirlo en parcelas vinculadas entre sí para luego investigar individualmente cada una con majestuosa calma. De este modo, por un lado describió en su *Die Kultur der Renaissance in Italien* la psicología del individuo social prescindiendo de las artes plásticas y, por otro, en su *Ciceroni* quiso ofrecer «una guía para el disfrute de las obras de arte».<sup>559</sup>

Sin embargo, a pesar de estas elogiosas de Warburg, según Gombrich, en los borradores previos de estos párrafos iniciales, “la ambivalencia salta claramente a la palestra. Warburg habla del «culto al héroe» de la *Civilización del renacimiento* y califica el *Cicerone* [libro de Burckhardt], de «guía de un viaje hedonista hacia la belleza»: una transposición irónica del subtítulo del libro, que reza: «Guía para deleitarse en las obras de arte de Italia»”.<sup>560</sup> De este modo, Gombrich parece querer destacar esta velada crítica más que las exaltadas palabras que Warburg dedica a su maestro.

---

<sup>557</sup> *Ibid.* Pág. 141.

<sup>558</sup> *Ibid.*

<sup>559</sup> WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo...*, op. cit. Pág. 148.

<sup>560</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 141.

Por otro lado, el biógrafo se remitirá también a los textos<sup>561</sup> que Warburg escribió para un seminario realizado en la universidad de Hamburgo durante el curso 1926-1927, y cuyo contenido se centró en su parte final en las figuras de Burckhardt y Nietzsche, los «sismógrafos» de la historia. Se trata del “*Seminarübungen über Jacob Burckhardt*” (1927)<sup>562</sup>. Según Gombrich, el sismógrafo -aquí se refiere a Warburg como historiador especialmente sensible-,

responde a los temblores de los terremotos distantes, o la antena que recoge las ondas de culturas lejanas. Su equipo y su biblioteca son estaciones receptoras, instaladas para registrar dichos influjos y, de esta forma, mantenerlos bajo control. Recuérdese el miedo y el respeto con que Warburg consideró, durante su enfermedad, los milagros de la comunicación eléctrica. La teoría de las ondas de la memoria que nos llegan del pasado permitió sublimar estos temores y dar significado incluso a la depresión mental que había superado.<sup>563</sup>

A continuación, Gombrich incluye gran parte del texto que Warburg redactó sobre estos “«receptores de ondas anémicas»”, Burckhardt y Nietzsche -cuatro páginas del capítulo-, pero sin añadir apenas comentario alguno, más allá de decir en su parte final que las notas que Warburg escribió a modo de conclusión de este seminario, mostraban cómo el historiador alemán “se creyó un mistagogo que iniciaba a sus oyentes en los intrincados secretos de la vocación de historiador.”<sup>564</sup>

Por su parte, GDH, a partir de su visión de Warburg como historiador, dedicará un espacio especialmente destacado a Jacob Burckhardt, siendo junto con Nietzsche y Darwin, la otra figura que el pensador francés considera fundamental para conocer las fuentes más directas del pensamiento warburgiano. Su lectura, como veremos, será mucho más amplia y abierta que la elaborada por Gombrich, centrándose -algo que le distancia de Gombrich-, en estudiar las posibles fuentes teóricas que Warburg halló en la obra de Burckhardt para idear su noción de *Nachleben*.

---

<sup>561</sup> Este importante texto lo analizaremos posteriormente a partir de los comentarios realizados por GDH. Gombrich lo toma del *Burckhardt-Übungen* (Cuaderno de notas), 1927. GDH, por su parte, se sirve de la edición: *Seminarübungen über Jacob Burckhardt*. ROECK, R. (ed.). «Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927». En: *Idea...*, *op. cit.* Pág. 86-89.

<sup>563</sup> *Ibid.* Pág. 238.

<sup>564</sup> *Ibid.* Pág. 242.

Uno de los aspectos coincidentes que GDH ve entre Burckhardt y Warburg, fue que ambos historiadores se negaron a “cerrar una síntesis”, dejando de lado el momento de concluir, “el momento hegeliano del saber absoluto”<sup>565</sup>. Otro fue el enfrentarse al estudio de las “singularidades”, al trabajo sobre la “obra de arte en particular”. Así, según GDH, “[n]adie mejor que él [Warburg] habrá osado, en el campo de la historia del arte, viajar a este análisis infinito de la singularidades que su ausencia de cierre ha hecho pasar por «imperfecto» o «inacabado»”.<sup>566</sup> Sin embargo, a pesar de las semejanzas y de la fuerte impronta de Burckhardt sobre Warburg (que demostrará en los siguientes capítulos), GDH advierte que “el vocabulario fundamental de Warburg -el del *Nachleben*, las *Pathosformeln* o la teoría de «expresión» (*Ausdruck*)- no forman parte de los motivos conceptuales de Burckhardt”<sup>567</sup>.

Para nuestro autor, una de las grandes aportaciones de Burckhardt, gracias a su celebrado texto *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), fue el reconocimiento del “«desarrollo del individuo» en la Italia del Renacimiento”<sup>568</sup>. Un desarrollo que según GDH,

porta en sí mismo el *desarrollo de sus síntomas*, de sus perversiones, de sus negatividades. Una visión moralista hablará de «decadencia» (...) Una visión estructural comprenderá que el tiempo -el tiempo, cualquiera que sea, tanto el tiempo de la Antigüedad como el del Renacimiento- *es impuro*. Creo fue que a partir de tal interpretación como pudo arrancar el trabajo de Warburg utilizando aquello que, en los análisis de Burckhardt, podía constituir una noción incisiva de esta impureza del tiempo: construir, en suma, el fundamento teórico de la «supervivencia»<sup>569</sup>.

Tras esta importación aseveración, en la que nuestro autor plantea que Burckhardt trabajó esta “*complejidad de los tiempos*” en relación al Renacimiento, y que esta noción de “tiempo impuro” fue un posible “fundamento teórico” para el *Nachleben* warburgiano, GDH comienza a desplegar su argumentación profundizando en la obra de Burckhardt.

---

<sup>565</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 66.

<sup>566</sup> *Ibid.*

<sup>567</sup> *Ibid.* Pág. 67.

<sup>568</sup> *Ibid.* Pág. 69.

<sup>569</sup> *Ibid.* Pág. 70.



Así, nos dice que el “famoso «desarrollo del individuo» debe ser pensado con lo que Burckhardt llama una «mezcla de superposiciones antiguas y modernas», característica de la Italia del renacentista”<sup>570</sup>. Estamos por tanto ante un Renacimiento impuro que rompía con la “unidad de tiempo” historicista y la “unidad de estilo”<sup>571</sup> tradicionales. Según GDH,

la *supervivencia* sería la manera warburgiana de nombrar el modo temporal de esta impureza. Aunque discreta, la expresión de ‘residuos vitales’ (*lebensfähige Reste*) en Burckhardt me parece decisiva para comprender, más allá del propio Warburg, la paradoja -y la necesidad- del tal noción. Es la paradoja de una energía residual, de una huella de vida pasada, de una muerte apenas evitada y casi continua, *fantasmal*, para decirlo todo, que da esa cultura triunfalmente llamada ‘Renacimiento’ su propio principio de vitalidad. Pero, ¿de qué vitalidad, de qué temporalidad, se trata exactamente? ¿En qué medida la supervivencia impone una manera específica, fundamental, de comprender la «vida de las formas» y las «formas del tiempo» que esta vida despliega.<sup>572</sup>

Su respuesta es plantear que, “más allá de la evocación burckhardtiana de los «residuos vitales»<sup>573</sup>, el *Nachleben* de Warburg aporta un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo que rompe no solamente con las filiaciones

---

<sup>570</sup> *Ibid.*

<sup>571</sup> *Ibid.* Pág. 72.

<sup>572</sup> *Ibid.* Pág. 73.

<sup>573</sup> Resulta necesario destacar que este término de “«residuos vitales”, es tomado por GDH del texto de Maurizio Ghelardi. La cita de Burckhardt traducida al italiano sería esta:

“«Il concetto: il risveglio (*renaître*) di un mondo tramontato Della civilizzazione o delle forme soltanto.

Il motto della filosofia della storia: che ogni civilizzazione accolga in sé i *residui vitali* [el subrayado es mío] di ciò che è precedente -non è qui sufficiente; si tratta di una più o meno *diretta* ripresa di un passato più lontano, dopo lunghe interruzioni (...).» (GHELARDI, Maurizio. *La scoperta del Rinascimento: l'Età di Raffaello" di Jacob Burckhardt*. Turín: Einaudi, 1991. Pág. 129).

Incluyo también la versión original en alemán:

“«Der Bregiff: Die Wiedererweckung (*renaître*) einer untergegangenen Welt der Civilisation oder der Formen alleine.

Der Waidspruch der Geschichtsphilosophie dass jede Civilisation die lebensfähigen Reste der vorhergehenden in sich aufnehme -reicht hier nocht aus; es handelt sich um eine mehr oder weniger *directe* Wiederaufnahme eines Längstvergangenen, nach Langer Unterbrechung»” (*Ibid.* Pág 147).

El texto de Burckhardt procede de un manuscrito del archivo de la fundación Burckhardt depositado en el Staats-Archiv de Basilea. Está guardado bajo la signatura JBA 207, 151, *ia*. Según comenta Ghelardi, seguramente fue escrito en el invierno de 1865-57.

vasarianas (esos relatos familiares) y las nostalgias winckelmannianas (esas elegías del ideal), sino también con toda presunción usual sobre el sentido de la historia.”<sup>574</sup>

Otra de las nociones heredadas de Burckhardt que GDH considera fundamentales para comprender el pensamiento de Warburg, es el término «*Leben*» (vida), referido a la vida de las imágenes. Según nuestro autor “la historia de las imágenes fue, pues, para Warburg lo que ya había sido para Burckhardt (...) una «cuestión de vida» y -puesto que en esta «vida» la muerte está omnipresente- de «sobrevivencias», de supervivencias”<sup>575</sup>. Para GDH, esta noción de «*Leben*» tenía tres características que él denomina como un triple juego: de “funciones”, de “formas” y de “fuerzas”. Respecto al primer juego, nuestro autor plantea que la “«vida» es un *juego de funciones* en el sentido de que es la vida de una *cultura*”. Más allá de la historia de cronológica positivista y de la historia idealista hegeliana, esta “«vida como cultura» sería, por el contrario, una articulación crítica destinada a romper el dilema esquemático, y por tanto trivial, de la historia-naturaleza y de la historia-idea”.<sup>576</sup> Burckhardt, así, planteó que la “«historia es algo distinto de la naturaleza (*die Geschichte ist aber etwas anderes als die Natur*)»”, al tiempo que criticó la “«teodicea»” de Hegel, afirmando que “«nosotros no estamos iniciados en los designios de la eterna sabiduría y esta atrevida concepción de un plan providencial implica errores, puesto que las premisas mismas son inexactas»”<sup>577</sup>. A partir de estas ideas, Burckhardt, según GDH, propondría -más allá de la historia como naturaleza y del sistema hegeliano de la historia- una “«tercera vía» de una nueva escritura de la historia” que Warburg “prolongará”.

Esta “«tercera vía»” sería “un rechazo tanto de las teleologías como de los pesimismo absolutos, un reconocimiento, en todo caso, de la «existencia» (*Dasein, Leben*) histórica de las culturas, es decir, de su complejidad”<sup>578</sup>. Una “«vida»” que se caracteriza por

---

<sup>574</sup> *Ibid.*

<sup>575</sup> *Ibid.* Pág. 92.

<sup>576</sup> *Ibid.* Pág. 93.

<sup>577</sup> BURCKHARDT, J. *Weltgeschichte Betrachtungen* (1868-1871). Leipzig: Alfred Kröner, 1929. Pág. 4 y 24-25. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* p. Pág. 94.

Existe una edición en español del texto: BURCKHARDT, J. *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>578</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 93.

“complejidad” y su “impureza”, y que “[e]stá echa a base de rizomas<sup>579</sup>, de repeticiones, de síntomas”<sup>580</sup>. Por otro lado, Burckhardt, además pretendía evitar “«extraer ideas generales de la historia universal»”<sup>581</sup>, así como realizar, al igual que la filosofía de la historia, “«hipótesis sobre los orígenes»”<sup>582</sup>.

Continuando con las características del «*Leben*», la segunda sería ser un “*juego de formas*”. Una idea especialmente relevante ya que conecta directamente con el pensamiento de Warburg, como ahora veremos. Esta es la cita de Burckhardt de la que parte la lectura de GDH:

(...) dado que el tiempo arrastra siempre tras de sí las formas (*die Formen*), que son el soporte de la vida del espíritu (*dasgeistige Leben*), la primera tarea del historiador será separar los dos aspectos, en conjunto idénticos de las cosas. Mostrará, en primer lugar, que todas las manifestaciones del espíritu, cualquiera que sea su ámbito, tienen un lado histórico (*eine geschichte Seite*) que las hace aparecer pasajeras, limitadas y condicionadas por una realidad que se nos escapa; y, después, que todos los acontecimientos tienen un lado espiritual (*eine geistiges Seite*) mediante el cual participan de la inmortalidad. Porque, si el espíritu es cambiante, no es efímero.<sup>583</sup>

Según su lectura, GDH entiende aquí que Burckhardt habla en realidad de “cultura” cuando se sirve del término “espíritu”. Un espíritu cuyas “manifestaciones”, tendrían un carácter dialéctico: “histórico” y “espiritual”. Una idea que le lleva a asegurar que “ya antes de que Warburg reivindicara el estatus del «psico-historiador», Burckhardt había pensado la *Kulturgeschichte* sobre el modo de una *morfología* o incluso una *estética* de las «formas psíquicas» de la cultura”<sup>584</sup>. Una aproximación que además lleva a nuestro autor a concluir que “[n]o hay historia posible sin una historia de la cultura, no hay

---

<sup>579</sup> “Rizoma” es un término utilizado filósofo Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Capitalisme et Schizophrénie 1 y 2* (1972, 1980) y que GDH utiliza en distintas ocasiones como un modelo en el que los elementos que los componen no siguen una jerarquía o un orden tradicional (tampoco temporal en este caso), sino que todos ellos pueden estar conectados entre sí. Lo retomaremos en la tercera parte de la tesis.

<sup>580</sup> *Ibid.* Pág. 95.

<sup>581</sup> *Ibid.*

<sup>582</sup> BURCKHARDT, J. *Weltgeschichte Betrachtungen...*, op. cit. Pág. 5. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 95.

<sup>583</sup> BURCKHARDT, J. *Weltgeschichte Betrachtungen...*, op. cit. Pág. 3. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 96.

<sup>584</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 96.

historia de la cultura sin una *historia del arte* abierta a las resonancias antropológicas y morfológicas de las imágenes”<sup>585</sup>. A partir de esta idea, GDH argumenta que para “Burckhardt la historia se constituía más como un «cuadro» (*Bild*) que como un relato: «Imágenes, cuadros, eso es lo que yo deseo» (*Bilder, Tableaux, das ist's was ich möchte*), escribía en 1844, con una expresión que Warburg retomará antes incluso de ponerla en práctica en las láminas de su atlas *Mnemosyne*”<sup>586</sup>.

La tercera característica para GDH del *Leben*, es ser un “juego de fuerzas”. Así, “[h]ablar de «vida histórica» (*geschichtes Leben*) es pues, tratar de comprender el tiempo como un «juego de fuerzas» (*Kräfte, Mächte*) o de ‘potencias’ (*Potenzen*) del que -precisa Burckhardt- «deriva toda clase de formas de existencia (*Lebensformen*)»”<sup>587</sup>. Uno de los objetivos por tanto de Burckhardt como historiador sería describir estas distintas fuerzas [*Potenzen*]; un término que según GDH tiene un doble sentido: “fuerza manifiesta, fuerza latente” y que además implica dos “bifurcaciones”: “La primera implica una dialéctica del tiempo”, entre «latencias» (*Latenzen*) y «crisis» (*Krisen*), y la segunda, como luego veremos, que el tiempo hace surgir a los síntomas.

Según explica nuestro autor, “toda latencia trata de abrirse un retorno a la superficie de los acontecimientos: la «crisis» (*Krise*) designaría en Burckhardt esa manera particularmente eficaz que tiene el tiempo de hacer resurgir -por contratiempo, por síntoma- su propia potencia”<sup>588</sup>. Respecto a este juego de fuerzas que afectan a la historia (latencia y crisis), el propio Burckhardt dice: “«En historia, la caída va siempre preparada por una desintegración interior, un agotamiento. Una pequeña sacudida exterior basta entonces para hundirlo todo (...) Una crisis que estalla por un motivo cualquiera se beneficia del impulso general desencadenado por otras numerosas causas: ninguno de los testigos es capaz de discernir cuál será la fuerza que terminará dominando»”<sup>589</sup>. Un comentario que lleva a GDH a asegurar que

---

<sup>585</sup> *Ibid.* Pág. 97.

<sup>586</sup> BURCKHARDT, J. *Briefe (1818-1897)*. Basilea: Schwabe, 1949-1994. Pág. 99 (carta a Hermann Schauenburg, 10 de junio de 1844). Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 98.

<sup>587</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 98-99.

<sup>588</sup> *Ibid.* Pág. 99.

<sup>589</sup> BURCKHARDT, J. *Weltgeschichte Betrachtungen...*, *op. cit.* Pág. 130. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 99-100. Es preciso comentar respecto a esta cita, que GDH realiza un verdadero montaje con ella, dado que según se entiende en su nota a pie de página, la primera parte

la práctica de la historia [equivale] para Burckhardt a un análisis no de los hechos que se suceden en el tiempo, sino más bien de algo así como un *inconsciente del tiempo*: sus latencias, sus catástrofes. En mi opinión, la historia warburgiana de las imágenes sacará las consecuencias de esta opción metodológica: hacer de la historia una sintomatología, o incluso una *patología del tiempo*, imposible de reducir a un simple pesimismo moral aunque el elemento trágico se reconozca en ella por todas partes.<sup>590</sup>

A continuación, el análisis de GDH se centrará en una cita especialmente relevante para nuestro autor, ya que le permitirá unir la terminología freudiana (síntoma, inconsciente), con Warburg y Burckhardt. En ella, el autor de *La cultura del Renacimiento en Italia*, establece que dado que lo único «invariable» en estos estudios es la figura del hombre, ««nuestras consideraciones tendrán, en cierta medida, un carácter patológico (*pathologisch*)»»<sup>591</sup>. Algo que lleva a concluir a GDH, que

[h]ablar de un ‘inconsciente’ (*Unbewusstes*<sup>592</sup>) o de una «patología» es afirmar, además, que la dialéctica en marcha no demuestra más que la impureza y el anacronismo del tiempo. Tal sería la segunda lección, la segunda consecuencia, de una aproximación morfológica y dinámica a la historia: el tiempo libera síntomas y con ello, hace actuar a los fantasmas. En Burckhardt el tiempo es ya un tiempo de la frecuentación, de la hibridación, del anacronismo; en este sentido, anticipa directamente las «supervivencias» warburgianas.<sup>593</sup>

Para demostrar esta filiación entre Burckhardt y Warburg (en cierto modo a través de Freud), GDH deja para el final de su capítulo una trascendental cita, en la que Burckhardt parece estar efectivamente ya predefiniendo o sentando las bases de lo que sería el *Nachleben* warburgiano según la visión de GDH:

---

de ésta procede de la página 18 del libro de Burckhardt, y la segunda de la página 130 del mismo libro. Por tanto, dos párrafos completamente desconectados, son unidos, montados, por GDH.

<sup>590</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 100.

<sup>591</sup> BURCKHARDT, J. *Weltgeschichte Betrachtungen...*, op. cit. Pág. 5-6. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 100.

<sup>592</sup> Burckhardt utiliza efectivamente este término, fundamental para las conclusiones que GDH extrae de su obra. Cito la frase: «[e]n el hombre no ocurre jamás que una sola facultad esté activa, sino que lo están siempre todas juntas, aunque una de ellas trabaje más débilmente que las otras y en el inconsciente (*im Umbewussten*) del individuo». BURCKHARDT, J. *Weltgeschichte Betrachtungen...*, op. cit. Pág. 60. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 99.

<sup>593</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 101.

Numerosos elementos de cultura que proceden, quizá, de algún pueblo olvidado continúan viviendo inconscientemente (*lebt auch unbewusst weiter*), como una herencia secreta, y han pasado a la sangre misma de la humanidad. Habría que tener siempre en cuenta esta adición inconsciente de patrimonios culturales (*unbewusstes Aufsummieren von Kulturresultaten*) tanto en los pueblos como en los individuos. Este crecimiento y esta pérdida (*Wachsen und Vergehen*) obedecen a las leyes soberanas e insoldables de la vida (*höhere, unergründliche Lebensgesetze*).<sup>594</sup>

En este texto, ciertamente Burckhardt parece estar aquí predefiniendo el *Nachleben* warburgiano, al hablar de una serie de “«elementos de la cultura»” que perviven de forma inconsciente, y que pasan a ser lo que él denomina como “«la sangre de la humanidad»”, una idea que cabalga entre lo psicológico y lo cultural. Por tanto, estos elementos tienen la capacidad de sobrevivir aun tiempo después de muertos y, de manera inconsciente, resurgir en pueblos futuros a través de sus “«patrimonios culturales»”.

### 2.3.2.2 Friedrich Nietzsche

Los capítulos dedicados al filósofo alemán en *La imagen superviviente* se encuentran ya en la segunda parte del libro, titulado “La imagen-*Pathos*. Líneas de fractura y fórmulas de intensidad”. El primero de ellos, “Sismografía de los tiempos movedizos”, servirá a GDH para unir a Burckhardt y a Nietzsche a través del texto de Warburg: *Seminar Übungen über Jacob Burckhardt* (1927), donde el historiador alemán unía a ambos pensadores debido a su capacidad de percibir psíquicamente -y de sufrir, en el caso Nietzsche-, cual sismógrafos, la propia historia:

Debemos reconocer a Burckhardt y a Nietzsche como receptores de ondas mnémicas (*als Auffänger der mnemischen Wellen*) y comprender cómo la conciencia del mundo (*Weltbewusstsein*) afecta a cada uno de ellos de manera diferente. Debemos intentar que cada uno de ellos ilumine al otro y que esta reflexión nos ayude a comprender a un Burckhardt que sufre la prueba (*als Erleider*) de su propio oficio [de historiador]. Los

---

<sup>594</sup> BURCKHARDT, J. *Weltgeschichte Betrachtungen*, op. cit. Pág. 58. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 102.

dos son sismógrafos muy sensibles (*sehr empfindlichen Sismographen*) cuyas bases tiemblan cuando reciben y transmiten las ondas [de choque, de memoria].<sup>595</sup>

Tras citar este texto del propio Warburg, GDH afirma que el “historiador-sismógrafo registra táctilmente los síntomas del tiempo”, una serie de seísmos que Warburg pensaba “afectan al propio aparato inscriptor”, quien, a su vez, transmitirá “el seísmo al exterior como conocimiento del síntoma”. Así, el historiador “«receptor de ondas mnémicas»”, no vive solo en sus carnes esas “«ondas»”, sino que es capaz de descifrarlas, de hacerlas “legibles” al resto. Una “experiencia”, en definitiva, que se vuelve “conocimiento”<sup>596</sup>. Sin embargo, hay también para Warburg diferencias sustanciales entre los dos sismógrafos: Nietzsche “recibe de frente” esas ondas “y termina por ahogarse en su interior”. Cae, por tanto en la locura, una experiencia que, como comenta GDH, Warburg ya conocía en primera persona. Así, Nietzsche “representa a un tipo de profeta opuesto al de Burckhardt: «(...) el tipo del nabi (*Typus eines Nabi*), el profeta antiguo que corre a través de las calles, se rasga la vestiduras, aúlla de dolor».”<sup>597</sup>

El propio Warburg era según GDH él también un sismógrafo, y sufrió unas

ondas de choque (...) desde el desencadenamiento de la primera guerra mundial (...) Demasiado sensible, el sismógrafo empieza a registrar sin parar, ondas sobre ondas, todo a la vez, ondas lejanas sobre ondas recientes y, al final, entrelaza caóticamente, con su estilo exasperado, las supervivencias superpuestas de cada fantasma, de cada nombre de la historia. Después, se rompe.<sup>598</sup>

Sin embargo, hay sismógrafos, caso de Burckhardt, capaces de trabajar con esas ondas, manteniendo una “distancia respecto a los choques que registra”. El trabajo por tanto de Burckhardt es como el de un “arquitecto”, que trabaja piedra a piedra, creando así una “torre que se eleva. Hace visible la obra del tiempo y a la vez la resguarda contra sus efectos devastadores, que Warburg -como él ‘psico-historiador’ que es- optará por

---

<sup>595</sup> WARBURG, Aby. *Seminarübungen über Jacob Burckhardt*, op. cit. Pág. 86-89. Cit. en *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 106.

<sup>596</sup> *Ibid.* Pág. 112.

<sup>597</sup> *Ibid.* Pág. 114.

<sup>598</sup> *Ibid.* Pág. 118.

llamar lo «demoníaco»<sup>599</sup>. De hecho, como menciona el propio historiador alemán en su texto, Burckhardt “«fue un nigromante [*Nekromant*] con los ojos bien abiertos. Así pues, conjuró a los espectros que le amenazaron peligrosamente».”<sup>600</sup>

Por tanto, Nietzsche y Burckhardt tienen dos posiciones distintas frente a esa recepción de las ondas mnémicas: “Uno (Burckhardt) ha elegido la distancia, otro (Nietzsche) opta por ser alcanzado (...) Uno ofrece fórmulas para la historia, el otro repercute el *pathos* del tiempo”. Esta dualidad de la que habla GDH, ya había sido percibida por Warburg en términos justamente nietzscheanos: Burckhardt sería un historiador «apolíneo», «arquitectónico», mientras que el filósofo alemán será «dionisiaco».<sup>601</sup> Sobre este tema Warburg argumentó que Burckhardt, al “«sentir el misterioso soplo del demonio de la destrucción, se retira a su torre (...) En cuanto a Nietzsche, los estados orgiásticos del mundo antiguo producen un mundo onírico para el que no estaba preparado, si bien, como poeta, imaginó unas innovaciones surgidas de una esfera musical que Burckhardt nunca alcanzó»”<sup>602</sup>. Después, afirma: “«Así, vemos de pronto el influjo de la antigüedad en sus dos corrientes: la apolínea y la dionisiaca»”<sup>603</sup>.

En su escrito, Warburg dedica algunas líneas a hablar de la relación personal entre Burckhardt y Nietzsche. El filósofo alemán, al igual que Warburg, admiraba profundamente a Burckhardt. Sin embargo, según Warburg, el historiador del Renacimiento italiano “«le dio la espalda como el que ve a un derviche correr por las calles de Jerusalén»”<sup>604</sup>. Nietzsche incluso asistió a un seminario de Burckhardt en Basilea y después le envió todos sus libros. A partir de ese momento, comenzó una relación epistolar, aunque, al parecer, Burckhardt siempre mantuvo una cierta distancia<sup>605</sup>, por no decir cautela ante las innovadoras y radicales ideas del filósofo alemán.

---

<sup>599</sup> *Ibid.*

<sup>600</sup> WARBURG, Aby. *Seminarübungen über Jacob Burckhardt*, op. cit. Pág. 86-87. Cit. en: *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 113.

<sup>601</sup> GDH. *La imagen superviviente...* op. cit. Pág. 118.

<sup>602</sup> WARBURG, Aby. “Burckhardt-Übungen (Cuaderno de notas)” (1927). Cit. en: GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg...* op. cit. Pág. 240-241.

<sup>603</sup> *Ibid.* Pág. 241.

<sup>604</sup> *Ibid.*

<sup>605</sup> GDH, *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 114-115.



GDH extrae también otra serie de importantes conclusiones sobre este texto ya que para él, estas notas poseen además “una dimensión autobiográfica. El binomio Burckhardt-Nietzsche se nos presenta, desde este punto de vista, como la fórmula dinamográfica del autorretrato”. Warburg es así un “sismógrafo burckhardtiano” que es capaz de recibir las «patologías del tiempo». Su torre, que en este caso sería la biblioteca Warburg, se convirtió en una especie de “receptáculo visual de todos los síntomas y de todos los seísmos del tiempo”<sup>606</sup>. En este sentido, tal y como argumenta nuestro autor, Warburg formó parte “de esos grandes pensadores de la historia -pienso en Nietzsche, pero también en Walter Benjamin, Carl Einstein o Marc Bloch- directamente afectados, alcanzados por la historia, devorados por ella.”<sup>607</sup>

Tal y como hemos hecho en los anteriores autores, y antes de comenzar a estudiar cómo GDH lee e interpreta la impronta que tuvo Nietzsche en el pensamiento de Warburg, debemos remitirnos de nuevo a Ernst Gombrich -finalmente el primer exégeta de Warburg. Un autor que, por un lado, negó en buena parte la influencia del filósofo alemán, a pesar de que por otro lado no pudo evitar señalarla, como ahora comentaremos.

La primera mención sobre la influencia de Nietzsche en Warburg, aparece cuando Gombrich habla del concepto de “«polaridad»”<sup>608</sup> -utilizado habitualmente por Warburg-, argumentando que el historiador alemán no se vio influenciado por Freud a la hora de elaborar esta noción, sino por Nietzsche y su idea de una antigüedad regida por esta polaridad entre lo dionisiaco y lo apolíneo. A continuación, y tras citar un texto en el que Warburg habla de lo apolíneo y lo dionisiaco, Gombrich afirma:

Sin embargo, Warburg se mantuvo igualmente alejado de Nietzsche que de Freud. Al margen de sus ataques contra los «superhombres en vacaciones de Pascua», sabemos que deploraba la dependencia de Nietzsche de la intuición onírica más que de la investigación antropológica en su estudio *El origen de la tragedia*. No obstante, pocos

---

<sup>606</sup> *Ibid.* Pág. 119.

<sup>607</sup> *Ibid.*

<sup>608</sup> Sobre el sentido y las fuentes de este término, hablaremos más adelante.

estudiantes de arte de finales de finales de siglo se sustrajeron por completo al influjo de esta obra seminal.<sup>609</sup>

Para argumentar esta afirmación, el biógrafo cita en una nota a pie de página un texto donde Warburg se muestra crítico con el filósofo alemán: “«¡Ah, si Nietzsche hubiera estado familiarizado con los datos de la antropología y del folklore! Incluso en su caso de gravedad específica de éstos le habrían servido de fuerza reguladora de sus ensoñaciones aquilinas!»<sup>610</sup>. Sin embargo, páginas más tarde, Gombrich incluye en su libro párrafos de una conferencia -en su versión manuscrita- titulada: “Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden uns im Norden” (1908), donde Warburg afirma: “«Cada edad puede ver solamente los símbolos olímpicos que puede reconocer y soportar a través del desarrollo de sus propios órganos visuales internos<sup>611</sup>. Así, por ejemplo, a nosotros nos enseñó Nietzsche una determinada visión de Dionisios»<sup>612</sup>. Un párrafo en el que Warburg resalta claramente la relevancia que tiene para él Nietzsche, ese «receptor de ondas anémicas» y profeta capaz de hacernos ver esa supervivencia de lo dionisiaco de nuestra época.

Para incidir de nuevo en las críticas de Warburg al filósofo alemán, Gombrich incluye un texto en el que Warburg describe acerca de su aversión hacia los turistas seguidores de Nietzsche durante las “«vacaciones de pascua»”:

Ghirlandaio no es el tipo de arroyo burbujeante y rural propio para el solaz de los prerrafaelistas, como tampoco es una romántica cascada que inspire a ese otro tipo de turista, el superhombre en vacaciones de Pascua con *Zaratustra* en el bolsillo de chaqueta *tweed*, que busca nuevos ánimos en la loca verborrea del libro para su lucha por la supervivencia, aun en contra de la autoridad política...<sup>613</sup>

---

<sup>609</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 174.

<sup>610</sup> WARBURG, Aby. “Diario, 9 de diciembre de 1905”. Cit. en GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 174.

<sup>611</sup> Aquí también es necesario resaltar esta acepción tan extraordinaria de Warburg, “órganos visuales internos”, un término proclive a ricas interpretaciones, que nos habla de esa capacidad de determinados historiadores de ver desde el interior los fenómenos ocultos de la historia (seísmos, crisis, síntomas, en definitiva), que los demás son incapaces de percibir.

<sup>612</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 174.

<sup>613</sup> *Ibid.* Pág. 112.

La siguiente mención a Nietzsche aparece en el seminario antes comentado de Warburg dedicado a Burckhardt y Nietzsche<sup>614</sup>, en el que se concibe a ambos autores como sensibles sismógrafos de la historia. Sin embargo, el biógrafo, a pesar de lo extenso del texto citado, apenas añade comentario alguno (más allá de un comentario lacónico ya mencionado, en el que dice que “Warburg se creyó un mistagogo que iniciaba a sus oyentes en los intrincados secretos de la vocación de historiador”). Todo ello a pesar de que Warburg en este escrito muestra de forma precisa su interés -y cercanía- por ambos pensadores, que en cierto modo ve como maestros, dos tipos de videntes que le mostraron dos tipos de sendas a seguir.

GDH, por su parte, y como no podía ser de otra forma, tiene la posición contraria respecto a Gombrich, quien según él parece querer “alejar” a Nietzsche de Warburg. Así, nuestro autor reivindica el trabajo de Nietzsche como uno de los sustratos teóricos que más influyeron a Warburg. Sobre este tema, afirma: “Se ha intentado, así, a toda costa, atenuar las relaciones -sin embargo claramente enunciadas en el seminario de 1927- entre Warburg, Nietzsche y Burckhardt”<sup>615</sup>.

¿Cuáles fueron, por tanto, las “relaciones” que Gombrich ignoró y que GDH considera fundamentales entre Warburg y Nietzsche? “La primera de ellas podría enunciarse así: el arte está en el nudo, *el arte está en el centro del remolino de la civilización.*”<sup>616</sup> La segunda relación tiene que ver con el conocido planteamiento del filósofo alemán de que la tragedia “*repite el nacimiento del arte, el alumbramiento del arte por el dolor*”<sup>617</sup>. Es aquí donde GDH ve otro punto de confluencia, ya que

[I]leyendo<sup>618</sup> el libro de Nietzsche Warburg comprendió perfectamente que se trataba tanto de supervivencia como de nacimiento (...) En la formulación de estos modelos del

---

<sup>614</sup> *Ibid.* Pág. 238-242.

<sup>615</sup> GDH, *La imagen superviviente., op. cit.* Pág. 127.

<sup>616</sup> *Ibid.* Pág. 128.

<sup>617</sup> *Ibid.* Pág. 130.

<sup>618</sup> Utilizando ese verbo en gerundio, “leyendo”, GDH casi parece recrear una situación, una escena, en la que presenta a Warburg efectivamente en el acto de lectura de Nietzsche; una forma de visualizar un diálogo entre ambos autores, siendo GDH el tercer autor que observa desde fuera esta relación. GDH realiza así *su lectura sobre una lectura* que probablemente se efectuó, aunque no sabemos el lugar exacto ni el momento. Otro elemento a tener en cuenta sobre esta acción de ver un autor leyendo a otro autor (casi un *mise en abyme*), es que GDH durante todo su libro crea tríadas, relaciones triangulares, siendo él uno de los vértices que une a los demás. Los hemos visto así con

tiempo -no estamos todavía en el eterno retorno- Warburg encontraba, por tanto, un instrumento teórico esencial para la formulación de su propio concepto de *Nachleben*. Se trata, recordémoslo, de expresar el problema de la «transmisión de lo antiguo» en términos que fuesen mucho más allá del modelo de la «imitación» (*Nachahmung*) propuesto por Wincklemann.<sup>619</sup>

Nietzsche, según GDH, criticaba esta visión wincklemaniana de la “«serenidad en la grandeza»” y “«simplicidad»” asociada al arte griego a favor de “«ese extraordinario fenómeno que lleva el nombre de Dionisos y que no se explica sino por un exceso de fuerzas»”<sup>620</sup>. Una “concepción trágica de la vida (...) que Warburg comenzó a buscar en la violencia reptiliana el Laocoonte o en la fuerza animal de los Centauros antiguos (...)”. Así lo vemos en este comentario:

La fuerza animal (*tierische Kraft*) con la que el Centauro oprime a su víctima (*sein Opfer umklammert*), el deseo salvaje (*wilde Begehrlichkeit*) que ni siquiera la muerte cercana (*nahender Tod*) puede reprimir, todo ella está perfectamente expresada... Y, sin embargo, falta lo mejor en este mundo de formas (*das beste fehlt dieser Formenwelt*): la belleza.<sup>621</sup>

Este temprano texto, que GDH considera un “primer análisis de una «fórmula de *Pathos*»”, muestra cómo Warburg ya trabajó sobre “la famosa polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco (...)”. Estamos ante lo que nuestro autor denomina como un “préstamo conceptual”, algo que sin embargo no implicaba un acuerdo total entre ambos autores, ya que “[m]ientras Nietzsche opone las «artes de la imagen» (apolíneas) a las «artes de la fiesta» (dionisiacas), Warburg responde -apoyándose en Burckhardt- que las artes de la imagen son antropológicamente inseparables de las artes de la fiesta: los *intermezzi*, las entradas triunfales”. Warburg por tanto veía “la unidad antropológica de la escultura y la danza, a través de su reflexión sobre el antropomorfismo y su concepto del

---

Tylor-Warburg-GDH y Burckhardt-Warburg-GDH. Incluso GDH construye cuartetos, caso de Burckhardt-Nietzsche-Warburg-GDH. Nuestro autor actúa por tanto como un montador que crea una red o constelación de autores unidos por él a través de su lectura sobre ellos y de las lecturas que ellos tuvieron supuestamente entre sí.

<sup>619</sup> *Ibid.* Pág. 131.

<sup>620</sup> NIETZSCHE, F. *Crépuscule des idoles, ou comment philosopher à coupes de marteau* (1889). En: *Oeuvres philosophiques complètes*, VIII-1. París: Gallimard, 1974. Pág. 148-149. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 132.

<sup>621</sup> La cita original de Warburg de 1887 procede de GOMBRICH E. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 38. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 132.

*Pathosformeln*”<sup>622</sup>. Pero la consecuencia más relevante de este “préstamo”, fue que el historiador alemán concebiría el Renacimiento a partir de la oposición y la lucha “entre la «embriaguez dionisiaca» (*dyonisisch*) y la «lucidez apolínea» (*apollinisch*)”<sup>623</sup>. De esta forma, Warburg dijo literalmente:

Los estudios sobre las religiones de la Antigüedad grecorromana nos enseñan cada vez más a considerar que la Antigüedad está de alguna manera simbolizada por un *Hermes bifrons* de Apolo y Dionisos. El *ethos* apolíneo se expande con el *pathos* dionisiaco, casi como la doble rama de un mismo tronco enraizado en la misteriosa profundidad de la tierra nutrida griega. El Quattrocento sabía apreciar esta doble riqueza de la Antigüedad pagana.<sup>624</sup>

Un texto que lleva a GDH a extraer dos conclusiones. La primera es que la “*tragedia antigua es a la vez el centro-matriz y el centro-remolino de la cultura occidental*”<sup>625</sup> y la segunda, derivada de esta, es que Warburg, al igual que Burckhardt, Nietzsche o incluso Freud, “no verá otra salida que comprender la civilización a través de sus malestares, sus síntomas, sus continentes negros”<sup>626</sup>. Para Warburg, la cultura posee un componente eminentemente trágico, ya que justamente “*lo que sobrevive en la cultura es ante todo lo trágico: son las polaridades conflictivas de lo apolíneo y lo dionisiaco* (...) Nietzsche escribe, por lo demás, que «la tragedia griega, en su forma más antigua, no tenía otro objeto que los sufrimientos de Dionisos»”<sup>627</sup>.

El filósofo alemán, según GDH, además había planteado que durante el Renacimiento se había producido una “«inversión de los valores cristianos»”<sup>628</sup> que supuso un

---

<sup>622</sup> *Ibid.* Pág. 133.

<sup>623</sup> *Ibid.* Pág. 134.

<sup>624</sup> WARBURG, Aby. “Der Eintritt des antikierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance” (1914) [La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primera Renacimiento]. En: *Essais Florentins*. París: Klincksieck, 1990. Pág. 223. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 135.

<sup>625</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 135

<sup>626</sup> *Ibid.* Pág. 136.

<sup>627</sup> NIETZSCHE, F. *La Naissance de la tragédie* (1872). En: *Oeuvres philosophiques complètes*, II-1. París: Gallimard, 1990. Pág. 83. GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 136.

<sup>628</sup> NIETZSCHE, F. *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres* (1878). En: *Oeuvres philosophiques complètes*, III-1. París: Gallimard, 1988. Pág. 186. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 137.

“«despertar progresivo del espíritu dionisiaco»”<sup>629</sup>; un paganismo, o más bien una “energía pagana cuyas supervivencias fueron precisamente el objeto de toda la investigación de Warburg”<sup>630</sup>.

Por todo ello, y a modo de conclusión, GDH plantea que para el historiador alemán,

permanecerá esa certeza fundamental, común a Nietzsche (antes) y a Freud (después): lo que sobrevive en una cultura es lo más rechazado, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. Lo más muerto, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático [*fantomal*]; pero también lo más vivo en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional. Tal es la extraña dialéctica del *Nachleben*.<sup>631</sup>

Una vez establecidas las conexiones y los “préstamos” que Warburg tomó de la obra de Nietzsche, nuestro autor retoma la cuestión fundamental de qué implicaciones tienen todas estas “proposiciones” en relación a una “teoría del tiempo histórico”. GDH parte de una cita de Nietzsche en la que el filósofo alemán habla de la relación entre la historia y la memoria, entendida ésta también como algo material:

No habría otra tradición que la casi inconsciente (*alle Tradition wäre jene fast unbewusste*), de los caracteres heredados: los hombres vivientes darían testimonio, en sus actos, de lo que esta tradición vehicula en profundidad: la historia se transmitiría en la carne y en la sangre (*mit Fleisch und Blut liefe die Geschichte herum*), no bajo la forma de documentos amarillentos y de una memoria libresca.<sup>632</sup>

Según, Nietzsche la memoria/historia se vuelve materia en el hombre más allá de los restos escritos. Una cuestión que lleva al filósofo a hacerse la siguiente pregunta: “¿Y si la memoria y la sensación fueran el material de la cosas?»”<sup>633</sup>. A partir de este planteamiento, GDH, se hará otra pregunta: “Pero, ¿qué clase de material? La respuesta no ofrece duda: un material plástico, es decir, un material capaz de todas las

---

<sup>629</sup> NIETZSCHE, F. *La Naissance de la tragédie*, op. cit. Pág. 130. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 137.

<sup>630</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 137.

<sup>631</sup> *Ibid.* Pág. 138.

<sup>632</sup> NIETZSCHE, F. *Fragments posthumes (été 1872-hiver 1873-1874)*. En: *Oeuvres philosophiques complètes*, II-1. París: Gallimard, 1990. Pág. 430. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 142.

<sup>633</sup> *Ibid.* Pág. 222. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 142.

metamorfosis. La *supervivencia* nos ha hablado de la indestructibilidad de las huellas; la *metamorfosis* nos hablará de su difuminamiento relativo, de sus perpetuas transformaciones.”<sup>634</sup>

Un término, la plasticidad, que en realidad surge de los propios escritos de Nietzsche, quien habló de la “«fuerza plástica del individuo (*die plastische Kraft*), del pueblo, de la civilización en cuestión (...)»” y que definía como una “«fuerza que permite a cada uno desarrollarse de manera original e independiente, transformar y asimilar las pasadas o ajenas (...)»”<sup>635</sup>.

Partiendo de este “préstamo”, lo plástico, GDH explorará ahora todas sus variadas y múltiples lecturas<sup>636</sup>. Primero, establece que el conocimiento warburgiano es “un saber *plástico* por excelencia: actúa por memorias y por metamorfosis entrelazadas. La biblioteca y la incontable cantidad de manuscritos (...) constituyen un *material plástico* capaz de absorber todos los accidentes -los objetos impensables e impensados de la historia del arte- y metamorfosearse, en consecuencia, sin jamás fijarse en el resultado final”<sup>637</sup>. En su siguiente aplicación de este concepto, GDH se preguntará cómo Warburg entendió “ese tiempo de un mundo desaparecido pero destinado a «sobrevivirse» y después a «renacer» en Italia (...)”. Su respuesta es: “[c]omo una lucha de «fuerzas plásticas» antagonistas -lo apolíneo, lo dionisiaco- en la que predomina el motivo peligroso de la *animalidad*.”<sup>638</sup> Después, continuando con esta rica visión de la plasticidad, pone como ejemplo la figura de la “femineidad en *movimiento*”, la Ninfa, que tanto interesó a Warburg: “una verdadera *figura plástica* (...) que, insensible a la multiplicidad de sus identificaciones iconográficas -Venus o Pomona, ninfa o Victoria, Hora o Aura, sirvienta o ménade, Judith o Salomé- atraviesa los cuadros del Renacimiento con su gracia inimitable.”<sup>639</sup>

---

<sup>634</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 142.

<sup>635</sup> NIETZSCHE, F. *Considerations inactuelles, I et II* (1874). En: *Oeuvres philosophiques complètes, II-1*. París: Gallimard, 1990. Pág. 97. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 142.

<sup>636</sup> Como ya se ha podido apreciar, cuando GDH se apropia de un término que considera especialmente versátil, en este caso lo “*plástico*”, lo amplía más allá de su sentido original (el de la fuente), apropiándose de él al otorgarle nuevos sentidos y lecturas en relación al contexto de su trabajo. Por lo tanto, podemos decir de nuevo que GDH no solo lee, sino crea algo nuevo a partir de su lectura de Nietzsche imbricada con la de Warburg.

<sup>637</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 144.

<sup>638</sup> *Ibid.*

<sup>639</sup> *Ibid.* Pág. 145.

Su aplicación de la plasticidad también es llevada a la cuestión del tiempo histórico, que Warburg había concebido, según GDH, como un “*vector plástico*”, en cuanto que sus metamorfosis y sus supervivencias contradecían y rompían la “«concepción rectilínea de la historia» (*geradlinige Geschichte*).”<sup>640</sup>

De este modo, la plasticidad, como hemos visto, parece poder referirse tanto a un “saber *plástico*” (el conocimiento warburgiano), a las “fuerzas plásticas” (apolíneo y lo dionisiaco), a “*figuras plásticas*” (la Ninfa), en incluso a un tiempo “plástico”, moldeable y no lineal, quebrado por el surgimiento de supervivencias. Sin embargo, para esta última cuestión, GDH volverá a Burckhardt y a su teoría sobre las “latencias” y la “crisis”, proponiendo una importante matización a esta idea de la plasticidad del tiempo histórico:

¿No sería necesario para ser más precisos hablar del tiempo histórico como un material *semi-plástico*? (...) El historiador bordea abismos porque han tenido lugar seísmos que han fracturado la continuidad histórica allá donde el tiempo no tenía toda la plasticidad requerida. Ésa es la razón de que la lección de Burckhardt siga siendo tan preciosa: la disciplina histórica debe pensarse como una «sintomatología del tiempo» capaz de interpretar conjuntamente las latencias (procesos plásticos) y las crisis (procesos no plásticos). Hay que concebir, por tanto, la *plasticidad* del devenir como aquello que permite al seísmo -la «crisis» según Burckhardt, el «dolor originario» según Nietzsche, el «trauma» según Freud- sobrevivir y metamorfosearse, es decir, retornar en el *síntoma* (proceso a la vez plástico y no plástico) sin destruir el medio en el que hace irrupción. La plasticidad del devenir no ocurre sin fracturas en la historia.<sup>641</sup>

Tal y como podemos apreciar en esta cita, GDH aglutina a los distintos autores con los que ha venido e irá trabajando: Burckhardt, Nietzsche y Freud (a quien en buena parte estará dedicada la tercera parte del libro), para hacernos comprender cómo la historia puede ser pensada “como una «sintomatología del tiempo»”; un tiempo formado por procesos plásticos («latencias») y rígidos («crisis», «dolor originario» o «trauma») que provocan seísmos en la historia.

---

<sup>640</sup> WARBURG, Aby. “Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten” (1920) [“La adivinación pagana y antigua en los escritos y las imágenes en la época de Lutero”]. En: *Ausgewählte Schriften*, op. cit. Pág. 209. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 148.

<sup>641</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 147.



De hecho, para GDH no “hay duda de que Warburg quiso pensar todo ello conjuntamente, dialécticamente: latencias con crisis, suspenses con rupturas, ductilidades con seísmos. Y es así como la noción de *Nachleben* habrá terminado por ofrecer la formulación dinámica, específica, histórica, de un *síntoma del tiempo*”<sup>642</sup>. Respecto a esta cuestión de la “«sintomatología del tiempo»”, GDH se pregunta qué es un síntoma “desde el punto de vista del tiempo histórico”. Su respuesta será que “en el contexto que nos hemos dado, [es] la ritmicidad muy particular de un *acontecimiento de supervivencia* (...) la concomitancia inesperada de un *contratiempo* y una *repetición*”<sup>643</sup>.

En su aclaración, podemos apreciar cómo para hablar del síntoma, GDH invoca de nuevo a Nietzsche a partir de estos dos términos “contratiempo” y “repetición”. Respecto a la noción de “contratiempo”, GDH habla primero del “*poder del contratiempo*”, y lo define así: “todo lo que, en la historia, es significativo, todo lo que «ejerce una influencia» real, no puede aparecer, según Nietzsche, más que como un «actuar contra el tiempo, y por tanto, sobre el tiempo»”<sup>644</sup>. A continuación, amplía su comentario diciendo que el “contratiempo remite, pues, en Nietzsche a esa «atmósfera no histórica en la que se produce todo gran acontecimiento histórico».”<sup>645</sup>

---

<sup>642</sup> *Ibid.* Pág. 152.

<sup>643</sup> *Ibid.*

<sup>644</sup> *Ibid.*

<sup>645</sup> *Ibid.* Pág. 153. Incluyo a continuación el párrafo completo de donde procede la cita de Nietzsche para poder comprender cómo GDH trabaja algunos conceptos de otros autores. En este caso, GDH, utiliza la palabra “contratiempo”, aunque en el texto de Nietzsche no aparece ese término como tal. Por tanto, GDH define este término a partir de un comentario del filósofo alemán que no se remite directamente a la noción “contratiempo” (finalmente ideada por GDH), sino más bien a otro término, lo “supra-histórico”.

Esta es la cita de Nietzsche: “7. Alguien capaz de olfatear y ventear, con mayor sensibilidad, *la atmósfera no histórica en la cual se han producido los grandes advenimientos históricos*, [el subrayado es mío] quizá sea capaz, en su condición de ser cognoscente, de elevarse a aquella posición supra-histórica que Niebuhr ha definido como posible resultado de las contemplaciones históricas. «La Historia», dice Niebuhr, «comprendida de una manera clara y exhaustiva, al menos sirve para una cosa: para convencerse de que aun los espíritus más elevados de nuestra especie no saben cuán fortuitamente han concebido las visiones que procuran imponer a los demás mediante la coerción, debido a que poseen una conciencia excepcionalmente imperiosa. Quien no sabe esto con certidumbre, y no lo ha experimentado en varias ocasiones, se dejará subyugar por la apariencia de un espíritu poderoso que vuelca la más alta pasión a una forma concreta” (NIETZSCHE, F. *Segunda consideración intempestiva* (1874). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006. Pág. 22-23).

En cuanto a la noción de “repetición” -que no puede desligarse del concepto del «eterno retorno»<sup>646</sup> como ahora veremos, del regreso-, GDH afirma que el “*contratiempo retorna* y es ahí donde está todo su valor de síntoma, por encima de las ocasiones o de los simples azares”<sup>647</sup>. El “eterno retorno de lo mismo” (*das Gleiche*)<sup>648</sup> no significa para GDH un regreso exactamente a lo “idéntico”, sino un retorno a un “*semejante*”. Para comprender mejor esta idea, nuestro autor pone como ejemplo la figura de la ménade, que “regresa en la supervivencia de las formas en el Quattrocento” pero no como un “personaje griego”, sino más bien como “una imagen marcada por el fantasma

---

<sup>646</sup> GDH afronta la cuestión del eterno retorno primero a partir de la lectura de Gilles Deleuze realizada en su libro *Nietzsche et la Philosophie* (1962). En él, Deleuze afirma que “«Es preciso que el presente coexista consigo mismo como pasado y como futuro (...) El eterno retorno es pues, respuesta al problema del *paso*. En este sentido, no debe ser interpretado como el retorno de algo que es, que es uno o que es lo mismo (...) No es el ser el que retorna, sino que retornar mismo constituye al ser en tanto que se afirma del devenir y de lo que pasa. No es el uno que retorna, sino que el retorno mismo es el uno que se afirma sobre lo diverso o lo múltiple»” (DELEUZE, G. *Nietzsche et la Philosophie*. París: PUF, 1962. Pág. 54-55. Cit en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 153-154).

Un comentario que lleva a GDH a establecer que el “(...) «retorno» en cuestión no cesará de estar ya sometido a variaciones y metamorfosis. El golpe de fuerza nietzschiano consiste, en el fondo, en haber hecho necesaria, para pensar el tiempo, la coexistencia de un modelo *caótico* y de un modelo *cíclico*” (*Ibid.* Pág. 154). Un modelo, por tanto, de supervivencia.

<sup>647</sup> *Ibid.* Pág. 154.

<sup>648</sup> Es importante traer aquí a colación la cita de Giorgio Agamben que GDH incluye en relación al «eterno retorno de lo mismo» (*ewige Wiederkehr des Gleichen*) de Nietzsche. Dice así:

“Detengámonos un momento sobre el término *Gleich*. Está formado por el prefijo *ge* - (que indica un colectivo, un recoger junto) y de *leich*, que se remonta a un mhd. *lich*, a un gótico *leik* y por fin a un tema *lig* que indica la apariencia, la figura, el parecido y, en alemán moderno, *Leiche*, el cadáver. *Gleich* significa por lo tanto: que tiene el mismo *lig*, la misma figura. Y este tema *lig* que se encuentra en el sufijo *-lich* con el que se forman en alemán muchos adjetivos (*weiblich* significa originariamente: que tiene figura de mujer) y también en el adjetivo *solch* (de forma que la expresión filosófica *als solch*, como tal, significa: en cuanto a su figura, a su forma propia). En inglés encontramos un correspondiente exacto en el término *like* que se encuentra tanto en *likeness*, parecido, imagen, como en los verbos *to liken* y *to like* y como sufijo para formar los adjetivos. En este sentido, el eterno retorno de lo *gleich* debería traducirse literalmente como el retorno de los \**lig*. Hay, por tanto, en el eterno retorno algo como una imagen, como una semejanza [...] [hasta aquí llega la cita de GDH]. El pensamiento del eterno retorno es ante todo un pensamiento del *lich*, algo así como una imagen absoluta, o para usar las palabras de Benjamin, una imagen dialéctica. Y sólo refiriéndose a esta dimensión el eterno retorno adquiere su significado propio” (AGAMBEN, G. “La imagen inmemorial” (1986). En: *La potencia del pensamiento*. Buenos aires: Adriana Hidalgo, 2007. Pág. 423-424).

GDH, en su texto, compara la afirmación de Agamben en la que dice: “eterno retorno de lo *gleich* debería traducirse literalmente como eterno de los \**lig*” (apariencia, figura, semejanza), con Warburg y sus estudios sobre el “eterno retorno de las semejanzas antiguas”. Aunque lo sorprendente es que GDH cierre su cita antes del último párrafo, donde Agamben, al hablar de este eterno retorno del *lich*, se remite a “la imagen dialéctica” de Benjamin, uno de los conceptos que GDH más ha trabajado a lo largo de su obra.

También es necesario, para comprender el planteamiento de Agamben, muy warburgiano por otra parte, ver su conclusión final:

“El *Gleich*, la imagen que retorna en forma perpetua, no puede ser recordada. Su eterno retorno es su pasión, en la que entre la escritura y su cancelación no hay, escribe Nietzsche, tiempo alguno, *keine Zeit*” (*Ibid.* Pág. 435). Así, el *Gleich*, inevitablemente nos recuerda aquí al *Nachleben*, a esas imágenes supervivientes que, olvidadas fuera del tiempo, luego regresan de entre los muertos.

metamórfico (...) de este personaje” que se ha ido transformando en la cultura romana y luego en la cristiana. Una cuestión que nos lleva de nuevo a las supervivencias.

La conclusión, por tanto, de GDH, dejando ya la cuestión del tiempo histórico, es que las supervivencias “advienen en imágenes, y ello exige de nosotros algo más que una simple historia el arte. Warburg desarrolló todo su pensamiento de las imágenes supervivientes desde la óptica -siempre nietzscheana- de una *genealogía de las semejanzas*, es decir, de una manera auténticamente crítica de encarar el devenir de las formas al margen de la teleologías, positivismos y utilitarismo de cualquier pelaje.”<sup>649</sup> Así, al igual que el filósofo alemán con su saber genealógico, Warburg llevó su empresa hacia una auténtica “genealogía de la semejanzas occidentales”<sup>650</sup>; un planteamiento que desarrollaría especialmente a partir de su celebrada teoría de las fórmulas del *pathos*.

### 2. 3. 3 *Pathosformel*: Goethe y Darwin

Antes de proceder al análisis de las fuentes de las *Pathosformeln*, hemos de realizar un breve inciso para introducir un termino warburgiano de especial relevancia, “*Dynamogramm*: la grafía de la imagen-síntoma”<sup>651</sup>. Un “concepto descriptivo” que, según GDH, ayudó a Warburg a emprender una búsqueda de las “semejanzas” entre las formas y comprender sus “relación[es] de supervivencia”. GDH pone el ejemplo de una escultura griega del siglo IV procedente de Asia Menor a la que monta junto a una escultura de Niccolo dell’Arca, la *Lamentación por Cristo muerto* (1480), cuyos drapeados, el escultor “difícilmente podría conocer”<sup>652</sup> en su tiempo. Sin embargo, entre ambas obras existía una comunicación oculta, profunda, que iba más de lo imitativo, tal y como podemos apreciar en las imágenes que GDH incluye en el texto<sup>653</sup>:

---

<sup>649</sup> *Ibid.* Pág. 155.

<sup>650</sup> *Ibid.* Pág. 156.

<sup>651</sup> *Ibid.* Pág. 158.

<sup>652</sup> *Ibid.* Pág. 159.

<sup>653</sup> Una de las fotos, la de la izquierda, fue realizada por el propio GDH.



Fig. 3. Anónimo griego Asia Menor. *Nereida*, siglo IV a. C. Mármol. Londres: British Museum (imagen izq.). DELL'ARCA, Niccolò. *Lamentación por Cristo muerto*, h. 1480. Terracota. Bolonia: Santa Maria della Vita<sup>654</sup> (imagen der.).

En esencia, para nuestro autor “el «dinamograma»” mostraría el trazo de la vida, de la *Lebensenergie* común a ambos drapeados”, algo que Warburg descubrió fotografiando numerosos ejemplos de esta *Lebensenergie*, pero sin por ello pretender nunca realizar una catalogación exhaustiva de estos dinamogramas, lo que hubiera supuesto, según GDH, “esquematizar la imagen” y obviar cada “singularidad”<sup>655</sup>.

El dinamograma así “apunta, pues, a una forma de energía histórica, una forma del tiempo”, o más exactamente, a una “forma de las formas en el tiempo”<sup>656</sup>. De este modo, la gran ambición, expresaba por el propio Warburg, fue que todo su trabajo, de carácter interdisciplinar, “no debía desembocar ni más ni menos que en una gran «estética del dinamograma» (*Ästhetik des Dynamogramms*).”<sup>657</sup>

<sup>654</sup> *Ibid.* Pág. 160-161.

<sup>655</sup> *Ibid.* Pág. 159.

<sup>656</sup> *Ibid.* Pág. 159.

<sup>657</sup> *Ibid.* Pág. 162. La expresión de Warburg procede de: *Allgemeine Ideen* (1927). Londres: Warburg Institute Archive, III, 102.I. Pág. 9

El estudio de los “dinamogramas” sirvió a Warburg además para comprender algo capital: que “aquello de lo que se acuerdan las supervivencias no es el significado (...) sino el trazo significativo mismo”. De esta forma, cada pintor o escultor del Renacimiento no fue “otra cosa que un «captador y un formalizador de la antigua memoria dinámofora» (*Auffänger und Former der antiken dynamophorischen Mneme*).”<sup>658</sup> Otro aspecto fundamental de este concepto, es que, según GDH, Warburg siempre lo ligó a la cuestión de la polaridad de las imágenes. “Se trataba, en el fondo, de explorar todas las maneras posibles de dar forma a una tensión contradictoria: como si las imágenes tuvieran precisamente, según Warburg, la virtud -o quizá la función- de conferir una plasticidad, intensidad o reducción de la intensidad a las cosas más opuestas de la existencia y de la historia.”<sup>659</sup> Warburg vio estas luchas entre elementos “contradictorios” en las obras de la “burguesía florentina”: “(...) el detalle gótico *junto con* el *pathos* clásico (...) el alegorismo cristiano *junto con* el lirismo pagano (...) el dios crucificado *junto con* las méndades danzantes (...)”<sup>660</sup>, etc.

La polaridad [*Polarität*] se convirtió así es una cuestión fundamental del pensamiento warburgiano, ya que nos habla de la “estructura polarizada, híbrida y no apaciguada del *Nachleben*: cada objeto de la cultura será, poco a poco, comprendido por Warburg como una tensión en acto, una «energía de confrontación». Y será toda la historia de la cultura la que, finalmente, se verá comprendida como una formidable psicomauia.”<sup>661</sup> Una idea que nos devuelve de nuevo al pensamiento de Nietzsche.

Regresando al tema que nos ocupa, durante los siguientes capítulos GDH se preguntará por las fuentes de las que bebió Warburg para idear sus fórmulas del *pathos*, definidas por él como “*las formas corporales del tiempo superviviente*”<sup>662</sup>. Sin embargo, nuestro autor, en esta ocasión se mostrará especialmente cauto, afirmando que no se trata de una “tarea fácil”, ya que son numerosos los autores que pudieron influir en Warburg, siendo éstos enumerados en una nota a pie página: “Lessing, Goethe, Haeckel, Darwin, Spencer, Lamprecht, Wundt, Schmarsow, Vignoli, Usener, Semper,

---

<sup>658</sup> *Ibid.* Pág. 163. La expresión de Warburg procede de: *Mnemosyne. Grundbegriffe*, (1928). Londres: Warburg Institute Archive, III, 102.3. Pág. 15.

<sup>659</sup> *Ibid.* Pág. 164-165.

<sup>660</sup> *Ibid.* Pág. 165.

<sup>661</sup> *Ibid.* Pág. 167.

<sup>662</sup> *Ibid.* Pág. 173.

etc”<sup>663</sup>. Sin embargo, como veremos, su enfoque estará dirigido especialmente hacia dos de ellos: Goethe y concretamente Darwin.

Pero, antes de llegar hasta estos autores, es necesario conocer previamente de qué manera GDH ha comprendido el *Pathosformel* warburgiano. Uno de los primeros aspectos que GDH destaca, es que en el caso de las fórmulas del *pathos*, a diferencia del *Nachleben* -un término que a pesar de ser la base de la obra warburgiana Warburg no sistematizó en sus publicaciones-, sí es posible rastrear su evolución en los escritos del historiador alemán. Como afirma GDH, “[l]a *Pathosformel* no deja de acompañar obstinadamente cada avance «visible», es decir, legible y publicado, de la reflexión warburgiana sobre las imágenes”<sup>664</sup>. Un recorrido que nuestro autor apunta estaba presente incluso en su época de estudiante en 1888, continuó en su tesis doctoral de 1893 (aunque sin nombrarlo), y se desarrolló hasta el atlas *Mnemosyne*. El momento clave, cuando las fórmulas se hacen “explícitas”, fue en el texto “Durero y la Antigüedad italiana”<sup>665</sup> (1905), donde el historiador alemán se sirvió del motivo trágico de la muerte de Orfeo para hablar de “«una corriente patética» (*pathetische Strömung*) en la que se constituye, según él, el estilo del primer Renacimiento”<sup>666</sup>.

---

<sup>663</sup> *Ibid.* Pág. 183.

<sup>664</sup> *Ibid.* Pág. 173.

<sup>665</sup> WARBURG, Aby. “Durero y la Antigüedad italiana”. En: *El renacimiento del paganismo...*, *op. cit.* Pág. 401-407. La edición original es “Dürer und die italienische Antike” (1905). En: *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Bibliothek Warburg. Band II.* Leipzig-Berlin B. G. Teubner, 1932. Pág. 443-450.

<sup>666</sup> GDH, *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 174.



Fig. 4. DÜRER, Albrecht. *Der Tod des Orpheus*, 1494. Dibujo a pluma. Hamburgo: Kunsthalle Hamburg.

En este escrito, Warburg habló de “la vitalidad con que se había generalizado en el medio artístico esta fórmula arqueológica del patetismo [*Pathosformel*] inspirada en una representación clásica de Orfeo o de Penteo”, añadiendo, líneas después, que “la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisiaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana”<sup>667</sup>. Un planteamiento que, a pesar de su originalidad: afrontar el influjo de la antigüedad en el Renacimiento italiano a partir de la lucha nietzscheana entre “«ethos apolíneo»” y el “«*pathos* dionisiaco»”, fue ignorado por el mundo académico. Según GDH, “la historia del arte ha exorcizado la corporeidad de las *Pathosformeln* en la misma medida en que habrá tenido que exorcizar la temporalidad del *Nachleben*”<sup>668</sup>. Nuestro autor, habla así de una “negación de las fórmulas del *pathos*”<sup>669</sup>. Nombra como ejemplos de esta “negación” al crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), así como a Panofsky, “quien redujo la expresión

<sup>667</sup> WARBURG, Aby. *Durero y la Antigüedad italiana*, op. cit. Pág. 404.

<sup>668</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 177.

<sup>669</sup> *Ibid.* GDH, en este breve enfoque historiográfico, añade que “la historia estructuralista (implícitamente hostil a su energetismo nietzscheano) como la historia positivista (implícitamente hostil a la ambición antropológica)”, negaron también la *Pathosformel*.

patética al simple estatus de «tema primario» de una imagen”<sup>670</sup>. Y, por supuesto, a Ernst Gombrich, en quien de nuevo nos detendremos para conocer cómo comprendió esta capital noción de *Pathosformel*.

Según comenta el biógrafo en su libro, Warburg se vio especialmente influido de joven por la lectura del *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1776) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Una obra en la que se trataba el tema de la “expresión del sufrimiento, del comedimiento y el abandono en estados emocionales extremos”<sup>671</sup>, o sea, del *pathos*. Sin embargo, para Gombrich, esos gestos exaltados en el arte eran en muchas ocasiones considerados por Warburg “como un signo de debilidad”. Veamos su explicación:

Recuérdese que Lessing se ocupa especialmente del problema de por qué resulta válido que Virgilio describa los gritos de dolor del sacerdote agonizante, mientras que al escultor solo le permite un suspiro. Todo el problema del exceso emocional, de esto que los antiguos llamaron *parathyrsus*, juega un papel capital en la doctrina de Lessing. Este *pathos* extremo nunca podía resultar válido en las artes visuales, precisamente porque el signo visual es estático y sólo insinúa el movimiento. Si abandonan este comedimiento o moderación, la pintura y la escultura transgreden su propio ámbito, que es el de la belleza visual. Este fue un punto de vista que Warburg nunca abandonó por completo. Él siempre se mostró hondamente preocupado por el problema del *pathos*, del movimiento y el gesto violento; pero nunca dejó de considerar estos extremos en arte como un signo de debilidad más que de fuerza, como una prueba de decadencia moral.<sup>672</sup>

A simple vista, su comentario puede parecer llamativo, siendo conocido el interés de Warburg por estos movimientos agitados y violentos; un influjo de la antigüedad visible a través de una serie de fórmulas que habían utilizado los artistas del Renacimiento italiano para expresar sentimientos exaltados. Sin embargo, si leemos a Gombrich páginas más adelante, cuando retoma la cuestión del “movimiento violento”, veremos que el biógrafo afirma que para Warburg “[e]l ceder con demasiada facilidad a la tentación del influjo pagano puede hacer que el *pathos* resulte hueco y el movimiento,

---

<sup>670</sup> *Ibid.*

<sup>671</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 35.

<sup>672</sup> *Ibid.*



teatral. Mientras que la «Ninfa» de los frescos de Tornabuoni simbolizaba el lado positivo alcanzado por el artista a través del estudio del movimiento antiguo -ese «plus» de expresividad y de gracia vital que dieron expresión al temperamento de la época-, la «Matanza»<sup>673</sup> representaba el polo negativo (...)»<sup>674</sup>. Vemos, pues, en Warburg dos posibles caminos para el *pathos*: la senda, “hueca”, y la senda, diríamos, con “gracia vital”. Según Gombrich, en este aspecto Warburg vio un “peligro” en el uso “artístico de estos superlativos que sólo el artista más grande de los maestro puede esquivar.”<sup>675</sup>

Para continuar con esta distinción -que quiere resaltar de forma especial- Gombrich toma a continuación como ejemplo el artículo de Warburg sobre *Dürer und die Italienische Antike* (1906), donde el historiador alemán habla ya directamente de “*Pathosformeln*”<sup>676</sup> en relación a las obras de Durero que tomaron el motivo de la “Muerte de Orfeo” y “cuyas raíces se hallaban en los oscuros *misterios* dionisiacos de un pasado lejano”. Según Gombrich, Durero, quien conoció las fórmulas del *pathos* gracias al estudio del “pasado pagano” en las obras de Poliziano, y también de Pollaiuolo y Mantegna, “escogió de forma consciente otro estilo (...) Por tanto, pertenece al grupo de los que adivinaron los peligros inherentes de la inflación de los superlativos”<sup>677</sup>. Un asunto que Warburg retomó, incide Gombrich, en otro artículo de

---

<sup>673</sup> Gombrich se refiere al cuadro “La Matanza de los inocentes” (1485) de Ghirlandaio. Florencia: Santa Maria Novella, capilla Tornabuoni.

<sup>674</sup> *Ibid.* Pág. 171.

<sup>675</sup> *Ibid.* Pág. 170. Respecto a esta noción de “superlativo”, según Gombrich, Warburg la tomó de una conferencia del lingüista Hermann Osthoff titulada “Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen”, celebrada en la *Akademische Rede*, Heilderberg, 1899. En ella, Osthoff demostró que las “lenguas indo-arias no forman generalmente el grado comparativo a partir de la misma raíz. En lugar de formar el comparativo y el superlativo de *bonum* a partir de la raíz *bon*, utilizamos *melior* y *optimus*. Osthoff se preguntó en qué casos se producía esa irregularidad y llegó a la conclusión de que se produce en los casos en que nuestras emociones son más fuertes” (*Ibid.* Pág 169).

Warburg vio en este fenómeno algo trasladable al ámbito del arte durante el Renacimiento, cuando algunos artistas como Ghirlandaio no se conformaron con utilizar el “material tradicional”. En su caso, “[e]stuvo al acecho de diferentes «raíces» en las que se hallara prefigurado este «superlativo»” (*Ibid.*).

<sup>676</sup> Curiosamente, será en una nota a pie de página donde Gombrich mencione un importante dato: la posible fuente de Warburg para idear sus *Pathosformeln*. Para ello, se remite a una obra de Heinrich von Stein, *Vorlesungen über Aesthetik* (1897), en donde el autor cita a Jacob Burckhardt, quien afirmaba: “«Wo ingend Pathos zum Vorschein kam, musste es in antiker Form geschehen»” (*Ibid.* Pág. 77). Sobre esta posible fuente GDH no hace comentario alguno.

<sup>677</sup> *Ibid.* Pág. 172.

1914<sup>678</sup> “donde eligió como ejemplo de los peligros de la «fórmula de *pathos*» la «Batalla de Constantino» de la escuela de Rafael.”<sup>679</sup>

De nuevo, cuando vuelve a hablar de las fórmulas, Gombrich insiste en aquellos ejemplos donde éstas se mostraban de forma artificiosa y teatral. Es el caso de la obra de Antonio Tempesta<sup>680</sup>, “ilustrador de Ovidio”, cuya “antigüedad es la antigüedad retórica del barroco italiano. Tempesta fue uno de esos artistas fáciles y fértiles que utilizaron los «superlativos» de la fórmula *pathos* sin una comprensión profunda de sus raíces trágicas (...) Tempesta y similares solo hicieron uso del espectáculo exterior; el *pathos* se desgaja de su fuente y queda despojado del contenido humano”<sup>681</sup>. De hecho, el propio Warburg, afirmaría algo parecido al sostener que “«[l]a nueva naturalidad de Rembrandt se impuso a la hueca *fórmula pathos* clásica que, surgida en la Italia del siglo XV, dominó los superlativos del lenguaje gestual de Europa [*die europäischen Superlative der Gebärdensprache beherrschte*]»”<sup>682</sup>. Sobre este asunto, Gombrich además afirmó que:

Mientras Europa había sucumbido al resurgimiento del *pathos* helenista, que había proliferado en espectáculos triunfales y en la decoración barroca, el genio se opuso a ellos (...) El no someterse a las reacciones fóbicas inmediatas, sino prolongar, por el contrario, el intervalo de reflexión es el objetivo de la auténtica civilización, pues en este intervalo el hombre puede emanciparse de las influencias compulsivas de los reflejos primitivos (...) El hombre puede resistir la energía latente en la tradición del pasado. Puede contenerla mientras selecciona y sopesa los símbolos que se prestan a ser utilizados.<sup>683</sup>

Detengámonos un momento en este significativo texto de Gombrich. En él, el historiador del arte parece no solo criticar el uso por parte de determinados artistas de

---

<sup>678</sup> El texto es: WARBURG, A. “Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance” (1914). En: *Gesammelte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 173-176.

<sup>679</sup> *Ibid.* Pág. 172-173.

<sup>680</sup> Aquí Gombrich está hablando sobre una conferencia de Warburg dedicada a Rembrandt, “La antigüedad italiana en la época de Rembrandt”, celebrada en mayo de 1926 en su biblioteca. En ella Warburg habló de la influencia de la “herencia de clásica” en Rembrandt, siendo Antonio Tempesta uno de los ilustradores cuyos grabados le pudieron influir en su visión de la antigüedad. De hecho, Rembrandt tenía una copia de los grabados del pintor italiano.

<sup>681</sup> *Ibid.* Pág. 217.

<sup>682</sup> *Ibid.* Pág. 218.

<sup>683</sup> *Ibid.* Pág. 223.

estas fórmulas superlativas, sino que también parece estar hablando de la personalidad de Warburg<sup>684</sup> así como de su interés por esos aspectos primitivos procedentes de la antigüedad y que resurgieron durante el Renacimiento. Según su texto, las “reacciones fóbicas” y “reflejos primitivos”, se opondrían a otra visión más civilizada del arte, más apolínea (la del “genio”<sup>685</sup> en definitiva), en la que el artista es capaz de dominar estos impulsos y renegar de las fórmulas antiguas, y así reflexionar sobre “los símbolos que se prestan a ser utilizados”. Así, Gombrich no habla aquí tanto del problema de utilizar fórmulas superficiales, cáscaras expresivas, sino de algo distinto: de “resistir” (importante la utilización de esta palabra, ya que conlleva la idea de contención y de dominio, muy winckelmanniana) esa “energía latente en la tradición del pasado”. Una actitud opuesta a la Warburg, quien aunque también criticó el mal uso de las fórmulas del *pathos*, continuó durante su vida estudiando esas “energías”, esas “fórmulas primitivas”, como una forma de comprender el arte de la cultura occidental.

Para finalizar este recorrido sobre la comprensión de Gombrich de las fórmulas del *pathos* en Warburg, citaremos unas últimas líneas en las que el biógrafo realiza sus conclusiones dentro el capítulo titulado “Los logros Warburg vistos en perspectiva”<sup>686</sup>. En él, primero menciona cómo Warburg “identificó libremente<sup>687</sup> la vida del individuo con la de la mente colectiva”, para luego hablar del “éxito” de la «fórmula de *pathos*»:

Interesado como estaba por las explicaciones psicológicas continuó maravillándose de la reaparición de formas artísticas hasta que convirtió dicho fenómeno en una amplia teoría psicológica de la memoria social. Como se ha visto, incluso en este nuevo contexto el resurgimiento de la fórmula *pathos* no se considera un fenómeno estilístico sino más bien un síntoma psicológico, un indicio del estado de la colectividad.<sup>688</sup>

---

<sup>684</sup> Recordemos que Warburg, según GDH y Giorgio Agamben, también pretendía luchar contra sus propias fobias. Agamben, como ya comentamos, vio el atlas como una “especie de sistema mnemotécnico para uso privado en el cual el estudioso y psicopático Aby Warburg proyectó y trató de solucionar sus conflictos psíquicos personales” (AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg y la ciencia...*, *op. cit.* Pág. 141).

<sup>685</sup> Es necesario destacar la utilización de este término romántico aquí, “genio”, ya que aparece en clara oposición a ese lado no civilizado, caótico, de los que se dejan llevar por las “reacciones fóbicas” y “los reflejos primitivos”.

<sup>686</sup> Véase GOMBRICH, *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 283-297.

<sup>687</sup> La cursiva es mía. En Gombrich es necesario tener en cuenta cada una de sus palabras, pues en muchas de ellas se ve su distancia respecto a Warburg. Aquí, la palabra “libremente”, denota el carácter poco científico de la metodología warburgiana.

<sup>688</sup> *Ibid.* Pág. 285.

Gombrich, aquí, de forma muy acertada, concluye su libro afirmando que la originalidad del enfoque de Warburg fue estudiar esas fórmulas que le sirvieron para explicar una “teoría psicológica de la memoria social”. Un verdadero “síntoma” (casi aquí parece hablar GDH) que nos da pistas sobre el “estado” de una determinada sociedad. Sin embargo, afirma el biógrafo páginas más adelante, aunque las fórmulas han logrado “calar” en los estudios académicos, esta cuestión ha “atraído mucho menos que el interés por Warburg en la supervivencia de los dioses y demonios antiguos”<sup>689</sup>. Una declaración que coincide en parte también con las palabras de GDH -cuyas palabras ahora retomamos-, quien criticaba la “negación” o el “edulcoramiento” de las formulas de *pathos* dentro de la disciplina de la Historia del Arte.

¿Cuál es entonces la crítica que nuestro autor realiza a Gombrich, quien, como hemos visto, dedica un considerable espacio en su libro a hablar sobre la cuestión del *pathos* en Warburg? Según GDH,

Gombrich ha reducido las *Pathosformeln* a meras cuestiones del mensaje iconográfico y de la «ilusión de la vida», antes de excluirlas pura y simplemente de sus investigaciones sobre «La acción y la expresión en el arte occidental». En resumen, el concepto de Warburg, pese a haber ocasionado la notoriedad de su inventor, ha sido considerado como «no apto para el servicio», y, por tanto, privado de todo valor de uso.<sup>690</sup>

Una crítica sin duda severa, en la que nuestro autor se remite -a través de las notas a pie de página de este párrafo- a distintas obras de Gombrich a las que es necesario acudir para poder comprender el sentido final de su posición. En primer lugar, GDH cita la frase de Gombrich, “«ilusión de la vida»”, procedente del artículo “El estilo *all’antica*: imitación y asimilación” (1961), en la que el autor afronta el tema de la utilización de modelos antiguos (Grecia y Roma) durante el Renacimiento y la aparición del estilo denominado “*all’antica*”. En la parte final de este texto, Gombrich habla de Warburg y de las técnicas utilizadas por pintores como Botticelli para dar impresión de antigüedad, dando después paso a la expresión warburgiana de *Pathosformel*. Sobre ellas, afirma:

---

<sup>689</sup> *Ibid.* Pág. 295.

<sup>690</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 178.

Por fructíferas que se demostraran estas primeras formulaciones, no creo que podamos contentarnos con repetir las, pues, así establecida, su hipótesis es la vez demasiado estrecha y demasiado amplia. Pero estoy seguro de que Warburg tenía razón, de que tendríamos que buscar algún principio general que los artistas del Renacimiento trataron de destilar de su estudio de los monumentos clásicos. No creo que anduviéramos muy lejos de sus intuiciones si llamásemos a uno de estos principios «la ilusión de la vida».<sup>691</sup>

Tal y como comenta Gombrich, las fórmulas del *pathos* no resultan, según su opinión, especialmente efectivas o útiles (“su hipótesis es a la vez demasiado estrecha y demasiado amplia”). Sin embargo, trata de rescatar, y esto es justamente lo que GDH critica, un aspecto del pensamiento warburgiano, un “principio general” que nos ayude a comprender qué buscaban aquellos pintores en las fórmulas antiguas y que él denomina como “«la ilusión de la vida»”. Estamos pues lejos de este aspecto primitivo y antropológico -“«esos valores expresivos de la mente»” que toman forma-, para pasar a una imitación de técnicas, como explica Gombrich, que ayudaron a los artistas a ser también, como los antiguos, “fieles a la naturaleza”, y a crear una ilusión de “movimiento”. Un planteamiento que, según GDH, reduciría e invalidaría buena parte de los hallazgos warburgianos, anulando el carácter psíquico y anacrónico de las *Pathosformeln*.

En la primera nota a pie de página relacionada con la cita de Gombrich, GDH se remite también a otros textos. Veamos cuáles son. El primero es el que acabamos de comentar y el segundo procede del artículo “Momento y movimiento en el arte” (1964) publicado en *La imagen y el ojo*. En él, Gombrich compara un grabado sobre el motivo de la muerte de Orfeo incluido dentro una publicación sobre las *Metamorfosis* de Ovidio de 1507, con un fotograma que aparece en la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, realizando un montaje singular, warburgiano en cierto modo (ver también *fig. 4*).

---

<sup>691</sup> GOMBRICH, E. *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento I* (1966). Madrid: Debate, 2000. Pág. 128.



Fig. 5. BUÑUEL, Luis. *Los olvidados*, 1950. Foto fija.



Fig. 6. Anónimo. *La muerte de Orfeo*, 1507. Grabado. En: OVIDIO. *Las metamorfosis*. Lyon (fol. 152).

Gombrich se hace entonces la siguiente pregunta: “¿Dedujo el productor de la película esta fórmula de la *Pathosformel* clásica que tanto a interesó a Warburg? Raro sería. Pero de muy pocas otras formas podría transmitirse ese significado con tanta naturalidad”<sup>692</sup>. A Gombrich, por un lado, le parece extraño que el productor —más bien el director— tenga conocimiento de esta *Pathosformel*. Sin embargo, al mismo tiempo, considera que

<sup>692</sup> GOMBRICH, E. *La imagen y el ojo* (1982). Madrid: Alianza editorial, 1991. Pág. 51.

“de muy pocas otras formas” se podría trasladar ese sentido “con tanta naturalidad”. Un argumento que de nuevo cuestiona ese aspecto antropológico y psíquico que Warburg, según GDH, caracterizaba a determinadas imágenes que reaparecen, como fantasmas, más allá de las influencias directas y contextuales, en una obra de arte.

La tercera mención a una obra de Gombrich pertenece al mismo libro, concretamente al capítulo “Gesto ritualizado y expresión en el arte” (1966). En él, Gombrich continúa con los planteamientos ya conocidos<sup>693</sup>. Por un lado, incide en la crítica warburgiana del abuso de estas fórmulas y, por otro, habla de las influencias que las obras de arte antiguas tuvieron directamente sobre los artistas de la época, un tema en el que evidentemente Warburg trabajó ya desde su tesis sobre Botticelli. Gombrich, de este modo, no entra en algunos de los aspectos más complejos de la teoría de la *Pathosformel* (justamente lo que GDH critica), algo que sí haría posteriormente en su biografía, cuando escribió que la “fórmula *pathos* no se considera un fenómeno estilístico sino más bien un síntoma psicológico, un indicio del estado de la colectividad.”<sup>694</sup>

La cuarta mención referente a una obra de Gombrich dentro del párrafo que estamos analizando, se refiere más bien a una omisión. GDH cuestiona que el biógrafo, en el capítulo de su libro titulado “Acción y expresión en el arte occidental” (1970)<sup>695</sup> no cite a Warburg o trabaje con su terminología. La quinta referencia a Gombrich será pues en relación a la biografía intelectual. GDH, recordemos, dice que el término de Warburg “ha sido considerado «no apto para el servicio» y, por tanto, privado de todo valor de uso”. Aquí, por lo que parece, GDH no cita exactamente una frase literal de Gombrich, sino que más bien se sirve de una frase hecha para hablar de la postura del historiador del arte respecto a Warburg y las *Pathosformeln*. Lo que dice literalmente Gombrich en

---

<sup>693</sup> El párrafo de Gombrich al que se refiere GDH, sería éste: “Aby Warburg, fundador del instituto Warburg, tenía la convicción de que esta nueva sensibilidad hacia el lenguaje del cuerpo, su expresividad en los extremos, estaba engendrada a su vez por el contacto directo con los monumentos del ritual antiguo, las representaciones del *thiasos* dionisiaco, con sus ménades danzantes en frenesí extasiado. Warburg tenía ciertamente razón en que esas representaciones de un ritual fueron muy admiradas y estudiadas por los artistas del Renacimiento que trataban de penetrar el lenguaje de los síntomas emotivos. También tenía razón al subrayar los peligros que surgieron en el arte por la exageración de estos gestos, ese crescendo de gesticulación frenética que caracteriza parte del barroco” (*Ibid.* Pág. 74).

<sup>694</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg... op. cit.* Pág. 285.

<sup>695</sup> GOMBRICH, E. “Acción y expresión en el arte occidental” (1970). En: *La imagen y el ojo, op. cit.* Pág. 75-98.

su biografía es que aunque “la fórmula del *pathos* ha conseguido calar (...) [c]iertamente, resultaría posible catalogar un mayor número de tipos de figuras reclinadas o corriendo de lo que Warburg intentó nunca, pero está claro que una empresa de esta índole resultaría tan mecánica como la historia de los temas mitológicos”<sup>696</sup>. Esta sería, pues, la invalidación a la que nuestro autor se refería.

Retomemos ya finalmente la teorización que GDH realiza de las fórmulas del *pathos*. Tras un breve repaso historiográfico sobre la fortuna de las *Pathosformeln*, en el que también menciona a autores que sí reconocieron su valía, caso de Carlo Ginzburg o M. Warnke, entre otros, GDH afirma que el “uso” del término de Warburg se ha encontrado con dos dificultades. La primera es su “considerable ambición filosófica (...) con la que los historiadores del arte nunca han sabido qué hacer”, y la segunda que Warburg “lanzó muchas hipótesis -sus «cohetes» teóricos- sin jamás aportar el sistema de su unificación”<sup>697</sup>.

Acerca de esta “ambición filosófica”, GDH argumenta que ésta ya surge del propio término y de su “estructura doble”, caso también de la noción *Dynamogramm*. Palabras que para nuestro autor, según su interpretación,

nos dicen, en efecto, que la imagen fue pensada por Warburg según un doble régimen, o incluso según la energía dialéctica de un montaje de cosas que el pensamiento considera por lo general contradictorias: el *pathos* con la fórmula, la potencia con el gráfico, o, en suma, *la fuerza con la forma* (...) La *Pathosformel* sería, así, un rasgo del Occidente antiguo y moderno: es por lo que *la imagen late* se mueve, se debate en la polaridad de las cosas.<sup>698</sup>

Así, la noción warburgiana, caracterizada por las “tensiones” y las “contradicciones”, aspecto que autores como Gombrich consideraron un “signo de debilidad conceptual”, plantea un “«debate» constante”. Lejos de cerrar la imagen, la *Pathosformel* permite “pensar en la imagen sin esquematizarla”. Se trata, pues, de una “noción agitada”<sup>699</sup>.

---

<sup>696</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg... op. cit.* Pág. 294.

<sup>697</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 179.

<sup>698</sup> *Ibid.*

<sup>699</sup> *Ibid.*



A continuación, GDH cita a una serie de autores, caso de Ernst Cassirer, quien “situó correctamente a la *Pathosformel*”, afirmando que Warburg fue alguien capaz de ver

detrás de las obras (*hinten der Werken*) las grandes energías configurantes (*die grossen gestaltenden Energien*). Y para él esas energías no eran otras que las formas eternas de la expresión del ser del hombre (*die ewigen Ausdrucksformen menschlichen Seins*), de la pasión y del destino humano (...). Allá donde otros habían visto formas determinadas, delimitadas, formas que descansaban en sí mismas, él veía fuerzas en movimiento (*bewegende Kräfte*), veía lo que llamaba las grandes ‘formas del *pathos*’ que la Antigüedad había creado como patrimonio perdurable de la humanidad.<sup>700</sup>

GDH, sin embargo, realiza una importante matización a este texto, que forma parte de un elogio fúnebre realizado tras la muerte de Warburg, diciendo que “«las grandes energías configurantes»”, “no estaban «detrás» sino *en las mismas formas*”.

Respecto al contexto teórico y filosófico en el que surgió la noción de las *Pathosformeln*, GDH plantea que éstas están en relación con el “viejo problema” de la “expresión” (*Ausdruck*). Un concepto que “adquiere toda su medida teórica en el marco de una *filosofía del arte* cuya imponente tradición recogería Warburg desde muy pronto”<sup>701</sup>. Nuestro autor se refiere especialmente a la obra de Lessing y su trabajo sobre el Laocoonte. Warburg, según GDH, criticó el planteamiento de Lessing, ya que “había vuelto a cerrar la puerta -la del problema estético de la expresión patética- inmediatamente después de haberla abierto”. Para Lessing,

[l]as artes visuales son incapaces de «pintar acciones invisibles», incapaces de reunir una verdadera sucesividad de aspectos, incapaces de proceder a un montaje de las *antítesis* afectivas: «Sólo el poeta dispone del medio de pintar con rasgos negativos y fundir dos imágenes en una sola uniendo los rasgos negativos y positivos».<sup>702</sup>

Pero el tema del *pathos* no solo fue una cuestión tratada por Lessing, sino que dentro del contexto histórico en el que ahora nos estamos moviendo, siglo XVIII, “se convirtió

---

<sup>700</sup> CASSIRER, E. “Éloge funébre du professeur Aby Warburg” (1929). En: *Oeuvres, XII. Écrits sur l'art*. París: Le Cerf, 1997. Pág. 55. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 180.

<sup>701</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 185.

<sup>702</sup> *Ibid.* Pág. 186. GDH cita a LESSING, G. E. *Laocoön, ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1866). París: Hermann, 1990. Pág. 95.

en un paradigma crucial para toda la filosofía romántica alemana”. Entre los autores que destaca GDH, cita a Friedrich Schiller, quien afirmó: “«El *pathos* es, pues, la primera e indiscutible exigencia que se plantea al artista trágico y le está permitido a éste llevar la representación del sufrimiento tan lejos como sea posible, y ello sin perjuicio de su fin último, sin reprimir su libertad moral».”<sup>703</sup>

Por otro lado y en este mismo contexto, se encuentra Goethe<sup>704</sup>, quien dio “su propia respuesta a la cuestión del Laocoonte, en un texto admirable del que Warburg, sin duda alguna, tomó algunos rasgos esenciales de su noción de *Pathosformeln*”<sup>705</sup>. GDH se refiere a su texto “Sobre Laocoonte” (1798), en el que el escritor alemán hace una pormenorizada descripción de la obra y sobre su forma de visionarla de forma casi cinematográfica (Goethe recomienda al espectador cerrar y abrir los ojos en varias ocasiones para vivir esta experiencia de movimiento<sup>706</sup>). En sus palabras, dice GDH, podemos apreciar cómo Goethe “sabe *mirar la forma*” y también cómo

sabe *mirar el tiempo*: comprende que el *momento* elegido, construido por el artista, determina enteramente la calidad escultórica del movimiento figurado. Momento «transitorio», pues: tal es el nudo -nunca mejor dicho- de toda la imagen y del problema estético que resuelve. El *momento-intervalo*, el momento que no es ni la postura de antes ni la de después, el momento de no-estasis que *recuerda* y que anticipa las estasis pasadas y por llegar, eso es lo que da al *pathos* una oportunidad de encontrar su fórmula más radical.<sup>707</sup>

---

<sup>703</sup> *Ibid.* Pág. 187. La cita de Schiller procede de “Sur le pathétique” (1792). En: *Textes esthétiques*. París: Vrin, 1998. Pág. 151.

<sup>704</sup> Respecto a la influencia de Goethe en Warburg, Gombrich no destaca en su libro una conexión directa, aunque su nombre aparece en diversos textos de Warburg. El único comentario de cierta trascendencia para el tema que nos ocupa, sería éste: Gombrich menciona que Warburg aplicó el término “polaridad” a los símbolos creyendo haberlo inventado él mismo, hasta que posteriormente halló este concepto en Goethe. Gombrich no entra después en más detalles sobre esta relación Warburg-Goethe, salvo mencionar la fuente donde Warburg habló de ello: *Tagebuch*, 25 de abril de 1907. En: GOMBRICH, E. *Aby Warburg, una biografía intelectual, op. cit.* Pág. 174.

<sup>705</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 187.

<sup>706</sup> “Si se quiere comprender bien el Laocoonte, hay que ubicarse a una distancia conveniente con los ojos cerrados. Si abrimos los ojos y volvemos a cerrarlos enseguida, veremos todo el mármol en movimiento, se temerá encontrar, al volver a abrir los ojos, al grupo entero cambiado. Diría que, como está realizada ahora, es un relámpago congelado, una ola, petrificada en el momento en que choca con la orilla. El mismo efecto se produce si miramos el grupo de noche a la luz de una antorcha” (GOETHE, J. W. “El Laocoonte”. En: *Ensayos sobre arte y literatura*. Málaga: Universidad de Málaga, Málaga 2000. Pág. 122).

<sup>707</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 188.

Estamos pues ante una verdadera “*escultura en movimiento*”. Una obra que muestra según GDH un instante “«transitorio»”, “*momento-intervalo*”, que parece contener los instantes previos y también los futuros, dando así un verdadero sentido patético a la escultura. Como afirma el propio Goethe; “la expresión patética más elevada que éste puede representar [el arte plástico] se mantiene indecisa entre una situación y otra.”<sup>708</sup> Un patetismo que en el *Laocoonte* además se hace patente a través de los tres sentimientos que la obra es capaz de mostrar de forma simultánea. Se trata, según escribe Goethe, de “el temor, el terror y la compasión [*Furcht, Schrecken und Mitleiden*]: la azorada perspectiva de un mal que se acerca, la inesperada advertencia de un sufrimiento presente y la participación en un sufrimiento que se transcurre o ha pasado”<sup>709</sup>. Un comentario que lleva a GDH a establecer que en el *Laocoonte* se establece un “verdadero trabajo de montaje”:

El Laocoonte no es, por tanto, en absoluto, la instantánea de una secuencia narrativa: forma, más bien, una heurística del tiempo móvil, un montaje sutil de tres momentos al menos, de tres menciones patéticas diferentes. El escultor helenístico y su copista romano no quisieron mostrar un simple efecto, el resultado fijo de una acción, sino el vínculo -es decir, el intervalo dinámico, el trabajo de montaje- entre una causa y sus efectos, según un «principio dinámico fundamental» a ojos de Goethe: «[...] el artista ha representado un efecto sensible y nos muestra igualmente su causa sensible».<sup>710</sup>

Un “análisis” -el de Goethe- que GDH considera que debió de cautivar a Warburg mientras ideaba sus *Pathosformeln*. Aparte, nuestro autor destaca otra de serie de aspectos metodológicos y “lecciones” que el trabajo del escritor alemán aportó a Warburg. Primero, el interés de Goethe -y también de Warburg-, por el estudio de las “*singularidades fecundas*”, por obras que “«evocan al arte en su totalidad»”<sup>711</sup>. Segundo, que Goethe

no analizó el *Laocoonte* con vistas a una separación -clasificación o jerarquía- de las diferentes bellas artes, como había pretendido hacer Lessing, sino, a la inversa, con

---

<sup>708</sup> GOETHE, J. W. *Ensayos sobre arte y literatura*, op. cit. Pág. 124.

<sup>709</sup> *Ibid.* Pág. 126.

<sup>710</sup> GOETHE, J. W. “Sur Laocoon”. En: *Écrits sur l'art*. París: Flammarion, París, 1996. Pág. 171. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 189.

<sup>711</sup> GOETHE, J. W. “Sur Laocoon”, op. cit. Pág. 165. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 190.

vistas a tirar de los *hilos de la afinidad*, entre diversos modos de expresión. Desde este punto de vista, la lección de Goethe sigue siendo insuperable: la volveremos a encontrar en el Atlas *Mnemosyne* de Warburg, pero también en el *Passagen-Werk* de Benjamin, en la revista *Documents* de Bataille o en los escritos teóricos de Eisenstein.<sup>712</sup>

Acerca de este importante concepto, la “afinidad”, GDH lo retomará en una obra posterior, *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* (2010), donde estudió en profundidad el atlas *Mnemosyne*. Allí, entre sus variadas aproximaciones al término, podemos destacar ésta:

Las afinidades electivas designarían así, al mismo tiempo, esa «fuerza de ley» –esa estructura ontológica– que nos une con el mundo y el misterio que, ante él, nos deja perpetuamente en la brecha del reconocimiento y del no saber. En su sentido primero, comenta Danièle Cohn, «la afinidad expresa la atracción, el movimiento que acerca, la unión improbable y profunda. En las antípodas de una semejanza visible y brutalmente mimética, despunta otra, íntima, que habría sido como guardada en secreto. Desde la sombra en la que mantiene, la afinidad invita a continuidades que unen órdenes ajenos unos a otros. Principio de enlace, posee la fuerza mítica de arraigar la posibilidad de que exista una comprensión del mundo».<sup>713</sup>

De esta forma, la afinidad puede ser vista también como una forma de conocimiento, cuya metodología tiene mucho que ver con la labor de montaje, finalmente un ejercicio práctico que nos hace visibles los hilos de afinidad<sup>714</sup> entre distintas obras.

Regresando al tema del *pathos*, GDH considera que si Goethe abrió la vía de la “*morfología del pathos*”, Nietzsche, por su parte, fue capaz de mostrar “lo que era el poder del *pathos*. Cuando el dolor deviene arte trágico, cuando «la fuerza inconsciente

---

<sup>712</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 190.

<sup>713</sup> GDH. *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010. Pág. 106. La cita de que aparece en el texto pertenece a COHN, Danièle. *La Lyre d'Orphée*. París: Flammarion, 1999. Pág. 165.

<sup>714</sup> En su libro *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras*, GDH habla de cómo Goethe practicó estas “afinidades” gracias a sus propias colecciones de objetos, una especie de gabinete de maravillas, donde “[s]e cumplía así, escribe Carrie Asman, «un recorrido ondulante entre lo sublime y lo inepto que permanecen uno cerca de otro en un estrecho intervalo», y acaban infundiendo a todas esas cajas, cajones y estanterías el aspecto de una desclasificación generalizada en busca de otras afinidades, otras formas de clasificar, otras formas de construir las semejanzas” (GDH. *Atlas... op, cit.* Pág. 101). La cita que incluye GDH es de ASMAN, Carrie. “Le cabinet d'art comme jeu de communication. Goethe met en scène une collection”. En: *J. W. Goethe, Le Collectionneur et les siens (1799)*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999. Pág. 107.

[deviene] productora de formas» (*die unbewusste formenbildende Kraft*), entonces el *pathos* revela su dinámica, su exuberancia, su fecundidad”<sup>715</sup>. Por lo tanto, para el filósofo alemán, el *pathos* sería un creador de formas. Ese sería su “poder”; un poder del que habló también Gilles Deleuze, aunque con una matiz importante, al hablar de “«formas afectivas»”. Para el filósofo francés,

la voluntad de poder se manifiesta como el poder de ser afectado, como el poder determinado de la fuerza de ser ella misma afectada [...] El poder de ser afectado no significa necesariamente pasividad, sino *afectividad*, sensibilidad, sensación [...] Ésa es la razón de que Nietzsche no cese de decir que la voluntad de poder es ‘la forma afectiva primitiva’, aquella de la que derivan todos los demás sentimientos. O, mejor aún: ‘La voluntad de poder no es un ser ni un devenir, es un *pathos*’. [...] El *pathos* es el hecho más elemental del que resulta un devenir.<sup>716</sup>

Para GDH, este comentario de Deleuze supone, nada menos, que “filosóficamente esbozada, la búsqueda warburgiana de las «fórmulas de pathos»”. Además, en él, como se ha podido apreciar, aparece un término creado por Nietzsche especialmente trascendente, “«la fórmula afectiva primitiva»”<sup>717</sup> [*primitive Affekt-Form*]. Una noción que para GDH sería el equivalente de las *Pathosformeln* warburgianas.

De entre las otras posibles fuentes de las fórmulas del *pathos*, GDH rescata un libro que se encontraba en la biblioteca de Warburg y que llevaba por título *La mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano* de Andrea de Jorio (1832)<sup>718</sup>. Una obra que “[s]in ninguna duda (...) ayudará a Warburg a dejar el terreno de la fisognomía tradicional a favor de las *Pathosformeln* y a subvertir la simple continuidad histórica por

---

<sup>715</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 190. Respecto a la procedencia de la cita de Nietzsche, GDH no aclara exactamente la página concreta de la fuente, sino que indica varias: NIETZSCHE, F. *Fragments posthumes (automne 1869-printemps 1872)*. En: *Oeuvres philosophiques complètes, I-1*, Gallimard, París, 1977, y a continuación su propia nota a pie de página: “Cfr. F. Nietzsche, 1872, pp. 29, 43 45. 69-70. etc. Id., 1869-1872. pp. 168, 319 -322, 462 (fragmentos I, 43; VII, 200-204; XVI, I3)”.

<sup>716</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*, op. cit. Pág. 70-72. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 191.

<sup>717</sup> NIETZSCHE. *Fragments posthumes (début 1888-début janvier 1889)*. En: *Oeuvres philosophiques complètes, VIII-1*. París: Gallimard, 1977. Pág 90 (fragmento XIV, 121).

<sup>718</sup> JORIO, Andrea de. *La mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano*. Nápoles: Fibreno, 1832.

el tiempo del *Nachleben*”<sup>719</sup>. En ella, se demuestra que los “gestos actuales de los napolitanos” son “gestos all’antica”, y que éstos no suponen ningún acto de imitación. Un asunto, el de los gestos que sobreviven en los pueblos, que posteriormente Wilhelm Wundt (1832-1920) abordaría en toda su amplitud en su gran obra *Völkerpsychologie* (1900), dedicada a estudiar “los «movimientos expresivos» (*Ausdrucksbewegungen*) y el «lenguaje de los gestos» (*Gebärdensprache*)”<sup>720</sup>. Esta obra de Wundt interesó a Warburg, según GDH, por sus tres “niveles de articulación capaces de sostener el proyecto de una antropología de las «fórmulas afectivas primitivas»”. El primer nivel de articulación concierne al intercambio de lo *biológico* y lo *simbólico* en la definición del «lenguaje de gestos». El siguiente nivel se referiría “al intercambio de lo *mímico* y lo *plástico* en la noción misma de gestualidad”<sup>721</sup>. Aquí Wundt estudiaba los gestos - napolitanos e indios- por su sentido “figural”, de imágenes trazadas en el aire. Finalmente, el tercer nivel abordaría el “intercambio de lo corporal y lo psíquico en la actualidad de todo gesto y en la figurabilidad de toda «fórmula patética»”<sup>722</sup>. Tres aproximaciones sobre la cuestión del gesto (intercambio entre lo “biológico” y lo “simbólico”, entre lo “mímico” y lo “plástico” y entre lo “corporal” y lo “psíquico”) que según GDH interesaron a Warburg por su sentido psicológico y que influenciaron en la elaboración de las *Pathosformeln*. Estamos, por tanto, ante una “*psique*” que deja “huellas” a lo largo de la historia y que además “deja su impronta en las formas visuales”.<sup>723</sup>

Continuando con las principales fuentes de las *Pathosformeln*, en el siguiente capítulo de *L’image survivante*, titulado “Gestos memorativos, desplazados, reversivos: Warburg con Darwin” GDH abordará la influencia de Charles Darwin en la obra de Aby Warburg. En él, nuestro autor partirá de una serie de cuestiones básicas, siendo la principal de ellas: ¿de qué forma se crea “y se transforma la memoria de los gestos”? Como forma de responderla, GDH comienza con una importante aclaración:

(...) hay que tener en cuenta que *todo lo que pasa en los cuerpos* -actuales o figurados- *depende de un cierto montaje del tiempo*. Buscar las «fórmulas primitivas» del *pathos*

---

<sup>719</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 194.

<sup>720</sup> *Ibid.* Pág. 195.

<sup>721</sup> *Ibid.* Pág. 196.

<sup>722</sup> *Ibid.* Pág. 197.

<sup>723</sup> *Ibid.* Pág. 198.

es tratar de comprender lo que quiere decir lo primitivo en la actualidad misma de su expresión motriz (...) En cualquier caso, un *montaje anacrónico* determina la relación entre actualidad y primitivismo: la elaboración teórica del *Nachleben* no tendrá otra aspiración -pero una aspiración, ciertamente, bien considerable- que acceder a un conocimiento de ese montaje temporal.<sup>724</sup>

Estamos pues ante una afirmación capital dentro de *L'image survivante*, ya que en este párrafo GDH establece que una de las claves para comprender tanto el funcionamiento de las *Pathosformeln* como del *Nachleben*, es el trabajo del montaje; un montaje anacrónico que relaciona lo primitivo con lo presente (“[l]o primitivo se superpone a lo más antiguo”<sup>725</sup>). El trabajo sobre el *Nachleben*, por tanto, permite acceder a ese conocimiento que se produce debido al montaje de tiempos.

Para esta tarea, Warburg no solo planteó un enfoque histórico, sino también antropológico. Según GDH, en su estudio del *Laocoonte*, Warburg no solo comprendió que la obra expresaba en su intensa gestualidad, en su *pathos*, una “primitividad cultural” sino también “una primitividad natural”. Para nuestro autor, de esta forma, resulta “evidente que la *proximidad entre lo humano y lo animal* constituye un motivo esencial del *Laocoonte*, pero también del ritual indio estudiado por Warburg: en ambos casos el hombre se enfrenta al animal como el peligro mortal por excelencia.”<sup>726</sup>

Así, Warburg, en su estudio de las fórmulas del *pathos*, trató “*la cuestión antropológica del gesto*” -que iba más allá de los estudios de los fisonomistas de la época-, y la llevó al terreno de las imágenes. En esta tarea, el historiador alemán, según GDH, puso “por un lado atención a la animalidad del cuerpo en movimiento, y, por otro, [puso] una atención a su «alma» o, al menos, a su carácter psíquico y simbólico. Por una parte nos enfrentamos a la no-historia, a la pulsión, a la ausencia de arbitrariedad propia de las cosas «naturales»; por otro, nos encontramos ante la historia, los símbolos y la arbitrariedad que supone toda cosa «cultural»”. Estamos, por tanto, ante gestos que tienen su origen psíquico (anacrónicos) y que también poseen un carácter más cultural e histórico.

---

<sup>724</sup> *Ibid.* Pág. 202.

<sup>725</sup> *Ibid.* Pág. 207.

<sup>726</sup> *Ibid.* Pág. 203.

Para articular todo ese estudio sobre el gesto primitivo y animal, Warburg se serviría de una obra fundamental: *The Expression of the Emotion in Man and Animals* (1872) de Darwin, que descubrió tempranamente en 1888, cuando apenas tenía veintidós años. Sobre esta obra escribiría en su diario: “«Por fin un libro que me sirve de ayuda»”<sup>727</sup>.

Acerca de este asunto, la impronta de Darwin en Warburg, Ernst Gombrich también realiza en su biografía una serie de apreciaciones. La primera es justamente en relación a esta frase de Warburg citada por GDH. En ese mismo párrafo, el biógrafo afirma que en esta época, mientras ideaba su tesis, “Warburg ya estaba preparado asimismo para la lección general de la obra de Darwin: la hipótesis de que los movimientos expresivos en el hombre se pueden remontar en la cadena evolutiva hasta los movimientos intencionados de los animales”<sup>728</sup>. Más adelante, en referencia a Tito Vignoli y a Darwin, Gombrich afirma que a Warburg “[s]iempre le interesó el valor de la supervivencia de las funciones psicológicas”. De hecho, Gombrich afirma páginas más adelante en relación al interés de Warburg por la “«expresión»” primitiva, que “[e]n la interpretación de Warburg, fuertemente teñida del evolucionismo de Vignoli, el estado animal de Darwin se funde casi con la idea de lo «primitivo».”<sup>729</sup>

En la parte final de su libro, dedicada al atlas *Mnemosyne*, el biógrafo traerá de nuevo a colación a Darwin, afirmando que “[e]l origen del mito y la ciencia en ese legado emocional que Darwin había rastreado en su libro sobre la expresión fue lo que justificó, en opinión de Warburg, la unión, en un mismo grupo, de imágenes mentales

---

<sup>727</sup> GOMBRICH, E., *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 79. [La frase de Warburg procede de su *Tagebuch*]. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 209.

<sup>728</sup> *Ibid.* Pág. 79.

<sup>729</sup> *Ibid.* Pág. 228. Tras este comentario, el biógrafo redacta uno de los que podemos considerar párrafos más valiosos de su libro para comprender el trabajo Warburg en relación a las fórmulas primitivas, y que consideramos necesario incluir:

“En efecto, para Warburg, no es el animal sino el hombre primitivo el que se entrega por completo a las emociones y a las pasiones, que se apoderan de él, y el que, de este modo, acuñó esos símbolos tan cargados de las reacciones básicas que perduran en la tradición con los arquetipos de la experiencia humana. Son, sobre todo, las oleadas de entusiasmo religioso del ritual primitivo y el frenesí dionisiaco lo que se cristaliza en símbolos o «engramas» de significado permanente. En esto reside la importancia de la antigüedad griega «dionisiaca» para nuestra civilización occidental. En su mito se encierran los extremos de la emoción y el auto-abandono que, probablemente, horroricen al hombre moderno, pero que, conservados en los símbolos del arte, contienen los mismos moldes de la emoción que bastan para posibilitar la expresión artística. Sin la pasión primigenia descargada en las danzas de las ménades y en el frenesí de las bacantes, el arte griego nunca habría sido capaz de crear esos «superlativos» del gesto con que lo más grandes artistas del Renacimiento expresaron los valores humanos más profundos.” (*Ibid.* Pág. 229).



de fuerzas cósmicas y la expresión de las emociones básicas en los ritos y en el arte.”<sup>730</sup> Gombrich, como se puede apreciar, muestra en su libro la relevancia que la obra de Darwin tuvo en el pensamiento de Warburg a la hora de idear su noción de las fórmulas del *pathos* y de la «expresión» [*Ausdruck*]. Sin embargo, GDH, en el capítulo dedicado a la impronta de Darwin en Warburg, únicamente hace un comentario, y crítico, sobre la posición de Gombrich. Concretamente, dice que “[s]i nos limitamos a retener del libro de Darwin sólo una mera tentativa de nomenclatura, hablaremos entonces -con Gombrich- de un «evolucionismo» o incluso de un «positivismo» warburgiano”<sup>731</sup>.

Ésta, como ya vimos, siempre fue una de las críticas más potentes que GDH realizó contra la visión de Gombrich<sup>732</sup> sobre Warburg, quien dijo literalmente en su biografía que éste era un “[e]volucionista convencido”<sup>733</sup>. Así, GDH considera que el libro de Darwin no resultó para Warburg “el instrumento de una teoría de la «selección natural» o de un «progreso» de los gestos desde sus estados más toscos hasta su perfecta expresión civilizada”.<sup>734</sup> Warburg, por lo tanto, estaba lejos de los intentos de otros estudiosos de convertir estas teorías darwinianas en “teorías raciales” o de realizar un “diccionario iconográfico de los gestos humanos”<sup>735</sup>, y por este motivo no puede ser considerado según la visión de GDH como un pensador anclado en el siglo XIX. ¿Qué fue, pues, lo que Warburg tomó del texto de Darwin?

Curiosamente, Darwin excluyó en su trabajo el estudio de la representación de los gestos en el arte occidental, ya que según el biólogo en “«las obras de arte la belleza es el objetivo principal; ahora bien, la violenta contracción de los músculos de la cara es

---

<sup>730</sup> *Ibid.* Pág. 266.

<sup>731</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 210.

<sup>732</sup> GDH, en su nota a pie de página, para demostrar que Gombrich veía a Warburg como un pensador del XIX, se remite al capítulo final de la biografía intelectual “Los logros de Warburg vistos en perspectiva” (GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 283-298). También al artículo “La ambivalencia de la tradición clásica, publicado en el libro. Allí, Gombrich afirma: “En su caso los cimientos estaban echados mucho antes de que se acabara el siglo XIX. Esto se aplica sobre todo a la noción de una ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*), esto es, a la esperanza de basar una explicación científica del progreso cultural en los resultados probados de la investigación psicológica. Después de todo, los años universitarios de Warburg coinciden con la edad heroica que aún creía en la posibilidad de tal síntesis” (GOMBRICH, E. *Tributos, op. cit.* Pág. 118).

<sup>733</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, *op. cit.* Pág. 95.

<sup>734</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 211.

<sup>735</sup> *Ibid.* Pág. 212.

incompatible con la belleza (*destroy beauty*)»<sup>736</sup>. Por ello, lo que Warburg halló en el trabajo de biólogo fue un “*principio dialéctico del gesto expresivo*”. Dialéctico, explica GDH, “porque logra unir, en la actualidad del momento patético, tres tipos de procesos que forman paradojas y que Darwin denomina como “«Principios generales de expresión” [*General Principles of Expresssion*].

El primero de estos principios sería lo que nuestro autor denomina la “*impronta*” [*empreinte*]<sup>737</sup> y correspondería al tercer principio postulado por Darwin, llamado: “The principle of actions due to the constitution of the nervous system, independently from the first of the will, and independently to a certain extent of habit.”<sup>738</sup> Según Darwin, este principio puede ser llamado “direct action of the nervous system”<sup>739</sup>.

El segundo principio sería el “*desplazamiento*” [*déplacement*], término acuñado por GDH que como ya vimos tiene su origen en la terminología de Freud aplicada en su libro *La interpretación de los sueños* (1889). Darwin, por su parte, lo denomina como “The principie of serviceable associated habits” y él lo define como: “Certain complex actions are of direct or indirect service under certain states of the mind, in orden to relieve or gratify certain sensations, desires, etc (...) [T]here is a tendency through the force of habit and association for the same movements to be performed, though they may not then be of the least use”<sup>740</sup>. Este, que sería el primer principio para Darwin, según GDH funcionaría cuando “la memoria inconsciente y el hábito son tan poderosos que la «utilidad biológica del acto expresivo pasa a menudo a un segundo plano»<sup>741</sup>.

El tercero, llamado “*antítesis*” [*anthitèse*], se denominaría del mismo modo que lo hace Darwin: “Anthitesis”, y correspondería a su segundo principio, definido de este modo: “Certain states of the mind lead to certain habitual actions, which are of service, as

---

<sup>736</sup> DARWIN, Charles. *The Expresion of Emotions in Man and Animals* (1872). Nueva York-Londres: Appleton, 1910. Pág. 14. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 212.

<sup>737</sup> Es necesario recordar que GDH ya se había servido de este término que, como tal, no es utilizado por Darwin en su libro. Nuestro autor escribió el libro *L'empreinte* (1997) y fue comisario de una exposición con el mismo título. Un termino que GDH relacionó con el *Nachleben* warburgiano.

<sup>738</sup> DARWIN, Charles, *The Expresion of Emotions in Man and Animals*. Nueva York: Oxford University Press, 1998. Pág. 34.

<sup>739</sup> *Ibid.*

<sup>740</sup> *Ibid.*

<sup>741</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 213.

under first principle. Now when a directly opposite state of mind is induced, there is a strong and involuntary tendency to the performance of movements of a directly opposite nature, though these are of no use; and such are in some cases highly expressive”<sup>742</sup>. Por su parte, GDH considera que este principio “sugiere una capacidad *reversiva* del proceso de asociación, del que se acentúa la «inutilidad» fisiológica pero también la propia capacidad expresiva en cuanto que paradójicamente *intensificada*”<sup>743</sup>.

En esencia, lo que le interesa a GDH destacar del libro de Darwin es esta “*inutilidad* biológica” de algunos “gestos expresivos”, algo que le lleva a hablar de una “memoria inconsciente” (de hecho, Darwin se sirve de una serie de expresiones que GDH hace dialogar con el trabajo de Freud: “association”, “involuntary”, “repressed”). Esta memoria “perenniza y actualiza la primitividad de los movimientos expresivos, los separa -a través de los procesos de asociación y de antítesis- de su necesidad inmediata: los transforma, dirá Warburg, en fórmulas manipulables en todos los ámbitos de la cultura”<sup>744</sup>. Esta, pues, sería una de las principales fuentes para Warburg a la hora de idear sus fórmulas, que él concebía como actualizaciones de esas expresiones primitivas.

A continuación, GDH enlaza algunos de los principios de Darwin -a los que, como hemos visto, re-nombra para así realizar una interpretación más personal de ellos relacionada con su visión de Warburg a través de Freud, con otro término clave: “engrama” (*Engramm*). Así, afirma que “[e]l principio de impronta o de memoria inconsciente volvemos a encontrarlo en Warburg en todo un profuso vocabulario de la *Prägung* [impacto] y de la *Engramm*”. Estamos ante “«improntas expresivas» (*Ausdrucksprägungen*) que, aunque estuviesen enterradas, no han desaparecido nunca de su basamento cultural ni de su «memoria colectiva».”<sup>745</sup>

Warburg utilizaría este término, “engrama” -acuñado por el biólogo Richard Semon en sus obras *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*

---

<sup>742</sup> DARWIN, C. *The Expression of Emotions...*, op. cit. Pág. 34.

<sup>743</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 213.

<sup>744</sup> *Ibid.* Pág. 214.

<sup>745</sup> *Ibid.* Pág. 216. Los términos de Warburg aparecen en “Dürer und die italienische Antike”. En: *Ausgewählte Schriften*, op. cit. Pág. 126.

(1904) y en *Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen zu den Originalempfindungen* (1909)-<sup>746</sup>, en su introducción a *Atlas Mnemosyne*:

Es en la región de los trances orgiásticos donde hay que buscar la impronta (*Prägewerk*) que ha impreso en la memoria las formas expresivas (*Ausdruckformen*) de las emociones más profundas, en cuanto que pueden traducirse gestualmente, con una intensidad tal que esos engramas de una experiencia apasionada sobreviven como patrimonio hereditario grabado en la memoria (*diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut*) y determinan de manera ejemplar los contornos que encuentra la mano del artista cuando los valores supremos del lenguaje gestual tratan de adquirir forma y salir a luz por medio de la creación artística.<sup>747</sup>

Como comenta GDH, para Richard Semon “la materia orgánica estaría dotada de una propiedad muy especial: todo acto, toda transformación energética que ésta sufre, deja una impronta. Semon la llama *Engramm* o «imagen recuerdo» (*Erinnerungsbild*). Cuando mueren las sensaciones o las “«excitaciones» originales (*Verschwinden der Originalerregungen*) sobreviven los engramas de estas sensaciones (*Zurückbleiben der Engramme*)”<sup>748</sup> en los futuros organismos.

Semon, quien fue al igual que Freud discípulo del biólogo Ernst Haeckel, distinguía entre “tres fases en la memoria cotidiana”. Por un lado estaba la “*engrafta* que era la codificación de la información que será luego recordada, el *engrama*, que es la «huella mnémica» y la *ecforia* que es el proceso de activación o de recuperación de un recuerdo”<sup>749</sup>. Estamos por tanto ante una serie de términos que según GDH sirvieron a Warburg para dar respuesta “a algunas exigencias que planteaban, en el campo de las imágenes, las nociones warburgianas de *Nachleben* y *Pathosformeln*.”<sup>750</sup>

---

<sup>746</sup> SEMON, Richard. *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: Engelmann, 1904; SEMON, Richard. *Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen zu den Originalempfindungen*. Leipzig: Engelman, 1909.

<sup>747</sup> WARBURG. “Einleitung zum Mnemosyne-Atlas” (1929). En: BARTA-FIELDL, I (ed.). *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. Salzburgo-Viena: Residenz Verlag, 1992. Pág.171. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 217.

<sup>748</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 217. Los términos de Semon proceden de SEMON, Richard. *Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen*, op. cit. Pág. 137-143.

<sup>749</sup> BRAUNSTEIN. Néstor A. *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI editores, 2008. Pág. 82.

<sup>750</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 218.

A continuación, y dejando ya a Semon, al que únicamente dedica un par de páginas en este capítulo, GDH retoma a Darwin y concretamente al principio que nuestro autor denominó como “*desplazamiento*”. Una noción que se emparenta con las ideas iniciales de Warburg en relación a su estudio sobre Botticelli y los “«accesorios animados»”. En su tesis hablaba de cómo los cabellos y los drapeados mostraban, en un singular acto de desplazamiento, un “«movimiento pasional del alma»” (*leidenschaftlich Seelenbewegung*). Sin embargo, para GDH no se trataba solo un movimiento, del paso de un lugar a otro, sino de la “propia capacidad de moverse. Comenzamos entonces a comprender en qué medida las formas corporales del tiempo superviviente advienen no solamente en *contra-tiempos* sino también en *contra-movimientos*: en contra-efectuaciones, en movimientos-síntomas”.<sup>751</sup>

Respecto al principio darwiniano de la “antítesis”, llevado al terreno de las fórmulas del *pathos*, GDH liga este término y su sentido a las nociones warburgianas de “«inversión de sentido»” (*Bedeutungsinversion*) o «inversión energética» (*energetische Spannung*). Para nuestro autor, no existe “fórmula patética sin polaridad y sin «tensión energética»” (*energetische Spannung*). Así, la *Pathosformel* “tiene de paradójico (...) el que su vocación de intensificar el afecto en la forma va a la par con una especie de insensibilidad a la contradicción: le es siempre posible abandonar una significación para pasar a la significación antitética”<sup>752</sup>. De esta forma, podemos ver una serie de fórmulas aplicadas a temáticas completamente opuestas, antitéticas, caso de la obra *Crucifixión* (1485-1490) de Bertoldo di Giovanni, en la que aparece una Magdalena cuyos drapeados y cabellos corresponden más bien a los de una ménade danzante.

---

<sup>751</sup> *Ibid.* Pág. 220.

<sup>752</sup> *Ibid.* Pág. 221-222.



Fig. 7. GIOVANNI, Bertoldo. *Crucifixión* (1485). Relieve en bronce. Florencia: Museo Nazionale del Bargello.

Según nuestro autor, Warburg trabajó durante toda su vida a partir de esta serie de oposiciones y de inversiones, aplicando un “pensamiento dialéctico de la tensiones irresueltas: (...) *ethos* y *pathos*, apolíneo y dionisiaco, olímpico y demoníaco...”, para finalmente, llevar este “doble régimen” a su “propia experiencia psicopatológica: corte esquizoide o vaivén maníaco-depresivo”<sup>753</sup>.

Otra de las lecturas que ayudaron a Warburg teorizar sus fórmulas según nuestro autor, fue la obra del lingüista Hermann Osthoff. Según comenta el propio Warburg:

Ya desde 1905 el autor [Warburg se refiere a sí mismo] se había visto auxiliado en sus tentativas por la lectura del libro de Osthoff sobre la función supletiva en la lengua indogermánica; en él se demostraba, en resumen, que ciertos adjetivos o ciertos verbos pueden, en sus formas comparativas o conjugadas, sufrir un cambio de radical sin que la idea de la identidad energética de la cualidad o de la acción expresadas se vea

---

<sup>753</sup> *Ibid.* Pág. 222.

perjudicada por ello; al contrario, aunque la identidad formal del vocablo de base haya desaparecido de hecho, la introducción del elemento ajeno no hace sino intensificar la significación primitiva (*sondern dass der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt*). Encontramos, mutatis mutandis, un proceso análogo en el ámbito de la lengua gestual que estructura las obras de arte (*die kunstgestaltende Gebärdensprache*), cuando vemos, por ejemplo, cómo una ménade griega aparece bajo los rasgos de la Salomé danzante de la Biblia, o cuando Ghirlandaio, para representar a una criada que trae un cesto de frutas, toma en préstamo deliberadamente el gesto de una Victoria representada sobre un arco de triunfo romano.<sup>754</sup>

En esta original aplicación de la teoría lingüística a la lengua de gestos, Warburg, en sus textos dedicados al *Atlas Mnemosyne*, hablará directamente de “«palabras originarias de la lengua gestual de las pasiones»” (*Urworte leidenschaftlicher gebärdensprachlicher [Dynamik]*)<sup>755</sup>. Un término, «Urworte», que GDH define como “los materiales plásticos abocados a improntas sucesivas, desplazamientos incesantes e inversiones antitéticas<sup>756</sup>”.

Sin embargo, para GDH no se trata de buscar las fuentes originales “puras”, las “palabras originarias”, ya que el trabajo de Warburg es descubrir supervivencias, “impurezas”. Tampoco era su tarea aplicar literalmente el estudio de la lengua al estudio de las imágenes, sino, como explica el propio historiador alemán, a “«reconstruir el lazo de connaturalidad [antropológica], de coalescencia natural, entre palabra y la imagen»<sup>757</sup>” (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*).

Así, para Warburg, las *Pathosformeln* justamente corresponderán para él a “esas “«palabras originarias»” de la expresión anímica (...)”<sup>758</sup>. Una lengua de gestos a la que caracterizaría su aspecto coreográfico. Como a continuación nuestro autor explica,

---

<sup>754</sup> WARBURG, A. “Einleitung zum Mnemosyne-Atlas”, *op. cit.* Pág. 171. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 228.

<sup>755</sup> WARBURG, A. *Mnemosyne. Grundbegriffe, I* (1928). Londres: Warburg Institute Archive, III, 102.3. Pág. 32. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 228.

<sup>756</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 229.

<sup>757</sup> WARBURG, A. “Bildniskunst und florentinisches Bürgentum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de’Medici und seiner Angehörigen”. En: *Ausgewählte Schriften, op. cit.* Pág. 69-70. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 229.

<sup>758</sup> *Ibid.* Pág. 242.

mencionando los ejemplos de *El nacimiento de Venus* de Botticelli (ver fig. 2), *La crucifixión* de Bertoldi di Giovanni (ver fig. 7) o *El nacimiento de San Juan Bautista* de Ghirlandaio (ver fig. 9) -donde aparece una criada-ménade cargada de energía pagana-, todas estas figuras no solo están en movimiento, sino que ante todo danzan. Son figuras que además no solo bailan con el cuerpo, sino con sus cabellos y drapeados, agitados, más que por el viento, por “«una causa interior», que es fundamentalmente deseo”<sup>759</sup>. Es lo que Warburg denominó como “«el accesorio en movimiento»<sup>760</sup>”.

De este modo, según GDH, “la noción *Pathosformel* será elaborada en gran parte para explicar esa intensidad coreográfica que atraviesa toda la pintura del Renacimiento<sup>761</sup>”, algo que Warburg ejemplificó a través de la figura de la *Ninfa*<sup>762</sup>. Una figura que mostraba como ninguna otra “una coreografía más misteriosa, más «primitiva» y pulsional (...)”<sup>763</sup>. La *Ninfa*, a la que caracterizaba su componente dionisiaco y su capacidad para mostrar los “vínculos inconscientes de la agresividad y la pulsión sexual<sup>764</sup>”, encarnaría para GDH “el *Nachleben* del paganismo”<sup>765</sup> como ninguna otra figura.

---

<sup>759</sup> *Ibid.* Pág. 232.

<sup>760</sup> WARBURG, A. *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance* (1893). En: *Ausgewählte Schriften....* op. cit. Pág. 13. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 237.

<sup>761</sup> *Ibid.* Pág. 231.

<sup>762</sup> Respecto a la Ninfa, de vital importancia en el trabajo de GDH, aunque aparecerá en numerosas ocasiones a lo largo de la tesis, hemos reducido su presencia para centrarnos en otros aspectos teóricos de la obra de GDH que nos ayuden a comprender su concepción del montaje.

<sup>763</sup> *Ibid.* Pág. 237.

<sup>764</sup> *Ibid.* Pág. 239.

<sup>765</sup> *Ibid.* Pág. 240.



## 2.4 La imagen-síntoma

### 2.4.1 La noción de síntoma en la obra de GDH

La tercera parte de *L'image survivante*, titulada “La imagen-síntoma. Fósiles en movimiento y montajes de memoria” -la más extensa del libro-, está centrada en desarrollar uno de los conceptos a los que más atención ha prestado GDH y que podemos afirmar atraviesa su obra: el síntoma. Un término de origen freudiano del que ya se sirvió antes de conocer a Warburg -lo encontramos en su primer libro, *Invention de l'Hystérie* (1982)-, y que le resultó clave, tal y como demuestra en *Devant l'image* (1990), para romper con las limitaciones que, según él, la tradición panofskiana había impuesto en los estudios sobre la imagen.

En *L'image survivante*, donde GDH habla directamente de “La imagen-síntoma” [*L'image-symptôme*], la noción de síntoma es utilizada para enriquecer y ampliar su lectura sobre el *Nachleben* warburgiano (definido como una “temporalidad del síntoma”<sup>766</sup>), así como para el estudio de la *Pathosformel* (“corporeidad del síntoma”<sup>767</sup>). Todo ello, a partir de las teorías de Freud. De esta forma, “la «formación del síntoma» de Freud constituye más bien un verdadero “intérprete”: puede ayudar, pienso, a clarificar y hasta desarrollar, a *desplegar*, los modelos temporales, corporales y semióticos puestos en práctica por Warburg.”<sup>768</sup>

Por tanto, GDH afrontará la obra de Warburg desde la óptica de lo psíquico, ámbito de trabajo que siempre interesó al historiador alemán gracias a sus tempranas lecturas de Lamprecht (quien ideó la noción de “campo psíquico” [*seelische Weite*] para el estudio de la historia<sup>769</sup>), y de “Wölfflin, Berenson, Schmarsow o Worringen”, quienes

---

<sup>766</sup> *Ibid.* Pág. 248.

<sup>767</sup> *Ibid.*

<sup>768</sup> *Ibid.*

<sup>769</sup> *Ibid.* Pág. 251. Veáse LAMPRECHT, K. “Was ist Kulturgeschichte? Beiträge zu einer empirischen Historik”. En: *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. Frankfurt am Main: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 1896-97. Pág. 75-150 y LAMPRECHT, K. “Individualität. Idee und sozialpsychische Kraft in der Geschichte”. En: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, XXVII. Jena: Lucius & Lucius, 1897. Pág. 880-900.

realizaron sus trabajos, según GDH, desde una “«estética psicológica»”<sup>770</sup> que le influyó poderosamente.

Pero GDH irá más allá de estudiar estas fuentes directas que influyeron a Warburg a la hora de idear su noción de *Nachleben* y de *Pathosformel* desde lo psicológico, realizando una lectura del trabajo de Warburg a partir de una noción que el propio historiador alemán no utilizó en sus escritos, el síntoma. Estamos, pues, ante una interpretación de los textos del historiador alemán verdaderamente original y propia. Pero, ¿a qué se refiere GDH con síntoma dentro el contexto de la obra de Warburg? Veamos primero una temprana definición del término:

La sobredeterminación [*surdétermination*] de los fenómenos estudiados por Warburg podría formularse a partir de una condición mínima que describe el latir oscilante -el «eterno columpio»- de instancias que actúan siempre unas sobre otras en la tensión y la polaridad: improntas con movimientos, latencias con crisis, procesos plásticos con procesos no plásticos, olvidos con reminiscencias, repeticiones con contratiempos... Propongo llamar síntoma a la dinámica de esos latidos estructurales.<sup>771</sup>

En esta primera explicación, como se puede apreciar, GDH se sirve de distintas terminologías procedentes de autores ya estudiados, creando así una compleja red de significados, lo cual es justamente lo que constituye su metodología. Veamos cuáles son estas referencias. Primeramente, aparece el término “sobredeterminación”, noción de Freud que hallamos en su libro *La interpretación de los sueños*. Recordemos que para Freud la sobredeterminación es una formación inconsciente -ya sean en sueños o en síntomas-, que nos habla de cómo en el sueño una misma idea latente se ve representada por varios elementos.

A continuación, GDH se sirve de la imagen de Warburg del “eterno columpio”, que Warburg utilizó para hablar de esas continuas oscilaciones [*Schwungung*]<sup>772</sup> entre

---

<sup>770</sup> *Ibid.* Pág. 253.

<sup>771</sup> *Ibid.* Pág. 247-248.

<sup>772</sup> Sobre la figura de columpio véase los distintos dibujos de WARBURG: *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* (1888-1905). Londres: The Warburg Institute. Pág. 166 y 67. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 162 y 163.

“tensión y polaridad [*Polarität*]: improntas [*stamp*]<sup>773</sup> con movimientos [*Bewegungen*]”. Seguidamente, y continuando con este movimiento oscilante de conceptos, GDH menciona los términos tomados de Burckhardt, “latencias [*Latenzen*]” y “crisis [*Krisis*]”, para luego hablar de “procesos plásticos [*Plastische*] con procesos no plásticos”; palabras que el propio GDH desarrolló a partir de Nietzsche, así como también la noción de “repetición” y de “contratiempo”<sup>774</sup>, que aparecen al final del párrafo. Estamos, pues, en esta definición ante un movimiento pendular de términos -y de autores- que sirven a GDH para aproximarnos a la cuestión del síntoma.

Sin embargo, para poder entender en todos sus posibles sentidos qué es un síntoma para GDH, será necesario antes recorrer su obra y conocer sus previas aproximaciones. Un recorrido que el propio autor nos propone justo en una nota a pie de página que procede de este párrafo antes comentado, en la que indica una serie de textos claves que nos ayudarán a entender mejor su rica comprensión del síntoma en relación al estudio de las imágenes.

La primera obra mencionada por GDH es *La invención de la histeria* (1982), donde GDH realizó un estudio iconográfico de las fotografías y dibujos realizados en la clínica de Salpêtrière, dirigida por el neurólogo Jean-Martin Charcot (1825-1893) a finales del siglo XIX en París. Allí, en aquel inmenso lugar con capacidad para cuatro mil mujeres, Charcot no solo “redescubrirá la histeria” sino que su clínica “se convirtió en espectáculo, en invención de la histeria”<sup>775</sup>. En este libro, donde hay una fuerte impronta de los trabajos de Michel Foucault<sup>776</sup>, explorará la cuestión del síntoma tanto desde un punto de vista médico como desde el psicoanálisis. Según GDH, para Charcot, la búsqueda del síntoma se convirtió en un fin en sí mismo, en un objeto de fascinación. Así, surge una teatralidad del síntoma, transformándose éste “en signo: daba la

---

<sup>773</sup> Respecto al término “impronta”, GDH ya citó a Tylor como una posible fuente para Warburg y su obra *Primitive Culture*, donde el antropólogo utilizó el término inglés «stump». Después, GDH utiliza el mismo término, impronta, para hablar del tercer “principio general de la expresión” ideado por Darwin en su libro “The expressions of the emotions in men and animals”.

<sup>774</sup> Véase *Ibid.* Pág. 152 y ss.

<sup>775</sup> GDH. *La invención de la histeria*. Madrid: Cátedra, 2007. Pág. 8.

<sup>776</sup> Véase FOUCAULT, M., *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. París: PUF, 1972. Respecto a esta influencia, que el propio autor admite, GDH afirma además que su libro se editó gracias a la ayuda del propio Foucault. CABELLO, Gabriel y otros. “El síntoma y la teoría, el síntoma es la teoría. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. En: *Antrophos* nº 246. Madrid: Siglo XXI, 2017. Pág. 23.

sensación de que a Charcot le bastaba con «ordenar un movimiento al enfermo» o hacer que un segundo paciente se aproximara a su lado, o a un tercero, para que, de golpe, la visibilidad de su comparecencia se transfigurara en una visibilidad explicativa. Un signo. Un signo, es decir, la circunscripción temporal de las criptografías precarias y llenas de lagunas inherentes al síntoma.”<sup>777</sup>

Pero será Freud quien exploraría la cuestión del síntoma en toda su complejidad, hablando del síntoma como de una “imagen de memoria”. Una imagen, la “«primera escena» (es decir, el «traumatismo») [que, según GDH] no es eficaz si no desfila primero a través de una cadena bastante inextricable de memoria, si no se asocia de forma múltiple, si no se simboliza”<sup>778</sup>. Pero ¿qué quiere decir en este contexto simbolizar? Para explicarlo es necesario remitirnos a la fuente de GDH, Freud, y a su obra *Estudios sobre la histeria* (1893-1895), escrita junto con Josef Breuer. En ella, los psicoanalistas afirman, hablando de una paciente en concreto, que algunos síntomas corporales observados “eran, con extrema probabilidad, recuerdos de dolor, *símbolos mnémicos*”<sup>779</sup> de las épocas de emociones y de cuidado de enfermos que tanto lugar habían ocupado en la vida de la paciente”<sup>780</sup>. Su planteamiento es, por tanto, que las imágenes del recuerdo pueden llegar a convertirse en verdaderos símbolos para la “histérica”.

Esta primera escena -según GDH-, rompería con la “unidad de lugar y de tiempo”<sup>781</sup>, ya que la paciente experimenta ese “símbolo mnémico” -perteneciente a lo que podríamos llamar como un tiempo psíquico-, al tiempo que se ve afectada por una serie de síntomas corporales en el presente, cuando es en este caso fotografiada. Las fotos que Charcot tomaba a sus pacientes y con las que quería capturar esos síntomas, dejan, según nuestro autor, fuera todo ese complejo proceso de tiempo y de memoria que vivían las mujeres de su clínica.

---

<sup>777</sup> GDH. *La invención de la histeria*, op. cit. Pág. 38.

<sup>778</sup> *Ibid.* Pág. 213.

<sup>779</sup> La cursiva es mía.

<sup>780</sup> BREUER Josef; FREUD, Sigmund. *Estudios sobre la histeria* (1893-1895). En: *Obras completas. Volumen II. Estudios sobre la histeria (1893-1895)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002. Pág. 109.

<sup>781</sup> GDH. *La invención de la histeria*, op. cit. Pág. 213-214.

Años más tarde, Freud, en su profundización sobre la cuestión del síntoma, afirmará que “«[l]os síntomas histéricos no son nada más que los fantasmas inconscientes que han encontrado mediante la “conversión” una forma figurada»”<sup>782</sup>. Freud, por tanto, establece que los síntomas son las fantasías del inconsciente que han tomado forma mediante un acto de «conversión» [*Konversion*], término que el psicoanalista utilizó para hablar de “la trasposición de excitación psíquica en un síntoma corporal permanente, que constituye la característica de la histeria”<sup>783</sup>.

Freud, como menciona GDH, también habló del “carácter central de las «actitudes pasionales» en el ataque histérico. Decía que todo el sentido del síntoma residía ahí; decía que el sentido de las «actitudes pasionales» estalla por un «regreso de la memoria»”<sup>784</sup>. A todo este proceso, GDH lo denomina como “irrupción”<sup>785</sup>. A continuación, GDH también habla de un proceso de “cristalización” del ataque histérico basándose en las siguientes palabras de Freud: “«Lo que hace al ataque incomprensible (...) es que ofrece una figuración simultánea a varios fantasmas en el mismo material, dicho de otra manera, que procede a una *condensación*»”<sup>786</sup>. El ataque que sufre la histérica, por tanto, condensaría varios elementos simultáneos (“fantasmas”) al mismo tiempo y en muchas ocasiones contradictorios, lo que llevaría en algunos casos a que los pacientes sufrieran verdaderas contorsiones. Por último, GDH habla de un tercer proceso: la “desviación”. Para explicarlo, recurre a la siguiente cita de Freud:

Debido a la *inversión antagonista de las inervaciones*, análoga a la transformación de un elemento en su contrario que es habitual en los sueños, tiene lugar una deformación totalmente extraordinaria; por ejemplo, en el ataque aparece representado un abrazo de la siguiente manera: los brazos están estirados convulsivamente hacia atrás hasta el punto de que las manos se unen por encima de la columna vertebral. (...) La *interversión de la cronología* al interior del fantasma figurado casi provoca la misma confusión y

---

<sup>782</sup> FREUD, S. “Les fantasmés hystériques et leur relation á la bisexualité” (1908). En: *Névrose, psychose et perversion*. París: PUF, 1973. Pág. 151. Cit. en GDH. *La invención de la histeria, op. cit.* Pág. 214.

<sup>783</sup> BREUER, J.; FREUD, S. *Obras completas. Volumen II...*, op. cit. Pág. 105.

<sup>784</sup> GDH. *La invención de la histeria, op. cit.* Pág. 214.

<sup>785</sup> *Ibid.*

<sup>786</sup> FREUD. «Considérations générales sur l’attaque hystérique» (1909). En: *Névrose, psychose et perversion*. París: PUF, 1973. Pág. 161. Cit. en GDH. *La invención de la histeria, op. cit.* Pág. 214.

errores; esta deformación encuentra por su parte su réplica exacta en más de un sueño que se inicia por el final de la acción para terminar por el comienzo.<sup>787</sup>

Aquí, Freud, refiriéndose a sus propios estudios sobre el sueño, donde adoptó una terminología muy querida por GDH («desplazamiento», «condensación», «figuración» y «sobredeterminación»), realiza un paralelismo con el trabajo del síntoma, mostrando cómo los ataques también trabajan con una temporalidad desordenada, una auténtica inversión del tiempo de esos fantasmas que toman forma; algo que provoca esas deformaciones y contorsiones en el cuerpo.

El siguiente texto al que haremos referencia es *Devant l'image* (1990), ya comentado en diversas ocasiones. Una obra donde recordemos GDH quiere huir del modelo-kantiano propuesto por Panofsky para el estudio de la Historia del Arte. Su propuesta sería “desgarrar” la imagen; un “desgarro” (*déchirure*) que sería “la primera manera de cuestionar el modelo panofskiano (...) Si queremos *abrir* la «caja de la representación» entonces tenemos que practicar una doble hendidura: volver a rasgar la noción simple de *imagen* y volver a rasgar la simple noción de *lógica*. Pues las dos están acordes constantemente para dar a la historia del arte la evidencia propia de su simple razón.”<sup>788</sup> Para ello, se servirá de la terminología y los estudios psicoanalíticos, concretamente el síntoma y el sueño, ya que con “el sueño y con el síntoma Freud ha roto la caja de la representación. Con ellos ha abierto, es decir, desgarrado y desvelado, la noción de imagen”<sup>789</sup>.

En cuanto al sueño, según GDH, sería necesario “tomar nota del juego desconcertante que (...) despliega respecto a lo que comúnmente llamamos el parecido, para entender del todo este desgarrado introducido en la noción clásica de la imagen.”<sup>790</sup> Así, durante el sueño “se derrumba el suelo de las certezas”, conviviendo opuestos y elementos contradictorios en las imágenes y rompiéndose, en suma, la “lógica” de la mimesis. En el sueño, el parecido, ya no será la “unidad formal e ideal de dos objetos, de dos personas, de dos sustratos materiales separados (...) [p]arecerse ya no querrá decir entonces un estado de hecho, sino un *proceso*, una figuración en acto, que viene, poco a

---

<sup>787</sup> *Ibid.*

<sup>788</sup> GDH. *Ante la imagen, op. cit.* Pág. 187.

<sup>789</sup> *Ibid.* Pág. 191.

<sup>790</sup> *Ibid.* Pág. 197.

poco o de repente, a hacer que se toquen dos elementos hasta entonces separados (...) [E]l trabajo del sueño nos demuestra (...) que el parecido sabe aquí precipitarse, hacer *nudo* o conglomerado, que sabe destruir la sutil dualidad y arruinar cualquier posibilidad de comparar”<sup>791</sup>. Este sería justamente uno de los “«procedimientos de figuración del sueño»”<sup>792</sup>, el poder de “condensación”, gracias al cual se unen durante el sueño, por ejemplo, a varias personas representadas en una sola. Un proceso que es semejante al de la formación del síntoma. Así, tal y como explica Maud Hagelstein:

[L]’acte de formation du symptôme est une tentative de compromis -il en va de l’essence de Moi freudien d’aspirer à la liaison- entre deux contraires. Selon Freud, on peut observer chez tout sujet ce besoin de conciliation des opposés. Deux forces qui se sont désunies parce qu’elles sont en opposition se réconcilient grâce au compromis qu’est le symptôme. Ce qui explique sa grande capacité de résistance. Il est comme «maintenu des deux côtés.”<sup>793</sup>

De esta forma, al igual que sucede en los sueños, el síntoma siempre es capaz de contener -o de montar- elementos que son contradictorios<sup>794</sup>. Como el propio Freud afirma: “se escoge como síntoma aquella representación cuyo realce es el efecto conjugado de varios factores, que es evocada simultáneamente desde diversos lados; es lo que en otro lugar he intentado formular mediante esta tesis: los síntomas históricos son sobredeterminados.”<sup>795</sup>

GDH se propone además responder en su libro a una importante pregunta: ¿qué es un “*saber del síntoma visual*”? Lo hará de dos formas. La primera, “buscando la historia de las figuras de semejante saber”; y la segunda, “intentando sacar para nosotros las consecuencias metodológicas y críticas que la elaboración freudiana suscitó en su propio campo, en su propio cara a cara con el síntoma”<sup>796</sup>. Sin embargo, puntualiza GDH, hay una serie de dificultades para su estudio. El síntoma “considerado

---

<sup>791</sup> GDH. *Ante la imagen...*, op cit. Pág. 198-199.

<sup>792</sup> *Ibid.* Pág. 200.

<sup>793</sup> HAGELSTEIN, Maud. “Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme”. En: *Δαιμόν. Revista de Filosofía*, nº 34. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. Pág. 84. La cita de Freud procede de «Les voies de la formation des symptômes». En: *Conférences d’introduction à la psychanalyse (1916-1917)*. Gallimard: Paris, 1984. Pág. 456.

<sup>794</sup> *Ídem.*

<sup>795</sup> FREUD, S. “La etiología de la histeria” (1896). En: *Obras Completas. Tomo III*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. Pág. 214.

<sup>796</sup> *Ibid.*

«formación del inconsciente», prohibía de entrada a Freud la vía de una metapsicología idealista, trascendental o metafísica, es decir, la vía de un saber unificado en su principio o por *su* principio fundador”<sup>797</sup>. Estamos por ello lejos de un método de trabajo que permita verdaderas “síntesis” o interpretaciones cerradas. Lo que “expresa” el síntoma “no se traduce, sino que se interpreta y se interpreta sin fin. Nos pone ante su potencia visual como ante la emergencia del procedimiento mismo de la figurabilidad”<sup>798</sup>. Algo que, llevado al terreno del arte, nos abre nuevas posibilidades para el estudio de las imágenes.

Continuando por este recorrido teórico sobre el síntoma<sup>799</sup> propuesto por GDH, pasaremos a un texto publicado en la revista de psicoanálisis *L'inactuel*, en el que el autor emprende un diálogo junto con Patrick Lacoste titulado “Dialogue sur le symptôme”<sup>800</sup>. En él, GDH realiza una temprana mención a Warburg que es necesario traer a colación, diciendo que la obra del historiador alemán es “profondament dialectique -entre l'écart et la transmission, entre l'«exception» et la «survivance», comme il disait, des motifs-”. Al mismo tiempo, también reivindica su aproximación “antropologique”<sup>801</sup> al estudio de la imagen. Respecto a la aproximación al síntoma de GDH, como vemos, ésta es próxima a lo ya comentado en anteriores textos:

La leçon freudienne du symptôme, pour l'historien de l'art que je suis, n'a donc absolument rien à faire avec une question d'origine psychologique de l'art. Elle n'aide pas à trouver des contenus, mais bien à discerner leurs transformations *formelles*. Elle, a, en réalité, tout à voir avec la question des *conditions visuelles du rebut de la*

---

<sup>797</sup> *Ibid.*

<sup>798</sup> GDH. *Ante la imagen, op. cit.* Pág. 212-213.

<sup>799</sup> Es importante señalar que GDH dedica un importante espacio en *Devant l'image* a hablar del síntoma y del inconsciente en Panofsky (Pág. 213-236), quien realizó su propia interpretación de estos términos completamente alejada de Freud. Para Panofsky, según GDH, el síntoma funcionaba en el ámbito del arte “como una pura dialéctica de lo *visible* y de lo *menos visible*” (*Ibid.* Pág. 219). Por otro lado, su noción de “inconsciente” (*ungewusste*), la utilizó para hablar de un contenido que el artista utiliza de “«forma involuntaria y sin saberlo (*ungewollte und ungewusste*)»” (*Ibid.* Pág. 217). La cita de Panofsky procede de “Contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques” (1927). En: *La perspective comme forme symbolique*. París: Minuit, 1975. Pág. 251-252). Un término que está lejos de la noción freudiana “*das Unbewusste*”, que el psicoanalista utilizaba para hablar de un contenido reprimido o inhibido. Así, afirma GDH “[n]o hay inconsciente para Panofsky -solamente una función simbólica que sobrepasa la intención particular de cada fabricante de símbolos: una función meta-individual y «objetiva»-” (*Ibid.* Pág. 221).

<sup>800</sup> GDH; LACOSTE, Patrick. “Dialogue sur le symptôme”. En: *l'inactuel*, n<sup>o</sup>3. París: Calmann-Lévy, primavera 1995. Pág. 191-226.

<sup>801</sup> *Ibid.* Pág. 207.



*représentation*, façon de parler de la «présentation» ou de la «presentabilité» (*Darstellbarkeit*), bref de la *figurabilité*.<sup>802</sup>

GDH, en esta última frase, se sirve dos distintas expresiones relacionadas con Freud que es necesario aclarar. Primero menciona “«presentabilité» (*Darstellbarkeit*)”, término que procede del concepto psicoanalítico «*Rücksicht auf Darstellbarkeit*» (consideración de la representabilidad) y que en francés, como se menciona en el *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Pontali, se traduce también por “prise en considération de la figurabilité”<sup>803</sup>, justo el término que GDH utiliza al final de la frase. Así, como podemos ver, en francés “representabilité”<sup>804</sup> y “figurabilité” son dos posibles traducciones para hablar del mismo término empleado por Freud: *Darstellbarkeit*. Una problemática que fue ya expresada por Lacan y Derrida, quienes realizaron sus propias traducciones del término alemán<sup>805</sup>. En castellano, también se han venido utilizando ambos términos a la hora de traducir el término *Darstellbarkeit*. Las dos expresiones más habituales han sido “el cuidado de la representabilidad” en la traducción clásica de Luis López Ballesteros<sup>806</sup> (1923) y “el miramiento de la figurabilidad” en la de J. Etcheverry<sup>807</sup> (1976).

Respecto al sentido de “representabilidad”<sup>808</sup>,”figurabilidad”, según la definición propuesta en el *Diccionario de psicoanálisis*, sería esta: “Exigencia a la que se someten

---

<sup>802</sup> *Ibid.* Pág. 201.

<sup>803</sup> LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Pág. 366.

<sup>804</sup> En la edición francesa de *Œuvres complètes de Freud*, publicado por PUF, *Darstellbarkeit* es traducido como «présentabilité». Sobre este tema véase BOURGUIGNON, André; COTET, Pierre; LAPLANCHE, Jean; ROBERT, François. *Traduire Freud*. París: PUF, 1989. Pág. 312.

<sup>805</sup> LÓPEZ, Héctor. *La “instancia de Lacan”, Tomo II*. Mar de Plata: Eudem, 2009. Pág. 39.

<sup>806</sup> FREUD, S. *La interpretación de los sueños*. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca nueva, 1923.

<sup>807</sup> FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud*. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires & Madrid: Amorrortu Editores. 1976.

<sup>808</sup> Otro término utilizado por Freud sería “representación” (*Vorstellung*) -en francés “*representation*”-, y que sería un concepto distinto de “representabilidad”, ligado a la figuración del sueño. “Representación” es un término habitual dentro de la filosofía alemana pero al que Freud dio su propio sentido: “Ya es sabido que Freud habla de «representaciones inconscientes» indicando, por la reserva *sit venia verbo*, que no se le escapó la paradoja inherente a la unión de ambos términos. Si, no obstante, conserva esta expresión, ello indica que, en la utilización que efectúa de la palabra *Vorstellung*, pasa a segundo plano un aspecto prevalente en la filosofía clásica, el de representarse, subjetivamente, un objeto. La representación sería más bien aquello que, del objeto, viene a inscribirse en los «sistemas mnémicos»”. LAPLANCHE, J. *Diccionario de psicoanálisis, op. cit.* Pág. 368.

los pensamientos del sueño: experimentan una selección y una transformación que los sitúan en condiciones de ser representados por imágenes, especialmente visuales.”<sup>809</sup>

Para completar el sentido de este término, es necesario también acudir a la fuente de donde surge principalmente esta definición, *La interpretación de los sueños*. Allí, Freud, tras explicar los dos primeros procesos del sueño, “condensación” y “desplazamiento”, afirma que existe un tercer proceso, el de la “figurabilidad”: “Con las elucidaciones precedentes hemos terminado por descubrir un tercer factor cuya contribución a la mudanza de los pensamientos oníricos en el contenido del sueño no ha de tasarse en poco: *el miramiento por la figurabilidad dentro del peculiar material psíquico de que se sirve el sueño*, y que consta entonces, las más de las veces, de imágenes visuales.”<sup>810</sup>

Volviendo a la cita de la que partimos, es necesario recordar que GDH ya utilizó esta noción de figurabilidad en *La invención de la histeria*, donde también era relacionada con el síntoma. Allí, afirmaba que “«Los síntomas histéricos no son nada más que los fantasmas inconscientes que han encontrado mediante la “conversión” una forma figurada»”<sup>811</sup>. Así, según explicaba GDH, la forma figurada o la figurabilidad, sería por tanto el modo en el que los síntomas, surgidos de esos fantasmas inconscientes, toman una determinada forma. Figurabilidad, que en Freud era concebida como una figuración del sueño [*Darstellungen des Traums*], y que a GDH le sirve para trascender una cierta tradición humanista que va de “Vasari à Panofsky” y que estableció todo un “discours sur l’art” basado en un “système classique de la représentation.”<sup>812</sup>

La siguiente obra que queremos mencionar es *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), cuya tercera parte se titula “Symptôme: le «développement dialectique de faits aussi concrets que les formes visibles...»”. En este trabajo, también prewarbugiano -aunque como ya indicamos es mencionado el historiador alemán-, GDH dedica especial atención a los trabajos de Georges Bataille en la revista *Documents* (1920-19120), publicación surrealista de la que fue editor y

---

<sup>809</sup> *Ibid.*

<sup>810</sup> FREUD, S. *La interpretación de los sueños*. En: *Obras completas. Tomo V, op. cit.* Pág. 349.

<sup>811</sup> FREUD, S. «Les fantasmes hystériques et leur relation á la bisexualité» (1908). En: *Névrose, psychose et perversion, op. cit.* Pág. 151. Cit. en GDH. *La invención de la histeria, op. cit.* Pág. 214.

<sup>812</sup> GDH. “Dialogue sur le symptôme”, *op. cit.* Pág. 194.

redactor. Uno de los conceptos claves que GDH trabaja en relación a Bataille, es la noción de lo “*informe*”. Un término que el propio escritor francés utilizó en el primer artículo que publicó para la revista<sup>813</sup>. Según GDH,

Bataille avait réglé l’entrée du mot *informe* sur une compréhension déjà *dialectique* des rapports entre formes, supposant la contradiction et la mise en mouvement altérante de celles-ci. Il faut à présent remarquer que, dans ce même texte inaugural, le mot *symptôme* faisait lui aussi son apparition, pour qualifier, presque ontologiquement, cette configuration spécifique des rapports entre les formes que nous nommons le *style*...Le style écrivait Bataille, doit être tenu, non pour une affaire d’élégance ou de pure et simple histoire de l’art, mais pour «le symptôme d’un état de choses essentiel».<sup>814</sup>

En este párrafo, GDH relaciona dos términos que él considera relevantes para comprender el trabajo de Bataille: lo informe y el síntoma. Lo “informe” se referiría a una comprensión dialéctica de las relaciones entre las formas, y el síntoma a una forma de denominar esta configuración específica entre las formas que llamamos estilo. Sin embargo, como afirma GDH, Bataille no tiene una definición o un sentido exacto para el síntoma, sino diversas denominaciones: “«extravagance positive», «exàsperation» des formes (...) «metamorphose» (...) «décomposition»...”. Así “[d]e telles formulations ne sont pas strictement équivalents, bien sûr; mais elles désignent toutes *une économie symptomale des formes* à la laquelle l’esthétique bataillienne se sera vouée entièrement”. De esta forma, Bataille “impose à l’idée même de dialectique des formes: dire *symptôme*, en ce context, c’est dire, d’abord, l’impossibilité -ou l’embrasement destructeur, selon l’image proposée par Eisenstein- de la *synthèse* dans le processus dialectique.”<sup>815</sup>

Estamos por tanto en Bataille frente a una “dialectique symptomal”, pero para GDH sería una “dialéctica privada de síntesis” [“*dialectique privée de syntheèse*”]<sup>816</sup>; un planteamiento que nuestro autor fue desarrollando posteriormente gracias a su lectura de los trabajos de Benjamin y de Warburg, ya que estos autores, cada uno en su ámbito,

---

<sup>813</sup> Véase BATAILLE, G. “Le cheval académique”. En: *Documents*, 1929, n°1, París. Pág. 27-31.

<sup>814</sup> GDH. *La ressemblance informe...*, op. cit. Pág. 335. Las citas de Bataille proceden de “Le cheval académique”, op. cit. Pág. 27-30.

<sup>815</sup> *Ibid.* Pág. 336.

<sup>816</sup> *Ibid.* Pág. 337.

según su visión, no buscaron un sistema cerrado de análisis, una serie de respuestas unívocas y cerradas, sino una metodología de carácter dialéctico siempre abierta, en continuo movimiento.

Siguiendo con esta serie de planteamientos, GDH escribió en 1996 el artículo “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne”, último texto mencionado en su personal recorrido por el síntoma. Como se indica en el resumen inicial de este artículo, “el conocimiento para Warburg es un conocimiento abierto que involucra síntomas y múltiples motivos ocultos, similares a los del conocimiento freudiano, a diferencia de los signos y deducciones en la forma de Panofsky”<sup>817</sup>. Así, GDH habla de dos posibles modelos para el estudio de las imágenes, un “Modèle symptomal (surdéterminé)” contre modèle séméiologique (déductif)”, esto es; un modelo freudiano frente a un modelo panofskiano. GDH considera que el síntoma es un signo débil “en ce sens qu'il n'offre aucune certitude, ni dans sa signification, ni même dans sa manifestation propre; il est labile, surgissant là où on ne l'attend pas, offrant des intensités non mesurables, des visibilitées à moitié occultées, toujours équivoques, toujours irréductibles aux faits objectivés”. El síntoma, por tanto, a diferencia del signo, no ofrece certeza, aparece cuando no se le espera y no puede reducirse a “hechos objetivables”. Un planteamiento que llevó a Warburg a superar el pensamiento positivista gracias también a su enfoque antropológico; un enfoque “que exigeait en effet que l'usage focalisateur et identificateur de l'indice -nommons-le *indice-signalement*- fût «ouvert» et problématisé par une pensée centrifuge, complexe, de la «survivance» et de la structure, ce que l'on pourrait nommer, désormais, une pensée de *l'indice-symptôme*”<sup>818</sup>. Así, como se puede apreciar, GDH distingue entre un “indice-symptôme”, relacionado con lo que él llama una dialéctica de intensidad plástica (*une dialectique d'intensité plastique*) del “indice-signalement”, de carácter positivista<sup>819</sup>, que sería justamente el signo fuerte (*signe fort*).

---

<sup>817</sup> GDH. “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne”, en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, nº 24. París: Editions Belin, sept. 1996. Pág. 145. Se puede consultar en: [https://www.persee.fr/docAsPDF/genes\\_1155-3219\\_1996\\_num\\_24\\_1\\_1408.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/genes_1155-3219_1996_num_24_1_1408.pdf). La traducción de la cita es mía. El texto original, en inglés, y que forma parte del resumen inicial del texto, sería éste: “Knowledge for Warburg is open knowledge involving symptoms and multiple hidden motives - similar in that respect to Freudian knowledge - as opposed to signs and deductions in the manner of Panofsky”.

<sup>818</sup> *Ibid.* Pág. 157.

<sup>819</sup> *Ibid.*

En este sentido, GDH critica además la lectura realizada por Ginzburg de Warburg, quien redujo, con su modelo del “paradigma indiciario”<sup>820</sup> este modelo sintomático a un simple “modèle sémiologique de l'indice”. Con su modelo, Ginzburg adoptó un sistema de carácter detectivesco que parte de hechos objetivos o de síntomas desde el punto de vista de la medicina clásica, ignorando a Freud. Para GDH, el índice freudiano (el “indice-symptôme”) no se trata de un diagnóstico médico “ni de l'identification policière (façon Bertillon). Il ne se résoud ni dans un fait, ni dans un nom propre, et l'abandon par Freud de sa propre «théorie de la séduction» nous enseigne comment le symptôme, à ses yeux, ne pouvait plus se déduire d'un fait (la séduction sexuelle) ou d'un individu réel (le père, par exemple).”<sup>821</sup>

Será a partir de esta crítica al modelo de Ginzburg, recordemos uno de los más tempranos descubridores de Warburg gracias a su texto -ya comentado- “Da A. Warburg a E. H. Gombrich (note su un problema di metodo)” (1966), donde podemos comprender mejor lo que GDH entiende por modelo sintomático; un modelo opuesto al modelo deductivo. Según plantea en su texto GDH, Carlo Ginzburg,

mantuvo solo las respuestas (por ejemplo, la pista como una señal de identificación) y omitió las preguntas (por ejemplo, la pista como un síntoma desidentificante). El conocimiento para Warburg es un conocimiento abierto que involucra síntomas y múltiples motivos ocultos -similar al conocimiento freudiano-, en oposición a los signos y deducciones a la manera de Panofsky. Finalmente, sería un conocimiento dialéctico,

---

<sup>820</sup> Carlo Ginzburg acuñó esta expresión “paradigma indiziario” en el artículo “*Spie. Radici di un paradigma indiziario*”. En: *Crisi della ragione*. Torino: Einaudi, 1979. En él, Ginzburg partió de un modelo epistemológico surgido en el siglo XIX, un nuevo paradigma, que según él había quedado olvidado. Así, en la década 1870-80, “comenzó a afirmarse en las ciencias humanas un paradigma de indicios que tenía como base, precisamente, la sintomatología, aunque sus raíces fueran mucho más antiguas” (GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e indicios* (1986). Madrid: Gedisa, 1999. Pág. 144). Los autores de referencia para Ginzburg serían Giovanni Morelli, Sigmund Freud y Arthur Conan Doyle. Se trata de una forma de conocimiento que Ginzburg relaciona con los cazadores primitivos: “(...) detrás de ese paradigma indicial o adivinatorio, se vislumbra el gesto tal vez más antiguo de la historia intelectual del género humano: la del cazador que, tendido sobre el barro, escudriña los rastros dejados por su presa” (*Ibid.* Pág. 146). Así, el método primitivo de los buscadores de huellas, se une al método de trabajo freudiano del síntoma y al detectivesco de Conan Doyle, sin olvidar por supuesto a Aby Warburg, cuyas famosas palabras “Dios habita en los detalles”, justamente aparecen citadas al comienzo de su artículo.

<sup>821</sup> GDH. “Pour une anthropologie des singularités formelles...”, *op. cit.* Pág. 158.

capaz de combinar el punto de vista antropológico no específico, con el análisis de las «peculiaridades formales» específicas de cada dato.<sup>822</sup>

Como conclusión a este recorrido, podemos afirmar que el denominador común a las distintas aproximaciones de la noción de síntoma es el trabajo de Freud. Ya en *La invención de la histeria*, vimos cómo GDH trataba de comprender el funcionamiento del síntoma en relación al ataque histérico, viendo las contradicciones, las inversiones temporales y la lucha de opuestos que anidaban en él y que forman parte de esta estructura dialéctica que define al síntoma. Pero también, y esto es especialmente importante, GDH, a partir de Freud, explicó que el síntoma funcionaba también como “una imagen de memoria”, como un verdadero “«símbolo mnémico»”. En *Devant l’image*, GDH llevó al terreno de la imagen la noción freudiana de síntoma como una forma de desgarrar la imagen, una verdadera “estética del síntoma” cuyo funcionamiento solo puede ser comprendido a través de la terminología aplicada por Freud a los procedimientos de figuración del sueño. De nuevo, al síntoma le caracterizan los choques, los montajes de elementos contradictorios y las sobredeterminaciones. Esto, llevado al terreno de las imágenes -la imagen como síntoma-, rompería con la idea «mímesis» de tradición vasariana así como con el modelo neo-kantiano ideado por Panofsky. Sin embargo, advierte GDH, este “saber de síntoma visual”, no puede ser un saber cerrado.

En su texto sobre Bataille, GDH continuó con esta aproximación a la cuestión del síntoma, pero en este caso en relación al sentido que el escritor francés le dio en sus textos, destacando una idea esencial: que Bataille concibió una “dialectique symptômal” como una dialéctica sin síntesis, abierta a múltiples interpretaciones y lejos del saber positivista. Se trata, como también argumentó en *Devant l’image*, de un saber, el del síntoma visual, en continuo movimiento, abierto a continuas re-interpretaciones. Por último, GDH, en su artículo sobre Warburg, contrapuso un modelo sintomático frente

---

<sup>822</sup> *Ibid.* El texto original en inglés del que he hecho la traducción, procede del resumen que aparece en la versión online del texto de GDH y que no lleva numeración de página. Sería este: “Carlo Ginzburg, for example, kept only the answers (e. g. the clue as an identifying signal) and skipped over the questions (e. g. the clue as a disidentifying symptoms). Knowledge for Warburg is open knowledge involving symptoms and multiple hidden motives - similar in that respect to Freudian knowledge - as opposed to signs and deductions in the manner of Panofsky. Finally, it is dialectical knowledge, capable of combining the non-specific, anthropological point of view with the analysis of the specific «formal peculiarities» in each datum. For Warburg, structure can only be attained in peculiarity.”

un modelo semiológico; un modelo sobredeterminado, freudiano, frente a un modelo deductivo (Panofsky/Ginzburg). GDH considera que el síntoma se distingue del signo por su debilidad y por no poder ser objetivado, apareciendo cuando no se le espera. Además, el conocimiento warburgiano sería un conocimiento dialéctico, en el que el historiador alemán supo estudiar los síntomas y los motivos ocultos -los «detalles» específicos de las imágenes-, junto con un enfoque antropológico abierto.

#### 2.4.2 Afinidades: Sigmund Freud y Aby Warburg. Síntoma y *Nachleben*

Una vez comprendidos y desplegados los distintos sentidos que GDH proporcionó a la noción de síntoma en sus trabajos previos a la *L' image survivante*, abordaremos ahora la lectura llevada a cabo por nuestro autor de la obra de Warburg teniendo como guía a Freud. Se trata de un hecho clave ya que, a partir de este momento, las principales nociones warburgianas que han venido siendo utilizadas, *Pathosformeln* y *Nachleben* - junto con otras que abordaremos-, serán entendidas y enriquecidas gracias a este original planteamiento: Freud visto como un intérprete de Warburg. Todo ello, a pesar de que, como ya comentaremos, Warburg apenas mencionó al psicoanalista vienés en sus escritos ni se sirvió de su terminología.

La primera argumentación que GDH realiza -de las muchas que iremos comentando- para justificar esta filiación es que

en el momento en el que se interrumpe la constitución teórica del *Nachleben* (...) surge la conceptualidad freudiana de la interrupción sintomática, verdadera teoría del *contratiempo* y del *contra-movimiento* comunicada por Ludwig Binswanger a su paciente (...) Las nociones freudianas, revisadas en parte por Binswanger, esclarecen y «abren» tanto la noción de *Nachleben* (...) como la de *Pathosformeln* (...) Gracias a este acercamiento se podrá comprender mejor en qué medida Warburg no fue «historiador de las imágenes» más que en la medida en que interrogaba tanto al inconsciente de la historia como al de las imágenes.<sup>823</sup>

---

<sup>823</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 249.

Como podemos apreciar, GDH realiza en este texto una importante afirmación: que la cuestión freudiana del síntoma le fue “comunicada” a Warburg a través de Binswanger durante la estancia del historiador alemán en su clínica<sup>824</sup>. De esta forma, las “nociones freudianas” abrieron “tanto la noción del *Nachleben* (...) como la de *Pathosformeln*”. Un planteamiento que se opone a la visión que sobre este tema tuvo Gombrich en su biografía, quien cuestionó esta posible influencia y más bien habló del rechazo que Warburg tuvo hacia Freud. Sobre este tema, GDH afirma que “[n]o basta con decir, para creer zanjada la cuestión, que Warburg tenía un conocimiento imperfecto de Freud, como afirma Gombrich al principio -como una urgente precaución- de su «biografía intelectual» (...) Ahora bien, las analogías existen y han sido señaladas por el propio Gombrich.”<sup>825</sup>

Veamos pues cuales son los comentarios de Gombrich respecto al conocimiento que Warburg tenía sobre el trabajo de Freud. Ya en la introducción de su libro Gombrich comienza apuntando que Warburg no “llegó a conocer bien la aproximación de Freud al mito”<sup>826</sup>, señalando de esta manera que el historiador alemán tenía por tanto “un conocimiento imperfecto de Freud”. El siguiente párrafo que Gombrich dedica a esta cuestión es para hablar sobre la noción de “polaridad” en Warburg:

Efectivamente, se da un curioso paralelismo entre la creencia de Warburg en la «polaridad» asociada a su uso de nociones lingüísticas, derivadas de Osthoff y el uso por parte de Freud del artículo del artículo «Vom Gegensinn Urworte» de K. Abel, del cual concluyó Freud que incluso las palabras tuvieron originariamente significados contrarios y que conservaron dicha polaridad en nuestro inconsciente. Warburg no parece haber tenido conocimiento de Freud hasta mucho más tarde, cuando mostró su disgusto y rechazo por el hincapié de éste en la sexualidad.<sup>827</sup>

En este caso, Gombrich habla ahora directamente del rechazo de Warburg por las teorías de Freud, un tema en el que incide páginas más adelante, cuando comenta que

---

<sup>824</sup> Es interesante señalar que durante este periodo, como Maurizio Ghelardi indica en su *Aby Warburg et la «lutte pour le style», op. cit.* Pág 150, a Warburg se le impidió consultar el libro de Freud *Totem y Tabú*. La fuente es WARBURG, A. *Werke in Einem Band*. Berlín: Suhrkamp Verlag, 2010. Pág. 583.

<sup>825</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 249..

<sup>826</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg..., op. cit.* Pág. 25.

<sup>827</sup> *Ibid.* Pág. 174.



“Warburg no quería oír hablar de él, pero el enfoque de Jung, ciertamente, no se oponía a su manera de pensar, aun cuando no le mencione en ninguna de las notas que yo he consultado”<sup>828</sup>. Una afirmación, esta cercanía con Jung, que ya fue años antes planteada por Fritz Saxl<sup>829</sup> y que, como afirma el propio Gombrich, no está demostrada a partir de ningún texto de Warburg.

La última mención que Gombrich realiza sobre Freud en su obra, sin embargo, será para trazar un sorprendente paralelismo entre ambos autores a partir de un escrito de Thomas Mann<sup>830</sup>: “Thomas Mann definió de excepcional la postura de Freud, ya que éste conocía el aspecto oscuro de la psique si bien se ponía de parte de la razón. Lo mismo cabe afirmar de Warburg. Como Freud, Warburg no era optimista. No estaba seguro de que la razón hubiese ganado la última batalla a la sinrazón; pero consideró tarea suya (...) participar en la lucha por la ilustración precisamente por conocer la fuerza del campo contrario.”<sup>831</sup> Un comentario que lleva a GDH a afirmar que “las analogías existen y han sido señaladas por el propio Gombrich<sup>832</sup> (...) tanto Warburg como Freud interrogan a la cultura en sus malestares, en sus continentes negros, en sus regiones de inactualidades y supervivencias y, por tanto, de rechazos.”<sup>833</sup>

Pero, ¿cómo entonces demostrar esta filiación entre ambos autores sin existir referencia a Freud en los trabajos de Warburg? La respuesta de GDH es que para demostrar estas “analogías” entre Freud y Warburg resulta “insuficiente”, aunque “útil”, ir a las “*fuentes directas*”<sup>834</sup>. Por ello,

[s]e trata más bien, de buscar en el nivel fundamental de la construcción de un *punto de vista*: ¿cómo una antropología de las imágenes ha debido de tener en cuenta un trabajo de la memoria consciente? (...) ¿Cómo ha llegado a utilizar un modelo teórico

---

<sup>828</sup> *Ibid.* Pág. 267.

<sup>829</sup> Véase SAXL, Fritz. “Warburg’s Visit to New Mexico” (1929-30). En: *Lectures*. Londres: The Warburg Institute, 1957. Pág. 326. Allí Saxl habla del viaje de Warburg a México como “a journey to the Archetypes”.

<sup>830</sup> Véase MANN, Thomas. “Über die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte”. En: *Die psychoanalytische Bewegung*, vol I, 1. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, mayo-junio 1929.

<sup>831</sup> GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 295.

<sup>832</sup> *Ibid.* Pág. 249.

<sup>833</sup> *Ibid.* Pág. 249-250.

<sup>834</sup> *Ibid.* Pág. 251.

particular, paradójico -el síntoma en sentido freudiano-, que hacía de la *Kulturwissenschaft* en general y de la historia del arte en particular una verdadera *psicopatología* de los objetos de la cultura? Tal es la cuestión a la que tenemos que tratar de responder ahora.<sup>835</sup>

Para ello, GDH comienza argumentando cómo Warburg, al igual que muchos de sus contemporáneos (pone como ejemplo a Lamprecht, Wölffin, Berenson, Schmarsow o Worringer<sup>836</sup>) abordó “la historia cultural desde el ángulo de la psicología”<sup>837</sup>. De hecho, el propio Warburg definiría su biblioteca como “«una colección de documentos sobre la psicología de los modos de expresión humana»<sup>838</sup> (*eine Urkundensammlung zur Psychologie der menschlichen Ausdruckskunde*)”. Esta aproximación a la psicología tendría como resultado que su “«ciencia sin nombre»”, transformara la “historia de arte tradicional (...) en *historia de la psique* tal y como encarnan estilos, formas, «fórmulas de pathos», símbolos, fantasmas y creencias y, en suma, todo lo que Warburg resumía en el término «expresión» (*Ausdruck*).”<sup>839</sup>

Sin embargo, como explica GDH más adelante, no se trataba de estudiar la psique individual de los artistas de una época determinada, sino de abordar “una *psique* transpersonal y transindividual. Una condición psíquica común (...)”. Una idea que lleva a GDH a establecer “que el *Nachleben* debe ser pensado [no solo] como un *tiempo psíquico*, sino también que la *Pathosformeln* debe ser comprendida como un *gesto psíquico*”<sup>840</sup>. De esta forma, las *Pathosformeln* serían “los síntomas visibles -corporales, gestuales, presentados, figurados- de un tiempo psíquico que no se puede reducir a la simple trama de peripecias retóricas, sentimentales o individuales.”<sup>841</sup>

El síntoma, como estamos viendo, se ha convertido ya en el concepto clave a partir del cual GDH entiende e interpreta las nociones fundamentales de Warburg. De hecho, incluso la investigación de Warburg sobre la cuestión del símbolo, “si estuvo en el

---

<sup>835</sup> *Ibid.*

<sup>836</sup> *Ibid.* Pág. 252.

<sup>837</sup> *Ibid.*

<sup>838</sup> WARBURG, A. *Erinnerungen aun dem Gebiet der Pueblos*. Londres: Warburg Institute Archive, III, 93.4, 1923. Pág. 265. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op, cit.* Pág. 252.

<sup>839</sup> GDH. *La imagen superviviente, op, cit.* Pág. 253-254.

<sup>840</sup> *Ibid.* Pág. 254.

<sup>841</sup> *Ibid.*

centro de [sus] preocupaciones teóricas no fue en calidad de una *síntesis abstracta* de la razón y lo irracional, de la forma y de la materia, etc<sup>842</sup>, sino como el *síntoma* concreto de una separación incesantemente presente en la «tragedia de la cultura»<sup>843</sup>. Una idea que GDH ejemplifica mencionando las representaciones de la Magdalena que aparecen en la obra escultórica de Niccoló dell'Arca *Lamentación por Cristo muerto* (1480) o en la *Crucifixión* (1485) de Bertoldo di Giovanni donde “queda claro que la «expresión» gestual no es simbólica más que por haber sido primero sintomática.”<sup>844</sup>

#### 2.4.2.1 *Dialektik des Monstrums*

Antes de continuar con las aportaciones de GDH respecto a la importancia del síntoma y de lo psíquico en el trabajo de Warburg, es necesario plantearnos una cuestión fundamental respecto al tema que nos ocupa en este apartado, las afinidades existentes entre la terminología freudiana y warburgiana. Si Warburg, como hemos visto, introdujo la cuestión de lo psíquico en sus estudios sobre la imagen y si, según GDH, Binswanger “comunicó” a Warburg durante su estancia en su clínica de Kreuzlingen la terminología freudiana, ¿por qué motivo el historiador alemán no se sirvió directamente de toda esta terminología y, de forma particular, de la noción de inconsciente? Respecto a esta importante cuestión, GDH argumenta:

Cuarenta años más tarde -es decir, poco antes de su muerte- «el psichistoriador» tenía a su disposición el concepto freudiano del inconsciente. Pero, como si temiese que la noción sustantiva (*das Unbewusste*) le alejara de la dinámica que pretendía caracterizar, prefirió, una vez más, llevar su búsqueda a los amasijos de serpientes en movimiento: prefirió hablar de una «dialéctica del monstruo» (*Dialektik des Monstrums*).<sup>845</sup>

---

<sup>842</sup> *Ibid.* Pág. 257. Es necesario mencionar que en esta frase, en la que explica la función del símbolo, GDH se remite en una nota a pie de página a dos textos de CASSIRER, E “La forme du concept dans le pensée mythique” (1922). En: *Oeuvres, VI, Trois essais sur le symbolisme*. París: Le Cerf, París, 1997. Pág. 39-111, y “Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften”. En: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-1922*. Leipzig-Berlín: Teubner, 1923. Respecto a la cuestión del símbolo en Cassirer, GDH dedicará uno de sus últimos capítulos de *La imagen superviviente* a este tema: “Formas sintomáticas y formas simbólicas: ¿Warburg con Cassirer?”. Pág. 392-410.

<sup>843</sup> *Ibid.*

<sup>844</sup> *Ibid.* Pág. 258.

<sup>845</sup> *Ibid.* Pág. 259.

GDH no ofrece aquí una respuesta precisa a esta importante cuestión, solo menciona que Warburg “prefirió hablar de una «dialéctica del monstruo»” en vez de servirse del concepto de “inconsciente”. Pero, ¿a qué se refiere GDH al hablar de esta «dialéctica del monstruo»? Su respuesta es que esta dialéctica

no describe otra cosa que una estructura de síntoma. Porque es ésta la que explica, a la vez, tanto el rechazo como el retorno de lo rechazado (*refoulement et du retour du refoulé*): rechazo en «fórmulas plásticas de compromiso (*plastische Ausgleichsformel*) que apenas franquean el «umbral de la conciencia» (*Schwelle des Bewusstseins*); retorno de lo rechazado en la «crisis» (*Krisis*) y la figura «sintomática» (*symptomatisch*) que surgen del «grado de tensión máxima de la energía» (*höchste energetische Anspannung*) (...).<sup>846</sup>

Tal y como se puede apreciar en esta compleja definición, GDH teje en ella una verdadera red de conceptos que, a continuación, deberemos desenredar. Así, para explicar qué es la *Dialektik des Monstrums* -finalmente “una estructura de síntoma”-, utiliza una serie de conceptos freudianos: “«síntoma»”, “«rechazo»”, “«retorno de lo rechazado»”, “«crisis»”, que une a otra serie de términos warburgianos como “«fórmulas plásticas de compromiso»”, “«umbral de la conciencia»” y “«grado de tensión máxima de la energía»”. Comenzaremos pues primero analizando los términos procedentes de Warburg, leyéndolos dentro del contexto original en el que aparecen, el artículo de Warburg titulado “La última voluntad de Francesco Sassetti” (1907), para así poder comprender mejor su sentido previo:

Ahora comprendemos *sintomáticamente*<sup>847</sup> por qué la Fortuna, la diosa del viento, cruzaba el *umbral de la conciencia* de Sassetti en la crisis de 1488 convertida en el baremo de la más *extrema tensión vital*. Para Rucellai, lo mismo que para Sassetti, se trataba de la *representación plástica del equilibrio*<sup>848</sup> entre la confianza «medieval» en Dios y la confianza en uno mismo propia del hombre del Renacimiento.<sup>849</sup>

---

<sup>846</sup> *Ibid.* Pág. 259-260.

<sup>847</sup> Las cursivas son mías.

<sup>848</sup> Como se puede apreciar, existen ciertas divergencias a la hora de traducir este mismo texto según la traducción efectuada en el libro *El Renacimiento del paganismo*, y la versión del mismo en *La imagen superviviente*, que es primero una traducción del alemán al francés y luego del francés al español. Sin embargo, se trata de los mismos términos. En la traducción de *La imagen superviviente* “*plastische Ausgleichsformel*” se traduce por “fórmulas plásticas de compromiso” y en el texto en español de *El Renacimiento del paganismo* como “*representación plástica del equilibrio*”. También lo

El artículo de Warburg del que procede esta cita se centra en estudiar el testamento del banquero italiano Francesco Sassetti (1421-1490) y, concretamente, qué sentido tuvo para él la “Fortuna”, a la que Sassetti consideró “como encarnación del mundo hostil, como un lúgubre demonio de los vientos amenazando con hacer encallar la barca de su vida”<sup>850</sup>. Warburg también abordó el influjo que tuvo en la vida de Sassetti otros elementos procedentes de la Antigüedad pagana, algo que se puede apreciar en el *Exlibris* del banquero, donde aparecen figuras de centauros; imágenes que según Warburg muestran que en este *Exlibris* “el desenfreno demoniaco propio del centauro todavía está reprimido (*in Zaum gehalten*).”<sup>851</sup> Estos centauros aparecerían a sí mismo en la capilla de la iglesia de Santa Trinità (Florencia), encargada por el propio Sassetti, un espacio en el que, entre otros motivos antiguos, podemos ver imágenes de soldados romanos en lucha insertados en escenas religiosas y para los que se utilizaron distintas fórmulas patéticas antiguas.

En su artículo, y para demostrar cómo este influjo de la Antigüedad fue experimentado por distintas figuras prominentes de la época, Warburg realizó un trabajo iconográfico sobre distintas representaciones de la Fortuna, especialmente en el escudo de la familia del comerciante florentino Giovanni Rucellai. Una imagen, la Fortuna, considerada por el historiador alemán como un “símbolo de la energía antigua”<sup>852</sup>.

---

vemos, en “*höchste energetische Anspannung*”, traducido como “grado de tensión máxima de la energía” y en el segundo libro como “*extrema tensión vital*”.

La versión original en alemán del texto de Warburg en el que aparecen las frases citadas por GDH sería este: “Wir fühlen jetzt, warum bei Francesco Sassetti in der Krisis von 1488 die Windgöttin Fortuna symptomatisch als Gradmesser seiner höchsten energetischen Anspannung über die Schwelle seines Bewusstseinstritt; sie funktioniert bei Rucellai wie bei Sassetti in gleichem Sinne als plastische Ausgleichsformel zwischen "mittelalterlichem" Gottvertrauen und dem Selbstvertrauen des Renaissance-menschen. Innerlich und äußerlich noch zu jener älteren Generation der Medici gehörig, die ihre überseeischen Geschäftskontrakte mit der Formel: "Col nome di Dio e di Buonaventura") beginnen konnten, strebten sie in noch ungestörter Ausgleichshoffnung instinktiv und bewusst einen neuen mittleren Zustand der Selbstbehauptung an, gleich weit entfernt von mönchisch-weltflüchtiger Askese, wie von weltbehahender Renommance”. (WARBURG, A. “*Francesco Sassettis letztwilliges Bürgertum*” (1907). En: *Gesammelte Schriften. Band I, op. cit.* Pág. 151).

<sup>849</sup> WARBURG, A. “La última voluntad de Francesco Sassetti” (1907). En: *El Renacimiento del paganismo, op. cit.* Pág. 193.

<sup>850</sup> *Ibid.* Pág. 190.

<sup>851</sup> *Ibid.* Pág. 195. Respecto a la utilización de la palabra “reprimido”, es un término elegido por el traductor para traducir “*in Zaum gehalten*”, que literalmente se referiría a “mantenido en control”. Freud, cuando habla de retorno de lo reprimido se sirve de otra expresión en alemán, “*Wiederkehr des Verdrängten*”.

<sup>852</sup> *Ibid.* Pág. 191.

Como conclusión a su texto, Warburg escribió un comentario que nos puede ayudar a entender mejor por qué motivo GDH introduce estos términos del historiador alemán para hablar de la “dialéctica del monstruo”. Se trata de un párrafo referido a la peculiar decoración de la capilla, financiada por Sassetti y cuyos frescos fueron pintados por Ghirlandaio:

De este modo podemos conjugar las oposiciones, en apariencia irreductiblemente extrañas, entre las ropas flamencas de los pastores y los trajes imperiales, entre Dios y la Fortuna, entre el David con la honda y el centauro, el «mitia fata mihi» y el «à mon pouvoir», entre la muerte del santo y la de Meleagro; son fruto de una polaridad orgánica [*organische Polarität*], de las oscilaciones propias de un hombre culto del Renacimiento que persigue su reconciliación en una época de enérgica metamorfosis de la auto-conciencia [*der Metamorphose des energetischen Selbstbewusstseins*].<sup>853</sup>

Warburg habla aquí de cómo esta singular mezcla de motivos cristianos y paganos formaron parte de este particular “contexto” histórico en el que vivió el banquero, “entre la Edad Media y el Renacimiento pleno”, un periodo que “es el de los símbolos de energías en equilibrio”<sup>854</sup>. Pero estas energías antiguas que transmiten estas figuras, escribe Warburg, parecen estar justamente en parte ocultas o reprimidas, “envueltos de sombras bajo los santos” o “en el reino intermedio de las sombras”<sup>855</sup>. Sassetti, añade Warburg, al introducir el *pathos* guerrero de las figuras romanas, los centauros y demás motivos paganos, en su capilla mortuoria, “creía haber conjurado a estos inquietantes espíritus incluyéndolos en la sólida arquitectura del pensamiento cristiano-medieval. Sassetti no podía imaginar -imposible con anterioridad, a Savonarola- que su optimista voluntad de subordinación significaba en realidad una prueba crítica de resistencia.”<sup>856</sup>

Es, pues, dentro de este estudio sobre Sassetti, de donde GDH extrae estos términos que le sirven para explicar y desarrollar la noción de “dialéctica del monstruo”, que no es mencionada como tal en el texto, así como tampoco aparece la expresión “estructura de síntoma”, a pesar de que sí aparece la palabra “sintomático”, pero no parece que en este caso Warburg esté sirviéndose de un término freudiano sino de su acepción común.

---

<sup>853</sup> *Ibid.* Pág. 199.

<sup>854</sup> *Ibid.* Pág. 198.

<sup>855</sup> *Ibid.*

<sup>856</sup> *Ibid.* Pág.199.

¿De dónde procede entonces la acepción de “dialéctica del monstruo”? Esta expresión aparece en una serie de notas no publicadas escritas en su *Briefmarke* y fue citada por el propio Gombrich. La nota en concreto es ésta: “«La dialéctica del monstruo como fundamento de una teoría sociológica de la energía»<sup>857</sup> [*Die Dialektik des Monstrums als Grundlage einer soziologischen Energetik*]”. Gombrich, en su libro, introduce esta frase en relación al interés de Warburg por la “polaridad” de los símbolos astrales; símbolos que “parecían cargados de la energía de una forma primitiva de existencia rodeada por el temor de la mentalidad fabricadora de mitos”<sup>858</sup>. Estos “símbolos cósmicos”, según el biógrafo, fueron “ambivalentes”, ya que el “individuo” podía “decidir” si éstos tenían para él una función de “orientación” o se convertirían “en demonios que regían la vida humana”. Sería así como surgiría esta dialéctica del símbolo, ya que la polaridad de este símbolo cósmico podía derivar hacia un símbolo “ordenador”, o convertirse en “demonios” o “monstruos”. Un planteamiento que nos ayuda a entender lo que pudo significar para Warburg esta “dialéctica del monstruo”, relacionada con la polaridad del símbolo, algo de lo que también habló en su trabajo sobre Sasseti, cuando describía las oposiciones que había en los temas y figuras que aparecían en la capilla y que “son fruto de una polaridad orgánica [*organische Polarität*], de las oscilaciones propias de un hombre culto del Renacimiento”.

Una vez entendido de dónde procede el término “dialéctica del monstruo”, es necesario dar el siguiente paso y hacernos la siguiente pregunta: si “la dialéctica del monstruo (...) describe (...) la estructura del síntoma”, entonces, ¿en qué consistiría esta “estructura de síntoma”? En primer lugar, según expone GDH, “*ésta (...) explica, a la vez, tanto el rechazo como el retorno de lo rechazado.*”<sup>859</sup>

Detengámonos, pues, en esta primera descripción de lo que es la “estructura de síntoma” como forma también de dar paso a la terminología freudiana que aparece en la descripción de “dialéctica del monstruo”. “El rechazo como el retorno de lo rechazado” son dos conceptos que también suelen traducirse en castellano como “represión” (*Verdrängung*) y “retorno de lo reprimido” (*Wiederkehr des Verdrängten*), y que son

---

<sup>857</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 236.

<sup>858</sup> *Ibid.*

<sup>859</sup> El subrayado es mío.

fundamentales dentro de los estudios psicoanalíticos. Respecto a su sentido, según el diccionario de Laplanche y Pontalis, la “represión” sería:

A) En sentido propio: operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión (...).

B) En sentido más vago: el término «represión» es utilizado en ocasiones por Freud en una acepción que lo aproxima al de «defensa», debido, por una parte, a que la operación de la represión en el sentido A, se encuentra, al menos como un tiempo, en numerosos procesos defensivos complejos (en cuyo caso la parte es tomada por el todo) y, por otra parte, a que el modelo teórico de la represión es utilizado por Freud como el prototipo de otras operaciones defensivas.<sup>860</sup>

Respecto al “retorno de lo reprimido”, el mismo diccionario nos explica que sería: “Proceso en virtud del cual los elementos reprimidos, al no ser nunca aniquilados por la represión, tienden a reaparecer y lo hacen de un modo deformado, en forma de transacción.”<sup>861</sup>

En cuanto a lo que nos ocupa, entender a qué se refiere nuestro autor con el retorno de aquello que es rechazado en relación a Warburg, GDH cita un texto de Freud que añade otra idea importante a esta cuestión: que esta dialéctica es continua. No se trata de un proceso único. Así, dice Freud:

No hay que imaginarse el proceso del rechazo como un acontecimiento único seguido de un éxito duradero, como cuando se ha abatido algo vivo que, en adelante, está muerto; por el contrario, el rechazo exige un gasto persistente de fuerza. [...] Podemos imaginarnos las cosas así: lo rechazado ejerce, en dirección de lo consciente, una presión continua que debe ser por una contrapresión incesante.<sup>862</sup>

Hay, así, dos fuerzas opuestas que luchan entre sí, lo “rechazado”, lo reprimido, y el momento del “rechazo”, esa “contrapresión incesante”. Además, esta reaparición de lo

---

<sup>860</sup> LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Diccionario de psicoanálisis*, op. cit. Pág. 375.

<sup>861</sup> *Ibid.* Pág. 388.

<sup>862</sup> Este párrafo procede de un montaje de distintas obras de Freud: *Métapsychologie* (1915). París: Gallimard, 1968. Pág. 52-53 y 56; *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1916-17). París: Gallimard, 1999. Pág. 365-383. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 295



“rechazado” se produce de forma intermitente, ya que “retorna” sin llegar a desaparecer del todo (el “rechazo no logra abatirlo”). La cuestión de la repetición en relación al síntoma sería por tanto algo inherente a la represión; un tema que abordaremos más adelante.

Ahora ya podemos comprender mejor qué es esta “estructura del síntoma” (que es descrita por la “dialéctica del monstruo”): una estructura de carácter dialéctico basada en la oposición y la lucha existente entre el “rechazo” y el “retorno de lo rechazado”. Dos términos que GDH utilizará a continuación para construir una nueva definición de la *Pathosformel*. Las fórmulas del *pathos* serían ahora “las cristalizaciones corporales de la «dialéctica del monstruo». *Momentos-síntoma* de la imagen antropomorfa” que Warburg concibió “desde un punto de vista dialéctico del rechazo («fórmula plásticas de compromiso») y “«del retorno de lo rechazado» («crisis», «grado de tensión máxima»)”<sup>863</sup>.

Continuando con el desarrollo del concepto warburgiano de “dialéctica del monstruo”, GDH afirma que el mejor modelo para comprenderlo es el modelo del síntoma histórico, pues en él “se unen, en efecto, las *Pathosformeln* expresivas de la crisis y el *Nachleben* de un traumatismo latente que retorna en la intensidad de los movimientos producidos”<sup>864</sup>. Por ello, y como forma de estudiar este “modelo sintomatológico” [*modèle symptomatologique*], GDH se remitirá a la “clínica de la histeria” de Charcot. Sin embargo, advierte GDH, hay que ser cauteloso en esta búsqueda de afinidades entre Charcot y Warburg. Nuestro autor se refiere concretamente al estudio de Sigrid Schade titulado *Études cliniques sur le grande hystérie ou hystéroépilepsie*<sup>865</sup> (1995), donde la autora emparenta los “repertorios iconográficos”<sup>866</sup> surgidos de la clínica de la histeria, con el atlas *Mnemosyne*. Efectivamente, en el libro publicado por el colaborador de Charcot, P. Richer<sup>867</sup>, en 1881, aparece una amplia iconografía de la histeria, representada mediante más de cien dibujos en los que se describe cada uno de los

---

<sup>863</sup> *Ibid.* Pág. 260.

<sup>864</sup> *Ibid.* Pág. 261.

<sup>865</sup> SCHADE, S. “Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body The ‘pathos formula’ as an aesthetic staging of psychiatric discourse - a blind spot in the reception of Warburg”. En: *Art History*, vol. XVIII, n<sup>o</sup>4. Oxford y Cambridge: Blackwell Publishers, 1995. Pág. 499-517.

<sup>866</sup> GDH *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 261.

<sup>867</sup> RICHER, P. *Études cliniques sur le grande hystérie ou hystéroépilepsie*. París: Delahaye & Lecrosnier, 1881.

posibles estados y fases del ataque histérico, a partir de los cuales, como argumenta GDH comentando trabajo de S. Schade, es posible ver a “Charcot como un «precursor» [predecesor] de Warburg en el plano de la interdisciplinariedad, de la observación de los cuerpos entregados al momento del *pathos*, de la pasión e incluso de la locura dionisiaca”<sup>868</sup>.

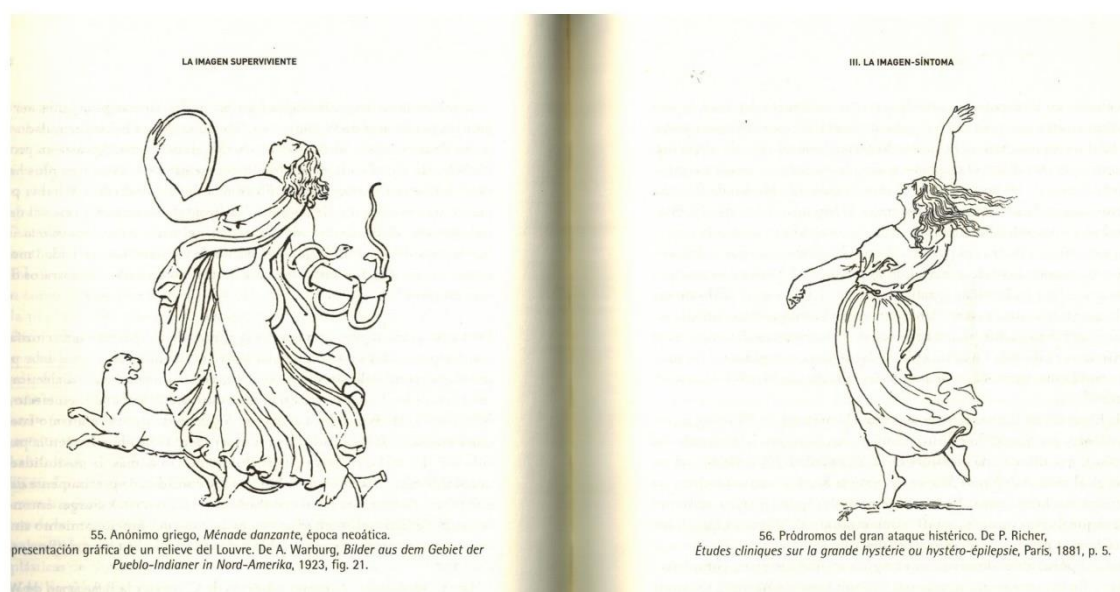


Fig. 8. GDH. *La imagen superviviente*. Pág. 262-263.

Pero, aunque las “analogías” aparentemente existen -por ejemplo, entre las ninfas de Warburg y las “figuras de las histéricas dibujadas por Richer<sup>869</sup>”, advierte GDH, éstas se encuentran llenas de peligros. Charcot en su clínica pretendía “dominar las diferencias del síntoma” de las histéricas, y para ello las hizo “plegarse a las imágenes patéticas que les precedían en la «iconografía artística» del maestro (...) Si la histérica de Richer se parece tanto a la ménade de Warburg es, en primer lugar porque Richer quiso dibujar a sus histéricas a la manera del arqueólogo que dibuja una escultura de la Antigüedad”. Y eso es algo que según GDH le separa de Warburg, quien en su atlas “respeto las discontinuidades y las diferencias, no borra jamás los hiatos temporales (...) mientras que el cuadro de Charcot persigue las continuidades y semejanzas.”<sup>870</sup>

<sup>868</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 262.

<sup>869</sup> *Ibid.* Pág. 263.

<sup>870</sup> *Ibid.* Pág. 264.

A continuación, GDH sigue acentuando estas diferencias, distinguiendo entre la “sintomatología” de Charcot y la de Warburg. La primera, sería una categoría “clínica” que se remite a su “determinación”, mientras la segunda se trataría de una categoría “crítica” y “sobredeterminada”<sup>871</sup>.

Tras exponer las divergencias entre Charcot y Warburg, GDH retoma a Freud, preguntándose cómo el psicoanalista vienés pudo “superar el iconografismo de Charcot<sup>872</sup>”. Su respuesta es que Freud se sirvió para ello de los tres principios darwinianos<sup>873</sup>: la “impronta o «repetición memorativa», el desplazamiento o «derivación» y, finalmente, la «antítesis» o posibilidad de inversión con el contrario.”<sup>874</sup> Como explica a continuación,

[l]a *impronta* permite a Freud comprender en qué medida el síntoma actualizaba una memoria inconsciente en acción. El *desplazamiento* permite explicar el juego constante de las imbricaciones figurales y de las metamorfosis significantes: una manera dinámica de encarar la complejidad de los fenómenos. La *antítesis*, por su parte, permitirá describir los modos con que el inconsciente, en el síntoma, hace caso omiso -«ignora»- de la contradicción lógica y el tiempo de los biomorfismos triviales.<sup>875</sup>

El síntoma histérico abandonará así con Freud el terreno de la iconografía y “[d]esarrolla más bien, los *dinamogramas* de múltiples polaridades reunidas en amasijo o erráticamente montadas unas sobre otras (...) En el enlace dialéctico de estas polaridades surge el momento sintomático como tal.”<sup>876</sup> Para ejemplificar esta compleja idea, GDH se remite nuevamente a uno de sus ejemplos predilectos -se trata de una de las citas de Freud que en más ocasiones aparece repetida en la obra de nuestro autor.<sup>877</sup> En él, Freud narra cómo una mujer durante un ataque

---

<sup>871</sup> *Ibid.* Pág. 264-265.

<sup>872</sup> *Ibid.* Pág. 266.

<sup>873</sup> Estas equivalencias entre Darwin y Freud GDH las toma del libro de RITVO, Lucille. *L'ascendant de Darwin sur Freud*. París: Gallimard, 1992. Pág. 264-273.

<sup>874</sup> *Ibid.*

<sup>875</sup> *Ibid.* Pág. 267.

<sup>876</sup> *Ibid.* Pág. 267-268.

<sup>877</sup> Aparece, al menos, en *La invención de la histeria* (1982), *op. cit.* Pág. 219; *Ante la imagen* (1990), *op. cit.* Pág. 329; *Lo que vemos lo que nos mira* (1992), *op. cit.* Pág. 145 (nota 33); *Le ressemblance informe* (1995), *op. cit.* Pág. 361; y en el artículo “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne” (1966), aunque en este caso solo aparece la expresión, procedente de esa cita, «simultanéité contradictoire».

mantiene con una mano su ropa apretada contra el cuerpo (como mujer) mientras que con la otra trata de arrancársela (como hombre) Esta simultaneidad contradictoria (*diese widerspruchsvolle Gleichzeitigkeit*) condiciona en gran parte lo que tiene de incomprensible (*die Unverständlichkeit*) una situación no obstante tan plásticamente figurada en el ataque (*eine im Anfalle so plastsich dargestellte Situation*) y se presta por tanto perfectamente a la disimulación del fantasma inconsciente en acción (*Verhüllung der wirksamen unbewussten Phantasie*).<sup>878</sup>

Freud, según la lectura de GDH, abandona la pura -e incomprensible- descripción corporal del fenómeno llevada a cabo por Richer y Charcot, y logra “extraer la *fórmula de este pathos* corporal, la *fórmula de este caos gestual* que explota en el ataque” y donde Freud fue capaz de “reconocer, en efecto, una estructura ejemplar.”<sup>879</sup> Una estructura que según GDH estaría dividida en distintos elementos y que nos ayuda a ver el aspecto antropológico que subyace a “la dialéctica del monstruo”.

El primer elemento de esta “estructura de síntoma” sería “la *intensidad plástica* de las formas corporales y de los movimientos producidos”, y que “parece abocada a la «incomprensibilidad» (*Unverständlichkeit*)”. Intensidad que GDH relaciona a partir de Warburg con la “intensidad dionisiaca de una Magdalena al pie de la cruz.”<sup>880</sup> El segundo elemento, que corresponde con la antítesis darwiniana, sería “la simultaneidad *contradictoria*”, movimiento en el cual cobra un papel especialmente relevante el “drapeado de la vestimenta”, ya que la enferma tira (como hombre) y aprieta de la ropa (como mujer). “El resultado será una *imbricación en movimiento*, una «dinamografía» de polaridades mezcladas”<sup>881</sup> que nos muestra cómo “«[e]l síntoma representa la realización de dos deseos contradictorios».”<sup>882</sup> Para GDH, además el síntoma

se ve *sobredeterminado* en un plano no solamente sincrónico (varios sentidos al mismo tiempo...) sino también diacrónico (...) modificándose cada uno de ellos en el tiempo). Es resumen, el síntoma en el sentido freudiano da cuenta con una gran

---

<sup>878</sup> FREUD, S. “Les fantasmes hystériques et leur relation á la bisexualité” (1908). En: *Névrose, psychose et perversion*. París: PUF, París, 1973. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 268.

<sup>879</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 268.

<sup>880</sup> *Ibid.*

<sup>881</sup> *Ibid.* Pág. 269.

<sup>882</sup> FREUD, S. *La Naissance de la psychanalyse (1887-1902)*. París: PUF, París. Pág. 247. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 269.

exactitud de aquello que Warburg trataba de comprender en la oscilación constante entre «polarizaciones extremas» y «despolarizaciones» productoras de «ambivalencias». <sup>883</sup>

Otro paralelismo que GDH destaca entre ambos autores, es la “«capacidad de resistencia (*so widerstandsfähig*)»”<sup>884</sup> del síntoma mencionada por Freud, con el *Nachleben* y su capacidad para sobrevivir oculto, reapareciendo durante los momentos de “crisis”. También, afirma GDH, “lo que dice Freud de la contorsión histérica lo dice exactamente Warburg de las fórmulas figurativas susceptibles de supervivencias: su juego con la antítesis (...) manifiesta a la vez su trabajo de *transformación* y su *tenacidad*, su capacidad de eterno retorno”<sup>885</sup>. GDH, pone como ejemplo de ello “el gesto desesperado del *Pedagogo* antiguo sobreviviendo *invertido* en el gesto triunfante del David renacentista”<sup>886</sup>.

Para finalizar con esta aproximación al segundo elemento de la estructura del síntoma, la “«simultaneidad contradictoria»”, GDH afirma que este concepto fue una “intuición común a Freud y a Warburg” y que “tiene quizás su fuente -una vez más- en la estética y la morfología goethianas<sup>887</sup>”, concretamente en su estudio sobre el *Laocoonte*, una escultura donde se intentó, según GDH, “*esculpir fuerzas múltiples* y manifestar antropológicamente la contorsión misma (...) a saber, la antítesis del *movimiento* y la *parálisis*”<sup>888</sup>; dos elementos que ejemplifican esta “simultaneidad contradictoria”.

Llegamos, pues, al “tercer elemento estructural del síntoma: el *desplazamiento*”. Un elemento que transforma el principio darwiniano de “«asociación»” y que ayuda a entender que “la expresión sintomática (...) procede de un verdadero trabajo de disimulación, ese «velamiento del fantasma inconsciente» (*Verhüllung der wirksamen unbewussten Phantasie*) con el que Freud concluye su magistral descripción del

---

<sup>883</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 269.

<sup>884</sup> FREUD, S. *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1916-17), op. cit. Pág. 456. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 270.

<sup>885</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 271.

<sup>886</sup> *Ibid.* Pág. 270.

<sup>887</sup> *Ibid.*

<sup>888</sup> *Ibid.* Pág. 272-273.

acontecimiento histérico”<sup>889</sup>. El síntoma, por tanto, se “desplaza” y se transforma, permitiendo “a algo «rechazado» a *retornar*”. GDH pone como ejemplo la Venus de Botticelli y el desplazamiento de su “intensidad patética” que iba de su cuerpo al cabello estudiado por Warburg, y el caso de la paciente Dora analizado por Freud, en quien el psicoanalista vio “«un desplazamiento de la sensación» (*Verschiebung der Empfindung*) (...) desde la «mucosa inferior» (abrazo, genitalidad) hacia la «mucosa superior» (disgusto, oralidad).”<sup>890</sup>

Sin embargo, advierte GDH, aunque comprendamos que el síntoma se “desplaza” y “migra”, éste “no nos da acceso (...) más que a la *organización de su inaccesibilidad* misma (...) que no se resuelve con ninguna «clave» suplementaria del diccionario iconológico”. Son así múltiples las “puertas por abrir”, mostrando que es necesario pensar “en términos de desplazamientos”, de “«migraciones»”<sup>891</sup>, como así lo hizo Warburg en relación a las *Pathosformeln* a través de las imágenes dispuestas en su atlas *Mnemosyne*, finalmente un dispositivo que hacía visibles estas migraciones.

Antes de pasar al cuarto elemento estructural del síntoma, GDH hace un breve paréntesis en el que introduce una cuestión que ampliará posteriormente: la relación entre símbolo y síntoma. Así, afirma que el síntoma es “un símbolo que se ha hecho incomprensible en cuanto que investido por los poderes del «fantasma inconsciente presente» (*die wirksame unbewusste Phantasie*): plásticamente intensificado, capaz de simultaneidad contradictoria, de desplazamiento y, por tanto, de disimulación”<sup>892</sup>. De ese modo, el símbolo, como nos comenta GDH siguiendo el texto de Freud “Una relación entre un símbolo y un síntoma”<sup>893</sup> (1916) se transforma en síntoma “a partir del momento en que se desplaza hasta perder su identidad primera, prolifera hasta ahogar su significación, transgrediendo los límites de su propio campo semiótico”<sup>894</sup>. El síntoma

---

<sup>889</sup> *Ibid.* Pág. 274. La frase de Freud procede de *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1916-17), *op. cit.* Pág. 458.

<sup>890</sup> *Ibid.* La cita de Freud procede de “Fragment d’une analyse d’hystérie (Dora)” (1905). En: *Cinq psychanalyses*. París: PUF, 1954. Pág. 18-19.

<sup>891</sup> *Ibid.*

<sup>892</sup> *Ibid.* Pág. 275.

<sup>893</sup> FREUD, S. “Una relation entre un symbole et un symptôme” (1916). En: *Résultats, idées, problèmes*, I, 1890-1920. París: PUF, 1984. Pág. 237-238.

<sup>894</sup> GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 275.

es por tanto un símbolo que ha perdido su sentido y que no puede ser sometido a una “«síntesis» y a un “«desciframiento»<sup>895</sup>”.

Llegamos finalmente al *cuarto elemento estructural* del síntoma, que “reformula el principio darwiniano de la *impronta* que Warburg (...) había denominado *engrama*. Nos dice que el síntoma es una supervivencia, una *formación portadora de memoria*”<sup>896</sup>. Y esto, asegura GDH, “es quizá lo más importante de nuestro propósito”. La pregunta que ahora se planteará GDH, y que tratará de responder a lo largo del siguiente capítulo titulado “La imágenes también sufren reminiscencias”, será: “¿qué ocurre con esta memoria?”. O más exactamente ¿cómo funciona la memoria de las imágenes?

#### 2. 4. 2. 2. La imagen reminiscente

Para afrontar este fundamental tema, la memoria de las imágenes, GDH comienza estableciendo que la “lección más importante del *Nachleben* warburgiano”, es que los “poderes de la imagen -psíquicos y plásticos- trabajan al mismo tiempo el material sedimentado, impuro y movido de una *memoria inconsciente*”<sup>897</sup>. Warburg, aunque no utilizó el término “memoria inconsciente”, si planteó que uno de sus principales objetivos era ir más allá de la simple “«reconstrucción evolucionista descriptiva»” y “«descender a las profundidades de la naturaleza pulsional, donde el espíritu humano abraza a la materia sedimentada de manera no cronológica (*triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie*)»”<sup>898</sup>. Una descripción que, efectivamente, dialoga con la noción de inconsciente en Freud.

Freud, por su parte, como sabemos, basó su trabajo en el estudio de esos contenidos reprimidos que se hayan albergados en ese “«lugar psíquico»” conocido como inconsciente. Según el *Diccionario de psicoanálisis*, el inconsciente tendría las siguientes características:

---

<sup>895</sup> *Ibid.*

<sup>896</sup> *Ibid.* Pág. 276.

<sup>897</sup> *Ibid.* Pág. 278.

<sup>898</sup> WARBURG, A. “Einleitung zum Mnemosyne-Atlas” (1929). En: *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. Viena: Residenz Verlag, 1992. Pág. 172. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 278.

Los caracteres esenciales del inconsciente como sistema (o los) pueden resumirse del siguiente modo:

- a) sus «contenidos» son «representantes» de las pulsiones;
- b) estos contenidos están regidos por los mecanismos específicos del proceso primario, especialmente la condensación y el desplazamiento;
- c) fuertemente catectizados<sup>899</sup> de energía pulsional, buscan retornar a la conciencia y a la acción (retorno de lo reprimido); pero sólo pueden encontrar acceso al sistema Pcs-Cs en la formación de compromiso, después de haber sido sometidos a las deformaciones de la censura;
- d) son especialmente los deseos infantiles los que experimentan una fijación en el inconsciente.<sup>900</sup>

Así, tanto Freud como Warburg, cada uno dentro de su disciplina, “interrogaron a la memoria inconsciente”, pero será especialmente a partir de la formación del síntoma que, tal como afirma GDH, Freud “despliega -y permite leer- todas las intuiciones de Warburg”<sup>901</sup>. De este modo, “[e]l modelo freudiano del síntoma nos permite reunir -en una misma *Pathosformeln*- la plasticidad de la *Verkörperung*<sup>902</sup> [«corporeización»] y la temporalidad del *Nachleben*: una formación del síntoma es, en cierto modo, una supervivencia que toma cuerpo”<sup>903</sup>. Tenemos aquí, pues, uno de los comentarios más precisos sobre la relación, o más bien equivalencia, entre el síntoma y el *Nachleben*. Una apreciación que GDH completa con las siguientes palabras:

Cuerpo agitado por conflictos, por movimientos contradictorios: cuerpo agitado por los remolinos del tiempo. *Cuerpo del que surge repentinamente una imagen rechazada*, como Warburg debió comprender al observar la tenacidad, el surgimiento y el anacronismo de las supervivencias sobre el fondo de olvidos, latencias y rechazos.

---

<sup>899</sup> Este término procede del griego antiguo *Catexis* y se utilizó para traducir la expresión en alemán *Besetzung* que Freud utiliza en sus escritos. En el *Diccionario de psicoanálisis* se define como “Concepto económico, la catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etcétera”, *op. cit.* Pág. 49.

<sup>900</sup> LAPLANCHE. *Diccionario de psicoanálisis*, *op. cit.* Pág. 192-193.

<sup>901</sup> GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 278.

<sup>902</sup> Este término warburgiano es definido por GDH como “la manera en que los antiguos dinamogramas encuentran sus fórmulas figurativas y se reformulan plásticamente en un momento ulterior de su historia” (*Ibid.* Pág. 277). Aparece numerosas ocasiones en los textos de Warburg publicados en *Gesammelte Schriften, Band I*, *op. cit.* Pág. 22, 36, 54, 66, 68, 74, 98, 145, 212, 419, 436 y 437.

<sup>903</sup> *Ibid.* Pág. 279.



Ahora bien, es sorprendente constatar que Freud descubrió en el síntoma una estructura de temporalidad similar.<sup>904</sup>

Llegados a este punto, no es posible ya para GDH desligar la terminología warburgiana de la freudiana, ya que ambas nociones -síntoma y *Nachleben*- parecen retroalimentarse y crear nuevas redes de sentidos. Para GDH, queda claro que la estructura temporal del *Nachleben* funciona de forma similar a la estructura del síntoma, en cuanto que las imágenes rechazadas -que reaparecen- proceden justamente de una memoria inconsciente y que éstas se encarnan plásticamente -proceso de corporerización- de forma patética y anacrónica. El *pathos*, “en el síntoma”, sería por tanto “un producto privilegiado de la supervivencia, su encarnación, por así decirlo.”<sup>905</sup>

GDH continua argumentando que “el síntoma actúa según Freud, como la imagen según Warburg: como un conjunto, siempre nuevo y sorprendente, de «residuos vitales» de la memoria. Como una cristalización, una fórmula de supervivencia.”<sup>906</sup> Las imágenes, en este sentido, tendrían “reminiscencias”, al igual que el cuerpo de la histérica, quien, según Freud “«sufre (...) de reminiscencias»”<sup>907</sup>. Una expresión que a nuestro autor le parece especialmente trascendente en Freud, ya que “[p]rácticamente el psicoanálisis nace de ella”<sup>908</sup>.

La doble conclusión a la que llega GDH es que tanto Freud -a través del síntoma- como Warburg -a través de la *Pathosformel*- aprendieron que la “*memoria es inconsciente*”<sup>909</sup> y que esta memoria “no se deja aprehender más que en momentos-síntoma que surgen

---

<sup>904</sup> *Ibid.*

<sup>905</sup> *Ibid.*

<sup>906</sup> *Ibid.* Pág. 280. GDH introduce aquí esta noción burckhardtiana de “residuos vitales” (*lebensfähige Reste*) partiendo en realidad de otra noción de Freud que procede de esta cita: «En suma, el comportamiento del síntoma histérico no difiere en absoluto del de la imagen mnemónica (*Erinnerungsbild*) (...) La única diferencia reside en la aparición, aparentemente espontánea, del síntoma histérico mientras que se recuerda haber provocado uno mismo las escenas y las ideas. Pero es que, en realidad, una serie ininterrumpida de *residuos mnémicos* (*Erinnerungsreste*) intactos, dejados por incidentes generadores de emociones y actos mentales, desemboca en los síntomas histéricos -sus *símbolos mnemónicos* (*Erinnerungssymbole*)» (FREUD, S. *Études sur l'hystérie* (1895), *op. cit.* Pág. 240-241. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 280).

<sup>907</sup> FREUD, S. *Études sur l'hystérie*, *op. cit.* Pág. 5 y 11. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 280.

<sup>908</sup> GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 279.

<sup>909</sup> *Ibid.* Pág. 280.

como otras tantas *acciones póstumas* de un origen perdido, real o fantasmático [*fantasmatique*]]<sup>910</sup>. La segunda conclusión sería que “la memoria inconsciente no surge en los síntomas sino como un *nudo de anacronismos* en el que se entrelazan varias temporalidades y varios sistemas de inscripción heterogéneos”<sup>911</sup>. Respecto a esta cuestión del anacronismo, GDH se remite a Freud, quien se sirvió de este término para hablar del funcionamiento de la memoria, como podemos apreciar en la siguiente cita:

Lo que hay de esencialmente nuevo en mi teoría es la idea de que la memoria está presente no una sola sino varias veces y que se compone de diversas clases de ‘signos’ (...) La defensa *patológica* no se dirige más que contra las huellas mnemónicas aún no traducidas y pertenecientes a una fase anterior (...) Nos hallamos así en presencia de un anacronismo (*Anachronismus*): en una cierta provincia existen aún *fueros*, han sobrevivido huellas del pasado (*es kommen ‘Überlebsel’ zustande*).<sup>912</sup>

Este anacronismo, esta complejidad y multipresencia de tiempos enredados, definiría para GDH “un *modo temporal de las sobredeterminaciones* presentes en acción en toda formación inconsciente”<sup>913</sup>. Para ejemplificarlo, GDH se remite a un texto de Freud en el que éste describe el proceso que viven las histéricas. Allí menciona que la “«reacción»” provocada por una “«última herida (...) ha despertado los recuerdos de numerosas heridas anteriores más importantes, detrás de todas las cuales se oculta todavía el recuerdo [inconsciente] de una grave herida infantil jamás curada».”<sup>914</sup> De esta forma, cuando las histéricas “sufren de reminiscencias”, se produciría este “nudo de anacronismos”. Algo que lleva a GDH a concluir, ya en el terreno de Warburg, que el “momento reminiscente (...) esencialmente anacrónico”, sería “un presente en el que se agitan o actúan las supervivencias.”<sup>915</sup>

La consecuencia principal -y más trascendente- de todo este planteamiento, sería que el “anacronismo del síntoma desbarata los modelos positivos de la causalidad y la

---

<sup>910</sup> *Ibid.* Pág. 281.

<sup>911</sup> *Ibid.* Pág. 281.

<sup>912</sup> FREUD, S. *La Naissance de la psychanalyse* (1897-1902). París: PUF, 1956. Pág. 151-160. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 281.

<sup>913</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 281.

<sup>914</sup> FREUD, S. “*L’étiologie de l’hysterie*”, *op. cit.*, pp. 108-109. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 282.

<sup>915</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 282.

historicidad”, rompiéndose así las cadenas causales del relato histórico. En definitiva, lo que nos viene a decir GDH, y esta es la gran lección warburgiana para él, es que “el tiempo psíquico trastorna la idea misma del tiempo histórico.”<sup>916</sup>

## 2. 4. 2. 3. Los distintos tiempos de la imagen

En el siguiente capítulo, titulado “Remolinos, repeticiones, rechazos y destiempos” (*Remous, répétitions, refoulements et après-coups*), GDH continúa explorando esta cuestión de la temporalidad, afirmando que “las imágenes también sufren reminiscencias” y que “el gesto (...) hace remontar una memoria inconsciente «desde el fondo de los tiempos»”<sup>917</sup>. Una de las características fundamentales de esta reminiscencia, de este retorno de lo rechazado, es precisamente su repetición, y el mejor guía de comprender este fenómeno, más que Nietzsche con su “eterno retorno”, sería según GDH, Freud. Así, asegura,

la repetición freudiana (...) permite comprender con precisión lo que Warburg buscaba en la temporalidad «sismográfica» y «dinamográfica» de las imágenes. El objetivo al que apunta *Mnemosyne* [es] el modo mismo de instauración del tiempo en la imagen. Proyecto freudiano por excelencia.<sup>918</sup>

Pero este tiempo, el del síntoma y el del *Nachleben*, dice GDH, es un tiempo “discontinuo”, “con remolinos<sup>919</sup> y contratiempos que se repiten”<sup>920</sup>. Un tiempo “que trabaja (...) y se metamorfosea”<sup>921</sup> continuamente.

---

<sup>916</sup> *Ibid.* Pág. 283.

<sup>917</sup> *Ibid.* Pág. 284.

<sup>918</sup> *Ibid.* Pág. 285.

<sup>919</sup> Recordemos que “remolino” es una imagen que GDH toma de Walter Benjamin, autor que, a pesar de que aparece de forma bastante habitual en los escritos previos de GDH, especialmente en *Ante el tiempo o Lo que vemos, lo que nos mira*, aquí es mencionado en pocas ocasiones comparado con otros autores. Remolino (*remous*) o torbellino (*tourbillon*), según la traducción del francés, procede aquí de la palabra en alemán *Strudel*. Walter Benjamin la utiliza en su libro *El origen del Trauerspiel alemán* en relación a su noción central de “origen” (*Ursprung*). Allí escribe: “Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen [*Ursprung*] radica en el flujo [*Fluss*] del devenir como torbellino [*Strudel*], engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección” (BENJAMIN, W. *El origen del Trauerspiel alemán*, op. cit. Pág. 243).

<sup>920</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 286.

Sin embargo, apunta GDH, Freud, quien estudió estas repeticiones y esas imágenes reprimidas que reaparecen de forma intermitente a través de síntomas corporales, describió el tiempo del inconsciente como *zeitlos* [“«intemporal»”<sup>922</sup>]. Una afirmación que nuestro autor matiza de inmediato, ya que, según él, a pesar de denominarlo de esta forma, como sin tiempo, Freud no dejó de lado la cuestión temporal, sino que en realidad estableció “la *Zeitlosigkeit* del inconsciente como una condición dialéctica -la negatividad fecunda- del propio flujo temporal.”<sup>923</sup> Para explicar esta idea, nuestro autor se servirá de un símil geológico, describiendo la imagen de un río en el que existen dos flujos de tiempos, el de la superficie -el “río del devenir”- y por debajo el “tiempo del flujo”, donde se encuentran todos los restos, “sedimentos”, “arenas”, “improntas geológicas (...) movidas por un ritmo completamente diferente al que pasa por encima”. Estos sedimentos provocarían “accidentes, invisibles en superficie [que] determinarían las zonas de torbellinos, los *anacronismos* de la corriente (...).”<sup>924</sup>

Es necesario, por tanto, realizar un trabajo arqueológico para explorar la memoria - como así hicieron Warburg y Freud, cada uno en su disciplina, siendo ambos “arqueólogos de la memoria”-, y así “*mirar las cosas presentes* (las imágenes que ofrecen su gracia, los síntomas que ofrecen su perturbación) en función de cosas ausentes que determinan, sin embargo, como fantasmas, su genealogía y la forma misma de su presente”<sup>925</sup>. Se trata de modelos arqueológicos: uno excavando en la memoria inconsciente del paciente y el otro profundizando en la memoria de las imágenes en busca de supervivencias, de perturbaciones, sedimentos que se encuentran en ese lecho del río y cuya presencia crea torbellinos, afectando a la superficie de las aguas del “devenir”. En ambos casos, según GDH, se trata de estudiar una materia viva: “La historia de las imágenes está atravesada por retornos y supervivencias porque la cultura -tanto para Warburg como para Burckhardt, Tylor o Nietzsche- es una cosa «viva». Los fantasmas no inquietan nunca a las cosas muertas. Y las supervivencias no afectan más que a lo viviente, de lo que la cultura forma parte (...) Ocurriría, así con las imágenes lo mismo que con esas «formaciones psíquicas» a propósito de las cuales

---

<sup>921</sup> *Ibid.* Pág. 288.

<sup>922</sup> *Ibid.* Pág. 289.

<sup>923</sup> *Ibid.*

<sup>924</sup> *Ibid.*

<sup>925</sup> *Ibid.* Pág. 291-292.

repite Freud que no pueden verdaderamente «sufrir una destrucción total»<sup>926</sup>, ya que las imágenes migran, se intercambian, reaparecen cuando parecían haber desaparecido, y en definitiva, sobreviven, mostrando así su carácter fantasmático.

Por ello, al no haber según GDH “ni en la cultura ni en la psique” una verdadera aniquilación,

el historiador debe estar atento a los síntomas, a las repeticiones, a las supervivencias. Las improntas no se borran nunca por completo, pero tampoco se dan de manera idéntica. El principio darwiniano de la impronta, sin la cual no habría memoria inconsciente, resulta un principio de incertidumbre tanto como de tenacidad.<sup>927</sup>

Como vemos, GDH, retoma de nuevo los “principios generales de la expresión” de Darwin, para hablar de lo que él denomina como una “*antropología de la repetición*”<sup>928</sup>. Una repetición que, en el caso de los pacientes estudiados por Freud, provoca que éstos se vean “obligado[s] a repetir lo rechazado como experiencia vivida en el presente, en lugar de *rememorarlo* como un fragmento del pasado (...) En resumen, lo que no se recuerda -lo rechazado-, se repite en la experiencia como síntoma, como bajo el golpe de un mismo procedimiento de impronta”<sup>929</sup>.

El segundo principio darwiniano del que hablará GDH para comprender el funcionamiento de la memoria y sus tiempos, será la “antítesis”, que nuestro autor asimila al término freudiano “«simultaneidad contradictoria»”. Se trata de una “paradoja” que nos ayuda a comprender que “*es en el contratiempo donde aparece el tiempo*”<sup>930</sup>. Una expresión, recordemos, que GDH relaciona con la “dialéctica del rechazo (*Verdrängung*)” y con ese “retorno de lo reprimido (*Rückkehr des Verdrängten*)”. Este “retorno de lo reprimido”, tal y como vimos, es un “[p]roceso en virtud del cual los elementos reprimidos, al no ser nunca aniquilados por la represión, tienden a reaparecer y lo hacen de un modo deformado, en forma de transacción.”<sup>931</sup>

---

<sup>926</sup> *Ibid.* Pág. 293-294.

<sup>927</sup> *Ibid.* Pág. 294.

<sup>928</sup> *Ibid.* Pág. 290.

<sup>929</sup> *Ibid.* Pág. 291.

<sup>930</sup> *Ibid.* Pág. 294.

<sup>931</sup> LAPLANCHE. *Diccionario de psicoanálisis, op. cit.* Pág. 388.

Estamos, por tanto, ante un proceso que se repite y que no puede ser “aniquilado”, y que además hace visible todo un complejo movimiento de tiempos. Esta “dialéctica del rechazo”, del tiempo y del “contratiempo”, según GDH, “puede modificar en profundidad todo lo quiere decir *historia*”. Un asunto capital sobre el que Freud trabajó en su libro *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939). Allí, el psicoanalista vienés

habla de una memoria que fluye y refluye, una memoria *anadiómenes*<sup>932</sup>: es un juego entre «latencia [y] surgimiento de manifestaciones incomprensibles, todo ello imposible de situar en el rosario de una simple cronología, todo ello implicando un proceso que será designado por Freud justamente como una «supervivencia» (*ein Überleibsel*) -y precisa entre paréntesis y en inglés: *survival*-.

Tal es, a ojos del «psicohistoriador», la centralidad del *Nachleben*. La historia, escribe Freud en esta obra -diez años después de la muerte de Warburg- no encuentra su «contenido de verdad» (*ihr Gehalt an historischer Wahrheit*) más que en el «retorno de procesos importantes largo tiempo olvidados, [y] que han tenido lugar en el curso de la historia primitiva (*in der Urgeschichte*) de la familia humana.<sup>933</sup>

Para poder comprender todo el sentido de esta relevante cita, será necesario remitirnos a la fuente original, el libro de Freud mencionado, y así entender en qué contexto aparece la utilización del término supervivencia y su relación con la historia. Según comienza explicando Freud en su famosa obra, las vivencias de los niños entre dos y cuatro años -experiencias de carácter sexual y agresivo- han sido olvidadas por completo<sup>934</sup>. Tras los cinco años de edad, aparecería el llamado “periodo de latencia” que duraría hasta la adolescencia, durante el cual ha quedado relegado todo aquel periodo primario. La conclusión de Freud, y es aquí donde aparece el término que nos interesa, sería ésta: “Acaso este estado de cosas aporte la condición eficaz para la posibilidad de la neurosis, que en cierto sentido es un privilegio humano y en este abordaje aparece como una supervivencia (*survival*) del tiempo primordial, lo mismo que ciertos elementos de la

---

<sup>932</sup> Este término remite a la *Venus Anadiomena*, la Venus emergiendo del mar.

<sup>933</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 295-296.

<sup>934</sup> FREUD, S. *Moises y la religión monoteísta* (1939). En: *Obras completas*, Tomo XXIII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. Pág. 72.

anatomía de nuestro cuerpo.”<sup>935</sup> Como vemos, la noción aquí de “*survival*” se referiría a una supervivencia de ese “tiempo primordial” olvidado.

Páginas más adelante, aparece en el libro de Freud el párrafo que hace referencia a la cuestión histórica y del que se sirve GDH en la segunda parte de su cita. Freud, continuando con algunos de los temas expuestos en *Totem y tabú* (1913), en la página titulada “Advertencia preliminar II”, dice:

No he puesto más en duda que los fenómenos religiosos sólo son comprensibles según el modelo de los síntomas neuróticos del individuo con que hemos llegado a familiarizarnos: unos retornos de procesos sobrevenidos en el acontecer histórico primordial de la familia humana, procesos sustantivos, olvidados de antiguo; y que tales retornos deben a este origen, justamente, su carácter compulsivo y, por tanto, ejercen efecto sobre los seres humanos en virtud de su peso en verdad histórico-vivencial (*historisch*).<sup>936</sup>

Freud plantea en este párrafo que los fenómenos de carácter religioso funcionan “según el modelo neurótico”, a base de “retornos de procesos (...) olvidados”. Un símil que conecta justamente con ese “olvido” antes mencionado del adolescente de ese periodo sexual y convulsivo de su infancia, y que posteriormente retorna en forma de neurosis. GDH, por lo tanto, se sirve del modelo psíquico-histórico de Freud para conectarlo con el *Nachleben*, entendido también como un retorno de esos elementos olvidados y que nos remiten a una “memoria inconsciente”. Así lo argumenta también el propio GDH, al decir que

si la noción freudiana de memoria inconsciente (...) esclarece una gran parte de los fenómenos culturales estudiados por Warburg, del mismo modo la noción warburgiana de *Nachleben* resulta aquí retomada y confirmada por Freud a través de la hipótesis de que, en el ámbito histórico, «la impresión del pasado se conserva en huellas mnésicas [de manera que] el despertar de la huella mnésica olvidada [...] adquiere con toda seguridad una importancia decisiva».<sup>937</sup>

---

<sup>935</sup> *Ibid.*

<sup>936</sup> *Ibid.* Pág. 56.

<sup>937</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 296. La cita de Freud procede de *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*. París: Gallimard, 1939. Pág. 188 y 198.

El “modelo sintomático” sería así un modelo capaz de “perturbar” “el campo de los modelos históricos. Toda historia recoge tanto las inhibiciones como los actos, tanto las desapariciones como los acontecimientos, tanto las cosas latentes como las cosas patentes; es, por tanto, asunto tanto de *olvidos influyentes* como de recuerdos disponibles. A veces se precipita en *crisis decisivas*”.<sup>938</sup> Sin embargo, como ya advirtió Freud, estos “rechazos” y este “retorno de lo rechazado” no es un hecho único, sino múltiple y persistente, apareciendo a través de distintas formas y en distintos tiempos, tal y como también lo planteó el propio Warburg con su atlas *Mnemosyne*, donde hizo visible “una madeja de tiempos múltiples en perpetuos desplazamientos”<sup>939</sup>.

A continuación, GDH -tras haber hablado de los principios darwinianos de la “impronta” y de la “antítesis”-, continúa con el principio denominado por nuestro autor como “desplazamiento”. Un principio que según la lectura de GDH “permite comprender la memoria inconsciente, con su juego de repeticiones (improntas) y de contratiempos (antítesis), como un *desplazamiento generalizado de los tiempos*.”<sup>940</sup> Para GDH, la gran lección de Freud tiene que ver precisamente con este juego de tiempos que se produce en la psique y concretamente en las fantasías de un individuo. Según el psicoanalista vienés, el individuo “«se remite a una experiencia anterior, la mayor parte de las veces infantil, en el curso de la cual el deseo se cumplía; y crea ahora una situación que se remonta al futuro, que se presenta como el cumplimiento de este deseo (...) Presente, pasado y futuro, [quedan] como ensartados, por tanto, en el cordel del deseo que los atraviesa».”<sup>941</sup> De esta forma, para GDH, “el origen no deja de remontarse hacia el pasado, desde luego, pero también hacia el futuro”<sup>942</sup>. Freud precisamente estableció un término para hablar de esta cuestión temporal, el *Nachträglichkeit* (“«destiempo»”), y que surge durante el síntoma histérico. Así, dice: “«Nunca dejamos de descubrir que un recuerdo rechazado se ha transformado en traumatismo solo a destiempo (*Überall findet sich, dass eine Erinnerung verdrängt*

---

<sup>938</sup> *Ibid.* Pág. 297.

<sup>939</sup> *Ibid.*

<sup>940</sup> *Ibid.*

<sup>941</sup> FREUD, S. “Le créateur littéraire et la fantasie” (1908). En: *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, París, 1985. Pág. 39. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 298.

<sup>942</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 298. Esta frase conecta directamente con el concepto de “origen” (*Ursprung*) en Benjamin: “El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen”. BENJAMIN, W., *El origen del Trauerspiel alemán*, op. cit. Pág. 243.



wird, die nur nachträglich zum Trauma geworden ist»<sup>943</sup>. Una frase que, asegura GDH, “cambia todo”, ya que el “origen” ya no puede “reducirse” a un pasado “cronológico”, algo que también sucederá para él con la propia historia, que “ya no podrá reducirse a la simple colección de cosas pasadas.”<sup>944</sup>

De esta forma “[l]a *Nachträglichkeit* freudiana sería, exactamente, a la memoria de los «traumatismos» que afectan a la historia de los síntomas lo que el *Nachleben* warburgiano a la memoria de las «fuentes» que afectan a la historia de las imágenes. En ambos casos, en efecto, el *origen* no se constituye sino en el *retraso* de su manifestación”<sup>945</sup>. GDH pone como ejemplo de esto a la ninfa de Warburg, una “figura gestual” que únicamente “a destiempo” se ha convertido “en fórmula primitiva.”<sup>946</sup>

Nuestro autor considera además que Warburg buscó justamente estas fórmulas durante el Quattrocento italiano y no en periodos mucho anteriores porque “su planteamiento epistemológico se dirige al fenómeno de las supervivencias (...) y no al de los renacimientos (comienzos absolutos, milagros de resurrección, orígenes-fuentes)”<sup>947</sup>. Warburg trabajó la memoria de las imágenes a partir de los “destiempos”, ya que justamente “es en la memoria mnemónica misma donde se constituye el destiempo (...) mediante un juego dialéctico de desvíos temporales y desvíos significantes. Retrasos, migraciones, figuras.”<sup>948</sup> La consecuencia de todo esto para GDH es que existe una clara “afinidad” entre “las supervivencias warburgianas y el destiempo freudiano (...). No veo nada fortuito en el hecho de que Freud llegara en 1895 a la *Nachträglichkeit* siguiendo un camino idéntico al que Warburg había tomado en 1893 para llegar al *Nachleben*: la interposición -el desvío, la figura- de los «accesorios en movimiento»<sup>949</sup>. Warburg hizo así este camino a través de las figuras de Botticelli, en las que percibió un “desplazamiento” de la “intensidad pátética” hacia el drapeado y el movimiento de los

---

<sup>943</sup> FREUD, S. *La Naissance de la psychanalyse* (1887-1992), *op. cit.* Pág. 366. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 298.

<sup>944</sup> GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 298.

<sup>945</sup> *Ibid.* Pág. 299.

<sup>946</sup> *Ibid.*

<sup>947</sup> *Ibid.*

<sup>948</sup> *Ibid.* Pág. 300.

<sup>949</sup> *Ibid.*

cabellos, y Freud lo haría a través de sus pacientes, cuya “«descarga sexual»” se desplazaba “sobre los distintos *estados de su vestimenta*.”<sup>950</sup>

Como conclusión a este extenso apartado, en el que hemos reunido tres capítulos dada su continuidad temática: “*Dialektik des Monstrums*, o la contorsión como modelo” (Pág. 257-277), “Las imágenes también sufren reminiscencias” (Pág. 277-284) y “Remolinos, repeticiones, rechazos y destiempos” (Pág. 284-302), podemos establecer que GDH, además de visibilizar las afinidades entre Freud y Warburg, buscó, en último término, establecer una nueva visión del tiempo en la historia. Una ambición que en estos capítulos se desvela con claridad. A partir de ahora, *L’image survivante* no es solo un estudio sobre el tiempo en la imagen, tomando como referencia la obra de Warburg, quien es leído a partir de diversos autores, Tylor, Burckhardt, Nietzsche, Goethe y, sobre todo, Freud, sino una obra que trata de cuestionar la noción del tiempo histórico imperante a favor de un tiempo anacrónico; un tiempo del retorno de lo rechazado, de repeticiones, sedimentaciones, remolinos y destiempos. Un planteamiento, en definitiva, que toma como referencia los procesos psíquicos para llevarlos al terreno de la Historia, y que lleva a afirmar a GDH que “el *tiempo psíquico* trastorna la idea misma del *tiempo histórico*”.

### 2.4.3 Fósiles en movimiento

En el capítulo titulado “*Leitfossil* o la danza de los tiempos sepultados”, GDH centra su estudio en otro término de origen warburgiano: *Leitfossil*. Una noción que nuestro autor toma del texto de Gombrich, donde solo es mencionada en una ocasión y sin indicarse claramente la fuente. El biógrafo introduce este término en su capítulo titulado “La vida de los símbolos (1926-1929)”. En él, comienza hablando de la concepción warburgiana del símbolo, visto como “la contrapartida, en el espíritu colectivo, del «engrama» en el sistema nervioso del individuo”. En esta tarea, Warburg

[b]uscó lo que a veces denominara un *Leitfossil*, tomando el término de los geólogos, que determinan estratos geológicos a partir del estado evolutivo de ciertos organismos

---

<sup>950</sup> *Ibid.*

que dominan la época en cuestión. Descubrir y exponer los estados de dichas evoluciones de un símbolo en los periodos sucesivos de la historia sería el objetivo del método que Warburg esperaba desarrollar.<sup>951</sup>

GDH, por su parte, otorgará un sentido mucho más amplio y trascendental a este término. Considera que el *Leitfossil* es un concepto que “atravies[a] todo el pensamiento de Warburg”<sup>952</sup> y es definido como “una tenacidad temporal de las formas, pero atravesada por lo discontinuo de las fracturas, de los seísmos, de las tectónicas de placas.”<sup>953</sup> Respecto a la procedencia de este término, *Leitfossil*, nuestro autor afirma que se trata de un concepto que el historiador alemán tomó de la geología, disciplina que también tuvo cabida en las estanterías de *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. GDH destaca justamente la aparición, en esta biblioteca, de la obra del geógrafo y geólogo alemán Ferdinand von Richthofen, titulada *Führer für Forschungsreisende. Anleitung zu Beobachtungen über Gegenstände der physischen Geographie un Geologie* (1886). Libro que fue colocado “en alguna parte entre la sección dedicada al inconsciente -sueños, símbolos, psicopatología- y la dedicada a la memoria de los gestos, es decir, a las *Pathosformeln*”. Para GDH, éste no es un hecho casual, ya que justamente las fórmulas del *pathos* para Warburg “no eran otra cosa que *movimientos fósiles*”<sup>954</sup>. Movimientos que, por supuesto, para GDH no dejan de remitir nuevamente a la cuestión del síntoma, ya que “cuando un síntoma sobreviene, es un fósil (...) el que, contra todas las expectativas, despierta, se mueve, se agita, se debate y quiebra el curso normal de las cosas. Es un bloque de prehistoria que de súbito se hace presente, es un «residuo vital» que de súbito se ha vivificado. Es un fósil que se pone a danzar y hasta gritar.”<sup>955</sup> El *Leitfossil* sirve así a GDH para concebir la supervivencia como una “memoria psíquica susceptible de *Verkörperung*, de «corporeización» o de «cristalización» gestual.”<sup>956</sup>

En relación con la teoría del síntoma de Freud y continuando con este símil geológico, GDH introduce a continuación un nuevo concepto, “*retorno de lo sepultado*”, una

---

<sup>951</sup> GOMBRICH, E. *Aby Warburg... op. cit.* Pág. 243-244.

<sup>952</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 302.

<sup>953</sup> *Ibid.* Pág. 303.

<sup>954</sup> *Ibid.*

<sup>955</sup> *Ibid.* Pág. 304.

<sup>956</sup> *Ibid.*

variante de la noción ya conocida de “retorno de lo rechazado”. Este retorno -según estableció Freud en una “nueva teoría del síntoma histérico” en 1892- se produce durante un ataque histérico cuando un fósil, “elemento de la memoria inconsciente (...) resurge en la superficie”<sup>957</sup>.

Según explica GDH, Freud en esta misma obra, *Études sur l'hystérie*, también llegó a la conclusión de “que este retorno disociado de lo sepultado -tópica y cronológicamente disociado, puesto que el presente que surge del fósil «invierte toda cronología» como escribe Freud- encuentra su anclaje principal en el «lenguaje motor» de los gestos corporales”<sup>958</sup>. GDH habla así de un proceso de retorno que hace revivir lo aparentemente muerto, lo sepultado, pero traduciéndolo a gestos corporales. Este proceso, que hace que aparezca en la superficie aquello que estaba oculto, inconsciente, remite por supuesto al *Nachleben* warburgiano, ya que “los tiempos supervivientes no son tiempos desaparecidos, son tiempos enterrados justo bajo nuestros pasos y que resurgen haciendo tropezar el curso de nuestra historia. En este tropiezo resuena todavía -etimológicamente- el termino *síntoma*.”<sup>959</sup>

La teoría del síntoma freudiana por tanto nos ayudará a comprender cómo esos fósiles -memorias sepultadas que resurgen y trastocan nuestra noción del tiempo, tanto psíquico como histórico-, no tienen un papel estático. Más bien, podemos hablar de “*fósiles en movimiento*. Un movimiento que conjuga la energía presente del gesto con la energía antigua de su memoria, la *sobrevenida* de una crisis y la *supervivencia* de un eterno retorno.”<sup>960</sup>

El gesto mostraría así su carácter fantasmal, puesto que no deja de ser un “*movimiento resucitado* que hace danzar el presente”<sup>961</sup>. Movimientos que Warburg visibilizó -y esta fue justamente la gran tarea del historiador alemán- mediante su estudio de las fórmulas del *pathos*, rompiendo de este modo con cualquier “gramática” iconográfica. Por supuesto, la figura que mejor ejemplificaría para Warburg este “fósil en movimiento”

---

<sup>957</sup> *Ibid.* Pág. 305.

<sup>958</sup> *Ibid.* Los términos de Freud y Breuer proceden de *Études sur l'hystérie* (1895). París: PUF, 1973. Pág. 161.

<sup>959</sup> *Ibid.*

<sup>960</sup> *Ibid.* Pág. 306.

<sup>961</sup> *Ibid.*

sería la Ninfa: “ese leitmotiv warburgiano del cuerpo el movimiento, [verdadera] encarnación paradigmática del *Leitfossil*, ese concepto casi musical, melódico y rítmico de la petrificación.”<sup>962</sup>. La Ninfa, como apunta GDH, fue una verdadera obsesión para Warburg durante toda su vida, especialmente su aparición, en forma de criada, en la pintura de Ghirlandaio *Nacimiento de Juan Bautista* (1486-1490).



Fig. 9. GHIRLANDAIO, Domenico. *Nacimiento de San Juan Bautista* (1486-90). Pintura al fresco. Capilla Tornabuoni: Santa Maria Novella, Florencia.

En esta obra podemos ver la súbita aparición de una figura “en movimiento” pero que, al mismo tiempo, y esto es lo que Warburg descubrió, “es también fósil”<sup>963</sup>. Para llegar a esta conclusión, según GDH, el historiador alemán se sirvió de dos libros. El primero fue *Los dioses en el exilio* (1853) del poeta Heinrich Heine, “un texto claramente capital para la formación de toda noción del *Nachleben der Antike*.”<sup>964</sup> La siguiente fuente sería la obra de Hyppolite Taine *Voyage en Italie. Florence et Venise* (1866), donde el autor describe esta imagen de una criada que “«tiene el impulso, la alegría y la fuerza de la

---

<sup>962</sup> *Ibid.*

<sup>963</sup> *Ibid.* Pág. 308.

<sup>964</sup> *Ibid.*

ninfa antigua»<sup>965</sup>. Para GDH, esta sería una descripción “ejemplar del *Leitfossil*: la vestimenta, el empuje, la pasión y la fuerza están en movimiento. Pero todo permanece «latente», en una «semi-inmovilidad».”<sup>966</sup>

Warburg mostró ya esta fijación por esta figura desde su escrito inacabado *Ninfa Fiorentina* de 1900, elaborado junto con André Jolles, hasta el atlas *Mnemosyne*, donde le dedicó diversas planchas. Una figura que Warburg “decía ver (...) por todas partes” y que GDH pone aquí en diálogo con la “*Gradiva*” de Freud, cuya imagen estaba “colgada en la pared de su despacho”<sup>967</sup>. Esta imagen se había hecho famosa a principios del siglo XX gracias a la novela de Wilhelm Jensen titulada *Gradiva* (1902), donde se narra la historia de la fijación de un arqueólogo por un bajo relieve romano en el que aparece una mujer caminando. Sobre esta novela, Freud redactaría su estudio “*Der Wahn und die Träume in W. Jensen's Gradiva*” (1907).<sup>968</sup> Para GDH

*Ninfa* y *Gradiva* parecen, desde nuestro punto de vista, dos posibles nombres propios - nombres de hadas o de quasi-diosas- para toda noción de la «imagen superviviente». Las dos liberan un *gesto*, el encanto particular de movimiento corporal; las dos hacen levantar un *tiempo*, comprensible solamente a través de la hipótesis psíquica del inconsciente. Las dos exigen, en fin, un estilo de conocimiento, una práctica nueva de la interpretación en la cual la actividad severa y cerrada del análisis debe contar con el entrelazamiento de las imágenes, la sobredeterminación de los significantes, la diseminación de los sueños y la asociación de ideas.<sup>969</sup>

Nuestro autor ve así un claro paralelismo entre estas dos fascinantes y seductoras figuras, y por este motivo considera que la *Gradiva* freudiana bien puede ser útil para “aclarar” la *Pathosformel*. Según comenta el propio Freud, hablando de la fijación del personaje de la novela, Norbert Hanold, por *Gradiva*, el protagonista “le descubre un

---

<sup>965</sup> TAINE, Hyppolite. *Voyage en Italie. Florence et Venise* (1866). París: Julliard, 1965. Pág. 133. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 309.

<sup>966</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 309.

<sup>967</sup> *Ibid.* Pág. 310.

<sup>968</sup> Respecto a la procedencia del nombre de *Gradiva*, es explicado por el propio Freud: “Confiere a la doncella antigua el nombre de «*Gradiva*», que forma siguiendo el apelativo del dios de la guerra cuando redobla el paso empujando a la batalla, *Mars Gradivus*; y va delineando su personalidad con rasgos cada vez más precisos. (FREUD, S. “El delirio y los sueños en la «*Gradiva*» de W. Jensen y otras obras” (1906-1908). En: *Obras Completas, vol. 9*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2007. Pág. 42).

<sup>969</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 310.

cierto «ahora», como si el artista hubiera fijado su visión «del natural» por la calle.”<sup>970</sup> Sin embargo, y esta será la paradoja que atormentará al personaje de la novela tras una intensa búsqueda, el protagonista descubrirá que “el andar de Gradiva no se registraba en la realidad”<sup>971</sup>. Este comentario lleva a GDH a explicar que este gesto de caminar, que parece “«como fijado en el vivo», permanece, sin embargo, separado de toda experiencia «en la realidad». Podría decirse que reúne la constitución fugaz del *síntoma* (momento repentino en que el tiempo se «libera») y la constitución fósil del *fetiché* (momento eternizado en que el tiempo «se bloquea».”<sup>972</sup>

Sin embargo, para GDH, Warburg fue más lejos que Freud a la hora de analizar estos “motivos supervivientes” en la figura de la Ninfa, ya que el psicoanalista, en su estudio, aisló la figura de Gradiva y “emitió una hipótesis psicobiográfica” sobre su sentido. Warburg, por su parte supo que la Ninfa “nunca marcha sola”, por ello, en su atlas *Memosyne*, planchas como la 6, la 45 o la 47, muestran “el conjunto de las transformaciones posibles”<sup>973</sup> de las ninfas, incidiendo especialmente en aquellas que tienen un carácter amenazador. Se trata de imágenes que hablan de las distintas polaridades de la ninfa: “dormida y danzante, poseída y poseedora, secreta y abierta, casta y provocadora, violada y ninfómana, compasiva y fatal (...) *Ninfa* asume la función estructural de un operador de conversión entre valores antitéticos que «polariza» y «despolariza» alternativamente, según la singularidad de cada encarnación”<sup>974</sup>. Era, por tanto, “una imagen capaz de todo”, dada su extraordinaria capacidad de transformación, y que llevaba a Warburg, como él admitía, a “«perder la razón»”; justamente el mismo atributo que “la tradición clásica había prestado a las Ninfas (...) perder el uso de la razón a los mortales que la *mirasen*.”<sup>975</sup> Una frase que lleva a GDH a hacerse la siguiente pregunta: “¿Es necesario perder la razón para comprender los poderes del *Nachleben*?”. Tema que retomará, como ya comentamos, al final de su libro, cuando GDH se sirva de unos versos de Shakespeare para construir su parábola sobre el buscador de perlas que bucea en el fondo del mar. Un búsqueda que

---

<sup>970</sup> FREUD, S. “*El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras*”, *op. cit.* Pág. 10.

<sup>971</sup> *Ibid.* Pág. 11.

<sup>972</sup> GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 310. Las frases de Freud proceden *Le delire et le rêves Dans la Gradiva d W. Jensen* (1907). París: Gallimard, 1986. Pág. 144-146.

<sup>973</sup> *Ibid.* Pág. 314.

<sup>974</sup> *Ibid.* Pág. 316.

<sup>975</sup> *Ibid.* Pág. 318.

conlleva el peligro de caer en la locura, ya que el pescador “[e]s bien consciente de la locura que comporta deseo semejante: para conocer por completo este medio de vida, de supervivencia, habría que vivir en él, ahogarse en él y, por lo tanto, perder la vida.”<sup>976</sup>

La Ninfa se convirtió así para Warburg es una figura peligrosa, ya que, en su doble faz, refleja un “impulso de vida” y, al mismo tiempo, es también fuerza demoníaca. De este modo, como menciona Roberto Calasso, al que se remite GDH, Warburg descubrió

otro aspecto de esa encantadora figura, que mostraba su variante siniestra y terrorífica: aquella que Warburg llamaba "la cazadora de cabezas", la Judit, la Salomé, la Ménade (...) La amenaza de las "cazadoras de cabezas" era para él un evento mental que se refería a la potencia de las imágenes en general, así como se le había presentado en los vestidos alborotados de la Ninfa. Warburg sabía que su cabeza podía ser, de un momento a otro, raptada por las Ninfas y permanecer prisionera de la locura.<sup>977</sup>

Sin embargo, Warburg no se conformó únicamente con centrar su estudio en la figura de la Ninfa, verdadera representación de la imagen superviviente y encarnación del *Leitfossil*, sino que también buscó asistir a una “«danza de fósiles»”<sup>978</sup> en vivo. Para ello, viajó a Nuevo México en 1895 con la intención de asistir a una danza de supervivencias realizada por una tribu. Como comenta GDH, “[e]ra, pues, en la *vida* misma -la vida social- donde Warburg acechaba, en Oraibi, la supervivencia de los símbolos «primitivos» (...) Ante él las supervivencias se encarnaban.”<sup>979</sup> Y será en el dibujo de un niño, “donde Warburg encuentre su primera «danza de los fósiles»”. Se trató de un dibujo realizado por un niño de la tribu inspirado en un cuento europeo en el que aparecía una tormenta. Los relámpagos fueron dibujados, según GDH, como “dos serpientes: el inmemorial símbolo cósmico de los hopi viene a romper la representación narrativa del cuento europeo. Un *leitfossil* acaba de escaparse por entre las manos de un niño (...) Era pues, en la vida misma -la vida social- donde Warburg acechaba, en Oraibi, la supervivencia de los símbolos «primitivos».”<sup>980</sup>

---

<sup>976</sup> *Ibid.* Pág. 462.

<sup>977</sup> CALASSO, Roberto. “La locura que viene de las Ninfas”. En: *Estudios políticos*, nº 12. México: UNAM, cuarta época, julio-septiembre, 1996. Pág. 273. Esa traducción al español procede de un texto inédito leído en el College de France, París, el 9 de julio de 1992.

<sup>978</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 320.

<sup>979</sup> *Ibid.* Pág. 321.

<sup>980</sup> *Ibid.* Pág. 321-322.



Como menciona GDH, ante Warburg las “*supervivencias se encarnaban*”, algo especialmente visible en los rituales de la serpiente. Como describió el historiador alemán

[e]n la danza de la serpiente, ésta no es sacrificada sino transformada en mediadora, a través de la consagración y de la danza mimética, y enviada de vuelta junto con las almas de los muertos para que, en forma de rayo, provoque la tormenta en el cielo. Esto demuestra que, en lo que concierne a las culturas primitivas, el mito está intrínsecamente entrelazado con las prácticas mágicas.<sup>981</sup>

Prácticas que Warburg hizo dialogar en su texto inmediatamente con las prácticas orgiásticas dionisiacas, en las que Ménades bailaban con serpientes, inaugurando así un “comparativismo antropológico”<sup>982</sup>.

Pero para GDH, lo más importante del viaje de Warburg a Nuevo México fue que el historiador alemán pudo ver “la encarnación inmediata de esa «fuerza pura» (*ganze Kraft*) sobre la cual, como buen nietzscheano, deseaba fundar el concepto de símbolo”<sup>983</sup>. Así, cuando los indios de Walpi lanzaban serpientes vivas sobre imágenes de “*serpientes geométricas* de la cosmología hopi” dibujadas en arena, “no basta decir que, en este caso, la «presencia» destruye la «representación». Hay que decir que el *símbolo* está por todas partes en acto (...).”<sup>984</sup> Para Warburg, según GDH, “todo el problema a resolver es el de las «relaciones simbólicas» (*Problem der symbolischen Verknüpfungen*).”<sup>985</sup>

Finalmente, y según la apreciación de GDH, durante este conocido viaje Warburg pudo ver todo aquello que hasta momento había “intuido” durante sus estudios sobre el renacimiento del paganismo. Transformó de este modo, “su *estudio* (...) en *experiencia*”. En esencia, logró ver en vivo “los «símbolos primitivos»”<sup>986</sup>.

---

<sup>981</sup> WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto piso, 2008. Pág. 48.

<sup>982</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 325.

<sup>983</sup> *Ibid.* Pág. 322.

<sup>984</sup> *Ibid.* Pág. 325.

<sup>985</sup> *Ibid.* Pág. 326.

<sup>986</sup> *Ibid.* Pág. 328.



### 3. EL CONOCIMIENTO POR MONTAJE

#### 3.1. La noción de montaje en la obra de GDH (1992-2002)

Una vez analizadas las nociones y los términos que GDH tomó de Warburg<sup>987</sup>, así como su forma de comprenderlos, daremos inicio a esta tercera parte de la tesis, dedicada a estudiar cómo nuestro autor construyó su propia teoría sobre el montaje concebido como una forma de conocimiento, a partir de la metodología empleada por Warburg en el atlas *Mnemosyne*. Ha sido para ello necesario estudiar previamente conceptos como *Pathosformel* o *Nachleben* -además de síntoma, término no warburgiano propiamente dicho pero del que GDH se sirve para releer toda la obra de Warburg<sup>988</sup>-, ya que sin ellos no es posible entender el funcionamiento ni el sentido del atlas *Mnemosyne*, tema central de nuestra tesis. Además, todo este proceso nos ha ayudado a saber de qué forma GDH ha leído a Warburg y qué fuentes e intérpretes ha utilizado en esta tarea; un verdadero trabajo de reinterpretación. Muchos de ellos, como veremos, volverán a aparecer sus libros dedicados a la cuestión del montaje.

Pero para dar inicio a esta parte, y como ya hemos venido haciendo, creemos necesario estudiar previamente la evolución de la noción de montaje en la obra de nuestro autor. Un término que dentro del trabajo de GDH se refiere tanto a una teoría sobre las afinidades, correspondencias, choques e intervalos existentes entre imágenes (en definitiva, distintas formas de crear conexiones entre ellas en busca de un conocimiento

---

<sup>987</sup> Es necesario advertir que en nuestro análisis de *L'image survivante* hemos dejado de lado cuatro capítulos: "Warburg en la clínica de Binswanger: construcciones en la locura", "*Nachführung*, o el conocimiento por incorporación", "De la empatía al símbolo: Vischer, Carlyle, Vignoli" y "Formas sintomáticas y formas simbólicas. ¿Warburg con Cassirer?". En todos ellos se abordan sin duda temas relevantes: afinidades entre Warburg/Binswanger y Warburg/Cassirer, así como el estudio de la noción de *Einführung* -empatía- en el trabajo del pensador alemán. Temas que hemos debido dejar de lado por dos motivos. El primero es porque se hallan más alejados de la cuestión del montaje y del atlas *Mnemosyne* o, al menos, son menos determinantes para comprender la visión de GDH sobre el mismo. Segundo, como una forma de hacer menor farragoso y extenso el espacio dedicado a comprender la recepción de Warburg en la obra de GDH, tema especialmente amplio y que, como veremos, continúa hasta la actualidad a través de numerosos libros. Era pues necesario realizar un trabajo de selección dada la complejidad y extensión del tema, centrándonos en su visión del *Nachleben*, de las *Pathosformeln* y del síntoma.

Respecto a la influencia de Binswanger en el trabajo de Warburg, lejos de dejarla completamente de lado, ha sido ya introducida en nuestro análisis de *L'image survivante*, e igualmente la retomaremos cuando hablemos del libro de GDH *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010).

El capítulo dedicado al atlas *Mnemosyne*, último del libro propiamente y titulado "El montaje *Mnemosyne*: cuadros, *fussées*, detalles, intervalos", lo analizaremos en esta tercera parte de la tesis.

<sup>988</sup> Respecto a nuestras conclusiones sobre la lectura de GDH sobre Warburg, las expondremos de forma amplia en las conclusiones finales de la tesis.

que únicamente es visible gracias al montaje), como a una práctica en sí (trabajar directamente con imágenes sobre un panel o para una sala de exposiciones). Esta última labor, que GDH también ha llevado a cabo a través de su trabajo como comisario de exposiciones<sup>989</sup> quedará fuera de los horizontes de esta tesis centrándonos, como ya explicamos, en el trabajo teórico de GDH sobre el montaje como forma de conocimiento para las imágenes, y en la impronta de Warburg dentro de este marco.

La primera obra a la que GDH dedica un breve espacio al montaje es *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), ensayo dedicado a analizar en buena parte las esculturas minimalistas del artista Tony Smith (1912-1980). En este libro, GDH prestó especial atención a la noción benjaminiana de “«imagen dialéctica»” -concepto que habla sobre la relación del pasado con el presente, una relación que para Benjamin es dialéctica y que se muestra en una “imagen entrecortada”<sup>990</sup>-, y de la que GDH se sirve para interpretar, entre otras, la escultura *Black Box* (1962) de Tony Smith. Obras que para él “se ofrecen como imágenes dialécticas” puesto que también son “imágenes de memoria”. De esta forma “su cubo negro funciona como un lugar en el que el pasado sabe volverse anacrónico cuando, por otra parte, el presente se da en él reminiscente.”<sup>991</sup>

Será páginas más adelante, al retomar la cuestión de la imagen dialéctica, cuando GDH se servirá de un texto de Benjamin en el que el autor alemán reivindicará el uso del montaje como una práctica útil para el trabajo de la Historia:

Un problema central del materialismo histórico que finalmente debería advertirse: ¿la comprensión marxista de la historia debe adquirirse necesariamente en detrimento de la

---

<sup>989</sup> Su trabajo como comisario comenzó con *L'Empreinte* (Centre Pompidu, 1997). Luego, entre otras, comisarió *Fables du lieu* (Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing, 2001), y ha proseguido con este trabajo hasta la actualidad, destacando *Atlas ¿cómo levar un mundo a cuestras?* (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010) o la más reciente sería *Soulèvements* (Jeu de Paume, 2016)

<sup>990</sup> El término “imagen dialéctica” de Benjamin, muy querido por GDH, aparece dentro de este conocido párrafo: “«No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica detenida. Puesto que, mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Antaño con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (es decir no arcaicas); y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas»” (BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des Passages*. París: Le Cerf, 1989. Pág. 478-479. Cit. en GDH. *Lo que vemos lo que nos mira*, op. cit. Pág. 74-75).

<sup>991</sup> GDH. *Lo que vemos lo que nos mira*, op. cit. Pág. 75.

visibilidad de la historia misma? Y también: ¿por qué camino es posible asociar una visibilidad (*Anschaulichkeit*) acrecentada con la aplicación del método marxista? La primera etapa de este camino consistirá en retomar en la historia el principio del montaje (*das Prinzip der Montage*). Vale decir, edificar las grandes construcciones a partir de elementos muy pequeños elaborados con precisión y nitidez. Consistirá incluso en descubrir en el análisis del pequeño momento singular (*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*) el cristal del acontecimiento total. Por lo tanto, en romper con el naturalismo vulgar en historia. Captar en cuanto tal la construcción de la historia. [...] Desecho de la historia.<sup>992</sup>

Benjamin, aquí citado por GDH, habla de plantear una “comprensión marxista de la historia” a partir de un montaje de “deshechos”, harapos o fragmentos, gracias a los cuales es posible crear “grandes edificaciones”, tal y como el propio Benjamin hizo en su *Passagen-Werk* (1920-1940), cuyos sus textos transmiten ideas debido al choque o confrontación con muchos otros, rompiendo con así “el naturalismo vulgar de la historia”. Pero lo que nos interesa resaltar no es solo la utilización de esta cita, sino la nota a pie de página que aparece en relación a la frase benjaminiana “«*das Prinzip der Montage*»”. En ella, GDH escribe:

Ejemplo típico de intercambio entre *forma* y *conocimiento* del que antes hablábamos es el procedimiento por excelencia del cine de Eisenstein, y tal vez incluso la idea cubista del collage, los que dan forma aquí a una hipótesis de superación “epistemo-crítica”. Es también la forma misma de la escritura benjaminiana en todo el *Libro de los pasajes*.<sup>993</sup>

En estas líneas, GDH muestra ya su interés por el montaje dentro de un contexto histórico determinado, la década de los años veinte y treinta del pasado siglo, momento de florecimiento de las vanguardias. Un periodo de entreguerras en el que surgirán las teorías de Eisenstein y Vertov, el *Libro de los pasajes* de Benjamin, la revista *Documents* dirigida por George Bataille, así como la técnica del collage en las artes plásticas y en la fotografía. Y, por supuesto, aunque todavía no aparezca en este libro, el atlas *Mmenosyne* de Aby Warburg, que para GDH será una obra que también pertenece a este contexto histórico tan rico, en el que el montaje dio “forma a una hipótesis de

---

<sup>992</sup> BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX' siecle. Le livre des Passages*, op. cit. Pág. 477. Cit. en GDH. *Lo que vemos lo que nos mira*, op. cit. Pág. 129-130.

<sup>993</sup> GDH. *Lo que vemos lo que nos mira*, op. cit. Pág. 129.

superación “epistemo-crítica””.

La siguiente obra que analizaremos es *La ressemblance informe* (1995), ensayo dedicado al trabajo de George Bataille dentro de la revista surrealista *Documents*, editada por el escritor entre los años 1929 y 1930. Ya en el primer capítulo del libro GDH habla de cómo Bataille realizó “d’article en article, mena un véritable travail de *montage figuratif*, créant sur toute l’étendue de la revue (et particulièrement dans l’illustration de ses propres textes) un stupéfiant réseau de mises en rapports, contacts implicites ou explosifs, vraies et fauses ressemblances, fausses et vraies dissemblances.”<sup>994</sup> Respecto a este “montaje figurativo” -del que hizo uso Bataille para ilustrar sus propios textos-, GDH lo define como una “authentique travail sur les formes”<sup>995</sup> que rompía con la estética tradicional. Así, la revista *Documents*, aunque compartía con otras revistas algunos intereses de la época -especialmente el surrealismo-, se caracterizó por su trabajo visual, una “forme de pensée” que se servía de “un genre particulier de *montage figuratif*, constamment réinventé aux fins d’imposer la valeur d’effraction de certains rapports, de certaines relations, fût-ce au détriment des termes -des objets- eux-mêmes. Fût-ce au détriment de la signification elle-même”<sup>996</sup>. GDH habla por tanto de un tipo de “montaje figurativo” que creaba ciertas relaciones [*certaines relations*] y que se caracterizaba por su sentido rupturista; un trabajo de desfiguración y descomposición [*décomposition*] que quebraba o reinventaba el significado propio de los objetos.

Nuestro autor también dedica un largo espacio a hablar sobre la relación de Eisenstein con la revista *Documents* y su influencia sobre Bataille. Para ello, se centra en analizar una doble página que el cineasta ruso montó utilizando treinta fotogramas de su película *La línea general* (1929). Páginas en las que según GDH se condensaban muchos de los temas que Bataille ya había trabajado en su revista, especialmente la “articulation étroite du pathétique et du morphologique.”<sup>997</sup>

---

<sup>994</sup> GDH. *Le ressemblance informe...*, *op. cit.* Pág. 13.

<sup>995</sup> *Ibid.* Pág. 14.

<sup>996</sup> *Ibid.* Pág. 115.

<sup>997</sup> *Ibid.* Pág. 292.



Fig. 10. EISENSTEIN, S. M. Fotogramas de *La línea general* (1929). En: Revista *Documents* 4, 1929.

Vemos así en el fotomontaje de Eisenstein confrontadas figuras patéticas de hombres contra partes -formas- de animales, caso de la columna vertebral de una cabra junto a unos rostros demacrados, provocando lo que GDH denomina como una “descomposición dialéctica del antropomorfismo” [*décomposition dialectique de l’anthropomorphisme*]<sup>998</sup>. Este montaje retoma además otros temas y técnicas de trabajo sobre la imagen habituales en la revista *Documents*, como es el caso del corte y la desproporción [*la découpe et la disproportion*] de las figuras. Era habitual ver en *Documents* auténticas deformaciones, casi monstruosidades, creadas a partir de detalles aumentados de partes de cuerpos. Este trabajo lo podemos apreciar en la imagen

<sup>998</sup> *Ibid.* Pág. 292.

aumentada de un deforme dedo del pie a toda página, de unas pinzas de un cangrejo, o de un ojo humano. Esta desproporción mediante el corte, se aprecia también en el montaje realizado por Eisenstein, donde, por ejemplo, aparece una parte de una espalda huesuda de una cabra que, al ser vista como una parte magnificada, adquiere un sentido más obtuso y extraño. Para GDH, “[t]out ce qui vouait la question de l’anthropomorphisme á un traitement «dialectique» fait de contacts et de contrastes mêlés, demises en mouvements, de passages à l’informe, de ressemblances cruelles, tout cela se retrouve muettement disposé sur deux pages de la revue.”<sup>999</sup>

Para nuestro autor hay por tanto numerosos temas en el trabajo de Bataille que aparecen en el cine de Eisenstein, como serían las imágenes de animales sacrificados en mataderos. Así lo vemos si se comparan imágenes de la película de Eisenstein *La Grève* (1924) con las fotografías de un matadero aparecidas en 1929 en *Documents* y realizadas por E. Lotar para ilustrar un texto de Bataille. En esencia, Bataille introdujo en su revista el cine de vanguardia, al cual consideró como el medio “par excellence de la décomposition de la «Figure humaine»<sup>1000</sup>”, y las películas paradigmáticas para él serían por supuesto *Un chien andalou* (1929) y *El acorzado Potemkim* (1925), filmes ambos que además dialogan con la obsesión por el ojo en Bataille<sup>1001</sup> en algunas de sus más conocidas escenas.

Bataille, tal y como menciona GDH, descubrió además en el montaje Eisensteniano una dialéctica de las formas [“«dialectique des formes»”<sup>1002</sup>]. Respecto a esta dialéctica, GDH distingue entre dos posibles tendencias: la primera es “la dialectique du bon élève ou du policier”<sup>1003</sup>, quienes aplican la fórmula la “*thèse-antithèse-synthèse*”. Por otro lado estaría la “dialéctica del bribón” [“dialectique du chenapan”], herética, “du peintre cubiste, de l’hérétique ou du cinéaste moderne” que expresa una “*thèse-antithèse-symptôme*”.

---

<sup>999</sup> *Ibid.* Pág. 292.

<sup>1000</sup> *Ibid.* Pág. 293.

<sup>1001</sup> Véase BATAILLE, G. *Histoire de l’œil* (1928). París: Pauvert, 2014.

<sup>1002</sup> *Ibid.* Pág. 296.

<sup>1003</sup> *Ibid.*



De este modo, frente a una dialéctica didáctica que busca solo una síntesis<sup>1004</sup>, en el cine de Eisenstein los rostros se superponen “pour obtenir un *drame*, ou plutôt quelque chose que Warburg eût nommé un monde de *Pathosformeln*, un monde de «formules patétiques»”<sup>1005</sup>. Aparece aquí finalmente el nombre de Warburg y su noción de *Pathosformel* en relación con el cine Eisenstein; un asunto, este patetismo en la gestualidad de los pueblos, que GDH retomará veinte años más tarde en el libro que más adelante analizaremos *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), centrado en estudiar varias secuencias de *El acorazado Potemkin* teniendo presente siempre a Warburg.

Para GDH, hay por tanto un verdadero diálogo, un encuentro de intereses entre ambos autores, que se muestra precisamente en este término de “dialéctica de las imágenes o de las formas” [*dialectique des images* ou des formes]; noción que para nuestro autor forma parte de una preocupación general de la época, dado que también interesó a figuras como Carl Einstein, Walter Benjamin o Alberto Giacometti<sup>1006</sup>. Esta “dialéctica de las imágenes”, según él, provoca “l’exigence d’une pensée procédant par images, montages et «formes-symptômes»”<sup>1007</sup>, que va más allá del pensamiento hegeliano. Esta forma de pensamiento deber ser considerada, según GDH, como una auténtica “transformation de la *connaissance* puisant aux sources des transformations formelles, artistiques, autant qu’à l’effervescence théorique née de travaux comme ceux de Mauss ou de Freud.”<sup>1008</sup>

De estas líneas podemos extraer una serie de ideas que van a ser cruciales para nuestro trabajo. La primera es que este pensamiento, esta dialéctica, producida mediante

---

<sup>1004</sup> Bataille pone como ejemplo los conjuntos de fotografías del antropólogo Francis Galton, 1822-1911, quien ideó los “retratos compuestos” en los que reunía distintos rostros para obtener un “tipo” común de hombre o mujer.

<sup>1005</sup> *Ibid.*

<sup>1006</sup> Así lo afirma en este párrafo: “C’est donc tout un phénomène d’époque qui est en jeu, une exigence globale à intégrer dans une histoire de l’art comme dans une histoire de la pensée de ce temps puisque, comme je l’ai signalé, la recherche d’une *dialectique des images* ou des formes — énoncé indiquant à lui seul qu’une telle dialectique ne pouvait être subsumée dans, l’énoncé hégélien comme tel — était la grande préoccupation de personnalités aussi y différentes que Carl Einstein, Walter Benjamin ou Alberto Giacometti” (*Ibid.* Pág. 299-300). Sobre la dialéctica se remite en una nota a pie de página a su propio trabajo *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, y para Giacometti, *Écrits*. París: Hermann, 1990. Pág. 181-185.

<sup>1007</sup> GDH. *Le ressemblance informe...*, *op. cit.* Pág. 299.

<sup>1008</sup> *Ibid.*

“imágenes, montajes y “formas-síntoma””, provoca un nuevo tipo de conocimiento. En segundo lugar, que toda esta “transformation de la *connaissance*” forma parte de un contexto cuyos orígenes teóricos son Freud o el sociólogo Marcel Mauss (1872-1950), aunque sobre éste último no habrá en obras futuras apenas menciones, mientras que Freud será uno de sus autores predilectos. GDH insiste al hablar de este interés por la “dialéctica de las imágenes” como un “«*phénomène d’époque*»”<sup>1009</sup>, en el que se produjeron unos “*gais savoirs visuels*” que rompieron con las categorías estéticas del momento.

De hecho, para GDH, los propios Bataille y Eisenstein representan a la perfección dos polos opuestos de esta “dialéctica de las imágenes” que nos ayudan a comprender esa transformación del pensamiento en aquellos años. Juntarlos, como dice GDH, es “composer l’organisme monstrueux d’un (faux) «surréaliste» français et nietzschéen avec un (faux) «constructiviste» russe et marxiste”. Dos personajes aparentemente contrarios, ya que uno trabajó con imágenes, “fantasmes subjectifs”, y el otro con “*formes épiques de l’histoire objective*”<sup>1010</sup>; siendo además uno surrealista y el otro constructivista. Sin embargo, entre estos dos artistas surgirá una paradoja, y es que Bataille, el “subjetivo”, “revindique bien les formes (les morphologies objectives) et les purs «documents»”, y Eisenstein el “objetivo”, hablará de “images, de fantasmes (de pathétique), et même d’extase.”<sup>1011</sup> En esencia, ambos pensadores concibieron el montaje “à travers une pensée de la *dialectique*”<sup>1012</sup>, y es para GDH obvio, tanto en la revista *Documents* como en los fotogramas de Eisenstein, “que couper et coller, créer un contraste et créer un contact, définissent bien la même opération dialectique, *la même battement structural* que, dans ces pages, j’al pu nommer contact altérant ou ressemblance cruelle (...)”<sup>1013</sup>

Otra importante cuestión que plantea GDH es que para Eisenstein el montaje no era una tarea solo propia del cine, sino que era una “sorte de paradigme générique de *l’effet-*

---

<sup>1009</sup> *Ibid.* Pág. 300.

<sup>1010</sup> *Ibid.*

<sup>1011</sup> *Ibid.* Sobre la cuestión del “extase” en Bataille y Eisenstein,” GDH le dedicará un capítulo titulado “Una dialectique «extatique»”. *Ibid.* Pág. 297-333.

<sup>1012</sup> *Ibid.* Pág. 301.

<sup>1013</sup> *Ibid.* Pág. 302.

*image*”<sup>1014</sup> que podía encontrarse, por ejemplo, tanto en los caracteres de la escritura japonesa como en determinados juegos literarios. Estas teorías sobre el montaje interesaron por supuesto a Bataille, quien vio en ellas, según GDH, “quelque chose comme un principe dialectique d’un genre nouveau, «bouleversant», à la fois très concrètement spécifique au montage cinématographique, et très aisément déplaçable à toute production de signes, de formes, de gestes ou de représentations, bref à toute «communication», ainsi que Bataille allait, plus tard, en donner une théorie personnelle”. Una teoría GDH que denomina como “dialectique de l’attraction et du conflit”<sup>1015</sup>. Dos términos, “atracción” y “conflicto” que tienen su origen en el pensamiento teórico de Eisenstein. El cineasta soviético veía justamente el montaje como un “choque”, como “el conflicto de dos trozos en oposición”<sup>1016</sup>. Pero esta confrontación no es vista de una forma negativa, como explica GDH, sino como una “dialectique de la rencontre, «le choc de la rencontre»”<sup>1017</sup>. Era necesario huir de la narración clásica y para ello se sirvió además del término “montaje de atracciones”<sup>1018</sup>, una noción que “suppose désir,

---

<sup>1014</sup> *Ibid.* Pág. 303. El término en español ha sido traducido como “efecto-*imaginista*”. Este concepto aparece cuando Eisenstein habla de cómo la escritura japonesa, para formar ideas abstractas, crea un montaje a partir de dos caracteres distintos que, juntos, proporcionan una palabra con una idea o concepto distinto al sentido original de cada uno de estos caracteres, que Eisenstein denomina como jeroglíficos. Pone así el ejemplo de cuando se une el carácter “boca” + “pájaro”. Unidos en un nuevo carácter, dan como resultado la palabra “cantar”. Así, de “dos jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma”. Según Eisenstein, “[e]ste método, aplicado a la colisión de una combinación austera de símbolos, da como resultado una escueta definición de conceptos abstractos. Si el mismo método se expande en el lujo de un grupo de combinaciones verbales ya formadas, se amplía hasta alcanzar él esplendor de un efecto *imaginista*.” (EISENSTEIN, S. M. “El principio cinematográfico y el ideograma” (1929). En: *La forma en el cine* (1928-1945). México: Siglo XXI editores, 2006. Pág. 35).

<sup>1015</sup> GDH. *Le ressemblance informe...*, *op. cit.* Pág. 303-304.

<sup>1016</sup> EISENSTEIN, S. M. *La forma en el cine*, *op. cit.* Pág. 41.

<sup>1017</sup> GDH. *Le ressemblance informe...*, *op. cit.* Pág. 305.

<sup>1018</sup> En su famoso artículo titulado “Montaje y atracciones”, Eisenstein reflexionó sobre la idea de atracción aplicada al montaje cinematográfico: “La Atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final (...) La atracción no tiene nada de común con el truco. Los trucos se realizan y completan en un plano de puro artificio (por ejemplo, de trucos acrobáticos) e incluyen esa clase de atracción ligada al proceso de entregarse (en el argot de circo “venderse”). Como el término de circo lo indica, eso expresa el punto de vista del propio realizador -esto es exactamente lo contrario a la atracción, que se basa exclusivamente en la reacción del espectador.

*Considerándolo en su esencia, esto determina básicamente los posibles principios de la construcción como “construcción activa” (del conjunto de la producción). En vez del “reflejo” estático de un acontecimiento, con todas las posibilidades de actividad encerradas en los límites de la acción lógica del acontecimiento, avanzamos a un nuevo plano: el libre montaje de atracciones independientes (dentro de la composición determinada y los lazos argumentales que mantienen unidos los actos de influencia) arbitrariamente escogidos; todo ello con el propósito de establecer ciertos efectos*

mouvement et contact”<sup>1019</sup>. En este tipo de montaje no solo habría “choques” entre distintos planos (GDH pone como ejemplo una escena de *La huelga* (1925) en la que se alternan escenas de un tiroteo con las de un matadero), sino que el “contenido dialéctico” [*teneur dialectique*] se muestra a otros niveles. Por ejemplo, en la

collision entre ces plans d'ensemble historiques et ces gros plans documentaires, il veut nous signifier que la dialectique de l'attraction et du conflit -où s'instaure, comme au ras du montage, la temporalité spécifique et la «splendeur de l'effet-image» -engendre immédiatement une *dialectique de l'image et de la pensée*, qui articule toute cette violence cinématographique à la plus haute des exigences intellectuelles.<sup>1020</sup>

Así mismo, en la revista *Documents* Bataille trabajó con estas colisiones visuales que funcionaban a distintos niveles teóricos (GDH menciona “une anthropologie de la ressemblance et de la cruauté”). Es por tanto posible en ambos autores hablar de un formalismo dialéctico [*formalisme dialectique*] que mantiene “certaines exigences esthétiques qui, dans les deux cas, auront fini par ne tromper personne sur la nature hérétique et transgressive d'une telle «dialectique»”<sup>1021</sup>.

GDH continúa así elaborando distintas correspondencias entre ambos autores, para a continuación indagar en la noción de la “dialectique symptomale”, de la que ya hablamos en capítulos previos. Es en este apartado donde GDH introducirá de nuevo la figura de Warburg, a quien compara ahora con Bataille, afirmando que vio en ambos

une générosité vorace dans le savoir, dans le recueil tous azimuts des documents, mais aussi dans le franchissement, c'est-à-dire la *transgression* systématique, des champs disciplinaires traditionnels; qu'une même référence nietzschéenne traverse leur pensée de l'histoire; qu'une même obsession les occupe quant au destin -«survivances» et «décompositions» mêlées- de l'*antropomorphisme* et de ses «formules pathétiques» (...).<sup>1022</sup>

---

*temáticos lineales: esto es el montaje de atracciones*” (EISENSTEIN, S. M. “Montaje y atracciones” (1923). En: *El sentido del cine* (1942). Buenos aires: Siglo XXI, 1974. Pág. 169-170).

<sup>1019</sup> GDH. *Le ressemblance informe...*, *op. cit.* Pág. 305.

<sup>1020</sup> *Ibid.* Pág. 306-307.

<sup>1021</sup> *Ibid.*

<sup>1022</sup> *Ibid.* Pág. 380.

GDH crea de este modo una filiación entre ambas figuras, comparando tanto su transgresión de los campos disciplinarios como el que ambos estuvieran “atravesados” por Nietzsche. Pero, sobre todo, hace dialogar los términos que más les obsesionaron, relacionando “decomposition” con *Nachleben*, y “*antropomorphisme*” junto a *Pathosformel*. Así mismo, entre otros muchos comentarios, apunta que ambos pensadores buscaron comprender las imágenes desde un enfoque antropológico. Para GDH, “[a] bout du compte une même pratique interprétative se faisait jour, vouée à faire *fuser le sens* –à tous les sens, destructeur et producteur, de ce verbe- par un travail du *montage* figuratif que les planches presque muettes de Mnemosyne, exactement contemporaines de *Documents*, incarnent si bien dans l’oeuvre de Warburg.”<sup>1023</sup> Según su comentario, a ambos pensadores les une misma práctica “interpretativa” cuyo sentido se lograba gracias al procedimiento de un “montaje figurativo”. Pero también les une un mismo motor, la búsqueda de un “*gay savoir de l’image*”<sup>1024</sup>; una idea que también recuperará años más tarde en su libro dedicado al atlas *Mnemosyne*, cuando afirme que “Georges Bataille, concibió la revista *Documents* como un verdadero atlas de imágenes -exactamente contemporáneo de *Mnemosyne*- animado por una energía de transmutación jerárquica típica de la gaya ciencia nietzscheana.”<sup>1025</sup>

El siguiente texto relevante al que haremos mención es el prólogo que GDH redactó para el libro de Philippe-Alain Michaud<sup>1026</sup>, *Aby Warburg et l’image en mouvement* (1998), ya comentado. Nos centraremos ahora solo en analizar la visión de nuestro autor sobre la noción de montaje. En este artículo, titulado “Saber-movimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas)”, aparte de reivindicar la figura de Warburg, en ese momento bastante olvidada por la historiografía francesa, GDH habla del pensamiento del historiador alemán como de “un saber en movimiento de las imágenes, un saber en extensiones, en relaciones asociativas, en montajes siempre renovados, y ya no un saber

---

<sup>1023</sup> *Ibid.* Pág. 381.

<sup>1024</sup> *Ibid.* Pág. 12.

<sup>1025</sup> GDH. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?, op. cit.* Pág. 81.

<sup>1026</sup> Es importante señalar que Michaud, en el apartado de agradecimientos hace una mención expresa a GDH, afirmando que la “idea de este trabajo surgió en el curso del seminario que Georges Didi-Huberman, en la Escuela de Estudios Superiores, consagró a los frescos de Ghirlandaio en Santa Trinita” (MICHAUD, Philippe Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, 2017. Pág. 286).

También debemos señalar que GDH, prologuista del libro, reivindica la “originalidad del punto de vista propuesto por Michaud -una historia del arte hacia el cine, hacia la manera más pertinente de comprender la temporalidad de las imágenes, sus “supervivencias”, su capacidad de animación (...)” (*Ibid.* Pág. 20).

en líneas rectas, en corpus cerrados, en tipologías establecidas.<sup>1027</sup> GDH habla de un “saber-montaje”<sup>1028</sup> [“savoir-montage”] que implica “renunciar de un golpe a los esquemas evolutivos -y teleleológicos- en vigor desde Vasari”<sup>1029</sup>. Warburg pudo de este modo montar distintas obras de artistas de diferentes tiempos yendo más allá de las “influencias” y de la idea de “progreso”. Este saber le permitió además romper las “barreras seculares”, concibiendo la imagen no como “un campo de saber cerrado”. Aunque, apunta GDH, la imagen, más que un verdadero “campo”, es un “movimiento que requiere todas las dimensiones antropológicas del ser y el tiempo.”<sup>1030</sup>

Según señala nuestro autor, además la “exigencia” warburguiana, “fundada en una antropología de lo visual”, hizo que el pensamiento de Warburg funcionara como “«un montaje de atracciones», posibilidad tan peligrosa como fecunda”<sup>1031</sup>. El historiador alemán, de este modo, jugando con esas afinidades y “atracciones”, “sacude la historia del arte porque el movimiento que abre en ella está formado por cosas que son al *mismo tiempo* arqueológicas (fósiles, supervivencias) y actuales (gestos, experiencias)”<sup>1032</sup>. Una tarea eminentemente anacrónica -este montaje de tiempos-, que Warburg llevó a cabo como montador en su atlas.

El siguiente libro<sup>1033</sup> al que dedicaremos un amplio espacio, es otra de las obras capitales de nuestro autor: *Ante el tiempo. Historia del arte y del anacronismo* (2000). Como el propio título indica, uno de sus objetivos es reivindicar la noción de

---

1027 GDH, “Saber-movimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas)”. En: MICHAUD, Philippe Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, 2017. Pág.20.

1028 *Ibid.* Pág. 21

1029 *Ibid.*

1030 *Ibid.*

1031 *Ibid.*

1032 *Ibid.* Pág. 24.

1033 Otras menciones muy breves sobre la noción de montaje en Warburg en otros textos serían estas: “Là où Warburg travailla dans l'ordre du *montage* et de la surdétermination figurale, finissant avec *Mnemosyne* par produire une bien étrange histoire de l'art, presque aphasique, basée seulement sur la mise en rapports - quelquefois surréaliste - d'images hétérogènes et ressemblantes tout à la fois, Panofsky, lui, travailla dans l'ordre de la déduction - pensons à son analyse de *Melencolia I*, chef-d'oeuvre du genre - de façon à resserrer toujours plus les rapports de détermination figurative, au point de revenir, à la fin de sa vie, «purement et simplement, au bon vieux terme d'iconographie»” (GDH. *Pour une anthropologie...*, *op. cit.* Pág. 149).

“Repensons à Warburg, chez qui la «survivance» (*Nachleben*) apparaît comme un modèle d'inconscient historique, donc comme un modèle d'archéologie et d'anachronisme mêlés, une «histoire-symptôme” et une «histoire-montage» à rebrousse-poil de toute tradition vasarienne (cette tradition fût-elle revisitée par les univers conceptuels kantien ou hégélien, comme on le voit chez Panofsky) (GDH. *L'empreinte*, *op. cit.* Pág. 183).

anacronismo para el estudio del tiempo en la imagen y en la Historia. Término que comienza definiendo como “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes.” Para ejemplificar una imagen anacrónica, GDH habla del “muro manchado de Fra Angelico”<sup>1034</sup>, una obra “de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*”<sup>1035</sup>. Para GDH, el estudio tradicional del pasado (visto como la evolución de las formas y estilos, el estudio de las fuentes históricas, o la aplicación iconografía panofskiana), no es en ocasiones suficiente para comprender una imagen compleja y sobredeterminada, en la que habitan varios tiempos. Así, en ese muro, nuestro autor ve, en una suerte de “*semejanza desplazada*”<sup>1036</sup>, el trabajo de Jackson Pollock al siglo XV florentino, contexto al que pertenece la obra, y a tradiciones figurativas antiguas que Fra Angelico recupera, entre otros posibles tiempos.



Fig. 11. FRA ANGELICO. *Virgen de las Sombras*, hacia 1440-1450. Fresco. Florencia: Convento de San Marcos.

Otra de las hipótesis más importantes que GDH plantea en este libro, es que “la historia de las imágenes es una historia de objetos impuros, complejos, sobredeterminados”<sup>1037</sup>

---

<sup>1034</sup> El fresco de Fra Angelico al que se refiere es *Virgen de las sombras* (1440-1450), sito en Florencia en el Convento de San Marcos. En él se muestra a una Virgen con el Niño en su rodilla. Aunque lo que realmente le interesa a nuestro autor -y es a lo que dedica su análisis-, es la parte inferior de esta pintura, una serie de rectángulos enmarcados que destacan por su carácter abstracto y que fueron sistemáticamente ignorados por la iconología, o más exactamente, no vistos por ella, como dice GDH. Ver *fig. 11*. Recordemos que GDH dedicó uno de sus primeros libros a este pintor: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990).

<sup>1035</sup> GDH. *Ante el tiempo... op. cit.* Pág. 39.

<sup>1036</sup> *Ibid.* Pág. 44.

<sup>1037</sup> *Ibid.* Pág. 46.

(...) de objetos heterocrónicos o anacrónicos”, algo que hace que la Historia del Arte pueda ser considerada como una “*disciplina anacrónica*”. Sin embargo, la relevancia y la “fecundidad” del anacronismo no se queda ahí, sino que para GDH además éste “parece surgir en el pliegue<sup>1038</sup> exacto de la relación entre imagen e historia.”<sup>1039</sup>

GDH realizará a partir de este momento un breve recorrido historiográfico sobre la noción de anacronismo en historiadores e historiadores del arte, queriendo hacer hincapié en la idea de que “hacer historia es hacer -al menos- un anacronismo”<sup>1040</sup>, ya que la actividad del historiador se realiza siempre desde los “conocimientos” de un determinado presente. Pero, además, hay otra cuestión aun más relevante para él y que cuestiona qué es lo que estudia en verdad la ciencia histórica. Para GDH -siguiendo de la mano del historiador Marc Bloch (1886-1944)<sup>1041</sup>-, “[l]a historia no es exactamente una ciencia del pasado porque «el pasado exacto» no existe (...) El pasado que hace la historia es el pasado humano”. Por este motivo, este pasado, según nuestro autor “debe estar implicado en una antropología del tiempo.”<sup>1042</sup> Así,

ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria* (...) Es ella la que humaniza y configura el tiempo (...) Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente el “pasado”. No hay historia que no sea memorativa (...) Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de

---

<sup>1038</sup> La aparición aquí del término “pliegue” no es casual, ya que justamente después aparece el nombre de Gilles Deleuze, autor quien, según GDH, ya “introdujo la noción de imagen-tiempo en doble referencia al montaje y movimiento aberrante (que, por mi parte, yo llamaría síntoma)” (*Ibid.* Pág. 49). Es relevante aquí citar además el párrafo de Deleuze que nuestro autor incluye en su nota a pie de página sobre esta relación entre montaje y tiempo: “«(...) el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen “del” tiempo. Es, por lo tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta porque emana del montaje (...)»” (DELEUZE, G. *L'image-temps. Cinema 2*. París: Minuit, 1985. Pág. 51-54. Cit. en GDH. *Ante el tiempo..., op. cit.* Pág. 84).

Al final de la cita, GDH comenta que, a pesar de las notables diferencias, “la organización de los capítulos del presente libro, como se habrá advertido, [es] un homenaje efectuado a la imagen-tiempo deleuziana”.

<sup>1039</sup> *Ibid.* Pág. 48.

<sup>1040</sup> *Ibid.* Pág. 55.

<sup>1041</sup> La cita de Marc Bloch en la que se basa GDH para su argumentación es ésta: “Se ha dicho alguna vez: “la historia es la ciencia del pasado”. Me parece una forma impropia de hablar. Porque, en primer lugar, es absurda la idea de que el pasado, considerado como tal, pueda ser objeto de la ciencia. Porque, ¿cómo puede ser objeto de conocimiento racional sin una delimitación previa, una serie de fenómenos que no tienen otro carácter en común que el no ser nuestros contemporáneos?” (BLOCH, M. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1941-42). París: Armand Colin, 1993. Pág. 81. Cit. en GDH. *Ante el tiempo..., op. cit.* Pág. 58).

<sup>1042</sup> *Ibid.* Pág. 59.



reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica.<sup>1043</sup>

Como se puede apreciar en este párrafo, una de las principales preocupaciones de GDH no es tan solo el estudio de la imagen, sino trastocar y revolucionar nuestra concepción de la Historia aplicando de forma novedosa nociones tradicionalmente ajenas a ella. De esta forma, en su texto primero afirma que lo que estudia en verdad el historiador no es el pasado, sino la memoria, y que ésta es “psíquica” y “anacrónica en sus efectos de montaje”, puesto que en ella se superponen varios tiempos de forma no cronológica, tal y como Freud demostró con su teoría del síntoma. El propio GDH, partiendo de Freud, explicó a su vez en *L’image survivante* que “el síntoma es una supervivencia, una *formación portadora de memoria*”<sup>1044</sup>, idea que le llevó a establecer que justamente este “anacronismo del síntoma desbarata los modelos positivos de la causalidad y la historicidad”, rompiéndose así las cadenas causales del relato histórico. En definitiva, lo que nos viene a decir GDH es que “el *tiempo psíquico* trastorna la idea misma del *tiempo histórico*.”<sup>1045</sup>

GDH continúa en su libro reivindicando a esta “*constelación* de pensadores” formada principalmente por Walter Benjamin, Carl Einstein y Aby Warburg, todos ellos preocupados por las cuestiones de “el tiempo y la imagen”<sup>1046</sup>. De Warburg, según sus palabras, se centrará en su libro en estudiar “cómo fundó una antropología histórica” a partir de la noción de *Nachleben*, entendida como la “compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y «grietas en el tiempo», latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos.”<sup>1047</sup>

A continuación, GDH realiza también una breve descripción sobre su visión de Benjamin, el autor más comentado a lo largo del texto y cuya obra le servirá, como veremos, como base para elaborar su teoría del montaje del tiempo histórico. En ese breve resumen inicial, es necesario resaltar que éste bien podría servir para describir así

---

<sup>1043</sup> *Ibid.* Pág. 60.

<sup>1044</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 276.

<sup>1045</sup> *Ibid.* Pág. 283.

<sup>1046</sup> GDH. *Ante el tiempo... op. cit.* Pág. 73.

<sup>1047</sup> *Ibid.*

mismo al propio Warburg, ya que sobre él comenta: “fundó una determinada historia de las imágenes a través de una práctica “epistemo-crítica” del «montaje» (Montage) que induce a un nuevo estilo de saber -por tanto de nuevos contenidos de saber- en el cuadro de una concepción original y, para decirlo claro, perturbadora del tiempo histórico.”<sup>1048</sup>

GDH, a lo largo del libro, enumerará las numerosas coincidencias que unen a ambos pensadores, ya que según él los dos colocaron “la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la «vida histórica»”<sup>1049</sup>. Además, señala, los dos vieron en la imagen una “*temporalidad de doble faz*”. Warburg hablaría propiamente de “polaridad” y Benjamin de “imagen dialéctica”. Esta “temporalidad de doble faz”, que permitía considerar a la imagen como algo más que un documento cerrado, fue por ellos “reconocida sólo como productora de una historicidad *anacrónica* y de una significación *sintomática*.”<sup>1050</sup> Otra de las afinidades que ve GDH entre Benjamin, Warburg y otros autores, tiene que ver por supuesto con la técnica del montaje:

Lo que Freud llamaba -a propósito del sueño- un “rebús” (*Bilderrätsel*), Warburg y Benjamin lo habrán puesto en práctica en el carácter de montaje (*Montage*) del saber histórico que ellos producían. La concepción inicial del *Libro de los Pasajes*, en 1927-29, es estrictamente contemporánea a *Mnemosyne*, pero también a los “montajes de atracciones” cinematográficos de Eisenstein o a los “montajes de repulsiones” surrealistas de Georges Bataille en la revista *Documents*.<sup>1051</sup>

GDH insiste de nuevo en la coincidencia en el tiempo de estos autores interesados en la técnica del montaje, aunque lo verdaderamente relevante de este párrafo es la aparición del término freudiano “rebús” (*bilderrätsel*), concepto que fue utilizado por el psicoanalista en su libro *La interpretación de los sueños* y al que prestaremos atención. Lo que nos interesa es justamente comprender que tiene que ver ese término, aplicado inicialmente a los sueños, con el trabajo del “montaje del saber histórico” llevado a cabo por Benjamin y Warburg. Este es el extracto en el que aparece dentro del libro de Freud y donde se describe su sentido:

---

<sup>1048</sup> *Ibid.*

<sup>1049</sup> *Ibid.* Pág. 143.

<sup>1050</sup> *Ibid.*

<sup>1051</sup> *Ibid.* Pág. 144.

Los pensamientos del sueño nos resultan comprensibles sin más tan pronto como llegamos a conocerlos. El contenido del sueño nos es dado, por así decir, en una pictografía [*rébus*<sup>1052</sup>], cada uno de cuyos signos ha de transferirse al lenguaje de los pensamientos del sueño. Equivocaríamos manifiestamente el camino si quisiésemos leer esos signos según su valor figural en lugar de hacerlo según su referencia signante. Supongamos que me presentan un acertijo en figuras [*rébus*]: una casa sobre cuyo tejado puede verse un bote, después una letra aislada, después una silueta humana corriendo cuya cabeza le ha sido cortada, etc. Frente a ello podría pronunciar este veredicto crítico: tal composición y sus ingredientes no tienen sentido. No hay botes en los tejados de las casas, y una persona sin cabeza no puede correr; además, la persona es más grande que la casa y, si el todo pretende figurar un paisaje, nada tienen que hacer allí las letras sueltas, que por cierto no se encuentran esparcidas por la naturaleza. La apreciación correcta del acertijo sólo se obtiene, como es evidente, cuando en vez de pronunciar tales veredictos contra el todo y sus partes, me empeño en reemplazar cada figura por una sílaba o una palabra que aquella es capaz de figurar en virtud de una referencia cualquiera.<sup>1053</sup>

La palabra *rebús*/pictografía es por tanto un “acertijo de imágenes” cuyo sentido no es posible captar mediante un análisis literal, sino combinando cada una de las piezas (disparas) y buscando, gracias a este montaje, un verdadero sentido que poco ya tiene que ver con el sentido original de las figuras representadas en el sueño. Una forma de trabajo, la de Freud, que GDH pone primero en paralelo con Warburg y su *Mnemosyne*, donde se juntan imágenes disparas y anacrónicas; luego con el *Libro de los pasajes* de Benjamin, donde dialogan apuntes, fragmentos y “deshechos” de la Historia; a continuación con Eisenstein y su montaje dialéctico; y, finalmente, con Bataille y sus montajes surrealistas. Todos ellos, insiste GDH, son autores contemporáneos y están

---

<sup>1052</sup> Como ya hemos comentado anteriormente, hay ciertas divergencias a la hora de traducir los términos freudianos al español. Así, según comenta Héctor López en su libro *La instancia de Lacan, Tomo 2* (2009), Freud se sirve en su texto original indistintamente de dos términos: *rébus*, tomado del francés, y *bilderrätsel*, del alemán, para hablar de “un acertijo de imágenes”. Según la traducción al español utilizada, la palabra varía. Así, como explica López, “[l]os términos *bilderrätsel* y *rébus* son traducidos impropriamente por López Ballesteros por “jeroglífico”. La traducción de J. L. Etcheverry (...) comienza traduciendo *rébus* como “acertijo” y también “pictografía”, pero finaliza el capítulo empleando la misma palabra del alemán original: *rébus*” (LÓPEZ, H. *La instancia de Lacan, Tomo 2*. Mar del Plata: EUDEM, 2009. Pág. 12).

Dado que nosotros hemos utilizado la versión de Etcheverry, hemos puesto -tal y como también hace Héctor López en su libro- la palabra *rébus* original entre paréntesis junto a su traducción para su mejor comprensión.

<sup>1053</sup> FREUD, S. *Obras completas*, Volumen IV (1900). *La interpretación de los sueños* (segunda parte). Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. Pág. 285-286.

hermanados por esta técnica del montaje. Sin embargo, el autor a partir del cual GDH va a tratar de responder a una de las preguntas fundamentales que se plantea en su libro: “¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo instaurado por la imagen?”<sup>1054</sup>, será Walter Benjamin. Recordemos que para el pensador alemán la imagen

es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formado por una constelación (*sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt*). En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*). Pues mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada (*sprunghaft*).<sup>1055</sup>

Es esta relación entre imagen e Historia uno de los aspectos de la obra de Benjamin que GDH más explorará en su libro. Concretamente, lo que será para él fundamental es considerar que la Historia “«se disgrega en imágenes y no en historias»”<sup>1056</sup>, algo que hará que la imagen “«aparezca en el corazón mismo del proceso histórico»”<sup>1057</sup>. Además, esta imagen, que es donde se “encuentra” el pasado con el presente -“relación” que no es lineal ni progresiva, sino que es “dialéctica” y “entrecortada”-, según GDH tiene la capacidad de desmontar “a la historia como el rayo detiene al jinete”<sup>1058</sup>. Tiene, por tanto, la capacidad de detenernos para poder comprender. Pero también existe otro sentido para “desmontar”, en cuanto que la imagen “desmonta la historia” igual que cuando se desmonta un reloj. Es necesario sacar todas las piezas y detener el tiempo, para de este modo “entender mejor cómo funciona (...) Tal es el doble régimen que describe el verbo *desmontar*: de un lado la caída turbulenta y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural.”<sup>1059</sup>

Se trata por tanto de un modelo que desplaza “la hegeliana *razón en la historia*” y que rompe con la idea de una Historia continua, a favor de las interrupciones, los

---

<sup>1054</sup> GDH. *Ante la imagen... op. cit.* Pág. 48.

<sup>1055</sup> BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des pasajes (1927-1940)*. París: Le Cerf. 1993. Pág. 478-479. Cit. en GDH. *Ante el tiempo... op. cit.* Pág. 171.

<sup>1056</sup> *Ibid.* Pág. 494. Cit. en GDH. *Ante el tiempo... op. cit.* Pág. 171.

<sup>1057</sup> *Ibid.*

<sup>1058</sup> GDH. *Ante el tiempo... op. cit.* Pág. 173.

<sup>1059</sup> *Ibid.*

“accidentes”, las “bifurcaciones y “torbellinos” que desmontan el hilo histórico. Es necesario, pues, para GDH hablar del montaje.

[E]l montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que remontar, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural. Refundar la historia en un movimiento “a contrapelo”, es apostar a un *conocimiento por montaje* [*connaissance par le montage*] que haga del *no saber* -la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática- el objeto y el movimiento heurístico de su misma constitución. No sorprenderá ver a Benjamin a lo largo de todo el *Libro de los pasajes*, reivindicar el montaje como método y como forma de conocimiento.<sup>1060</sup>

En esta compleja cita, que nosotros también debemos desmontar y desplegar para poder ver mejor, GDH aglutina algunas de las ideas y conceptos que ha venido trabajando a lo largo de este extenso capítulo. Comencemos por partes. Primeramente, habla de que montar supone inicialmente un “desmontar” (el acto de disociar) en un doble ejercicio: traer al presente cosas del pasado (de la memoria, más exactamente) y realizar una “deconstrucción estructural”. Seguidamente, GDH afirma en este mismo párrafo que es necesario “[r]efundar la historia en un movimiento “a contrapelo” (...)”. Aquí, de nuevo, debemos detenernos, ya que en esta frase aparece un importante término benjaminiano, “a contrapelo” y del que GDH se servirá a lo largo del texto. Se trata de una expresión que aparece en diversas ocasiones en sus *Tesis sobre la historia*, donde escribió: “Nunca un documento de la cultura es tal sin ser a la vez un documento de la barbarie. El materialista histórico guarda distancia ante ello. Tiene que cepillar la historia a contrapelo sirviéndose para ello de hasta el último de los recursos.”<sup>1061</sup>

Según la lectura de GDH, “[t]omar la historia «a contrapelo» es ante todo invertir el punto de vista (...) [L]a historia se funda -y recomienza-, según Benjamin, sobre un movimiento «a contrapelo» de la antigua búsqueda del pasado por el historiador. Es necesario de ahora en más entender de qué manera *el pasado llega al historiador*, y

---

<sup>1060</sup> *Ibid.* Pág. 174.

<sup>1061</sup> BENJAMIN, W. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México:UACA/Ítaca, 2008. Pág. 93.

cómo llega a encontrarlo en su presente, en lo sucesivo entendido como presente reminiscente.”<sup>1062</sup>

A continuación, GDH explica que la disciplina histórica no puede ser considerada como un “saber fijo, y ni siquiera un relato causal”<sup>1063</sup>. La Historia, según el modelo benjaminiano al estar hecha de “«caídas»” e “«irrupciones»”<sup>1064</sup>, hace que debamos renunciar a “modelos de continuidad” y a “una línea de progreso”<sup>1065</sup>. El “modelo dialéctico” que propone Benjamin, permite para GDH que el historiador acepte las “discontinuidades” y “los anacronismos del tiempo”, huyendo de la Historia positivista. Las cosas del pasado se convierten así en “cosas dialécticas, cosas en movimiento” y no en hechos detenidos en “un tiempo sin movimiento” y homogéneo”<sup>1066</sup>. De este modo, la verdadera “«revolución copernicana»” que propone Benjamin es “pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado hecho de memoria*”<sup>1067</sup> (...) un hecho psíquico tanto como material”. Así, según la apreciación de GDH surgida de Benjamin, esta “historia refundada” ya no se basa solo en los “hechos pasados”, sino en el “movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador.”<sup>1068</sup>

Pero para realizar este “trabajo de la memoria” que funciona “con el ritmo de los sueños, de los síntomas, de los fantasmas”, GDH explica que “Benjamin exige la audacia de la *arqueología psíquica*”<sup>1069</sup>. Por ello, el historiador debe convertirse en una especie de psicoanalista que sea capaz de apreciar las filiaciones, “redes de detalles (...) formadas por las relaciones entre las cosas”<sup>1070</sup>. Una tarea que enlaza justamente con el

---

<sup>1062</sup> GDH. *Ante el tiempo...*, op. cit. Pág. 153.

<sup>1063</sup> *Ibid.*

<sup>1064</sup> Esta es la cita de Benjamin de la que parte GDH para tomar algunas de sus ideas:

“La revolución copernicana en la visión de la historia (*die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung*) consiste en esto: antaño se consideraba el “pasado” (*das “Gewenese”*) como el punto fijo y se pensaba que el presente se esforzaba buscando a ciegas acercarse al conocimiento de este punto fijo. En adelante, esa relación debe invertirse y el pasado devenir inversión (*Umschlag*) dialéctica e irrupción (*Einfall*) de la conciencia despierta. (...) Los hechos devienen algo que llega solamente a sorprendernos en el instante, y establecerlos es asunto del recordar (*die Sache der Erinnerung*)” (BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXe siècle... op cit.* Pág. 880-881. Cit. en GDH. *Ante el tiempo...*, op. cit. Pág. 152).

<sup>1065</sup> *Ibid.*

<sup>1066</sup> *Ibid.* Pág. 154.

<sup>1067</sup> *Ibid.* Pág. 154-155.

<sup>1068</sup> *Ibid.* Pág. 155.

<sup>1069</sup> *Ibid.* Pág. 156.

<sup>1070</sup> *Ibid.*

procedimiento del montaje que practicó Benjamin en su *Libro de los pasajes*, buscando correspondencias entre los deshechos de la historia.

Volviendo a la cita de la que partimos, nos centramos ahora en la parte central del párrafo, allí donde dice: “Refundar la historia en un movimiento «a contrapelo», es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* -la imagen aparecida originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática- el objeto y el movimiento heurístico de su misma constitución”. Hay de nuevo una expresión que llama nuestra atención y que es necesario aclarar. ¿A qué se refiere aquí GDH exactamente con un “no saber”, cuando al mismo tiempo parece hablar también de esa “imagen entrecortada” y “originaria” benjaminiana? Para comprender su sentido, hemos de remontarnos a la que es la primera parte de esta trilogía sobre la imagen formada por *Ante la imagen* (1990), *Ante el tiempo* (2000) y *La imagen superviviente* (2002). Allí, al comienzo de *Devant l’image*, GDH habla de la necesidad de utilizar para el estudio de la imagen la obra de Freud y, concretamente, su teoría del síntoma. Una “herramienta crítica” -la que aporta Freud- y útil para replantear la Historia del Arte. Después, afirma:

Así sería pues la apuesta: saber pero también pensar el no-saber [*non-savoir*] cuando se desvincula de las redes del saber. Dialectizar. Más allá del saber mismo, adentrarse en la prueba paradójica no de *saber* (lo que equivaldría exactamente a negarlo), sino de *pensar* en el elemento del no-saber que nos deslumbra cada vez que ponemos la mirada sobre una imagen del arte. Ya no se trata de pensar en un perímetro, un cerco -como en Kant- se trata de sentir un desgarramiento constitutivo y central: allí donde la evidencia se vacía y se oscurece el estallar.<sup>1071</sup>

Este no-saber, por tanto, es no dejarse atrapar por el “cerco” del conocimiento ya establecido, sino poder explorar no sabiendo o, como dice el propio GDH hablando del estudio de la imagen, de dejarse atrapar “en el juego del no-saber”<sup>1072</sup>, como una forma, en el fondo, de poder saber más gracias a que nos dejarnos arrastrar por aquello que desconocemos. El “conocimiento por montaje” permitiría justamente adentrarnos en ese nuevo “no saber”, en esa imagen dialéctica, como dice GDH, que irrumpe en el momento súbito del “«despertar»”, término que utiliza Benjamin para referirse “la

---

<sup>1071</sup> GDH, *Ante la imagen... op. cit.* Pág. 18.

<sup>1072</sup> *Ibid.* Pág. 191.

instancia ejemplar del recordar.”<sup>1073</sup> Salir, de este modo, de las “redes del saber” constituido. Una nueva forma de conocimiento que, tal y como explica Benjamin practicó en *El libro de los pasajes*:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarle alcanzar su derecho de la única manera posible empleándolos.<sup>1074</sup>

Unos “deshechos” que no son simples restos, detalles o harapos olvidados por el saber histórico tradicional, sino que, como afirma GDH, tienen la “doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencias con síntoma, latencia con crisis”<sup>1075</sup>. Pero, se pregunta GDH, ¿en qué se puede diferenciar este método del montaje “de una construcción epistémica convencional”? Su respuesta se muestra “en un doble nivel. Por un lado, lo que constituye el montaje es un *movimiento*, aunque sea “entrecortado”: es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro, lo que hace visible el montaje -aunque sea de manera “entrecortada”, por ende parcial- es un *inconsciente*.”<sup>1076</sup>

---

<sup>1073</sup> Incluyo aquí una cita de Benjamin que el propio GDH utiliza en su libro sobre el tema del “despertar”:

“Lo que van a ofrecer las páginas siguientes es un ensayo sobre la técnica del despertar (*ein Versuch zur Technick des Erwachens*). Una tentativa por tomar nota de la revolución copernicana, dialéctica, de la rememoración. (...) Lo que Proust quiere decir con el desplazamiento experimental de muebles en el semi-sueño de la mañana, lo que Bloch percibe como la oscuridad del instante vivido, no es nada distinto de lo que debemos establecer aquí, al nivel de la historia y colectivamente. Hay un saber-no-todavía-consciente del pasado (*Noch-nicht-bewusstes-Wissen vom Gewenese*), un saber cuyo avance tiene, en realidad, la estructura del despertar (*die Struktur des Erwachens*)” (BENJAMIN, W. *París, capitale du XIXe siècle... op cit.* Pág. 405-406 y 481. Cit. en *Ante el tiempo... op. cit.* Pág. 165-166).

En este texto Benjamin se sirve de una frase que aparece en diversos momentos de su obra: “un saber-no-todavía-consciente del pasado” cuya aparición, dice, tiene “la estructura del despertar”. Para Benjamin, “lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta”. Así, “despertar es la instancia ejemplar del recordar”. Un despertar que es “el nuevo método de la historiografía, el dialéctico: ¡pasar con la intensidad de los sueños por lo que ha sido, para experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que se refieren los sueños!” (BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. Pág. 835).

<sup>1074</sup> BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes, op. cit.* Pág. 462.

<sup>1075</sup> GDH. *Ante el tiempo... op. cit.* Pág. 175.

<sup>1076</sup> *Ibid.* Pág. 176.



GDH plantea así que Benjamin no solo aplicó el montaje como método de conocimiento histórico, sino que además “hizo del inconsciente un objeto para la historia”<sup>1077</sup>. Para justificar este último argumento, GDH menciona que el propio Benjamin en su libro afirmó que “el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños”<sup>1078</sup>. Más exactamente, lo que dice Benjamin en su libro, es que la imagen dialéctica solo aparece cuando una época determinada “reconoce precisamente a esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea del interpretador de sueños.”<sup>1079</sup>

Pero para llevar a cabo toda esta tarea es además necesaria, para GDH, de otra virtud fundamental: la imaginación. Como escribe el propio Benjamin, citando a Baudelaire, “«La imaginación no es la... fantasía. La imaginación es una facultad casi divina que capta... las relaciones íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías»”<sup>1080</sup>. Una cita que lleva a GDH a afirmar que la “imaginación, la *montadora* por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las “afinidades electivas” estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas”<sup>1081</sup>. Un tema, el de la imaginación aplicada el montaje que retomará en su libro *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*

Otro importante asunto que aborda GDH es la relación entre la imagen dialéctica benjaminiana, con su doble faz, y el síntoma freudiano, al que denomina “síntoma-imagen”. Según él, durante el ataque histérico se desarrollaba una verdadera operación dialéctica que él ve próxima a la imagen dialéctica de Benjamin. GDH se remite al texto ya conocido de Freud, donde éste describe a una mujer que durante el ataque apretaba al mismo tiempo su ropa como mujer-víctima y la desgarraba como hombre-violador. Fenómeno que el psicoanalista denominó como “simultaneidad contradictoria”. Para GDH, Freud “analiza el síntoma desde el ángulo de un “*cuerpo-montaje*: gesto de mujer violada enlazado a un gesto de un hombre violador”<sup>1082</sup>. Un ejemplo que nuestro autor pone en paralelo con el dibujo de Klee *Angelus Novus* que Benjamin describió en su

---

<sup>1077</sup> *Ibid.*

<sup>1078</sup> BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*, op. cit. Pág. 466.

<sup>1079</sup> *Ibid.*

<sup>1080</sup> *Ibid.* Pág. 296.

<sup>1081</sup> GDH. *Ante el tiempo...* op. cit. Pág. 177-178.

<sup>1082</sup> *Ibid.* Pág. 179.

tesis sobre la Historia. En él, recordemos, se veía a un ángel mirando hacia atrás mientras avanza, dos actitudes opuestas. Respecto a esta interpretación de la obra de Klee, afirma GDH:

Es justamente a partir de este *montaje* contradictorio que Benjamin remontará toda la dialéctica temporal del progreso y de la catástrofe. Otros ejemplos serán tomados, aquí y allá, del campo fotográfico (Nadar, Atget) o cinematográfico (Chaplin) -cada vez para articular paradojas concretas de *montajes visuales* con paradojas teóricas de *montajes temporales* mediante los cuales se define toda la filosofía del tiempo según Benjamin.<sup>1083</sup>

En el siguiente apartado de este largo capítulo titulado “La imagen malicia”<sup>1084</sup>, GDH partirá de textos de Baudelaire<sup>1085</sup> y de Benjamin que tratan el tema del “juego” y su relación con el montaje. Para GDH, Baudelaire fue el primero en reconocer en el juego del niño “un verdadero *fenómeno originario* para el arte -«la primera iniciación del niño en el arte (...)»- y para el conocimiento.”<sup>1086</sup> La necesidad del niño de romper el juguete, de ver que hay dentro, de golpearlo, surge según GDH gracias en primer lugar a “un *deseo* de conocimiento”. Para saber cómo una cosa funciona, es necesario para el niño “correr el riego -o abandonarse al placer- de desmontarlo.”<sup>1087</sup> El niño destruye, abre y desmonta para poder ver, para poder conocer “«el alma de los objetos»”<sup>1088</sup>, tal y como escribió Baudelaire. Es por ello que GDH afirma que en el acto de jugar, de abrir el juguete, se produce una doble temporalidad: “el tiempo de la cosa desmontada, y un tiempo del conocimiento por *montaje*.”<sup>1089</sup> Para GDH, es necesario ver el juguete

---

<sup>1083</sup> *Ibid.* Pág. 180-181.

<sup>1084</sup> Respecto al sentido de este término, GDH da esta explicación:

“¿Qué es la malicia? (...) En síntesis, es el mal desplegado en la esfera de la astucia, de la trapacería, de la inteligencia mal intencionada. Que la imagen pueda ser caracterizada como “malicia” dialéctica nos sugiere en primer lugar que aparece en el mundo de lo representado al modo de una “bestia negra” tan poderosa como hipócrita: hablar de imagen-malicia es ante todo hablar de *malestar en la representación*” (*Ibid.* Pág. 178).

<sup>1085</sup> Se trata del texto de BAUDELAIRE, C. “Moral de juguete” (1853). En: *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2014, y el libro de BENJAMIN. *Calle de sentido único* (1924). Madrid: Akal, 2015.

<sup>1086</sup> *Ibid.* Pág. 182. La cita procede de BAUDELAIRE, C. “Morale du joujou” en *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 1975. Pág. 583.

<sup>1087</sup> *Ibid.* Pág. 184.

<sup>1088</sup> BAUDELAIRE, C. “Morale du joujou”, *op. cit.* Pág. 587. Cit. en *Ante el tiempo..., op. cit.* Pág. 182.

<sup>1089</sup> *Ibid.* Pág. 183.

como *originario* en el sentido no de la fuente (...) sino en el del torbellino en el río del devenir: rompe en todo momento el continuo de la historia y hace interpenetrarse -desmontaje y montaje mezclados- un pasado de la *supervivencia* con un futuro de la *modernidad*. ¿La supervivencia? Ésta se expresa en el carácter siempre arqueológico y reminiscente de la infancia según Benjamin. Destruye por un tiempo el tiempo del calendario, nos hace acceder al “despertar” de lo inmemorial (...) La supervivencia vuelve a anudar los objetos con el mundo de la “magia”, del animismo” y de lo “demónico” -siendo todo este vocabulario común a la antropología de las prácticas sociales según Tylor, a la antropología de las imágenes según Warburg y a la antropología de la historia según Benjamin.<sup>1090</sup>

El resultado de todo ello es que para GDH el juguete sirvió a Benjamin -a través de Baudelaire-, para “articular mejor el doble régimen temporal de la misma imagen, esta dialéctica en suspenso productora de una visualidad al mismo tiempo “originaria” (*ursprünglich*) y “entrecortada” (*sprunghaft*), al mismo tiempo turbulenta y estructural: consagrada al desmontaje de la historia como al montaje de un conocimiento más sutil y más complejo del tiempo.”<sup>1091</sup>

Dejando de lado ya el juguete, GDH aborda otros precedentes de montajes contemporáneos al de Benjamin y al de Warburg. Se trata concretamente del libro de fotografías *Urformen der Kunst (Formas originarias en el arte, 1928)* del fotógrafo Karl Blossfeldt. En su obra aparecen 120 fotos de plantas en blanco y negro; un trabajo que para Benjamin “«cambiará nuestra imagen del mundo (*weltbild*) en una medida todavía imprevisible»”<sup>1092</sup>. Este trabajo sin texto entre las imágenes, según apunta GDH, es además contemporáneo con el atlas *Mnemosyne* y el cine de Eisenstein, montajes todos ellos “mudos”. Pero lo que interesó a Benjamin de las fotografías de Blossfeldt, apunta GDH, eso que transforma “«nuestra imagen del mundo»”, fue sobre todo el “procedimiento”: “un *montaje de singularidades*”<sup>1093</sup>. Singularidades que aparecen gracias al procedimiento del “primer plano”, técnica que recordemos ya trabajó también Bataille y Eisenstein y que permitía agrandar las cosas hasta deformar su sentido. Así, “*el primer plano trabaja en el desmontaje visual de las cosas*, en la deconstrucción

---

<sup>1090</sup> *Ibid.* Pág. 184-185.

<sup>1091</sup> *Ibid.* Pág. 185.

<sup>1092</sup> BENJAMIN, W. “Du Nouveau sur les fleurs” (1928) en *Sur l’art et la photographie*, Carré, París, 1997. Pág. 69-70. Cit. en GDH. *Ante el tiempo...*, *op. cit.* Pág. 195.

<sup>1093</sup> *Ibid.* Pág. 196.

visual de lo visible tal como lo percibimos habitualmente (...). Pero también sucede otro fenómeno, “[s]i la imagen-malicia es una imagen dialéctica, entonces el desmontaje de lo visible no tiene sentido más que visualmente re-trabajado, reconfigurado: hay sentido en el *remontaje*, es decir, en el *montaje* del material visual obtenido.”<sup>1094</sup> Estamos por tanto ante un doble proceso, un desmontaje mediante esos planos detalle que deconstruyen lo visible, la imagen, y luego un remontaje de estas singularidades. Esto sería lo que sucedería con el libro de Blossfeldt, donde los detalles de decenas de plantas, magnificados, luego son montados entre sí, dándonos un conocimiento nuevo sobre el origen de las formas que únicamente mediante esta doble técnica (desmontar y montar) somos capaces de ver<sup>1095</sup>.

Según GDH, Benjamin vio también que las fotos Blossfeldt<sup>1096</sup> demostraban, “sin llegar a ninguna síntesis [que] el *conocimiento por montaje* hace pensar lo real como una «modificación». Es una suerte de *morfogénesis brusca* cuyo proceso hace emerger muy rápidamente esos *Urformen* del arte que, según Benjamin, no designan «otra cosa que las formas originarias de la naturaleza, es decir, formas que nunca fueron simples modelos del arte sino que, desde el comienzo en tanto formas originarias, estuvieron trabajando en toda creación».”<sup>1097</sup>

Se trata de una frase especialmente reveladora, ya que esta idea de “las formas originarias de la naturaleza” dialoga con las fórmulas de *pathos* warburgianas; gestos en definitiva también “originarios”, en el sentido benjaminiano. Como ya vimos, gracias a la aplicación de la antropología darwiniana que realizó Warburg, éste comprendió que estas fórmulas gestuales existían en el hombre ya a un nivel psíquico y que reaparecían como supervivencias en obras de arte para expresar esos estados de máxima energía. Así, tal y como explicó GDH en *La imagen superviviente*, las *Pathosformeln* serían “los

---

<sup>1094</sup> *Ibid.* Pág. 198-199.

<sup>1095</sup> Como apunta además GDH, Benjamin se serviría en su trabajo de estas técnicas procedentes de la fotografía (“amplificación”) y del cine (“acelerado o lento”); procedimientos “transversales” a todos los ámbitos: “Ante todo, Benjamin se interrogó sobre la función desterritorializante de esos procedimientos” (*Ibid.* Pág. 199).

<sup>1096</sup> Según GDH, el trabajo de Blossfeldt también atrajo a Benjamin por “su *estructura caleidoscópica*”. Las formas siempre cambiantes, crean “[d]esmontajes y remontajes siempre reconocidos, donde cada metamorfosis adviene con un salto (*Sprung*) de página a página; la forma vegetal se altera, se desmonta, de pronto se recompone, difiere (...) En es eso mismo -en ese movimiento dialéctico- que la forma puede ser llamada “originaria” (*ursprünglich*)” (*Ibid.* Pág. 204).

<sup>1097</sup> *Ibid.* Pág. 200-203. La cita de Benjamin procede de “Du Nouveau sur les fleurs” (1928), *op. cit.* Pág. 71.

síntomas visibles -corporales, gestuales, presentados, figurados- de un tiempo psíquico que no se puede reducir a la simple trama de peripecias retóricas, sentimentales o individuales”<sup>1098</sup>. En cuanto a la idea de las “formas originarias” [*Urformen*], que tanto interesó a Benjamin, también hallamos otro paralelo con las investigaciones de Warburg. El historiador alemán se sirvió de las teorías lingüistas K. Abel sobre las *Urworte* [palabras originarias] para describir las *Pathosformeln* como las “«palabras originarias de la lengua gestual de las pasiones» (*Urworte leidenschaftlicher gebärdensprachlicher [Dynamik]*)”<sup>1099</sup>.

A modo de conclusión, y tras realizar este extenso análisis sobre *Ante el tiempo*, creemos necesario resumir algunas de las ideas principales antes de afrontar el capítulo dedicado al atlas *Mnemosyne* en *L'imagen sobreviviente*. Como hemos visto, GDH, a lo largo de su libro, ha descrito numerosas coincidencias que unían a Walter Benjamin y Aby Warburg. La primera de ellas es que según él los dos colocaron “la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la «vida histórica»”. La segunda es que ambos vieron en la imagen una “temporalidad de doble faz”. Warburg habló de “polaridad” y Benjamin de “imagen dialéctica”. Esta “temporalidad de doble faz”, que permitía considerar a la imagen como algo más que un documento cerrado, fue por ellos “reconocida (...) como productora de una historicidad *anacrónica* y de una significación *sintomática*”<sup>1100</sup>. La tercera sería, por supuesto, la utilización del “principio del montaje” (montaje de detalles o de deshechos de la historia, de cosas olvidadas, en definitiva) concebido como una forma de conocimiento histórico. Uno lo hará en *Libro de los pasajes* y el otro en su atlas *Mnemosyne*.

Sin embargo, a pesar de que GDH destaca estas similitudes, la fuente primera sobre su teoría acerca de la imagen en la historia y del procedimiento del montaje, procede en primer lugar de su lectura de Walter Benjamin. Luego, ésta será aplicada a su comprensión de Warburg. De este modo, la idea que más nos importa destacar, dado nuestro tema, es que Benjamin consideró que para “refundar la historia” era necesario aplicar “el principio del montaje”; un procedimiento basado el trabajo “«en el análisis

---

<sup>1098</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 254.

<sup>1099</sup> WARBURG, A. *Mnemosyne. Grundbegriffe*, I. Londres: Warburg Institute Archive, III, 102.3, 1928. Pág. 32. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 228.

<sup>1100</sup> GDH. *Ante el tiempo...* op. cit. Pág. 143.

del pequeño momento singular»<sup>1101</sup>, algo que en Warburg podría equivaler a la búsqueda el “detalle”. La tarea del historiador, según GDH, es montar esos detalles, gestos y cosas olvidadas (supervivencias) para así replantear nuestra concepción de la historia, concebida por Benjamin como memoria. De hecho, para nuestro autor la verdadera “«revolución copernicana»” que propone Benjamin fue “pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado hecho de memoria”<sup>1102</sup>. Un planteamiento que le hará afirmar que “[n]o hay historia que no sea memorativa (...) Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica.”<sup>1103</sup> Temas todos ellos que abordará en su siguiente gran obra, *La imagen superviviente*, aunque allí lo hará, como ya vimos, a partir del pensamiento de Warburg entendido a través de la teoría del síntoma de Freud.

---

<sup>1101</sup> BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX' siecle...*, *op. cit.* Pág. 477. Cit. en GDH. *Lo que vemos lo que nos mira*, *op. cit.* Pág. 129-130.

<sup>1102</sup> GDH. *Ante el tiempo...* *op. cit.* Pág. 154-155.

<sup>1103</sup> *Ibid.* Pág. 60.

## 3.2 El montaje *Mnemosyne*. La iconología de los intervalos

Continuaremos ahora con el que es propiamente el capítulo final<sup>1104</sup> de la obra que nos ha venido ocupando durante gran parte de la tesis, *La imagen superviviente*. En él, GDH comienza afirmando que el atlas *Mnemosyne* fue un proyecto en el que Warburg estuvo trabajando “desde su retorno de Kreuzlingen, en 1924, hasta su muerte en 1929”<sup>1105</sup>. Aunque, según menciona nuestro autor, sus primeras ideas acerca del atlas se remontaban a 1905<sup>1106</sup>. Sin embargo, entre este temprano momento y su labor a partir del 1924 existe una gran diferencia. Hubo según GDH una especie de “*raptus*: de súbito se revelaba una forma que no era ya solamente, a sus ojos, un resumen en imágenes sino un *pensamiento por imágenes*. No solamente un «prontuario» sino una *memoria en acción*.”<sup>1107</sup>

GDH comienza destacando una de las características fundamentales del atlas; que se tratase, en definitiva, de un “dispositivo fotográfico”<sup>1108</sup>. Un dispositivo que fue primeramente dispuesto sobre “grandes cartones”, aunque la forma final la encontrarían Warburg y Saxl, tal y como explica nuestro autor, al “utilizar grandes pantallas de tela negra cogida entre unos bastidores (...) y sobre las cuales podían agrupar las fotografías (...) Se trataba, por tanto, estrictamente hablando, de hacer *cuadros con fotografías*”. Eran “cuadros”, “en un sentido pictórico” ya que esas telas servían como “soporte” para todas esas pinturas, pero también “«cuadro[s] sobre todo en el sentido combinatorio - una «serie de series», como tan bien ha definido Michel Foucault<sup>1109</sup> - puesto que crea conjuntos de imágenes que coloca a continuación en relación unos con otros.”<sup>1110</sup>

---

<sup>1104</sup> Después de este capítulo viene el apartado “Epílogo del pescador de perlas” (Pág. 459-466 de la edición española).

<sup>1105</sup> GDH. *La imagen superviviente...*, *op. cit.* Pág 410.

<sup>1106</sup> Aquí GDH tiene como fuente a Gombrich. El biógrafo de Warburg escribió: “En 1905, en el punto álgido de esta crisis, hay una referencia a un «Atlas» que llevaría el título de «La entrada de la antigüedad en el estilo *pathos* de la pintura del primer Renacimiento florentino», en la cual se detallaban cuatro zonas que presumiblemente formarían los temas de tales de tales secuencias: «El ciclo del arco de triunfo, el retorno de la Victoria, la sustitución del cuadro de género cortesano; el ciclo de imágenes en los *panini dipinti* borgoñones”. GOMBRICH, E. *Aby Warburg... op. cit.* Pág. 265.

<sup>1107</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 410.

<sup>1108</sup> *Ibid.*

<sup>1109</sup> Esta expresión «series de series», GDH la toma del libro de Foucault *La arqueología del saber* (1969). El filósofo, en su introducción, hablando de las distintas y posibles “series” de documentos, acontecimientos o historias, con los que se crea la historia, dice: “El problema que se plantea entonces -y que define la tarea de una historia general- es el de determinar qué forma de relación

De esta forma, la utilización de estas “«series de series»”, de estos conjuntos fotografías<sup>1111</sup> de pinturas o de esculturas que formaban un “«cuadro»” en el sentido foucaultiano, sirvió a Warburg para poner todas estas imágenes “sobre su mesa de trabajo y ordenar[las] después a partir de sus hipótesis, con el fin de producir una *serie comparativa* de todos estos objetos tan alejados en el espacio y tiempo reales.”<sup>1112</sup>

Se trata de una forma de trabajo que Warburg ya había ensayado previamente durante sus conferencias con la proyección de “diapositivas en color”. Durante estas proyecciones, de forma innovadora, según explica GDH, las fotografías no servían solo para acompañar un discurso, sino que más bien se trataba de una “secuencia de imágenes iluminadas por un argumento”<sup>1113</sup>. Sin embargo, el atlas *Mnemosyne* supuso una “superación radical” del formato conferencia, ya que se trataría más bien de “una *exposición sinóptica* que no reduce, que no resume nada”<sup>1114</sup>. Nos encontramos ante una “herramienta” que permite “*hacer percibir las sobredeterminaciones* en acción en la historia de las imágenes: permite comparar en un solo vistazo, en una misma lámina, no ya dos sino veinte o treinta imágenes.”<sup>1115</sup>. Una tarea imposible durante una conferencia, puesto que inevitablemente, en una proyección de diapositivas hay una sucesión de imágenes en las que unas fotos preceden y siguen a otras. Otra diferencia

---

puede ser legítimamente descrita entre esas distintas series; qué sistema vertical son capaces de formar; cuál es, de unas a otras, el juego de correlaciones y de las dominantes; qué efecto pueden tener los desfases, las temporalidades diferentes, las distintas remanencias; en qué conjuntos distintos pueden figurar simultáneamente ciertos elementos; en una palabra, no sólo qué series sino qué “series de series”, o en otros términos, qué “cuadros” es posible constituir” (FOUCAULT. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2006. Pág. 16).

Respecto al término “cuadro”, palabra que justamente GDH también utiliza, es importante señalar la nota a pie de página del libro de Foucault. Allí escribe: “¿Habría que señalar a los últimos despistados que un “cuadro” (y sin duda en todos los sentidos del término) es formalmente una “serie de series”? En todo caso, no es una estampita fija que se coloca ante una linterna para la mayor decepción de los niños, que, a su edad, prefieren indudablemente la vivacidad del cine” (*Ibid*). Es interesante ver aquí el paralelismo, del que GDH es consciente, entre estos “cuadros” foucaultianos, y las pantallas en tela negra de Warburg, donde se colocan estas imágenes/series de forma combinatoria.

<sup>1110</sup> GDH. *La imagen superviviente...*, *op. cit.* Pág. 412.

<sup>1111</sup> GDH también destaca las formas de ser agrupadas que tenían estos conjuntos de fotos: “pueden ser formales (círculo, esfera) o gestuales (muerte, lamentación)” (*Ibid*. Pág. 412). Otras técnicas eran la reutilización de unas mismas fotos en distintas pantallas, o el reencuadre de una misma fotografía utilizada luego en distintas planchas, etc. En definitiva, lo que plantea GDH “es que sería necesario realizar “un estudio específico sobre el arte de hacer agrupaciones y divisiones en el *Mnemosyne*” (*Ibid*).

<sup>1112</sup> *Ibid*. Pág. 413.

<sup>1113</sup> *Ibid*. Pág. 414.

<sup>1114</sup> *Ibid*.

<sup>1115</sup> *Ibid*. Pág. 414-415.



importante es que si el formato de conferencia obligaba a tener que “elegir, resumir, linealizar, *Mnemosyne* permitía exponer el archivo entero (...)”. Todo aquello que había sido guardado en la “fototeca” de su biblioteca, se podía ahora disponer como “un medio visual desplegado”<sup>1116</sup>, como una forma también de exponer “todo su pensamiento” en forma de “armazón visual”<sup>1117</sup>.

Como apunta a continuación GDH, la mayor parte de los “comentaristas de Warburg” destacaron la relevancia del proyecto *Mnemosyne*, desde Fritz Saxl hasta Ernst Gombrich, quien habló del “aspecto «caleidoscópico» del atlas warburgiano”<sup>1118</sup>; término con el que nuestro autor no está de acuerdo, prefiriendo hablar de “«constelaciones» en el sentido de Walter Benjamin, con la condición de insistir en el carácter siempre *permutable* de las configuraciones obtenidas en cada ocasión.”<sup>1119</sup> Según argumenta GDH, Warburg era consciente de que la “coherencia de su gesto residía en la permutabilidad misma: en el *desplazamiento combinatorio incesante* de las imágenes de plancha en plancha”. No había por tanto un final determinado para su tarea, ya que tampoco había una búsqueda de un “resultado”. El propio Warburg hacía fotos de cada plancha para luego continuar con nuevas combinaciones. Supo por tanto que era necesario “renunciar a fijar las imágenes (...) El pensamiento es un asunto de plasticidad, de movilidad, de metamorfosis. Ésa es la razón de que fuese necesario renunciar incluso a pegar las fotografías sobre planchas de cartón”<sup>1120</sup>, para así poder combinarlas continuamente, ideando más permutaciones. La intención era mantener el pensamiento en movimiento y huir de una síntesis o de una simple acumulación de singularidades fijadas en un panel.

GDH se pregunta seguidamente acerca de cuál era “la *forma* de este atlas, el estilo de esta exposición” que no pretendía aglutinar “lo diverso en la «unidad»”. Según su lectura, Warburg “había intentado, desde el principio, un trabajo de *despliegue*: un

---

<sup>1116</sup> *Ibid.* Pág. 415.

<sup>1117</sup> *Ibid.* Pág. 416.

<sup>1118</sup> *Ibid.* Pág. 417. Gombrich habla de “permutaciones caleidoscópicas”. *Aby Warburg... op. cit.* Pág. 264. Un término muy tentador para relacionarlo justamente con las permutaciones cabalísticas propias de la traición judía. Respecto a otras tradiciones judías, GDH habla de cómo “la clasificación de la biblioteca” se sirvió de un “sistema de tres letras capitales permutables que recuerda a la exégesis talmúdica” (*Ibid.* Pág. 420).

<sup>1119</sup> GDH. *La imagen superviviente...*, *op. cit.* Pág. 417.

<sup>1120</sup> *Ibid.*

trabajo para «desplegar» la «función» memorativa propia de las imágenes en la cultura occidental”<sup>1121</sup>. Esta es para GDH la verdadera relevancia y función del atlas; tal y como ya anunció el propio Warburg cuando afirmó que su atlas de imágenes “«será la fundación de una nueva teoría de la función memorativa de las imágenes en el hombre (*eine neue Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses*)».”<sup>1122</sup>

GDH señala además otra particularidad del proyecto warburgiano: el que se tratase de un “autorretrato” en “mil imágenes”, en cuyo movimiento y juegos de relaciones se muestra “el pensamiento de Warburg”<sup>1123</sup>. El historiador alemán hizo así una obra que reflejaba su propia personalidad, una idea que ya antes también había señalado Giorgio Agamben. El filósofo italiano escribió que el atlas era “«un «sistema mnemotécnico para uso privado, en el que el sabio psicótico proyectó y trató de resolver sus conflictos personales».”<sup>1124</sup> Aunque lo verdaderamente importante, insiste GDH, no fue este hecho, sino que con su proyecto estableciera “una «nueva teoría de la función memorativa de las imágenes»”. Una función de las imágenes que es la que precisamente

respondía al concepto warburgiano de *supervivencia*. Es el modo en que las imágenes *sobrevienen y retornan* en un mismo movimiento, que es el movimiento -el tiempo dialéctico- del síntoma. Por más de una razón debemos considerar *Mnemosyne* como un *atlas del síntoma* (...) en cuanto que compilación de las «fórmulas de pathos» censadas por Warburg, durante toda su vida, en la cultura occidental.<sup>1125</sup>

Es necesario aquí recordar las palabras de GDH páginas atrás, cuando definió el *Nachleben* warburgiano como una “temporalidad del síntoma”<sup>1126</sup> y la *Pathosformel* como una “corporeidad del síntoma”<sup>1127</sup>. Es por ello lógico que ahora comprenda el

---

1121 *Ibid.* Pág. 418.

1122 WARBURG, A. “Carta a Karl Vossler de 12 de octubre de 1919”. En: SCHOELL-GLASS, C. “«Serious Issues»: The Last Plates of Warburg’s Picture Atlas *Mnemosyne*”. En: *Art History as Cultural History. Warburg’s Projects*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001. Pág. 187. Cit. en GDH. *La imagen superviviente...*, *op. cit.* Pág. 418.

1123 GDH. *La imagen superviviente...*, *op. cit.* Pág. 418.

1124 AGAMBEN, G. “Aby Warburg et la science sans nom” (1984). En: *Image et memoire*. París: Hoëbeke, 1998. Pág. 27. Cit. en GDH. *La imagen superviviente...*, *op. cit.* Pág. 418.

1125 *Ibid.* Pág. 419.

1126 *Ibid.* Pág. 248.

1127 *Ibid.*

atlas *Mnemosyne* precisamente como el “un atlas del síntoma”<sup>1128</sup>, ya que en sus paneles se desplegaron todas esas fórmulas del *pathos*, que no eran sino “los síntomas visibles - corporales, gestuales, presentados, figurados- de un tiempo psíquico (...).”<sup>1129</sup>

Según GDH, la única forma para Warburg, tras su regreso de Kreuzlingen, de superar el “desafío que lanza la imagen a toda razón clasificadora” y de responder a la pregunta de “¿[c]ómo “orientarse en la «sinrazón pura» de los síntomas?”<sup>1130</sup>, fue el atlas *Mnemosyne*. Un dispositivo “organizado en *cuadros proliferantes*”, que más que “ilustrar una interpretación preexistente sobre la transmisión de las imágenes”, ofrece “un «análisis sin fin»”<sup>1131</sup>. El atlas, por tanto, no ofrece una guía, un camino claro y lineal. Sin embargo, advierte, esto no significa que se trate de un proyecto mudo, como muchos autores han entendido, entre ellos Gombrich<sup>1132</sup>, ya que el proyecto *Mnemosyne* debía ser “acompañado de no menos de dos volúmenes de comentarios escritos”<sup>1133</sup>, aunque estos no se llegaron a redactar propiamente<sup>1134</sup>. Pero no se trataba de idear una “*historia*”, sino de una “elaboración teórica sobre la *memoria* de las imágenes y los símbolos comprendida a partir de sus fenómenos de *supervivencias*.”<sup>1135</sup>

Uno de los manuscritos que escribió Warburg acerca del *Mnemosyne* -un intento de ordenamiento- fueron las «Notas fugitivas» (*Flüchtige Notizen*). Un término, “fugitivo”, que para GDH resume el trabajo de Warburg en el atlas, su inacabamiento, su transitoriedad, donde las “ideas *estallan*, pero también *huyen*”<sup>1136</sup>. De hecho, según nuestro autor, el proyecto *Mnemosyne* muestra un “*pensamiento en fusées*”, palabra que en francés habla de una “cosa de tiempo, puesto que la «*fusée*» es el nombre técnico de

---

<sup>1128</sup> Sin embargo, a pesar de esta relevante aseveración, durante el resto del capítulo, GDH no insiste más en desarrollar este importante concepto del “atlas de síntoma”.

<sup>1129</sup> *Ibid.*

<sup>1130</sup> *Ibid.* Pág. 420.

<sup>1131</sup> *Ibid.*

<sup>1132</sup> Para GDH, Gombrich entendió que el atlas “respondía, antes que nada, al impasse de una relación psicótica -«paralizante»- de Warburg con el lenguaje” (*Ibid.* Pág. 421).

<sup>1133</sup> *Ibid.* GDH menciona los manuscritos titulados “«Ideas generales» (*Allgemeine Ideen*), «Conceptos fundamenales» (*Grundbegriffe*), «Método para una ciencia de la cultura» (*Kulturwissenschafliche*), etc”. De este último afirma que sus folios son “lo que *Finnegans Wake* a una novela realista” (*Ibid.* Pág. 421).

<sup>1134</sup> Sobre este tema véase WARBURG, A.; BING, G. *Diario romano* (1928-1929). Madrid: Siruela, 2016. Pág. 60-61 y 122. En el diario se habla de la intención de ampliar la documentación escrita referida al atlas, pero Warburg fallecería en octubre de mismo año, 1929, y no se llegaría a escribir.

<sup>1135</sup> *Ibid.*

<sup>1136</sup> *Ibid.* Pág. 423.

un mecanismo de relojería necesario para la operación de montar un reloj”<sup>1137</sup>. Una acepción de la que también se sirvió Baudelaire para “titular (...) sus recopilaciones de pensamientos erráticos”. En estos “*Fusées*”<sup>1138</sup>, hay para GDH “una concepción de la cultura y de sus supervivencias paganas que sin duda no hubiera desagradado a Warburg.”<sup>1139</sup>

Continuando con este encadenamiento de autores a partir de su comprensión de los términos *Fluchtig/Fusée*, GDH ahora trae a colación a Binswanger quien, unos años después del fallecimiento de Warburg, 1933, publicaría *Über Ideenflucht* (“«Sobre la fuga de ideas»”). Una obra “de la que se ha dicho alguna vez” pudo tener como modelo la “observación cotidiana, en los años 1921-1924, del estilo de pensamiento de Warburg.”<sup>1140</sup> En este trabajo, el psiquiatra, habló de cómo “«para el maníaco no hay nada definitivo»”<sup>1141</sup> y sus “«ideas fugitivas»” le sitúan “en una posición de observador extra-lúcido: ve el mundo en su «fugacidad» constitutiva; percibe mejor las relaciones entre las cosas que las cosas mismas.”<sup>1142</sup> Otra idea importante que GDH extrae de la obra de Binswanger como forma de comprender mejor el pensamiento de Warburg, es una cita del psiquiatra suizo en la que éste menciona que para esta clase de enfermos “«todo -pensamientos, personas, cosas- están más cerca entre sí ‘en el espacio’, de suerte que lo tienen ‘todo a mano’, mucho más cerca y más fácilmente»”<sup>1143</sup>. Una frase que le sirve para ponerla en relación con la forma que tuvo Warburg de trabajar en su atlas: “Eso era, para Warburg, el atlas *Mnemosyne*: un modo de tener «a mano» toda una multiplicidad de imágenes, una herramienta práctica para «saltar» fácilmente de una a otra.”<sup>1144</sup>

Binswanger también escribió que a esta clase de enfermos les caracterizaba la “*repetición*” y la “«gramática maníaca»”. Características que para GDH describen “el

---

1137 *Ibid.* Pág. 424.

1138 La obra de Charles Baudelaire a la que se refiere es *Fusées* (1850-1865). En: *Oeuvres complètes*, I. París: Gallimard, 1975.

1139 *Ibid.*

1140 *Ibid.* Pág. 425.

1141 BINSWANGER, L. *Sur la fuite des idées* (1933). Grenoble: Jérôme Millon, 2000. Pág. 225-226. Cit. en GDH. *La imagen superviviente...*, op. cit. Pág. 425.

1142 *Ibid.*

1143 BINSWANGER, L. *Sur la fuite des idées*, op. cit. Pág. 39-40. Cit. en GDH. *La imagen superviviente...*, op. cit. Pág. 425.

1144 GDH. *La imagen superviviente...*, op. cit. Pág. 425.

estilo warburgiano de los últimos años: una «prolijidad lingüística» que usa y abusa de la «compresión» o la concisión de las fórmulas”<sup>1145</sup>. Otro elemento también apuntado por el médico suizo, fue que estos pacientes con “ideas fugitivas” poseen un “*conocimiento estético* en el que la «vida espiritual» sabe, en mayor medida que en otras partes, intrincarse en la «vida pulsional»”<sup>1146</sup>. Un conocimiento que, según GDH, en Warburg “conciernen a las imágenes”.

Tras esta breve indagación en la psicología y la personalidad de Warburg, caracterizada también por su “«estilo maniaco»”<sup>1147</sup>, GDH afrontará directamente la cuestión del montaje. Como forma de circunscribir su objeto de estudio, nuestro autor primero comienza aclarando que el montaje practicado por Warburg se distingue claramente del montaje cinematográfico, ya que éste se centra en la “creación artificial de una continuidad temporal a partir de «planos» discontinuos dispuestos en secuencias”. Sin embargo, para GDH, el montaje warburgiano sería “un modo de *desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo* presentes en toda secuencia de la historia”.<sup>1148</sup> Por tanto, aclara, “«[m]ontar imágenes» no tiene nada que ver aquí con un artificio narrativo para unificar los fenómenos dispersos, sino, al contrario, con una herramienta dialéctica en la que se escinde la unidad aparente de las tradiciones figurativas de Occidente.”<sup>1149</sup> El montaje es así para GDH una “herramienta dialéctica” capaz de quebrar la concepción unitaria y evolutiva del arte occidental. El montaje abre la imagen y “despliega” las distintas temporalidades que habitan en ella, haciendo “visibles” sus interrupciones, rupturas y supervivencias. Una concepción del montaje que surge, por supuesto, de su comprensión del atlas *Mnemosyne*, donde Warburg fue más allá de “la disposición canónica del *cuadro* comparativo”, o sea, de una “*dialéctica unificante*”, que cerrase un sentido mediante un método de simple comparación, para abordar más bien una “*dialéctica proliferante*”<sup>1150</sup>. Se trata, según nuestro autor, de “una nueva forma de comparativismo”, en el que la imagen, con sus “polaridades y contradicciones”, no se puede entender sin la comprensión del “contexto” del que surge

---

1145 *Ibid.*

1146 *Ibid.* Pág. 427. Los términos de Binswanger proceden de *Sur la fuite des idées*, op cit. Pág. 240, 275 y 278.

1147 *Ibid.*

1148 *Ibid.* Pág. 430.

1149 *Ibid.*

1150 *Ibid.*

y de esas energías que hacen a las imágenes “involucionar”, “expandirse” o “invertirse (...) en un juego sin fin de metamorfosis.”<sup>1151</sup> Para GDH,

[t]odo arte será en adelante comprendido como un arte de la memoria. Pero la transmisión de ésta -en lo que Warburg llama la «migración de las imágenes» (*Bilderwanderung*) se hundirá en el «drama del alma» (*Seelendrama*) que supone el esquizo de los recuerdos conscientes y los engramas inconscientes-. De suerte que todo *hilo histórico* estará entrelazado en la masa -o proyectado en el resplandor- de las *fusées* de la memoria, de ahí la presencia simultánea, en un mismo panel, de épocas tan alejadas entre sí. El anacronismo fundamental de *Mnemosyne* está, así, totalmente justificado por el concepto que designa su propio título. La memoria no se descifra en el texto orientado de las sucesiones históricas sino en el puzzle anacrónico -sarcófago con sello de correos, ninfa antigua con golfa contemporánea- de las «supervivencias de la Antigüedad».<sup>1152</sup>

El arte, tal y como afirma GDH en este párrafo, es un “arte de la memoria” porque las imágenes son guardianas tanto de unos “recuerdos conscientes”, como de una memoria soterrada, los “engramas”. De esta forma, la historia no será una simple continuación de acontecimientos, no seguirá un “hilo”, sino que estará “entrelazada” por estas fugas de la memoria. Una memoria anacrónica cuyo funcionamiento se hace visible en el *Mnemosyne* gracias a la “presencia simultánea” de elementos dispares y con los cuales se obtiene un “puzzle anacrónico” formado con cosas alejadas en el tiempo y en el espacio. El atlas no será, por ello, una “simple recopilación de imágenes”, sino principalmente un “dispositivo complejo” capaz de mostrar “los jalones visuales de una memoria impensada de la historia”<sup>1153</sup>, las supervivencias. De todo ello -de todo este dispositivo-, surge un “conocimiento resultante” que no tiene “equivalente” dentro “las ciencias humanas.”<sup>1154</sup>

A continuación, GDH aborda el tema de la posible relación que han planteado diversos autores<sup>1155</sup> entre el procedimiento empleado por Warburg en su atlas, con los collages

---

<sup>1151</sup> *Ibid.* Pág. 431.

<sup>1152</sup> *Ibid.* Pág. 431-432.

<sup>1153</sup> *Ibid.* Pág. 432.

<sup>1154</sup> *Ibid.*

<sup>1155</sup> GDH menciona primeramente a Willian S. Heckscher y su texto ya mencionado "The Genesis of Iconology", *op. cit.* Pág. 239-262. También menciona, entre otros, a Martin Warnke y su artículo

cubistas y surrealistas -en general las técnicas de vanguardia-, o con el montaje cinematográfico, caso de los ya conocidos Philippe-Alain Michaud y Giorgio Agamben, quien consideró que cada imagen del atlas funcionaba como el “fotograma de una película” y no como una “realidad autónoma”.<sup>1156</sup>

En contra de estos planteamientos, el historiador del arte Benjamin Buchloh, comentado aquí por GDH, sostuvo que no existían similitudes entre el montaje de las vanguardias y el montaje warburgiano<sup>1157</sup>. Sin embargo, según nuestro autor, Buchloh “se equivoca” en su argumentación, especialmente en relación “al sentido dado por Warburg -y por algunos de sus contemporáneos, como Freud y Walter Benjamin- a la noción de *memoria*.”<sup>1158</sup> Buchloh, según GDH, concibe que la supervivencia es simplemente una “«continuidad de la tradición»” y “la memoria (...) el «recuerdo de cosas pasadas»”.<sup>1159</sup>

Para GDH, el atlas es, “a su manera, un objeto de vanguardia” porque “rompe con una cierta manera de *pensar el pasado* (...) La ruptura warburgiana consiste, justamente, en haber *pensado el tiempo mismo como un montaje* de elementos heterogéneos (...)”. Así, aunque Warburg no tomó prestados “procedimientos” directamente de las vanguardias, el atlas sí es vanguardista

en el sentido de que se atreve a deconstruir el *álbum de recuerdos* historicista de las «influencias de la Antigüedad» para sustituirlo por un atlas de la memoria errático, regulado por el inconsciente (...), invadido de elementos anacrónicos o inmemoriales,

---

“Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz”. En: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1980. Pág. 113-186.

<sup>1156</sup> Agamben dijo literalmente: “En este sentido el atlas *Mnemosyne*, que no llegó a completar, con sus cerca de mil fotografías no es un repertorio inmóvil de imágenes, sino una representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental, desde la Grecia clásica al fascismo (es decir, algo que está más cerca de De Jorio que de Panofsky). En el interior de cada sección, las imágenes individuales deben considerarse más como fotogramas de una película que como realidades autónomas (al menos en el mismo sentido en que Benjamin estableció una vez el parangón entre la imagen dialéctica y esos cuadernillos, precursores del cinematógrafo, que producen la impresión del movimiento cuando se ojean muy rápidamente)” (AGAMBEN, G. “Notas sobre el gesto” (1991). En: *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos. Pág. 51).

<sup>1157</sup> Así lo argumenta Benjamin Buchloh en su artículo titulado “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”. En: *October*, nº 88. Cambridge: The MIT Press, primavera, 1999. Pág. 117-145.

<sup>1158</sup> GDH. *La imagen superviviente...*, op. cit. Pág. 437.

<sup>1159</sup> BUCHLOH, B. “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”, op. cit. Pág. 123-124. Cit. en GDH. *La imagen superviviente...*, op. cit. Pág. 437.

obsesionado por ese agujero negro de fondo de los paneles que, a menudo, desempeña el papel indicador de lugares vacíos, de *missing links*, de agujeros de memoria-.<sup>1160</sup>

Para GDH, el atlas *Mnemosyne* es así “el objeto anacrónico por excelencia”, y con él Warburg ideó “una configuración epistémica enteramente nueva -un *conocimiento por el montaje* próximo a Benjamin, pero también, en ciertos aspectos a Bataille o Eisenstein- a partir de una observación del *Nachleben* mismo: *las imágenes portadoras de supervivencias no son otra cosa que montajes* de significaciones y temporalidades heterogéneas.”<sup>1161</sup>

He aquí, como se puede apreciar, una de las líneas fundamentales de *La imagen superviviente* en la que vienen a concluir muchas de las ideas ya trabajadas, tanto en esta obra, como en los otros previos libros ya analizados, donde comenzó a indagar en la noción de montaje. Es, ahora, en esta parte final de libro, cuando GDH describe con total claridad que Warburg creó “una configuración epistémica enteramente nueva -el *conocimiento por el montaje* (...)”, que nos permite entender las imágenes supervivientes como “montajes de significaciones y temporalidades heterogéneas”. La imagen es, por tanto, un montaje de elementos diversos y de choques de tiempos. Pero, este montaje, el de “*las imágenes portadoras de supervivencias*”, solo es visible justamente gracias al montaje que Warburg realizó en su atlas. Por tanto, el conocimiento producido por el montaje será hacernos precisamente entender que cada imagen superviviente es un “montaje de significaciones y temporalidades heterogéneas”. Así, como insistirá el propio GDH páginas más adelante, el atlas de Warburg “permite comprender “las «formaciones de supervivencia» como montajes”<sup>1162</sup>. Montajes de tiempos, de sentidos o de polaridades, que nos hacen entender cómo la imagen superviviente funciona a través de estas yuxtaposiciones que expanden nuestra comprensión de las imágenes.

A continuación, GDH pone como ejemplo el panel 43 (ver *fig. 12*) del atlas *Mnemosyne*, dedicado a la capilla pintada por Ghirlandaio para el banquero italiano Francesco Sassetti en la iglesia de Santa Trinità (1479-1486) en Florencia. En ella aparecen

---

<sup>1160</sup> *Ibid.* Pág. 438.

<sup>1161</sup> *Ibid.*

<sup>1162</sup> *Ibid.* Pág. 440.



diversos episodios de la vida de San Francisco junto con algunos retratos de personajes contemporáneos, como Lorenzo de Medici o el propio Sassetti, entre otros. En el panel de Warburg se pueden ver una serie de fotografías que reencuadran y desmontan este ciclo de frescos, además de otras imágenes pertenecientes a cuadros del hermano de Ghirlandaio, Benedetto, de Giotto o de Botticelli. Se trata por tanto de un “*desmontaje*” que es en realidad un “*remontaje*” debido la nueva configuración en la que estas fotografías están dispuestas en el panel.



Fig. 12. WARBURG, A. Panel 43 atlas *Mnemosyne* (1929).<sup>1163</sup> Londres: The Warburg Institute.

<sup>1163</sup> La traducción del título del panel sería ésta: “Sassetti –Ghirlandaio como exponente de la cultura burguesa. Cultura. Penetración del retrato – Conciencia de la individualidad. Devoción pseudonórdica”. WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. Pág. 78. Para más información: [http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1043](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1043)

Según GDH, este panel “*hace acto* -interpretativo- de montaje disponiendo sobre el fondo negro elementos visuales organizados en polaridades o en secuencias de detalles -«fotogramas»”<sup>1164</sup>. Por ejemplo, a la izquierda del panel incorpora las imágenes del matrimonio formado por Nera Corsi Sassetti y Francesco Sassetti, y a la derecha representaciones esquemáticas realizadas por la esposa de Warburg que muestran la estructura de la capilla. Luego, bajo las fotografías de los Sassetti, vemos un dibujo de Giotto, *Approvazione della regola francescana da parte del papa Onorio III* (1325) y a su lado una fotografía de un fresco con el mismo título perteneciente a esta misma capilla pintada por Ghirlandaio. También hay diálogos, en la parte inferior del panel, entre la parte del altar de la capilla de Sassetti dedicada a la *L’Adorazione dei pastori*, con cuadros con una gestualidad semejante dibujados por el hermano de Ghirlandaio, Benedetto. Todo ello, hace visible un juego de correspondencias entre el trabajo de Ghirlandaio con autores antiguos (Giotto) y contemporáneos (Botticelli y Benedetto Ghirlandaio), pero también nos habla, según GDH, sobre el propio “*montaje*” existente en los propios frescos del pintor, donde combina “lo sagrado y (...) lo profano (...), lo privado y lo (...) público, [e]l espacio lejano (Belén) con y [e]l espacio próximo (Florencia) (...) para integrarlos en un gran sistema figurativo cristiano frecuentado por las supervivencias del paganismo antiguo.”<sup>1165</sup>

---

<sup>1164</sup> GDH. *La imagen superviviente...*, *op. cit.* Pág. 439.

<sup>1165</sup> *Ibid.* Pág. 440.



Fig. 13. GHIRLANDAIO, D. *L'Adorazioni dei pastori* (1479-1486). Fresco. Parte frontal Capilla Sassetti. Florencia: Chiesa di Santa Trinità.

GDH se pregunta a continuación sobre cuáles son los “*elementos*” con los que “está hecho un montaje” y para ello habla de un término muy querido por Warburg: el “«detalle»”, que aparece en su conocida frase “«El buen Dios habita en el detalle»” (*Der*

*lieb Gott steckt im Detail*).<sup>1166</sup> Según nuestro autor, esta palabra tanto sirve para hablar de “pequeñas cosas que pasan desapercibidas”, como, “sobre todo: cortes, recortes, reencuadres (...)”. Pero lo que más interesa a GDH indagar es en el “valor de uso del detalle en el autor del *Mnemosyne*”. Pone como ejemplo los primeros planos de “los rostros de los niños que surgen del suelo, en el fresco de Ghirlandaio”, como forma de “singularizarlos”<sup>1167</sup>. De este modo, “[e]l detalle sería en primer lugar, un *indicio de identidad*”<sup>1168</sup>, un camino para poder identificar de modo detectivesco a estos personajes históricamente. Sin embargo, para GDH, los detalles warburgianos no son simples “indicios” o una “«clave» iconológica que permita revelar el sentido oculto de las imágenes. El detalle es entendido siempre por Warburg a partir de su naturaleza sintomática, lo cual implica al menos cuatro cláusulas muy precisas.” GDH considera que la primera “cláusula” es que “la *identidad* de las figuras pintadas no constituye, en absoluto, la meta de la interpretación warburgiana (...) sino [mostrar] su paradójica «vida» (*Leben*) de fósiles enigmáticos: su *Nachleben*.”<sup>1169</sup> La segunda cláusula es que “el detalle según Warburg es siempre entendido a partir de sus efectos de intrusión o de excepción, de su *singularidad histórica*, en suma”<sup>1170</sup>. La tercera es que “esta singularidad, esta falla en el presente, es entendida, a su vez, como el indicio de una *estructura de supervivencia*”<sup>1171</sup>. GDH pone como ejemplo la pintura de la *Adoración de los pastores*, también en la capilla de Sasseti, donde hay tal cúmulo de detalles que sirven “para hacer vivir y sobrevivir un viejo fondo inmemorial de supersticiones paganas ligadas a la práctica de los exvotos realistas (modelados en vivo) desde la Antigüedad etrusca y romana”. El detalle de este modo habla de “un fenómeno antropológico de larga duración.”<sup>1172</sup> La cuarta sería que “este uso del detalle supone que éste se regula, para aprehender su función, sobre los *poderes del inconsciente*”. El detalle es visto aquí no solo por lo que aporta, la información o las correspondencias que crea, si no por su poder de “*desplazamiento*”, como era el caso de los “«accesorios

---

<sup>1166</sup> *Ibid.* Pág. 442.

<sup>1167</sup> *Ibid.*

<sup>1168</sup> *Ibid.* Pág. 443.

<sup>1169</sup> *Ibid.*

<sup>1170</sup> *Ibid.* Pág. 444.

<sup>1171</sup> *Ibid.*

<sup>1172</sup> *Ibid.* Pág. 445.

en movimiento»” de Botticelli que expresaban energías paganas. Es lo que nuestro autor denomina como un “*detalle por desplazamiento*”<sup>1173</sup>.

GDH concluye diciendo que los detalles en Warburg no ofrecen una simple fuente de conocimiento positivista, sino que son “portadores de incertidumbre, de no-saber, de desorientación”. Una idea que pone en relación con los planteamientos de Freud por aquella misma época, cuando dijo que los detalles no eran más que una “máscara, la «pantalla» de un compromiso con el rechazo”<sup>1174</sup>. Será, por tanto, una aproximación sintomática a la cuestión del detalle -que produce “un saber tejido de un no-saber”-, el camino más adecuado “para comprender mejor la estructura tan extrañamente *no iconográfica* de *Mnemosyne*”<sup>1175</sup>. Warburg, no quiso como Panofsky, “reducir los síntomas particulares a símbolos que los engloban estructuralmente”, sino que optó por una senda completamente opuesta: descubrir que en la “unidad aparente de los símbolos, el esquizo estructural de los síntomas”<sup>1176</sup>, mostrando con ello sus polaridades, inversiones o choques.

En su trabajo como montador, Warburg, más que “intentar un desciframiento”, o “reducir la complejidad” de las imágenes, buscaba “mostrarla” y desplegarla”. Por ello, a lo que verdaderamente apuntaba la “iconología warburgiana” era a “establecer algo así como una *imagen dialéctica de las relaciones entre imágenes*: trabaja por desmontaje del *continuum* figurativo, por *fusées* de detalles entrecortados y por remontajes de este material en ritmos visuales inéditos.”<sup>1177</sup>. No le interesaba a Warburg por tanto resolver el jeroglífico que le planteaban las imágenes, “sino la *producción del jeroglífico mismo*.”<sup>1178</sup> El propio Warburg lo expresó de este modo: “«¡Queridos colegas! Resolver un jeroglífico (*die Auflösung eines Bilderrätsels*) -y, sobre todo, si no se puede ni esclarecerlo tranquilamente sino sólo dar golpes de proyector cinematográfico

---

1173 *Ibid.* Pág. 445.

1174 *Ibid.* Pág. 446. Los términos de Freud aparecen en “Sur les souvenirs-écrans” (1899). En: *Névrose, psychose et perversion*. París: PUF, 1973. Pág. 113-132.

1175 *Ibid.*

1176 *Ibid.* Pág. 447.

1177 *Ibid.* Pág. 448.

1178 *Ibid.*

(*kinematograph scheinwerfen*)- no era, evidentemente, el objetivo de mi intervención». ”<sup>1179</sup>

GDH aprovecha ahora esta metáfora de Warburg sobre el “carácter casi filmico de las diapositivas proyectadas”, para hablar de las “teorías del montaje elaboradas por algunos grandes cineastas contemporáneos -como Dziga Vertov o S. M. Eisenstein- (...)”.<sup>1180</sup> Como explica GDH, durante sus conferencias, el historiador alemán tomaba el rol de director cuando “exclamaba «Oscuridad» (*Dunkel*), lo mismo que un director de cine hubiese gritado «¡Acción!» y luego “gritaba «Luz» (*Licht*), concluía y la sesión había acabado.”<sup>1181</sup> Así, esta oscuridad que se producía durante su proyección de diapositivas (sucesión de imágenes “entrecortadas” bajo un fondo de oscuridad) daría luego “paso a una serie de pantallas negras en las que, en la luz ambiente, va surgiendo - en blanco y negro, en tonos de gris-, las fotografías pinzadas sobre la tela”. Una puesta en escena de las fotografías, podríamos decir, que rompe “con todos los otros dispositivos de atlas científicos de la época por esta pregnancia visual de los fondos negros.”<sup>1182</sup>

La cuestión primordial para GDH ahora sería preguntarse acerca de la “función” de esta “oscuridad” de los fondos, el por qué de esas telas negras bajo las imágenes. Se trata, según GDH, de «un medio de aparición», un medio oscuro que ha de comprenderse “como el *Umwelt* -el mundo circundante- de las imágenes montadas sobre el panel del atlas: como un océano en el que pecios procedentes de múltiples tiempos se hubiesen amontonado en el fondo el agua negra”. Una bella metáfora que, como ya vimos, GDH continuará explorando en su “Epílogo del pescador de perlas”, donde nuestro autor propuso que para “sumergirse en la experiencia warburgiana”, es necesario bucear “en un océano sin límites conocidos, y encontrarse en lo más profundo de las aguas lo que

---

<sup>1179</sup> WARBURG, A. “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. En: *Ausgewählte Schriften, op. cit.* Pág. 185. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 448.

<sup>1180</sup> *Ibid.*

<sup>1181</sup> *Ibid.* Pág. 449. Las palabras de Warburg aparecen en BOLL, F; BEZOLD, C. “Un germe selvaggio della scienza: Franz Boll, Aby Warburg e la storia dell’astrologia”. En: *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell’astrologia (1917)*. Livorno: Sillabe, 1999. Pág. 12.

<sup>1182</sup> *Ibid.*



se encuentra uno, ya, en medio de un fondo negro si se acerca demasiado a los paneles de *Mnemosyne*.”<sup>1183</sup>

Pero, sobre todo, este “«medio»”<sup>1184</sup> -esta tela oscura de fondo-, ha de ser entendido “como el *intervalo* que existe entre las imágenes, esos «detalles» o «mónadas» de cada panel”. Un intervalo que se muestra también “en los bordes que separan las fotografías [donde] forman a menudo grandes zonas vacías de tela negra.”<sup>1185</sup> Según GDH, este último sentido del término “medio” correspondería con la palabra en alemán *Zwischenraum* (“«el espacio entre»”), que para nuestro autor resulta “esencial para entender todo lo que *Mnemosyne* inventa y pone en juego en su manipulación de imágenes y en sus efectos de conocimiento”<sup>1186</sup>. De hecho, como apunta Victoria CirLOT, este término incluso apareció en la introducción del atlas que redactó Warburg en 1929, aunque con un sentido aun más amplio, ya que el “espacio intermedio se entiende como el resultado de una creación consciente por parte del hombre, necesitado de una distancia entre él mismo y el mundo del entorno. Warburg plantea como posibilidad que este espacio constituya el sustrato para la creación artística (...).”<sup>1187</sup>

Por lo tanto, este espacio intermedio, el “medio”, tal y como se ha venido explicando, no es ya solo una simple superficie sobre la que se colocan las fotografías, sino que forma parte “del propio puzzle. Ofrece al montaje su *espacio de trabajo mismo*, lo que Dziga Vertov -desde otros horizontes, desde luego- había enunciado en 1922.”<sup>1188</sup> GDH citará a continuación uno de los textos del cineasta soviético -escrito originalmente en 1919-, y que nosotros ampliaremos para su mejor comprensión. En él, Vertov escribió:

Los *intervalos* (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) los que arrastran el material hacia el desenlace cinético. La organización del

---

<sup>1183</sup> *Ibid.* Pág. 460.

<sup>1184</sup> GDH también menciona que este “«medio» puede ser comprendido como *Medium* -en el sentido físico, y hasta químico, del término-, es decir, una atmósfera visual capaz de manifestarse hasta en las mismas imágenes” (*Ibid.* Pág. 449).

<sup>1185</sup> *Ibid.* Pág. 450.

<sup>1186</sup> *Ibid.*

<sup>1187</sup> CIRLOT, V. “*Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)”. En: *Engramma*, nº 150. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3249](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3249), octubre de 2017.

<sup>1188</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 450.

movimiento es la organización de sus elementos, es decir, de los intervalos, en la frase. En cada frase se distingue el ascenso, el punto culminante y la caída del movimiento (que se manifiestan en diferentes grados). Una obra está hecha de frases de igual manera que una frase está hecha de intervalos de movimiento.<sup>1189</sup>

En esta cita, Vertov plantea que el concepto del intervalo es esencial para comprender su planteamiento del montaje, no basado ya en el *raccord* de movimiento, de mirada, o de acción, imperante en el cine de herencia literaria y teatral, sino en el “intervalo”, el “*espacio de trabajo*” como dice GDH. Los intervalos son así en Vertov “los pasos de un movimiento a otro (...) los que arrastran el material hacia el desenlace cinético”; lo que estructura o vertebramos, podríamos decir, el movimiento. Años más tarde, y en una nueva versión de este texto, el cineasta soviético concretará aun más su teoría:

La escuela del Cine-ojo [*Kino-Glaz*] exige que el filme se construya sobre los intervalos, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro. La progresión entre las imágenes (intervalos visuales, correlación visual de las imágenes) es (para el Cine-ojo) una unidad compleja.<sup>1190</sup>

“[E]l movimiento entre las imágenes” se crea por tanto mediante el intervalo, que es lo que organiza unas correlaciones visuales con otras. Vertov, establece así que el cine debe construirse “sobre los intervalos”, “[s]obre las transiciones de un impulso visual a otro”. Nos encontramos ante un tipo de montaje que rompe con la continuidad

---

<sup>1189</sup> VERTOV, D. “Nosotros. Variantes del manifiesto” (1919). En: *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing, 2011. Pág. 173.

<sup>1190</sup> VERTOV, D. “Del cine-ojo al Radio-ojo (Extracto del abc de los kinoks)”. En: *Memorias de un cineasta bolchevique, op. cit.* Pág. 237. Cito a continuación el resto del texto de Vertov, donde se expone los distintos tipos de correlación entre planos:

“La progresión entre las imágenes (intervalos visuales, correlación visual de las imágenes) es (para el Cine-ojo) una unidad compleja. Está formada por la suma de diferentes correlaciones, las principales de las cuales son:

1. correlación de los planos (grandes, pequeños, etc.),
2. correlación de los ángulos de toma,
3. correlación de los movimientos en el interior de las imágenes,
4. correlación de las luces, sombras,
5. correlación de las velocidades de rodaje.

Sobre la base de tal o cual asociación de correlaciones, el autor determina: el orden de la alternación, el orden de sucesión de los fragmentos filmados; la longitud de cada alternancia (en metros), es decir, el tiempo de proyección, el tiempo de visión, de cada imagen tomada separadamente. Además, paralelamente al movimiento entre las imágenes (intervalo), se debe tener en cuenta entre dos imágenes vecinas la relación visual de cada imagen en particular con todas las demás imágenes que participan en la batalla del montaje en su principio” (*Ibid.* Pág. 237).



cinematográfica tradicional -cuyo uso fue establecido para unir planos a partir de una lógica narrativa y de una continuidad espacial y temporal-, para pasar a un cine capaz de aproximar imágenes totalmente alejadas entre sí (no unidas mediante una acción o el *raccord* de la mirada de un personaje), pero que están íntimamente ligadas gracias al montaje y a la función del intervalo. Como escribió Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento*, “[l]a originalidad de la teoría vertoviana del intervalo estriba en que éste ya no indica el abrirse de una desviación, la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de dos imágenes lejanas (inconmensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana).”<sup>1191</sup>

Tras estos comentarios sobre Vertov, regresamos de nuevo a nuestro texto, donde GDH introduce finalmente el último de los términos Warburgianos: la “«iconología del intervalo» (*Ikonologie des Zwischenraums*)”, frase que Warburg escribió originalmente seguida del comentario: “«Kunsthistorisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichenmässiger Ursachensetzung»” (“La iconología del intervalo: el material histórico del arte hacia una psicología evolucionista de la oscilación entre la proyección de causas como imágenes y signos.”<sup>1192</sup> Según GDH, este era uno de los posibles subtítulos para el atlas *Mnemosyne*<sup>1193</sup>.

Para nuestro autor, es necesario comenzar “del proceso mismo de montaje, tal y como lo pone en práctica *Mnemosyne* (...) para comprender la apuesta -epistemológica- de la

---

<sup>1191</sup> DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1995. Pág. 123.

<sup>1192</sup> La traducción procede de GOMBRICH, E. *Aby Warburg... op. cit.* Pág. 237.

Es necesario aquí comentar la divergencia existente entre la cita de Gombrich y la de GDH del párrafo que sigue al término “«Ikonologie des Zwischenraums»”. En el libro de GDH, en la cita a pie de página número 643, pone: “«Ikonologie des Zwischenraums. Material zu einer Entwicklungspsychologie der Ursachensetzung»”. La fuente sería: “(nota fechada el 11 de abril de 1929)”. WARBURG, Aby. *Mnemosyne. Grundbegriffe, II* (1928-1929). Londres: Warburg Institute Archive. Pág. 137.

Como se puede apreciar, la transcripción de Gombrich que hemos puesto en el texto es sin embargo más extensa que la de GDH. Gombrich indica como fuente: “(*Publicación*, VII, 1929, p, 267)”.

Dado que no están publicados estos textos de Warburg, desconocemos si GDH optó por recortar el texto original o si cada autor tomó las líneas de dos fuentes distintas escritas por Warburg. En el caso de Gombrich, su versión coincide con la aparecida en el *Diario romano* (1928-1929). En su reciente edición española aparece traducido de este modo: “El día 11: iconología del espacio intersticial. Material histórico-artístico para una psicología del desarrollo del movimiento pendular entre causalidad figurativa y simbólica”. WARBURG, A. *Diario romano, op. cit.* Pág. 116.

<sup>1193</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 450.

«iconología de los intervalos».”<sup>1194</sup> Para analizar su funcionamiento, pone como ejemplo nuevamente la plancha 43, dedicada a los Sassetti, donde “[c]ada «detalle» de *Mnemosyne* podría, sin duda, ser analizado en función de la red de «intervalos» que su propio encuadre ha producido. Pero Warburg va más lejos todavía, puesto que el encuadre de las fotografías está elegido precisamente para hacer visible la armadura de los «intervalos» que estructura su referente, el fresco mismo.” Según GDH, ya el propio Ghirlandaio jugó también con sus propios intervalos, evidenciados gracias a las “zona de separación” o “marcos” existentes entre unos frescos y otros dentro de la capilla (ver *fig. 13*). Así, podemos ver a los “niños vivos que surgen de un subsuelo situado por encima de una aparición celeste de San Francisco resucitando a un niño muerto... Todo ello nos permite comprender a los «intervalos» como red de *bisagras figuradas* que organizan el sistema entero de la representación.”<sup>1195</sup>

Lo que le interesa a GDH destacar es precisamente que cada detalle dentro del panel del *Mnemosyne* debe ser comprendido en relación “a la red de «intervalos que su propio encuadre ha producido”<sup>1196</sup>. Warburg, por ejemplo, mediante los detalles elegidos (reencuadres) de esta misma capilla, dispuestos sobre el fondo negro, crea una nueva “red” de intervalos distintos a los ya existentes y creados por Ghirlandaio, tal y como se puede apreciar en su panel (ver *fig. 12 y 13*).

Para GDH, es tal la relevancia del intervalo en Warburg, que incluso llega a transformar su famosa cita para cambiarla por “«el buen Dios habita en el intervalo».” Una frase que habla de la capacidad “*intervalar del detalle*”. Según esta interpretación, “[e]l *detalle* no vale más que (...) como bisagra, pivote -es decir, el *intervalo* que permite efectuar un *paso-* entre órdenes de realidad heterogéneos que se trata, no obstante, de montar juntos.”<sup>1197</sup> De esta forma, el detalle, concebido como nuevo creador de intervalos, permite conectar elementos diversos, algo que trabajó el propio Ghirlandaio al “mostrar conjuntamente la Antigüedad de un sarcófago romano, la Edad Media de una devoción religiosa y los Tiempos Modernos de un retrato burgués”<sup>1198</sup>, en este fresco. El intervalo, por ello, viene a concluir GDH, “sería *el instrumento epistemológico por*

---

<sup>1194</sup> *Ibid.*

<sup>1195</sup> *Ibid.*

<sup>1196</sup> *Ibid.* Pág. 452.

<sup>1197</sup> *Ibid.* Pág. 452-453.

<sup>1198</sup> *Ibid.* Pág. 453.

*excelencia de la desterritorialización disciplinar* perseguida por Warburg a lo largo de toda su vida”<sup>1199</sup>, ya que permite romper barreras y traspasar “fronteras”, acabando “con los límites artificialmente establecidos entre disciplinas.”<sup>1200</sup> El intervalo es por tanto capaz de funcionar como una “bisagra” entre tiempos y espacios heterogéneos, rompiendo con la frontera entre las distintas ciencias, como ya hizo el propio Warburg al combinar en su montaje imágenes del Renacimiento italiano, de la Antigüedad, o Medievales, con imágenes de carácter antropológico, histórico e incluso con fotografías de periódicos.

La aproximación a la cuestión del “intervalo” es para GDH también un “instrumento” útil para comprender el pensamiento warburgiano, ya que “-su fuerza, su tragedia-, sería, pues, un asunto de intervalos: a través de las innumerables polaridades descubiertas en el detalle de las imágenes que estudiaba, comprendió finalmente la «esquizofrenia» de la cultura occidental entera, la oscilación perpetua que le imprimen la «ninfa extática (maníaca) de un lado, y el «dios fluvial en duelo (depresivo) de otro».”<sup>1201</sup> GDH lleva así la noción del intervalo al ámbito personal, afirmando además que durante la estancia de Warburg en la clínica de Kreuzlingen, el historiador “se debatía exactamente en el mismo intervalo: el que separa los estados de la manía y los de la depresión.”<sup>1202</sup>

El intervalo, tal y como se muestra en el atlas, debe ser también entendido “como *intervalo de los tiempos*”<sup>1203</sup>. Así, “si el *Mnemosyne* llama a una «iconología del intervalo» es, ante todo, porque el *Nachleben* mismo supone una teoría intervalar del tiempo o, mejor dicho, una teoría de *los intervalos en cuanto constitutivos del tiempo*.”<sup>1204</sup> De hecho, el intervalo se muestra incluso dentro de la propia palabra *Nachleben*. Es lo que sucede, según la lectura de GDH, “entre el “*Nach*” -(el «después» o el «según») y su *Leben*”<sup>1205</sup>, vivir. Al fin y al cabo, el intervalo es lo que se halla entre los dos tiempos que hay, por ejemplo, “entre una Magdalena de dolor y una Ménade de

---

<sup>1199</sup> *Ibid.* Pág. 453.

<sup>1200</sup> *Ibid.*

<sup>1201</sup> WARBURG, A. *Tagebuch*, 3 de abril de 1929. En: GOMBRICH, E. *Aby Warburg... op.cit.* Pág. 280. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 455.

<sup>1202</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 455.

<sup>1203</sup> *Ibid.* Pág. 456.

<sup>1204</sup> *Ibid.*

<sup>1205</sup> *Ibid.* Pág. 457.

gozo, entre una joven criada florentina y una diosa olvidada de la religión romana”. En esencia, tal y como plantea nuestro autor, el intervalo es no solo lo que hay entre las distintas imágenes del *Mnemosyne*, sino que

es lo que hace al tiempo impuro, horadado, múltiple, residual (...) Es (...) la separación de las polaridades, el juego de las latencias y crisis (...) Es la abertura creada por las fallas sísmicas, las fracturas en la historia (...) Es el contratiempo, el grano de diferencia en el engranaje de las repeticiones. Es el hiato de los anacronismos, la malla de los agujeros de la memoria (...) Es lo que entrelaza y separa alternativamente los hilos -o las serpientes- de la madeja del tiempo” (...) Es la falla que separa un símbolo de su síntoma. Es la materia de los rechazos y el ritmo de los destiempos. Es el ojo de los remolinos, de los torbellinos del tiempo.<sup>1206</sup>

En definitiva, dice GDH, el intervalo es “donde Warburg pedía al historiador que se mantuviera”, sin tener “miedo”, sin poder realmente llegar a “saber”<sup>1207</sup>. Permanecer, por tanto, en ese espacio intermedio desde el que poder mirar y pensar las imágenes. Imágenes siempre conectadas a muchas otras en un proceso que multiplica las lecturas, creando de esta forma “otras relaciones y otros problemas”. “La ciencia «sin nombre» de Warburg”, concluye GDH, dado que trabaja con “las singularidades fecundas, las excepciones, los intervalos, los síntomas y los impensados de la historia, se nos presenta, pues, «sin límites»”<sup>1208</sup>. Lo mismo sucede con su obra final e inacabada, el atlas *Mnemosyne*, donde el historiador alemán no ofreció “ningún discurso del método alguno, sino la loca exigencia de pensar cada imagen en relación con todas las demás.”<sup>1209</sup> Una tarea a la que, como veremos, GDH también se dedicará durante los próximos años de su vida.

---

<sup>1206</sup> *Ibid.*

<sup>1207</sup> *Ibid.* Pág. 458.

<sup>1208</sup> *Ibid.* Pág. 460.

<sup>1209</sup> *Ibid.* Pág. 459.

### 3.3. “Atlas de imágenes o la inquieta gaya ciencia”

Una vez analizada la impronta de Warburg tanto en *L'image survivante* como en la obra previa de GDH, seguiremos ahondando en su concepción del montaje entendido como una forma de conocimiento de las imágenes. Un tema al que GDH ha ido dedicando cada vez más espacio en su obra, tanto a través de publicaciones como por su labor de comisario de exposiciones.

De entre la amplia bibliografía de GDH (un total de cincuenta libros, treinta de los cuales fueron redactados de 2002 a 2020), hemos decidido centrarnos principalmente en la obra que consideramos supone la continuación y la ampliación de los planteamientos elaborados en último capítulo de *L'image survivante*, dedicado al atlas *Mnemosyne*. Se trata del ensayo escrito para el catálogo de la exposición titulada *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* (2010), celebrada primero en el Museo Reina Sofía de Madrid, del 26 noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011, y posteriormente en el Museum für Neue Kunst de Karlsruhe y en el Sammlung Flackenberg de Hamburgo. Un libro que puede ser considerado como la segunda monografía que GDH dedicó al pensamiento de Aby Warburg, y donde nuestro autor se centró en estudiar y comprender el dispositivo del atlas *Mnemosyne*. Por este motivo, *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*<sup>1210</sup>, guarda para nosotros un inmenso interés, ya que por un lado retoma su labor de interpretar el pensamiento warburgiano mediante nuevos diálogos (Leroi-Gourhan, Foucault, Borges, Goya, entre otros) y, por otro, GDH además desarrolla sus propias teorías y nociones acerca del montaje entendido como una forma de conocimiento. Todo ello a partir de su

---

<sup>1210</sup> Es necesario mencionar que *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras*, es el tercer libro perteneciente a la colección *L'oeil de l'histoire* (2009-2016), formada por seis volúmenes.

*Quand les images prennent position*. París: Minuit, 2009.

*Remontages du temps subi*. París: Minuit, 2010.

*Atlas ou le Gai savoir inquiet*. París: Minuit, 2011.

*Peuples exposés, peuples figurants*. París: Minuit, 2012.

*Passés cités par JLG*. París: Minuit, 2015.

*Peuples en larmes, peuples en armes*. París: Minuit, 2016.

Dedicaremos a esta colección de ensayos el último apartado de esta tercera parte de la tesis como forma de comprender mejor la evolución de su idea del montaje hasta el momento actual. Veremos así cómo GDH dará un sentido cada vez más político a la cuestión del gesto -y a la noción warburgiana de *pathos*-, pero también a la técnica del montaje, ya que ahora éste permitirá hacer visibles los gestos de resistencia y gestos de sublevación de los pueblos. Gestos, en definitiva, de supervivencia.

personal comprensión del *Bilderatlas*. Así, como asegura el propio autor, el atlas *Mnemosyne* “será aquí nuestro punto de partida y nuestro *leitmotiv*.”<sup>1211</sup>

### 3. 3. 1 El conocimiento por la imaginación. La «mesa de Borges»

En el primer capítulo del libro, titulado “DISPAR(AT)ES «Leer lo nunca escrito»”<sup>1212</sup>, GDH comenzará describiendo el funcionamiento del atlas, aquí entendido en un doble sentido: como objeto “estético” y como herramienta de “saber”. Según explica, el atlas, a diferencia de los libros o de los textos tradicionales, “no se «lee» (...) desde la primera a la última página”. No tiene, propiamente, un principio y un final, sino que cuando se usa, más bien se vagabundea por él en busca “de una nueva zona del saber que explorar”<sup>1213</sup>. Así, más que páginas, el atlas está compuesto por “*tablas*” y por “*láminas* en las que están dispuestas imágenes”, pasándose así de una a otra, “divagando”. Pero, ante todo

[e]l atlas constituye una *forma visual del saber*, una forma sabia del ver [forme visuelle du savoir *ou forme savante du voir*]. Mas al reunir, imbricar o implicar los dos paradigmas que supone esta última expresión –paradigma *estético* de la forma visual, paradigma *epistémico* del saber–, el atlas subvierte de hecho las formas canónicas a las que cada uno de esos paradigmas atribuye su excelencia, e incluso su condición fundamental de existencia.<sup>1214</sup>

El atlas, por tanto, rompe con los “modelos epistémicos” anteriores, ya que se aparta de los “marcos de inteligibilidad. Introduce una impureza fundamental (...)”<sup>1215</sup> De esta forma, frente a la “pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso (...) Contra toda pureza estética, introduce lo múltiple (...), la hibridez de todo montaje”. En definitiva, “hace saltar los marcos” de las ciencias, huyendo de los “axiomas definitivos” y apostando por la “disparidad”. Además, debido

---

<sup>1211</sup> GDH. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, op. cit. Pág. 18.

<sup>1212</sup> Como ya se puede apreciar, la figura de Goya atravesará este libro, tanto a través de los títulos de los capítulos, como por el análisis de su obra.

<sup>1213</sup> *Ibid.* Pág. 14.

<sup>1214</sup> *Ibid.*

<sup>1215</sup> *Ibid.* Pág. 15.

a “su exuberancia, deconstruye los ideales de unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral [*connaissance intégral*]”. Estamos, por tanto, ante una “herramienta” que nos abre a lo inagotable y cuyo “principio, su motor, no es otro que la imaginación [*l’imagination*]”<sup>1216</sup>

Pero la imaginación no se refiere aquí a una “fantasía personal”, sino a la “imaginación” que “nos otorga un conocimiento travesero [*coinassance traversière*] por su potencia intrínseca de *montaje*, consistente en descubrir -precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias- vínculos que la observación directa no es capaz e discernir”<sup>1217</sup>. La imaginación, por tanto, aporta conocimiento gracias a su capacidad de montaje. Aunque no se trata de la simple búsqueda de similitudes entre dos o más imágenes semejantes, sino en la capacidad de ver “vínculos” desconocidos entre imágenes que únicamente el uso del montaje permite descubrir. Como escribió Baudelaire: “«La Imaginación es una facultad cuasi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías.»”<sup>1218</sup> La imaginación monta y crea así un conocimiento inesperado a través de estas correspondencias. Además, dice GDH, “la imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas «relaciones íntimas y secretas de las cosas» (...), que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo *pensamiento de las relaciones* que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar.”<sup>1219</sup>

GDH entiende el atlas también como un “aparato [*appareil*] de *lectura antes que nada*”. Pero no se trata de una lectura semejante a la lectura lineal de un libro, sino que ésta está más próxima al juego de un niño que, en vez de buscar en un diccionario “mensajes” (el significado concreto de una palabra), realiza un “montaje”<sup>1220</sup> buscando relaciones inesperadas entre esas palabras ordenadas alfabéticamente que aparecen en una misma página pero que, en realidad, nada tienen que ver entre sí, más allá de este orden alfabético que las reúne.

---

<sup>1216</sup> *Ibid.*

<sup>1217</sup> *Ibid.* Pág. 16.

<sup>1218</sup> BAUDELAIRE, C. «Notes nouvelles sur Edgar Poe» (1857). En: *Œuvres complètes, II*. París: Gallimard, 1976. Pág. 329. Cit. en *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?, op. cit.* Pág. 16.

<sup>1219</sup> *Ibid.*

<sup>1220</sup> *Ibid.* Pág. 16.

El atlas, “una máquina de lectura [*machine de lecture*]”<sup>1221</sup>, sería por tanto “un objeto de saber” que, según GDH, permite “vincular las cosas del mundo” y, de este modo, “«leer lo nunca escrito»”. Una forma de leer que para Walter Benjamin, a quien pertenece esta última frase, sería “«la más antigua: leer antes del lenguaje, a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas».”<sup>1222</sup>. Un tipo de lectura que, como luego veremos, Warburg también explorará en su atlas, que comienza precisamente con las imágenes de unas vísceras dedicadas a la adivinación.

El atlas, según la visión de GDH, ofreció además “una serie de recursos para lo que podríamos llamar una *lectura después de todo*”, cuando, a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, las “ciencias humanas” de la época (Antropología, Psicología, e Historia del Arte) “experimentaron una perturbación capital en la cual el «conocimiento por la imaginación» desempeñó un papel no menos decisivo que el conocimiento de la imaginación y de las propias imágenes”. Fue también por supuesto, el contexto en el que nació el atlas *Mnemosyne* de Warburg que, tal y como afirma GDH, “será aquí nuestro punto de partida y nuestro *leitmotiv*.”<sup>1223</sup>

Para nuestro autor, el atlas “ha modificado en profundidad las formas -y por ende, los contenidos- de todas las «ciencias de la cultura» o ciencias humanas”, algo que no vemos solo en Warburg, sino en aquellos artistas<sup>1224</sup> que se han servido también de este “aparato”. Creadores que dejaron de lado “el *cuadro* único, encerrado en sí mismo” para volver a formas más simples, como la de la “mesa” [*table*]. “Mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje [*montage*]”, que se opone al cuadro canónico, al lugar de “inscripción de una obra (...) que pretende ser definitiva ante la historia.”<sup>1225</sup>

La mesa es así un lugar primordial para el montaje, “superficie de encuentros y de posiciones pasajeras”. Frente “[a] la unicidad del cuadro” artístico, en la mesa, donde no

---

<sup>1221</sup> *Ibid.* Pág. 17.

<sup>1222</sup> BENJAMIN, W. «Sur le pouvoir d'imitation» (1933). En: *OEuvres, II*. París: Gallimard, 2000. Pág. 363. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 17

<sup>1223</sup> *Ibid.* Pág. 17.

<sup>1224</sup> “Desde el *Handatlas* dadaísta, el *Album* de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt o la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, hasta los *Atlas* de Marcel Broodthaers y de Gerhard Richter, los *Inventaires* de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol LeWitt o bien el *Album* de Hans-Peter Feldmann, toda la armadura de una tradición pictórica hace explosión” (*Ibid.* Pág. 18).

<sup>1225</sup> *Ibid.* Pág. 18.



hay “jerarquía”, se producen “nuevos encuentros, nuevas multiplicidades, nuevas configuraciones. La belleza *crystal* del cuadro -su centrípeta *belleza encontrada* (...) da paso en una mesa, a la *belleza-fractura* de las configuraciones que en ellas sobrevienen, centrífugas *bellezas-hallazgos* (...).”<sup>1226</sup> La mesa es por tanto un “soporte de encuentros” “sorprendentes”, tal como describió el poeta francés Lautréamont en su famosa cita: “«bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas.»”<sup>1227</sup>

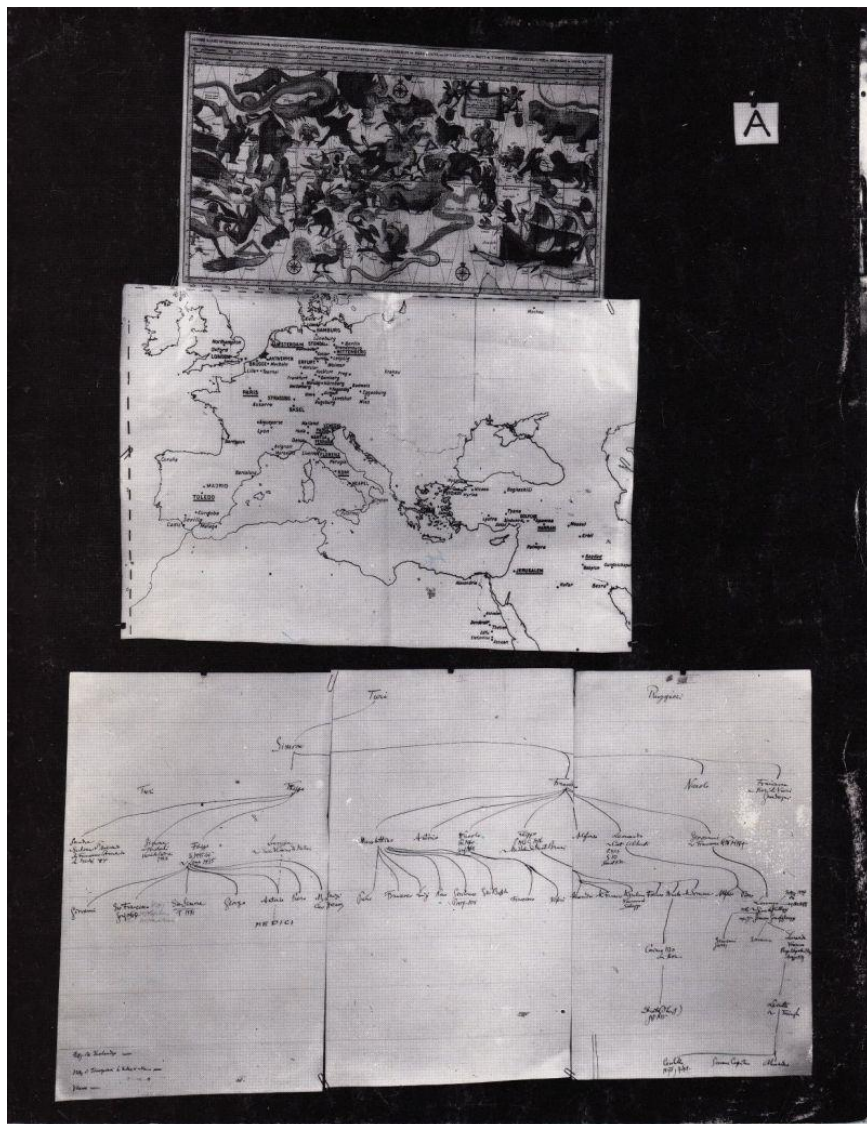


Fig. 14. WARBURG, A. Panel A atlas *Mnemosyne* (1929). Fotografía. Londres: The Warburg Institute.

<sup>1226</sup> *Ibid.* Pág. 19.

<sup>1227</sup> LAUTRÉAMONT. *Les Chants de Maldoror* (1869). En: *OEuvres complètes*. París: Gallimard, 1970. Pág. 240. Cit. en GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 19.

GDH pone como ejemplo de estos encuentros imprevistos el panel A del atlas *Mnemosyne*, donde aparece un “mapa de rutas” entre Europa y Asia, junto con una representación astrológica del firmamento con “animales fantásticos”<sup>1228</sup>, y un “árbol genealógico de la familia Medici-Tornabuoni”<sup>1229</sup>. Un panel que funciona para GDH como una “mesa de trabajo o de montaje”, donde lo cósmico, lo geográfico y lo familiar se unen, y en el que Warburg fue capaz de mostrar “la larga duración de la cultura occidental”. Hay en el montaje de este panel además una verdadera “complejidad fundamental -de orden antropológico- que no se trataba de sintetizar (...) Se trataba de suscitar la aparición, a través del encuentro de tres imágenes disímiles, de ciertas «relaciones íntimas y secretas», ciertas «correspondencias» capaces de ofrecer un conocimiento *transversal* de esa inagotable complejidad histórica (el árbol genealógico), geográfica (el mapa) e imaginaria (los animales del Zodíaco).”<sup>1230</sup>

Para GDH, el atlas *Mnemosyne* supone “una parte importante de nuestra herencia - herencia *estética*, ya que inventa una forma (...) [y] herencia *epistémica*, pues inaugura un nuevo género de saber-”. Una obra que sigue “marcando profundamente nuestros modos contemporáneos de producir, exponer y comprender las imágenes.” Pero se trata, advierte, de un proyecto al que le caracteriza una cierta “fragilidad fundamental”, ya que el atlas es una obra que surge de una

*apuesta*. Apostar que las imágenes, agrupadas de cierta manera, ofrecerían la posibilidad –o mejor, el recurso inagotable– de una relectura del mundo. *Releer* el mundo: vincular de diferente manera sus trozos dispares, redistribuir su diseminación, un modo de orientarla e interpretarla, sí, pero también de respetarla, de *remontarla* sin pretender resumirla ni agotarla. ¿Pero en la práctica, cómo es ello posible?<sup>1231</sup>

Esta será, pues, una de las preguntas fundamentales a partir de la cuales GDH comenzará a pensar el atlas y sus modos de uso. Como forma de abordar este complejo asunto, GDH continúa en su libro redefiniendo y ampliando las potencialidades de este “aparato” que sirvió a Warburg “para poner el pensamiento de nuevo en movimiento,

---

<sup>1228</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 19.

<sup>1229</sup> WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*, op. cit. Pág. 8.

<sup>1230</sup> GDH. *Atlas como llevas el mundo a cuevas?*, op. cit. Pág. 19.

<sup>1231</sup> *Ibid.*

precisamente allí donde se había detenido la historia (...).”<sup>1232</sup> Nos hallamos, por tanto, ante un dispositivo que permitía crear combinaciones entre imágenes de forma fecunda, activando nuestro pensamiento “allí donde faltaban las palabras”. Un “aparato” [*appareil*] (es interesante destacar cómo esta palabra sirve para describir el sentido mecánico y permutador del atlas) cuyo funcionamiento se basa principalmente en el montaje. Así, según escribe GDH, el *Bilderatlas*

delega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental, esa tragedia siempre renovada -sin síntesis, por tanto- entre razón y sinrazón o, como Warburg decía, entre los *astra* de aquello que nos eleva hacia el cielo del espíritu y los *monstra* de aquello que vuelve a precipitarnos hacia las simas del cuerpo.<sup>1233</sup>

GDH considera aquí que el atlas produce “un conocimiento dialéctico de la cultura occidental” pero en un movimiento oscilatorio y pendular que hace visible las polaridades de nuestra cultura. Polaridades que van de lo racional a lo irracional, de lo dionisiaco a lo apolíneo y que nos llevan a lo más alto y a lo más bajo, a los *astra* y los *monstra*. Estos dos últimos términos, de origen warburgiano, serán citados por GDH de forma profusa a lo largo de este texto, por lo que es necesario detenernos y contextualizarlos, antes de seguir avanzando en el análisis.

*Astra* y *monstra* fueron expresiones utilizadas en distintos artículos de Warburg y también en algunos de sus escritos personales. Así, en una carta fechada el 26 de diciembre de 1923 escribe: “*per monstra ad astra*”. Éste es el párrafo del que procede:

Comprender, iluminar, reconocer las leyes en los mecanismos de la historia de la cultura, incluyendo los instintos irracionales en el ámbito de la investigación histórica; éste era el objetivo de mi trabajo [...]. *Per mo(n)stra ad astra*: los dioses han colocado el monstruo sobre el sendero que conduce a la Idea. La Guerra de 1914-1918 me ha hecho afrontar la devastadora verdad de que el hombre elemental, una vez desencadenado, es el señor invencible de este mundo<sup>1234</sup>

---

<sup>1232</sup> GDH. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, op. cit. Pág. 20.

<sup>1233</sup> *Ibid.* Pág. 20.

<sup>1234</sup> WARBURG. A. Cit. en FLECKNER, U. “«... von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation - und zurück». Aby Warburgs Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und

Warburg redactó este texto durante uno de los momentos más críticos de su vida (cuando todavía se hallaba ingresado debido a su enfermedad), y en él se remite a su admirado Franz Boll, filólogo del que “tomó (...) la famosa fórmula *per monstra ad sphaeram*.”<sup>1235</sup> Una fórmula que Warburg utilizaría como *ex libris* para su biblioteca y que muestra su gran interés por el estudio de la astrología durante el Renacimiento italiano, materia a la que dedicó relevantes textos. Uno de los artículos más reconocidos fue el dedicado a los frescos del palacio Schifanoia, donde habló de la supervivencia del paganismo a través de simbología astral. En él afirmó que

En sintonía con la concepción arábigo-helenística, los almanaques introdujeron las imágenes de siete deidades planetarias, las cuales, aunque presentaban las narraciones del universo mitológico pagano como inocentes escenas de género contemporáneas, fueron recibidas por quienes creían en la astrología como si se tratara de los jeroglíficos de su destino salidos de un libro de oráculos.

Esta tradición en la que los dioses de la saga griega habían adquirido el poder terrible de los demonios astrales iba a dar lugar, gracias a la movilidad que le proporcionaba el arte de la imprenta recientemente descubierto en Alemania, a una poderosa corriente que permitiría que en el siglo xv los dioses paganos vestidos a la moda del norte se difundieran internacionalmente.<sup>1236</sup>

Vemos, según su comentario, que durante el siglo XV se propagaron, gracias a la imprenta, imágenes paganas de “demonios astrales” para ilustrar los almanaques. Este hecho, según Warburg, tuvo una profunda influencia en el hombre de la época, ya que afectó a su comprensión y a su posición en el mundo. Así, explica, “«[c]onocer el orden es una cualidad esencial del ser humano. Escoger entre la inconmensurable multitud de

---

Sternkunde im Hamburger Planetarium”. En: Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg. Weinheim: VCH-Acta Humaniora, 1990. Pág. 323. Cit. en FORSTER, K. W. “Introducción”, op cit. Pág. 27. Cit en FORSTER, K. W. “Introducción”. En: *El Renacimiento del paganismo...*, op cit. Pág. 27.

<sup>1235</sup> GDH. *Atlas ¿cómo llevas el mundo auestas?*, op. cit. Pág. 20. La frase de Franz Boll es una derivación de otra de Johannes Kepler, “*per aspera ad astra*”, seguramente adaptada de Séneca el joven. Así lo afirma JOHNSON, C. D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. USA: Cornell University, USA, 2012. Pág. 134. Por su parte, Warburg, quien compró la biblioteca de Franz Boll, utilizó esta frase como *ex libris* (GOMBRICH. *Aby Warburg...*, op. cit. Pág. 187) y también la mencionó en su conferencia homenaje a Boll, diciendo: “*Per monstra ad sphaeram!* de la terribilità del monstruo a la contemplación en la esfera ideal de contemplación pagana y docta. Tal es el rasgo principal de la evolución cultural del Renacimiento [...]” (WARBURG, A. *Atlas Mmenosyne*, op. cit., Pág. 168).

<sup>1236</sup> WARBURG, A. “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”. En: *La supervivencia del paganismo*, op. cit. Pág. 416.

estrellas determinados agolpamientos y designarlos con nombres de demonios o de animales no es un juego, sino el intento humano de entender, de orientarse en el caos, de adquirir una representación mental *coherente*».<sup>1237</sup> Según estas palabras, la forma de guiarse en el mundo (el conocimiento del cielo y la astrología permitía este doble juego, de guía para viajar físicamente -orientación-, pero también una guía para conocer el futuro) se realizaba mediante estas figuras monstruosas que aparecerían en horóscopos y representaciones astrales. Existía por ello una lucha entre la racionalidad del hombre y sus supersticiones, tema que Warburg también abordó en su artículo “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero” (1920)<sup>1238</sup>, donde estudió las representaciones de los *monstra* -aquí también vistos como animales deformes y monstruosos- y su carácter profético<sup>1239</sup>.

Habiendo ya visto el origen de estos términos, ahora entendemos mejor la frase de Warburg: “*Per mo(n)stra ad astra*: los dioses han colocado el monstruo sobre el sendero que conduce a la Idea”. Según el historiador, el hombre supersticioso se guiaba a través de estos monstruos que debían servirle para ordenar el mundo y “orientarse en el caos”. Por ello, el camino hasta los *astra*, el orden y lo racional, solo se produce a través de los *monstra*, lo irracional; un periplo que en Warburg también tiene un sentido fuerte componente autobiográfico, ya que tuvo que lidiar contra sus propios demonios para poder superar su enfermedad.

Volviendo al libro de GDH, nos encontramos ahora en el apartado titulado “Visceral, sideral, o cómo leer un hígado de carnero”. Al inicio del mismo nuestro autor escribe: “«Leer lo nunca escrito»: la imaginación es ante todo -antropológicamente- aquello que nos capacita para tender un puente entre los órdenes de realidad más alejados, más heterogéneos. *Monstra, astra*: cosas viscerales y cosas siderales reunidas en la misma mesa o lámina”<sup>1240</sup>. Como se puede apreciar, en estas líneas GDH cita primero a

---

<sup>1237</sup> WARBURG, A. “Carta de Warburg a Karl Umlauf del 13 de octubre de 1928”. Cit. en FLECKNER, U. “«... von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation...”, op. cit. Pág. 323. Cit. en FORSTER, K. W. “Introducción”, op. cit. Pág. 27.

<sup>1238</sup> WARBURG, A., “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero” (1920). En: *El Renacimiento del paganismo*, op. cit. Pág. 445-513.

<sup>1239</sup> El propio Warburg explica al comienzo de su texto sus intenciones: “El manual del que todavía carecemos dedicado a «La esclavitud del hombre moderno supersticioso» debería ir precedido de una investigación científica, que tampoco ha sido escrita, sobre «El renacimiento de la Antigüedad demoníaca en la era de la Reforma alemana»” (*Ibid.* Pág. 446).

<sup>1240</sup> GDH. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, op. cit. Pág. 23.

Benjamin, quien, recordemos, en su texto “Sobre la facultad mimética” (1933) apuntaba esta idea de la existencia de una forma distinta de lectura (escudriñando vísceras, danzando o mirando las estrellas) previa al propio lenguaje escrito. Para GDH,

[l]as danzas, los ademanes humanos en general, constituyen efectivamente lo esencial, el centro de la compilación de Warburg, pensada desde el inicio como un atlas de «fórmulas del *pathos*» (*Pathosformeln*), gestos fundamentales transmitidos –y transformados– hasta nosotros desde la antigüedad: gestos de amor y gestos de combate, de triunfo y de servidumbre, de elevación y de caída, de histeria y de melancolía, de gracia y de fealdad, de deseo en movimiento y de terror petrificado...<sup>1241</sup>

GDH, tras esta brillante definición de las fórmulas del *pathos*, se adentra en el análisis de los primeros paneles del atlas *Mnemosyne*, dedicados precisamente a los *astra* y los *monstra*. El panel B lleva como título “Diversos grados de proyección cósmica sobre el hombre (...)”<sup>1242</sup> y en él aparecen imágenes de dibujos de hombres cósmicos o zodiacales. En el panel 1, titulado “Proyección del cosmos sobre una parte del cuerpo para hacer vaticinios. Astrología oficial babilonia. Práctica originaria de oriente”<sup>1243</sup>, se pueden ver imágenes de modelos de hígados utilizados para adivinar el futuro. En cada uno de ellos, según GDH, aparecen los *astra* y los *monstra*:

De un lado, el hombre se agita bajo un cielo infinito del que muy poco sabe, razón por la cual las láminas preliminares del atlas se consagran a la correspondencia sideral-antropomorfa, o sea «el reporte del sistema cósmico sobre el hombre» (*Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen*). De otro lado, se hallan los simétricos abismos del mundo visceral, ya que el hombre se agita sobre la tierra sin entender exactamente lo que le mueve por dentro: sus propios «monstruos». Sugiere el atlas que no existe gesto humano sin conversión psíquica, ni conversión sin humores orgánicos, ni humor sin la secreta entraña que, justamente, lo segrega.<sup>1244</sup>

GDH se centra en estudiar esta dialéctica entre los *astra* y los *monstra* a partir de un montaje de estos paneles B y 1 (recordemos que en medio está el C), buscando así los hilos de unión no solo entre las imágenes propias de cada panel, sino entre dos paneles

---

<sup>1241</sup> *Ibid.*

<sup>1242</sup> WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*, *op. cit.* Pág. 10.

<sup>1243</sup> *Ibid.* Pág. 14.

<sup>1244</sup> GDH. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, *op. cit.* Pág. 23.

distintos entre sí. Su idea principal es, por tanto, que ese mundo visceral y monstruoso está conectado con el mundo astral, algo que afecta al hombre en su psique, en su interior.

También GDH destaca a continuación que sea precisamente con esos hígados con los que prácticamente se inicie el atlas<sup>1245</sup> para hablar de la “historia de la cultura occidental”. Unos objetos -esos hígados “informes”, “brutales”-, que funcionan como “*imágenes dialécticas*: imágenes destinadas a componer juntas los espacios heterogéneos que representan los repliegues viscerales por una parte y la esfera celeste por otra.”<sup>1246</sup> Pero estos mismos hígados, no solo son “*imágenes dialécticas*”<sup>1247</sup> al contener dos mundos (astral y visceral), dos tiempos (el del órgano, tiempo humano, y el del cosmos, eterno) o dos espacios (lo de cerca, la víscera, y lo lejano, el cielo), sino que también son “*imágenes migratorias*”. Son imágenes que hablan de “esa movilidad histórica y geográfica de la cual las imágenes son vehículos privilegiados”, ya que estas técnicas de adivinación viajaron de oriente a occidente. “*Imágenes migratorias*” que muestran cómo los “«estilos artísticos» y toda «cultura nacional» funciona, en su “hibridez” e “impureza”, como un “montaje de cosas, lugares y tiempos.”<sup>1248</sup>

GDH pone como ejemplo los frescos del Palacio Schifanoia<sup>1249</sup> estudiados por Warburg, en los que se produce un verdadero “mestizaje” entre la tradición “latina”, la “griega” y sus “ramificaciones árabes”. Así, nuestro autor afirma que “[a] este *conocimiento*

---

<sup>1245</sup> Se trata propiamente de la cuarta plancha, la 1, que va tras las planchas A, B y C, de un total de 79. Según comenta Martin Warnke, en la “Advertencia editorial” de la edición de Akal del atlas *Mnemosyne*, hubo una primera versión de 43 paneles “del 15 de mayo de 1928”. Luego, ya en 1929, realizó en Hamburgo una “«penúltima serie»” con “68 paneles más un aislado panel 77”. Ese mismo año, Warburg elaboraría una “última serie””, la actualmente fotografiada, con “79 paneles”. WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*, op. cit. Pág. VI.

<sup>1246</sup> GDH. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, op. cit. Pág. 24.

<sup>1247</sup> Es importante resaltar que GDH utiliza a lo largo de su obra el término “imagen dialéctica” de dos formas sutilmente distintas. La primera sería cuando se remite a la acepción de Benjamin, el encuentro del Antaño con el Ahora, y la segunda, sería una derivación de ésta, como vemos aquí con el hígado: se trata de una imagen que posee un doble aspecto, una doble oposición.

<sup>1248</sup> *Ibid.* Pág. 24.

<sup>1249</sup> El Palacio Schifanoia (S.XV), ubicado en Ferrara (Italia), fue estudiado por Warburg debido a sus frescos de temática astrológica. En ellos, gracias a su labor de investigación, descubrió una serie de imágenes migratorias de origen oriental. Véase WARBURG, A, “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”. En: *El Renacimiento del paganismo*, op. cit. Pág. 415-438.

*nómada*, desterritorializado, nos invita la impureza fundamental de las imágenes, su vocación para el desplazamiento, su intrínseca naturaleza de montajes.”<sup>1250</sup>



Fig. 15. WARBURG, A. Panel 1 atlas *Mnemosyne* (1929)<sup>1251</sup>. Fotografía. Londres: The Warburg Institute.

GDH comienza ahora a analizar propiamente las imágenes superiores del panel 1, indicando que, por un lado, estos hígados de arcilla babilónicos utilizados para practicar la hepatoscopia poseían un carácter “realista” y preciso, pero que, por otro, al estar

<sup>1250</sup> *Ibid.* Pág. 25.

<sup>1251</sup> El título es: “Proyección del cosmos sobre una parte del cuerpo para hacer vaticinios. Astrología oficial babilonia. Práctica originaria de oriente”. WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*, *op. cit.* Pág. 14.



cubiertos “por escritura y divididos en zonas geométricas (...)”<sup>1252</sup>, muestran que tienen un uso astrológico. Estos hígados mezclan así “la precisión empírica (...) y la proliferación simbólica (...) Los hígados de arcilla vienen a ser interfaces operadores de transformación entre lo visceral observado de cerca y lo sideral invocado de lejos.”<sup>1253</sup> Pero, como apunta GDH, este uso ritual de extracción del hígado de un animal y luego la lectura del mismo, conllevaba también otra serie de implicaciones, ya que se “emprendía una dialéctica completa de la *materia* informe vista como *cartografía* de síntomas, lo que suscitaba una intensa actividad de *escritura* interpretativa.”<sup>1254</sup> Esta “escritura”, con la que se formó una considerable literatura en Babilonia y en Asiria, se caracterizaba por un uso de la “imaginación” que permitía “todos los juegos posibles de correspondencias, cediendo a las cadenas de asociaciones la ocasión de «releer» el órgano, fuera de todo dato sensible y el significado inteligible.”<sup>1255</sup>

Más adelante, esta técnica de la aruspicina<sup>1256</sup> -de la adivinación mediante vísceras-, se propagaría desde “Oriente Medio -Egipto, el reino de Susa, Canaán- hasta Grecia, hasta el Occidente Etrusco y romano”<sup>1257</sup>. Una “migración” que hizo del hígado un objeto privilegiado, especialmente en la cultura griega, donde se convirtió “en el centro de la relación entre el cuerpo y el alma”, ya que este órgano, según se creía, “fabrica las sustancias de la vida (la sangre) y de la pasión (la bilis)”<sup>1258</sup>. Incluso Platón, según GDH, otorgó una especial relevancia a este órgano, tal y como podemos apreciar en un fragmento de su *Timeo*, citado por nuestro autor:

[El Demiurgo] formó el hígado y lo colocó en el espacio reservado para la parte que desea. Lo concibió compacto, liso, brillante, y conteniendo dulzura y amargor, para que en él, al igual que en un espejo que recibe las impresiones y deja ver las imágenes (*eidôla*), la fuerza de los pensamientos que llegan desde la inteligencia le produzca espanto cada vez que utiliza la parte congenital del hígado que es la amargura, ésta difunde acidez por todo el hígado y muestra el color de la bilis, cada vez que

---

<sup>1252</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 25.

<sup>1253</sup> *Ibid.* Pág. 25-26.

<sup>1254</sup> *Ibid.* Pág. 26.

<sup>1255</sup> *Ibid.* Pág. 28.

<sup>1256</sup> Es una forma de adivinación también practicada por los etruscos y los romanos, dedicada a leer las vísceras de los animales. Véase FILORAMO, Giovanni. *Diccionario Akal de Religiones*. Madrid: Akal, 2001. Pág. 12.

<sup>1257</sup> *Ibid.* Pág. 29.

<sup>1258</sup> *Ibid.*

contrayendo el órgano lo hace por completo rugoso y áspero, pliega y contrae el lóbulo, bloquea y cierra los receptáculos y entradas y proporciona penas y disgustos.<sup>1259</sup>

El hígado, así, se encuentra según GDH en el espacio destinado “«a la parte que desea»”, y también es semejante a un “«espejo que recibe las impresiones y deja ver las imágenes»”. Un planteamiento que le lleva a decir que el hígado “sería pues una *mesa* de imágenes”, un “«espejo»” que es “capaz de recibir y reflejar las «impresiones» y los fantasmas que llegan hasta él”<sup>1260</sup>. Nos encontramos, dice, frente a un “órgano (...) del deseo y de la imaginación” que servía para predecir “los tiempos venideros” gracias a las “imágenes adivinatorias, enviadas por los dioses (...)”<sup>1261</sup> que se reflejaban en él. Esta relación entre imagen y tiempo, es uno de los aspectos que según GDH más interesó a Warburg a la hora de estudiar “la adivinación y la astrología”, ya que “las imágenes proporcionan figura no sólo a las cosas y a los espacios, sino a los tiempos: las *imágenes configuran los tiempos* a la vez de la memoria y del deseo. Poseen simultáneamente carácter temporal, mnemotécnico y votivo.”

GDH continúa ahora con su análisis del panel 1 tomando uno de los objetos que más “fascinaba a Warburg”: “un modelo etrusco de hígado adivinatorio” del siglo I a. C. conocido como el “hígado de Piacenza” y fabricado en bronce. Se trata de “*un atlas en miniatura*”<sup>1262</sup> ideado para orientarse en el hígado y en el que se mostraba, entre otras cosas, “una división del cielo, una partición astrológica en dieciséis regiones.”<sup>1263</sup> Por este motivo, estamos para GDH ante un “*objeto práctico y un objeto conceptual*”, ya que era un objeto de carácter didáctico, en cuanto que mostraba cómo se debía leer el hígado, cómo orientarse en él, pero también lo era de carácter simbólico, en cuanto mapa astral. Un hígado “mestizo” que, debido a las influencias babilónicas, debe ser considerado como “[u]n montaje de heterogeneidades culturales y temporales”, y que habla de todas esas migraciones de las “imágenes” y de las “creencias” que tanto interesaban a Warburg y que quiso reflejar en los primeros paneles de su atlas como forma de comprender la cultura occidental.

---

<sup>1259</sup> PLATÓN. *Timée*. En: *Œuvres complètes*. París: Flammarion, París, 2008. Pág. 2029-2030. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 30.

<sup>1260</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 31.

<sup>1261</sup> *Ibid.*

<sup>1262</sup> *Ibid.* Pág. 33.

<sup>1263</sup> *Ibid.* Pág. 34.

A continuación, GDH se enfrenta al panel B del atlas, titulado “Diversos grados de proyección del sistema cósmico sobre el hombre. Correspondencia armónica. Posterior reducción de la armonía a la geometría abstracta en vez de a la cósmicamente condicionada (Lionardo).”<sup>1264</sup> En él, entre otras imágenes<sup>1265</sup>, aparecen figuras de hombres en los que se muestran las correspondencias entre sus miembros y los signos zodiacales o los planetas. Para comentarla, GDH se remite a uno de los textos fundamentales de la antropología escrito por André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (1964). Un libro del que GDH no solo tomará algunos conceptos claves que ahora comentaremos, sino también imágenes como ésta:

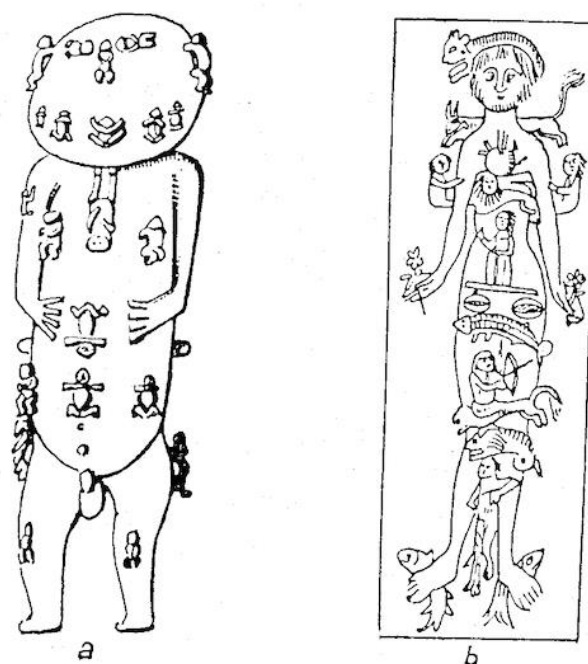


Fig. 98. a) Polinesia. Tubai. Estatuilla figurando el mito de la creación de los dioses y de los hombres por el gran dios del Océano. b) Francia, siglo XVI. Correspondencia del zodiaco y de las partes del cuerpo del hombre.

Fig. 16. LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*. Pág. 196<sup>1266</sup>.

<sup>1264</sup> WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*, op. cit. Pág. 10. El texto en alemán es este: “Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonie auf die abstrakte Geometrie statt auf die kosmisch bedingte (Lionardo)”.

<sup>1265</sup> También en este panel aparecen imágenes de Hildegard von Bingen procedentes de su obra *Liber divinorum operum*; el famoso dibujo sobre la representación de cuerpo humano de Leonardo da Vinci; o un hombre planetario de Agrippa von Nettesheim, entre otras. Véase *Engramma*. [http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=10002](http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10002). Consultado del 4/08/2020.

<sup>1266</sup> LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971. Pág. 196.

GDH parte así de los estudios de Leroi-Gourhan sobre la relación entre “técnica y lenguaje” y que dieron como resultado su famoso concepto de “*cadena operatoria*”. Un término que el propio antropólogo explicó de este modo: “La técnica es a la vez gesto y útil, organizados en cadenas por una verdadera sintaxis que da a las series operatorias a la vez su fijeza y su flexibilidad. La sintaxis operatoria es propuesta por la memoria y nace entre el cerebro y el medio material. Si se hace en paralelo con el lenguaje, está siempre presente el mismo proceso.”<sup>1267</sup>

A GDH le interesa especialmente esta relación entre gesto y herramienta. Menciona así las “operaciones técnicas” que realizaban, por ejemplo, los hombres del paleolítico al tallar piedras (“desmontaje”) en “una suerte de disección de las cosas”. Un trabajo en el que además estas herramientas funcionaban “cómo una verdadera «secreción del cuerpo» (...)”<sup>1268</sup>, ya que éstas procedían tanto de su inteligencia como de la técnica aplicada por sus propias manos. Casi entonces podemos hablar, siguiendo a Leroi-Gourhan, de la herramienta como de un “órgano artificial”<sup>1269</sup> que, mediante una serie de “cadenas operatorias”, permitía, según la visión de GDH, “trocear el mundo”, desmontarlo.

Otro de los aspectos que GDH destaca del libro del prehistoriador y antropólogo es la aparición de un dibujo de un hombre zodiacal europeo del siglo XVI (ver *fig. 16*), muy semejante a las que se muestran en el panel B del *Mnemosyne*.

En ambos casos, el cuerpo antropomorfo está figurado como lugar de *troceamiento y de multiplicidad* a la vez: los enjambres de criaturas extrañas que lo invaden semejan adherir a su superficie, así como dilacerar su unidad corporal, sobre todo en el caso del Hombre zodiacal que, en su marco rectangular, parece colocado sobre una mesa en la que hubiera sido disecado con objeto de sacar a la luz el hervidero animal –y sideral– que lo desfigura.<sup>1270</sup>

GDH ve en estas imágenes de “Hombres Zodiacales” a unos hombres diseccionados sobre una “mesa” de operaciones (que es tanto mágica como de “troceamiento”) y

---

<sup>1267</sup> LEROI-GOURHAN. André, *El gesto y la palabra*, *op. cit.* Pág. 116.

<sup>1268</sup> *Ibid.* Pág. 93.

<sup>1269</sup> *Ibid.*

<sup>1270</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 40.

cuyos cuerpos, invadidos por esos monstruos procedentes del cielo, hablan de esta relación entre los *astra* y los *monstra*. Nuestro autor además considera que Leroi-Gourhan “tuvo el acierto de ver en esos ejemplos gráficos lo que él llama *campos operatorios*; en ellos el trazo del dibujo, el pictograma o la letra no son dissociables de gestos técnicos concomitantes, «motricidades ritmadas» o de elementos de oralidad inherentes a cualquier ritualización del cuerpo.”<sup>1271</sup>

Para comprender mejor el sentido de esta frase, en la que aparece un nuevo término, “*campo operatorio* [*champ operatoire*]”, debemos remitirnos nuevamente al libro de Leroi-Gourhan. En él el autor explica:

En el hombre, el pensamiento reflexivo es apto para hacer abstracción de la realidad en un proceso de análisis cada vez más preciso, de manera que unos símbolos constituyen paralelamente el mundo real; es el mundo del lenguaje, gracias al cual queda asegurada la posesión de la realidad. Dicho pensamiento reflexionado, que se expresaba concretamente por el lenguaje vocal y la mímica de los antrópodos, probablemente desde su origen, adquiere en el Paleolítico superior el manejo de representaciones, permitiendo al hombre expresarse más allá del presente material. Sobre los dos polos del *campo operatorio*<sup>1272</sup> se constituyen, a partir de las mismas fuentes, dos lenguajes el de la audición, ligado a la evolución de los territorios coordinadores de los sonidos, y el de la visión, ligado a la evolución de los territorios coordinadores de los gestos traducidos en símbolos materializados gráficamente.<sup>1273</sup>

El autor habla aquí de cómo el “lenguaje oral” y la “mímica” se transforman posteriormente en “representaciones”, ayudando al hombre a expresarse de una forma cada vez más compleja, “más allá del presente natural”. En esencia, lo que Leroi-Gourhan explica, es que existe una ligazón “inseparable” entre “lenguaje” oral y el “arte figurativo”, proceso a partir del cual surgió la “fonación-grafía”<sup>1274</sup>. Por este motivo, explica que las más antiguas representaciones gráficas son “la expresión desnuda de valores rítmicos”<sup>1275</sup>. Así lo podemos ver en algunas “placas de piedra o de madera grabada con motivos abstractos” realizadas por los churingas australianos que

---

<sup>1271</sup> *Ibid.* Pág. 40.

<sup>1272</sup> La cursiva es mía.

<sup>1273</sup> LEROI-GOURHAN, A. *El gesto y la palabra, op. cit.* Pág. 192-193.

<sup>1274</sup> *Ibid.* Pág. 191.

<sup>1275</sup> *Ibid.* Pág. 192.

“representan el cuerpo del antepasado mítico o los lugares en los cuales se desenvuelve el mito.”<sup>1276</sup> En este pueblo recitaban “encantamientos” mientras seguían los dibujos con el dedo “según el ritmo de su declamación”<sup>1277</sup>. De esta forma, el “churinga moviliza las dos fuentes de la expresión, la de la motricidad verbal, ritmada, y la de un grafismo involucrado en el mismo proceso dinámico.”<sup>1278</sup> Gesto, representación gráfico-simbólica y oralidad, se unen en un mismo acto ritual.

Así ahora entendemos mejor cuando GDH escribió que Leroi-Gourhan “tuvo el acierto de ver en esos ejemplos gráficos lo que él llama *campos operatorios*; en ellos el trazo del dibujo, el pictograma o la letra no son dissociables de gestos técnicos concomitantes, «motricidades ritmadas» o de elementos de oralidad inherentes a cualquier ritualización del cuerpo.”<sup>1279</sup>

Volviendo de nuevo a las figuras de los hombres zodiacales que aparecen tanto en el libro de Leroi-Gourhan como en el atlas de Warburg, y que muestran la conexión entre el cosmos y el individuo (pero también su “*troceamiento*”, ya que esas “criaturas extrañas” que lo “invaden” rompen su “unidad corporal”<sup>1280</sup> y lo multiplican), GDH las conecta ahora con los hígados babilonios:

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

---

<sup>1276</sup> *Ibid.* Pág. 186.

<sup>1277</sup> *Ibid.* Pág. 187.

<sup>1278</sup> *Ibid.*

<sup>1279</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 40.

<sup>1280</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 39-40.

un área que posea sus propias reglas de disposición y transformación para vincular cosas cuyos vínculos no resultan evidentes. Y para convertir dichos vínculos, una vez exhumados, en paradigmas de una relectura del mundo.<sup>1281</sup>

Vemos aquí cómo GDH redefine el término “*campo operatorio*” de Leroi-Gourhan. Para ello, GDH se ha servido de una serie de términos de autores ya comentados en un nuevo montaje conceptual. Descubrimos, por ejemplo, que aparece el término freudiano “sobredeterminación”, luego “mesa” (que más adelante sabremos procede de Borges y de Foucault), o la frase “«relaciones íntimas y secretas”, cuya fuente es Baudelaire. En esencia, el “campo operatorio” se ha convertido ahora en manos de GDH en “una «mesa» donde decidimos reunir algunas cosas dispares, cuyas múltiples «relaciones íntimas y secretas» tratamos de establecer”.

A continuación, nuestro autor pone como ejemplo de estas mesas “ciertos ritos de exorcismo chamánicos de Putuma, en Taiwán”, donde se disponían distintos objetos sobre una “hoja de banano”, como “perlas” y “nueces”, y que “conforman un campo operatorio”. Objetos que tendrían un sentido (dentro de este contexto cultural y simbólico concreto) en relación con su “disposición” sobre la mesa, en este caso una hoja de banano.<sup>1282</sup> GDH también habla de otra clase de “mesas” donde se llevaba a cabo “el sacrificio y la ofrenda”; mesas que “sirven de campos operatorios para disociar, despedazar, destruir el cuerpo del animal [y] para aglutinar, acumular, disponer las ofrendas del alimento.”<sup>1283</sup> Son lugares que hablan de cómo la “mesa sería por tanto un lugar privilegiado para recoger y presentar dicho troceamiento (...) [y] producir una nueva configuración (...) Cada mesa consagraría así, a su manera, el *reparto de las cosas*: su vocación para ser disociadas y luego redistribuidas. De ahí la dimensión inmediatamente social, cultural y política de la mesa.”<sup>1284</sup>

---

<sup>1281</sup> *Ibid.* Pág. 40.

<sup>1282</sup> *Ibid.* La fuente procede de CAUQUELIN J. «Stein und Nussaltar». En: *Altäre. Kunst zum Niederknien*. Düsseldorf-Ostfildern-Ruit: Museum Kunst Palast-Hatje Cantz Verlag, 2001. Pág. 158-161.

<sup>1283</sup> *Ibid.*

<sup>1284</sup> *Ibid.* Pág. 43

La mesa, ya sea como lugar de ofrendas, superficie de operaciones mágicas, de disección o de repartimiento, es finalmente un espacio de transformación a todos los niveles. Por ello, GDH concluye este apartado diciendo:

¿Cómo no deducir entonces que la mesa sirve sobre todo de operador de conversión entre las fuerzas de la naturaleza y los poderes de la cultura, las cosas brutas y los signos organizados, el troceamiento de los *monstra* y la constelación de los *astra*? Tanto si es para servir una comida, como para depositar ofrendas, disecar un cuerpo, organizar un conocimiento, practicar un juego de sociedad o tramar en ella alguna operación mágica, en todos los casos la mesa recoge heterogeneidades, da forma a relaciones múltiples.<sup>1285</sup>

En el apartado titulado “Heterotopías, o las cartografías del extrañamiento<sup>1286</sup>”, GDH retoma la cuestión del atlas, al que quiere diferenciar a nivel teórico del cuadro clásico, entendido como “un espacio donde todo ya está consumado” y al que le caracteriza la “*unidad visual e inmovilización temporal*”. Según su interpretación, el atlas sería más bien “un dispositivo donde todo podrá volver a empezar siempre”. Existe, por tanto, una oposición entre el espacio cerrado y detenido del cuadro, y el espacio abierto del atlas que, al igual que la “mesa se ofrece como *campo operatorio de lo dispar y lo móvil*.”<sup>1287</sup>

Así, si Warburg no fue capaz de “fijar su pensamiento en cuadros «definitivos»”, sí logró en cambio servirse del atlas como un “aparato” que reactivaría su pensamiento y que le permitiría “[p]ercibir las «relaciones secretas íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías».”<sup>1288</sup> Una actividad, la de montar y remontar hasta ver, que, según GDH, “no puede dissociarse del perpetuo *poner en juego* que vemos, entre otros, en los paneles 50-51 del atlas *Mnemosyne*”. En ellos, Warburg dispuso cartas del tarot igual que si fueran “dignos «cuadros»” situados al lado de pinturas de Andrea Mantegna. Cartas con las que, no olvidemos, se realizaban actividades adivinatorias sobre una mesa. Por ello, para GDH: “Barajar y repartir las cartas, desmontar y remontar el orden de las imágenes en una mesa para crear configuraciones heurísticas «cuasi adivinas», esto es, capaces de entrever el trabajo del tiempo en el

---

<sup>1285</sup> *Ibid.*

<sup>1286</sup> *Ibid.* Pág. 44.

<sup>1287</sup> *Ibid.* Pág. 45.

<sup>1288</sup> *Ibid.* Pág. 46.



mundo visible: ésa sería la secuencia operatoria básica para las prácticas que llamamos aquí *atlas*.”<sup>1289</sup>

Pero, advierte GDH, para llevar a cabo esta práctica de “desmontar y remontar el orden de las imágenes” y “*releer los tiempos*”<sup>1290</sup>, Warburg también debió recurrir “a la arqueología”. Nuestro autor pone como ejemplo cuando el historiador alemán situó en el atlas los “hígados adivinatorios etruscos, no lejos de las *Lecciones de anatomía Rembrandt*”<sup>1291</sup>, un cuadro en el que se representa una disección que puede ser entendida, dentro del contexto del atlas, como una supervivencia pagana. Esta tarea arqueológica, apunta GDH, “no deja de estar relación”<sup>1292</sup> con el trabajo del filósofo francés Michel Foucault, quien exploró y teorizó una arqueología de las ciencias humanas, entre otros, en su libro *Las palabras y las cosas* (1966). Sobre esta obra, cuyos planteamientos a partir de ahora GDH hará dialogar con el atlas warburgiano, entramos en un nuevo terreno, ya que nuestro autor comenzará a explorar (brevemente) las afinidades existentes entre la obra teórica de Foucault y el trabajo de Warburg; todo ello, como suele ser habitual en él, a través de un tercer autor, en este caso Jorge Luis Borges.

GDH comienza su análisis dedicando especial atención al origen del libro *Las palabras y las cosas*, y que es descrito por el propio Foucault:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita "cierta enciclopedia china" donde está escrito que "los animales se dividen en *a*] pertenecientes al Emperador, *b*]

---

<sup>1289</sup> *Ibid.*

<sup>1290</sup> *Ibid.* Pág. 45.

<sup>1291</sup> *Ibid.* Pág. 46. Con “no lejos”, se refiere a que *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tup* (1632), está en el panel 75, y la dedicada a los hígados, en el panel 1. Sin embargo, y de ahí su idea de cercanía, en el panel 75, al lado del cuadro de Rembrandt, aparecen otras imágenes de disecciones de hígados. Todo ello, bajo el siguiente epígrafe:

“Anatomía mágica. Examen de los intestinos – Búsqueda del asiento del alma.

Anatomía científica = contemplación por afluencia del llanto fúnebre.

Anatomía animal, patética y contemplativa [cfr. Carpacio]”. WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*, op. cit. Pág. 124.

<sup>1292</sup> *Ibid.*

embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas.<sup>1293</sup>

La elección de este texto no es casual por parte de GDH, ya que como hemos señalado, Borges no solo será a partir de ahora un autor de referencia en el cual van a confluír una serie de pensadores, entre ellos Foucault y Gilles Deleuze, sino que además irá unido a uno de los términos claves de este libro: “mesa”. GDH hablará por tanto de la “mesa de Borges”, un lugar que, al igual que la “*tabla de materias*” de la enciclopedia china, rompe con “los compartimentos del espacio clasificatorio *exigiendo* que se abran regiones ninguna de las cuales vendrá jamás determinada por la precedente (...)”<sup>1294</sup> Una clasificación (o una anticlasificación, podríamos decir), que “arruina el cuadro o el sistema habitual de conocimientos”<sup>1295</sup> y que a GDH le parece “equivalente a la del tratado hepatoscópico<sup>1296</sup> (...) con su frenesí semiótico, y su vértigo no concéntrico, sino centrífugo.”<sup>1297</sup>

Este fecundo término, “mesa”, también aparece en el libro de Foucault<sup>1298</sup>. Veamos ahora en qué lugar se menciona y qué sentido le otorga el filósofo:

[y] dando a Roussel<sup>1299</sup> una mínima parte de lo que siempre le es debido empleo la palabra “Mesa” en dos sentidos superpuestos: mesa niquelada, ahulada, envuelta en

---

<sup>1293</sup> FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas* (1966). Argentina: Siglo XXI editores, 1968. Pág. 1. El texto de Borges aparece en: “El idioma analítico de John Wilkins”. En: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960. Pág. 142.

<sup>1294</sup> *Ibid.* Pág. 49.

<sup>1295</sup> *Ibid.* Pág. 49-50.

<sup>1296</sup> GDH se refiere al siguiente texto babilónico: “I. De las partes de la víctima distintas del hígado, el pulmón, el intestino, esto es, por ejemplo la espina dorsal y las costillas, los riñones, etc. –II. De los intestinos [y especialmente del colon espiral]. –III. De la línea y zona del hígado denominada Presencia [divina]. –IV. De otro surco hepático, normalmente perpendicular al precedente, que lleva el nombre de Camino. –De la «cara estomacal» del hígado, con su Crisol, su Fuerte, su Puerta de Palacio, su Paz. –VI. De la Amarga [la vesícula biliar], antes llamada el Pastor y que, desde los orígenes, forma junto con el Dedo la parte esencial (...)” (NOUGAYROL, J. “La divination babylonienne”. En: *La Divination*. París: PUF, 1968. Pág. 40).

<sup>1297</sup> GDH. *Atlas... op. cit.* Pág. 45.

<sup>1298</sup> GDH también se sirve de la misma cita de Lautréamont que aparece en el libro de Foucault: “«bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas»” (*Ibid.* Pág. 19). La cita de Lautréamont procede de *Les Chants de Maldoror* (1869). En *OEuvres complètes*. París: Gallimard, 1970. Pág. 240.

blancura, resplandeciente bajo el sol de vidrio que devora las sombras —allí, por un instante, quizá para siempre, el paraguas se encuentra con la máquina de coser—; y cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias —allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio.<sup>1300</sup>

Foucault habla de la mesa en un doble sentido, primero, “mesa” entendida como lugar de encuentros pasajeros e imprevistos: “—allí, por un instante, quizá para siempre, el paraguas se encuentra con la máquina de coser—”, y por otro “mesa” entendida como un “cuadro” clasificatorio que permite “un ordenamiento de los seres”.

GDH, al comienzo de su libro, también realizó su propia definición de mesa, a la que diferenciaba justamente del “cuadro” tradicional diciendo que la mesa era un “mero soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo. Una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras (...).”<sup>1301</sup> Un planteamiento que, como vemos, corresponde con la primera acepción de mesa de Foucault.

Sin embargo, también existen ciertas divergencias y distintos matices entre la visión de Foucault y la de GDH en relación a la “mesa de Borges [*table de Borges*]”. Así lo vemos cuando el autor de *Vigilar y castigar* habla de esta peculiar clasificación de Borges, a la que denomina como “atlas de lo imposible”<sup>1302</sup> Dice de ella: “lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas”<sup>1303</sup>. Según Foucault, todas esas enumeraciones de tipos de animales, en realidad, solo pueden reunirse en el propio texto y en ningún otro lugar. Una idea que difiere de la visión de GDH, quien ve la mesa como superficie, un lugar sobre el que disponer objetos o imágenes.

---

<sup>1299</sup> Foucault se refiere a Raymond Roussel, el poeta, dramaturgo y novelista francés, a quien el filósofo dedicó una monografía. Véase FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*. Argentina: Siglo XXI editores,, 1999.

<sup>1300</sup> FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*, op. cit. Pág. 3.

<sup>1301</sup> GDH. *Atlas ¿cómo lleva el mundo a cuestras?*, op. cit. Pág. 18.

<sup>1302</sup> FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*, op. cit. Pág. 2-3.

<sup>1303</sup> *Ibid.* Pág. 2.

Foucault así se pregunta: “¿Dónde podrían yuxtaponerse [estas cosas] a no ser en el no-lugar del lenguaje?”<sup>1304</sup> Además, según confiesa el filósofo, el “atlas” de Borges, con su clasificación absurda, le ha creado “risa” pero también un “malestar”:

Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*. Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.<sup>1305</sup>

He aquí precisamente -y a partir de su reflexión sobre enciclopedia de Borges- la aparición de uno de los términos fundamentales dentro del pensamiento de Foucault, la “heterotopía”. Un concepto que GDH hará ahora dialogar con Warburg al afirmar, tras citar parte de este párrafo, que el *Bilderatlas* funciona “como una *auténtica heterotopía de la historia del arte*”<sup>1306</sup>, ya que se trata de un atlas de disparidades, de nuevos des/órdenes (inagotables por otro lado), insólito, y que “inquieta”, ofreciendo un conocimiento desconocido.

---

<sup>1304</sup> *Ibid.*

<sup>1305</sup> *Ibid.* Pág. 3.

<sup>1306</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 51.

Sin embargo, la aproximación al concepto de heterotopía que interesará más a GDH, será la que el filósofo francés exponga años más tarde en su artículo titulado “De los espacios otros” (1967)<sup>1307</sup>. Allí, según GDH, Foucault entenderá la heterotopía como “espacios de crisis y desvío, ordenamientos concretos de lugares incompatibles y tiempos heterogéneos, dispositivos socialmente aislados pero fácilmente «penetrables» y, por último, *máquinas concretas de imaginación* que «crean un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior está compartimentada la vida humana».”<sup>1308</sup>

Será en esta teorización de la heterotopía que Foucault lleva a cabo en su artículo, donde GDH vea más proximidad entre los planteamientos de Warburg y los del filósofo francés, ya que Foucault habla directamente de espacios heterotópicos concretos, mientras que en el *Las palabras y las cosas* mencionaba un “no-lugar”. En este artículo “De los espacios otros”, Foucault habla de distintos principios que describirían la heterotopía. El primero, que se da en todas las sociedades; el segundo, que “una sociedad puede hacer funcionar de una forma muy diferente una heterotopía que existe”<sup>1309</sup>; el tercero, que “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles”<sup>1310</sup>. El filósofo pone el ejemplo de los jardines como espacio heterotópico, afirmando que “[e]l jardín es una alfombra en la que el mundo entero alcanza su perfección simbólica y la alfombra es una especie de jardín portátil. El jardín es la más minúscula porción del mundo y además la totalidad del mundo. El jardín es, desde la más remota Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizadora (de ahí nuestros parques zoológicos)”. El cuarto principio, que no el último<sup>1311</sup>, sería para

---

<sup>1307</sup> FOUCAULT, M. “Des espaces autres” (1984). En: *Dits et écrits 1954-1988, IV. 1980-1988*. Ed. D. Defert, F. Ewald y J. Lagrange. París: Gallimard, 1994. Pág.752-762. La versión en español fue publicada en: *Astrágalo*, n° 7. Madrid: Instituto español de arquitectura, septiembre de 1997. Pág. 83-91.

<sup>1308</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 51-52.

<sup>1309</sup> FOUCAULT, M. “De los espacios otros”, *op. cit.* Pág. 87.

<sup>1310</sup> *Ibid.* Pág. 88.

<sup>1311</sup> *Ibid.* Pág. 89. Foucault también añade un quinto principio: “las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables”. También habla de que “[f]inalmente, la última nota de las heterotopías es que son, respecto del espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada (tal vez sea éste el rol que durante mucho tiempo jugaran las casas de tolerancia, rol del que se hallan ahora privadas); o bien, por el contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan

Foucault que “las heterotopías están, las más de las veces, asociadas a cortes del tiempo; es decir que operan sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías”.

No es difícil ver por tanto en el atlas también un espacio heterotópico, ya que el *Mnemosyne* es tanto mesa de disección de imágenes, como mesa de operaciones mágicas, atlas de gestos supervivientes, compendio de historia del arte, y aparato permutador que corta y monta tiempos heterogéneos.

En el siguiente apartado del libro, titulado “Leopardo, cielo estrellado, viruela, lo salpicado”, GDH regresa a la “«mesa de Borges»”, afirmando que, “al igual que la noción de heterotopía (...) transforma el conocimiento en su soporte, en su exposición, y, por supuesto en su contenido”<sup>1312</sup>. La mesa, como vemos, es un espacio de encuentro y, al igual que el atlas, se ha convertido en un lugar para activar la imaginación; un “campo operatorio”, en definitiva, cuyo funcionamiento cambia nuestro conocimiento.

Según nuestro autor, la noción “mesa de Borges” de Foucault, “[s]e anticipa también a la idea de *meseta* que Gilles Deleuze y Félix Guattari convertirían pronto en elemento constitutivo de los «rizomas»<sup>1313</sup> del pensamiento inventivo, donde se forjan los verdaderos descubrimientos. Meseta: «toda multiplicidad conectable con otras mediante tallos subterráneos superficiales de manera que se forme y extienda un rizoma».”<sup>1314</sup> GDH ve así una equivalencia entre la “meseta” deleuziana y el altas *Mnemosyne*, ya que

---

meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Ésta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación, y me pregunto si no es de esta manera que han funcionado ciertas colonia” (*Ibid.* Pág. 90).

<sup>1312</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 52.

<sup>1313</sup> Es importante, para comprender esta cita, explicar primero lo que entienden Deleuze y Guattari por “rizoma”, término tomado de la botánica que habla de la multiplicidad, de la ausencia de centro, diferenciándose del modelo “raíz”. Así, según comentan en su libro *Mil mesetas*: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden (...) Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para “reaparecer” en el sujeto. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad) (...) Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras” (DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1980. Pág. 13-15).

<sup>1314</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 52. La cita de Deleuze y Guattari procede de *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. París: Les Éditions de Minuit, 1972. Pág. 33.

según él en el atlas las imágenes funcionan como “mesetas conectadas entre sí por varias vías a la vez «superficiales» (visibles, históricas), y «subterráneas» (sintomales, arqueológicas). Todo en él responde a un principio de «cartografía abierta y conectable en todas las dimensiones, desmontable, invertible, susceptible de recibir constantes modificaciones».”<sup>1315</sup>

Respecto a esta última noción de “«cartografía abierta»”, GDH la toma también del libro de *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari. Los autores utilizan esta expresión cuando hablan de “cartografía”/ “mapa”<sup>1316</sup> y su relación con el “rizoma”:

Si el mapa [*cart*] se opone al calco [*calque*] es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. *El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones*<sup>1317</sup>. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social.<sup>1318</sup>

Tal y como se puede apreciar en la cita completa, el “mapa” o la “cartografía”, que no olvidemos “forma parte del rizoma”, guarda una estrecha relación con el atlas, ya que éste, al igual que el “mapa”, es “desmontable, alterable, abierto [y] susceptible de recibir constantemente modificaciones”. En este sentido, GDH considera que Warburg, con su trabajo en los paneles del atlas, creó “múltiples mapas móviles de las emociones humanas, los gestos, los *Pathosformeln*.”<sup>1319</sup>

Buscando más correspondencias entre los términos de Deleuze y los del historiador del arte alemán, GDH comenta que “la «iconología de los intervalos» inventada por Aby Warburg mantiene con la historia del arte que la precede las mismas relaciones que la «ciencia nómada» (...) mantiene, en *Mil mesetas*, con la «ciencia real» o «ciencia de

---

<sup>1315</sup> *Ibid.* La cita de Deleuze y Guattari procede de *Capitalisme et schizophrénie...*, *op. cit.* Pág 20.

<sup>1316</sup> En la traducción del libro de GDH, traducen “*carte*”, en francés, por “cartografía”. Sin embargo, en la traducción española de *Mil mesetas* que utilizamos, se traduce “*carte*” por “mapa”.

<sup>1317</sup> El subrayado es mío. Se trata de las líneas que GDH reproduce en el libro.

<sup>1318</sup> DELEUZE, G; GUATTARI F. *Mil mesetas...*, *op. cit.* Pág. 17-18.

<sup>1319</sup> GDH. *Altas...*, *op. cit.* Pág. 52

Estado». Constituye un saber «problemático» y no «axiomático», basado en un «modelo de devenir y de heterogeneidad que se opone a lo estable, lo eterno, lo idéntico, lo constante»<sup>1320</sup>. Aunque, según apunta después, quizá el elemento más trascendente tanto de la propuesta deleuzina como de la warburgiana, tiene sobre todo que ver con la cuestión temporal. Según GDH,

Deleuze logra que comprendamos algo esencial para la idea de atlas que intentamos construir aquí: lo que sucede en el *espacio paradójico* de las diferentes «mesas de Borges» sólo es posible porque un *tiempo paradójico* afecta a todos los acontecimientos que en él acaecen. Dicho tiempo no es ni lineal, ni continuo, ni infinito: sino «infinitamente subdivisible» y troceable, tiempo que no cesa de desmontarse y remontarse en sus condiciones más inmemoriales.<sup>1321</sup>

Es importante señalar que la frase que aquí GDH cita de Deleuze («infinitamente subdivisible») aparece en la obra *Lógica del sentido* (1969), donde el filósofo francés cita a su vez justamente un cuento de Borges, “La lotería de Babilonia” (1941)<sup>1322</sup>. En este relato, el escritor argentino hablaba de la diferencia entre un “tiempo infinitamente divisible” y un “tiempo infinito”. Para Deleuze, este tiempo que se puede “trocear” de forma infinita, corresponde al tiempo del “Aión”, una clase de tiempo distinta a la de “Cronos”, dividido en pasado, presente y futuro; un tiempo lineal y medible, en definitiva. El “Aión” es, sin embargo,

ilimitado, devenir que se divide hasta el infinito en pasado y futuro, esquivando siempre el presente. Hasta el punto de que el tiempo debe ser captado dos veces, de dos modos complementarios, exclusivos el uno de otro: enteramente como presente vivo en los cuerpos que actúan y padecen, pero enteramente también como instancia infinitamente divisible en pasado-futuro, en los efectos incorpóreos que resultan de los cuerpos, de sus acciones y de sus pasiones.<sup>1323</sup>

---

<sup>1320</sup> *Ibid.* La cita de Deleuze y Guattari procede de: *Capitalisme et schizophrénie...*, *op. cit.* Pág 446-464 y 447-448.

<sup>1321</sup> *Ibid.* Pág. 54.

<sup>1322</sup> Este cuento se encuentra en el libro BORGES, J.L. *Ficciones. Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2012, Pág. 124-131.

<sup>1323</sup> DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989. Pág. 28.



Se trata así de un tiempo “infinitamente divisible en pasado y futuro”. Una aproximación al tiempo, apunta GDH, que ya habían formulado Warburg y Benjamin “con expresiones como *Vorgeschichte* y *Nachgeschichte*, la «pre- y post-historia» contiguas a cada cosa del mundo.”<sup>1324</sup>

Según GDH, en su libro Deleuze abordó además de forma conjunta “los *juegos del sentido*” que aparecen en los cuentos Borges o en los libros de Lewis Carroll, con “los *juegos con el tiempo* que suponen las más antiguas prácticas adivinatorias.”<sup>1325</sup> Concretamente, en su capítulo dedicado a la moral estoica, el filósofo francés trató la cuestión de la adivinación:

Así, dividir el cielo en secciones y distribuir en ellas las líneas de los vuelos de los pájaros, seguir sobre el suelo la letra que traza el hocico de un cerdo, sacar el hígado a la superficie y observar sus líneas y fisuras. La adivinación es, en el sentido más general, el arte de las superficies, de las líneas y puntos singulares que aparecen en ellas; por ello, dos adivinos no pueden mirarse sin reír, con una risa humorística.”<sup>1326</sup>

Como vemos, en este texto Deleuze describe algunas de las prácticas adivinatorias que también interesaron a Warburg como supervivencias del paganismo. Deleuze habla de prácticas en relación con los *astra* (“dividir el cielo en secciones”) y los *monstra* (“sacar hígados a la superficie”), y que forman parte de lo que él denomina como “el arte de las superficies líneas y puntos singulares que aparecen en ellas”. Por este motivo, nuestro autor concluye:

Como Warburg en su *Bilderatlas* y Benjamin cuando evoca el arte de «leer lo nunca escrito», Deleuze acabará hablando del juego con el Aión desde la óptica de un encuentro de espacios heterogéneos, por ejemplo «las dos tablas o series [del] cielo y [de] la tierra», de lo sideral y lo visceral, de los *astra* y los *monstra*.<sup>1327</sup>

---

<sup>1324</sup> GDH. *Altas... op. cit.* Pág. 54.

<sup>1325</sup> *Ibid.*

<sup>1326</sup> DELEUZE, G. *Lógica del sentido...*, *op. cit.* Pág. 153.

<sup>1327</sup> GDH. *Altas... op. cit.* Pág. 54.

Juegos con el tiempo y con el sentido que, en definitiva, se producen sobre una superficie, una “mesa” entendida como campo de operaciones o lugar de encuentro de lugares y tiempos distantes.

Regresando nuevamente a la “mesa de Borges”, GDH establece a continuación paralelismos entre el autor del *Bilderatlas* y el escritor argentino quien, como dijimos, se encuentra en el centro de esta encrucijada a la que han venido a dialogar Foucault, Deleuze, Warburg, y el propio GDH. Para hablar de esta “mesa” y su conexión con el atlas, introduce una larga cita del cuento *El Aleph* (1945) en la que el escritor enumera una lista de imágenes reflejadas en una diminuta “«esfera»” donde “convergen” (...) todas las cosas del mundo<sup>1328</sup>”. Este es el famoso texto que reproduce de Borges:

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

---

<sup>1328</sup> *Ibid.* Pág. 55.

cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte,[...] vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré.<sup>1329</sup>

GDH ve en esta enumeración un “«atlas de Borges» formado a su vez por un número indefinido de «mesas» de este género. Lo que cuenta en semejante enumeración de imágenes o de «cosas vistas» no es su intimación, su lista o inventario, sino las relaciones que tejen entre sí (...)”<sup>1330</sup>. Así, nuestro autor considera a Borges como un autor que elaboró “una cartografía extraña de nuestras experiencias inconmensurables” (impresiones, recuerdos, sensaciones, imágenes, historias), y que nos mostró la necesidad de “inventar constantemente, para el propio lenguaje, nuevas reglas operatorias destinadas a abrir las posibilidades de un conocimiento de las «relaciones íntimas entre las cosas».”<sup>1331</sup>

Según su visión, Borges, a medida que avanzaba en edad, y al igual que Warburg, también comenzó a trabajar en sus propios atlas. Durante la década de los 60, “compuso un pequeño «museo» de citas dispersas” en *El hacedor*<sup>1332</sup> y, durante los 70, “estableció una colección de desastres”, que encontramos en los libros *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975)<sup>1333</sup>, *El libro de arena* (1975)<sup>1334</sup> y en *La rosa profunda* (1975)<sup>1335</sup>. Ya en 1981, volviendo “a su amor irrazonable -y al uso heterodoxo- de las enciclopedias”, ve la luz *La cifra* (1981)<sup>1336</sup>. Para acabar con este recorrido bibliográfico, GDH menciona finalmente la obra de Borges *Atlas*<sup>1337</sup>, compuesta por textos y fotografías y publicada en 1984. En estas obras, escribe GDH

---

<sup>1329</sup> BORGES, J. L. “El Aleph”. En: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974. Pág. 625-626.

<sup>1330</sup> GDH. *Altas...*, op. cit. Pág. 54.

<sup>1331</sup> *Ibid.*

<sup>1332</sup> BORGES, J. L. *El Hacedor* (1960). Buenos Aires: Emecé editores, 1982.

<sup>1333</sup> BORGES, J. L. *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). Madrid: Alianza Editorial, 1998.

<sup>1334</sup> BORGES, J. L. *El libro de arena* (1975). Madrid: Alianza Editorial, 1997.

<sup>1335</sup> BORGES, J. L. *La rosa profunda*. En: *Obra poética (1923-1976)*. Madrid: Alianza Tres-Emecé, Madrid, 1977.

<sup>1336</sup> BORGES, J. L. *La cifra*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

<sup>1337</sup> BORGES, J. L. *Atlas*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1984.

[h]allamos de nuevo aquí la esencial dialéctica del atlas, tal y como la caracterizó Walter Benjamin al hilo de sus textos sobre la memoria, la colección, el mundo de las imágenes: se trata de una práctica materialista, en el sentido de que deja a las cosas su anónima soberanía, su profusión, su irreductible singularidad. Pero se trata, al mismo tiempo, de una actividad psíquica donde el inventario razonado abre paso a la asociación, la anamnesis, la memoria, la magia de un juego que tiene mucho que ver con la infancia y la imaginación.<sup>1338</sup>

Como describe GDH, el atlas sería tanto una “práctica materialista” como una práctica “psíquica”; “materialista” porque reúne elementos “singulares” y “disparés” y “psíquica” en el sentido de que permite, gracias al uso de la imaginación y la memoria, las asociaciones y correspondencias.

### 3. 3. 2. El saber trágico de Atlas

En la segunda parte de su ensayo, GDH realizará un trabajo de arqueología visual a partir de la figura de Atlas, entendida primero como “un titán doblegado por el peso del mundo” cuya *Pathosformel*, como veremos, reaparece a lo largo de la Historia<sup>1339</sup>, y luego, por supuesto, entendido como “atlas de imágenes”. Así, para GDH,

el titán Atlas aparece como una figura al mismo tiempo mitológica y metodológica, alegórica y autobiográfica, del proyecto warburgiano en su totalidad. Y a imagen del titán Atlas es como el atlas de Warburg puede ya aparecérsenos: la respuesta libre y *deflagadora* –abierta y fecunda– a una situación de opresión *cargante* –cerrada y estéril– como era la suya desde el final de la Primera Guerra Mundial. El proyecto de *Mnemosyne* vendría a ser la respuesta de la gaya ciencia a una tragedia o punición del destino.<sup>1340</sup>

---

<sup>1338</sup> GDH. *Altas...*, op. cit. Pág. 58.

<sup>1339</sup> Sobre este aspecto iconográfico no profundizaremos mucho, centrándonos más en las implicaciones teóricas que GDH plantea partir de Atlas.

<sup>1340</sup> *Ibid.* Pág. 60.

Dentro del atlas *Mnemosyne*, la figura de Atlas aparece en el panel 2 junto con otra serie de imágenes<sup>1341</sup>. Se trata de la escultura conocida como *Atlas Farnesio*, una copia romana del 50 y 25 a. C. que procede de un original griego del siglo II a. C., y que se encuentra en el Museo arqueológico nacional de Nápoles. Para GDH, esta escultura que representa al titán sosteniendo con sus hombros la bóveda del cielo, es una “figura emblemática” dentro del pensamiento warburgiano, ya que representa la “polaridad fundamental a través de la cual Warburg nunca dejó de pensar la historia de las civilizaciones mediterráneas: por un lado, la tragedia con la que toda cultura muestra sus propios monstruos (*monstra*); por el otro, el saber con el que toda cultura explica, redime o desbarata esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (*astra*).”<sup>1342</sup>



Fig. 17. Anónimo romano. *Atlas Farnesio*, hacia 150 a.C. Mármol. Nápoles: Museo Arqueológico Nápoles.

---

<sup>1341</sup> El panel lleva por título: “Representación griega del cosmos. Figuras mitológicas en el firmamento. Apolo. Las musas como acompañantes de Apolo”. WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*, op. cit. Pág. 16. Respecto al resto de imágenes, véase Revista *Engramma*: [http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1002](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1002)

<sup>1342</sup> *Ibid.*

En relación a la etimología de la palabra atlas, según GDH ésta procede del griego “y es literalmente el *portante* por antonomasia (...) Portar es un acto de valor, de fuerza, y también de resignación, de fuerza oprimida: son los vencidos, los esclavos, los que más intensamente sienten el peso de lo que portan.”<sup>1343</sup> Esta idea de sufrimiento prolongado ya se describía originalmente en la obra de Esquilo, *Prometeo encadenado*, donde el autor griego describió cómo el atlante, tras ser castigado por Zeus, “permanece en pie sosteniendo sobre sus hombros la columna existente entre el cielo y la tierra, trabajo no fácil de soportar.”<sup>1344</sup> Se trata por tanto de un “portador” de sufrimiento pero también de alguien vencido, ya que el dios del rayo le impuso una pena eterna y el exilio tras participar Atlas en una guerra contra los dioses olímpicos.

La escultura romana de *Atlas Farnesio*, fiel a esta imagen mitológica, muestra a una figura cargando sobre su espalda “la bóveda del cielo”<sup>1345</sup> y, en ella, según GDH, se puede ver representada su doble polaridad: “potencia [de conocer] y sufrimiento”<sup>1346</sup>. Warburg, como sabemos, teorizó sobre la cuestión de las polaridades y cómo estas mostraban las tensiones internas de las imágenes, su juego de fuerzas opuestas. Así, tal y como explica nuestro autor:

[a]ntes incluso –o mejor, más allá– de interesarse por la iconografía de las imágenes en las que trabajaba, Warburg procuraba captar en ellas lo que dio en llamar su *dinamografía*<sup>1347</sup>, fundada a su vez en el juego permanente, jadeante deberíamos decir, de *polaridades* siempre en movimiento, siempre en conflicto o en transformaciones

---

<sup>1343</sup> *Ibid.* Pág. 62.

<sup>1344</sup> ESQUILO. *Prometeo encadenado*. En: *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1986. Pág. 555.

<sup>1345</sup> GDH. *Altas...*, *op. cit.* Pág. 65.

<sup>1346</sup> *Ibid.*

<sup>1347</sup> Recordemos que para GDH los “dinamogramas” eran “*la grafía de la imagen-síntoma*”, o más exactamente “sería algo así como la hipótesis, siempre renovada, de una forma de la formas en el tiempo. El propio Warburg terminará por escribir que todo su proyecto de interdisciplinariedad – que conjugaba la Historia del Arte, la Historia y la Psicología social (*kunstgeschichte, historich und sozialpsychologisch*)- no debía desembocar ni más ni menos que en una gran estética del dinamograma (*Ästhetik des Dynamogramms*)” (GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág 159-162). GDH además insiste en el hecho de que Warburg “manejara de forma conjunta los conceptos *Dynamogramm* y *Polarität*. Se trataba, en el fondo, de explorar todas las maneras posibles de dar forma a una tensión contradictoria: como si las imágenes tuvieran precisamente, según Warburg, la virtud –o quizás la función- de conferir una plasticidad, intensidad o reducción de la intensidad a las cosas más opuestas de la existencia y de la historia” (*Ibid.* Pág. 164-165).

recíprocas. Una imagen interesante, a juicio de Warburg como lo es hoy al nuestro, es siempre una imagen dialéctica.<sup>1348</sup>

Para comprender mejor esta “imagen dialéctica”, Warburg reunió en su gran biblioteca numerosas imágenes de Atlas. Con ellas, el historiador alemán intentó “observar experimentalmente la «dinamografía» de esa figura a través de contextos históricos e ideológicos diferentes.”<sup>1349</sup> Un ejemplo de ello es la pintura de *San Cristóbal* (1435) de Konrad Witz, donde vemos al santo cargando a un diminuto Cristo. En ella, se puede apreciar, según GDH, que “el *sufrimiento de portar* se torna en Atlas, *potencia de conocer*, potencia sin poder que le confiere el hecho de estar en contacto directo con la bóveda celeste y el movimiento de las estrellas.”<sup>1350</sup>



Fig. 18. WITZ, Konrad. *San Cristóbal* (1435). Óleo. Basilea: Museo de Bellas Artes (*Kunstmuseum*).

<sup>1348</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 65.

<sup>1349</sup> *Ibid.* Pág. 65-66.

<sup>1350</sup> *Ibid.* Pág. 66.

Esta “*potencia de conocer*”, en el caso del *Atlas Farnesio*, deviene según GDH en “*saber trágico*”, ya que el Atlante, en su exilio, al cargar con la “esfera celeste” posee un conocimiento privilegiado sobre los astros, pero ese saber, dado su ingente peso, provoca sufrimiento. Se trata así de “un saber por contacto y por dolor (...) Saber próximo, y por ello *saber impuro*: saber inquieto (...) Atlas es erudito en abismos y en grandes intervalos cósmicos: poseedor de un *saber abisal* tan inquietante como necesario, tan «funesto» como fundamental.”<sup>1351</sup> Un “«saber por sufrir» (*pathei matos*)”<sup>1352</sup> que también tiene mucho que ver con el propio Warburg, cuya vida se caracterizó por un “saber trágico” y por el “peligro de “derrumbamiento”, algo que se puede percibir también en las distintas encarnaciones de esta “forma superviviente”<sup>1353</sup> que es Atlas. Imágenes en las que el titán, ya sea “travestido” luego en santos o en esclavos, dependiendo de la obra, parece siempre a punto de no poder aguantar más con su eterno castigo.

Según GDH, la imagen de Atlas es de tal relevancia dentro del pensamiento warburgiano que podríamos equipararla a la figura de la “*Ninfa*”. Serían, en cierto modo, dos caras de una misma moneda:

Todo aquello que aparece como *ofrenda erótica* y como gracia (aun cruel) sobre la cabeza de la Ninfa, aparecerá como *destino trágico* y como sufrimiento sobre los hombros de Atlas. Ninfa y Atlas vendrían a ser dos figuras antitéticas –ambas necesarias, una exagerándose en la exhibición histérica, otro derrumbándose en la postración melancólica– de la *Pathosformel* y del *Nachleben* según Warburg.<sup>1354</sup>

Pero, por supuesto, para Warburg, Atlas, portador de sufrimiento y de saber, no solo fue una figura superviviente, sino también un aparato que produjo un imprevisto e inquietante conocimiento dialéctico sobre la cultura occidental. Así

Atlas (hablo aún del personaje, pero estoy hablando ya de la cosa, hablo aún del antiguo titán, pero estoy hablando ya del moderno útil de trabajo visual en manos de Aby

---

<sup>1351</sup> *Ibid.* Pág. 67.

<sup>1352</sup> *Ibid.* Pág. 68. La frase pertenece a ESQUILO. *Agamenón*. En: *La Oresteia*. Madrid: Akal, 1998. Pág. 175. En la versión española el verso 177, se traduce la expresión “*mathei mayhos*” por “«con dolor el aprendizaje»”.

<sup>1353</sup> *Ibid.* Pág. 70.

<sup>1354</sup> *Ibid.* Pág. 73.



Warburg): un organismo para sustentar, portar o disponer conjuntamente todo un *saber en espera* que la noción de *Nachleben* designa como potencias de la memoria tanto como potencialidades del deseo, y un *saber del sufrimiento* que la noción de *Pathosformel* permite observar en el meollo de los gestos, los síntomas, las imágenes. (...) Y asimismo un *juego*: la capacidad de relacionar órdenes de realidades inconmensurables (tierra y bóveda celeste, en el mito de Atlas), de redistribuir espacialmente el mundo (Atlas astrónomo, inventor de constelaciones, o Atlas geógrafo de mundos conocidos y abisales)...<sup>1355</sup>

Para GDH, como forma de comprender mejor esta “relación paradójica (...) de sufrimientos y saberes, de labores y juegos”<sup>1356</sup> que se muestran en la figura de Atlas, es necesario acudir a la obra de Nietzsche. Ya en *La imagen superviviente* el filósofo alemán fue considerado como una de las fuentes declaradas de Warburg, quien tomó de obras como *El nacimiento de la tragedia* (1872) o la segunda *Intempestiva* (1874) sus planteamientos acerca de la polaridad entre lo dionisiaco y lo apolíneo, la supervivencia de la antigüedad, o la “«tragedia de la cultura»”<sup>1357</sup>. Sin embargo, nuestro autor considera que es *La gaya ciencia* la obra que mejor puede ayudarnos a comprender este “*juego del saber*” trágico. En este libro, Nietzsche criticó la ciencia positivista, ya que, según GDH, en ella “desaparecen todos los «puntos de interrogación»”, mientras que “la gaya ciencia” sería una “*ciencia humana*” que “nunca revoca al sujeto de su objeto (...) [y que] consiste en reconocer en el saber una fuerza y no únicamente un contenido más o menos objetivo y más o menos formalizado.”<sup>1358</sup>

Pero, sobre todo, según GDH “la gran fuerza de su exposición consiste en mantener viva la inquietud, es decir, la apertura a la extrañeza, a la extranjería, a la extraterritorialidad.”<sup>1359</sup> Esta “inquietud” también existía en Warburg, ya que, tal y como se pregunta GDH, “¿[a] caso el mismo Warburg no había experimentado entre 1918 y 1924 —en cuerpo y alma, e incluso con el cuerpo en un grito—, hasta qué punto su propia vocación de erudito se inquietaba sin descanso entre los dolorosos *monstra* que le agobiaban y los deslumbradores *astra* cuyas constelaciones brotaban de su

---

<sup>1355</sup> *Ibid.* Pág. 76.

<sup>1356</sup> *Ibid.* Pág. 77.

<sup>1357</sup> *Ibid.* Pág. 77.

<sup>1358</sup> *Ibid.* Pág. 77-78. La cita de Nietzsche, no literal, procede *Le Gai Savoir*. En: *OEuvres philosophiques complètes*, V. París: Gallimard, 1982. Pág. 112 y 142.

<sup>1359</sup> *Ibid.* Pág. 78.

pensamiento?”<sup>1360</sup> De este modo, “*la inquietud*, la apertura a la extrañeza”, sería algo que caracterizaría a estos “sismógrafos de la historia”, capaces de sentir en propia carne las ondas que tiemblan en los sustratos del hecho histórico. Un trabajo, el de ir en busca de este conocimiento que además no dejaba de ser también una actividad “trágica”<sup>1361</sup>.

Sin embargo, como comenta GDH, Warburg, cuyo “atlas *Mnemosyne* puede considerarse la «herencia de nuestro tiempo»”<sup>1362</sup>, no fue el único que sufrió el influjo de Nietzsche. Hubo otros “pensadores y practicantes de una verdadera *gaya ciencia visual*”, caso de Sergei Eisenstein y George Bataille, sobre quienes ya hablamos en nuestro análisis de *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. GDH considera que George Bataille ideó su “revista *Documents* como un verdadero atlas de imágenes –exactamente contemporáneo de *Mnemosyne*– animado por una energía de transmutación jerárquica típica de la *gaya ciencia nietzscheana*.”<sup>1363</sup> Respecto al cineasta ruso, con su *Teoría general del montaje* (1935-37), planteó “el montaje cinematográfico en términos de supervivencia o «reviviscencia emocional», muy cerca (...) de *Los dioses en el exilio* de Heinrich Heine y del *Nachleben* de Aby Warburg”. Ciertamente, si vamos a su texto, titulado “*Laocoon*” (1937), podemos hallar una serie de comentarios sobre el “nacimiento” del montaje que le aproximarían al pensamiento de Nietzsche. En este interesante escrito, Eisenstein explora el nacimiento de la tragedia griega a partir de los cultos dionisiacos, considerando el mito de Dionisio como “el «fenómeno originario» del montaje”<sup>1364</sup>:

We are at once reminded of the myths and mysteries of Dionysus, of Dionysus being torn to pieces and the pieces being reconstituted in the transfigured Dionysus. Here we are at the very threshold of the art of theater which in time was to become the art of cinema, that threshold at which religious ritual gradually turned into art, at which the straightforward cult act gradually turned into symbolic ritual, then to metamorphose into an artistic image [*obraz*].<sup>1365</sup>

---

<sup>1360</sup> *Ibid.*

<sup>1361</sup> *Ibid.* Pág. 79.

<sup>1362</sup> *Ibid.* Pág. 80.

<sup>1363</sup> *Ibid.* Pág. 81.

<sup>1364</sup> *Ibid.*

<sup>1365</sup> EISENSTEIN, S. M. “*Laocoon*” (1937). En: *Selected Works: Towards a Theory of Montage*, Vol. 2. Londres: Tauris, 2010. Pág. 168.

Eisenstein se refiere al mito en el que se narra cómo primero los Titanes desmembraron al dios Dionisio y luego su cuerpo fue “remontado” por Zeus. Pero, como menciona Antonio Somaini, fue remontado “«in some superior new quality», just as in filmic montage the “«dismantling»” of a natural order of phenomena is followed by the reunification of these separated phenomena into a new, meaningful and emotionally charged “«image»” (*obraz*).”<sup>1366</sup> Para Eisenstein, como comenta GDH, Dionisio “personifica por sí solo el «fenómeno originario» (*Urphänomen*) del montaje, en la medida en que, troceado, desmembrado, fragmentado, continúa transfigurándose en una criatura rítmica, «epifánica», una criatura que renace de todo corte y danza a pesar del *agôn* (conflicto), del *pathos* (sufrimiento) y del *thrènos* (lamentación) que suscita y personifica con su historia”.<sup>1367</sup>

Tal y como se puede apreciar, Nietzsche y su pensamiento fueron para GDH “el fundamento filosófico<sup>1368</sup>” de esta “*gaya ciencia visual*” que une a figuras como Warburg, Bataille y Eisenstein. Una “*gaya ciencia*” que, recordemos, inquieta, ya que “cada gesto auténtico de conocimiento” provoca un riesgo al saltar fronteras y “explorar territorios extranjeros.”<sup>1369</sup>

### 3. 3 .3. La “*gaya ciencia*” de Goya, Goethe y Benjamin

Dejando de lado a Nietzsche, nuestro autor se centrará a continuación en la figura del pintor Francisco de Goya. GDH considera que sus *Desastres* (1810-1815) son un antecedente de “la forma *poética* del atlas warburgiano”, aunque lo que más le interesa de su obra es conocer “cómo un saber por imágenes puede hallar su forma *antropológica* a través de la tensión –característica en Goya y puesta en práctica mucho antes de que Nietzsche aportara su formulación filosófica– entre los *caprichos* de la imaginación y el trabajo de la *razón*.”<sup>1370</sup>

---

<sup>1366</sup> SOMAINI, A. “Cinema as “Dynamic Mummification” and History as Montage: Eisenstein's Media Archaeology”. En: *Sergei M. Eisenstein Notes for a General History of Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. Pág. 64.

<sup>1367</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 81.

<sup>1368</sup> *Ibid.* Pág. 81.

<sup>1369</sup> *Ibid.* Pág. 79.

<sup>1370</sup> *Ibid.* Pág. 81.

Su análisis comenzará con la lámina número 43, titulada “El sueño de la razón produce monstruos” (1798) y con las versiones anteriores realizadas en 1797, dibujos todos ellos que forman parte de la colección conocida como *Caprichos*<sup>1371</sup>.



Fig. 19. GOYA. «El sueño de la razón produce monstruos», grabado n.º 43 de los *Caprichos* (1797-1799).  
Agua fuerte y aguainta. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Para GDH, este grabado -finalmente un autorretrato-, debe ser entendido “como una *imagen dialéctica*” ya que “Goya fue un hombre de las Luces comprometido con la inquieta gaya ciencia de las Sombras, o de los monstruos, de la razón. En efecto, en los *Caprichos* descubrimos de continuo una especie de articulación dialéctica donde filosofía de las Luces y el Romanticismo del sueño se confrontan o se intercambian constantemente (...).”<sup>1372</sup> Pero para comprender mejor este famoso grabado, es necesario también analizar los trabajos preparatorios que Goya realizó (ver *fig. 20*). En

---

<sup>1371</sup> Según GDH, los *Caprichos*, junto con “los *Disparates* y los *Desastres*, nos introducen de lleno en una época de la que todavía forman parte Nietzsche, Freud y Warburg, época que no concuerda ya unilateralmente con los poderes de la razón, sino que se inquieta sin descanso por las potencias, unidas o discordantes, de la imaginación y la razón, de los *monstra* y los *astra*, de las tinieblas y las luces” (*Ibid*).

<sup>1372</sup> *Ibid*. Pág. 85.

ellos, nuestro autor destaca una mancha negra que aparece sobre la cabeza durmiente del pintor -lugar en el que luego aparecerían las figuras de los animales-, y que él denomina como “un *peso de tinieblas*”. Se trata de una “imagen de carga” que, a diferencia de Atlas, muestra cómo el pintor porta “todo un *mundo interior*, como si las visiones fueran el castigo, el precio que debe pagar por la lucidez de sus propios monstruos.”<sup>1373</sup> También GDH subraya que el espacio de trabajo que aparece en el grabado fuera precisamente una “mesa”, cuya superficie “enmarcada” se opone

al espacio del sueño. Entre ambos, el cuerpo del artista hace de interfaz, operador de conversión entre esos dos órdenes de realidad que son, por un lado, la *obra* (trabajo del arte que se cristaliza en esa misma lámina grabada, algo que normalmente miramos colocado encima de una mesa) y, por otro, el *síntoma* (trabajo del sueño que se esparce entre memoria y olvido, como en las invenciones de todo nuestro cuerpo). El síntoma es desorden privado, caos, hervidero, aparición no controlable; la obra es orden, serie publicable, clarificación gráfica.<sup>1374</sup>

Una obra que además tiene la particularidad de mostrar las fantásticas criaturas al mismo tiempo que al hombre. De esta forma, este grabado, “que tiene por objeto la dialéctica entre obra y síntoma”, nos muestra “en una misma imagen, la razón y sus monstruos.”<sup>1375</sup>

Otro aspecto fundamental que GDH recalca de los grabados de Goya es que pueden ser considerados “como ensayos para «una antropología del punto de vista de la imagen»”. Una expresión que tiene como origen la *Antropología del punto de vista pragmático* (1798) escrita por Kant. En esta obra, el filósofo alemán “interrogó lógicamente las «diversas formas de la facultad de invención sensible», así como las potencias de la imaginación.”<sup>1376</sup> Además, Kant también abordó el problema de las “«representaciones oscuras»”<sup>1377</sup> y la “«sinrazón»”, palabra que no fue entendida por él, según GDH, como una ausencia de razón o de carácter negativo. Para Kant “«la sinrazón (que es algo

---

<sup>1373</sup> *Ibid.* Pág. 85-86.

<sup>1374</sup> *Ibid.* Pág. 86.

<sup>1375</sup> *Ibid.*

<sup>1376</sup> *Ibid.* Pág. 87. La cita de Kant procede *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798). París: Vrin, 1964. Pág. 47-57.

<sup>1377</sup> KANT. *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798), *op. cit.* Pág. 21-24. Cit. en GDH. Atlas..., *op. cit.* Pág. 87.

positivo y no sólo falta de razón) es, como la propia razón, una pura forma a la que pueden corresponder los objetos y ambas se elevan a lo universal».<sup>1378</sup>

GDH toma como ejemplo de esta idea uno de los grabados preparatorios de Goya dibujado en 1797, que aquí vemos:



Fig. 20. GOYA. Sin título, 1797. Pluma y aguada sepia sobre papel. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Se trata de un dibujo preparatorio cuya alegoría “permite que el tumulto imaginario acceda a esa «pura forma» de la que habla Kant, algo que se «eleva a lo universal» (...).”<sup>1379</sup> Esta forma “que se «eleva a lo universal»”, es una idea que, según GDH, el propio Goya ya apuntó en el título de los grabados preparatorios, caso de “Sueño 1. Ydioma universal. El Autor soñando” (1797) y también en un escrito “publicado en el Diario de Madrid del 6 y 19 de febrero de 1879”. Allí, el pintor habló directamente de cómo “«La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito

<sup>1378</sup> *Ibid.* Pág. 84.

<sup>1379</sup> *Ibid.* Pág. 87-88.

para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza representa esparcidos en muchos y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil».»<sup>1380</sup> Tomando como ejemplo éste y otros textos de Goya, GDH plantea que sus escritos “manifiestan, creo yo, nada más que la «inquieta Goya ciencia» de Goya”. Esta ciencia jovial se mostraría según él, primero a través la “alegría” -mediante la utilización de la “ironía” y lo “grotesco” en sus imágenes-; luego a través del “saber” -ya que su arte era “un acto de «veracidad» filosófica-”; y finalmente a través de la “inquietud”, puesto que Goya se “veía obligado a caminar por el filo de la navaja a punto de hundirse, en todo momento, en las contradicciones de su propio vocabulario. En el centro de esas contradicciones se halla, por supuesto, la imagen, y la *imaginación*, que es la facultad productora de la misma.»<sup>1381</sup>

Esta facultad, la “imaginación”, sería para Goya el “«lenguaje universal» que sirve para todo, para lo peor y para lo mejor, para lo peor de los *monstra* tanto como para lo mejor de los *astra*.” Sin embargo, la imaginación no se la puede dejar libremente, ya que produciría, como escribió Goya “«monstruos imposibles»”. Por este motivo, será necesario “convocar a la *imaginación con la razón*, su falsa enemiga. El arte designaría entonces el lugar donde esta doble convocatoria resulta posible: «Unida con la razón, [la fantasía] es madre de las artes».»<sup>1382</sup>

La imaginación debe ser por tanto “portada” a la mesa de trabajo. Una tarea que se realiza de forma “razonada” mediante “un *montaje* de cosas diversas y confusas que, «ingeniosamente dispuestas», permiten que una imagen pintada o grabada alcance lo universal”. No se trata de plasmar fantasías personales, sino de llevar a cabo, como el pintor aragonés, “una «antropología del punto de vista de la imagen», o sea, una reflexión fundamental sobre las potencias de la imaginación en el hombre, reflexión que toma su método de su objeto, la imaginación pensada como herramienta -idónea, técnicamente elaborada, filosóficamente construida- de un auténtico *conocimiento*

---

<sup>1380</sup> GOYA. *Diario de Madrid*, nº37. Madrid, 6 de febrero de 1799. Pág. 149. Cit. en GDH. *Atlas...*, op. cit. Pág. 89.

<sup>1381</sup> *Ibid.* Pág. 89.

<sup>1382</sup> *Ibid.*



*crítico* del cuerpo y el espíritu humanos.”<sup>1383</sup> Goya afrontó así en sus obras una auténtica “*crítica* filosófica al mundo” a través de la imaginación, pero para ello debió “actuar dialécticamente en dos frentes a la vez”. Primero “por su actividad crítica”, realizando “*encuadres* de la realidad que observa”, y luego, “por su actividad estética” e imaginativa, montando “las cosas más dispares”<sup>1384</sup>. GDH pone como ejemplo el “motivo” dibujado por Goya de un hombre “*doblado por una carga*”. Se trata de una figura tomada de la calle pero a la que se ha aplicado una “fantasía crítica inventando montajes alegóricos”. Lo vemos también por ejemplo en el dibujo de “un campesino trabajando la tierra con un eclesiástico a cuestas”<sup>1385</sup>. Goya se sirve de “montajes alegóricos”, que además, según GDH, poseen “*intensidad psíquica*”, dado que sus “fantasías”, forman parte de pesadillas y sueños.

En esencia, Goya, mediante un difícil equilibrio entre la razón (los *astra*) y la fantasía (los *monstra*), se sirve de la imaginación como de una herramienta crítica para comprender su sociedad. Una “inquieta gaya ciencia” que produce un conocimiento de carácter antropológico a través de sus propios “atlas” (sus *Caprichos* y *Desastres*), llenos de imágenes alegóricas, brutales y sintomáticas. Dibujos que también muestran una gestualidad superviviente y que, debido a su “*intensidad psíquica*”, nos perturban e inquietan aun hoy en día.

El siguiente autor que GDH hará dialogar con Warburg es Goethe, a quien también dedicó espacio en la *La imagen superviviente*. Para GDH, el escritor alemán “pretendía completar la *crítica de la razón* kantiana con una *crítica de los sentidos* destinada a no separar la actividad artística (...) de la ciencia y las disciplinas especulativas.”<sup>1386</sup> Según su visión, Goethe solo entendía que existía un verdadero saber cuanto éste “estaba conectado al sujeto y a su capacidad de experiencia.”<sup>1387</sup>

---

<sup>1383</sup> *Ibid.* Pág. 91.

<sup>1384</sup> *Ibid.*

<sup>1385</sup> *Ibid.* GDH se refiere al dibujo de Goya *¿No sabías lo que llevabas a cuestas?* (1812-14). Madrid: Museo Nacional del Prado.

<sup>1386</sup> *Ibid.* Pág. 93.

<sup>1387</sup> *Ibid.* Pág. 94.



Respecto a los puntos de conexión que existirían entre Goethe y Warburg<sup>1388</sup>, GDH habla del interés de ambos por el estudio de lo particular y de lo universal. Más concretamente, nuestro autor menciona el interés del poeta alemán por “examinar las cosas bajo el doble aspecto del muestreo y del caos”. Así, según su interpretación

El *caos* es aquello que nos llega del mundo en masa, que se nos viene encima con desconcertante disparidad: son los *monstra* del mundo, el aspecto proliferante y «demónico» del que habla Goethe, a veces, en referencia a todo un contexto cultural marcado por la crisis de las Luces y su filosofía de la naturaleza dividida entre panteísmo y ciencias de la observación. La *muestra* es aquello que nos da una oportunidad, frente al hervidero de los monstruos, de atisbar los *astra* del conocimiento, de lo universal, de la visión teórica.<sup>1389</sup>

“Muestrear”, según nuestro autor, además de conllevar la idea de que existe una “*dispersión* del mundo” es un trabajo habitual del coleccionista<sup>1390</sup>, una actividad a la que Goethe dedicó especial atención a través de sus múltiples observaciones de la naturaleza y de sus colecciones, y también Warburg con su propia “*colección*” de gestos en el atlas. Se trata, en definitiva, de un trabajo de búsqueda de casos singulares en el caos en busca de un conocimiento de lo universal.

Uno de los aforismos más conocidos de Goethe habla justamente de esta relación entre lo singular y lo universal:

¿Qué es lo general?  
El caso aislado  
¿Qué es lo particular?  
Millones de casos.<sup>1391</sup>

---

<sup>1388</sup> GDH también menciona que Goethe “no se contentó, pues, con inventar bellas formas poéticas, novelescas o teatrales: se ocupó más en general de forjar una forma de conocimiento, un *estilo heurístico* que fuese operatorio en el campo de la belleza y también en el de la verdad (...) No olvidemos –sobre la base de las conclusiones de Danièle Cohn acerca del *pathos* poético de Goethe y su estética de la intensificación- que el estilo heurístico de Goethe fue una de las fuentes fundamentales de Aby Warburg, en su proyecto de vasta *Kulturwissenschaft* fundada en un atlas histórico de las «fórmulas de pathos»” (*Ibid.* Pág. 94). El libro de Danièle Cohn al que se refiere es: *La Lyre d'Orphée*. París: Flammarion, 1999.

<sup>1389</sup> *Ibid.* Pág. 94.

<sup>1390</sup> *Ibid.*

<sup>1391</sup> GOETHE, J. W. *Máximas y reflexiones*. Barcelona Edhasa, Barcelona, 1993. Pág 139. § 558.

Goethe consideraba así que “lo universal” no surgía por la búsqueda de un “denominador común de los casos singulares”. Lo universal, más bien, “[s]e desmultiplica, al contrario, en los casos singulares, en cada caso singular: cada fenómeno de la naturaleza, cada obra del hombre.”<sup>1392</sup> Teniendo en cuenta estas ideas, GDH considera que “la gaya ciencia de Goethe (...) necesita examinar cada caso singular, respetar su *diferencia intrínseca* y, acto seguido, desplazar su mirada, poner mil nuevos casos sobre la mesa –como las mil imágenes que constituirán el atlas *Mnemosyne*– a fin de reconocer las *diferencias extrínsecas* que, según los contextos, pueden ser polaridades conflictivas o afinidades electivas.”<sup>1393</sup>

Esta gaya ciencia de Goethe –“una «ciencia general de las formas»”, que estudiaba lo múltiple y lo diverso en sus continuas “*metamorfosis*” supuso, según GDH, “inventar, justamente, un *saber de la proteiformidad*”<sup>1394</sup>, una ciencia que nunca se cansó de afrontar (...) los millones de formas singulares (...). Un planteamiento que Goethe mostró también en su escrito, ya comentado, sobre el *Laocoonte*, donde comprendió que “toda forma sería, pues, el trabajo dialéctico, doblemente orientado, de un aspecto manifiesto y de sus solicitaciones latentes.”<sup>1395</sup> Las formas, según su premisa, no permanecen cerradas o quietas porque existe “un *trabajo de formas* latentes y manifiestas, en potencia y en acto.”<sup>1396</sup> Algo que se puede apreciar en la famosa escultura *Laocoonte*, que muestra esa eterna lucha entre hombres y serpientes, y que GDH describió como una verdadera “*escultura en movimiento*”<sup>1397</sup>. Una obra que mostraba un instante de transición, –“*momento-intervalo*”<sup>1398</sup>–, que parece contener los instantes previos y también los futuros. Como afirmaba el propio Goethe, “la expresión patética más elevada que éste puede representar [el arte plástico] se mantiene indecisa entre una situación y otra.”<sup>1399</sup> Así, en el *Laocoonte*, se producía un verdadero montaje de tiempos, ya que la obra era capaz de mostrarnos acciones pasadas (el instante

---

<sup>1392</sup> *Ibid.* Pág. 95.

<sup>1393</sup> *Ibid.*

<sup>1394</sup> Con este término GDH se refiere a la figura de Proteo, dios del mar capaz de cambiar de forma a su antojo.

<sup>1395</sup> *Ibid.* Pág. 99.

<sup>1396</sup> *Ibid.* Pág. 98.

<sup>1397</sup> GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 189.

<sup>1398</sup> *Ibid.* Pág. 188.

<sup>1399</sup> GOETHE, J. W. *Ensayos sobre arte y literatura, op. cit.* Pág. 124.

previo), presentes (el intervalo), y momentos que están a punto de suceder (lo inminente, lo futuro), pero todo ello mediante una sola imagen congelada.

GDH pone otro ejemplo de esta singular dialéctica entre lo “manifiesto” y lo “latente”. Se trata de un dibujo que Goethe realizó en 1785 titulado “Caos rocoso de Luisenburg”, en el que el escritor trató de reconstruir la “forma anterior” de unas ruinas. Una obra en la que “era posible ver en sombreado las formas ausentes” y donde las rocas visibilizan “*un drama de fuerzas y de formas.*”<sup>1400</sup>

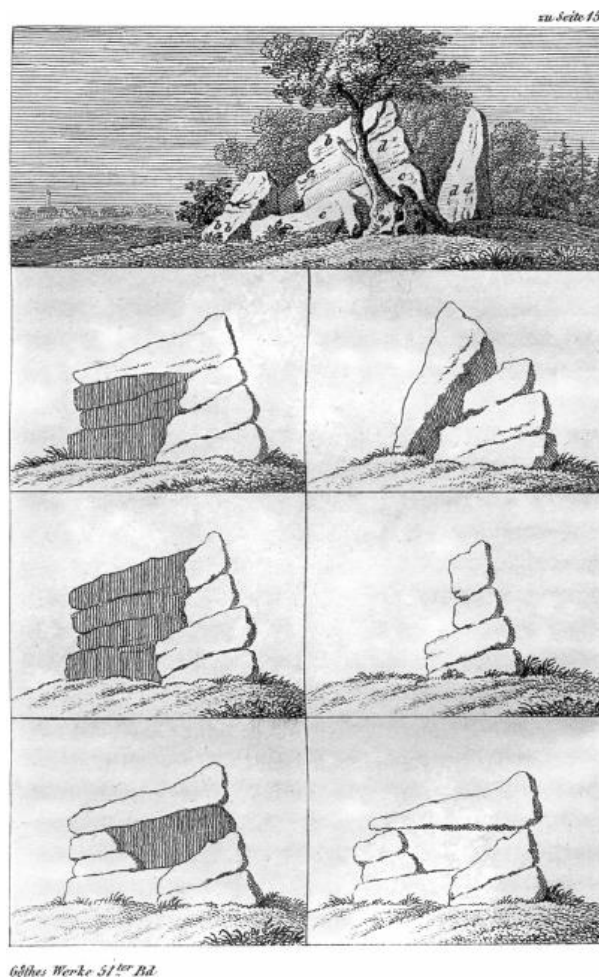


Fig. 21. GOETHE, J. W. *Caos rocoso de Luisenburg*, 1785. Grabado según un dibujo original para el artículo «Die Luisenburg bei Alexanders-Bad».

A partir de este dibujo, que incluye distintos momentos/tiempos de las ruinas, GDH concluye que:

<sup>1400</sup> *Ibid.* Pág. 99.

Así pues, dibujar: aparejar la observación, pero también hacer que intervenga la imaginación, esa capacidad para reacomodar todas las imágenes singulares –o los encuadres– en constelaciones, en *remontajes* de la realidad. Proceder, por consiguiente, a una operación transterritorial en los campos observados, una operación *anacrónica* en los presentes observados. Por eso Goethe miraba cada forma, no como simple resultante de un lugar y de una historia, sino como la superposición de varias espacialidades y de varias temporalidades heterogéneas.<sup>1401</sup>

Goethe, por tanto, tenía la capacidad de remontar los fragmentos de la realidad, realizando para ello una “operación *anacrónica*” y siendo capaz, en este trabajo, de montar espacios y tiempos “heterogéneos” en busca de un saber que en realidad parte de un caos, en este caso, de unas piedras desordenadas. En esta tarea, al poeta alemán no parecía interesarle describir propiamente una “génesis”, sino mostrar “una *disposición sinóptica* de las formas.”<sup>1402</sup>

A continuación, GDH se adentra en otra de las múltiples facetas del escritor alemán: el ser un coleccionista de colecciones<sup>1403</sup>. Una tarea cuyo objetivo final no era clasificar sus variopintos objetos por categorías preestablecidas. Su colección, según GDH, tenía más bien algo de borgiano, puesto que se producía “algo parecido a un trastorno de las clasificaciones: una profusión de movimientos transversales que tendrá por efecto la *desclasificación* de cada parte de colección cuando está en relación con la de otra colección.”<sup>1404</sup>

Al poeta alemán le interesaba “crear vínculos entre las formas (...) en busca de *otras afinidades*, otras formas de clasificar, otras formas de construir semejanzas”. Tesoros tan dispares entre sí, que rompen con las fronteras, con los tiempos, con “las jerarquías de valor”, y que van más allá de la simple curiosidad, haciendo saltar los marcos clasificatorios. Según GDH, “Goethe los reúne para una «gaya ciencia» de lo dispar acompañado, de parte a parte, por las potencias epistémicas de la *imaginación* y de la intuición morfológica.”<sup>1405</sup>

---

<sup>1401</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 99.

<sup>1402</sup> *Ibid.* Pág. 99.

<sup>1403</sup> *Ibid.*

<sup>1404</sup> *Ibid.* Pág. 101.

<sup>1405</sup> *Ibid.* Pág. 103.

Uno de los objetos que GDH considera más representativos del espíritu de esta colección sería un trozo de tela “«tejida a la ancho por las orugas (...)».”<sup>1406</sup> Un fragmento diminuto, singular, que sin embargo enlaza con cosas mucho más complejas e universales.

¿Cuatro centímetros cuadrados de seda? Muy poco, sin duda. Pero un mundo en sí. No es más que un pequeño *punto* particular en la gigantesca fábrica de lo viviente; y asimismo, en su trama misma, un ejemplo al que nada falta, puesto que en él se dirime la *vinculación* de lo «pequeño» con el «todo», de lo local con lo global, de la morfología singular con la morfogénesis universal.<sup>1407</sup>

A Goethe le interesaba por tanto estudiar cada “*caso* en cuanto *fenómeno* y esa comprensión del propio fenómeno (...) como «fenómeno originario» (*Urphänomen*)”. Un término crucial, a partir del cual, según explica nuestro autor, Goethe “logró forzar las barreras dogmáticas entre el *ver* y el *saber*, el reconocimiento de las formas sensibles y la ciencia de las formas inteligibles.”<sup>1408</sup> Este “fenómeno originario” no fue entendido por Goethe como un punto de origen primero, pasado y único del que parten todos los demás, sino como algo mucho más complejo. Para el poeta, “el origen es una cosa *aflorante*, visible en la superficie: el inmediato remolino de las cosas, su síntoma, su «torbellino» y no su «manantial» remoto, como comentaría de modo luminoso Walter Benjamin en su «Prefacio epistemo-crítico» a *El origen del drama barroco alemán*”. El “fenómeno originario”, por tanto, es “visible en la superficie de las cosas” y su “origen” se muestra “directamente en su manifestación.”<sup>1409</sup>

Pero antes proseguir con los comentarios de GDH, veamos también algunas de las palabras que Goethe dedicó a este término. En su libro *Máximas y reflexiones* (1809-1810) aparecen diversas menciones al *Urphänomen*. En uno de sus primeros comentarios asegura que cuando el fenómeno primordial “se manifiesta sin velo alguno

---

<sup>1406</sup> GOETHE, J. W. En: ASMAN C. «Le cabinet d'art comme jeu de communication. Goethe met en scène une collection». En: *J. W. Goethe, Le Collectionneur et les siens (1799)*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999. Pág. 112-114. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 102.

<sup>1407</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 104.

<sup>1408</sup> *Ibid.* Pág. 104.

<sup>1409</sup> *Ibid.*

ante nuestros sentidos, nos inspira una especie de respeto rayano en el temor.”<sup>1410</sup> En otro de sus aforismos, escribe:

Fenómeno primordial  
ideal como lo último cognoscible,  
real como ya conocido,  
simbólico, porque comprende todos los casos,  
idéntico a todos los casos.<sup>1411</sup>

El “fenómeno originario”, por tanto, se encuentra en el ahora, no es algo perdido en tiempo pasado, y resulta “simbólico, porque comprende todos los casos”, como sucede para Goethe justamente con el imán, del que dice: “El imán es un fenómeno primordial al que basta con enunciar para haberlo explicado; de ese modo se convierte también en un símbolo de todo aquello para lo que necesitamos buscar nombres ni palabras.”<sup>1412</sup> GDH, por su parte, considera que “Goethe dejó bien claro que los «fenómenos originarios» *exponen su tiempo directamente en su forma*, su origen directamente en su manifestación, su morfogénesis directamente en su configuración sensible.”<sup>1413</sup> Un ejemplo de esta presencia sería para Goethe “«el azul del cielo»”, que “«nos revela la ley fundamental del cromatismo. No busquemos nada tras los fenómenos: son ellos mismos la teoría (...), aquello que siempre se manifiesta y se presenta a nosotros como la ley de toda manifestación».”<sup>1414</sup>

Entonces, lo verdaderamente característico del *Urphänomen*, su “*potencia sinóptica*”, sería, según GDH, que “todo puede verse en la misma superficie: la manifestación y su ley, el fenómeno y su origen.”<sup>1415</sup> Pero estos fenómenos originarios únicamente muestran su “«vida decisiva»”, gracias a sus “afinidades” y a sus “desemejanzas” con otros en un “juego de forma dialéctica”. Como afirma el propio Goethe: “«Ningún fenómeno se explica por sí mismo y a sí mismo; sólo varios tomados juntos y organizados con método terminan por darnos algo que puede poseer algún valor para la

---

<sup>1410</sup> GOETHE J. W. *Máximas y reflexiones*, op. cit. Pág. 103, § 412.

<sup>1411</sup> *Ibid.* Pág. 282, § 1369.

<sup>1412</sup> *Ibid.* Pág. 112, § 434.

<sup>1413</sup> GDH. *Atlas...*, op. cit. Pág. 104.

<sup>1414</sup> GOETHE, J. W. *Maximes et réflexions*. París: Payot & Rivages, 2001. Pág. 73 y 116. Cit. en GDH. *Atlas...*, op. cit. Pág. 105.

<sup>1415</sup> GDH. *Atlas...*, op. cit. Pág. 105.

teoría. [...] El saber descansa en el conocimiento de *lo que es preciso diferenciar*, la ciencia en el reconocimiento de *lo que no puede ser diferenciado*».<sup>1416</sup> Por tanto, primero es necesario “aislar” los fenómenos para posteriormente, como afirma Goethe, verlos “como correlatos y ellos mismos empiezan a asociarse hasta formar algo decididamente vivo.”<sup>1417</sup>

Esta tarea de “diferenciar” y buscar “afinidades”, es uno de los puntos de unión que GDH establece entre el pensamiento de Goethe y el de Warburg, ya que el historiador alemán “tuvo que volverse entonces hacia Goethe para recurrir al gran principio de las *afinidades electivas*, y también a la organización morfológica que pronto guiaría el *Bilderatlas Mnemosyne*, recopilación de afinidades visuales compuesto en la perspectiva de una «iconología de los intervalos».”<sup>1418</sup> Afinidades que por otro lado únicamente la “imaginación” puede establecer. Sin embargo, ésta debe ir ligada al “entendimiento”<sup>1419</sup>. Así la “gaya ciencia visual” de Goethe es un “*saber imaginativo*” que Warburg, según GDH, hizo propio. Por este motivo, para llevar a cabo su propia “«gaya ciencia» iconológica”, Warburg “convocó” al igual que Goethe, “a la *imaginación misma como crítica de las imágenes*.”<sup>1420</sup>

En el siguiente apartado, titulado “Atlas y el judío errante, o la edad de la pobreza”, GDH toma como punto de partida la influencia de Goethe en el pensamiento de Walter Benjamin. Según nuestro autor, ya en su libro *El origen del drama barroco alemán* (1928) se podía apreciar cómo “la idea benjaminiana de *Ursprung*”<sup>1421</sup> era heredera de la noción *Urphänomen* de Goethe. Así, a partir del término “fenómeno originario” Benjamin pudo

---

<sup>1416</sup> GOETHE, J. W. *Maximes et réflexions*, op. cit. Pág 62, 73 y 75. Cit. en GDH. *Atlas...*, op. cit. Pág. 105.

<sup>1417</sup> GOEHTE, J. W. *Máximas y reflexiones*, op. cit. Pág. 140, § 561.

<sup>1418</sup> GDH. *Atlas...*, op. cit. Pág. 107.

<sup>1419</sup> GDH considera a Goethe como un buen conocedor de la obra Kant, especialmente de su *Antropología desde el punto de vista pragmático*, donde el filósofo habló “del poder «poder sensible de inventar afinidades»”. GDH ve así en Kant una de las fuentes teóricas de Goethe sobre la imaginación y su relación con las afinidades: “Las *afinidades*, a su vez, designan ese plano de relaciones mucho más fundamentales donde la imaginación sabe sumarse al entendimiento, cuando la «materia» de las imágenes logra encontrar un «tema en el que se ordena lo múltiple»: operación tan valiosa que Kant llega a definir la afinidad como «unificación de lo múltiple (*die Vereinigung des Mannigfaltigen: la organización de lo diverso*) por un principio (*von einem Grunde*) a partir de su raíz originaria (*aus der Abstammung*)», nada menos.” (*Ibid.* Pág. 106).

<sup>1420</sup> *Ibid.* Pág. 108.

<sup>1421</sup> *Ibid.* Pág. 109.

extraer (...) que el saber auténtico se constituye sobre el doble frente de las *singularidades* («micrología») y de las *configuraciones* (conexiones, afinidades, «constelaciones»). Ello supone un estilo de conocimiento opuesto a cualquier clasificación positivista y comprometido, justamente, con lo que aquí llamamos un atlas, esto es, un *montaje dinámico de heterogeneidades*: una «forma que hace operar extremos alejados, excesos aparentes de la evolución, configuración [...] donde tales oposiciones pueden coexistir de una manera que cree sentido».<sup>1422</sup>

También el término “imagen dialéctica” de Benjamin sería, tal y como aprecia GDH, “una trasposición” del *Urphänomen* de Goethe, algo que podemos ver en la siguiente frase de Benjamin, cuando escribió que “«Imagen dialéctica es aquella forma del objeto histórico que satisface las exigencias de Goethe en cuanto al objeto de un análisis: revelar una síntesis auténtica. Es el fenómeno originario de la historia.»”<sup>1423</sup>

El otro término goethiano que a Benjamin interesó profundamente fue la noción de “afinidades”<sup>1424</sup>. Un concepto que GDH vincula aquí a la cuestión del montaje, puesto que esta búsqueda de afinidades nos permite poner en relación elementos “desemejantes”, heterogéneos o dispares.

Habrà que comprender entonces que las «afinidades electivas» nos conducen ineluctablemente, entre *monstra* y *astra*, a lo que nombro yo *inquieta gaya ciencia*: saber de lo heterogéneo en cuanto «elige» domicilio en su afinidad con el otro, objeto o sujeto. Saber de lo heterogéneo en cuanto nos hace «elegir» lo desemejante como objeto de conocimiento (una seda tejida por orugas con un busto de Homero por ejemplo) o como objeto de amor (amar más allá de las fronteras, «cosmopolíticamente», como hizo Benjamin toda su vida). Así, afinidad electiva sería, antes de nada, *amar al desemejante* y querer conocerlo por medio de «constelaciones», montajes o atlas (igual que hiciera también Warburg durante toda su vida, desde el paganismo renacentista hasta los indios Hopi).<sup>1425</sup>

---

<sup>1422</sup> BENJAMIN, W. *Origine du drame baroque allemand*. París: Flammarion, 1985. Pág. 45. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 109.

<sup>1423</sup> BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, *op. cit.* Pág. 491. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 109.

<sup>1424</sup> Véase BENJAMIN, W. “«Las afinidades electivas» de Goethe” (1922). En: *Obras, Libro I, volumen 1*. Madrid: Abada, 2006.

<sup>1425</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 110.



Como se puede apreciar, en este párrafo GDH vincula las “afinidades electivas”, y por ende a la “inquieta gaya ciencia”, a la cuestión del montaje. Un “saber de lo heterogéneo” que permite “*amar al desemejante*” mediante el uso de “atlas” o “constelaciones”. El Otro, lo dispar, lo que es lejano, se hallaría ahora más próximo gracias a esta técnica del montaje que vincula tiempos y espacios heterogéneos, tal y como también hizo Warburg.

GDH se pregunta a continuación cuál fue la diferencia entre esta primera “inquieta gaya ciencia” de Goethe y Nietzsche, y la de Walter Benjamin y Aby Warburg, quienes vivieron en un contexto histórico y cultural completamente distintos: el periodo de entreguerras y el nacimiento de los fascismos en Europa. En este contexto,

[e]l sufrimiento de Atlas no era el del titán capaz de dialogar con los dioses del Olimpo, sino el de un hombrecillo desengañado de cualquier trascendencia: un hombre forzado a «organizar su pesimismo» ante la historia. El moderno Atlas no es ya aquel que trata de alzar a los *astra* contra los *monstra* de sus sueños oscuros: comprueba ahora la potencia de los monstruos en el centro mismo del poder de la razón.<sup>1426</sup>

A nuestro autor le parece importante subrayar que estos nuevos Atlas que cargan con el sufrimiento, esos pequeños hombres angustiados y pesimistas, tuviesen en común el ser “judíos forzados al exilio”<sup>1427</sup>, especialmente en el caso de Walter Benjamin. Surge así la figura del “judío errante”. Un nuevo Atlas que viaja de “este a Oeste” y que es “acosado por la policía, cruzando fronteras, hostigado por las aduanas”<sup>1428</sup>. El “Atlas moderno” es ahora “efectivamente el pobre, el paseante de un mundo cruel (...)”<sup>1429</sup>. Sin embargo, para Walter Benjamin esta “pobreza” supone también “comprometerse resueltamente en una *experiencia de la pobreza*: en constituir el muestrario del caos histórico moderno a partir de sus residuos, incluso de sus detritus”. Ahora, “el *Urphänomen* está por doquier”, y el historiador ya no es alguien que vive en un refugio o en una biblioteca. Estos coleccionistas de deshechos, vagan “por los caminos,

---

<sup>1426</sup> *Ibid.* Pág. 111. La frase de Benjamin aparece en: «Le surréalisme. Le dernier instantané del'intelligentsia européenne». En: *OEuvres, II*. París: Gallimard, París, 2000. Pág. 133.

<sup>1427</sup> *Ibid.*

<sup>1428</sup> *Ibid.* Pág. 112.

<sup>1429</sup> *Ibid.* Pág. 115.

callejean, son indigentes. Pero desde su misma pobreza, todo lo aprovechan para establecer el muestrario del caos.”<sup>1430</sup>

De aquí que Benjamin se interesara especialmente por las fotografías de traperos, obreros o peones, realizadas por fotógrafos como Eugène Atget (1857-1927). Un interés por la fotografía y por el cine que muestra con claridad que para Benjamin estas técnicas se habían convertido en “*el medium de todo atlas moderno*, en cuanto conocimiento del mundo observado en la perspectiva de la pobreza.”<sup>1431</sup> Para el pensador alemán, Atget, con sus fotografías callejeras, estaba del “lado de lo pobres”, dejando de lado su mirada artística y logrando “«desmaquillar lo real»”. Sus fotografías, escribió Benjamin, “«comienzan a convertirse en piezas de convicción para el proceso de la historia (...) Inquietan a quien las mira».”<sup>1432</sup> Esta sería para Benjamin, según GDH, “la gaya ciencia de los grandes fotógrafos «documentales»”. Algunos de ellos fueron, por ejemplo, aparte de Atget, August Sander, quien en su libro de fotografías *Antlitz der Zeit* (1929) realizó “un atlas sobrecogedor (...) en la sociedad alemana de la época”. Con su trabajo, comenta GDH, el “atlas moderno” se convirtió también en un atlas de sufrimientos, abriéndose “a la práctica del doloroso muestreo del caos de la historia.”<sup>1433</sup> Además, estos nuevos atlas también se abrieron a una cuestión más política, en cuanto que sus protagonistas, ya no eran figuras religiosas, mitológicas o retratos de ricos florentinos, sino los deshechos de la sociedad, los nuevos esclavos y los exiliados.

### 3.3.4 El atlas de la guerra y la “tragedia de la cultura”: hacia una iconología política

En la tercera y última parte del libro que nos ocupa<sup>1434</sup>, titulada “Desastres «La dislocación del mundo, ése es el tema del arte», GDH se centra en el impacto que la

---

<sup>1430</sup> *Ibid.* Pág. 112.

<sup>1431</sup> *Ibid.* Pág. 115.

<sup>1432</sup> BENJAMIN, W. «L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique [première version]» (1935), en *Œuvres, III*. París: Gallimard, París, 2000. Pág. 82. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op.cit.* Pág. 116.

<sup>1433</sup> *Ibid.* Pág. 116.

<sup>1434</sup> Nuestro análisis, además de continuar con el “relato” conceptual que desarrolla GDH, se enfocará principalmente en aquellos aspectos teóricos que tienen que ver directamente con la

primera guerra mundial tuvo sobre Warburg y en cómo, a partir de esta traumática experiencia, que cambió su forma de enfrentarse a las imágenes, el historiador alemán configuró el atlas *Mnemosyne*. El tema de fondo, por tanto, será la “tragedia de la cultura” y las “psicomaquias<sup>1435</sup> modernas”, en un contexto histórico en el que las imágenes y su uso cambiarán por completo la relación entre imagen e Historia. En este sentido, GDH considera -retomando los términos goethianos-, que el atlas *Mnemosyne* debe ser entendido

como una herramienta para recopilar o “muestrear”, por medio de imágenes, el gran caos de la historia. Se trataría de crear, en suma, con las negras láminas del atlas, consteladas de figuras de todo género, *planos* de inteligibilidad capaces de efectuar ciertos «cortes del caos», a fin de constituir una especie de arqueología o de «geología cultural» que ponga de manifiesto la inmanencia histórica de las imágenes.<sup>1436</sup>

Esta “herramienta” que es el atlas, para GDH se “extiende entre dos horizontes”: el de “arriba”, las Luces, representado por Goya, Baudelaire o Goethe, y el de abajo, los *monstra*, representado por Freud o Walter Benjamin. Autores todos ellos quienes, cada uno dentro de su ámbito de trabajo y de pensamiento, realizaron “*cortes visuales*” en el “caos”. La finalidad del atlas, por tanto, sería “[m]uestrear” este “caos” llevando a cabo cortes en él para recopilar “paquetes de imágenes y hacer que todo sea visible en *láminas de consistencia visual*”. Un caso perfecto de ello serían para GDH los *Caprichos*, *Disparates* y *Desastres* de Goya, colecciones de imágenes dispares que describieron la tragedia de la guerra mediante un enfoque antropológico y alegórico.

Este “arte de muestrear lo «dispar»”, sería por supuesto una de las prácticas más fecundas llevadas a cabo también por Warburg, quien, por ejemplo, reunió en una única “lámina un sarcófago y una fotografía aérea (...) una escena bíblica y una lección de anatomía” para hablarnos de hechos culturales de larga duración. Una práctica, la de poner en relación elementos dispares, que lleva a GDH a preguntarse: “¿Y no es

---

cuestión del montaje y con el funcionamiento del atlas. Así mismo, también dejaremos de lado aquellos temas que ya han sido tratadas en libros previos.

<sup>1435</sup> GDH utiliza de forma constante este término en esta parte de su libro. “Psicomaquia” se refiere originalmente a una “representación simbólica de la lucha entre las Virtudes y los Vicios, frecuente en la escultura medieval” (LAJO-PEREZ, Rosina. *Léxico de arte*. Madrid: Akal, 1990. Pág. 172). Aunque GDH parece referirse más bien al sentido literal de esta palabra de origen griego: “ψυχή” “alma” y μάχη “combate”.

<sup>1436</sup> *Ibid.* Pág. 118.

exactamente de un *conocimiento por medio de montajes* [*connaissance par les montages*] de lo que se trata aquí, ese conocimiento no estándar que preconizan – practican y teorizan– en la misma época Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes* o Georges Bataille en la revista *Documents?*<sup>1437</sup>

Por otro lado, el atlas también puede ser considerado como una herramienta que permite “muestrear el caos en la *psique* o en la imaginación colectivas”. Como apunta GDH, al igual que sucedía en la obra de Goya, el *Bilderatlas* está atravesado por “«monstruos de la razón»”, criaturas mitológicas, “temibles divinidades” y toda clase de “criaturas”. Igualmente, el atlas

funciona como una “colección de Desastres”, el juego de los *astra* y de los *monstra* describe en ella, en efecto, la historia humana en su dimensión más cruel y más violenta. Las muestras del caos espacial –o figural– dan testimonio de un caos psíquico indisociable, a su vez, de sus encarnaciones históricas y políticas. Y es que el conocimiento por montajes o por remontajes siempre conduce a una reflexión acerca del *desmontaje de los tiempos* [*démontage des temps*] en la historia trágica de las sociedades.<sup>1438</sup>

GDH pone a continuación como ejemplo de este “*desmontaje de los tiempos*” el panel 79 del atlas, donde Warburg colocó, entre otras imágenes, una fotografía de una procesión eucarística por la plaza de San Pedro, fechada en 1929, junto a un fresco pintado por Rafael, llamado *La messa di Bolsena* (1512)<sup>1439</sup> que narra un milagro acontecido en el año 1263, cuando durante una eucaristía manó sangre de una hostia para convencer a un sacerdote que no creía en la transustanciación. Warburg, con éste y otros montajes, mostró, para GDH, “*supervivencias culturales*” que funcionan “como un corte transversal en la larga duración de las relaciones entre poder e imagen”. GDH ve incluso un juego de correspondencias entre las imágenes de la eucaristía (precisamente en el último panel del atlas), con los hígados del panel 1, en cuanto que

---

<sup>1437</sup> *Ibid.* Pág. 119.

<sup>1438</sup> *Ibid.* Pág. 119-120.

<sup>1439</sup> La fotografía muestra la procesión del papa Pio XI en Piazza San Pietro de Roma el 25 julio 1929, Istituto L.U.C.E, London, The Warburg Institute. El cuadro de Raffaello es *La messa di Bolsena* (1512), Roma, Vaticano, Stanza di Eliodoro.

Fuente: Revista *Engramma*

[http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1079](http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079). Consultado el 7/08/2020.

ambos, la mesa y el hígado, son “soporte, misteriosos o místicos, de la creencia y del poder.”<sup>1440</sup>



Fig. 22. WARBURG, A. Panel 79 atlas *Mnemosyne* (1929)<sup>1441</sup>. Londres: The Warburg Institute.

Warburg, como se ha venido diciendo, fue especialmente sensible a los hechos de la guerra y a la “tragedia de la cultura”. Por este motivo, el fundador “de la antropología de las imágenes y de la iconología de sus «intervalos»”, entendió

la historia de las imágenes como la historia de una tragedia siempre renovada entre lo peor de los *monstra* y lo mejor de los *astra*, el sufrimiento y la *sophrosyne*<sup>1442</sup>, la

<sup>1440</sup> *Ibid.* Pág. 120.

<sup>1441</sup> El título es “Misa. Comer a Dios. Bolsena. Botticelli. Paganismo en la iglesia. Milagro de la hostia sangrante. Transubstantación. Criminales italianos recibiendo la extremaunción”. WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*, *op. cit.* Pág. 132.

dislocación del mundo y el esfuerzo de reconstrucción, de remontaje, para constituir un «corte en el caos», es decir –utilizando el vocabulario del propio Warburg–, un «espacio del pensamiento» (*Denkraum*).

Según GDH, toda “forma” sería una respuesta, de un modo u otro al sufrimiento, al “dolor histórico”, y a esta “«dislocación del mundo»”<sup>1443</sup> que se produce durante las guerras. Así también lo vio Benjamin cuando escribió su famosa frase “no hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie”<sup>1444</sup> y entendió la “«historia como historia de los sufrimientos del mundo» (*Geschichte als Leidensgeschichte der Welt*)”<sup>1445</sup>. Por supuesto, también Warburg comprendió que “el tesoro de las formas” representaba siempre “«un tesoro de sufrimientos» (*Leidschatz*)”<sup>1446</sup> y que la *Pathosformel* eran una serie de fórmulas gestuales que hablan de ese dolor trágico.

Sin embargo, más allá todas estas cuestiones teóricas, Warburg sufrió directamente la guerra (fue “portada”, como dice GDH, sobre sus espaldas, al igual que Atlas), algo que “acabaría destrozando su alma en 1918”<sup>1447</sup>. Comprendió que el combate entre los *astra* y los *monstra*, y que representaban esa “tragedia de la cultura”, no acabarían nunca “de amenazar toda vida y cultura humanas”, y que una “nueva y radical *psicomaquia*”<sup>1448</sup> iba a arrasar Europa. Además, según la interpretación de nuestro autor, Warburg mismo se sintió responsable de algún modo por la guerra, dado que su familia de banqueros se involucró “en los objetivos de la guerra económica alemana (...)”<sup>1449</sup>. La guerra, por tanto, no fue para él un simple acontecimiento histórico, sino que como “psicohistoriador” atravesó su alma y creó seísmos en su interior.

---

<sup>1442</sup> Dentro de la mitología griega *sophrosyne* representaba la moderación y el autocontrol.

<sup>1443</sup> BRECHT, B. «Exercices pour comédiens» (1940). En: *L'Art du comédien. Écrits sur le théâtre*. París: L'Arche, 1999. Pág. 121. Cit. en GDH. *Atlas..., op. cit.* Pág. 120.

<sup>1444</sup> BENJAMIN, W. “Sobre el concepto de historia”. En: *Obras. Libro I/vol. 2*. Madrid: Abada editores, 2008. Pág. 309.

<sup>1445</sup> BENJAMIN, W. *Origine du drame baroque allemand, op. cit.* Pág. 179. Cit. en GDH. *Atlas..., op. cit.* Pág. 122.

<sup>1446</sup> WARBURG, A. *Warburg Notebook* (1928). En: GOMBRICH. *Aby Warburg..., op. cit.* Pág. 339. Cit. en GDH. *Atlas..., op. cit.* Pág. 122.

<sup>1447</sup> GDH. *Atlas..., op. cit.* Pág. 125.

<sup>1448</sup> *Ibid.* Pág. 126.

<sup>1449</sup> *Ibid.* Pág. 125.

Así, para defenderse de “los desenfrenos irracionales de la contienda<sup>1450</sup>”, Warburg se dedicó durante los años 1914 y 1918 a recopilar compulsivamente miles de imágenes sobre la guerra que serían luego almacenadas en su biblioteca. Con ellas creó un archivo a base de fotografías, recortes de periódicos, “tarjetas postales, sellos de correos...”<sup>1451</sup> y toda clase de documentos sobre la guerra, que GDH considera como “una *colección de síntomas*, esto es, una inmensa geología de conflictos que trabajan al aire libre, atraviesan las superficies y bullen en las profundidades.”<sup>1452</sup> Toda esta documentación, la “*Kriegskartothek*”, estaba compuesta por “setenta y dos cajas que sumaban noventa mil fichas” en su mayor parte hoy perdidas<sup>1453</sup>. Las supervivientes son las conocidas como “*Notizkästen*”. Estas son: la 115, “*Krieg und Kultur*” [guerra y cultura], la 117, “*Aberglaube im Krieg*” [“supersticiones de guerra<sup>1454</sup>”], y la 118, “*Krieg und Kunst*” [guerra y arte].

Sin embargo, aunque esta tarea de coleccionar documentos no fuese propiamente original y formase parte de una tendencia habitual de la época, las llamadas “colecciones de guerra”, GDH considera que el trabajo de Warburg se diferencia de estos otros archivos por el “contenido crítico que guiaba su principio”. De este modo, Warburg, con su original espíritu,

abría el camino hacia una *verdadera iconología política*<sup>1455</sup>, y por consiguiente, a todos los análisis históricos y antropológicos que florecen hoy en el campo de las imágenes producidas en la época de la Gran Guerra. La «colección de guerra» reunida por Warburg se guiaba, en efecto, por un afán antropológico –característico de su *Kulturwissenschaft* en general–, lo cual explica su enfoque sumamente amplio, más allá de cualquier jerarquía de valores estéticos entre las «obras del arte» y las «imagerías» del considerable *campo visual* ocupado durante la Gran Guerra.<sup>1456</sup>

---

<sup>1450</sup> *Ibid.* Pág. 142.

<sup>1451</sup> *Ibid.* Pág. 143.

<sup>1452</sup> *Ibid.* Pág. 145.

<sup>1453</sup> *Ibid.* Pág. 145. Sobre este tema véase KORFF, Gottfried (ed.). *Kasten 117: Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2007.

<sup>1454</sup> *Ibid.* Pág. 145.

<sup>1455</sup> *La cursiva es mía*.

<sup>1456</sup> *Ibid.* Pág. 146.

Warburg, además, fue capaz de ver, gracias a su comprensión de las “supervivencias”, cómo en esta “guerra moderna”, con grandes avances técnicos, hubo sin embargo “coexistencias anacrónicas”<sup>1457</sup>: fenómenos “arcaicos”, “místicos”, “supersticiosos”, o “espiritistas”, caso de las “apariciones de muertos”. Desde su punto de vista se trataba, en definitiva, de “situar todos esos fenómenos en una antropología o una «psico-historia» capaces de verificar la *política de las supervivencias* activas en cada síntoma cultural (...)”<sup>1458</sup>. Un trabajo que, según apunta GDH, realizó en paralelo a sus estudios sobre las profecías políticas y las supersticiones en los tiempos de Lutero.

Durante aquellos años de convulsiva recopilación de imágenes sobre la guerra, Warburg se convirtió “en un investigador inquieto abocado al desequilibrio, expuesto a la caída en razón de su propia investigación.”<sup>1459</sup> En este sentido, además de coleccionar esas imágenes-síntoma de su época y batallar contra los *monstra* -que finalmente le dominaron-, fue un historiador que interpretó “los acontecimientos según el *más allá* de una larga duración «psicomáquica»; geólogo de movimientos telúricos de los que sabía analizar tanto las *latencias* como las erupciones, tanto las represiones como los retornos de lo reprimido; y asimismo la víctima –la superficie de inscripción o el «sismógrafo», como él mismo decía– del proceso que observaba.”<sup>1460</sup>

Como “psico-historiador”, también entendió la primera guerra mundial como una “*guerra de las almas*, una guerra librada en la psique de cada cual”. Warburg habló así de una “*Urkatastrophe*” en el mismo momento, apunta GDH, en el que Freud publicaba sus *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* (1915). En este libro, Freud escribió que “«la guerra nos despoja de las capas recientes que deposita la civilización (*die späteren Kulturauf lagerungen*) y hace reaparecer [así] en nosotros al hombre de los orígenes (*Urmensch*)».”<sup>1461</sup> El padre del psicoanálisis fue consciente de las brutales consecuencias psíquicas que la guerra tuvo sobre la población; un hecho que le afectó, según GDH, a la hora de elaborar sus propias teorías sobre la psique. De esta forma, si Warburg no fue más allá de “acumular febrilmente las imágenes de su

---

<sup>1457</sup> *Ibid.* Pág. 148.

<sup>1458</sup> *Ibid.* Pág. 149.

<sup>1459</sup> *Ibid.* Pág. 150.

<sup>1460</sup> *Ibid.*

<sup>1461</sup> FREUD. “Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort” (1915). En: *Essais de psychanalyse*. París: Payot, 1988. Pág. 39. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 151.



*Kriegskartothek* y las fichas de sus *Notizkästen*, sin lograr formular jamás una respuesta teóricamente articulada a su inquietud –de ahí el deslizamiento de su desequilibrio hacia la locura–, Freud logró ya en 1915 reconstruir o remontar su propio pensamiento psicológico en esa serie magistral de replanteamientos y de reposiciones que constituye la *Metapsicología*.<sup>1462</sup>

Pero para Warburg, el drama psíquico de la guerra no acabaría con la finalización de ésta, sino que, al igual que muchos otros, sufrió dentro de sí una “*guerra interminable*” de carácter psíquico. Según GDH, esta es “la tragedia sin fin de la cultura: los *astra* apelan a la necesaria reconquista del pensamiento (...), pero los *monstra* no dejan de amenazar a lo que nos queda de razón.”<sup>1463</sup> Una guerra que produjo un profundo desequilibrio en la mente de Warburg y que le llevaría el 2 de noviembre de 1918 a vivir una terrible crisis que provocaría su ingreso en sucesivos manicomios hasta el año 1924. De este modo, “la guerra, en cuanto episodio histórico, había terminado; pero la *psicomaquia memorial* continuaba, con su carga de dolores cada vez más pesados, sobre los hombros de nuestro Atlas moderno.”<sup>1464</sup>

Fue en el mes de abril de 1921 cuando ingresaría, como ya sabemos, en la famosa clínica de *Bellevue*, dirigida por el psiquiatra suizo Ludwig Binswanger quien, en su primer diagnóstico, indicó que la recuperación de Warburg sería más bien “«improbable»”<sup>1465</sup>. Pero para GDH, además de ver a Warburg como “*paciente*”, es necesario considerarle también como un “*ser pensante*”. Una aproximación que le lleva a preguntarse: “Si tanto habló Warburg de «psicomaquias» en sus estudios de historia cultural, ¿no habremos de tomarle en serio también respecto de su desastre psíquico, en cuanto síntoma de una tragedia de la cultura que se dilucidaba más allá de él, en derredor de él, desde el inicio de la Gran Guerra?”<sup>1466</sup>. Así, para nuestro autor “la locura de Warburg”, su “psicomaquia”, fue primero “una lucha emprendida en el espacio del pensamiento entre los *astra* y los *monstra*”. Luego, años después, el siguiente

---

<sup>1462</sup> *Ibid.* Pág. 151. Véase FREUD, S. “Metapsicología” (1915). En: *Obras completas*, vol. I. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948.

<sup>1463</sup> *Ibid.* Pág. 153.

<sup>1464</sup> *Ibid.* Pág. 154.

<sup>1465</sup> *Ibid.* Pág. 155. Sobre este tema véase STIMILLI, D. «La teinture de Warburg». En: *La Guérison infinie. Histoire clinique d’Aby Warburg*. París: Payot & Rivages, 2007. Pág. 7-52.

<sup>1466</sup> *Ibid.* Pág. 156.

“momento decisivo de esa gran «psicomaquia»” sería su atlas *Mnemosyne*, “remontaje final de un *Denkraum* desequilibrado por los desastres de la Gran Guerra.”<sup>1467</sup>

Durante los años de la contienda, Warburg se convirtió en un “sismógrafo de la historia” al igual que sus admirados Jacob Burckhardt -un “vidente” protegido por las Luces-, y Nietzsche, un “visionario” perdido en los *monstra*. Warburg, por su parte, vio cómo “las ondas mnémicas” dejaron ya de fluir solo por “libros, imágenes y fichas”, y que ahora “llegaban y trastornaban directamente su alma, su visión y todos los miembros de su cuerpo.”<sup>1468</sup> Todo este sufrimiento llevó a Warburg durante su enfermedad a convertirse él también en un “visionario”, alguien capaz de sentir y “presagiar” desastres futuros. De este modo, para GDH, las visiones de Warburg, como imaginar en el jardín de la clínica “«cajas repletas de carne humana» o terrenos acondicionados «a fin de enterrar a hombres vivos»”, indican que “lo único que hace es situarse en algún punto entre una ficción de *Straftkolonie* a lo Kafka y la futura realidad de los campos de concentración nazi.”<sup>1469</sup>

A pesar de todos sus problemas mentales, especialmente su “paranoia incontrolable”<sup>1470</sup> y el que Binswanger le considerara un paciente incurable, Warburg lograría salir de la clínica tras pronunciar su famosa conferencia sobre *El ritual de la serpiente* (1923)<sup>1471</sup>. Regresó entonces a su biblioteca y a su trabajo, y comenzó a dar forma a la gran obra de su vida, el atlas *Mnemosyne*, que se convirtió entonces para él, a nivel personal, en “una mesa de orientación”, algo “para no hundirse del todo en las disparidades del mundo, los caprichos de la imaginación o los desastres de la historia”. Fue, en definitiva, una forma “de emprender victoriosamente su psicomaquia de los *astra* y los *monstra*.”<sup>1472</sup> Al mismo tiempo, y como historiador de las imágenes, el atlas también se convirtió en un conjunto “«láminas»” o “de *mesas de orientación* (...) para rehacer lo que la guerra había deshecho y para comprender la gran «psicomaquia» occidental (...)”<sup>1473</sup> Por esta causa, GDH considera que se trató de un proyecto “formidable”, ya que

---

<sup>1467</sup> *Ibid.*

<sup>1468</sup> *Ibid.* Pág. 157-158.

<sup>1469</sup> *Ibid.* Pág. 160.

<sup>1470</sup> *Ibid.* Pág. 158.

<sup>1471</sup> Se celebró el 21 de abril de 1923.

<sup>1472</sup> *Ibid.* Pág. 162-163.

<sup>1473</sup> *Ibid.* Pág. 164.

tuvo por ambición *remontar un mundo desmontado* por los desastres de la historia, reanudar sus hilos memoriales más allá de sus episodios, renovar su cosmografía intelectual, como si la esfera que porta el titán mitológico, en el Atlas Farnesio, destruida por los tiempos modernos, debiera ser íntegramente recompuesta, rediseñada desde cero por ese *vidente del tiempo* que fue Aby Warburg.<sup>1474</sup>

Se trataba por tanto, de “remontar” la historia, fragmentada y mutilada tras la guerra, creando para ello un “«aparato para ver el tiempo»” al que Warburg dedicó los últimos años de su vida. Una tarea que supuso una “renovación de su espacio de pensamiento, de su *Denkraum* completo”.<sup>1475</sup>

Como apunta GDH, a pesar de que existían otros “atlas de imágenes” dentro del ámbito de “las «ciencias de la cultura»”<sup>1476</sup> de su tiempo, el aparato de Warburg nació de una “preocupación” muy distinta: “¿cómo presentar un argumento cuyos elementos fueran no palabras o proposiciones, sino imágenes eventualmente distantes tanto en el espacio como en el tiempo?”<sup>1477</sup> ¿Cómo superar, en definitiva, la “iconografía tradicional”? Para ello, no realizó, como pensó Gombrich, un trabajo de “*síntesis*”<sup>1478</sup>, sino todo lo contrario, ya que su atlas “parece más bien redispersar de modo permanente todo aquello que no obstante recopila.”<sup>1479</sup> En este sentido

*Mnemosyne* constituye, pues, una obra maestra –conmovedor envite epistémico, forma nueva de saber visual– donde todo cuanto está reunido, compilado, libera multiplicidades de relaciones que resulta imposible reducir a una síntesis. Obra de una saludable *crisis de la unidad* y de una necesaria *crisis de la totalidad*, un conjunto de mesas para recoger el troceamiento del mundo de las imágenes, más allá de cualquier esperanza –idealista o positivista– de síntesis.<sup>1480</sup>

---

<sup>1474</sup> *Ibid.* Pág. 165.

<sup>1475</sup> *Ibid.*

<sup>1476</sup> *Ibid.* Pág. 166.

<sup>1477</sup> *Ibid.* Pág. 167.

<sup>1478</sup> *Ibid.* Pág. 169.

<sup>1479</sup> *Ibid.*

<sup>1480</sup> *Ibid.* Pág. 171.

Su atlas, como el propio Warburg explicó, se trataba de un proyecto “«extensible» aun a riesgo de ser «interminable»”<sup>1481</sup> que permitía ver de qué manera “*actúan las imágenes*” y de qué forma éstas, “al actuar, llegan a trastocar hasta nuestro propio lenguaje (...).”<sup>1482</sup> Un aparato que trabaja con la memoria de las imágenes y que “*solo puede aprehenderse en términos de montajes, desmontajes y remontajes perpetuos*”<sup>1483</sup>. De ahí que la teoría warburgiana de la memoria acabara organizándose toda ella sobre la noción operatoria de *intervalo*.”<sup>1484</sup> Además, Warburg, rompió las fronteras de la disciplina del arte, antropología e historia, creando este “«espacio analítico»”<sup>1485</sup> que es el atlas. Este espacio se caracteriza, según GDH, “por «tomar en consideración la presentabilidad» (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) del saber en cuestión, y más concretamente, por un minucioso trabajo de instalación visual.”<sup>1486</sup> El saber, por tanto, es visible gracias a un montaje en un espacio determinado y éste se puede “«abrazar con la mirada» (*übersehen*)”<sup>1487</sup>, como sucedía con los paneles dispuestos en el espacio central de su biblioteca en Hamburgo. Con ello, Warburg, puso “en crisis la *explicabilidad* erudita”, ya que superó “las barreras del saber y del ver, del discurso y la imagen, de lo inteligible y lo sensible.”<sup>1488</sup>

---

<sup>1481</sup> *Ibid.* Las palabras de Warburg proceden de: “Carta a Jacques Mensil del 3 de mayo de 1928”. En: *Correspondance inédite*. Londres: Warburg Institute Archive.

<sup>1482</sup> *Ibid.* Pág. 172.

<sup>1483</sup> *La cursiva es mía*.

<sup>1484</sup> *Ibid.* Pág. 173.

<sup>1485</sup> IMBERT, Claude. «Warburg, de Kant à Boas». En: *L'Homme*, n° 165. París: Éditions de l'EHESS, enero-marzo, 2003. Pág. 15. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 173.

<sup>1486</sup> *Ibid.* Pág. 173.

<sup>1487</sup> WARBURG, A. “Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl (1926-1929)”. En: *Gesammelte Schriften, VII*. Berlín: Akademie Verlag, 2001. Pág. 404. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 173.

<sup>1488</sup> *Ibid.* Pág. 174.



Fig. 23. *Mnemosyne: Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Hamburgo, 1927. Fotografía. Londres: The Warburg Institute.

En relación con este tema, GDH trae ahora a colación a Ludwig Wittgenstein, quien en sus *Observaciones a la La rama dorada de Frazer* (1930-1933) alabó cómo el antropólogo James George Frazer (1854-1941) había expuesto y presentado los hechos religiosos y mágicos en su libro. En esencia, lo que interesó al filósofo, fue ver cómo era posible agrupar una serie de hechos de forma no explicativa, algo que denominó como “«*übersichtlichen*» *Darstellung*” [representación sinóptica o perspicua]<sup>1489</sup>. Una expresión que para GDH dialoga con el término warburgiano “*Übersicht*” [mirada abrazadora], expresión de la que sirvió el historiador de las imágenes para explicar su atlas, entendido como una “«instalación» visual.”<sup>1490</sup> El propio Wittgenstein explica en su libro que este concepto de “representación perspicua [«*übersichtlichen*» *Darstellung*]”<sup>1491</sup>, tiene para él “una importancia fundamental”<sup>1492</sup>, ya que se trata de

<sup>1489</sup> WITTGENSTEIN, L. *Remarques sur «Le Rameau d'or» de Frazer* (1930-1933). Lausana: L'Âge d'Homme, 1982. Pág. 21. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 175.

<sup>1490</sup> *Ibid.* Pág. 175.

<sup>1491</sup> En la traducción que manejamos del libro de Wittgenstein, “«*Übersichtlichen*» *Darstellung*” se traduce por “representación perspicua”, mientras que en la traducción del libro de GDH, esta expresión se traduce al castellano por “representación sinóptica”.

<sup>1492</sup> WITTGENSTEIN, L. *Observaciones a “La rama dorada de Frazer”*. Madrid: Tecnos, 1992. Pág. 67.

“un medio para la comprensión consistente en «ver las conexiones». De ahí la importancia de encontrar cadenas intermedias (*Zwischengliedern*)”<sup>1493</sup>. A Wittgenstein, como es sabido, le interesaba más la descripción de las cosas que su propia explicación, llegando a afirmar que “[t]oda explicación tiene que desaparecer y sólo la descripción ha de ocupar su lugar”<sup>1494</sup>. Así, la “representación perspicua” o sinóptica, nos habla de un modo de presentación de los hechos o datos que, como dice GDH, es “valiosa ante todo por su capacidad heurística para suscitar las *comparaciones*. Valiosa, pues, por su contenido *morfológico* y *crítico*, su manera de descubrir y de construir todo un mundo de afinidades o conflictos hasta entonces inadvertidos.”<sup>1495</sup>

Tras estos breves comentarios sobre Wittgenstein, que sorprenden por no desarrollar más las nociones de “representación sinóptica” y “cadenas intermedias (*Zwischengliedern*)” y su posible relación teórica con las “iconología de los intervalos”, sin olvidar la reivindicación del filósofo de un “método descriptivo” frente a uno “explicativo”, GDH comienza el que será último apartado de su libro, titulado “Lo inagotable, o el conocimiento por remontajes.”<sup>1496</sup> En él, además de incidir en algunas de las ideas ya expuestas, continúa su exploración de la expresión utilizada por Warburg, *übershen* y su variante *Übersicht* para hablar de su atlas. Nuestro autor considera que aunque el dispositivo warburgiano permite obtener esta “mirada abrazadora” de elementos dispares, no significa que todo en él sea visible. Siempre hay algo -o más bien mucho- que se nos escapa. Pone como ejemplo la última lámina del *Bilderatlas*, la 79, donde Warburg montó una fotografía de una eucaristía de 1929 junto a un cuadro de Rafael titulado *Misa de Bolsena*. Al lado de estas imágenes, hay también una xilografía que muestra la profanación de una hostia llevada a cabo por un judío en la ciudad de Sternberg en el año 1492. Para GDH, todos estos documentos

señalan una connivencia trágica entre la instauración dogmática de la festividad del *Corpus Domini* y el desarrollo del antisemitismo en el Renacimiento. Mas, en el preciso momento en que advierto las relaciones que establece Warburg entre dichas imágenes montadas unas con otras, se me escapan de nuevo todas las demás relaciones indicadas en la lámina: ¿por qué, en el mismo lugar, una representación de la Esperanza [11]?

---

<sup>1493</sup> *Ibid.* Pág. 68.

<sup>1494</sup> WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas* (1953). Madrid: Gredos, 2009. Pág. 259.

<sup>1495</sup> GDH. *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?, op. cit.* Pág. 177.

<sup>1496</sup> *Ibid.*

¿Por qué el catálogo de los castigos corporales japoneses [6] y la fotografía de *harakiri* [5]? ¿Por qué los accidentes de ferrocarril [21] y la sección deportiva del *Hamburger Fremdenblatt* [9]?”<sup>1497</sup>

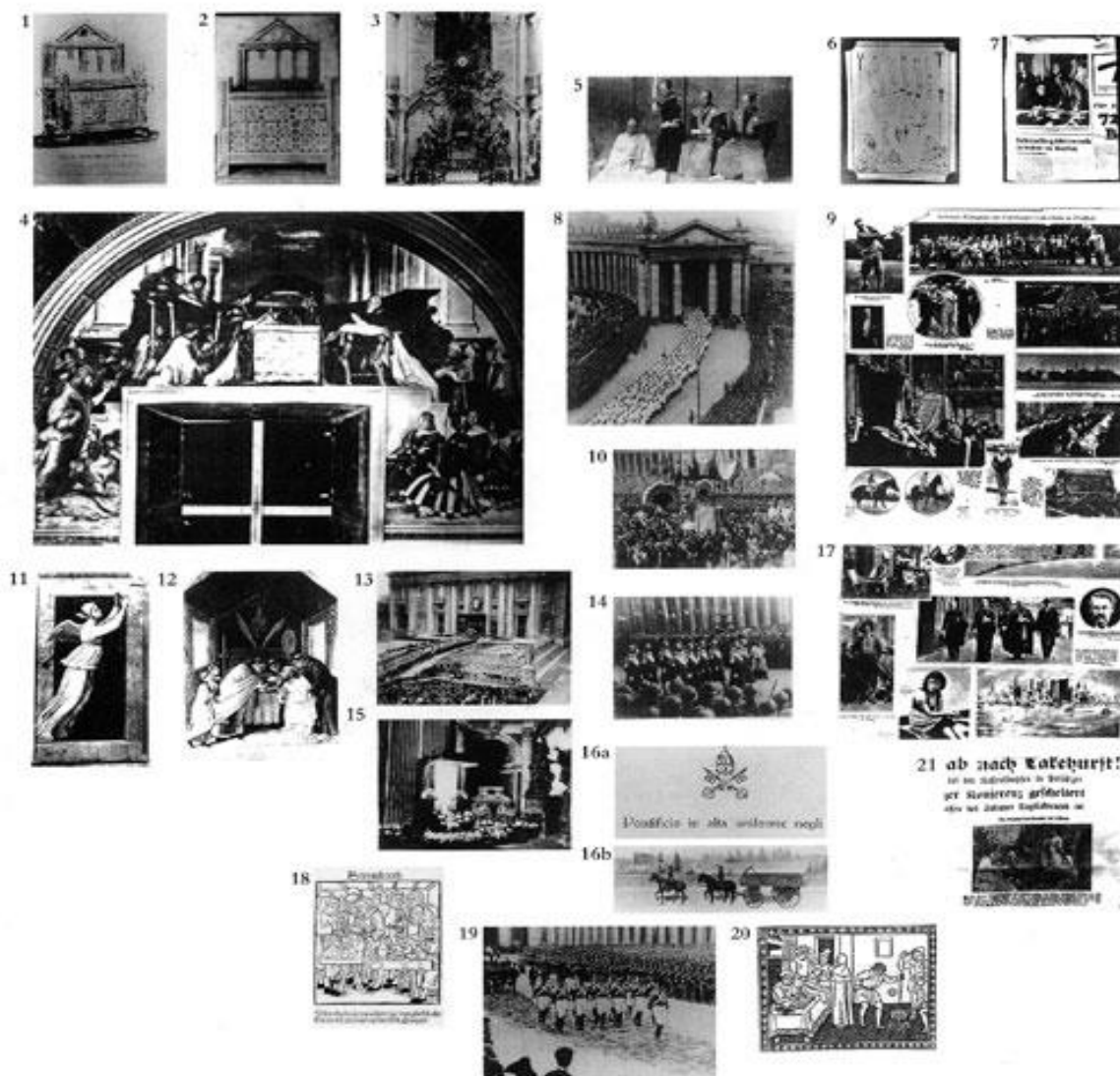


Fig. 24. WARBURG, A. Fotografías panel 79 atlas *Mnemosyne* (1929) con fondo blanco realizado por la revista *Engramma*<sup>1498</sup>

<sup>1497</sup> *Ibid.* Pág. 178.

<sup>1498</sup> Lamentablemente, no es posible encontrar una calidad mejor para las imágenes. Fuente: Revista *Engramma*:

Como es sabido, Warburg tenía una capacidad única de “vincular las imágenes”, algo que muestra su “*potencia* y su *pathos*”. “*Potencia*” en cuanto que tenía esa inigualable capacidad para ver relaciones que no saltaban a simple vista, y “*pathos*”, porque esa misma capacidad de poder ver correspondencias ocultas tuvo una dramática contrapartida. Durante su enfermedad, uno de los problemas a los que se tuvo que enfrentar fue precisamente perder, como el propio Warburg describió, “«la capacidad de vincular las cosas según sus «simples relaciones de causalidad»”<sup>1499</sup>, cayendo en terribles paranoias.

En esencia, lo que caracterizaba al atlas, fue que al tiempo que era un aparato “*inagotable*” por su infinita capacidad permutadora, era también “insondable”, ya que siempre mantenía algo “misterioso, formulado, invisible”. Es así “revelación”, pero también “misterio”. Y dado este carácter “insondable” e “inagotable”, el atlas no sería “ni un resumen doctrinal ni un manual, ni un diccionario sistemático ni un archivo, ni una síntesis recapitulativa ni un análisis, ni una crónica ni una explicación unilateral. Es un ensayo en el sentido trivial de la palabra (...) tanto como en el sentido epistemocrítico que le restituyó, en el linaje de Walter Benjamin, Theodor Adorno.”<sup>1500</sup>

Ciertamente, en el famoso artículo “El ensayo como forma” (1958) de Adorno, es posible hallar, como comenta GDH, algunas ideas coincidentes con la metodología y el pensamiento warburgianos. Entre ellas, podemos destacar que el ensayo se rige por “sobreinterpretaciones”<sup>1501</sup>; “no obedece a la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas”<sup>1502</sup>; “piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria”; “la discontinuidad es esencial al ensayo (...)”<sup>1503</sup>; es una forma “abierta” que “niega toda sistematicidad”<sup>1504</sup>; “coordina los elementos en vez de subordinarlos”; funciona mediante la “yuxtaposición”; “posee afinidad con la imagen”; “desarrolla los

---

[http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1079](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079). Consultado el 10/08/2020.

<sup>1499</sup> WARBURG, A. «Lettres et fragments autobiographiques» (1921-24). En: *La Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*. París: Payot & Rivages, París, 2007. Pág. 187. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 178.

<sup>1500</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 181.

<sup>1501</sup> ADORNO, Th. W. “El ensayo como forma” (1958). En: *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Madrid: Akal, 2003. Pág. 12.

<sup>1502</sup> *Ibid.* Pág. 19.

<sup>1503</sup> *Ibid.* Pág. 26.

<sup>1504</sup> *Ibid.* Pág. 28.



pensamientos de modo distinto a como lo hace la lógica discursiva” y es “anacrónico.”<sup>1505</sup>

Tal y como se puede apreciar, las palabras de Adorno nos sirven para entender el atlas como una forma ensayística que forma parte, según GDH, de la “«herencia de nuestra época»”. Una herencia “*epistemo-crítica*” que conecta con las ideas “de Nietzsche o de Wittgenstein, de Benjamin o de Adorno.”<sup>1506</sup> Sin embargo, se trata de una “herencia pesada”, ya que nos obliga a ir por una senda en “zigzag (...) entre la *gaya ciencia* y la *inquiétude*: entre lo inagotable de las multiplicidades (...) y lo insondable de las supervivencias (...).”<sup>1507</sup>

Es precisamente a partir de esta característica fundamental del atlas, el ser “inagotable”, la que lleva a GDH a elaborar la que podemos considerar su aproximación final a la cuestión del montaje en este libro:

En el atlas *Mnemosyne*, lo inagotable no designa nada más que la capacidad de montar constantemente, desmontar y remontar, corpus de imágenes heterogéneas con el fin de crear configuraciones inéditas y aprehender en ellas ciertas afinidades inadvertidas o ciertos conflictos operantes (...) [E]l montaje es un *procedimiento* capaz de poner en movimiento nuevos «espacios de pensamiento»: es una manera de nombrar de nuevo y reconfigurar la *gaya ciencia* nietzscheana. Incluso en el ámbito estético, el montaje se caracteriza por su naturaleza transversal, paradigmática o *transdisciplinaria* (...).<sup>1508</sup>

El atlas, gracias al montaje, es entendido aquí como un “aparato” permutador que siempre está movimiento, ya se trate del movimiento que se crea por las correspondencias *entre* las imágenes o por su propio mecanismo abierto y cambiante, puesto que sus imágenes pueden ser reubicadas en las planchas en busca de nuevas correspondencias. Además, el montaje en el atlas, como destaca GDH, también activa “nuevos «espacios de pensamiento»”, lugares desde los que comprender la larga duración de “la tragedia de la cultura” occidental, esa eterna lucha entre los “*astra*” y los “*monstra*”.

---

<sup>1505</sup> *Ibid.* Pág. 33.

<sup>1506</sup> *Ibid.* Pág. 181.

<sup>1507</sup> *Ibid.* Pág. 182.

<sup>1508</sup> *Ibid.*

Como destaca a continuación GDH, el atlas, comprendido también no solo como objeto epistémico sino como objeto estético, dialoga con otras obras contemporáneas, como “el trabajo documental” del fotógrafo August Sander, la *Caja de 1914* de Marcel Duchamp<sup>1509</sup> e incluso con el pintor ruso Kasimir Malevich<sup>1510</sup>, quien expuso en 1927 “mesas ideadas según el reto teórico de una *Übersicht* de la historia cultural donde el suprematismo ocupaba un lugar propio en medio de textos –traducidos al alemán–, esquemas y montajes fotográficos”. Obras que forman parte de un “contexto en el que los *montajes fotográficos* desempeñaran un papel decisivo en la presentación (...) de los saberes de aquel tiempo organizado en colecciones.”<sup>1511</sup>

Otros ejemplos de estas “presentaciones sinópticas del saber” fueron “los libros de Le Corbusier<sup>1512</sup> y de Amédée Ozenfant<sup>1513</sup>, los montajes pedagógicos de la Bauhaus de Weimar y del Vkhutemas de Moscú, o bien las extraordinarias composiciones «tipográficas» de László Moholy-Nagy”<sup>1514</sup>. Dentro del ámbito cinematográfico, GDH también menciona una serie de cineastas contemporáneos a Warburg que buscaron “producir algo semejante a una *Übersicht* [mirada abrazadora] en movimiento, como se advierte en los dispositivos sinópticos de Abel Gance o en los montajes sincrónicos de René Clair, Walter Ruttmann, Dziga Vertov, Eisenstein, Jean Vigo o Moholy-Nagy.”<sup>1515</sup>

Tras mencionar a esta serie de artistas, GDH enumera a continuación a un conjunto de fotógrafos más actuales que forman parte de lo que él denomina como la “posthistoria” del atlas y “que siguieron al pie de la letra lo inagotable del atlas”<sup>1516</sup>, especialmente el

---

<sup>1509</sup> La obra conocida como “Boîte de 1914” de Duchamp es una caja que contiene: “Kodak photographic box containing sixteen pots of manuscript pages and one of the design TO HAVE THE APPRENTICE IN THE SUN” (JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. USA: University of California Press, 1995. Pág. 56).

<sup>1510</sup> Se refiere a la obra: MALEVICH, Kasimir. *Charte analytique* (1925). Montaje de fotografías. Nueva York: The Museum of Modern Art.

<sup>1511</sup> *Ibid.* Pág. 183.

<sup>1512</sup> LE CORBUSIER. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. París: Crès, 1925.

<sup>1513</sup> OZENFANT, A.; JEANNERET, C.-É. *La Peinture moderne*. París: Crès, 1925.

<sup>1514</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 184-185. Los libros de MOHOLY-NAGY, L. son: *Von Material zu Architektur*. Munich: A. Langen, 1929 y *Malerei Fotografie Film*. Munich: A. Langen, 1927.

<sup>1515</sup> *Ibid.* Pág. 186. GDH también nombra a una serie de cineastas contemporáneos, caso de Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Basilio Martín Patino o Chris Marker, quienes idearon su propia “*Übersicht* en movimiento”.

<sup>1516</sup> *Ibid.*

atlas de Gerhard Richter<sup>1517</sup>. Respecto a estas obras, “compilaciones” de fotos en forma de libro o de “mesas”, GDH advierte que fueron erróneamente asimiladas a nivel teórico al “*archivo* según el esquema conceptual «postmoderno».”<sup>1518</sup> Una confusión que también se produjo con el propio atlas warburgiano. Nuestro autor ve una serie clara de divergencias entre el “archivo” y el atlas. La primera es a nivel cuantitativo, en cuanto que el *Bilderatlas* solo contiene cerca de mil imágenes, muy lejos de la cantidad que podría haber en un verdadero archivo de imágenes sobre la Historia del Arte. La siguiente es que el atlas, a diferencia del archivo, “[a]punta a un argumento y procede por *cortes* violentos. En este sentido, lo que Warburg hace es poner en práctica la *gaya ciencia* nietzscheana tal y como Michel Foucault la reivindicó para uso de los historiadores.”<sup>1519</sup> Otra diferencia sería que “[e]l atlas nos deja ver los trayectos de la supervivencia en el intervalo de las imágenes, mientras que el archivo no ha constituido aún tales intervalos en el grosor de sus tomos, pilas o fajos.”<sup>1520</sup> Aunque la oposición fundamental, para GDH, sería que el historiador frente al archivo suele perder “ese sentimiento de inquietante extrañeza” propio del atlas y de la *gaya ciencia*. Según su comprensión, esa inquietud es el “motor mismo de las configuraciones donde se constituye todo el *Denkraum*”<sup>1521</sup> y resulta clave porque sin ella, explica,

no comprenderíamos que la memoria humana es un inmenso *campo de conflictos* donde se suceden ambivalencias y «crisis decisivas», latencias psíquicas y explosiones sintomales (...) Lo que el atlas revela en el gran cuerpo del archivo cultural no es sino esa «psicomaquia» que nos hará ver cada momento, cada monumento, como el síntoma de un conflicto en acción, tanto en el plano psíquico como en las tormentas de la

---

<sup>1517</sup> El *Atlas* de Richter es un proyecto que el artista lleva realizando desde los años 60 recopilando todo tipo de materiales, fotografías, periódicos, etc. Véase <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>

<sup>1518</sup> *Ibid.* Pág. 187.

<sup>1519</sup> GDH se refiere al texto de FOUCAULT, M. “Nietzsche, la *généalogie*, l’histoire” (1971). En: *Dits et écrits Vol.* París: Gallimard, 1994. Pág. 136-156. Allí dice: “La historia será «efectiva» en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro propio ser. Dividirá nuestros sentimientos; dramatizará nuestros instintos; multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo. Nada dejará debajo de sí que tenga la estabilidad tranquilizadora de la vida o de la naturaleza; no se dejará llevar por ninguna obstinación muda hacia un fin milenarior. Cavará aquello sobre lo que se la quiere hacer descansar y se encarnizará contra su pretendida continuidad. El saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos” (*Ibid.* Pág. 147-148. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 187).

<sup>1520</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 187.

<sup>1521</sup> *Ibid.* Pág. 188.

historia política. Por ello la «supervivencia» (*Nachleben*) warburgiana ha de comprenderse en la perspectiva agonística de una «gran guerra» de las imágenes.<sup>1522</sup>

El atlas, en este sentido, dio “forma visual” a una “«iconología política»”<sup>1523</sup>, una de las mayores “herencias warburgianas” según GDH. Una iconología que “responde” a un momento de “crisis”, no solo por la guerra, sino “por la crisis del relato” que se produjo durante el comienzo del pasado siglo XX. Momento histórico en el que la fotografía, herramienta sin la cual el atlas no existiría, comenzó a tener una repercusión única en la producción de conocimiento. Lo vemos en los celebrados fotomontajes que John Heartfield realizó durante la década de los años veinte y treinta<sup>1524</sup>, y, por supuesto, en el *Kriegsfiabel* de Bertolt Brecht, a quien GDH dedicó el primer libro de su colección *L’oeil de l’histoire. Quand les images prennent position* (2009).

El atlas de Warburg -su *Übersicht* de fotografías-, se convirtió en un “compendio visual de una memoria inquieta *transformada en saber*, ya sea en el espacio del pensamiento histórico, de la actividad artística o del espacio público y político.”<sup>1525</sup>. Será precisamente este “espacio del pensamiento histórico”, el que más interesará a GDH en posteriores libros, donde analizará, como veremos, a una serie de artistas (Brecht, Eisenstein, Farocki y Godard) que retomaron “para la historia el principio del montaje.”<sup>1526</sup> Historia y montaje serán, por tanto, los dos polos a partir de los cuales se vertebrará su obra futura.

---

<sup>1522</sup> *Ibid.*

<sup>1523</sup> Esta expresión ya fue utilizada por otros especialistas en Warburg. Véase WARNKE, M. (comp.). *Bildindex zur politischen Ikonographie*. Hamburgo: Universität Hamburg-Kunstgeschichtliches Seminar, 1993; DIERS, Michael. *Schlagbilder: zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Francfort: Fischer, 1997.

<sup>1524</sup> John Heartfield (1891-1968) fue un artista alemán del periodo dadaísta conocido por sus fotomontajes críticos contra el Tercer Reich. Una de sus obras más conocidas es *Adolf, the Superman*, publicada en el *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, Berlín, 17 de julio 1932.

<sup>1525</sup> *Ibid.* Pág. 189.

<sup>1526</sup> BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes, op. cit.* Pág. 463.

### 3.4 El montaje de la Historia

Tal y como mencionamos, este último apartado de nuestra tesis lo dedicaremos a conocer el pensamiento de GDH en relación a la noción de montaje durante el periodo 2008-2016 como una forma de cerrar este amplio recorrido por su obra. De entre la amplia bibliografía de nuestro autor, hemos decidido enfocarnos en su colección *L'oeil de l'histoire*, que es donde se reúnen sus textos más significativos acerca del montaje.

Estos son los títulos que la componen hasta la actualidad:

*L'oeil de l'histoire 1. Quand les images prennent position* (2008)

*L'oeil de l'histoire 2. Remontages du temps subi* (2010)

*L'oeil de l'histoire 3. Atlas ou Le gai savoir inquiet* (2011)<sup>1527</sup>

*L'oeil de l'histoire 4. Peuples exposés, peuples figurants* (2012)

*L'oeil de l'histoire 5. Passés cités par JLG*, Minuit (2015)

*L'oeil de l'histoire 6. Peuples en larmes, peuples en armes* (2016)

El análisis de esta colección nos permitirá conocer mejor la evolución intelectual de GDH, que se inició como teórico de las imágenes dentro del ámbito de la historia del arte -marcado profundamente por la impronta de Warburg, pero también por la de Freud y de Walter Benjamin-, para luego interesarse por el uso del montaje de imágenes como una herramienta para el conocimiento histórico. El gran tema de esta colección será, según nuestro punto de vista, el “montaje histórico”<sup>1528</sup>, asunto que abordará, principalmente, a través del estudio de distintos “montadores”: Bertolt Brecht, Harun Farocki, Aby Warburg, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard y Sergei M. Eisenstein.

Pero antes de comenzar con el análisis de esta colección, debemos comentar brevemente un libro que bien podría haber formado parte de ella: *Images malgré tout*

---

<sup>1527</sup> En relación a este libro, hay divergencias en cuanto a su fecha de publicación y a su título. En España se publicó en el año 2010 con el título ya conocido de *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* y en 2011 se publicó en Francia con el título *L'oeil de l'histoire 3. Atlas ou Le gai savoir inquiet*. Por otro lado, a pesar de que se trate del tomo tercero de esta colección, decidimos analizarlo primero debido a su conexión temática y teórica con la *La imagen superviviente*.

<sup>1528</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2013. Pág. 45.

(2003)<sup>1529</sup>. Una obra donde se planteó por vez primera que “la imagen (...) es el ojo de la historia”<sup>1530</sup> y que nos servirá para introducir el tema.

*Imágenes pese a todo* es un libro centrado, por un lado, en el análisis de cuatro fotografías realizadas por los *Sonderkommando* en el campo de exterminio de Auschwitz en agosto de 1944 y, por otro, a realizar una crítica al concepto de lo “inimaginable”, término tradicionalmente utilizado para hablar de la imposibilidad de comprensión y de visibilización de la *Shoah*, el Holocausto. Para GDH, no es necesario refugiarse en términos “absolutos” y “perezosos” como “«indecible»”, “«inimaginable»” o “impensable”<sup>1531</sup>. Por el contrario, su planteamiento es el opuesto: que “para saber” es necesario “imaginarse”<sup>1532</sup>. Según nuestro autor, películas como *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, basada solo en testimonios, en la filmación de espacios del presente y sin imágenes de archivo, se utilizaron como “coartada a todo un discurso sobre lo irrepresentable”. Uno de los máximos exponentes teóricos y defensores de esta posición, fue Gérard Wajcman, autor del libro *El objeto del siglo* (1998)<sup>1533</sup>. Wajcman además criticó los planteamientos de GDH contra “lo inimaginable” en distintos artículos que luego el propio GDH rebatió en *Imágenes pese a todo*.<sup>1534</sup>

Lo que aquí nos interesa abordar es cómo GDH introduce en este libro la cuestión del montaje, aunque sea sucintamente. En el capítulo titulado “Imagen-montaje o imagen-mentira”, nuestro autor habla de cómo estas cuatro fotografías -un privilegiado

---

<sup>1529</sup> GDH. *Images malgré tout*. París: Les Éditions du Minuit, 2003 [ed. cast. GDH. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004].

<sup>1530</sup> *Ibid.* Pág. 67.

<sup>1531</sup> *Ibid.* Pág. 47.

<sup>1532</sup> *Ibid.* Pág. 17.

<sup>1533</sup> WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo* (1998). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

<sup>1534</sup> El origen de la polémica comenzó con la exposición *Mémoire des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, realizada en el Hôtel de Sully, París, de 12 de enero al 25 de marzo de 2001. Fue comisariada por Pierre Bonhomme y Clément Chéroux, y en ella se mostraron las cuatro fotografías hechas por los *Sonderkommando*. Para esta exposición, GDH escribió un texto titulado “Images malgré tout”, que luego sería integrado en su libro *Imágenes pese a todo* (Pág. 17-79). Este texto, junto con la propia exposición, fue criticado duramente por Claude Lanzmann en una entrevista: “La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité” en *Le Monde*, 19/01/2001. Posteriormente, y siguiendo los planteamientos de Lanzmann, se publicarían los siguientes artículos críticos contra GDH: WAJCMAN, G. “De la croyance photographique”. En: *Les Temps modernes*, LVI, nº613. París. Gallimard, 2001. Pág. 47-83, y PAGNOUX, É. “Reporter photographe á Auschwitz”. *Ibid.* Pág. 84-108. La segunda parte del libro GDH que nos ocupa sería una respuesta a estos textos.

testimonio visual de los campos de exterminio durante su funcionamiento, que fue generalmente olvidado y apenas tomado en consideración-, deben ser vistas y pensadas como un “montaje”<sup>1535</sup> y no como imágenes solas. GDH habla entonces, remitiéndose a los trabajos de Warburg, Benjamin y Bataille, de “la fecundidad de un conocimiento por el montaje”. Un conocimiento que “[n]o consiente que se ponga cada imagen en cuarentena.”<sup>1536</sup>

En relación con la ausencia de imágenes de determinados episodios históricos -otros de los grandes temas del libro-, GDH considera que “la historia de las imágenes puede explicarse como un esfuerzo por *rebasar visualmente* las oposiciones triviales entre lo *visible* y lo *invisible*”<sup>1537</sup>. En este sentido, considera que, pese a los vacíos y a la ausencia del material de archivo, aquello que “no puede ser visto, pues, es necesario, que sea *montado*, a fin (...) de dar a *conocer pese a todo*”<sup>1538</sup>, ya que, como dijo Godard, “«[e]l montaje (...) es aquello que hace ver».”<sup>1539</sup> Otra idea importante que GDH toma del cineasta francés, a quien más adelante dedicará la monografía *Passés cités par JLG. L’oeil de l’histoire 5*, es que si para él el cine es “una forma que piensa”<sup>1540</sup>, el montaje sería entonces “el arte de producir esta forma que piensa. Procede, filosóficamente, como una dialéctica (...): es el arte de reflejar la *imagen dialéctica*.”<sup>1541</sup> GDH explica a continuación qué entiende por “imagen dialéctica” en Godard. Tal y como argumentó el cineasta francés, dos imágenes, al ser montadas, nos llevan a una “tercera imagen”, pero ésta no se trata de una fusión o “síntesis” de las otras dos. Para él, “presentar siempre de partida dos imágenes más que una, es lo que yo llamo la imagen, esta imagen hecha de dos, es decir, la tercera imagen.”<sup>1542</sup> Con esta frase, Godard habla de que esta nueva imagen -la tercera-, que es un montaje de otras dos, surge con un nuevo sentido o idea, y que no es simplemente la fusión de las otras; es una imagen que conlleva un pensamiento nuevo. Por otro lado, para GDH, “la

---

<sup>1535</sup> GDH. *Imágenes pese a todo, op. cit.* Pág. 179.

<sup>1536</sup> *Ibid.* Pág. 180.

<sup>1537</sup> *Ibid.* Pág. 198.

<sup>1538</sup> *Ibid.* Pág. 203.

<sup>1539</sup> GODARD, J-L. “Alfred Hitchcock est mort” (1980). En: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, I. 1950-1984*. París: Cahiers du cinéma, 1998. Pág. 415. Cit. en GDH. *Imágenes pese a todo, op. cit.* Pág. 204.

<sup>1540</sup> GODARD, J-L. *Histoire(s) du cinema III*. París: Gallimard, 1998. Pág. 55.

<sup>1541</sup> GDH. *Imágenes pese a todo, op. cit.* Pág. 204.

<sup>1542</sup> GODARD, J-L; ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours: Farrago, 2000. Pág. 27.

dialéctica [en Godard] debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan palabras, las imágenes y las palabras entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento.”<sup>1543</sup>

Volviendo a la relación entre lo visible y lo invisible en el cine y la Historia, GDH comenta que el cineasta francés, en *Histoire(s) du cinema*, la obra en la que Godard trató recuperar la memoria del siglo XX a través de las imágenes de cine, planteó que “*el cine muestra la historia, incluso aquella que no se ve, en la medida en que éste sabe montarla.*”<sup>1544</sup> El cine, mediante el montaje, es capaz de convocar a esos fantasmas, esas imágenes ausentes del pasado y hacerlas visibles, o más exactamente, presentes del algún modo. El montaje ayuda a convocar a esos fantasmas y hacer escuchar sus voces.

Además, Godard también habló directamente de la “imagen dialéctica” benjaminiana, como podemos ver en esta entrevista, donde afirma: “Hacer historia es pasarse horas mirando estas imágenes y después, de repente, contraponerlas, provocar una chispa. Con ello se construyen unas constelaciones, unas estrellas que se acercan o se alejan, tal y como quería Benjamin.”<sup>1545</sup> Unas palabras que para GDH muestran que estamos ante “«la imagen dialéctica» benjaminiana y así, pues, ante el conocimiento por el montaje.”<sup>1546</sup>

Benjamin, cuya presencia ha sido constante en todo el trabajo previo de GDH, será a sí mismo el autor-guía del que GDH se servirá para analizar al siguiente “montador”, Bertolt Brecht. Un libro en el que, como a continuación veremos, ahondará más profundamente en la relación entre el montaje de imágenes e Historia. El montaje, ya no será a partir de este momento en GDH solo una herramienta para “ver” las supervivencias, las fórmulas patéticas o los síntomas a partir de imágenes de Historia del arte, sino una forma de pensar críticamente la historia y de “tomar posición”. En esencia, el montaje continua siendo una técnica que nos ayuda a ver trabajar los

---

<sup>1543</sup> GDH. *Imágenes pese a todo*, op. cit. Pág. 205.

<sup>1544</sup> *Ibid.* Pág. 206.

<sup>1545</sup> Entrevista con Antoine de Baecque con Jean-Luc Godard: “Le cinema a ètè des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire”. *Liberation*, 6-7 abril de 2002. Pág. 45.

<sup>1546</sup> GDH. *Imágenes pese a todo*, op. cit. Pág. 207.



tiempos en la imagen, sin embargo, el conocimiento que ahora se producirá, será el de una mejor comprensión de la Historia, desmontada y remontada de forma anacrónica; una tarea que, como ya vimos, el propio Warburg inició en sus últimas láminas del atlas *Mnemosyne*. Es a partir de ellas, podríamos decir, que GDH comenzó a explorar este nuevo territorio del “montaje de la historia” en sucesivos libros, además de en sus exposiciones.

### 3.4.1 Bertolt Brecht: la dialéctica de montador

Comenzaremos con el primer libro de esta colección, *Quand les images prennent position* (2008), dedicada a la figura de Bertolt Brecht y a las obras que realizó durante su exilio, iniciado en el año 1933<sup>1547</sup>. Nos encontramos ante un autor que, durante sus años de peregrinaje logró “hacer de su posición de exilio un *trabajo* de escritura y de pensamiento.”<sup>1548</sup> Entre las obras que GDH destaca y a las que dedicará buena parte de su libro, se encuentra el *Arbeitsjournal* (1938-1955)<sup>1549</sup> [*Diario de trabajo*], donde el famoso autor teatral “*tom[ó] posición*” respecto a la guerra y la “situación militar, política e histórica.”<sup>1550</sup> Un diario de trabajo que funcionó para Brecht como un “*work in progress* de la reflexión y la imaginación, de la búsqueda y del hallazgo, de la escritura y de la imagen.”<sup>1551</sup> Se trata de un “diario de pensamiento” que entronca con una tradición moderna “que encontramos en Nietzsche, Aby Warburg, Hofmannsthal, Karl Krauss, Franz Kafka, Hermann Broch, Ludwig Wittgenstein (...).”<sup>1552</sup> Una clase de obra que además, en el caso del autor teatral, funciona como “un gigantesco *montaje de textos* con los estatus más diversos y de *imágenes* igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo.”<sup>1553</sup> Así, Brecht se sirvió en su diario de toda clase de imágenes: “obras de arte, fotografías de la guerra aérea, recortes de prensa (...)”, y con ellas creó sus propios “fotomontajes”.

---

<sup>1547</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2013. Pág. 13.

<sup>1548</sup> *Ibid.* Pág. 14.

<sup>1549</sup> BRECHT, B. *Arbeitsjournal. I: 1938 bis 1942. II: 1942 bis 1955*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973 [ed. cast. *Diario de trabajo (1938-1955)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977].

<sup>1550</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición, op. cit.* Pág. 15.

<sup>1551</sup> *Ibid.* Pág. 24.

<sup>1552</sup> *Ibid.* Pág. 25.

<sup>1553</sup> *Ibid.* Pág. 31.

En relación con la segunda guerra mundial, Bertolt Brecht también publicaría en 1955 el *Kriegsfibel*, el *ABC de la guerra*<sup>1554</sup>, el otro libro al que GDH dedicará gran parte de su análisis. Una obra que empieza “donde (...) acaba el *Diario de trabajo*”<sup>1555</sup> y en la que destaca aun más el uso de fotografías para describir sus ideas y mostrar una crítica visión de la segunda contienda mundial. En este caso, se trata de un verdadero atlas cuya “potencia visual”<sup>1556</sup> remite para GDH a los *Desastres de la guerra* de Goya.

Como su propio título indica, el *ABC de la guerra* tiene un afán pedagógico y expositivo; la necesidad de mostrar y hacer entender esas imágenes que guardan “memoria visual”<sup>1557</sup> de la guerra. En este sentido, para GDH, en el libro de Brecht “las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales. El proyecto se atiene por lo tanto a una doble propedéutica: *leer el tiempo* y *leer las imágenes* donde el tiempo tiene oportunidad de ser descifrado.”<sup>1558</sup> Hay, por supuesto, en todo este proceso, una “toma de posición política” que surge precisamente del acto de “montar” y remontar imágenes, y que ya “anticipa (...) ciertas obras de montaje histórico”<sup>1559</sup> tales como *Histoire(s) du cinema* (Jean-Luc Godard, 1998) o *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Harun Farocki, 1989), a cuyas películas dedicará GDH años más tarde dos estudios dentro de la colección *L’oeil de l’histoire*.

Nuestro autor comenzará analizando la lámina número 47<sup>1560</sup> de este atlas sobre la guerra que es el *Kriegsfibel* [*ABC de la guerra*]. En ella aparece un soldado norteamericano de espaldas frente al cadáver de un soldado japonés. La imagen, tomada de un periódico, tiene un pie de foto en el que aparece el siguiente texto: “Un

---

<sup>1554</sup> BRECHT, B. *Kriegsfibel*. Berlín: Eulenspiegel, 1955 [ed. cast. *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones del caracol, 2004].

<sup>1555</sup> *Ibid.* Pág. 37.

<sup>1556</sup> *Ibid.* Pág. 40.

<sup>1557</sup> *Ibid.*

<sup>1558</sup> *Ibid.* Pág. 43.

<sup>1559</sup> *Ibid.* Pág. 45.

<sup>1560</sup> Brecht denominó a estos montajes -que GDH llama “pequeñas máquinas dialécticas”-, como “fotoepigramas” (*Ibid.* Pág 54). Se trata de una palabra compuesta por “foto” y “epigrama”, término este último que se refiere a inscripciones de carácter funerario dentro del mundo greco-latino, algo que encaja perfectamente bien con el *Arbeitsfibel*, obra que en buena parte está dedicada a los muertos que provoca la guerra.

soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar. El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses.”<sup>1561</sup>

Bajo esta foto -ver *fig. 25*- aparecen unos versos del propio Brecht a modo de epigramas, que cuestionan no solo el sentido del texto que hay bajo la foto sino “nuestra forma de mirar la imagen.”<sup>1562</sup> Para GDH, esta lámina o placa con fondo negro “se ha convertido en el escenario de un encuentro entre tres espacios o tres temporalidades heterogéneas”. El primero sería el que corresponde al hecho en sí, sucedido “un día de 1943”. El segundo sería “el de la revista para la que trabaja el fotógrafo”, en cuyo pie de foto podemos apreciar su “actividad de propaganda”, ya que en él se trata de transmitir la idea de que fue necesario matar en legítima defensa al japonés, aquí convertido en figura traicionera al estar “escondido” dentro de una lancha a la espera de sus víctimas. El tercer nivel es el ideado por Brecht mediante ese “espacio en negro de la placa misma donde surge, en contrapunto a la imagen (...) el texto del poema<sup>1563</sup>”. Es aquí donde para GDH “tiene lugar una dialéctica”, ya que hay un choque o confrontación entre la postura política de Brecht (crítica del imperialismo tanto japonés como norteamericano) que aparece en su poema, y el contenido ideológico de la revista, que es mostrado tanto a través de la instantánea como de su pie de foto. De este modo, Brecht “introduce una duda saludable sobre el estatuto de la imagen sin que su valor documental sea, sin embargo, cuestionado.”<sup>1564</sup>

---

<sup>1561</sup> BRECHT, B. *ABC de la guerra, op. cit.* Pág. 106-107.

<sup>1562</sup> *Ibid.* Pág. 48.

<sup>1563</sup> *Ibid.*

<sup>1564</sup> *Ibid.* Pág. 49.

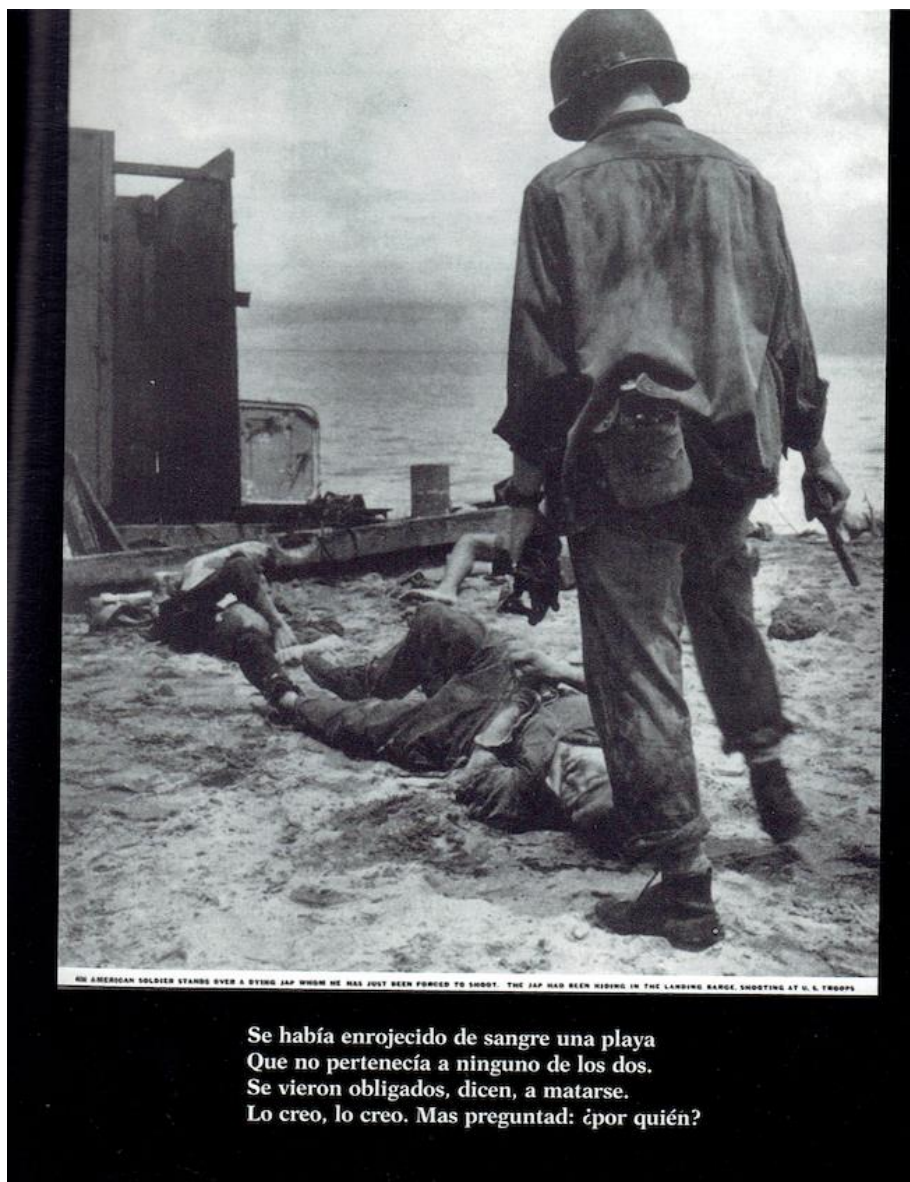


Fig. 25. BRECHT, B. Lámina nº 47, *Arbeitsfibel* (1955). Pág. 106.

A continuación, GDH centrará su análisis en una serie de términos que proceden del teatro brechtiano y que le servirán, como veremos, para elaborar su tesis central: que en Brecht el uso del montaje es fundamental tanto para comprender su teatro como su trabajo visual. El primero de estos términos será por supuesto el “efecto de distanciamiento” [*Verfremdungseffekt*], una técnica teatral con la que se trataba de alejar al espectador de los efectos de la “ilusión” para que éste pudiera tener “una actitud crítica y analítica frente al proceso representado.”<sup>1565</sup> GDH considera que Brecht, con este método, realizó tanto “una *crítica de la ilusión*” como “una *crítica de la representación*”. Así, para el dramaturgo “*distanciar, es mostrar (...)* es hacer de la

<sup>1565</sup> BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro* (1933-1947). Madrid: Alba editorial, 1999. Pág. 131.

imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión.”<sup>1566</sup> Pero, sobre todo, en el caso del *ABC de la guerra*, donde Brecht aplicó también estos planteamientos, se intentó obtener “una *mirada crítica* de la historia.”<sup>1567</sup> “Distanciamiento” sería así “la *toma de posición* por excelencia.”<sup>1568</sup> Además, según GDH, el “efecto de distanciamiento”, no se puede desligar en Brecht de la cuestión del montaje, ya que

*[d]istanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa. Pero de resultas, este conocimiento por el montaje sería conocimiento por la extrañeza.*<sup>1569</sup>

Como vemos, nuestro autor establece que “distanciar” es hacer ver y entender mediante un doble proceso dialéctico: primero, desmontar o descomponer una serie de elementos tomados de la realidad histórica, para luego recomponerlos o remontarlos de forma distinta. De todo ello, surge un “conocimiento por montaje” que es así mismo “*un conocimiento por la extrañeza*”, expresión que supone una cierta deriva de nuestro concepto capital. Pero, ¿a qué se refiere GDH con “extrañeza”? En sus escritos, Brecht afirma que “extraño” [*fremd*] no se refiere a “raro”, sino a “representar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental), ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas.”<sup>1570</sup> Como explica a continuación nuestro autor, esta extrañeza surge por tanto al “articular”, dialécticamente, “un no-saber y comprensión, particularidad y generalidad, contradicción y desarrollo histórico (...).”<sup>1571</sup> En esencia, lo que explica GDH, es que este sentimiento de extrañeza hace que nos cuestionemos incluso las imágenes familiares, y que lo conocido lo veamos de forma más distanciada, como algo extranjero, lo que vendría a ser la “extrañeza del distanciamiento”<sup>1572</sup>. Así, como explicó Maurice Blanchot en relación a la noción de extrañeza en Brecht, “la imagen, capaz del efecto de extrañeza, realiza por tanto una suerte de experiencia,

---

<sup>1566</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. Pág. 76-77.

<sup>1567</sup> *Ibid.* Pág. 79.

<sup>1568</sup> *Ibid.* Pág. 75.

<sup>1569</sup> *Ibid.* Pág. 81.

<sup>1570</sup> *Ibid.*

<sup>1571</sup> *Ibid.* Pág. 82.

<sup>1572</sup> *Ibid.* Pág. 79.

mostrándonos que las cosas quizás no sean lo que son, que depende de nosotros verlas de otra forma y, por esa abertura, hacerlas imaginariamente otras, y luego realmente otras.”<sup>1573</sup>

A continuación, GDH retoma la cuestión del montaje en la obra de Brecht, llegando a afirmar que el “montaje es un elemento fundamental de la poética brechtiana”, tanto en sus obras de teatro como en sus fotomontajes. La manera de “mostrar” de Brecht, sería “*disponiendo*: no las cosas mismas (...) sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos”. Se trata, en definitiva,

de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Eso es el montaje: no se muestra más que desmembrando (...) No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás.

Y es un poco como si, históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas -recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch-, la decisión de *mostrar por montajes* [*montrer par montages*], es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo. *El montaje sería un método de conocimiento*<sup>1574</sup> [*Le montage serait une méthode de connaissance*] y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX; se habría convertido en el *método moderno* de por excelencia.<sup>1575</sup>

En esta reveladora cita, podemos ver una vez más la que se ha convertido en una de las tesis centrales del pensamiento de GDH respecto al montaje: que éste surgió en un contexto muy determinado (entreguerras), un momento de verdadera “crisis”. El montaje sería pues la respuesta moderna<sup>1576</sup> a esta situación de desorden y de caos. Un momento de ruptura, de dislocación, en el que se desarrolló una nueva forma de conocimiento, el montaje, técnica que “hace surgir y adjunta esas formas heterogéneas

---

<sup>1573</sup> BLANCHOT, Maurice. “L’effect d’étrangeté” (1957-1960). En: *L’entretien infini*. París: Gallimard, 1969. Pág. 533-534. Cit. en GDH. *Cuando las imágenes...*, op. cit. Pág. 86.

<sup>1574</sup> El subrayado es mío.

<sup>1575</sup> *Ibid.* Pág. 97-98.

<sup>1576</sup> GDH también menciona en relación a este tema que: “*El arte moderno descompone el orden de las cosas*: desde este punto de vista, hay que situar en la misma esfera estética obras tan distintas como las de James Joyce y Franz Kafka, Marcel Proust y Julien Green, André Breton y Alfred Döblin” (*Ibid.* Pág. 98).

ignorando todo orden de grandeza, toda jerarquía, es decir, proyectándolas en el mismo plano de proximidad, como en la parte delantera de un escenario.”<sup>1577</sup> Todo se igualaba así en la “mesa de montaje” porque allí las imágenes son arrancadas de su contexto original, al que estaba ligadas por una férrea lógica, y se convierten en elementos que pueden ser montados irreverentemente, con cualquier otro, rompiendo de este modo con todas las jerarquías y las categorías previas, y haciendo estallar el sentido único y cerrado que se da a las imágenes. Una técnica, en definitiva, basada en la yuxtaposición de elementos contrapuestos, en las rupturas, en las fisuras y en los intervalos, que se desarrolló, como viene explicando GDH, en un contexto histórico quebrado por la barbarie.

Por supuesto, Brecht fue uno de estos artistas que vieron en el montaje una herramienta fundamental para lidiar, dialécticamente, con la Historia. Como afirma GDH, se trataba “de una forma de exponer la verdad desorganizando -y no explicando- las cosas. La dialéctica del dramaturgo, como la de artistas y pensadores no académicos como fueron, por ejemplo, Raoul Hausmann, Sergei Eisenstein, Georges Bataille, Walter Benjamin o Carl Eisenstein, es una *dialéctica del montador*, es decir, «dys-pone»<sup>1578</sup>, separando y readjuntando sus elementos en el punto de su más improbable relación.”<sup>1579</sup> Se trata, sobre todo, de montar, no siguiendo “el orden las razones, sino de las «correspondencias» (para hablar de Baudelaire), de las «afinidades electivas» (para hablar de Goethe y de Benjamin), de los «desgarros» (para hablar de Georges Bataille) o de las «atracciones» (para hablar con Eisenstein)<sup>1580</sup>”. Términos todos ellos que, junto con la “iconología de los intervalos” de Warburg, forman parte de esta continua redefinición del montaje según la visión de GDH.

Respecto a la noción de dialéctica en Brecht, nuestro autor considera que el dramaturgo “se sitúa explícitamente en la tradición de [la] dialéctica filosófica” griega, que tuvo su punto culminante con Platón. Una dialéctica entendida por él como una confrontación de “diferentes puntos de vista sobre una misma cuestión.”<sup>1581</sup> Sin embargo, posteriormente, su interés por la dialéctica derivaría hacia la figura de Hegel. Con él,

---

<sup>1577</sup> *Ibid.* Pág. 99.

<sup>1578</sup> Esta palabra la toma de los escritos de Goya.

<sup>1579</sup> *Ibid.* Pág. 108.

<sup>1580</sup> *Ibid.*

<sup>1581</sup> *Ibid.* Pág. 104.

según GDH, “la dialéctica se convierte (...) en la estructura misma de las cosas y el método absoluto del pensar puro, el sistema de saber por excelencia, el conocimiento último de la historia, la manera justa de *plantear la verdad* en su devenir.”<sup>1582</sup> Además, como apunta GDH, Brecht tuvo influencia de Hegel a través de otras lecturas. Según nuestro autor, leyó de forma conjunta “la *Estética*” y “su *Filosofía de la historia*”<sup>1583</sup>, negándose “a separar historia del arte de la historia política”. Así, tal y como señaló el filósofo Louis Althusser, Brecht introdujo “la política en el pensamiento del arte como Marx lo había hecho en el pensamiento histórico.”<sup>1584</sup>

Brecht, por supuesto, llevó al ámbito teatral esta comprensión de la dialéctica, algo que podemos apreciar en su “teatro épico” [*Episches Theater*], también conocido como “teatro dialéctico”. Esta forma dramática se caracterizaba, según palabras del propio poeta alemán, por el “efecto distanciador”, por “un punto de vista político y social” y por apelar “a la razón del espectador” y no solo a sus sentimientos. Además, el “teatro épico” “procura conocimientos” al espectador, ya que éste se “confronta” a la “acción” de la obra, y toma al “hombre como objeto de análisis”<sup>1585</sup>.

---

<sup>1582</sup> *Ibid.* Pág. 105. Hegel, yendo más allá de la filosofía griega, consideró la dialéctica como el “único método capaz de garantizar el conocimiento científico de lo absoluto y de convertir la filosofía en ciencia (...)”. Pero, sobre todo, trató de dar “movimiento” a esta noción, “un movimiento circular” que se dividió en “tres momentos:

1. la tesis, que es el momento abstracto o intelectual.
2. la antítesis, que es el momento dialéctico (en sentido estricto) o negativamente racional.
3. la síntesis, que es el momento especulativo o positivamente racional” (REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Herder, 2010. Pág. 108).

<sup>1583</sup> GDH se refiere a *Lecciones de estética* (1835). Akal, Madrid, 2007 y a su *Fenomenología del espíritu* (1807). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

<sup>1584</sup> GDH. *Cuando las imágenes...*, *op. cit.* Pág. 105.

<sup>1585</sup> BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro*, *op. cit.* Pág. 138, 46, 63 y 46. En este libro desarrolló su teoría acerca del teatro épico. Estas son algunas de las ideas principales: “Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador” (*Ibid.* Pág. 63). “La ventaja principal del teatro épico con su efecto distanciador, que sólo persigue mostrar el mundo de modo que sea manejable, es precisamente su naturalidad y terrenalidad, su humor y su renuncia a esos elementos místicos que le quedan del teatro habitual de tiempos pasado” (*Ibid.* Pág. 138). “El teatro épico se interesa principalmente por el comportamiento de los seres humanos entre sí, allí donde es significativo (típico) desde un punto de vista histórico y social” (*Ibid.* Pág. 231). “El interés del teatro épico es, pues, un interés eminentemente práctico. Muestra el comportamiento humano como algo alterable, al hombre como dependiente de determinadas circunstancias económicas y políticas y, al mismo tiempo, como capaz de cambiarlas” (*Ibid.* Pág. 232). La acción en el teatro épico “obliga” al espectador “a tomar decisiones” (...) le procura conocimientos (...) El espectador es confrontado con ella (...) Se trabaja con argumentos [que] se exacerban hasta producir conocimiento (...) El hombre es objeto de análisis” (*Ibid.* Pág. 46).



Walter Benjamin, quien será durante este libro el “intérprete” del que GDH se servirá para leer a Brecht, consideró que otras de las características fundamentales del teatro épico fue que rompía “con la catarsis aristotélica”, la “interrupción de la acción”<sup>1586</sup> y que “sus formas corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y la radio”<sup>1587</sup>. En este sentido, para Benjamin “[e]l teatro épico avanza, de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empujones. Su forma fundamental es la del «shock» por el que se encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza (...) surgen así intervalos que más bien perjudican la ilusión del público (...) Dichos intervalos están reservados para que tome posición crítica (...)”<sup>1588</sup> Hay, por lo tanto, en el teatro épico brechtiano, una labor de montaje que hace que el espectador, gracias a la “interrupción” y los “shock” -término que remite a Eisenstein-, pueda adoptar una postura “crítica”.

Volviendo a los fotomontajes de Brecht -cuyas técnicas guardan cierta correspondencia con sus montajes teatrales-, GDH pone como ejemplo las páginas del *Arbeitsjournal* del día 15 de junio de 1944. Se trata de una doble página en la que podemos ver tres fotos. La de la izquierda corresponde al Papa Pio XII. Arriba a la derecha se ve al General Rommel y bajo ella un “osario nazi en Rusia”, donde hay varias mujeres llorando. En este montaje, donde GDH ve “algo de la iconología de los intervalos”<sup>1589</sup> de Warburg, Brecht unió en su mismo montaje tres momentos “separados en el espacio” pero “contemporáneos”<sup>1590</sup>.

---

<sup>1586</sup> BENJAMIN, W. “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)” (1939). En: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1998. Pág. 36.

<sup>1587</sup> BENJAMIN, W. “¿Qué es el teatro épico? (primera versión)”, *op. cit.* Pág. 22.

<sup>1588</sup> BENJAMIN, W. “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)”, *op. cit.* Pág. 39.

<sup>1589</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición*, *op. cit.* Pág. 89.

<sup>1590</sup> *Ibid.* Pág. 90-91.

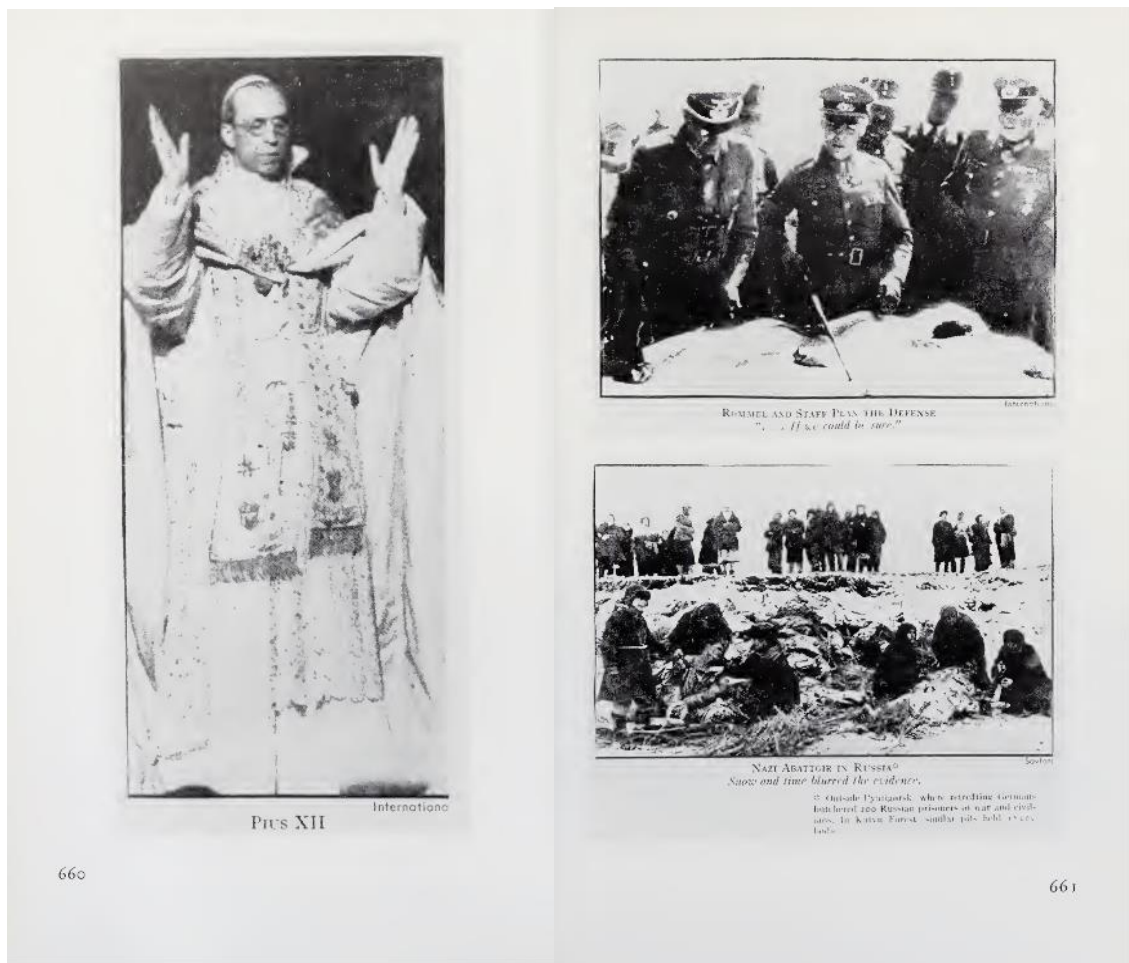


Fig. 26. BRECHT, B. *Arbeitsjournal*, 15 de junio de 1944. Fotomontaje. Pág 660-661.<sup>1591</sup>

Según GDH, las tres imágenes, en esta doble página, “proviene de una misma historia. Su montaje nos muestra cómo un jefe religioso no bendice el mundo más que para lavarse las manos de las injusticias que pasa bajo silencio; cómo, a las manos levantadas del papa, hace eco la varita que Rommel dirige autoritariamente sobre el mapa (...) y cómo estos dos gestos del poder (religioso, militar), responden los gestos de sufrimiento y de lamento de aquellas que ya no tienen nada, esas mujeres rusas que desenterran y abrazan trágicamente a sus muertos.”<sup>1592</sup> Para GDH, en estas páginas se aprecia perfectamente cómo Brecht “en su mesa de montaje”, idea un “desmontaje-remontaje”<sup>1593</sup>. Desmonta porque toma fotos de su contexto original (recorta, separa), y luego remonta yuxtaponiendo estas imágenes dispares en las páginas de su diario, su mesa de montaje. Con esta tarea, crea una asociación inédita entre ellas que rompe las

<sup>1591</sup> BRECHT, B. *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1944*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973. Pág. 660-661.

<sup>1592</sup> GDH. *Cuando las imágenes...*, op. cit. Pág. 91.

<sup>1593</sup> *Ibid.* Pág. 112.

fronteras de espacio-tiempo, ya que ninguno de los tres hechos se daba en el mismo lugar ni exactamente en el mismo momento, aunque eran contemporáneos. Además, Brecht, con este “montaje de gestos”<sup>1594</sup>, no solo rompe estas fronteras espacio-temporales, sino que utiliza las dos primeras imágenes como si se trataran de gestos de transición que nos llevan hacia otro momento/gesto alejado en el espacio. Así la fórmula sería esta: gesto de bendecir (Vaticano) + gesto de señalar (Alemania) = gesto de llorar (Rusia). Una dinámica de gestos que posee un sentido determinado: el dolor y la muerte proceden de gestos previos: mano que sube hacia el cielo -bendición/absolución de la violencia-, y mano que señala hacia el mapa, la tierra, un abajo que luego se convierte en tumba.

Sin embargo, advierte GDH, esta “exposición por montaje” que vemos en estas páginas, no pretende “la comprensión global”; ya que “interpreta los objetos que “*dys-pone*” pero sin “creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de la superficie”. Un tipo de exposición que configura “nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones. Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes.”<sup>1595</sup> Así, la actividad artística “desmonta y vuelve a montar la historia para mostrar su tenor político.”<sup>1596</sup>

Para GDH, especialmente en el *Kriegsfiibel*, “el montaje instaura una toma de posición - de cada imagen respecto a las otras, de todas las imágenes respecto a la historia-, y ésta, a su vez, sitúa el libro iconográfico en la perspectiva de un trabajo inédito de la *imaginación política*.”<sup>1597</sup> Además, considera que este libro de Brecht, en general olvidado por los académicos, es el “más benjaminiano” de todos por diversos motivos. Primero, por su “*crítica de la violencia*” y segundo porque “plantea en su material visual mismo, la cuestión de las relaciones entre la *estetización de la política* y la *politización de la imagen*”<sup>1598</sup>. Recordemos que Benjamin consideró en su artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) que era necesario

---

<sup>1594</sup> *Ibid.* Pág. 110.

<sup>1595</sup> *Ibid.* Pág. 127-128.

<sup>1596</sup> *Ibid.* Pág. 133.

<sup>1597</sup> *Ibid.* Pág. 141.

<sup>1598</sup> *Ibid.* Pág. 142.

responder “a la «*estetización de la política*»” llevada a cabo por el fascismo con una “«*politización del arte*».”<sup>1599</sup>

Benjamin además consideró que uno de los hallazgos de Brecht fue precisamente combinar el teatro épico “con la producción visual de vanguardia”<sup>1600</sup>, caso del cine de Eisenstein o los fotomontajes de John Heartfield. Así, en su artículo “El autor como productor” (1934), destacó que “el principio del teatro épico reposa, al igual que el principio del montaje, en la interrupción.”<sup>1601</sup> La “interrupción” de la “acción” se convirtió en el teatro brechtiano en un recurso que permitía alejar de la “ilusión” al espectador y, sobre todo, que le ayudaba a “*toman posición* ante los acontecimientos.”<sup>1602</sup>

“*Tomar posición*” [*pendre position*]. Vemos, pues, en este texto de Benjamin, el origen del término a partir del cual GDH tituló la obra que nos ocupa. Una “toma de posición” que, como el propio Benjamin describe, no podemos desligar de la cuestión del montaje, ya que éste se produce gracias a los cortes e interrupciones de la “acción”. El espectador, de este modo, debido a este recurso de “detener la acción” podía adoptar una posición crítica frente a las situaciones que se le planteaban. Las técnicas que utilizaba Brecht para introducir estas “interrupciones” eran variados: canciones, “cambios de iluminación, banderolas-comentario o títulos proyectados sobre una pantalla.”<sup>1603</sup> Las “junturas”, eran así “visibles” e interrumpían el relato, obligando al espectador a sentir los cortes y los intervalos, y a pensar *entre* ellos. Técnicas que, muchas de ellas, fueron tomadas de otras producciones de vanguardia. Así, GDH considera que del mismo modo que “la novela practica el montaje” o el cine también se

---

<sup>1599</sup> *Ibid.* Pág. 142. La frase de Benjamin procede de: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (primera versión, 1935). En: *Obras completas Libro I/ vol. 2*. Madrid: Ábada editores, 2008. Pág. 47. La cita completa es: “*Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte*”. En la siguiente versión, la francesa de 1936, esta frase final del artículo es la misma. Sin embargo, para la versión de 1939 Benjamin redactó un nuevo final: “He ahí lo que resulta de la estetización de la política perpetrada por las doctrinas totalitarias. Las fuerzas constructivas de la humanidad responden pues a ello con la politización del arte.” (*Ibid.* Pág. 353).

<sup>1600</sup> GDH. *Cuando las imágenes...*, *op. cit.* Pág. 149.

<sup>1601</sup> BENJAMIN, W. “Teatro y radio. Sobre el control recíproco de lo que es su trabajo educativo”. En: *Obras completas libro II/vol. 2, op cit.* Pág. 392.

<sup>1602</sup> BENJAMIN, W. “El autor como productor” (1934). En: *Obras completas libro II/vol. 2, op cit.* Pág. 312. El subrayado es mío.

<sup>1603</sup> *Ibid.* Pág. 167.

servió del montaje “como proceso operatorio de troceamiento y de recomposición (...) el teatro de Brecht recompone las fuerzas de lo político por descomposición y exposición analítica de la historia.”<sup>1604</sup>

Otra de las expresiones que GDH toma del texto de Benjamin para comprender a Brecht, es la noción de “exponer”, ya que según el pensador alemán el teatro épico “expone situaciones”<sup>1605</sup>, un acto político que le aleja de la simple representación. Esta idea de “*exposición de lo político*”, fue una de las preocupaciones primordiales, según GDH, de Brecht y de Benjamin, puesto que cada uno, desde su actividad intelectual y artística, intentaron “pensar las condiciones de una nueva *política de la exposición*.”<sup>1606</sup> Para nuestro autor, la única forma de “exponer” es “mostrando los conflictos, las paradojas, los choques recíprocos que tejen toda la historia”<sup>1607</sup>. Este es el motivo por el que, tal y como explica GDH, “el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición (...) El montaje sería a las formas lo que la política es a los actos: necesita juntos estos dos significados.”<sup>1608</sup> Pero sobre todo, para GDH, siguiendo de nuevo a Benjamin, el montaje, no sería tan solo “una propiedad estilística”, sino que “[p]rocede, generalmente, de toda manera filosófica de remontar la historia, ya se trate de un «remontaje» hacia el origen (...) o de un «remontaje» de lo contemporáneo (...). Una manera «filosófica»: otra manera de nombrar aquí la *dialéctica*. Ya que la dialéctica y el montaje son indisociables en esta reconstrucción del historicismo.”<sup>1609</sup>

En la parte final de su libro, GDH trata, en relación con Brecht, la cuestión del *pathos*, o más exactamente su “concepción patética de la historia.”<sup>1610</sup> Al autor teatral, le preocupaba concretamente la pérdida de “memoria de los sufrimientos padecidos”<sup>1611</sup> por el pueblo y consideraba que era función del creador exponer esa memoria. Una preocupación que compartía con Benjamin, quien consideraba que “el pensador e

---

<sup>1604</sup> *Ibid.* Pág. 150.

<sup>1605</sup> BENJAMIN, W. “El autor como productor” (1934). En: *Obras completas libro II/vol. 2, op cit.* Pág. 311.

<sup>1606</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición, op, cit.* Pág. 146.

<sup>1607</sup> *Ibid.* Pág. 153.

<sup>1608</sup> *Ibid.*

<sup>1609</sup> *Ibid.* Pág. 155.

<sup>1610</sup> *Ibid.* Pág. 194.

<sup>1611</sup> *Ibid.*

historiador tiene como función política primera utilizar su memoria como “«advertencia de incendios» futuros.”<sup>1612</sup> En esta línea de pensamiento, Brecht planteó en sus escritos que era necesario “volver a poner en escena la «imaginación de los sufrimientos futuros» sobre la base de una memoria de “sufrimientos padecidos».”<sup>1613</sup> Para ello, Brecht prestó una especial “atención sobre el problema -antropológico, estético, político-, de la *memoria de los gestos*” y, tanto en sus atlas iconográficos sobre la guerra como en sus obras teatrales, buscó la forma de “exponer” esa memoria gestual de sufrimientos:

Así como se inventa una «dramaturgia no aristotélica» recurriendo a la epopeya, género griego más antiguo que la tragedia, Brecht utiliza su documentación iconográfica de la guerra presente como una mesa de montaje, un atlas donde localizar y reconstruir los movimientos geográficos e históricos del gesto y del afecto humano políticamente suscitados en el cuerpo de cada uno. Sin saber nada, según parece, de las nociones introducidas por Aby Warburg en historia del arte, Brecht, trazó, en su *Arbeitsjournal*, en la *Kriegsfibel* y en los *Modellbücher* dramaturgicos, toda una red de «fórmulas patéticas» (*Pathosformeln*) (...).<sup>1614</sup>

GDH pone como ejemplo de esta “puesta en escena” de “fórmulas patéticas” su famosa obra *Madre Coraje* (1939), concretamente la escena en la que la protagonista espera la ejecución de su hijo. La madre, durante ese trágico momento, grita, pero lo hace en silencio e “inmóvil”. Un grito que no es “menos patético y *pietà-tico* que el grito de Medea o la protesta de Antígona. Es inmóvil, ciertamente mudo. Pero entonces se presenta, exactamente, como un *grito fotografiado* o hecho estatua, es decir como un grito mostrado en su “dialéctica detenida”, en resumen, un grito deliberadamente expuesto en su *imagen*.”<sup>1615</sup> Un gesto que GDH monta en su libro junto a otro grito mudo de una madre en Singapur que aparece en el *Kriegsfibel*, en la placa 39, como forma de visibilizar esta correspondencia gestual. Son imágenes, las dos, que guardan gestos de la memoria de un sufrimiento que van más allá de lo histórico.

---

<sup>1612</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. Pág. 194-195.

<sup>1613</sup> *Ibid.* Pág. 195.

<sup>1614</sup> *Ibid.* Pág. 198.

<sup>1615</sup> *Ibid.* Pág. 200.

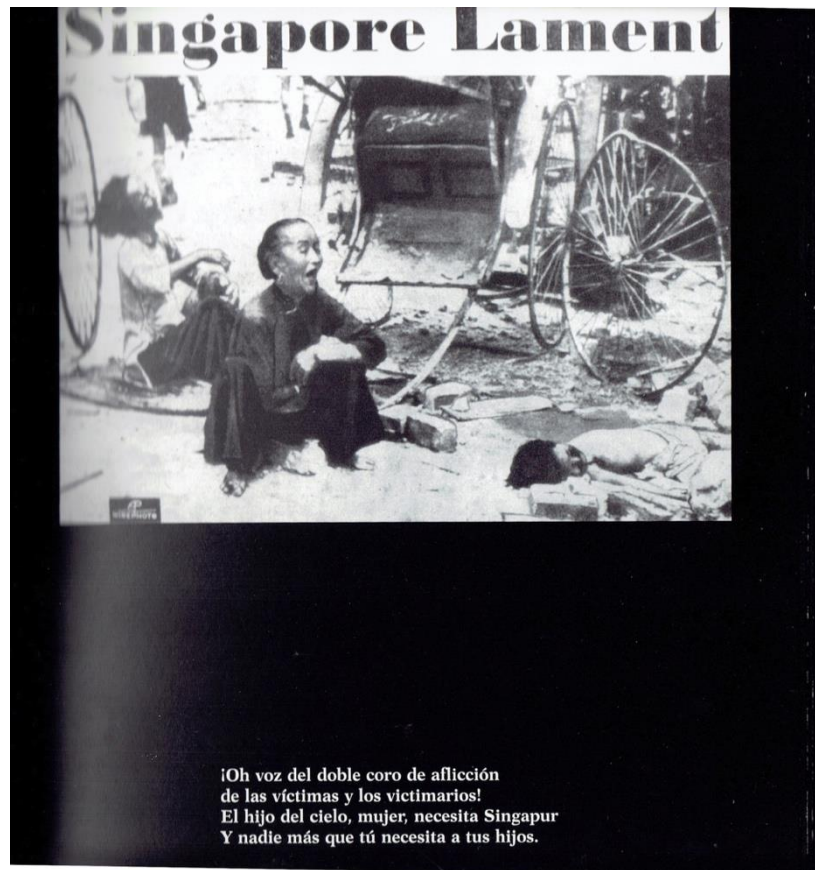


Fig. 27. BRECHT, B. *ABC de la guerra*, 1955. Placa 39. Pág. 91.<sup>1616</sup>



Fig. 28. BRECHT, B. *Courgamodell*, 1949. Placa 120ª. Berlín: Akedemie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv.

<sup>1616</sup> BRECHT, B. *ABC de la guerra*, op, cit. Pág. 91.



Otra imagen que también muestra una fórmula patética y su “larga duración”, o más bien sus reparaciones continuas en momentos de sufrimiento, sería la placa 59 de *Kriegsfibel*, en la que aparece una mujer con los brazos en cruz delante del cadáver de su hijo y que remite a una “pietá”:

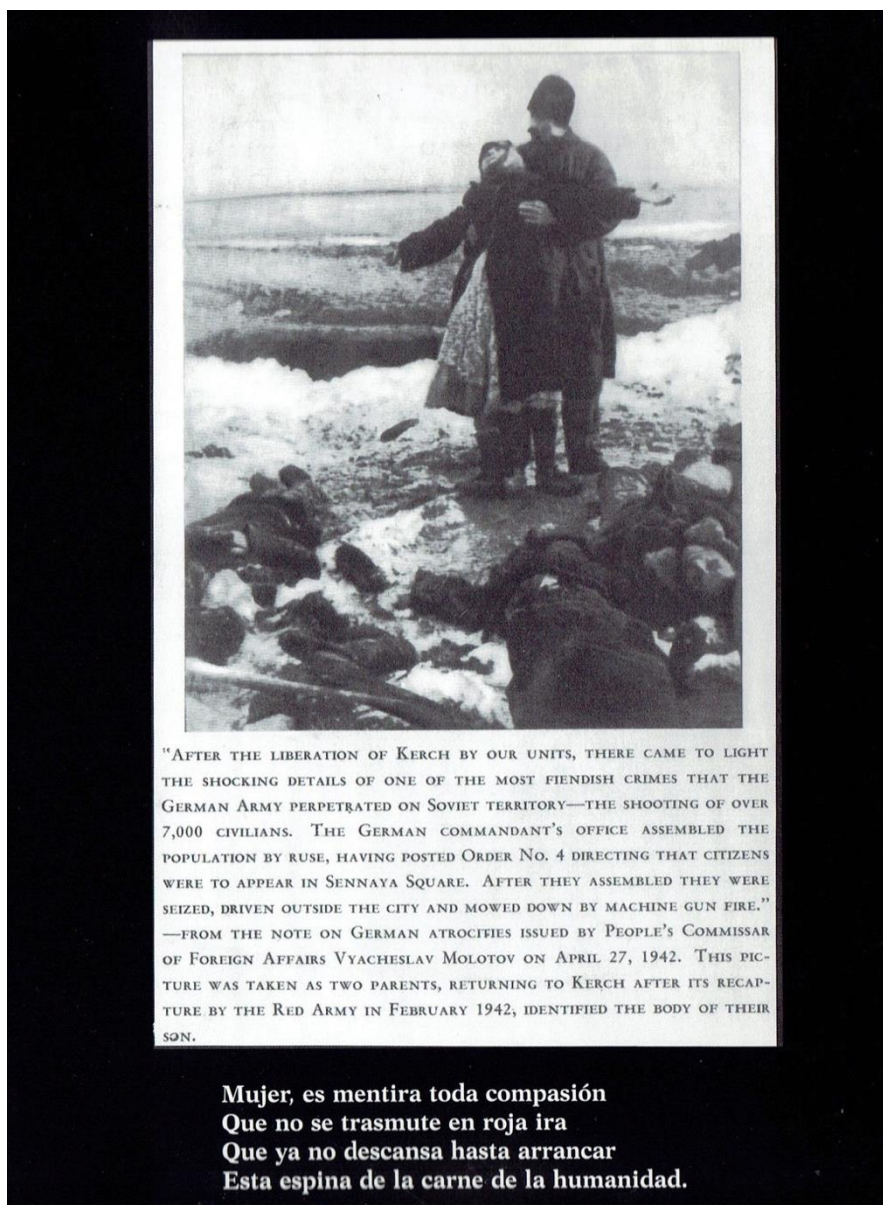


Fig. 29. BRECHT, B. *ABC de la guerra* (1955). Placa 59. Pág. 131<sup>1617</sup>.

Para GDH, esta imagen, junto con el epigrama, es “un *vehículo de memoria*” que trasciende el “*documento de la historia.*”<sup>1618</sup> En ella, vemos un gesto que guarda memoria de muchos otros dolores, y que reaparece no por una voluntad de cita o de

<sup>1617</sup> *Ibid.* Pág. 131.

<sup>1618</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición*, *op. cit.* Pág. 209.



representación, sino como un gesto atemporal de sufrimiento más allá de lo histórico. Una idea que subyace en el propio “epigrama”<sup>1619</sup> que hay bajo la foto, un texto poético de Brecht que, a diferencia del texto del periódico, que describe ideológicamente un hecho concreto, expresa, mediante una forma lírica, cuestiones más atemporales. De este modo, para GDH, los poetas como Brecht, con sus montajes de epigramas arcaicos -de tradición funeraria greco-latina- y sus fotografías modernas, “no cuentan, sino que *remontan la historia*: nadan contra la corriente del flujo histórico (...) y luego disponen todas las cosas según la medida de sus propios montajes reminiscentes. Así inventan un arte de la memoria (...).”<sup>1620</sup> Un “arte de la memoria”, en definitiva, del sufrimiento de los pueblos.

Este planteamiento de “remontar la historia”, es para GDH “nadar contra la corriente del río”, es trabajar “en las divisiones del tiempo, deconstruyéndolo como un cineasta construye su historia al disponer sus *rushes*. Esto supone inventar ritmos, escribir por cortes y por remontajes constantes; pero también ver la historia desarrollarse de otra manera que como una crónica factual portadora de sentido, sino es de un *telos*.”<sup>1621</sup> Un trabajo llevado a cabo por artistas como Brecht quien, con su *Kriegsfibel* o con sus obras teatrales, intervinieron y cuestionaron la finalidad del relato histórico, desmontando y remontando tiempos y espacios, siendo capaces en este proceso de “suscitar una experiencia nueva, otro conocimiento.”<sup>1622</sup> Un “*conocimiento por los montajes*”<sup>1623</sup> que se produce como sabemos gracias al poder de la imaginación, su motor. De esta forma, el “montaje” sería para GDH, una “actividad en la que la imaginación se convierte en una técnica -una artesanía, una actividad de las manos y de aparatos-, de producir pensamiento en el ritmo incesante de las *diferencias* y de las *relaciones*.”<sup>1624</sup>

---

<sup>1619</sup> Es importante señalar en relación a las “leyendas” que acompañan a las imágenes, que GDH considera que “[t]odas las imágenes de la historia necesitan, no sólo una leyenda (...) sino una *leyenda dialectizada*, una leyenda al menos redoblada. Es decir, una toma polifónica ante la historia. El lirismo nombraría quizás esta misma polifonía” (*Ibid.* Pág. 210).

<sup>1620</sup> *Ibid.* Pág. 211-212.

<sup>1621</sup> *Ibid.* Pág. 225. *Telos* es un término utilizado por Aristóteles, “que significa que todo tiende a la perfección; ni “objetivo” ni “finalidad” reflejan el pleno sentido del término, pues *telos* incluye también el proceso por el cual algo alcanza su forma perfecta (...) Un *telos* universal lo hay solamente para la naturaleza como un todo” (DURING, Ingemar. *Aristóteles: exposición e interpretación*. México: Universal Nacional Autónoma de México, 2005. Pág. 673).

<sup>1622</sup> *Ibid.* Pág. 272.

<sup>1623</sup> *Ibid.* Pág. 294.

<sup>1624</sup> *Ibid.* Pág. 295.

Dos ejemplos de estos “montajes imaginativos”<sup>1625</sup> serían por supuesto el *Arbeitsjournal* y el *Kriegsfibel* de Brecht. En ellos, el poeta y dramaturgo montó imágenes documentales recortadas y desmontadas sobre la guerra para asociarlas en un nuevo des/orden imaginativo. Asociaciones que crea el “vidente”, aquel que es capaz de ver las conexiones ocultas entre las imágenes y que supera -sirviéndose del anacronismo-, la linealidad y la unidad espacio-temporal. De esta forma, la única forma de comprender la Historia, concluye GDH, o más concretamente las imágenes de la Historia, será mediante la imaginación. Un capacidad imprescindible “para volver a ver las imágenes y, por lo tanto, para volver a pensar la historia.”<sup>1626</sup>

### 3.4.2 Harun Farocki: *Remontajes del tiempo padecido*

Continuaremos ahora con el segundo libro de su colección, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2* (2010) [*Remontajes del tiempo padecido*], obra que se encuentra dividida en dos partes. La primera, está centrada en abordar la tarea de cómo hacer “legible”<sup>1627</sup> la memoria de holocausto, saturada de imágenes y de documentos, y la segunda está dedicada al trabajo como montador del cineasta alemán Harun Farocki (1944-2014), unos de los máximos exponentes del cine ensayo, y perteneciente al llamado “Nuevo cine alemán”.

Conceptualmente, una de las nociones centrales del libro, además de la de montaje, será “legibilidad” [*Lesbarkeit*], tal y como GDH la entiende a partir de Walter Benjamin<sup>1628</sup>.

---

<sup>1625</sup> *Ibid.* Pág. 304.

<sup>1626</sup> *Ibid.* Pág. 310.

<sup>1627</sup> GDH. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015. Pág. 16.

<sup>1628</sup> Este es el párrafo dónde aparece el término según lo utiliza GDH: “Lo que distingue a las imágenes de las «esencias» de la fenomenología es su índice histórico (...) Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente este “alcanzar legibilidad” constituye un punto crítico del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo Ahora es el Ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempos hasta estallar (...) No es que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en donde lo que Ha sido se une como un relámpago al Ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que Ha sido con el Ahora es dialéctica: no de naturaleza temporal sino de naturaleza figurativa. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la

Para nuestro autor, la “legibilidad de un acontecimiento histórico” es mirar “hacia las innumerables *singularidades* que atraviesan el acontecimiento (...)” Pero para hacer visible ese “acontecimiento histórico”, para darle “legibilidad”, será preciso, tal y como escribió Walter Benjamin, “«retomar para la historia el principio del montaje» (*das Prinzip der Montage*).”<sup>1629</sup> Según GDH,

este principio no es otro que la puesta en evidencia de las singularidades pensadas en sus relaciones, en sus movimientos y en sus intervalos: se trata, en efecto, en el montaje, de «levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular (*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*) el cristal del acontecer total (*Kristall des Totalgeschehens*)»<sup>1630</sup>

El autor del que GDH se servirá para hablar de todas estas cuestiones (“legibilidad” de la Historia y montaje), será Harun Farocki, a quien como dijimos dedica la segunda parte del libro, la más extensa. Farocki, al igual que Bertolt Brecht, llevó a cabo “un *montaje crítico* de sus imágenes: montaje del pensamiento elevado hasta el ritmo de la cólera para mejor, calmadamente, ofender la violencia del mundo.” Para GDH, del mismo modo que “Warburg estuvo obsesionado, toda su vida, por la dialéctica de lo que llamaba los *monstra* y los *astra* -dialéctica que ponía en juego, según él, toda la «tragedia de la cultura»- (...) Harun Farocki permanece en la brecha de una terrible pregunta (...) ¿por qué, en qué y cómo la producción de imágenes participa en la *destrucción de los seres humanos*?”<sup>1631</sup>

Farocki dedicó buena parte de su obra a reflexionar sobre la violencia y las imágenes de violencia mediante una forma eminentemente ensayística, basada en el uso del montaje, que permitía la “legibilidad” de la Historia. Así, para GDH, “la legibilidad acontece en el montaje: el montaje considerado *como forma y como ensayo*. A saber, una forma

---

imagen en el Ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico, peligroso que subyace a toda lectura.” (BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes*, op. cit. Pág. 465).

<sup>1629</sup> BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes*, op. cit. Pág. 463.

<sup>1630</sup> GDH. *Remontajes del tiempo padecido...*, op. cit. Pág. 18. La cita de Benjamin procede de: *Paris, capitale du XIX siècle*, op. cit. Pág. 477.

<sup>1631</sup> *Ibid.* Pág. 83.

pacientemente elaborada, pero no replegada en su certeza (certeza intelectual, “eso es verdadero”; certeza estética, “esto es bello”, o certeza oral, “esto está bien”).”<sup>1632</sup>

Por supuesto, uno de los recursos primordiales para poder llevar cabo este trabajo de montaje, es el archivo. Farocki fue uno de los cineastas que mejor supieron servirse de él, pero sin por ello convertirse en un “archivero”, en el sentido de un simple acumulador de imágenes relacionadas entre sí por un tema, un contexto, o un relato. Según GDH, Farocki más bien remonta lo que encuentra en el archivo: “una forma, para él, de exponer las líneas de conflicto más que de unir las, una forma de *zanjar* en la masa archivística con el fin de construir con ella una nueva *legibilidad*.”<sup>1633</sup> Farocki, en este sentido, “sería entonces un cineasta del *atlas* más que del archivo en cuanto tal”, ya que trabajaba con “*singularidades*” que luego remontaba de forma “imaginativa”<sup>1634</sup>.

En relación al trabajo del archivo, GDH no puede dejar de referirse, por supuesto, a Aby Warburg, quien se sirvió profusamente del “*Archivio Florentino*” para elaborar su “antropología de las imágenes”. GDH considera que el archivo solo cobra vida a “manos del investigador a partir del momento en el que éste ha elegido una singularidad” que funcione como “*síntoma*”. Entonces, “será necesario (...) todo un arte del montaje y el establecimiento de un atlas de imágenes para interpretar este síntoma, es decir, para comprenderlo respecto del contexto del que surge y que a la vez vuelve legible.”<sup>1635</sup> Así sucedió, por ejemplo, con esa singularidad que Warburg vio en la aparición de la Ninfa en el cuadro de Ghirlandaio “El nacimiento del San Juan Bautista” (1486). Una imagen sintomática que sirvió al historiador alemán para profundizar en sus estudios sobre la supervivencia del paganismo en el Renacimiento italiano. Luego, a partir de ella, y de otras muchas singularidades, como indica GDH, Warburg iría elaborando su propio atlas.

Para GDH, Farocki fue además “un inventor (...) de *imágenes dialécticas*”<sup>1636</sup>, algo que podemos comprobar en su película *Aufschub* (2007) [*Respiro*], donde indaga, cuestiona

---

<sup>1632</sup> *Ibid.* Pág. 94-95. Aquí GDH se remite al escrito de Adorno *La forma como ensayo*, que ya tratamos anteriormente.

<sup>1633</sup> GDH. *Remontajes del tiempo padecido...*, *op. cit.* Pág. 106.

<sup>1634</sup> *Ibid.* Pág. 107.

<sup>1635</sup> *Ibid.*

<sup>1636</sup> *Ibid.* Pág. 112.

y remonta un documental nazi realizado en 1944 en Westerbork, y con el que se pretendía demostrar al mundo el cuidado que daba a los judíos en un campo de tránsito. Farocki, con esa gran capacidad pedagógica que le caracterizaba, capaz de hacer ver al espectador aquello que está ahí pero que no sabe apreciar, logró con esta pieza “una nueva forma de *exponer* los campos y, en particular, de «mostrar a las víctimas».”<sup>1637</sup> Imágenes que poseen una doble cara, la del verdugo (que filma antes de destruir) y la de la víctima (que es filmada por el verdugo, pero a la que Farocki, mediante el montaje, da un rostro y una mirada).

Otra de las características fundamentales del cineasta alemán, es para GDH que su ética “se funda en la idea de que «una imagen no toma el lugar de la precedente».”<sup>1638</sup> Un planteamiento que nuestro autor relaciona con “[e]l principio warburgiano según el cual hace falta respetar *las singularidades* en el acto mismo de *construir constelaciones* o montajes”. Un “principio [que] es, en el fondo, tanto ético como epistémico.”<sup>1639</sup> Así, cada imagen y cada singularidad, para Farocki, deben ser respetadas y no dejadas atrás debido a la sucesión de imágenes; una forma de montaje ético que hace que Farocki en sus montajes retroceda y repita determinadas imágenes de las víctimas como una forma de volver a ellas<sup>1640</sup>. El cineasta alemán, lejos de imponer su mirada sobre los documentos visuales con los que trabaja, logra con sus montajes que se “nos abran los ojos, hacen trabajar nuestro pensamiento, solicitan nuestras propias constelaciones”. Así, al tiempo que hay un “*respeto por las singularidades* inherentes al documento” hay una “*apertura de las posibilidades* inherentes al montaje.”<sup>1641</sup>

Volviendo al tema de la “legibilidad”, GDH plantea que la forma en que Farocki lograr crear en su cine “un acto de legibilidad”, es mediante la formación de “hendiduras”, de efectuar cortes en la “representación de la historia.”<sup>1642</sup> Toma como ejemplo de ello una

---

<sup>1637</sup> *Ibid.* Pág. 113.

<sup>1638</sup> *Ibid.* Pág. 114. La frase de Farocki procede del catálogo: THÉRIAULT, M (dir). *Harun Farocki: One Image doesn't take the Place of the Previous One*. Montreal-Kingston: Galerie Leonard & Bina Ellen Gallery-Concordia University-Agnes Etherington Art Centre-Queen's University, 2008. Pág. 147-153.

<sup>1639</sup> *Ibid.* Pág. 114.

<sup>1640</sup> Esto se aprecia también muy bien en su película *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989), donde regresa en varias ocasiones a las imágenes de mujeres fotografiadas para el control policial en Argelia.

<sup>1641</sup> *Ibid.* Pág. 117.

<sup>1642</sup> *Ibid.* Pág. 128.

secuencia de la película *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) [*Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra*], donde aparecen algunas de las fotografías del llamado “Album de Auschwitz”<sup>1643</sup>, tomadas por unos SS en 1944. En una de ellas se ve a una mujer caminando entre las filas de judíos que esperan a ser “seleccionados” antes de entrar en Auschwitz. La mujer, al pasar, mira directamente hacia la cámara:

El gesto cinematográfico de Farocki en este momento consiste en producir una nueva hendidura en lo visible, un cuatro acto de legibilidad<sup>1644</sup>, cuya utilización apunta a invertir el punto de vista desde el interior mismo de esa imagen producida según el abyecto punto de vista de la “selección” como técnica de *management* humano. Al acercarse mucho más de lo que pretendía el fotógrafo, Farocki interroga el rostro como tal, el rostro singular, ya no como una parcela extraída de la masa de prisioneros. Pero tampoco deja de exponer la paradoja, esa doble cara de la imagen que, por un lado, participa de la destrucción de esta mujer y, por el otro, nos mira desde la eternización misma de su humanidad.<sup>1645</sup>



---

<sup>1643</sup> Véase VASHEM, Yad. *Auschwitz. El álbum fotográfico de la tragedia*. Madrid: Metáfora, 2007.

<sup>1644</sup> GDH menciona antes de otros tres “actos de legibilidad”, de “hendiduras”, en la película. Véase *Ibid.* Pág. 128-132.

<sup>1645</sup> *Ibid.* Pág. 132.



Fig. 30. FAROCKI, H. Fotogramas de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989).

Con esta secuencia de imágenes<sup>1646</sup>, tal y como explica GDH, Farocki logra singularizar a la víctima y darle su propia mirada, su punto de vista, quebrando el discurso propio de la foto tomada por el SS. Se produce así un acto de legibilidad al abrimos paso al interior de la foto mediante el montaje por corte. Luego, al mismo tiempo que se produce esta hendidura, y mediante una voz en off, se habla en la película de cómo las imágenes sirven tanto para conservar como para matar: *“El campo, llevado por las SS, tiene que acabar con ella, y el fotógrafo que capta su hermosura y la eterniza, es*

<sup>1646</sup> Las imágenes aparecen en los minutos 37'59", 38'08" y 38'32". En el minuto 38'52", Farocki vuelve a la foto primera, la original del SS, en un acto de regreso para no dejar atrás el contexto de la víctima.

*también de las mismas SS. ¡Cómo forman un conjunto el conservar y el destruir!*”<sup>1647</sup>  
Así, Farocki, mediante su montaje, corta la imagen, y detiene el fotograma como una forma de hendir la historia y de hacernos no solo ver, sino de hacernos saber; un saber que está en relación la mirada.

De esta forma, como vemos en este y otros ejemplos, para GDH “montar”, es en definitiva “tomarse el tiempo de hender los tiempos, de abrirlos. De reaprenderlos, de reconocerlos, de restituírnoslos «remontados» para ofender mejor la violencia del mundo. Pero ¿qué es un *tiempo remontado*? Es un tiempo ofendido, hecho pedazos, vuelto visible en el intervalo y la contigüidad de sus fragmentos cuya simple sucesión - cuando una imagen reemplaza la precedente y la hace desaparecer- nos hubiera hecho olvidar (...).”<sup>1648</sup>

A continuación, nuestro autor fija su interés en *Ich Glaubte Gefangene zu sehen* (2000) [*Pensaba que veía presidiarios*], una instalación en la que Farocki, sirviéndose de las imágenes de cámaras seguridad de cárceles estadounidenses, nos hace reflexionar sobre el tratamiento de los cuerpos de los presos dentro de un sistema de seguridad basado en la vigilancia y en el castigo. Un planteamiento que, por supuesto, remite a los trabajos de Foucault<sup>1649</sup>. Sin embargo, lo que interesa a GDH es el tipo de montaje del que se sirve Farocki en esta instalación: la “*doble pantalla*”. Esta forma de montar, poniendo en paralelo dos imágenes, lleva a nuestro autor a hablar de los “dos grandes paradigmas del montaje (...) dos grandes maneras filosóficas de comprender la dialéctica. La primera podría llamarse una óptica de sucesión unificante: a la imagen de la izquierda le sucederá de la derecha (...) Filosóficamente hablando, esta óptica tiende a construir algo como una «razón en la historia» fundada en la determinación de momentos sucesivos (...).”<sup>1650</sup> La segunda “óptica”, sería aquella “que ignora toda síntesis como «fin de la historia», releva exactamente lo que Walter Benjamin exigía de la dialéctica: una doble óptica de exposición simultánea (...).”<sup>1651</sup>

---

<sup>1647</sup> La frase aparece en los minutos 38'54"-39'08".

<sup>1648</sup> *Ibid.* Pág. 136-137.

<sup>1649</sup> Véase FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión* (1975). Madrid: Siglo XXI, 2009.

<sup>1650</sup> *Ibid.* Pág. 142.

<sup>1651</sup> *Ibid.* Pág. 143.



Lo que pretendía Farocki al utilizar este tipo de montaje en doble pantalla era, según GDH, plantear el “montaje como un modo de *exposición de las complejidades* destinado a mostrar casa cosa, al menos, bajo una doble óptica, de respetar las singularidades, de ser preciso al crear relaciones perpetuamente transformables, perfectibles, entre las imágenes puestas en copresencia.”<sup>1652</sup> Con esta “*doble óptica de exposición simultánea*”, además las imágenes ya no siguen “los trayectos rectilíneos de la determinación, sino las arborescencias o rizomas de la sobredeterminación.”<sup>1653</sup> Este sería así el trabajo llevado a cabo por Farocki en *Ich Glaubte Gefangene zu sehen*.

Para GDH, este recurso de la *split screen*, visto como “*un montaje del saber*”, posee también una “prehistoria”<sup>1654</sup> que él ve en las proyecciones de diapositivas del historiador del arte Heinrich Wölfflin, quien se sirvió de “dos proyectores” para “exponer” cuadros; técnica que también utilizaría por supuesto Aby Warburg. Dentro del ámbito de los estudios de arte, estos dos investigadores inventaron, “cada uno por su cuenta, formas de montaje productoras de un nuevo saber sobre las imágenes: a la comparación estrictamente bipolar de Wölfflin, debía suceder la proliferación de polaridades en la forma warburgiana del *Bilderatlas*.”<sup>1655</sup>

Farocki, dentro del ámbito cinematográfico, sería uno de los continuadores de este “*montaje de saber*” ya inaugurado por Aby Warburg. Pero para GDH, también existen otras correspondencias entre el trabajo de ambos. El cineasta alemán, por su posición ante las imágenes, estuvo más cerca de Warburg que de otros “montadores” como Jean-Luc Godard o André Malraux, escritor que realizó una serie de montajes con fotografías de obras de arte para su libro *El museo imaginario* (1950)<sup>1656</sup>. Ambos autores se hallaban, a diferencia de Farocki, siempre en el centro de sus imágenes: Godard con su máquina de escribir en *Histoire(s) du cinéma*, controlando las imágenes, y Malraux, como se aprecia en la famosa foto que sirve de portada a su libro, en mitad de un mar de fotos colocadas sobre el suelo. Según nuestro autor,

---

<sup>1652</sup> *Ibid.* Pág. 144.

<sup>1653</sup> *Ibid.* Pág. 143.

<sup>1654</sup> *Ibid.* Pág. 147.

<sup>1655</sup> *Ibid.* Pág. 148.

<sup>1656</sup> MALRAUX, André. *El museo imaginario* (1950). Madrid: Cátedra, 2017.

es más bien la modestia inspirada en Aby Warburg y su *Bilderatlas* la que parece guiar la actitud de Farocki a su mesa de montaje. Ahí donde Godard -en *Histoire(s) du cinéma*- construye una gran leyenda del siglo en la que el aliento lírico entrega una *universalidad* sobre el destino del cine pero deja de lado la cuestión de saber de qué es imagen esta imagen, de forma que el espectador se encuentra forzosamente intimidado por todo ese saber cuyas claves desconoce; Farocki, por su parte, entrega para cada imagen una *leyenda* precisa que aspira a restituir su *singularidad* operatoria.<sup>1657</sup>

Otra de las correspondencias que GDH ve entre Farocki y Warburg es su declaración de que “«[e]n cada gesto actual aflora mucho de su prehistoria».”<sup>1658</sup> Frase que en realidad el cineasta escribió en relación con el libro *Los gestos* (1991)<sup>1659</sup>, del escritor y filósofo Vilém Flusser, pero que para GDH “podría haber sido escrita por el propio Aby Warburg”. Así, considera que películas de Farocki como “*Arbeiter verlassen die Fabrick* [1995] o *Übertragung* [2007], se emparentan directamente con la inquietud warburgiana de constituir un atlas para lo que él llama «fórmulas de *pathos*» (*Pathosformeln*)”. Es como si, utilizando el “mismo tipo de remontaje del tiempo padecido”, Farocki “continuara, con los medios del cine o del montaje de video, la empresa misma del *Bilderatlas* warburgiano.”<sup>1660</sup>

Farocki, como ya puede apreciar, es visto por GDH como un continuador del trabajo de Warburg, ya que ambos crearon sus atlas de gestos<sup>1661</sup>, se preocuparon por las singularidades, mostraron con sus imágenes la eterna “tragedia de la cultura”, y elaboraron “un remontaje del tiempo padecido”.

---

<sup>1657</sup> *Ibid.* Pág. 167-168.

<sup>1658</sup> FAROCKI, H. *Bilderschatz*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001. Pág. 94. Cit. en GDH. *Remontajes del tiempo padecido...*, *op. cit.* Pág. 173.

<sup>1659</sup> FLUSSER, Vilém. *Los gestos*. Barcelona: Herder, Barcelona, 1994. Farocki además realizó una película en homenaje a este autor: *Schlagworte, Schlagbilder. Eine Gespräch mit Vilém Flusser* (1986).

<sup>1660</sup> GDH. *Remontajes del tiempo padecido...*, *op. cit.* Pág. 173.

<sup>1661</sup> Sobre el tema de cineastas que practican el cine ensayo y que forman sus propios atlas de gestos en relación a Warburg, véase PINTOR, Iván. “Formas del atlas y el ensayo visual a partir de Aby Warburg: el montaje, la emoción y el gesto. En: *Research, Art, Creation*, 5 (2). Barcelona: Hipatia Press. Pág. 156- 188.

### 3.4.3. Pier Paolo Pasolini: gestos supervivientes

El cuarto libro de la colección *L'oeil de L'histoire, Peuples exposés, peuples figurants* (2012)<sup>1662</sup> [*Pueblos expuestos, pueblos figurantes*], es quizá el texto que menos espacio dedica a la cuestión del montaje, sin embargo, desarrolla algunos temas, como “la exposición de los pueblos”<sup>1663</sup> y su gestualidad superviviente, que son relevantes para comprender la evolución del trabajo teórico de GDH.

Para nuestro autor, “los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación -política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre expuestos a desaparecer.”<sup>1664</sup> Una preocupación que lleva a GDH a preguntarse: “¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición?”<sup>1665</sup>. ¿Cómo proporcionarles visibilidad, una imagen?

Este tema, el de la exposición de los pueblos y su visibilización, estará ligado para GDH a la cuestión de lo político. Así, nuestro autor, partiendo del planteamiento de la filósofa Hannah Arendt, quien escribió que “«la política nace en el *espacio-que-está-entre* los hombres»”<sup>1666</sup>, considera que afrontar el problema de la

*exposición de los pueblos* (...) equivaldría a embarcarse en lo que Aby Warburg llamaba con tanto acierto una *iconología de los intervalos*, una exploración del «espacio-que-está-entre» (*Zwischenraum*), el espacio donde se pasan y se constituyen las relaciones entre diferencias en un conflicto permanente entre *monstra* y *astra* o, como decía Walter Benjamin, entre «barbarie» y «cultura». Conflicto en el que se cuenta, como en un perpetuo nuevo montaje de los espacios y tiempos, toda la historia trágica de la exposición de los pueblos.<sup>1667</sup>

---

<sup>1662</sup> GDH. *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de L'histoire*, 4. París: Minuit, 2012 [ed. cast. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014].

<sup>1663</sup> GDH. *Pueblos expuestos...*, *op. cit.* Pág. 23.

<sup>1664</sup> *Ibid.* Pág. 11.

<sup>1665</sup> *Ibid.*

<sup>1666</sup> ARENDT, Hannah. *Qu'est-ce que la politique?* (1950 -1959 ). París: Seuil, 1995. Pág. 39. Cit. en GDH. *Pueblos expuestos...*, *op. cit.* Pág. 23

<sup>1667</sup> GDH. *Pueblos expuestos...*, *op. cit.* Pág. 23.

GDH lleva aquí las nociones de Warburg al terreno político, y considera que es necesario entender el *Zwischenraum* como un espacio intervalar donde se producen “las relaciones entre diferencias” dentro de esa lucha constante entre los “monstra” y los “astra”. A partir de este “conflicto” es cómo se revelaría esta “tragedia de la cultura”. En este sentido, GDH considera a Aby Warburg como el “inventor de una *iconología política*”<sup>1668</sup>, algo que podemos apreciar en su atlas que, recordemos, es ante todo un compendio de gestos supervivientes y de síntomas que muestran “conflictos religiosos, políticos y culturales.”<sup>1669</sup> Con él

Warburg procedía, para estudiar la historia de los pueblos, a un nuevo montaje anacrónico de sus crisis, sus gestualidades, sus modos de expresión. Hay que entender entonces que los *pueblos son sobrevivientes* en dos sentidos diferentes, pero sin duda complementarios: sobreviven por su *sobrevida*, es decir, su plasticidad, su capacidad de resistir a las destrucciones que los amenazan a perpetuidad; pero también sobreviven por sus *supervivencias* que constituyen, por así decirlo, la fuerza intrínseca -material y corporal- de su memoria. Entre estas dos acepciones de la supervivencia se encuentra tal vez el sentido último de la antropología política esbozada por Aby Warburg en su gran atlas de imágenes.<sup>1670</sup>

GDH expresa aquí su nueva comprensión del atlas, entendido como una “antropología política” que nos habla de la supervivencia de los pueblos, de sus luchas, y de cómo su gestualidad guarda memoria de su propio sufrimiento. Un planteamiento que, como ya vimos, GDH había desarrollado previamente a partir del trabajo sobre Brecht, quien estuvo interesado en el “problema -antropológico, estético, político- de la *memoria de los gestos*”<sup>1671</sup> de los pueblos que sufren. También, y al igual que el dramaturgo, quien apostó por una “toma de posición política” frente a las imágenes, GDH parece ahora querer llevar los términos de Warburg al terreno de lo político y distanciarlos propiamente del ámbito de la Historia del Arte. Si en *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, GDH ya habló de “iconología política”<sup>1672</sup> refiriéndose al atlas, ahora además relaciona la noción *Zwischenraum* [espacio entre] con la comprensión de la política de

---

<sup>1668</sup> *Ibid.* Pág. 124-125.

<sup>1669</sup> *Ibid.* Pág. 26.

<sup>1670</sup> *Ibid.* Pág. 126-127.

<sup>1671</sup> GDH. *Cuando las imágenes... op. cit.* Pág. 198.

<sup>1672</sup> GDH. *Atlas..., op. cit.* Pág. 189.

Hannah Arendt, y, sobre todo, entiende el trabajo de Warburg en el *Mnemosyne* como una “antropología política”. Resulta por ello lógico que, páginas más adelante, GDH centre su interés -además de al fotógrafo Philippe Bazin<sup>1673</sup>-, en Pier Paolo Pasolini<sup>1674</sup>,

---

<sup>1673</sup> Philippe Bazin es un fotógrafo documental francés nacido en 1954. A GDH le interesa sobre todo su trabajo sobre el “*pathos* del rostro” y sus retratos de grupos: Véase GDH. *Pueblos expuestos...*, *op. cit.* Pág. 51-94.

<sup>1674</sup> A Pasolini GDH también le dedicó una monografía: *Survivance des luciones*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2009 [ed. cast. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Ábada editores, 2012]. A pesar de su indudable interés, hemos dejado este libro fuera de nuestro corpus porque apenas aborda la cuestión del montaje, aunque si hay constantes menciones a Warburg. En esta obra, entre otros temas, GDH aborda el pensamiento de Pasolini a partir de la imagen/metáfora de la luciérnaga que aparece de forma recurrente en algunos de sus escritos. Para GDH, la luciérnaga en Pasolini es una cuestión “ante todo política e histórica” (*Ibid.* Pág. 17). Así, las luciérnagas “no metaforizan otra cosa que la humanidad por excelencia, la humanidad reducida a su más simple poder de hacernos una señal en la noche” (*Ibid.* Pág. 22). “La desaparición de las luciérnagas” es por tanto la “desaparición de lo humano” (*Ibid.* Pág. 21).

Otro de los temas que trata, es que para GDH Pasolini “sabía, poética y visualmente, lo que quiere decir supervivencia. Conocía el carácter indestructible, acá transmitido, acá invisible, en otras partes resurgente, de las imágenes en perpetuas metamorfosis” (*Ibid.* Pág. 48). Así, Pasolini, con sus películas, caso de *Accatone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), había capturado, según GDH, “las supervivencias y los gestos de resistencia del proletariado” (*Ibid.* Pág. 49). Aunque quizá el tema más relevante del libro es que Pasolini, tras la filmación de *Saló* (1975) y en un momento de crisis, según GDH, habló de “la desaparición de las supervivencias -la desaparición de las condiciones antropológicas de resistencia al poder centralizado del neofascismo italiano”, o lo que es lo mismo, “la desaparición de las luciérnagas” (*Ibid.* Pág. 49). Para GDH, Pasolini, en este momento de desesperación, había perdido “la capacidad de ver (...) aquello que no ha desaparecido completamente y, sobre todo, aquello que aparece, pese a todo, como novedad reminiscente, como novedad «inocente», en el presente de esta historia detestable de la que no sabe ya si apartarse, aunque sea desde el interior” (*Ibid.* Pág. 50).

A partir de esta visión desesperanzada, en la que Pasolini, ya no “era capaz de buscar nuevas luciérnagas” (*Ibid.* Pág. 51) GDH establece un diálogo bastante crítico con la posición del filósofo Giorgio Agamben. Considera que ambos pensadores (Agamben y Pasolini) tuvieron una misma “«visión apocalíptica». O, más bien, de una manera apocalíptica de «ver los tiempos» en acción, y singularmente el tiempo presente. Cuando Pasolini anuncia que «no existen ya seres humanos» o cuando Giorgio Agamben anuncia, por su parte, que el hombre contemporáneo se encuentra «desposeído de su experiencia», nos encontramos en ambos casos situados bajo la luz cegadora de un espacio y de un tiempo apocalípticos” (*Ibid.* Pág. 60-61).

A partir de este planteamiento, GDH se centrará en establecer una crítica al pensamiento de Agamben, a quien recrimina su planteamiento escatológico y apocalíptico de raíz cristiana. Así, como explica GDH, únicamente “la tradición religiosa promete una salvación más allá de toda apocalipsis y de toda destrucción de las cosas humanas. Las supervivencias, por su parte, no conciernen más que a la inmanencia del tiempo histórico: no tienen ningún valor redentor. Y, en cuanto a su valor revelador, siempre es lagunar, en jirones: sintomático, por así decirlo (...) Una «política de las supervivencias» por definición prescinde -forzosamente- del final de los tiempos.” (*Ibid.* Pág. 64-65). En esencia, GDH critica a Agamben porque el filósofo ve “todo lo contemporáneo bajo el ángulo de una destrucción de la experiencia” (*Ibid.* Pág. 43). Pero también cuestiona su posición ante la imagen, a la que Agamben otorga “dos destinos, dos horizontes: el primero de destrucción pura («la imagen muere»), el segundo de supervivencia en el Hades (versión pagana) o en la apocatástasis, la «restauración final» según Orígenes (versión cristiana)” (*Ibid.* Pág. 98). Frente a esta concepción negativa de la imagen y de la experiencia, GDH reivindica las “palabras-luciérnagas” y la “imagen-luciérnaga”, refiriéndose a los escritos de judíos que estaban en el ghetto de Varsovia o a las fotos realizadas por los *Sonderkommando* en Auschwitz, e incluso a los sueños escritos por la periodista judío-alemana Charlotte Beardt entre 1933-38 (*Ibid.* Pág. 101-103). Para GDH, se trata de “imágenes clandestinas, ciertamente, imágenes largo tiempo ocultas, largo tiempo inútiles. Pero imágenes transmitidas hasta nosotros, anónimamente, en lo que Benjamín reconoció

conocido por un lado, por mostrar una preocupación única a la hora filmar los gestos de los pueblos mediante un enfoque antropológico y, por otro, porque nunca separó “*poética y política*”<sup>1675</sup> en su obra.

Ya en películas tan tempranas como *Mamma Roma* (1962), el cineasta italiano centró su atención en “filmar *gestos documentados* del pueblo humilde romano”<sup>1676</sup>, trabajando con una estética y una ética herederas del neorrealismo, especialmente de Rossellini, a quien GDH también dedica algunas páginas en su libro<sup>1677</sup>. Otra de las películas que evidencia esta capacidad de retratar la gestualidad de los pueblos en sus propios espacios y en relación con sus propios dialectos<sup>1678</sup>, es *Accatone* (1961). De este filme, a GDH le interesa especialmente la secuencia de la pelea del protagonista. Una pelea que no solo destaca por su duración, sino por la fusión entre los dos cuerpos y por la utilización de *La pasión según San Mateo* de Bach, precisamente en el momento en el que los coros se lamentan frente a la “tumba de Jesucristo”<sup>1679</sup>. Para GDH, hay en esta secuencia un “*montaje de los cuerpos* (combatir sin soltarse, ser violentos sin golpearse)”, y un “*montaje de los espacios* en el poderoso contraste entre la calle popular (...) y el fondo orquestal que hace sonar esa gresca como una sinfonía”. Pero también hay un “*montaje de los tiempos*, porque el mendigo que pelea en el presente se convierte, por la música de su lucha, en una figura del pasado “sacro””<sup>1680</sup>.

GDH se pregunta a continuación que es lo que tiene de singular el montaje en Pasolini y en qué se diferencia del habitual “montaje denotativo”<sup>1681</sup> que lleva a cabo “un mero

---

como la sanción última de todo relato, de todo testimonio de experiencia, a saber, la autoridad del moribundo” (*Ibid.* Pág. 107).

<sup>1675</sup> GDH. *Pueblos expuestos... op. cit.* Pág. 171.

<sup>1676</sup> *Ibid.* Pág. 173.

<sup>1677</sup> Véase *Ibid.* Pág. 166-170.

<sup>1678</sup> Según GDH, en Pasolini, “el *elemento dialectal* nunca deja de acompañarse del *elemento gestual*” (*Ibid.* Pág. 173).

<sup>1679</sup> *Ibid.* Pág. 188.

<sup>1680</sup> *Ibid.*

<sup>1681</sup> Pasolini, en su libro *Empirismo herético* (1972), habla del “montaje denotativo”, y lo define del siguiente modo: “Consiste en una serie de enlaces, por naturaleza elípticos, entre varios encuadres o monemas, dándoles antes que nada una “duración” y después una concatenación cuyo objetivo es la comunicación de un discurso articulado. Es, en suma, el momento sintáctico: la coordinación y subordinación. (...) La sintaxis especial del cine es, por lo tanto, una sencilla serie lineal y progresiva”. En contraposición, estaría el “montaje rítmico”, que es según GDH el que caracterizaría a Pasolini. Se trata de un montaje “más expresivo” y “connotativo” que el “montaje denotativo”. Según el cineasta, “El montaje rítmico define las duraciones de los encuadres, en sí mismos y con relación a los otros encuadres del contexto (...) El “ritmema” asume, por lo tanto, en la lengua del

«discurso» audiovisual”<sup>1682</sup>. Su respuesta es: “Porque logra hacer actuar de consuno la *mimesis* (o sea el cine como registro de la realidad), por la *figura* (o sea el cine como operación formal significativa) y la *passio* (o sea el cine como plasmación de los gestos y afectos humanos).”<sup>1683</sup>

Es este último sentido, la “pasión”, el que más interesa a GDH, ya que esa filmación de gestos, en el caso del “cine poesía”<sup>1684</sup> de Pasolini, es además una búsqueda de la “belleza de los pueblos”, y esa belleza supone “una belleza de resistencia, belleza de *sobrevida* y de *supervivencia* a la vez.”<sup>1685</sup> Según GDH, el cineasta italiano buscó con algunas de sus películas la “exposición de los pueblos -devolverles figura, palabra, y belleza-”, ya que en Pasolini hay una conciencia de que los pueblos están “expuestos a desaparecer”. Una “muerte de los pueblos” que se produjo por la aparición de un doble fascismo: el histórico, que surgió durante los años treinta y cuarenta, y “otro fascismo”, el del “neocapitalismo contemporáneo”<sup>1686</sup>, tema al que Pasolini dedicó su último y más desesperanzado filme, *Saló* (1975). Pero el cineasta y escritor italiano, a pesar de tener una visión en ocasiones apocalíptica, lejos de registrar simplemente la muerte de los

---

cine un valor particular, ya sea en el montaje comunicativo, como en el montaje rítmico llevado al límite de la expresión. En este último caso él se convierte en la figura retórica principal del cine, mientras que en literatura aparece como secundario o al menos en segundo orden” (PASOLINI, P.P. *Empirismo herético* (1972). Argentina: Editorial Brujas, 2005. Pág. 282-285).

<sup>1682</sup> GDH. *Pueblos expuestos...*, op. cit. Pág. 188.

<sup>1683</sup> *Ibid.* Pág. 188.

<sup>1684</sup> Pasolini utilizaría este término en el Festival de Pésaro en 1965 y luego en el artículo “Le cinema du poésie”, en *Cahiers du cinéma* (nº 172), 1965. Después lo seguiría utilizando en otros textos. “El «cine de poesía» -tal y como se presenta a algunos años de su nacimiento- por consiguiente, tiene en común la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una «subjativa libre indirecta», a veces irregular y aproximativa -muy libre, a fin de cuentas: debido al hecho de que el autor se vale del «estado de ánimo psicológico dominante en el film», que es el de un protagonista enfermo, anormal, para hacer de él una continua mimesis- que le permite mucha libertad estilística anómala y provocadora. Bajo este film, transcurre otro film -el que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la mimesis visiva de su protagonista: un film totalmente y libremente de carácter expresivo-expresionista. Índices de la presencia de este film subterráneo sin hacer, son, justamente, como hemos visto en los análisis detallados, los encuadres y los ritmos de montaje obsesivos. Esta obsesividad no sólo contradice la norma del habitual lenguaje cinematográfico, sino la misma reglamentación interna del film en cuanto subjativa libre indirecta. Es decir, es el momento en que el lenguaje, siguiendo una inspiración diversa y frecuentemente más auténtica, se libera de la función, y se presenta como «lenguaje en sí mismo», estilo. El «cine de poesía» está en realidad, por consiguiente, profundamente basado en el ejercicio del estilo como inspiración, en la mayor parte de los casos, sinceramente poética: capaz de suprimir cualquier sospecha de mixtificación a la pre-textualidad del completo de la «subjativa indirecta»” (PASOLINI. *Cine poesía contra cine prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970. Pág. 35-36).

<sup>1685</sup> GDH. *Pueblos expuestos...*, op. cit. Pág. 206.

<sup>1686</sup> *Ibid.* Pág. 207.

pueblos y la “pérdida del gesto”<sup>1687</sup> -como aseguraba Giorgio Agamben que era la función del cine<sup>1688</sup>-, más bien “expone” su sobrevida, “vuelve a *hacerlos posibles*”<sup>1689</sup>. Así, el cine de Pasolini, como el de Jean Rouch o el de Glauber Rocha, muestran la “sobrevida y las “formas de supervivencia”<sup>1690</sup> de los pueblos. Además, en el caso del cineasta italiano, su cine

nos muestra hasta qué punto un rasgo de supervivencia puede construirse como un hecho de resistencia. Aby Warburg mostró que las supervivencias se hacen visibles en las “fórmulas de *pathos*” que en sí mismas no son, en general, más que síntomas, gestos experimentados o sufridos: de suerte tal que, para el autor de *Mnemosyne*, toda la historia cultural se manifestaba como un vasto “tesoro de sufrimientos” (*Leidschatz*). Sobre la base de este dato trágico podríamos decir que toda decisión política concerniente a la exposición de los pueblos se tomaría en el momento mismo en que la *supervivencia* (un síntoma) se hace *resistencia* (un objetivo). En el momento en que la mostración del dolor se convierte -como lo vemos con tanta frecuencia en Pasolini, sobre todo en el puño alzado del joven desnudo de *Saló*- en desafío del dolor.<sup>1691</sup>

GDH esboza aquí unos de los planteamientos más relevantes que ofrece en este libro y del cual veremos una continuación y un desarrollo en posteriores obras: la idea de que es necesario entender los gestos supervivientes como gestos de resistencia y, todo ello - toda esta “mostración”/montaje del sufrimiento-, comprenderla también como un gesto político. Pero para poder llevar a cabo esta “decisión política” de “exponer” a los pueblos, es necesario “*encontrar una forma*”<sup>1692</sup>. Este sería, por tanto, el trabajo de artista o del cineasta, hallar una forma de “desafío” para hablar de dolor de los pueblos y de su resistencia.

---

<sup>1687</sup> *Ibid.* Pág. 216.

<sup>1688</sup> AGAMBEN. G. “Notas sobre el gesto”, *op. cit.* Pág. 50. Al igual que ya hizo en *La supervivencia de las luciérnagas*, GDH continúa en este libro criticando a Agamben, concretamente su libro *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (1978). Buenos Aires: Adriana editores, 2001.

<sup>1689</sup> *Ibid.* Pág. 216.

<sup>1690</sup> *Ibid.* Pág. 220.

<sup>1691</sup> *Ibid.* Pág. 220-221.

<sup>1692</sup> *Ibid.* Pág. 221.



### 3.4.4 Jean-Luc Godard: citar el pasado

En el cuarto libro de su colección, *Passés cités par JLG*<sup>1693</sup>, GDH retoma la cuestión del montaje y la Historia a partir del trabajo de Jean-Luc Godard, sobre quien tendrá una visión eminentemente crítica. Así, este libro nos servirá para conocer cuál es la postura de GDH respecto al que es considerado como uno de lo más grandes directores y montadores del cine, pero también para saber, según nuestro autor, cuál debe ser la posición del artista o del pensador respecto al uso de las imágenes del pasado.

En el primer capítulo del libro, comienza cuestionando uno de los recursos habituales en el trabajo como montador de Godard: su uso constante de citas para reflexionar sobre la Historia, especialmente en su monumental *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998)<sup>1694</sup>. Es lo que GDH describe como su “necesidad de construir sus invenciones (...) a través de una constelación de pasados citados destinados a abrirnos los ojos sobre el mundo histórico con el que todas sus imágenes están trenzadas con obstinación.”<sup>1695</sup> Es bien conocida la pasión de Godard por las citas, que aparecen ya desde sus primeras películas, caso de *Pierrot le fou* (1965). Las vemos en forma de fotos de cuadros, portadas de libros, frases que recitan sus personajes, o músicas; elementos todos ellos que están intercalados en el seno de la acción, creando de este modo un montaje entre el discurrir de los personajes y, por ejemplo, unas postales pegadas en una pared del fondo. Una presencia que irá aumentando con el paso de los años hasta realizar películas casi únicamente a base de citas, que se convertirán en su principal material de montaje. Pero, para GDH, no solo se trata de un acto de citación literal, sino que además hay una

---

<sup>1693</sup> GDH. *Passés cités per JLG*. París: Les Éditions du Minuit, 2015 [ed. cast. española *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila, 2017].

<sup>1694</sup> *Histoire(s) du cinéma* tiene una duración de 266 minutos y está dividida en cuatro capítulos divididos en dos partes cada uno:

1A - *Toutes les histoires* (Todas las historias) 1988

1B - *Une histoire seule* (Una historia sola) 1988

2A - *Seul le cinéma* (Sólo el cine) 1993/ 94

2B - *Fatale beauté* (Fatal belleza) 1993/ 94

3A - *La Monnaie de l'absolu/ La Réponse des ténèbres* (La moneda de lo absoluto/ La respuesta de las tinieblas) 1995

3B - *Une vague nouvelle/Montage, mon beau soci* (Una nueva ola/Montaje, mi bella preocupación) 1995

4A - *Le Contrôle de l'univers* (El control del universo) 1997

4B - *Les Signes parmi nous* (Los signos entre nosotros) 1997.

<sup>1695</sup> *Ibid.* Pág. 14.

transformación de la propia cita por parte de Godard<sup>1696</sup>. Así, todos estos “pasados citados”, suponen “a la vez un gesto de respeto y una postura irrespetuosa (...)”<sup>1697</sup>, ya que son reencuadrados y transformados.

Por otro lado, y esta sería su primera gran crítica, GDH considera que Godard se sirve de la cita “como palabrería y ornamento”, cuyo uso constante y saturador le permite “enmascararse, ocultarse” de dos formas: “para desaparecer en la sub-exposición”<sup>1698</sup> y “para desaparecer en la sobre-exposición. La cita despersonaliza la palabra, crea un distanciamiento (...) y produce al mismo tiempo, numerosos efectos de sentido, asegurando al “citador” el pleno dominio de los discursos enredados: quien cita siempre tiene un tiempo de ventaja sobre su interlocutor, debido al *recurso a la autoridad* que hace surgir.”<sup>1699</sup> En este sentido, Godard ejerce un poder sobre el espectador, desbordado por tanto material que parece “irrefutable”<sup>1700</sup>. GDH entonces se pregunta “qué precio pagan (...) la poética y la política de Godard”<sup>1701</sup> en toda esta “*gratuidad*”<sup>1702</sup>, en todos estos “juegos del lenguaje”<sup>1703</sup> de los que se sirve el cineasta a la hora de trabajar con sus citas. Una pregunta que irá respondiendo a lo largo del libro.

En el siguiente capítulo, dedicado al montaje dialéctico, GDH establece primero su posición respecto a la citación del pasado, diciendo: “Citar el pasado tiene muy poco sentido (...) si no satisfacemos la preocupación de citarlo a comparecer, de citarlo al proceso siempre abierto de nuestra historia presente. Los pasados citados no valen sino cuando *denuncian* los estados presentes de la injusticia.”<sup>1704</sup> En este sentido, para GDH, Godard sí ha sido un cineasta que “en sus montajes, “cita a comparecer”, un cierto estado histórico o “denunciar” una determinada situación política”<sup>1705</sup>. Sin embargo, páginas más adelante, cuestiona algunas de estas denuncias del presente llevadas a cabo

---

<sup>1696</sup> *Ibid.* Pág. 17.

<sup>1697</sup> *Ibid.* Pág. 18.

<sup>1698</sup> *Ibid.* Pág. 29.

<sup>1699</sup> *Ibid.*

<sup>1700</sup> *Ibid.* Pág. 30.

<sup>1701</sup> *Ibid.* Pág. 31.

<sup>1702</sup> *Ibid.* Pág. 33.

<sup>1703</sup> *Ibid.* Pág. 30.

<sup>1704</sup> *Ibid.* Pág. 37.

<sup>1705</sup> *Ibid.*

por Godard. Concretamente, se refiere a un texto que redactó en plena época maoísta<sup>1706</sup>:

Entonces ordenamos estas tres imágenes del siguiente modo: 1º fedayín en operaciones; 2º miliciana trabajando en una escuela; 3º niños que se entrenan. Esto significa: 1º lucha armada; 2º trabajo político; 3º guerra popular prolongada. La tercera imagen es finalmente el resultado de las otras dos. Es: la lucha armada + el trabajo político = guerra popular prolongada contra Israel. Es también: el hombre (que desata el combate) + la mujer (que se transforma, que hace su revolución), que alumbra el niño que liberará Palestina (...) No podemos mostrar a un niño israelí de la misma manera. Las imágenes que produce un niño sionista no son las mismas que las de un niño palestino. Por otra parte, no deberíamos hablar de imágenes: hay que hablar de relaciones entre imágenes (...).<sup>1707</sup>

GDH critica aquí la posición ética de Godard, cuya expresión “niño sionista”, tilda de “pura propaganda”, ya que impone un sentido ideológico a la figura del niño israelí. Hay así para nuestro autor una simplificación en estas fórmulas-montaje que utiliza el cineasta, donde prevalece una idea de “orden y de «línea» política”. De este modo, afirma: “Es como si, en Godard, la voluntad de concluir [“hombre + mujer = niño”] deja escapar u obvia toda capacidad de desear y asociar libremente.”<sup>1708</sup>

A continuación, y, partiendo de la premisa de que “el montaje es una práctica, una técnica, un gran arte de la dialéctica”, GDH se pregunta: “¿Pero de qué dialéctica, exactamente, estamos hablando [en Godard]?<sup>1709</sup>. Según sus palabras, en su cine existirían “dos prácticas posibles de la dialéctica, muy distintas en cuanto a su procedimiento y sus resultados. Por un lado, una práctica consagrada a las *síntesis*, que procede con *orden* y apunta a un momento de conclusión (“guerra + política= victoria”) porque está guiada, desde el principio, por axiomas de naturaleza política o estética; y por el otro, una práctica consagrada a los *síntomas*, cuyo *ritmo* sería irreductible a una

---

<sup>1706</sup> Durante los años 1968-1974, y ya antes antes con *La chinoise* (1967), Jean-Luc Godard formó parte del llamado grupo Dziga Vertov, una época en la que llevó a cabo su consigna de hacer “películas *políticamente*” todo ello bajo la influencia del pensamiento maoísta.

<sup>1707</sup> GODARD, J-L. “Manifeste” (1970). En: *Jean-Luc Godard, documents*. París: Éditions du Centre Pompidu, 2006. Pág. 138-140. Cit. En: *Pasajes citados..., op. cit.* Pág. 55.

<sup>1708</sup> GDH. *Pasajes citados..., op. cit.* Pág. 55.

<sup>1709</sup> *Ibid.* Pág. 56.

“medida” o un “orden” (...).”<sup>1710</sup> La obra del cineasta francés, entonces, “oscila a menudo entre estos dos tipos de prácticas. En realidad, Godard no cesa de “jugar a dos bandas”, lo que no deja de producir numerosos efectos de *profusión*, incluso de *confusión*.”<sup>1711</sup> La crítica, por tanto, de GDH, sería que al mismo tiempo que Godard idea “consignas” e “imágenes sin discusión”, “*juega con amalgamas azarosas*”, como cuando establece que un niño con “nacionalidad (israelí)” tenga una “ideología (sionista)”. Para GDH, entonces “[l]a cuestión ética surge de esta misma paradoja lógica a través de la que un juego se presenta como un juicio y se construye una confrontación por amalgamas.”<sup>1712</sup>

En el siguiente capítulo, GDH se pregunta, en relación al uso y abuso de “*citar el pasado*”, “donde se sitúa Godard en todo este “proceso””<sup>1713</sup>. Para nuestro autor, Godard actúa como “acusado y acusador al mismo tiempo: se trata de pensar el cine *desenmascarado por la historia*. Godard fiscal, instituirá en este sentido el caso de su propia práctica con respecto a la historia.” Pero, ¿en qué sentido es acusado? GDH aquí introduce un breve apunte biográfico para explicarlo, afirmando que la familia del cineasta fue colaboradora durante la segunda mundial del gobierno de Vichy y que además fue antisemita<sup>1714</sup>; un hecho que llevó a Godard a, en vez de “reprochar retrospectivamente a su propia familia [este pasado] se lo reprochará al cine entero, su familia superlativa. Acusación fundamental: haber fallado moralmente, *no haber visto*.”<sup>1715</sup> Un “*no haber visto*” que se refiere aquí tanto al plano personal, como al

---

<sup>1710</sup> *Ibid.* Pág. 58.

<sup>1711</sup> *Ibid.* Pág. 59.

<sup>1712</sup> *Ibid.* Pág. 60.

<sup>1713</sup> *Ibid.* Pág. 63.

<sup>1714</sup> Tras toda esta fuerte crítica al cine de Godard, hay un trasfondo que tiene que ver con cómo el cineasta ha tratado la cuestión judía desde un punto de vista político. Este asunto GDH lo aborda sobre todo en el capítulo IV (*Ibid.* Pág. 95-129), cuando habla del ensayo autobiográfico *JLG/JLG - autoportrait de décembre* (1995), en el que Godard imagina como habría sido su vida si hubiera sido un niño judío, un planteamiento muy criticable para GDH. Además, GDH cuestiona algunos de los provocadores comentarios de Godard, como cuando dijo que los judíos del presente son los palestinos, sin olvidar los diversos montajes en sus películas en los que aborda el conflicto palestino-israelí, caso de *Ici et ailleurs* (1975), donde compara a Hitler con la ex-primera ministra israelí Golda Meier mediante un “campo-contrampo” (*Ibid.* Pág. 115). Así, GDH ataca este uso radical y político del contracampo en este y otros filmes, como *Notre musique* (2004). (*Ibid.* Pág. 122-123).

Es interesante además destacar que en este capítulo, el IV, GDH comienza a dirigirse a Godard de “usted” (a partir de la página 112), como si se tratara de una carta abierta al cineasta. Evidentemente, de todo ello se desprende un rechazo, casi personal, hacia Godard y, en esto tiene mucho que su postura política hacia lo judío.

<sup>1715</sup> *Ibid.* Pág. 64.

fracaso del propio cine por no haber podido filmar “esas manchas de nuestra historia del siglo XX que son los campos de concentración.”<sup>1716</sup>

Una de las cosas que GDH sí valora de Godard, es que tuvo la valentía de “no simplificarse la vida” y consideró que “el cine mismo es responsable de ciertos compromisos históricos en relación con el pensamiento, la ética y la política”. El cineasta, por tanto, tomó la posición de “fiscal” frente al cine ya que, como afirma GDH, el cine finalmente “es inseparable del juicio de la historia, precisamente porque está sin cesar amenazado, dividido, incluso hecho pedazos y remontado, por ella. Debe entonces ser juzgado, *desenmascarado por la historia*, en la medida misma en la que, a los ojos de Godard, el cine es el medio histórico por excelencia, un medio absolutamente confundido con la historia (...) desde la famosa *Salida de las fábricas Lumière*.”<sup>1717</sup>

Historia y cine, por tanto, se mezclan, y así lo entendió Godard cuando remontó películas de ficción como si se trataran de documentos históricos sobre el siglo XX. Se trata de imágenes que poseen una fuerte carga memorativa, con sus distintos y profundos sustratos. Por ello, el cine se convirtió “en una máquina para remontar el tiempo, e incluso remontar la historia”<sup>1718</sup>, ya que, además, sus imágenes son capaces también de mostrar hechos de larga duración. En este sentido, para GDH,

la historia abre al cine (...) los elementos latentes o reprimidos de los que ya hablan Burckhardt, Michelet, Nietzsche y Warburg (...) Es entonces cuando esta historia en imágenes deviene una historia extraordinariamente hojeada, cercana a esa «historia de fantasmas para adultos» invocada por Aby Warburg para definir la vida histórica de toda cultura. Y como en *Mnemosyne*, ese atlas ejemplar de imágenes compuesto por Warburg al final de su vida, se deja lugar a una «iconología de los intervalos» que perturba la economía figurativa y la economía temporal de las imágenes.<sup>1719</sup>

La película más ejemplar para ver esos “elementos latentes” que la Historia revela en el cine, sería *Histoire(s) du cinéma*, una obra que, mediante el uso de sobreimpresiones y

---

<sup>1716</sup> *Ibid.* Pág. 78.

<sup>1717</sup> *Ibid.* Pág. 66.

<sup>1718</sup> *Ibid.* Pág. 74.

<sup>1719</sup> *Ibid.* Pág. 76.

el montaje de palabras, voces, sonidos, y músicas -una auténtica polifonía en la que los fantasmas parecen querer hablar todos a la vez-, trabajó de una forma dialéctica la relación del pasado con el presente. Así, para GDH *Histoire(s) du cinéma*, funcionaría como

un gigantesco montaje de citas destinado -como antes que él, el atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg o el *Libro de los pasajes* de Benjamin- a que se alcen “imágenes dialécticas” en las que, finalmente, ciertos pasados o “antanos” tendrán una oportunidad de hacerse legibles. Legibles de una legibilidad que no emerge sino es través del acontecimiento producido por el montaje, a saber, la colisión de esos “pasados citados” con el presente o el “ahora” de quien vuelve a ver, vuelve a citar, remonta, reencuentra.<sup>1720</sup>

“La imagen dialéctica” sería aquí, tal y como la entiende GDH a partir de su lectura de Benjamin, el encuentro entre el “antano” y el ahora; un choque que hace legibles las imágenes para la Historia. Sin embargo, para GDH existe una gran diferencia entre el trabajo de Benjamin o el de Warburg a la hora de llevar a cabo esta recuperación del “tiempo perdido”, y el de Godard. Según nuestro autor, el cineasta optó por servirse de un “modelo teológico”, que es completamente opuesto al “modelo arqueológico” que emplearon sus predecesores. Un “modelo teológico” basado en la “resurrección”, tal y como pregonó el propio Godard cuando, parafraseando a San Pablo, dijo: “L’image viendra au temps de la resurrection.”<sup>1721</sup> GDH critica esta idea de hacer resucitar<sup>1722</sup> mediante el montaje aquello ha muerto y de “erigirse” el montador en “el modelo Cristo-juez, en «resucitador».”<sup>1723</sup>

---

<sup>1720</sup> *Ibid.* Pág. 78.

<sup>1721</sup> GODARD, J-L. *Histoire(s) du cinema*, I. París: Gallimard, 1998. Pág. 214.

<sup>1722</sup> Como ya vimos en *La supervivencia de las luciérnagas*, hay en GDH una crítica hacia ciertas posturas de intelectuales como Agamben, y ahora Godard, cuando éstos se sirven de términos cristianos como Apocalipsis (véase *La supervivencia de las luciérnagas, op. cit.* Pág. 64-65.), Redención, o Resurrección (véase *Pasados citados, op. cit.* Pág. 68 y ss). Podríamos decir que existe aquí en GDH un enfrentamiento entre una escatología cristiana y una escatología judía que estaría relacionada con la noción de *Nachleben*. Así, como explicó GDH, únicamente “la tradición religiosa [cristiana] promete una salvación más allá de toda apocalipsis y de toda destrucción de las cosas humanas. Las supervivencias, por su parte, no conciernen más que a la inmanencia del tiempo histórico: no tienen ningún valor redentor. Y, en cuanto a su valor revelador, siempre es lagunar, en jirones: sintomático, por así decirlo (...) Una «política de las supervivencias» por definición prescinde -forzosamente- del final de los tiempos.” (GDH. *La supervivencia de las luciérnagas, op. cit.* Pág. 64-65).

<sup>1723</sup> *Ibid.* Pág. 79.

El modelo al que GDH sí da validez para enfrentarse a la Historia sería “el modelo arqueológico (...), el de la supervivencia”, en el que el arqueólogo “cava a ciegas, pone la tierra patas arriba, «remonta», o extrae fragmentos de estatuas, las «reencuadra» al quitarles delicadamente toda la suciedad que las tornaba irreconocibles, en fin, las «remonta» al asociarlas, sobre una mesa de trabajo, con otros vestigios hallados en la tierra.”<sup>1724</sup>

Otra de las cuestiones que GDH plantea en relación al trabajo de Godard es cómo es posible “articular” su “preocupación lírica con la cuestión del ensayo histórico.”<sup>1725</sup> Para nuestro autor existe una cierta contradicción, o un “doble filo” en la forma en que el cineasta francés plantea su relación con la Historia. Para realizar su crítica, GDH se sirve de esta máxima de Godard: “Hacer una descripción precisa de aquello que jamás tuvo lugar es la tarea del historiador.”<sup>1726</sup> Sin embargo, para GDH, “esta misma exigencia [en Godard] requiere un don del hallazgo subjetivo, algo así como una pura potencia poética, incluso erótica”<sup>1727</sup>, algo que supone una contradicción, en la que, como vimos, Farocki no cae, ya que huía de toda poesía y de todo lirismo cuando reflexionaba sobre la Historia. Por el contrario, para Godard, la Historia, como el mismo declaró, puede ser convertida en una “«obra de arte».”<sup>1728</sup> Una obra elaborada de forma lírica por un único autor que toma el cine como documento de la Historia. La crítica de GDH sería que, “la historia, en las *Histoire(s)* godardianas, deviene un binomio extraño entre la comunidad más extensa -todas las épocas, todos los pueblos, todas las crueldades de las guerras y las bellezas de las artes, mezcladas en un mismo fuego de artificio de imágenes- y la subjetividad más reconcentrada, la más solitaria. Una manera, quizá, de apropiarse de toda la historia a través del prisma de una figura, el artista.”<sup>1729</sup>

---

<sup>1724</sup> *Ibid.* Pág. 78.

<sup>1725</sup> *Ibid.* Pág. 81.

<sup>1726</sup> GODARD, J-L. *Histoire(s) du cinema, II, op. cit.* Pág. 15. Cit. en GDH. *Pasajes citados..., op. cit.* Pág. 85.

<sup>1727</sup> *Ibid.* Pág. 85.

<sup>1728</sup> GODARD, J-L. *Histoire(s) du cinema, II, op. cit.* Pág. 15. Cit. en GDH. *Pasajes citados..., op. cit.* Pág. 85.

<sup>1729</sup> *Ibid.* Pág. 86-87.

Este “binomio” entre la “*soledad*” y la *totalidad*” es para GDH de herencia romántica, y llevó a Godard a convertirse en una “*autoridad (...) autoritaria*”<sup>1730</sup>, posición que se halla lejos del gesto modesto del ensayista tipo Warburg o Benjamin cuando se enfrentaban a la historia. Godard, en este sentido, estaría más próximo a André Malraux<sup>1731</sup>, cuyo *Museo imaginario* es una de las obras que más le influyó a la hora de idear su *Histoire(s)*, siendo su presencia además constante en varios de sus filmes. Malraux sería una “autoridad” a la que Godard quiso “imitar”<sup>1732</sup>. Pero se trata de una “autoridad equívoca” porque a partir de ella, “reivindica la libertad del poeta para no tener que entrar en una discusión sobre la verdad histórica de la que sin embargo pretende convencernos (...). Es desde esa autoridad que Malraux dicta su veredicto sobre el origen del arte moderno (...) y Godard sobre el origen de los conflictos en Oriente Medio (...). Y es desde la legitimidad literaria del puro *genio* que Godard, imitando toda una tradición (...), se *autoriza juicios históricos* (...).”<sup>1733</sup> Hay, por lo tanto, un “abuso de autoridad” que se escuda, según GDH, en su propio “genio” y en la libertad del creador quien, mediante su lirismo y su poesía, impone una “verdad histórica de la que (...) pretende convencernos.”<sup>1734</sup>

Ya en el último capítulo de su libro, GDH se centra en relacionar “los montajes godardianos con el proyecto romántico de un «absoluto literario» o una puesta en «forma poética del mundo».”<sup>1735</sup> Según nuestro autor, existirían cuatro posibles vinculaciones entre la estética del romanticismo alemán y el montaje en Godard. La primera “es el de la prevalencia, sobre las restantes facultades, de la imaginación como «fuerza productiva» (*producktive Einbildungskraft*) que permite reconocer -constituir- la auténtica «forma poética del mundo» (*poëtische Weltform*), según las famosas expresiones de Novalis.”<sup>1736</sup> La segunda sería “la de la *fragmentación* en tanto procedimiento experimental privilegiado para poner en marcha esa «fuerza productiva

---

<sup>1730</sup> *Ibid.* Pág. 143.

<sup>1731</sup> Esto ya lo planteó en su anterior libro *Remontajes del tiempo padecido*, *op. cit.* Pág. 167.

<sup>1732</sup> *Ibid.* Pág.159. GDH dedica el capítulo V a hablar de la influencia de Malraux sobre Godard. Véase Pág. 130-163.

<sup>1733</sup> *Ibid.* Pág.160-161.

<sup>1734</sup> *Ibid.* Pág. 160.

<sup>1735</sup> *Ibid.* Pág. 176. GDH se remite aquí a los libros de LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J-L. (dir.), *L'absolute littéraire. Théorie de la littérature du romanticisme allemand*. París: Éditions du Seuil, 1978 y LE BLANC, C.; MARGANTIN, L.; SCHERFER, O. (dirs.). *La Forme poétique du monde. Anthologie du romanticisme allemand*. París: José Corti, 2003.

<sup>1736</sup> *Ibid.* Pág. 176. Las frases LE BLANC. *La Forme poétique du monde... op. cit.* Pág. 489-495.



de las imágenes.”<sup>1737</sup> La tercera sería “la *contradicción*, que, junto al motivo del fragmento, autoriza a pensar el arte en general como una técnica de montaje capaz de reunir las situaciones ubicadas en las antípodas.”<sup>1738</sup> La última sería “la *teorización* inmediata cuya forma artística en general habrá sido investida por la estética romántica”. Según esto, “el montaje de las palabras de un poema (...) deviene «su propia teoría» (...). A fin de cuentas, esto es lo que confiere a la producción *artística* del romanticismo ese tono fundamentalmente *crítico* que coloca al poeta «ante la historia» y le requiere completar su estética con una *política* en debida forma.”<sup>1739</sup>

GDH pone como referencia o antecedente del trabajo de Godard el libro *Kritische Fragmente* (1797-1801)<sup>1740</sup> del escritor alemán Friedrich Schlegel (1772-1829), quien ideó “una *poesía de montaje* capaz de unir los fragmentos más «extremos».”<sup>1741</sup> Schlegel, además, reivindicó el uso de “poesía de la poesía”, como podemos apreciar en el siguiente texto del poeta:

Hay una poesía cuyo solo y único objeto es la relación ideal con lo real y que debería denominarse, por eso, por analogía con el arte del lenguaje filosófico, poesía trascendental (*Traszendentalpoesie*). Debuta como sátira por la absoluta distinción entre lo ideal y lo real, está suspendida en el centro como una elegía y termina como idilio con la absoluta identidad entre las dos. Así como se atribuiría poco valor a una poesía trascendental que no fuese crítica (*kritisch*), (...) así esta poesía debería unir los materiales trascendentes y los ejercicios preparatorios, muy corrientes entre los poetas modernos, a una teoría poética de la facultad estética (...); debería representarse, ser siempre, a la vez, poesía y la poesía de la poesía (*Poesie der Poesie*).<sup>1742</sup>

Siguiendo las ideas de Schlegel, GDH plantea que “la estética de Godard parece estar en germen en esta «poesía de la poesía» hecha a la vez de sátira, elegía e idilio, pero también de teoría crítica en la que el más alto «material trascendental» convive

---

<sup>1737</sup> *Ibid.*

<sup>1738</sup> *Ibid.* Pág. 177.

<sup>1739</sup> *Ibid.*

<sup>1740</sup> Véase SCHLEGEL, Friedrich. “Kritische Fragmente” (1797). En: *Kritische Schriften und Fragmente (1796-1801). Band I.* München/Wien/ Zürich: Ferdinand Schöningh, 1988.

<sup>1741</sup> *Ibid.* Pág. 178.

<sup>1742</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *Fragments* (1797-1800). París: José Corti, 1996. Pág. 168-169. Cit. en GDH. *Pasajes citados..., op. cit.* Pág. 180.

armónicamente con el más modesto «ejercicio preparatorio».<sup>1743</sup> Todo ello, supone para GDH el peligro de caer “en una *poesía de juegos de lenguajes* multiplicables hasta el infinito”<sup>1744</sup> y en el abuso de “ocurrencias” o “genialidades” [Witz<sup>1745</sup>], que no dejan de ser una “«forma de la paradoja»”<sup>1746</sup>, según lo entendía Schlegel. Estas “ocurrencias” se encuentran, para GDH, en “las antípodas de la modestia filológica inherente al género del ensayo”, ya que llevan al artista, según comentaba el propio poeta alemán “al saber profético” o a elaborar “una «crítica adivinatoria»”<sup>1747</sup>, actividades que para GDH no están exentas de “peligros”.

De hecho, el propio Schlegel advierte de que esta “«bufonería trascendental» [transzendente Buffonerie]<sup>1748</sup>” que nace debido al uso ingenio, no debe “virar al engaño o a la manipulación del otro.”<sup>1749</sup> GDH considera así que el poeta parece que, “no contento con darnos los elementos para comprender el genio de Godard, también nos hubiera dado, de antemano, los elementos éticos para criticar su ejercicio.”<sup>1750</sup> Schlegel, como si hablara sobre el cineasta, escribió también que “«[q]uerer juzgar todo es un gran error o una debilidad»”<sup>1751</sup>, idea que por supuesto para GDH supone una crítica fundamental al trabajo de los últimos años de Godard, quien se erigió en gran historiador.

---

<sup>1743</sup> GDH. *Pasajes citados...*, op. cit. Pág. 180.

<sup>1744</sup> *Ibid.* Pág. 181.

<sup>1745</sup> Término utilizado por el propio Schlegel para hablar de la combinación ingeniosa de dos elementos separados o contrapuestos. También, para algunos autores, *Witz* puede incluso tener un componente más trascendente: “Esta unión es sinónimo de totalidad, de lo absoluto, de lo divino. De algo que sólo puede ser sentido, adivinado, y luego inmediatamente perdido. Es algo parecido a la mística: un contacto fulminante con la divinidad, con lo infinito. Es una chispa de genialidad que hace converger en un mismo punto inteligencia y fantasía, y de este modo se alcanza el mayor conocimiento posible. En esta versión del *Witz*, la brevedad ya no es indispensable: toda una obra de Cervantes, de Shakespeare, por ejemplo- puede ser síntoma de esa chispa genial. Así puede decirse que existen en el Romanticismo dos versiones del *Witz*, una inferior, vulgar, identificable con la agudeza, con la frase ingeniosa, y otra superior, trascendente, que remite a una facultad cognoscitiva” (VIÑAS PIQUER. David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002. Pág. 281).

<sup>1746</sup> SCHLEGEL, F. *Fragments (1797-1800)*, op. cit. Pág. 105. Cit. en GDH. *Pasajes citados...*, op. cit. Pág. 182.

<sup>1747</sup> *Ibid.* Pág. 165. Cit. en GDH. *Pasajes citados...*, op. cit. Pág. 182.

<sup>1748</sup> *Ibid.* Pág. 116. Cit. en GDH. *Pasajes citados...*, op. cit. Pág. 183.

<sup>1749</sup> GDH. *Pasajes citados...*, op. cit. Pág. 183. Esta idea de Schlegel procede de: *Fragments (1797-1800)* op. cit. Pág. 105.

<sup>1750</sup> *Ibid.*

<sup>1751</sup> *Ibid.* La expresión de Schlegel procede de: *Fragments (1797-1800)*, op. cit. Pág. 118.

En el polo opuesto a esta falta de “modestia”<sup>1752</sup> godardiana, y a este dejarse llevar por el “genio” para hablar de la historia, se encontraría la figura de Pier Paolo Pasolini, a quien nuestro autor dedica las últimas páginas de su libro. Para GDH, existe una diferencia fundamental entre ambos cineastas en relación con su posición respecto al pasado. Según GDH, “Pasolini buscó en el arte del pasado (...) los principios mismos de una transgresión anacrónica de los lenguajes, verbales o figurativos, fijada por el conformismo de los tiempos presentes.”<sup>1753</sup> Se interesó, definitiva, por las supervivencias, en las que Pasolini vio “todos los elementos de una auténtica energía revolucionaria.”<sup>1754</sup> Godard, sin embargo, “cuando cita una frase o una forma antiguas, es para pronunciar su obsolescencia y *deconstruir* su autoridad. Pasolini, por el contrario, cita para *hacer re-escuchar* la energía sobreviviente de lo que ha querido morir (el dialecto napolitano, por ejemplo, o una composición de Giotto).”<sup>1755</sup> En este sentido, otra idea en la que insiste nuestro autor es que si algo caracterizó además al cineasta italiano fue el protagonismo que tuvieron en sus películas los pueblos y su interés por mostrar la “supervivencia de los gestos antiguos”. Sin embargo, en el cine de Godard, como ya advirtió el propio Pasolini<sup>1756</sup> “*no hay cuerpos pobres*” y, por lo tanto, no existe esta “búsqueda acerca de «supervivencias de los gestos antiguos».”<sup>1757</sup>

Como vemos, GDH acaba prácticamente su libro -una dura crítica a Godard y a su forma de citar la historia-, confrontando, de forma dialéctica, a ambos cineastas a través de la noción warburgiana de supervivencia, como si éste fuera un elemento diferenciador clave a la hora de juzgar la obra de ambos creadores y, sobre todo, su posición respecto al pasado. Su conclusión final será que si Pasolini “suspendió su autoridad” para hacer “«la teoría en las calles, entre la gente»”<sup>1758</sup>, Godard, según su visión, ha continuado con su “bufonería trascendental”<sup>1759</sup> desde su torre de autoridad.

---

<sup>1752</sup> *Ibid.* Pág. 189.

<sup>1753</sup> *Ibid.* Pág. 199.

<sup>1754</sup> *Ibid.* Pág. 198.

<sup>1755</sup> *Ibid.* Pág. 199.

<sup>1756</sup> GDH dedica varias páginas a hablar sobre las polémicas y la rivalidad que hubo entre ambos cineastas. Véase: Pág. 187-209.

<sup>1757</sup> *Ibid.* Pág. 203.

<sup>1758</sup> *Ibid.* Pág. 203.

<sup>1759</sup> *Ibid.* Pág. 209.

### 3.4.5. Sergei Eisenstein: *la política de las supervivencias*

El último libro de la colección que analizaremos será *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016) [*Pueblos en armas, pueblos en lágrimas*]<sup>1760</sup>, una obra dedicada al pensamiento de Sergei Eisenstein y, concretamente, a su película *El acorazado Potemkin* (1925); un film que según GDH “bien podría ser a la historia del cine lo que *El nacimiento de la tragedia* es a la historia de la filosofía”<sup>1761</sup>, ya que ambas obras parten de la idea de que el nacimiento, en este caso de un pueblo, siempre se produce a través del dolor.

Acerca del cineasta soviético, como ya vimos, GDH escribió en diversas ocasiones, especialmente en *La Ressemblance informe ou Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), donde creó un diálogo entre Bataille y Eisenstein a partir de la idea de que ambos pensadores concibieron el montaje “à travers une pensée de la dialectique.”<sup>1762</sup> En este caso, su análisis surge del discurso elaborado en anteriores libros de esta misma colección, especialmente en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, respecto a la representación (más bien “sub-representación”<sup>1763</sup>) del sufrimiento de los pueblos. A partir de este tema, GDH realizará una aproximación antropológica y filosófica a la cuestión de la “emoción”<sup>1764</sup>, noción que atraviesa el texto y que está ligada al *pathos* de los pueblos y a las supervivencias. Para nuestro autor,

existe una historia de las emociones en tanto que respuestas corporales, imaginativas, discursivas e incluso institucionales, en las diversas experiencias páticas a las que los hombres y mujeres están, en la historia, inexorablemente sometidos o destinados. Ahora bien, esta historia no es solo “natural” o adaptativa, según la línea que va de Charles Darwin a Walter Cannon y más allá, sino *cultural* y *simbólica* en la medida misma en la que la expresión de las emociones, con los gestos que liberan su intensidad significativa,

---

<sup>1760</sup> GDH. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'oeil de l'histoire* 6. París: Les Éditions du Minuit, 2016 [ed. cast. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia* 6. Santander: Shangrila, 2017].

<sup>1761</sup> *Ibid.* Pág. 184.

<sup>1762</sup> GDH. *La Ressemblance informe...*, *op. cit.* Pág. 301.

<sup>1763</sup> GDH. *Pueblos en lágrimas...*, *op. cit.* Pág. 14.

<sup>1764</sup> Sobre esta noción GDH también escribió el libro: *Quelle émotion! Quelle émotion?* París: Bayard, 2013.

juega constantemente en los dos ámbitos de las *fuerzas corporales* y las *formas sociales*.<sup>1765</sup>

Por supuesto, Warburg será el referente clave para estudiar los gestos y las emociones de los pueblos, ya que el historiador alemán “en toda imagen (...) buscaba, pues, el gesto humano; en todo gesto buscaba la «fórmula», es decir, la combinación específica (culturalmente específica) de *emociones* capaces de asociarse o confrontarse, según una dinámica estructural e histórica que denominada «polarización-despolarización».”<sup>1766</sup>

Warburg tendrá una presencia constante en esta obra especialmente extensa, de casi quinientas páginas. Por este motivo, nos centraremos en el diálogo que GDH establece entre el historiador del arte y Eisenstein, tema al que dedicará la parte del libro titulada “Políticas de la supervivencia”. La preocupación de fondo será, nuevamente, analizar el uso montaje en Eisenstein y las imágenes del *pathos* de los pueblos<sup>1767</sup>.

Del cineasta soviético, comenzará reivindicando su concepción dionisiaca del montaje, asunto que ya trató en anteriores ocasiones. Según GDH, el cineasta vio en el mito del dios griego “el «fenómeno originario» (*Urphänomen*) de lo que consideraba el proceso crucial de la creación y el pensamiento, a saber, el montaje.”<sup>1768</sup> Eisenstein reivindicaba así el origen del montaje a partir de Dionisio, dios despedazado y vuelto a recomponer. De esta forma, el montaje sería “una operación dionisiaca. Cortamos en pedazos, cortamos la continuidad, asesinamos, en cierto sentido; sin embargo, el material

---

<sup>1765</sup> *Ibid.* Pág. 53.

<sup>1766</sup> *Ibid.* Pág. 64. GDH pone como ejemplo de esta «polarización-despolarización» la lámina 42 del atlas *Mnemosyne*, donde se muestra la “«inversión energética del *pathos* del sufrimiento” (...) en la que gestos del duelo saben a veces transformarse en gestos del deseo, como en el caso de la Magdalena exaltada al pie de la cruz.” (*Ibid.* Pág. 64). Así, una misma fórmula gestual, utilizada en otro contexto, y mediante esta “«inversión energética”, adquiere una nueva fuerza.

<sup>1767</sup> Este tema también está conectado con otras cuestiones: el levantamiento de los pueblos y la iconología política; asuntos que también trató como comisario para la exposición *Soulévements* (18/10/2016-15/01/2017, Jeu de Paume, París), realizada en colaboración con el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Allí se expuso bajo el título *Insurreccions* (24/02/2017-21/05/2017, MNAC, Barcelona). El catálogo de la exposición fue escrito por el propio GDH, acompañado por textos de Nicole Brenez, Jacques Rancière o Judith Butler, entre otros. GDH. *Soulévements*. París: Gallimard, 2016. A pesar de su indudable interés, no nos hemos centrado en este texto al no estar tan centrado en la cuestión del montaje.

<sup>1768</sup> *Ibid.* Pág. 180.

empieza a moverse, a bailar, a vivir. Es un nacimiento cruel, un *nacimiento por despedazamientos operativos*.”<sup>1769</sup>

Para GDH, incluso en el propio Eisenstein hay también algo fragmentario, y le ve como “un *cinéasta en pedazos*”, tanto por sus películas censuradas, recortadas o inacabadas, como también por sus miles de escritos diseminados y siempre por recuperar. Algo que le lleva a decir que “[c]omparte con Warburg la particularidad de haber creado un corpus gigantesco, tanto visual como textual, que ha permanecido en estado de “cuerpo fragmentado”, si podemos llamarlo así.”<sup>1770</sup> Pero, sobre todo, Eisenstein, de forma semejante a Warburg, entendía “que pensar es *montar* pensamientos, *hacer que se alcen* las correspondencias íntimas entre cosas desemejantes; y que esas correspondencias exigen, para ser percibidas, para brotar por fin, toda un arte de la libre asociación, de la digresión, de la construcción polifónica de las referencias o las citas.”<sup>1771</sup>

Tras esta nueva definición de montaje, donde GDH argumenta que “pensar es *montar* pensamientos”, una aseveración relevante, ya que parte de la idea de que pensar es siempre un acto de montaje, GDH destaca que Eisenstein, en vez de tratar de expresar las emociones de un solo protagonista en sus películas, como hacía D. W. Griffith mediante el primer plano, buscó “lo opuesto”. Se trataba de pasar de la “*intimidad* de un sentimiento de dolor” de un personaje, al “*carácter colectivo* de esa misma emoción en tanto crea el espacio de un *nosotros* al acercar a los individuos entre sí.”<sup>1772</sup> Al mismo tiempo, esa emoción también estaba atravesada por la Historia, formaba parte de ella.

En este sentido, *El acorazado Potemkin* fue “un «ojo en la historia»”<sup>1773</sup>, ya que retrató ese *pathos* colectivo en una acción histórica concreta, 1905 en Odessa. Un *pathos* que además no es un elemento estático, sino dinámico, ya que según Eisenstein, solo es posible “«alcanzar lo patético mediante el movimiento».”<sup>1774</sup> Esto quiere decir para GDH, primero que el cineasta soviético “aspiraba a lo patético como algo *colectivo*

---

<sup>1769</sup> *Ibid.*

<sup>1770</sup> *Ibid.* Pág. 182.

<sup>1771</sup> *Ibid.*

<sup>1772</sup> *Ibid.* Pág. 201.

<sup>1773</sup> *Ibid.* Pág. 219.

<sup>1774</sup> MITRY, J. S. M. *Eisenstein*. París: Éditions univeristaires, 1955. Pág. 131. Cit. en GDH. *Pueblos en lágrimas...*, *op. cit.* Pág. 241.

(...)” y también que “construía el movimiento a través de un proceso de *montaje* de elementos breves, monádicos, rítmicos, explosivos”. De esta forma, “lo patético eisensteniano no existe si no en, y por, esa forma en construcción.”<sup>1775</sup> Se trata de un

montaje que implica ciertas elecciones formales -dirección de actores, encuadre, vestuario, iluminación, etc- que nos permiten acceder al contenido antropológico de esa emoción mostrada al mismo tiempo, dialécticamente, en su dimensión singular y su dimensión colectiva. Es exactamente lo que Aby Warburg, en la misma época, denominaba las «fórmulas patéticas» (*Pathosformeln*) (...). En ese ámbito, el del arte, pero también en el de las sociedades humanas en general, no hay *pathos* separable de las formas o fórmulas capaces de tornarlo significativo, transmisible, eficaz.<sup>1776</sup>

Otra de las nociones de las que GDH se servirá en su libro de forma recurrente para hablar del cine eisensteiniano, además de *pathos*, será la noción de “éxtasis”, utilizada por el propio Eisenstein y que justamente nuestro autor ligará a lo patético, como a continuación veremos. Se trata de uno de los términos más interesantes y ricos que utilizó el cineasta para describir su cine. La forma en la que GDH introduce este término será a partir de otra noción, la “dialéctica”. De este modo, “dialéctica”, “éxtasis”<sup>1777</sup> y “pathos” formarán una tríada singular cuyos sentidos se fusionan. Según nuestro autor, Eisenstein inventó “una *dialéctica heterodoxa* que sustituía la clásica «reconciliación» o «síntesis» de los procesos dialécticos por algo que sin duda tenía que ver con el *contenido sintomático* de la dialéctica en Bataille y que decidió llamar, con cierto riesgo, en el contexto soviético, «éxtasis» (*ekstaz*).”<sup>1778</sup> El propio cineasta definió “éxtasis” como “«cierto estado psíquico, ni siquiera psicológico, al que el autor desea ligar su tema para producir en su auditorio una impresión imborrable».”<sup>1779</sup> Según GDH, “la dialéctica de las formas” en Eisenstein

---

<sup>1775</sup> GDH. *Pueblos en lágrimas...*, op. cit. Pág. 242.

<sup>1776</sup> *Ibid.* Pág. 242.

<sup>1777</sup> Término que procede “del griego ἐκστασις, extasis: fuera de sí”. Fuente: *Enciclopedia Herder Editorial*.

<https://encyclopaedia.herdereditorial.com/w/index.php?title=%C3%89xtasis&printable=yes>. Consultado el 17/08/2020.

<sup>1778</sup> *Ibid.* Pág. 301.

<sup>1779</sup> EISENSTEIN, S. M. *La Non-indifférente Nature, I* (1945-1947). París: 10x18, 1976. Pág. 356-357. Cit. en GDH. *Pueblos en lágrimas...*, op. cit. Pág. 247.

[n]o aspira a la *síntesis* sino al éxtasis, lo que implica que no busca la reunión (*syn*) de lo múltiple en lo uno sino la salida (*ex*) de lo uno en lo múltiple. Ahora bien, el *pathos* designaría, justamente, esa potencia capaz de hacer salir la representación fuera de sí misma, y por lo tanto al espectador fuera de sí mismo: «Lo patético es lo que hace saltar al espectador de su butaca. Es lo que lo hace cambiar de lugar, (...) lo que le hace salir de sí mismo». He aquí lo que se denomina, estrictamente, un éxtasis. Un fenómeno tan elemental que el encuadre de una imagen en una pintura o un filme, ya debería ser susceptible, según Eisenstein, de tamaña *puesta en vértigo de las formas*.<sup>1780</sup>

Por tanto, el “éxtasis” de Eisenstein sería una dialéctica que nada tiene que ver con el “materialismo histórico” de la época, ya que busca “la salida de lo uno en lo múltiple”. Para ello, es necesario servirse de lo “patético”, que hace al espectador, según el cineasta, “salir de sí mismo”. En realidad, vemos que Eisenstein realiza una equiparación entre lo “patético” y lo “extático”, puesto que una posible comprensión de la experiencia del éxtasis, concretamente en San Juan de la Cruz -a quien Eisenstein leyó-<sup>1781</sup>, es “salir de sí”<sup>1782</sup>, y precisamente el cineasta escribe que “«lo patético es lo que hace [al espectador] salir de sí mismo»”. Esta “salida”, por tanto, superaría la noción de dialéctica al uso, ya que no sintetiza o une varias cosas, sino que provoca un estallido. Un éxtasis que conllevaría “*un vértigo en las formas*”, como sucedería con obras que el propio Eisenstein menciona en sus textos, caso de las pinturas del Greco o “los «dibujos extáticos» de San Juan de la Cruz.”<sup>1783</sup>

En resumen, la particularidad del montaje dialéctico eisensteiniano sería, según GDH, que no busca una síntesis sino un “gesto *extático*”, algo que haga explotar la imagen. Pero esto solo se logra mediante el *pathos*, la emoción. Así, “[m]ostrar un gesto

---

<sup>1780</sup> *Ibid.* Pág. 301. La cita de Eisenstein procede de “De la structure (du film)” (1938-39). En: *Le filme: sa forme, son sens*. París: Christian Bourgois, 1976. Pág. 204.

<sup>1781</sup> En sus memorias dice literalmente: “En el ropero de mi cuarto de hotel, junto con los libros de Lévy-Brühl sobre el pensamiento primitivo, se encuentran: el español san Juan de la Cruz, las obras de Santa Teresa, la *Manresa*, el manual de ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola” [EISENSTEIN. S. M. *Yo, memorias inmorales, 1* (1946). Madrid: Siglo XXI, Madrid, 1988. Pág. 200].

<sup>1782</sup> San Juan de la Cruz describió de esta forma la experiencia del éxtasis: “(...) y como ahora el alma con tantas ansias había deseado estos divinos ojos que en la canción pasada acaba de decir, descubrióle el Amado algunos rayos de su grandeza y divinidad, según ella deseaba. Los cuales fueron de tanta alteza y con tanta fuerza comunicados, que la hizo *salir de sí* por arrobamiento y éxtasis (...) (SAN JUAN DE LA CRUZ. “Cántico espiritual A”. En: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1994. Pág. 640).

<sup>1783</sup> *Ibid.* Pág. 301. Este comentario sobre San Juan de la Cruz y el Greco aparece en: EISENSTEIN, S. M. *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974. Pág. 76 y ss.



[patético] en el cine es *montarlo para ponerlo en éxtasis*.<sup>1784</sup> El éxtasis se lograría entonces montando esos gestos patéticos que hacen “salir de sí” al espectador.

Otro de los planteamientos claves para GDH del cineasta soviético, fue que consideraba que el pensamiento era algo “en el fondo «emocional»” y que la imagen, “la «*obraz*»<sup>1785</sup>, sería precisamente el vehículo privilegiado (...) para una relación antropológica semejante entre lo sensible y lo inteligible, o entre las emociones y las nociones del pensamiento. Incluso, de todo ello con la acción, con la historia y la política.”<sup>1786</sup> Algo que se puede apreciar en sus películas, donde las imágenes páticas expresan ideas y pensamientos ligados a emociones y, todo ello, en conexión con un hecho histórico.

Uno de los autores a los que GDH se remite para comprender en el cine eisensteniano la función de la emoción y su relación con el “saber”, fue el psicólogo ruso de origen judío Lev Vygotski, autor de la *Teoría de las emociones* (1931-34)<sup>1787</sup>, una obra que según GDH “coincide, en numerosos puntos, con todo lo que Eisenstein buscaba en su propia práctica del *pathos* cinematográfico”. La teoría de Vigostki era para GDH una “teoría dialéctica” de las emociones que alejaba al “yo” de su posición central, desplazándolo. La forma de “dialectizar de las emociones”, según GDH, “será, entonces, para empezar, remitirlas a su medio de aparición *histórico y social* (o también *cultural*, como dirá en la misma época Aby Warburg acerca de las «fórmulas patéticas».”<sup>1788</sup>

Para GDH existía entonces un “saber dialéctico de las emociones”, que es, según sus palabras, “un saber que buscará no tanto definir teóricamente qué es una emoción, como describir concretamente, históricamente (incluso políticamente) cómo deviene tal. La

---

<sup>1784</sup> *Ibid.* Pág. 311.

<sup>1785</sup> Término ruso utilizado por Eisenstein para hablar de “imagen” [*obraz*], y que el cineasta oponía a la palabra “*izobrajénie*” [representación]. Según GDH la “*obraz* reivindicada por Eisenstein no es pues la mera representación de la cosa o de una persona. Es la imagen en tanto imagen dialéctica, en tanto construcción de imágenes. Es el conflicto y la composición, cómo mínimo, de dos imágenes y, si es posible, de mil y una imágenes entre ellas: la danza de todo un pueblo de imágenes” (*Ibid.* Pág. 246).

<sup>1786</sup> *Ibid.* Pág. 316.

<sup>1787</sup> VYGOTSKI, Lev Semenovich. *Teoría de las emociones: Estudio histórico-psicológico*. Madrid: Akal, 2004.

<sup>1788</sup> GDH. *Pueblos en lágrimas...*, *op. cit.* Pág. 323.

emoción no es, la emoción deviene: tal es su naturaleza dialéctica.”<sup>1789</sup> Otra de las características de la emoción, sería para Vygotski que ésta “*se mueve*”, puesto que, tal y como describe el psicólogo, los “«procesos emocionales no son sedentarios en nuestra vida, son nómadas; no tienen un lugar fijado para siempre».”<sup>1790</sup> Según GDH, este “nomadismo esencial -que evocará potentemente, para la historia del arte, las «migraciones» (*Wanderungen*) de imágenes y «fórmulas patéticas» estudiadas en la misma época por Aby Warburg- la torna [a la emoción] susceptible de combinaciones, asociaciones, montajes. Por lo tanto, la *emoción se monta* con otras emociones.”<sup>1791</sup>

Como vemos en toda esta argumentación, GDH equipara el funcionamiento de la imagen con la emoción, ya que ésta es dialéctica, está vinculada a su devenir histórico-social, y migra. Además, al igual que la imagen, “una emoción siempre está asociada a otra cosa, lo que explica su vocación fundamental de montaje.”<sup>1792</sup>

Para GDH, es “indudable que, al leer la obra de Vygostki, Eisenstein encontró múltiples preocupaciones e hipótesis que hubiera podido hacer suyas.”<sup>1793</sup> Una de ellas es que la “*emoción piensa* (...) porque piensa en imágenes”. Así, según escribió Vygostki, “«el sentimiento y la imaginación no son dos procesos separados sino en suma un único y mismo proceso, y tenemos derecho a considerar la imaginación como la expresión central de la reacción emocional».”<sup>1794</sup> Una conclusión a la que también llegó Eisenstein, ya que elaboró su teoría sobre el montaje siempre teniendo en cuenta esta premisa de que las “emociones piensan” y que lo hacen mediante imágenes.

Dejando de lado a Vygostki, de quien GDH se ha servido para leer a Eisenstein, nuestro autor entra de lleno en estudiar las correspondencias entre Warburg y el cineasta ruso. Comienza así:

---

<sup>1789</sup> *Ibid.* Pág. 324.

<sup>1790</sup> VYGOSTKI, L.S. “Les émotions et leur développement chez l’enfant” (1932). En: *Théorie des émotions. Étude historico-psychologique* (1931-34). París: L’Harmattan, 1988. Pág. 145. Cit. en GDH. *Pueblos en lágrimas..., op. cit.* Pág. 325.

<sup>1791</sup> *Ibid.* Pág. 325-326.

<sup>1792</sup> *Ibid.* Pág. 326.

<sup>1793</sup> *Ibid.*

<sup>1794</sup> VYGOSTKI, L.S. *Psychologie de l’art* (1925). París: La Dispute, 2005. Pág. 290. Cit. en GDH. *Pueblos en lágrimas..., op. cit.* Pág. 329.

Eisenstein no solo compartía con la iconología de Aby Warburg -entendida como una vasta «ciencia cultural» (*Kulturwissenschaft*) de las imágenes, los gestos y, por lo tanto, las emociones- una atención de primer orden por las «fórmulas patéticas» y las esenciales movibilidades, o «migraciones» (*Wanderungen*) de las imágenes. Sabía también que todo eso suponía una temporalidad a la que los historiadores en general son reticentes, y que los antropólogos comprenden mucho mejor: una temporalidad de la «supervivencia» (*Nachleben*).<sup>1795</sup>

GDH no solo encuentra así una serie de equivalencias entre el pensamiento de Warburg y Eisenstein, sino que también ve paralelismos entre la terminología empleada por ambos. Para nuestro autor, “las relaciones entre la teoría warburgiana de las imágenes y las reflexiones eisensteinianas pueden estrecharse todavía, aunque sea a nivel de vocabulario, ya que «fórmulas patéticas» (*formuli pafosa*), «migraciones» (*migrazii* o *peregrinationii*) y «supervivencias» (*perejitki*) forman parte, por cierto, del sistema conceptual de Eisenstein.”<sup>1796</sup>

El cineasta ruso, al igual que Warburg, se vio fuertemente influenciado por *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, algo que podemos apreciar en su *Teoría general del montaje* (1935-37)<sup>1797</sup>, donde habló del mito de Dionisos como del “fenómeno originario” del montaje. En este mismo texto, además, hay una enumeración, de carácter antropológico, de ejemplos culturales que no dejan de ser supervivencias, como los “sacrificios aztecas” o las “corridas de toros”. Así, para GDH

no es casual que la cuestión de las supervivencias aparezca con una claridad particular en el cineasta en el capítulo de su *Teoría general del montaje* consagrado a Dionisio en tanto «nacimiento», incluso, «fenómeno originario» (*Urphänomen*), del montaje. Todo parte de un sacrificio y una puesta en fragmentos, todo arriba no obstante a que florezcan las formas y dancen las supervivencias. Entre ambas, una suerte de *éxtasis del corte*. (...) Surge con claridad, en esas páginas, que Eisenstein concibió la noción de montaje en un plano mucho más profundo (...) que el de una pura y simple historia del cine, incluso de las artes en general. Se trata más bien de comprender la «supervivencia» o la «reviviscencia» de fenómenos inmemoriales de orden

---

<sup>1795</sup> *Ibid.* Pág. 350.

<sup>1796</sup> *Ibid.* Pág. 352.

<sup>1797</sup> GDH utiliza la versión italiana del texto: EISENSTEIN, S. M. *Teoria generale del montaggio* (1935-37). Venecia: Marsilio, 1985.

antropológico vinculados al cuerpo humano, a sus gestos emotivos -Eisenstein hablaba entonces de una «memoria emocional» que actuaba sobre un inmenso arco temporal-, a la construcción misma del pensamiento, del conocimiento, y, para finalizar, a las modalidades políticas del vivir juntos.<sup>1798</sup>

En esta parte final del párrafo, GDH resume las posibles correspondencias entre Warburg y Eisenstein a partir de cuatro ideas principales que debemos señalar: primero, que las supervivencias son “fenómenos inmemoriales de orden antropológico”; segundo, que éstas están relacionados con los cuerpos y su gestualidad (los gestos además guardan “memoria emocional”); tercero, que todo esto conlleva la “construcción” de un “conocimiento”; y cuarto, que las supervivencias están vinculadas “a las modalidades políticas del vivir juntos”. Respecto a esta última idea, ambos autores comprobaron que en el presente pervivían supervivencias, y que éstas también estaban ligadas a lo político, como descubrimos en las últimas planchas del atlas *Mnemosyne*<sup>1799</sup> y, como ejemplifica GDH, también podemos ver en algunas escenas de *Octubre* (1928) de Eisenstein. En una de ellas, un revolucionario es asesinado en una situación que parece una actualización del asesinato de Orfeo por las Ménades, ahora convertidas en burguesas que utilizan en vez de toscas armas, afilados quitasoles, útiles propios de su clase social.



---

<sup>1798</sup> *Ibid.* Pág. 353.

<sup>1799</sup> Planchas 77, 78 y 79. Este tema lo vimos en nuestro análisis del libro sobre Brecht, *Cuando las imágenes toman posición*.



Fig. 31. EISENSTEIN. S. M. Fotogramas de *Octubre* (1928).

En esencia, para GDH, “las tres nociones fundamentales de la *Kulturwissenschaft* warburgiana -las fórmulas patéticas, migraciones, supervivencias- aparecen en el corazón de la antropología eisensteniana de las imágenes.”<sup>1800</sup> Y, como Warburg, el cineasta soviético “jamás renunció a *buscar del lado del origen*, no para entrever la “fuente” fatalmente perdida de las cosas, sino sus “recursos”, por así decirlo, a saber, sus reinicios, sus retornos, sus supervivencias. Buscaba «fenómenos originarios» es decir, fenómenos en los que el «salto» (*Sprung*) extático podía tener valor de “origen” (*Ursprung*), nacimiento o reviviscencia de algo inmemorial.”<sup>1801</sup>

De ahí que a Eisenstein le interesaran culturas como la mexicana, a la que retrató en su película inacabada *Que Viva Mexico!* (1932). Un país que el cineasta consideró “como un vertiginoso *montaje temporal de heterogeneidades* -históricas, sociales, religiosas, artísticas, políticas- que, por supuesto, lo fascinó hasta el «éxtasis», como él mismo diría.”<sup>1802</sup> Una zona en la que las culturas ancestrales sobrevivían en el presente, y cuyos ritos y mitos continuaban vigentes. Algo que primero había comprobado Edward Tylor, quien escribió *Anahuac; or, Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern* (1861) - acuñando el término “*survivals*”-; y luego, por supuesto, Aby Warburg cuando viajó a Nuevo México, lugar en el que “experimentó su propia hipótesis del *Nachleben*.”<sup>1803</sup>

---

<sup>1800</sup> *Ibid.* Pág. 354.

<sup>1801</sup> *Ibid.* Pág. 354-355.

<sup>1802</sup> *Ibid.* Pág. 360.

<sup>1803</sup> *Ibid.* Pág. 360.

Según GDH, Eisenstein descubrió que la sociedad mexicana -ese “*reino de las supervivencias*”- funcionaba de forma dialéctica “*entre lo vivo y lo muerto*”<sup>1804</sup>, y quiso retratarla en su filme en todos sus niveles: “«social, cultural, cotidiano, étnico».”<sup>1805</sup> Pero la película *Qué Viva Mexico!* no solo surgió debido a una “admiración” por la “hibridez” de esta cultura, “sino también de una visión dialéctica de la historia. Y, por lo tanto, de una visión política. Es como si la experiencia mexicana se hubiera revelado al cineasta para su apuesta más profunda, la de una *política de las supervivencias*.”<sup>1806</sup> Su película está así atravesada por rituales “tejidos de supervivencias (...) desde procesiones pagano-cristianas hasta la corrida, pasando por el carnaval de los muertos.”<sup>1807</sup> Algo que, como comenta GDH, también hallamos en las películas soviéticas de Eisenstein, caso de *El acorazado Potemkin*. Lo podemos ver en la escena cuando el cuerpo del marinero es velado en el puerto: un rito “primitivo”, tan antiguo como el hombre, que deviene político.

Se trata así de gestos ancestrales, perdidos en la memoria, que son también gestos de futuro y revolucionarios. A partir de esta aparente contradicción, surge la cuestión de fondo que GDH ha venido trabajando en algunos de sus últimos textos: “*la política de las supervivencias*”.

La pregunta que surge entonces puede formularse así: ¿en qué sentido puede la regresión hacia un «origen» (o lo inmemorial de una supervivencia, un síntoma del tiempo ido) funcionar como una apertura, *éxtasis*, explosión, novedad, exceso? ¿Cómo puede un regreso de la memoria conllevar un deseo en cuanto al futuro? Más que en términos de una «síntesis de las artes», como ha podido decirse al aproximar el pensamiento de Eisenstein al de Pavel Florensky<sup>1808</sup> acerca de las liturgias ortodoxas del icono, ¿no es en términos de *transgresión* como deberíamos, tal como en Georges Bataille, plantear la pregunta de las supervivencias de lo sagrado en el presente de los

---

<sup>1804</sup> *Ibid.* Pág. 361.

<sup>1805</sup> *Ibid.* Pág. 362. EISENSTEIN. S. M. “Notes pour Que viva Mexico” (1931). En: *Les Écrits mexicains*. París: L’Harmattan, París, 2001. Pág. 160.

<sup>1806</sup> *Ibid.* Pág. 362.

<sup>1807</sup> *Ibid.* Pág. 363.

<sup>1808</sup> El filósofo y religioso ruso Pavel Aleksandrovich Florenskiï escribió un artículo titulado “La liturgie comme synthèse des arts” (1918). En: *La Perspective inversée, l’iconostase et autres écrits sur l’art*. Lausana: L’Âge d’homme, 1992. Pág. 54-62.

gestos políticos mismos? ¿No pasa a menudo la transgresión vanguardista por una memoria, incluso una reactualización, de lo arcaico?<sup>1809</sup>

Para comprender esto, cómo la “regresión” (*supervivencia*) se convierte en “transgresión” (gesto político), hay que entender que en Eisenstein, según GDH, hubo una “coexistencia del *revolucionario* que fue toda su vida con el *arqueólogo* de las imágenes atento a los destinos psíquicos, inconscientes, de la regresión.”<sup>1810</sup> Por tanto, su “*política de las supervivencias*” sería justamente este gesto dialéctico, atento al “origen”, a la memoria ancestral, pero también al presente revolucionario.

Esto lo podemos apreciar en las escena del duelo del *Potemkin*, donde mediante el uso del montaje, Eisenstein transforma un gesto superviviente (una fórmula de *pathos*) en un gesto revolucionario.



---

<sup>1809</sup> *Ibid.* Pág. 364.

<sup>1810</sup> *Ibid.* Pág. 365.

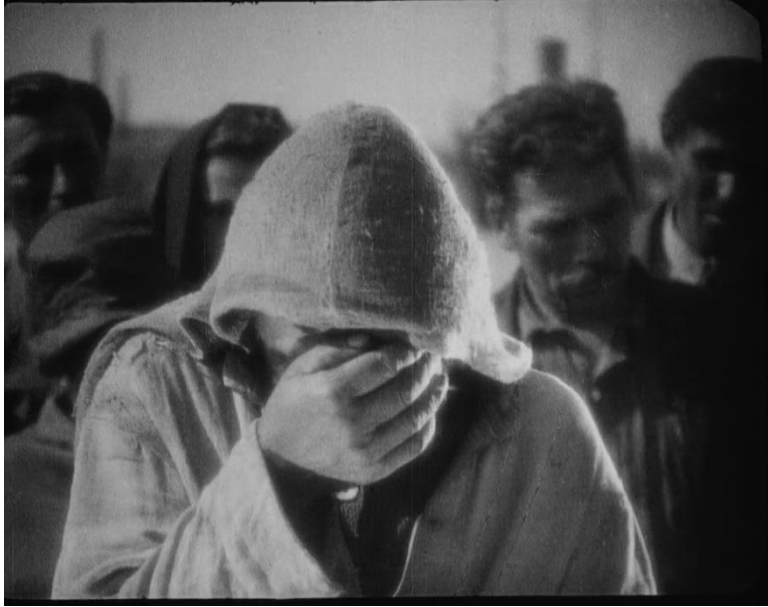






Fig. 32. EISENSTEIN, S. M. Fotogramas *El acorazado Potemkin* (1928).

Esta secuencia de dolor y de duelo ante el cadáver del marinero, sería para GDH “el momento mismo en que el *pathos* está en su apogeo, los tiempos se entremezclan, la cronología explota, el anacronismo alcanza su punto culminante: símbolos paganos con rituales ortodoxos y tomas de posición revolucionarias, gestos de la memoria más antigua con gestos de los urgentes deseos de liberarse del yugo presente”<sup>1811</sup>. Es, por lo tanto, “un montaje de tiempos heterogéneos”.

---

<sup>1811</sup> *Ibid.* Pág. 392.

De esta forma, Eisenstein combinó en su cine -de una forma polémica su contexto ideológico-, las supervivencias con la revolución. Así, según GDH, para el cineasta ruso “la imagen” era “un *operador de supervivencia*” cuya “función principal puede resumirse en lo que denomina una «momificación dinámica». Entendemos por esto un fósil del movimiento, de la vida en movimiento, un fósil capaz de moverse por sí mismo. Esto va de los diritambos o las tragedias dionisiacas hasta el cinematógrafo, pasando por la máscara funeraria, la *imago* antigua, la poesía épica, los misterios religiosos, la *imago* antigua, los vitrales de las catedrales, las pinturas de retablos (...)”<sup>1812</sup>; ejemplos todos ellos que el cineasta incluye en su *Notas para una historia general del cine*.<sup>1813</sup>

Es importante quedarnos aquí con el término utilizado por Eisenstein, “«momificación dinámica»”, y que GDH asimila a los “fósiles en movimiento” [*Leitfossil*] de Warburg. Noción que, recordemos, nuestro autor definió como “una tenacidad temporal de las formas, pero atravesada por lo discontinuo de las fracturas, de los seísmos, de las tectónicas de placas.”<sup>1814</sup> Para GDH, las fórmulas del *pathos*, en Warburg “no eran otra cosa que *movimientos fósiles*.”<sup>1815</sup> El montaje, en el cine Eisenstein, tendría, por tanto, la capacidad de capturar ese proceso aparentemente contradictorio: gestos fósiles que se agitan en un presente determinado. Esto hace que películas como el *Potemkin* sean a un mismo tiempo filmes que hablan acerca “de los acontecimientos de 1905 en Odessa” y de “una especie de «fiesta dionisiaca» o un «misterio»”. Es por tanto una película “revolucionaria” y una película “profundamente antigu[a].”<sup>1816</sup>

Lo valioso además de este filme para GDH, es cómo el acto de lamentación está completamente unido al acto revolucionario. Es en el paso “[d]e conmemoración a revolución, o de memoria a deseo de emancipación” cuando se muestra “el «éxtasis político» del sujeto (...) De *pathos* a *praxis*.”<sup>1817</sup> Esto es posible verlo en la cadena de gestos, primero de duelo y dolor (manos cubriendo los rostros), que pasan sin solución

---

<sup>1812</sup> *Ibid.* Pág. 394. La expresión de Eisenstein “momificación dinámica” procede de: *Notes pour une Histoire générale du cinéma* (1947-1948). París: AFRHC, 2013. Pág. 37.

<sup>1813</sup> Véase EISENSTEIN, S. M. *Notes pour une histoire générale du cinéma*, *op. cit.* Pág. 37-119.

<sup>1814</sup> GDH. *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 303.

<sup>1815</sup> *Ibid.*

<sup>1816</sup> GDH. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, *op. cit.* Pág. 395.

<sup>1817</sup> *Ibid.* Pág. 396.

de continuidad a convertirse en gestos de rabia (puños cerrados) y revolución. El gesto deja de así de ser un gesto individual para ser un gesto colectivo (todos los puños alzados). Es en ese momento cuando, como comenta GDH, se “pone en acción ese «éxtasis» del sujeto político a partir de las emociones consideradas como clavijas dialécticas eficaces en cada momento de la historia narrada. El *pathos* no es solo una etapa «regresiva» en el camino del progreso revolucionario. Es un componente del gesto revolucionario mismo (...).”<sup>1818</sup> Este éxtasis, según GDH, se produciría cuando se pasa del yo individual a lo colectivo: es “*cuando la emoción deja de decir «yo».*”<sup>1819</sup> Así lo expresó el propio Eisenstein:

No es dado conocer formas mucho más altas de lo patético, formas mucho más altas de éxtasis (...): nos es dado participar colectivamente en los instantes cruciales de los momentos decisivos de la historia del hombre y vivirlos emocionalmente. Ese sentimiento de vivir un momento de la historia es el punto más alto de patetismo y la sensación de ser indisoluble de ese proceso. La sensación de marchar al mismo paso que la historia.<sup>1820</sup>

De esta forma, como añade a continuación GDH, “*las emociones mismas, como las imágenes, son inscripciones en la historia*”<sup>1821</sup> y la hacen “legible”. La Historia, entonces, más que contar “una sucesión de las acciones humanas”, relataría “toda la constelación de las *pasiones* y emociones experimentadas por los pueblos.”<sup>1822</sup> Un planteamiento que para GDH Eisenstein reflejó magistralmente en sus películas, filmando esos cuerpos patéticos atravesados por la historia. Cuerpos y gestos que no dejan de evidenciar además un “montaje de tiempos heterogéneos”.

En esencia, la idea final que nos quiere transmitir nuestro autor a partir del cine Eisenstein, es que las emociones (caracterizadas por su “vocación fundamental de montaje<sup>1823</sup>”, como las imágenes), son finalmente un “*medio privilegiado*”<sup>1824</sup> para comprender la Historia.

---

<sup>1818</sup> GDH. *Pueblos en lágrimas...*, op. cit. Pág. 397.

<sup>1819</sup> *Ibid.*

<sup>1820</sup> EISENSTEIN, S. M. *La Non-indifférente Nature I*, op. cit. Pág. 96-97. Cit. en GDH. *Pueblos en lágrimas...*, op. cit. Pág. 397.

<sup>1821</sup> *Ibid.* Pág. 414.

<sup>1822</sup> *Ibid.* Pág. 424.

<sup>1823</sup> *Ibid.* Pág. 326.



## 4. CONCLUSIONES

En estas conclusiones finales vamos a tratar de responder a las principales cuestiones que nos hemos venido planteando durante este largo recorrido y que podríamos resumir en cuatro puntos: 1. Cuál ha sido la presencia de Warburg en la obra de GDH. 2. Hasta qué punto ha influido Aby Warburg en el pensamiento de GDH. 3 De qué manera, y si esto ha sido así, GDH ha “reinventado” a Warburg y su terminología. 4. Cómo la teoría de GDH del montaje, entendido como forma de conocimiento, ha surgido gracias a su comprensión del atlas *Mnemosyne*.

En esencia, lo que trataremos de demostrar es cómo la aparición de Warburg en la obra de GDH, no solo ha sido extraordinariamente fructífera, redescubriendo de una forma novedosa la figura del historiador alemán, sino que además GDH ha entablado con este “padre fantasmal” una relación personal e intelectual que cambió por completo su comprensión y su práctica de las imágenes. No se trata por tanto solo de la recepción de un autor sobre otro, sino de un proceso que permitió a nuestro autor renovar los estudios sobre las imágenes a partir de Warburg.

Comenzaremos hablando, brevemente, de la presencia de Warburg en la obra de GDH, iniciada el año 1989, y que se ha mantenido hasta la actualidad con su último libro, titulado *Éparges. Voyage dans les papiers du Ghetto de Varsovie* (2020). En sus más de cincuenta obras, sin contar sus cientos de artículos, Warburg ha sido citado de forma constante y son pocos los libros en los que su nombre o su terminología no aparecen. De entre todas estas publicaciones, es necesario destacar la monografía dedicada al propio Warburg, *L'image survivante* y el ensayo *Atlas ¿cómo llevar un el mundo a cuestas?*, dedicado al estudio del atlas *Mnemosyne*. Libros que por sí mismos ya nos indican la relevancia que Warburg ha tenido para GDH, pues a ningún otro autor, ni a su pensamiento, le ha dedicado tantos textos.

Dentro de esta amplia presencia, y como forma de responder a la segunda cuestión, podemos decir que existen distintos momentos que nos hablan de cómo y cuando GDH ha ido incorporando el pensamiento de Warburg; un proceso que se lleva produciendo desde hace treinta años. Es necesario por ello recordarlos para conocer qué cambios

supusieron en su comprensión sobre las imágenes. El primer periodo fue desde 1990 hasta 2002, fecha de la publicación de *L'image survivante*, libro que supuso un antes y un después en la recepción sobre Warburg en los estudios académicos. Durante estos años, todavía predomina el interés de GDH por los estudios sobre la Historia del Arte.

El primer texto que consideramos clave de este amplio y discontinuo periodo, fue *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), donde comenzamos a ver una aproximación más directa a la figura del historiador alemán junto con la aparición de nociones de origen warburgiano: *Pathosformel*, “*survivances*” y el atlas *Mnemosyne*. Términos a partir de los cuales ha girado la mayor parte de la obra de nuestro autor. En apenas tres páginas de este libro dedicadas a Warburg, GDH comenzó con la que será una práctica habitual en su obra: realizar diálogos entre Warburg y otros pensadores o artistas. Diálogos a los que en ocasiones suele añadir un tercer interlocutor. En este caso, GDH reveló la influencia de Nietzsche en el trabajo de Georges Bataille y en el de Warburg. De hecho, como veremos, en buena parte de los textos sobre Warburg, éste es casi siempre entendido a través de un “intérprete”: Freud, Benjamin, Nietzsche, Goethe, etc.

Será a partir de este momento de su carrera cuando el autor francés comienza a verse influenciado por Warburg de una forma mucho más personal, y el concepto “*survivance/Nachleben*” empezará a tener un papel cada vez más predominante en sus escritos. Esto se puede apreciar en su artículo “Revenance d'une forme” (1996-97) donde describió una experiencia personal vivida en un mercado navideño de Roma. En él, cuenta GDH, halló una extraña figura de terracota en la que reconoció “la sensación suprema del *Nachleben*.”<sup>1825</sup> Una frase que nos permite ver cómo para GDH el *Nachleben* warburgiano ha sido interiorizado de tal forma que el autor es capaz incluso de sentirlo, de percibirlo a través de un objeto. Se trata de una verdadera experiencia que le hizo ir más lejos en su diálogo con Warburg.

No es casualidad, por tanto, que ese mismo año GDH publicase el que podemos considerar como el primer artículo dedicado exclusivamente a Warburg: “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarques sur l'invention warburgienne”

---

<sup>1825</sup> GDH. “Reaparición de una forma”, *op. cit.* Pág. 44.

(1996), donde nuestro autor trató de comprender el método warburgiano, al tiempo que reivindicaba su figura, en ese momento todavía en proceso de recuperación. Según GDH, la “l'invention warburgienne”, permitirá a los historiadores del arte trabajar con un modelo más arriesgado y fértil a la hora de abordar los problemas de la imagen, ya que el conocimiento warburgiano era un conocimiento que integraba los síntomas y motivos ocultos, un aspecto de su obra que según GDH la hacía dialogar con los trabajos de Sigmund Freud. Una relación, la de Freud-Warburg que, como luego comentaremos, será clave para concebir *L'image survivante*.

En este sentido, es importante señalar que durante este periodo GDH tenía un sentimiento de frustración (declarado desde 1990 en su libro *Devant l'image*) respecto a las limitaciones de la Historia del Arte de origen vasariano y del método iconológico de Erwin Panofsky. Nuestro autor tenía la necesidad de encontrar un nuevo modelo que le fuera útil para seguir indagando en sus estudios sobre el tiempo en la imagen, su preocupación fundamental como teórico. Un modelo que inicialmente comenzó a basarse en Freud, ya que sus teorías sobre el síntoma y el sueño, resquebrajaron para él la forma de entender de las imágenes. Fue durante esta larga búsqueda de nuevos modelos para el estudio de las imágenes cuando dio con la figura de Aby Warburg. Así, en la introducción que GDH escribió para el libro de Philippe-Alain Michaud *Warburg et l'image en mouvement* (1998), ya relacionó los términos warburgianos con Freud. Según nuestro autor, la noción *Pathosformel* ayudaba a la Historia del Arte a afrontar la cuestión del síntoma en la imagen, ya que el síntoma, debido a su nudo de temporalidades, nos revelaba distintas supervivencias, lo que suponía que las imágenes tenían algo así como una “*memoria inconsciente*”. Vemos, por tanto, ya aquí uno de los primeros elementos innovadores en su comprensión de Warburg, entenderlo a partir de la terminología freudiana.

Podemos decir que en este momento de su carrera, 1998, las bases conceptuales de su pensamiento respecto a Warburg se van consolidando cada vez más, aunque por el momento su interés por el historiador alemán corre paralelo a su interés por otros pensadores como Walter Benjamin o el propio Freud.

En *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* (1999), se produce un nuevo giro, ya que GDH partió en este libro de motivos decididamente warburgianos, en este caso la figura de la

Venus en las obras de Botticelli, a quien Warburg dedicó su tesis doctoral, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"* (1893). La Venus, y sobre todo posteriormente la figura de la Ninfa, que obsesionó a Warburg durante su vida, también marcarán a GDH (casi podemos hablar de un proceso de “desplazamiento” de obsesiones de un autor a otro) durante toda su carrera. Sobre ella escribirá cuatro libros: *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002), *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* (2015), *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente* (2017) y *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste* (2019).

Este texto es además relevante porque en él vemos ya la aplicación de la terminología freudiana utilizada a un motivo warburgiano y a las propias imágenes de Botticelli. GDH se sirvió de términos como “*Traumverschiebung*” [*desplazamiento del sueño*], para hablar del “desplazamiento” del *pathos* de la Venus al movimiento “agitado” de sus cabellos por el viento y a sus drapeados. Además, GDH también comenzó a leer los textos de Warburg a partir de su comprensión de Freud. De esta forma, expresó la idea de que las *Pathosformeln* formaban en realidad parte de una “teoría del síntoma”. El síntoma es aquí entendido como un aspecto psíquico de la imagen. Ésta, como iremos viendo, será una de las características fundamentales de su trabajo: interpretar a Warburg bajo el prisma de otros autores a los que él une/monta, en ocasiones, de forma muy personal.

Con *Devant le temps* (2000), se produjo un nuevo giro en su obra, ya que comienza a indagar en la relación entre Historia y el tiempo en la imagen. Se trata de un libro con el que pretendía llevar a cabo “una arqueología crítica de los modelos del tiempo”<sup>1826</sup> y en el que se produce un cambio de rumbo, ya que ahora GDH no tiene solo como ámbito de estudio la Historia del Arte, sino la Historia. Disciplinas ambas que, sin embargo, siguen teniendo para él como centro la imagen. Una imagen que para GDH ya no es un elemento estático, fijo y anclado en su contexto histórico. Su gran aportación es entender que en la imagen habitan distintas temporalidades, anacronismos y montajes de tiempos. En esencia, su planteamiento es que las imágenes producen memoria y que éstas funcionan como la propia memoria, con su superposición de tiempos y sus elementos ocultos.

---

<sup>1826</sup> GDH. *Ante el tiempo...*, op. cit. Pág. 35.



Con su planteamiento, GDH no solo pretende “revolucionar” la Historia del Arte, alejándola del modelo panofskiano, sino plantear una nueva teoría de la Historia, abriendo ésta a los anacronismos. Para ello, realiza en su libro una singular historiografía del “anacronismo” a partir de tres autores: Aby Warburg, Walter Benjamin, y Carl Einstein, pensadores todos ellos judíos que pusieron la imagen en el “centro” de sus trabajos históricos. Será aquí donde GDH redacte una de sus primeras definiciones del *Nachleben*, entendido como una “compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y «grietas en el tiempo», latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos.”<sup>1827</sup> Se trata, en definitiva, de entender la Historia como una “historia de síntomas”, algo que supondría una revolución de los estudios históricos, ya que rompería con la noción de tiempo lineal.

También en este libro GDH comienza a realizar un diálogo entre Warburg y Benjamin que se prolongará durante años a partir de varios elementos coincidentes: la concepción de la “imagen dialéctica” [*dialektisches Bild*] de Benjamin y la idea de “polaridad” [*Polarität*] de la imagen de Warburg, pero, sobre todo, por su comprensión del montaje como herramienta para el “saber histórico”; uno con su libro *Passagen-werk* y el otro con el atlas *Mnemosyne*. En esencia, para GDH, ambos entendieron que la imagen debía estar en el “centro” de este “saber histórico”<sup>1828</sup>.

Llegamos ya al que es el segundo periodo de la relación de GDH con Warburg y que se produce con la publicación de *L'image survivante* (2002), donde Warburg ya es finalmente el objeto principal de estudio y no un autor más. Estamos además en un momento de verdadera renovación de los estudios warburgianos, gracias a la traducción al inglés (1999) de algunos de los textos más relevantes de Warburg y, por supuesto, a la edición de las obras completas en alemán llevadas a cabo por la *Akademie Verlag* a partir de 1998. Se trata de una década, la de los noventa, en la que se publicaron distintos libros y números de revistas, ya comentados, que tuvieron como objeto de estudio a Warburg.

---

<sup>1827</sup> *Ibid.* Pág. 73.

<sup>1828</sup> *Ibid.* Pág. 144.

Es ahora con *L'image survivante*, cuando trataremos de responder a nuestra tercera pregunta: de qué forma GDH leyó y reinventó a Warburg. Con “reinvención” nos referimos aquí a una lectura creativa del trabajo de Warburg; una interpretación de sus textos que le llevó a buscar correspondencias con otros autores y con teorías que no formaron propiamente parte -o al menos se desconoce- de las fuentes originales de Warburg. Así, *L'image survivante* es ante todo un libro sobre fuentes, unas procedentes de Warburg y otras de GDH. A través de todas ellas, se producirá esta nueva visión del historiador alemán además una nueva “construcción” de sus términos (palabra que utiliza el propio autor).

Respecto a los objetivos de su libro, consideramos que éste pretendía cumplir con un triple propósito: el primero fue recuperar la figura de Aby Warburg, un autor por el que GDH siempre ha mostrado una especial cercanía y afecto. Es posible hablar incluso de una auténtica afinidad personal entre GDH y el historiador del arte, del que llega a decir que es su “obsesión” y “nuestro fantasma”, y al que considera como “un padre fantasmático de la iconología”<sup>1829</sup> [*un père fantomatique de l'iconologie*]. Podríamos incluso añadir que existe una clara búsqueda de paternidad intelectual en la figura del historiador alemán, algo que comentamos en nuestro análisis del epílogo de *L'image survivante*.

La segunda tarea que, comprendemos, GDH buscó con la publicación de su texto, fue cuestionar el tratamiento y la visión que figuras del calado de Erwin Panofsky y Ernst Gombrich habían tenido para con Aby Warburg. Más exactamente, GDH habla de un ocultamiento sistemático de su figura, proceso durante el cual el “fantasma” de Warburg había sido literalmente exorcizado y relegado al olvido. Así, uno de los motivos por los que GDH dedicó este hercúleo esfuerzo de sacar a la luz el pensamiento de Aby Warburg, fue precisamente el de volver a visibilizarlo. Respecto a Panofsky, el cuestionamiento de su pensamiento venía de lejos, criticando de él que creara para la iconología una ciencia objetiva basada en un modelo kantiano y que negara la posibilidad de un inconsciente para las imágenes, de una memoria. Panofsky, según GDH, evitó los abismos que llevaron a Warburg a experimentar en carne propia esa “tragedia del saber” y dejó de lado las supervivencias, el *pathos*, el síntoma, la compleja

---

<sup>1829</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 27.

temporalidad de las imágenes y los anacronismos, en busca de un sistema lógico y cerrado. Pero será a Gombrich a quien criticará de forma más abierta en su libro, y podemos considerar, en parte, que *L'image survivante* es la respuesta a *Aby Warburg: An intellectual biography* (1970). Como vimos, hay una continua necesidad de rebatir la visión de Gombrich sobre Warburg, a quien vio como un pensador evolucionista del siglo XIX; una forma según nuestro autor de cuestionar y reducir la potencialidad del *Nachleben*. Gombrich, al igual que Panofsky, tratará por tanto de invalidar el término clave dentro del pensamiento warburgiano: el *Nachleben*, a cuya comprensión y visibilización GDH ha dedicado su obra.

La tercera tarea fue finalmente plantear una nueva Historia del Arte -basada en la noción warburgiana de *Nachleben*- que fuese capaz de ir más allá de la tradición vasariana, del modelo ideal de Winckelmann, y de la iconología panofskiana. Idear, finalmente, una nueva teoría de la imagen en relación con el tiempo superviviente. GDH plantea, por tanto, buscar un camino que vaya más allá del modelo propuesto por la Historia del Arte tradicional, para encontrar otro modelo anacrónico y sintomático que nos ayude a comprender ese tiempo fantasmal de las imágenes y que abre el estudio de la imagen hacia nuevos terrenos. Para ello, por supuesto, GDH partirá del propio Warburg y de su “modelo fantasmal [*modèle fantomal*] de la historia”<sup>1830</sup>, donde los distintos tiempos se mostraban a través de “supervivencias” y “reapariciones de las formas”. En definitiva, “un *modelo psíquico*” enfrentado al modelo impuesto por la iconología panofskiana.

Es necesario señalar que GDH es totalmente consciente de su singular proceso de relectura y de reinención de la terminología warburgiana, ya que como él mismo apunta, el *Nachleben* es un término que originalmente surgió en relación a los estudios de Warburg sobre el *Nachleben der Antike* durante el Renacimiento italiano. Sin embargo, GDH ha querido ampliarlo y desarrollarlo de forma interdisciplinar. Como escribió nuestro autor: el “*Nachleben* es el resultado de una lectura y, por tanto, de una interpretación de Warburg: no compromete sino la responsabilidad de nuestra propia construcción.”<sup>1831</sup> Un comentario fundamental que nos ayuda a comprender la posición de GDH sobre el *Nachleben* warburgiano. Su trabajo, según sus palabras, es por tanto

---

<sup>1830</sup> *Ibid.* Pág. 25.

<sup>1831</sup> *Ibid.* Pág. 63.

una “lectura”, una “interpretación” y una “construcción” del término que el propio Warburg nunca llegó a definir de forma concreta, estableciendo una teoría cerrada. Pero, sobre todo, debemos quedarnos con esta última palabra, “construcción”, ya que en ella se encuentra la base del trabajo de GDH sobre el *Nachleben*. No se trata tanto propiamente de reconstruir, lo que significaría volver a componer algo destruido para que vuelva a tener una forma parecida al original, sino primero leer, luego interpretar, y finalmente “construir” algo inevitablemente distinto al original. El *Nachleben*, así, ya no es tan solo un modelo del tiempo ideado para estudiar la influencia [*Einfluss*] de la antigüedad en obras del Renacimiento, sino que GDH amplía su espectro y se sirve de él para idear su propia teoría del tiempo en la imagen.

Otra de las innovaciones de *L'image survivante* respecto a los trabajos anteriores de GDH, fue que en él se sirvió no solo de obras ya publicadas sobre Warburg, sino también de escritos existentes en el Archivo Warburg, donde el propio GDH fue a investigar durante los años 1997, 1998 y 1999. Un hecho -este estudio de estas fuentes inéditas o poco conocidas- que tendrá una serie de consecuencias directas en su texto final. Una de ellas será la incorporación de nuevas terminologías warburgianas, caso de *Dynamogramm*, *Dialektik des monstrums*, *Leitfossil*, o *Ikonologie des Zwischenraums*, generalmente ausentes en textos previos.

Como dijimos, la característica fundamental de *L'image survivante* y donde mejor vemos esta “construcción” del *Nachleben* y de la *Pathosformel*, es a través de las fuentes, algunas explícitas y otras, digamos, implícitas y no declaradas por el propio Warburg en sus escritos. Fuentes a través de las cuales se produce esta batalla entre la visión de Gombrich y la de GDH.

La primera de ellas fue el “*survival*” del antropólogo Edward Burnett Tylor, a la que GDH le otorga una relevancia fundamental, ya que la antropología de Tylor permitió a Warburg trabajar los tiempos de las imágenes de una forma completamente distinta dentro de la Historia de la Arte. Sin embargo, y esto es relevante, Warburg no habló de Tylor en sus escritos, y cuando utilizó el término *survival* lo hizo a través de la obra *Geschichte der Porträtbildenerei in Wachs. Ein Versuch* (1911) de Julius von Schlosser, donde el autor utilizó esta noción en inglés. Por ello, lo que hará GDH será buscar una serie de correspondencias y de diálogos entre *survival-Nachleben*, nociones

que hablan de una compleja red tiempos entretejidos que reaparecen en determinados objetos, supersticiones o juegos. Así mismo, también vio coincidencias porque ambos autores hicieron compatibles el uso la Historia a la hora de estudiar fenómenos antropológicos y por prestar atención al estudio de los detalles, especialmente en aquellos objetos fuera de uso y de época.

Continuando con las fuentes que GDH considera influenciaron a Warburg a la hora de construir su noción del *Nachleben*, nuestro autor centró su análisis en otros dos autores: Jacob Burckhardt y Friedrich Nietzsche, pensadores que el propio Warburg consideró “sismógrafos” de la historia.

Para GDH, el *Nachleben* no será tan solo un “un modelo de tiempo” para las imágenes, sino que también supone “toda una teoría de la historia.”<sup>1832</sup> El *Nachleben* nos habla por tanto de cosas olvidadas, muertas, que regresan tiempo después. De esta forma, la supervivencia rompe con la linealidad tradicional de la Historia y la anacroniza, alejándose además, según GDH, de la noción hegeliana del *Zeitgeist*.

Uno de los aspectos coincidentes que GDH ve entre Burckhardt y Warburg, fue que ambos historiadores se negaron a sintetizar y se enfrentaron al estudio de las “singularidades”. Sin embargo, como advierte GDH, los términos fundamentales de Warburg: *Nachleben* y *Pathosformel* no aparecen en Burckhardt. En realidad, lo que hace GDH es buscar posibles bases teóricas en estos autores para hacerlos dialogar con las nociones warburgianas. Es el caso por ejemplo de la visión Burckhardt de la vida del individuo durante el Renacimiento, que el historiador entendió como algo “impuro” por su mezcla de temporalidades, aspecto que nuestro autor relaciona con el *Nachleben*. Otro de los fundamentos teóricos para el *Nachleben* fue su noción de “residuos vitales” [*lebensfähige Reste*], que GDH entiende como huellas o elementos latentes del pasado que sobreviven. También la noción de “*Leben*” [vida], referido a la “vida de una cultura”. Además, para GDH, lo que Warburg vio en Burckhardt fue que la Historia no debe centrarse solo en los acontecimientos del pasado, sino que su practica equivale a

---

<sup>1832</sup> *Ibid.* Pág. 73.

hacer un análisis de “un *inconsciente del tiempo*”<sup>1833</sup>, con sus “latencias”, “crisis” y catástrofes. Hacer, en definitiva de la Historia “una sintomatología”.

Es importante mencionar que GDH no solo se dedica a acumular términos y conceptos ajenos, sino que con ellos, a modo de ladrillos, va a ir construyendo y redefiniendo las inconclusas nociones de Aby Warburg. Por este motivo, como ya vimos, cuando habla de *Nachleben* no se servirá tanto de las palabras del historiador, sino de los términos tomados de las fuentes que él ha considerado son útiles para comprender mejor las intuiciones de Warburg y construir con ellas su propio edificio teórico.

Ya en la segunda parte de su libro, GDH afronta el estudio de Nietzsche quien, junto con Burckhardt, fue para Warburg un “sismógrafo de la historia” y un “«receptor de ondas mnémicas»”<sup>1834</sup> capaz de descifrarlas. Un historiador tipo “profeta” que se dejó llevar por lo dionisiaco y por los *monstra* y que era totalmente opuesto a Jacob Burckhardt, un historiador protegido por su propia torre apolínea de sabiduría. Ambos fueron autores admirados por Warburg y GDH se sirve de ellos para indagar en su personalidad y en su psique, una tarea de la que Gombrich rehuyó y que nuestro autor afronta de lleno. En este sentido, considera que Warburg fue un sismógrafo de la historia que no logró soportar el choque de estas ondas mnémicas producidas durante el inicio de la primera guerra mundial, lo que le llevó al colapso personal.

Según GDH, Warburg tomó de Nietzsche varias ideas: que la tragedia antigua surge de un “«dolor originario»”: los sufrimientos de Dionisos, y que este dolor está en el centro de la cultura occidental. Y, por supuesto, la idea de la polaridad y oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Para Warburg, lo que justamente sobrevivía en nuestra cultura eran esas luchas, esos conflictos entre las dos polaridades. Además, del filósofo alemán también tomó su reivindicación del paganismo, que sobrevivía oculto bajo lo cristiano y lo apolíneo. Una idea que lleva a decir a GDH que aquello que sobrevive es precisamente lo que ha sido “más rechazado” y reprimido dentro de una cultura. Elementos “enterrados” pero excepcionalmente vivos. Esta sería para nuestro autor la

---

<sup>1833</sup> *Ibid.* Pág. 100.

<sup>1834</sup> *Ibid.* Pág. 112.

“dialéctica del *Nachleben*”<sup>1835</sup>, que lo que está más muerto, lo más fantasmal, es lo que luego está más vivo en un cultura, siendo lo más “pulsional”.

Para GDH, las supervivencias nos hablan de cosas indestructibles que se hallan en continua “metamorfosis”. Funcionan así como una “fuerza plástica”<sup>1836</sup> [*die plastische Kraft*], término utilizado por Nietzsche para hablar de una fuerza que permite a una persona o a una civilización transformarse continuamente. Sin embargo, y por este motivo traemos este término a colación, GDH se servirá de esta expresión para describir el pensamiento de Warburg. De este modo, la plasticidad para GDH puede referirse tanto a un “saber *plástico*” (el conocimiento warburgiano), a la “lucha de fuerzas plásticas” (apolíneo y lo dionisiaco), o a “*figuras plásticas*” (la Ninfa). E incluso a un tiempo entendido como un “vector plástico” moldeable y no lineal, quebrado por el surgimiento de supervivencias. Vemos así que cuando GDH se apropia de un término que considera especialmente versátil, en este caso lo “plástico”, lo amplía más allá de su sentido original (el de la fuente), apropiándose de él al otorgarle nuevos sentidos y lecturas en relación al contexto de su trabajo, en este caso Warburg. Por lo tanto, podemos decir que GDH no solo lee, sino crea algo nuevo a partir de su lectura de Nietzsche imbricada con la de Warburg.

GDH, según avanza su libro, irá de esta forma aglutinando términos de distintos autores con los que ha venido trabajando, especialmente de Tylor, Burckhardt, Nietzsche y Freud, para hacernos comprender cómo la historia puede ser pensada “como una «sintomatología del tiempo»”<sup>1837</sup>, con sus “latencias”, “crisis”, “repeticiones” y elementos reprimidos que resurgen.

Tras buscar las posibles fuentes para el *Nachleben*, GDH pasa a buscar las fuentes de las *Pathosformeln* definidas por GDH como “*las formas corporales del tiempo superviviente*”<sup>1838</sup>. A pesar de que estas fuentes son numerosas, y que en parte fueron ya establecidas por Gombrich, el enfoque de GDH estará dirigido especialmente hacia dos

---

<sup>1835</sup> *Ibid.* Pág. 138.

<sup>1836</sup> *Ibid.* Pág. 142 y ss.

<sup>1837</sup> *Ibid.* Pág. 147.

<sup>1838</sup> *Ibid.* Pág. 173.

autores: Goethe y Darwin, aunque es sobre todo con el naturalista con quien GDH articulará toda su teoría de las *Pathosformeln* warburgianas.

A partir de la obra *The Expression of the Emotion in Man and Animals* (1872), GDH tratará responder a una cuestión capital: cómo funciona “la memoria de los gestos”<sup>1839</sup>. Su respuesta es que aquello que sucede en el cuerpo en realidad tiene que ver con un “montaje del tiempo”, ya que lo primitivo se expresa en el movimiento actual. Es por tanto un “montaje anacrónico”. Así, el estudio teórico del *Nachleben*, ese tiempo superviviente, no tiene otra finalidad para GDH que la de “acceder a un conocimiento de ese montaje temporal”<sup>1840</sup> que se produce en el cuerpo. Una afirmación capital dentro de *L’image survivante*, ya que aquí se establece que una de las claves para comprender tanto el funcionamiento de las *Pathosformeln* como del *Nachleben*, es el trabajo del montaje; un montaje anacrónico que conecta lo primitivo con lo presente. El estudio del *Nachleben*, por tanto, permite acceder a ese conocimiento que se produce debido al montaje de tiempos.

Para esta tarea, según GDH, Warburg no solo tuvo un enfoque histórico, sino también un enfoque antropológico. El gesto mostraba la expresión de ese elemento primitivo del cuerpo, de carácter “pulsional” y “psíquico” pero que, al mismo tiempo, poseía un carácter cultural e histórico. Por ello, en el gesto nos encontramos por un lado ante la “no-historia”, lo primitivo atemporal y lo dionísico y, por otro lado, con lo histórico, lo simbólico y lo cultural.

Como forma de articular todo ese estudio sobre el gesto primitivo y animal, Warburg se serviría de la obra de Darwin, donde habló del “*principio dialéctico del gesto expresivo*”. Dialéctico, explica GDH, porque unía, en el momento patético, tres clases de “procesos que forman paradojas”<sup>1841</sup>: los conocidos como “Principios generales de expresión” [*General Principles of Expression*]. Darwin, como hemos dicho, fue una de las fuentes confesas de Warburg, sin embargo, GDH lleva mucho más lejos esta lectura, llegando a renombrar y reordenar estos principios. Así, toma “The principle of actions due to the constitution of the nervous system, independently from the first of the will,

---

<sup>1839</sup> *Ibid.* Pág. 202.

<sup>1840</sup> *Ibid.*

<sup>1841</sup> *Ibid.* Pág. 213.



and independently to a certain extent of habit” y lo denomina como “impronta” [*empreinte*]. El segundo principio sería el “desplazamiento” [*déplacement*], término acuñado por GDH pero que como ya vimos tiene su origen en la terminología de Freud aplicada en su libro *La interpretación de los sueños* (1889). Darwin, por su parte, lo denomina como “The principle of serviceable associated habits”. El tercero, llamado “antítesis” [*anthitèse*], se denominaría del mismo modo que lo hace el naturalista: “Anthitesis”<sup>1842</sup>.

Respecto a éste último, GDH lo relaciona con las nociones warburgianas de “«inversión de sentido» (*Bedeutungsinversion*) o «inversión energética» (*energetische Spannung*)”<sup>1843</sup>. Warburg descubrió que las fórmulas de *pathos* se aplicaban a temáticas completamente inversas, antitéticas, caso de la obra *Crucifixión* (1485-1490) de Bertoldo di Giovanni, en la que aparece una Magdalena cuyos drapedos y cabellos corresponden más bien a los de una ménade danzante. Según GDH, Warburg trabajó durante toda su vida a partir de de inversiones y de oposiciones: lo apolíneo y lo dionisiaco, los *astra* y los *monstra*; una lucha de elementos contrarios que describirían también la propia psique esquizoide de Warburg.

En esencia, lo que a nuestro autor le interesa destacar del libro de Darwin es la “inutilidad biológica” de algunos “gestos expresivos”, algo que le lleva a hablar de una “memoria inconsciente”. Una memoria que actualiza esos movimientos primitivos, que ya nada tienen que ver con su función original animal, y que los convierte en “fórmulas manipulables en todos los ámbitos de la cultura.”<sup>1844</sup> Esta, pues, fue para GDH una de las principales fuentes para Warburg a la hora de idear sus fórmulas, que él entendió como actualizaciones de esas expresiones primitivas.

La tercera parte de su libro, “La imagen-síntoma”, es probablemente la aportación más personal de su comprensión de Warburg y está centrada en desarrollar uno de los conceptos a los que más atención ha prestado GDH y que podemos afirmar atraviesa su obra: el síntoma. Un término de origen freudiano del que ya se sirvió antes de conocer a Warburg -lo encontramos en su primer libro, *Invention de l'Hystérie* (1982)-, y que le

---

<sup>1842</sup> *Ibid.* Pág. 213.

<sup>1843</sup> *Ibid.* Pág. 220.

<sup>1844</sup> *Ibid.* Pág. 214.

resultó clave, tal y como demuestra en *Devant l'image* (1990), para romper con las limitaciones que, según él, la tradición panofskiana había impuesto en los estudios sobre la imagen. De este modo, para GDH, el *Nachleben* warburgiano será definido como una “temporalidad del síntoma” y la *Pathosformel* como la “corporeidad del síntoma”<sup>1845</sup> a pesar de que Warburg nunca se sirvió de este término para describir sus conceptos. Sin embargo, la teoría sobre el síntoma y en general la obra de Freud, se convertirán para GDH en el “intérprete” que servirá para “desplegar” los conceptos de Warburg. Estamos, pues, ante una lectura de los textos del historiador alemán verdaderamente original y propia.

Para desarrollar su teoría del síntoma en Warburg, GDH se servirá de la poco conocida noción warburgiana *Dialektik des Monstrums*, un término que para nuestro autor equivale en cierto modo al inconsciente freudiano. Esta noción, que es una de las aportaciones más novedosas de GDH, es donde mejor podemos ver cómo a partir de nociones apenas esbozadas por Warburg, nuestro autor construye toda una teoría sirviéndose para ello de la terminología freudiana. Así, según GDH, *Dialektik des Monstrums* habla de “una estructura de síntoma”; una estructura que muestra “el rechazo como el retorno de lo rechazado”<sup>1846</sup> [“*refoulement et du retour du refoulé*”].

Otra de las particularidades del sistema de pensamiento de GDH, será redefinir constantemente cada uno de sus términos a partir de sus nuevos hallazgos. De este modo, las fórmulas del *pathos* serán ahora “las cristalizaciones corporales de la «dialéctica del monstruo». *Momentos-síntoma* de la imagen antropomorfa.”<sup>1847</sup> Para GDH, las nociones, al igual que las imágenes, deben estar abiertas a una constante relectura y transformación, sin llegar nunca a cerrar su sentido, posición plenamente warburgiana. Un planteamiento completamente opuesto a la forma de trabajar de Panofsky o de Gombrich. La otra particularidad que sobresale en GDH, es que para idear sus definiciones de términos realiza un montaje de conceptos tomados de diferentes autores. Solo es mediante la confrontación de estos préstamos, que podemos atisbar el rico sentido de su definición. Un sistema que de por sí impide la clausura de la noción descrita y que no hace sino desplegar sus posibles sentidos.

---

<sup>1845</sup> *Ibid.* Pág. 248.

<sup>1846</sup> *Ibid.* Pág. 259.

<sup>1847</sup> *Ibid.* Pág. 260.

Volviendo al síntoma, capital en este libro, GDH se sirve de las descripciones realizadas por Freud sobre su funcionamiento en sus estudios acerca de la histeria, para llevar a cabo una serie de correspondencias entre el síntoma con el *Nachleben* y las fórmulas del *pathos*. Freud habló así de la “«capacidad de resistencia (*so widerstandsfähig*)»”<sup>1848</sup> del síntoma; una característica que comparte según GDH con el *Nachleben* por su capacidad para sobrevivir oculto, reapareciendo durante los momentos de crisis. También ve paralelismos en la capacidad del síntoma de “transformación”, su “polaridad”, su “plasticidad” y su “capacidad de retorno”, con las fórmulas del *pathos*. Otra característica del síntoma sería su capacidad de “desplazamiento” y transformación, permitiendo a cosas reprimidas retornar pero de forma distinta. Esta característica de las imágenes también la describió Warburg cuando, según GDH, vio cómo en la Venus de Botticelli se producía un desplazamiento del patetismo de su cuerpo al cabello y a los drapeados.

Hay, finalmente, un elemento estructural del síntoma que para GDH resulta fundamental, y es que el síntoma, como supervivencia, “es una *formación portadora de memoria*”<sup>1849</sup>, pero de una memoria inconsciente. Así, tanto Freud -a través del síntoma- como Warburg -a través de las *Pathosformeln*-, entendieron que esta memoria inconsciente solo se puede entrever durante esos “momentos-síntoma”, y que esta memoria funciona como “un nudo de anacronismos” donde se mezclan distintos tiempos. El síntoma sería en definitiva “una supervivencia que toma cuerpo”<sup>1850</sup>. Un cuerpo en el que aparece, sin esperarlo y de súbito, “una imagen reprimida” que nos habla de una memoria inconsciente.

Queda entonces claro para GDH que la estructura temporal del *Nachleben* funciona de forma similar a la estructura del síntoma, en cuanto que las imágenes rechazadas -que reaparecen- proceden justamente de una memoria inconsciente y que éstas se encarnan plásticamente -proceso de corporeización- de forma patética y anacrónica. Para GDH, las imágenes tendrían así “reminiscencias” al igual que también las histéricas estudiadas por Freud también sufrían de “reminiscencias”. Este momento reminiscente o momento-

---

<sup>1848</sup> FREUD, S. *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1916-17), *op. cit.* Pág. 456. Cit. en *La imagen superviviente*, *op. cit.* Pág. 270.

<sup>1849</sup> *Ibid.* Pág. 276.

<sup>1850</sup> *Ibid.* Pág. 279.

síntoma sería en definitiva un momento anacrónico, un hecho que tiene importantes consecuencias para GDH, puesto que el anacronismo rompería con la forma tradicional de comprender la Historia. En definitiva, lo que nos viene a decir, y esta es la gran lección warburgiana para él, es que “el *tiempo psíquico* trastorna la idea misma del *tiempo histórico*”<sup>1851</sup>, asunto al que dedicará futuros libros.

En este sentido, podemos establecer finalmente que GDH, además de visibilizar las afinidades entre Freud y Warburg, buscó, en último término, plantear una nueva visión del tiempo en la Historia. *L'image survivante* no sería por tanto solo un estudio sobre el tiempo en la imagen tomando como referencia la obra de Warburg, quien es leído a partir de diversos autores, Tylor, Burckhardt, Goethe, Nietzsche y, sobre todo, Freud, sino una obra que trata de cuestionar nuestra visión tradicional del tiempo histórico a favor de un tiempo anacrónico; un tiempo del retorno de lo rechazado, de repeticiones, sedimentaciones, remolinos y destiempos. Un planteamiento, en definitiva, que toma como referencia los procesos psíquicos que se producen en la memoria, para llevarlos al terreno de la Historia. Esta es, según nuestra opinión, la gran aportación de GDH ideada a partir de las intuiciones de Warburg y mediante la lectura de Freud. Un ejercicio que le ha llevado sin duda más lejos de lo que el propio Warburg planteó en sus escritos. En este sentido, GDH desarrolla y amplía los planteamientos warburgianos, dejando así de ser tan solo un intérprete de su obra.

Respondida, dentro lo posible, la tercera cuestión, pasamos a la cuarta y última, en la que nos preguntábamos cómo y hasta que punto GDH ha desarrollado a partir de Warburg su teoría del montaje de imágenes como forma de conocimiento. A este tema dedicamos la tercera parte de la tesis titulada “El conocimiento por montaje”.

Como vimos, el montaje fue un tema tratado parcialmente en libros previos a su descubrimiento de Warburg, pero fue en *Devant le temps*, donde además de preguntarse acerca de “*la relación entre la historia y el tiempo instaurado por las imágenes*”<sup>1852</sup>, se interesó por algunos autores, especialmente Walter Benjamin, quienes vieron en el montaje una herramienta para replantear la Historia.

---

<sup>1851</sup> *Ibid.* Pág. 283.

<sup>1852</sup> GDH. *Ante la imagen... op. cit.* Pág. 48.

Podemos así decir que, a nivel teórico, GDH partió de los postulados de Benjamin sobre el “montaje del saber histórico” para luego aplicarlos a su comprensión de Warburg. De esta forma, nuestro autor verá numerosas coincidencias entre ambos autores. Una de ellas fue el “«análisis del momento singular»”<sup>1853</sup> [*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*] en Benjamin, algo que en Warburg podría equivaler a la búsqueda del “detalle”. Para GDH, es al montar esos detalles, “deshechos de la historia”, gestos y cosas olvidadas (supervivencias), cuando es posible replantear nuestra concepción de la Historia, entendida por Benjamin como memoria. De hecho, para nuestro autor, la verdadera “«revolución copernicana»” que propone Benjamin fue no entender el pasado como algo “objetivo” sino como un “hecho de memoria”, siendo por tanto la Historia tanto “un hecho psíquico tanto como material.”<sup>1854</sup> La Historia no puede ser comprendida solo como momentos fijos del pasado sino también en el “movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador.”<sup>1855</sup> Un planteamiento que rompe por completo la noción tradicional de la Historia y que tiene que ver con la noción de “imagen dialéctica”: ese encuentro dialéctico del pasado con el presente y que se da en forma de una imagen entrecortada (“*sprunghaft*”). Según Benjamin, y esto es especialmente relevante en lo que nos ocupa, la Historia “«se disgrega en imágenes»”<sup>1856</sup> en vez de en historias.

Para GDH, además existe una relación entre la imagen dialéctica benjaminiana, con su doble faz, y el “síntoma-imagen” freudiano, ya que durante el ataque histérico se desarrollaba una verdadera operación dialéctica que él ve próxima a la imagen dialéctica de Benjamin. GDH se remite de forma recurrente a lo largo de su obra a un texto de Freud donde éste describe a una mujer que durante un ataque apretaba al mismo tiempo su ropa como mujer-víctima y la desgarraba como hombre-violador. Fenómeno que el psicoanalista denominó como “simultaneidad contradictoria”. Un ejemplo que nuestro autor pone en paralelo con el dibujo de Klee titulado *Angelus Novus* que Benjamin utilizó para describir su comprensión de la Historia. En él, recordemos, se veía a un ángel mirando hacia atrás (pasado) mientras avanza (futuro),

---

<sup>1853</sup> BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX' siecle. Le livre des Passages, op. cit.* Pág. 477. Cit. en GDH. *Lo que vemos lo que nos mira, op cit.* Pág. 130.

<sup>1854</sup> GDH. *Ante el tiempo, op. cit.* Pág. 155.

<sup>1855</sup> *Ibid.*

<sup>1856</sup> BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.* Pág. 494. Cit. en GDH. *Ante el tiempo, op. cit.* Pág. 171.

dos actitudes opuestas. Un montaje de oposiciones temporales que para GDH definía su concepción de la Historia.

Sin embargo, aunque nuestro autor parta de Benjamin para su comprensión de la Historia y del montaje como forma de conocimiento, será con Aby Warburg y su atlas *Mnemosyne*, como hemos demostrado, con quien GDH desarrollará plenamente sus teorías. A este tema nuestro autor dedicó el último capítulo de *L'image survivante*; una introducción, en realidad somera, al atlas de imágenes. El atlas es entendido aquí como una herramienta sinóptica y permutadora con la que Warburg había pretendido mostrar la memoria de las imágenes. Una revolucionaria forma de exposición -siempre cambiante, abierta a múltiples combinaciones- que permitía pensar con imágenes. Según GDH, la idea de Warburg no era fijar las imágenes sobre planchas, sino que éstas pudieran estar en movimiento, en una continúa búsqueda. Este método era el que precisamente le permitía tener el pensamiento en movimiento en esa búsqueda de nuevas afinidades y correspondencias.

Es en esta parte del libro cuando GDH también comienza a teorizar sobre el montaje, una “herramienta dialéctica” y anacrónica capaz de quebrar la concepción unitaria y evolutiva del arte occidental. El montaje abre así la imagen y “despliega” las distintas temporalidades que habitan en ella, haciendo “visibles” sus interrupciones, rupturas y supervivencias. Una concepción del montaje que surge, por supuesto, de su comprensión del atlas *Mnemosyne*. Llegamos así al punto de clave de nuestro enfoque, cuando GDH asegura que Warburg, con su atlas, creó

una configuración epistémica enteramente nueva -un *conocimiento por el montaje* próximo a Benjamin, pero también, en ciertos aspectos a Bataille o Eisenstein- a partir de una observación del *Nachleben* mismo: *las imágenes portadoras de supervivencias no son otra cosa que montajes de significaciones y temporalidades heterogéneas.*<sup>1857</sup>

Tal y como explica GDH, la imagen es un montaje de elementos diversos y de choques de tiempos, pero este montaje, el de “*las imágenes portadoras de supervivencias*” solo es visible justamente gracias al montaje que Warburg realizó en su atlas. Por tanto, el conocimiento producido por el montaje será hacernos precisamente entender que cada

---

<sup>1857</sup> GDH. *La imagen superviviente*, op. cit. Pág. 438.

imagen superviviente es un “montaje de significaciones y temporalidades heterogéneos”. Una idea en la que el propio GDH insiste páginas más adelante, cuando escribe que el atlas de Warburg “permite comprender “las «formaciones de supervivencia» como montajes.”<sup>1858</sup>. Montajes de tiempos, de sentidos o de polaridades, que nos hacen entender cómo la imagen superviviente funciona a través de estas yuxtaposiciones que expanden nuestra comprensión de las imágenes.

Otro de los términos warburgianos que, junto con el “detalle”, GDH introduce en el último capítulo de *L'image survivante*, es *Zwischenraum* [“el espacio entre”], fundamental para poder comprender el funcionamiento del *Mnemosyne*. Se trata de un espacio de intervalo que en el altas correspondería a los fondos negros de las planchas. Un “medio” que no es una simple superficie sobre la que se disponen las fotografías, sino que es el “*espacio de trabajo mismo*”<sup>1859</sup>. Relacionado con esto, GDH introduce también la noción warburgiana *Ikonologie des Zwischenraums* [“iconología del intervalo”]. Intervalos que funcionan como una “*bisagra*” entre imágenes, tiempos, espacios, e incluso entre disciplinas, como ya hizo el propio Warburg al combinar en su montaje imágenes del Renacimiento italiano, de la Antigüedad, o Medievales, con imágenes de carácter antropológico, histórico e incluso con fotografías actuales de periódicos.

GDH incluso va más allá en su comprensión del *intervalo* y se sirve de esta noción para comprender mejor a Warburg. Según su planteamiento, debido a las muchas “polaridades” que halló en las imágenes que analizó, “comprendió finalmente la «esquizofrenia» de la cultura occidental entera, la oscilación perpetua que le imprimen la «ninfa extática (maníaca) de un lado, y el «dios fluvial en duelo (depresivo) de otro».”<sup>1860</sup> Pero el intervalo es además llevado a una cuestión personal, ya que durante la estancia de Warburg en la clínica de Kreuzlingen, el historiador luchó también en un “intervalo: el que separa los estados de la manía y los de la depresión.”

---

<sup>1858</sup> *Ibid.* Pág. 440.

<sup>1859</sup> *Ibid.* Pág. 450.

<sup>1860</sup> WARBURG, A. *Tagebuch*, 3 de abril de 1929. En: GOMBRICH, E. *Aby Warburg... op.cit.* Pág. 280. Cit. en GDH. *La imagen superviviente, op. cit.* Pág. 455.

En esencia, el intervalo, tal y como se muestra en el atlas *Mnemosyne*, debe ser entendido como algo eminentemente temporal: es lo que se halla entre dos tiempos. Así, el intervalo es lo que encuentra, por ejemplo, entre una figura de una Magdalena cristiana atravesada por un *pathos* dionisiaco y una ménade antigua.

Tras este último capítulo de *L'image survivante*, dedicado al atlas y al montaje, tuvieron que pasar ocho años hasta que viera la luz el siguiente trabajo monográfico dedicado a Warburg y a su obra: *Atlas ¿como llevar el mundo a cuestras?* Una obra fundamental donde se continúa y se desarrolla su visión del montaje como forma de conocimiento a partir del atlas *Mnemosyne*. Si como dijimos tomó inicialmente algunos principios de Benjamin en relación al “principio del montaje”, es con el atlas *Mnemosyne* y no con el *Passagen-Werk* de Benjamin -el ejemplo paradigmático del montaje de la Historia-, con el que GDH despliega todas sus ideas. Más bien podemos decir que Benjamin sirve a GDH para comprender mejor a Warburg. Es ahora el atlas el verdadero centro de su pensamiento, y aunque nociones como *Nachleben* y *pathos* -ya mucho menos síntomas-, seguirán estando presentes, el montaje será una de sus preocupaciones teóricas centrales, además de una práctica museística como comisario de exposiciones.

En *Atlas ¿como llevar el mundo a cuestras?*, GDH se sirvió de nuevos intérpretes para comprender el trabajo de Warburg, especialmente del antropólogo Leroi-Gourhan, con su noción “campos operatorios”; Jorge Luis Borges con su “enciclopedia china” y sus atlas; Michel Foucault con sus “heterotopías” y la noción de “mesa”; Deleuze con sus “mesetas”; Goya con sus “Disparates, Caprichos y Desastres” y su vocación antropológica de la imagen; Nietzsche con su *gaya ciencia*; y Goethe con sus “afinidades eléctricas” y su «fenómeno originario» (*Urphänomen*), además de otros. Vemos de este modo cómo la forma de avanzar en su comprensión del Warburg y de su trabajo en el atlas, es mediante la introducción de nuevos pensadores. Se trata una vez más de formar constelaciones cada vez más amplias alrededor de este “padre fantasmal”.

En su libro, GDH partió de la idea de que el atlas era “una forma visual del saber”<sup>1861</sup> y que su “motor” era la “imaginación”. La imaginación, por tanto, aporta conocimiento

---

<sup>1861</sup> GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 18.



gracias a su capacidad innata de montaje. Pero no se trata por tanto de la simple búsqueda de similitudes entre dos o más imágenes, sino la capacidad de ver “vínculos” desconocidos entre imágenes que únicamente el uso del montaje permite descubrir. La imaginación así monta y crea un conocimiento inesperado a través de la búsqueda de correspondencias y de encuentro imprevistos. GDH habla por ello de “un conocimiento por la imaginación”.

Para GDH, el atlas *Mnemosyne* forma parte de una “herencia *estética*”, pero sobre todo de una “herencia *epistémica*”<sup>1862</sup>, ya que plantea una nueva forma de saber que consiste en relacionar elementos dispares. Un “aparato” [*appareil*] cuyo funcionamiento se basa principalmente en el montaje y que para GDH produjo “un conocimiento dialéctico de la cultura occidental”<sup>1863</sup>, mostrando ese movimiento oscilatorio y pendular que hace visibles las polaridades de nuestra cultura. Polaridades que van de lo racional a lo irracional, de lo dionisiaco a lo apolíneo y que nos llevan a lo más alto y a lo más bajo, a los *astra* y a los *monstra*.

GDH también entiende en su libro el atlas como una mesa de montaje a nivel antropológico, ya que la mesa ha sido un espacio cultural que ha tenido distintas funciones a lo largo de nuestra historia: como lugar de ofrendas, superficie de operaciones mágicas, de disección, o de repartimiento. Un lugar de encuentros inéditos que permite llevar a cabo múltiples relaciones entre las cosas.

Nuestro autor, además de introducir a los autores y términos que hace dialogar con el atlas, realizó también un trabajo de arqueología visual -al modo warburgiano-, a partir de la figura mitológica de Atlas. Una figura que funcionaba para él como una “imagen dialéctica”, ya que al cargar sobre su espalda el cielo, representada una doble polaridad: la del conocimiento y la del sufrimiento. Esta “*potencia de conocer*”, en el caso de Atlas deviene según GDH en “*saber trágico*”<sup>1864</sup>, ya que el Atlante, en su exilio, al cargar con el cielo, poseía un conocimiento privilegiado sobre los astros, pero ese saber, dado su ingente peso, provocaba sufrimiento. Una situación que GDH ve semejante a la vivida por el propio Warburg, doblegado por el saber trágico.

---

<sup>1862</sup> *Ibid.* Pág. 19.

<sup>1863</sup> *Ibid.* Pág. 20.

<sup>1864</sup> *Ibid.* Pág. 66.

Para GDH, la mejor forma de comprender esta paradoja entre sufrimiento y conocimiento, es servirnos de *La gaya ciencia* de Nietzsche. Una gaya ciencia que surge de una inquietud y que está abierta a explorar nuevos tipos de saber. Uno de los artistas que para GDH es representante de esa “inquietada gaya ciencia”, sería Goya, quien, mediante un difícil equilibrio entre la razón (los *astra*) y los *monstra*, se sirvió de la imaginación como de una herramienta crítica para comprender su sociedad. De este modo, su “inquietada gaya ciencia” produjo un conocimiento de carácter antropológico a través de sus propios “atlas” (sus *Caprichos* y *Desastres*), llenos de imágenes alegóricas, brutales y sintomáticas. Dibujos que también muestran una gestualidad superviviente y que, debido a su “*intensidad psíquica*”<sup>1865</sup>, nos perturban e inquietan aun hoy en día.

Otro autor que aportó su propia “gaya ciencia” fue Goethe, cuyo concepto de “afinidad” GDH vincula a la cuestión del montaje, puesto que la búsqueda de afinidades nos permite poner en relación elementos heterogéneos o dispares. Las afinidades producen un “saber de lo heterogéneo” que permite “*amar al desemejante*”<sup>1866</sup> mediante el uso de “atlas” o “constelaciones”. Así, el otro, lo dispar, lo que es lejano, se hallaría ahora más próximo gracias a esta técnica del montaje que vincula tiempos y espacios heterogéneos. Afinidades que por otro lado únicamente la imaginación puede establecer. Sin embargo, ésta debe ir ligada al “entendimiento”. Así la “gaya ciencia visual” de Goethe es un “*saber imaginativo*” que Warburg, según GDH, hizo propio y le llevó a realizar su propia “«gaya ciencia» iconológica”<sup>1867</sup>.

Pero quizá una de las aportaciones más relevantes de GDH en esta obra es introducir elementos biográficos de Warburg para comprender su trabajo, algo que ya hizo en *L'image survivante*. Así, GDH se centra en el impacto que la primera guerra mundial tuvo sobre Warburg y en cómo, a partir de esta traumática experiencia, que cambió su forma de enfrentarse a las imágenes, el historiador alemán configuró el atlas *Mnemosyne*.

---

<sup>1865</sup> *Ibid.* Pág. 91.

<sup>1866</sup> *Ibid.* Pág. 110.

<sup>1867</sup> *Ibid.* Pág. 108.

Para GDH el atlas servía en primer lugar para realizar “cortes” en el caos de la Historia y recopilar imágenes completamente dispares pero sintomáticas de los tiempos. Gracias a este “muestreo” de imágenes se hacía visible en el atlas la “tragedia de la cultura”, la lucha constante entre los *astra* y los *monstra*. Así, en el atlas, las imágenes de violencia, estas “muestras del caos”, ofrecen

testimonio de un caos psíquico indisociable, a su vez, de sus encarnaciones históricas y políticas. Y es que el conocimiento por montajes o por remontajes siempre conduce a una reflexión acerca del *desmontaje de los tiempos* en la historia trágica de las sociedades.<sup>1868</sup>

Como dice a continuación GDH, no hay “forma” que no sea una respuesta, de un modo u otro al sufrimiento, al “dolor histórico”, y a la “«dislocación del mundo».”<sup>1869</sup> Algo que vio Benjamin y por supuesto, también Warburg, quien comprendió que “el tesoro de las formas” representaba siempre “«un tesoro de sufrimientos»”<sup>1870</sup> [*Leidschatz*]. Las *Pathosformeln* sería en este sentido una serie de fórmulas gestuales que también hablan de ese dolor trágico.

En el caso de Warburg, la guerra no fue para él un simple acontecimiento histórico, sino que como “psicohistoriador” ésta atravesó su alma y creó seísmos en su interior. Así, para defenderse de la locura de la contienda, Warburg se dedicó durante los años 1914 y 1918 a recopilar compulsivamente miles de imágenes sobre la guerra que serían luego almacenadas en su biblioteca: la “*Kriegskartothek*”, una verdadera recopilación de síntomas. Una documentación con la que Warburg “abría el camino hacia una verdadera iconología política.”<sup>1871</sup> Pero para Warburg, la guerra no acabaría con su finalización, sino que sufrió dentro de sí una guerra inacabable de carácter psíquico: su lucha interior -su propia psicomauía- entre los *astra*, el conocimiento, y los *mostra*, lo irracional, los monstruos interiores. Una lucha que se produjo en su “*Denkraum*” [“espacio de pensamiento”], que quedó completamente destruido. De

---

<sup>1868</sup> *Ibid.* Pág. 119-120.

<sup>1869</sup> Esta expresión procede de BRECHT, B., «Exercices pour comédiens» (1940). En: *L'Art du comédien. Écrits sur le théâtre*. París: L'Arche, 1999. Pág. 121.

<sup>1870</sup> WARBURG, A. *Warburg Notebook* (1928). En: GOMBRICH. *Aby Warburg: An Intellectual Biography, op. cit.* Pág. 339. Cit. en GDH. *Atlas..., op. cit.* Pág. 122.

<sup>1871</sup> GDH. *Atlas..., op. cit.* Pág. 146.

hecho, para GDH, el atlas *Mnemosyne* se convertiría luego justamente en una herramienta para reordenar “un *Denkraum* desequilibrado por los desastres de la Gran Guerra”<sup>1872</sup>. Warburg trató, por tanto, de volver a montar la historia, fragmentada y mutilada tras la guerra, al mismo tiempo que llevaba a cabo la transformación de su propio *Denkraum*.

En esencia, el atlas fue para GDH un aparato que ayudaba a comprender de qué manera funcionaban las imágenes mediante el montaje. Con él, y con su forma de presentar las imágenes, que se podrían “«abrazar con la mirada» (*übersehen*)”<sup>1873</sup> superó los límites “del saber y del ver”. Ideó, en definitiva, una forma de conocimiento inagotable que rompía con las barreras disciplinarias, creando un nueva episteme. Así, la consideración final de GDH es que

[e]n el atlas *Mnemosyne*, lo inagotable no designa nada más que la capacidad de montar constantemente, desmontar y remontar, corpus de imágenes heterogéneas con el fin de crear configuraciones inéditas y aprehender en ellas ciertas afinidades inadvertidas o ciertos conflictos operantes (...) [E]l montaje es un *procedimiento* capaz de poner en movimiento nuevos «espacios de pensamiento»: es una manera de nombrar de nuevo y reconfigurar la gaya ciencia nietzscheana.<sup>1874</sup>

Como hemos tratado de demostrar en estas páginas, GDH idea y construye toda una teoría sobre el montaje a partir del atlas *Mnemosyne*. Un tipo de montaje que nos ofrece un conocimiento sobre el tiempo en la imagen y sobre la Historia, ya que ésta, como dijo Benjamin, “se disgrega en imágenes”. Un tema al que nuestro autor dedicó numerosos libros que reunió dentro de la colección *L'oeil de l'histoire*, donde también está integrado *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuevas?*, ensayo que, no olvidemos formó parte del catálogo sobre una exposición museística en la que GDH trató de emular al atlas warburgiano.

---

<sup>1872</sup> *Ibid.* Pág. 156.

<sup>1873</sup> WARBURG, A. “Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl (1926-1929)”. En: *Gesammelte Schriften, VII*. Berlín: Akademie Verlag. 2001. Pág. 404. Cit. en GDH. *Atlas...*, *op. cit.* Pág. 173.

<sup>1874</sup> *Ibid.* Pág. 182.

El primer libro de esta colección, *Quand les images prennent position* (2008), lo dedicó a la figura de Bertolt Brecht y a las obras que realizó durante su exilio: el *Arbeitsjournal* (1938-1955) y el *Kriesgfiibel* o *ABC de la guerra* (1955). Libros en los que destaca el uso de fotomontajes que mostraban una crítica visión de la segunda contienda mundial y en los que hay una “toma de posición política” que surge precisamente del acto de montar y remontar imágenes, y que precede según GDH a algunas “obras de montaje histórico”<sup>1875</sup>, caso de *Histoire(s) du cinema* (Jean-Luc Godard, 1998).

Es importante señalar que el montaje, ya no será a partir de este momento en GDH solo una herramienta para “ver” las supervivencias, fórmulas patéticas o los síntomas a partir de imágenes de la Historia del Arte o de fotografías, sino una forma de pensar críticamente la Historia y de “tomar posición”. En esencia, el montaje continúa siendo una técnica que nos ayuda a ver trabajar los tiempos en la imagen, sin embargo, el conocimiento que ahora se producirá, será el de una mejor comprensión de la Historia, desmontada y remontada de forma anacrónica para poder ver mejor. Así, el cambio fundamental en el trabajo de GDH es su posición cada vez más política frente a la Historia. Si Warburg ya había dado una “forma visual” a una “iconología política” en las últimas láminas de su atlas -una de las mayores “herencias” dejadas por el historiador alemán para GDH-, ahora el camino emprendido por GDH es buscar nuevos pensadores-montadores que se hayan interesado por explorar este aspecto político del montaje de imágenes.

Para GDH, Brecht forma parte de una tradición de pensadores que, como Freud, Warburg o Benjamin decidieron “mostrar por montajes” [*montrer par montages*]<sup>1876</sup>. Una de las tesis recurrentes de nuestro autor es que el montaje surgió en un contexto muy determinado (entreguerras), un momento de verdadera “crisis”. El montaje sería pues la respuesta moderna a esta situación de desorden y de caos. Un momento de ruptura, de dislocación, en el que se desarrolló una nueva forma de conocimiento, el montaje. Una técnica basada en la yuxtaposición de elementos contrapuestos, en las rupturas, en las fisuras y en los intervalos, que se desarrolló en un contexto histórico quebrado por la barbarie. Así, como asegura nuestro autor, “*el montaje sería un*

---

<sup>1875</sup> GDH. *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. Pág. 45.

<sup>1876</sup> *Ibid.* Pág. 97.

*método de conocimiento*” [*Le montage serait une méthode de connaissance*]<sup>1877</sup> que surgió en ese contexto convulso.

Brecht, por su parte, vio en el montaje una herramienta fundamental para lidiar, dialécticamente, con la historia. Según GDH, algunas de sus técnicas teatrales más conocidas, como el “efecto de distanciamiento” [*Verfremdungseffekt*] o la interrupciones de la acción, son técnicas que Brecht utilizó precisamente para poder montar, ya que no existe “distanciamiento sin trabajo de montaje”<sup>1878</sup>. GDH entiende que “distanciar” es hacer ver y entender mediante un proceso dialéctico: primero, desmontar o descomponer una serie de elementos, para luego recomponerlos o remontarlos de forma distinta.

Sería Walter Benjamin quien justamente entendió que en el teatro épico brechtiano había, como en el cine, una labor de montaje debido la “interrupción” y los “shock”; efectos que provocaban que el espectador pudiera adoptar una postura “crítica” y política. Estos cortes eran así “visibles” e interrumpían el relato, obligando al espectador a sentir las juntas y los intervalos, y a pensar *entre* ellos. Técnicas que, muchas de ellas, fueron tomadas de otras producciones de vanguardia.

Otra de las expresiones que GDH toma de los textos de Benjamin para comprender a Brecht, es la noción de “exponer”, ya que según el pensador alemán en su teatro épico “expone situaciones”<sup>1879</sup>, y muestra conflictos y choques; un acto de montaje político que le aleja de la simple representación.

Sin embargo, aunque Benjamin sea aquí el intérprete principal de Brecht, GDH también introduce a Warburg al final de su libro en relación a la preocupación del autor teatral de exponer los gestos de sufrimiento de los pueblos en sus fotos, así como por su “puesta en escena” de “fórmulas patéticas” en sus obras teatrales. Según nuestro autor, Brecht tenía una “concepción patética de la historia”<sup>1880</sup> y le interesaba exponer la memoria que guardaban esos gestos de sufrimiento de los pueblos. En sus

---

<sup>1877</sup> *Ibid.* Pág. 98.

<sup>1878</sup> *Ibid.* Pág. 81.

<sup>1879</sup> BENJAMIN, W. “El autor como productor” (1934). En: *Obras completas libro II/vol. 2, op cit.* Pág. 311.

<sup>1880</sup> *Ibid.* Pág. 194.

fotomontajes aparecían así gestos que hablan de dolores pasados y que sobreviven de forma atemporal, pero que son montados juntos con gestos de poder, tanto políticos como religiosos. Es entre los intervalos de estas imágenes como podemos comprender de otra forma la Historia. De este modo, el montaje permite conocer los hilos invisibles que unen las imágenes; imágenes que es necesario siempre ver una y otra vez para de este modo “*volver a pensar la historia*”<sup>1881</sup>.

Tras su libro sobre Brecht, GDH comenzará a considerar a Warburg tanto como el fundador tanto de una iconología política como el fundador de una “antropología política”<sup>1882</sup>, ya que su atlas, según su nueva visión, nos habla de la supervivencia de los pueblos, de sus luchas, y de cómo su gestualidad guarda memoria de su propio sufrimiento frente a la opresión. Por ello, lo que ahora más interesa a nuestro autor, será entender los gestos supervivientes como gestos de resistencia de los pueblos. Es por este motivo que centró su atención en el trabajo de cineastas eminentemente políticos<sup>1883</sup> como Harun Farocki, al que dedicó su libro *Remontages du temps subi* (2010), y Pier Paolo Pasolini sobre el que escribió en *Survivance des lucioles* (2009) y en *Peuples exposés, peuples figurants* (2012). En este trabajo, el tema de fondo será la exposición de los pueblos y de cómo determinados artistas quisieron devolverles su espacio, darles imagen. Cineastas que entendieron, al igual que Warburg, que la cultura se revelaba como un verdadero “tesoro de sufrimientos” (*Leidschatz*) y que estuvieron atentos a los gestos inmemoriales y de resistencia de los pueblos.

Este tema, el de la exposición de los pueblos, tendrá su texto definitivo en la última obra que analizamos: *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), uno de los libros donde del cuestión del montaje y la presencia de Warburg vuelven a ser especialmente relevantes. En ella, GDH realizará una aproximación antropológica y filosófica a la cuestión de la “emoción” en la obra de Eisenstein, noción que para GDH está ligada al *pathos* de los pueblos y a las supervivencias. La emoción será entendida aquí como una “respuesta corporal”, pero también política, a “diversas experiencias páticas a las que los hombres y mujeres están, en la historia, inexorablemente sometidos o

---

<sup>1881</sup> *Ibid.* Pág. 310.

<sup>1882</sup> GDH. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes, op. cit.* Pág. 127.

<sup>1883</sup> Como ya analizamos, también dedicó un libro a Godard, pero lo hizo de forma muy crítica.

destinados.”<sup>1884</sup>. Así, las emociones, como sucede con las imágenes, no dejan de ser también “*inscripciones en la historia*”<sup>1885</sup> y permiten que ésta sea “legible”.

Otro de los aspectos claves para GDH del cineasta soviético, fue que consideró el pensamiento como algo “emocional” y que la imagen sería precisamente el “vehículo privilegiado” para vincular emoción y pensamiento. Algo que se puede apreciar en las películas de Eisenstein, donde las imágenes expresan ideas y pensamientos ligados a emociones y, todo ello, en conexión con un hecho histórico. Para Eisenstein existiría así “un saber dialéctico” de las emociones, puesto que estas siempre van asociada a otra cosa, lo que muestra “su vocación fundamental de montaje”<sup>1886</sup>.

Respecto a lo que nos ocupa, uno de los aspectos más reseñables de este trabajo es el original diálogo que GDH establece entre el pensamiento de Warburg y el de Eisenstein. GDH destaca, por ejemplo, la idea de Eisenstein de considerar el mito de Dionisio como el «fenómeno originario» (*Urphänomen*) del montaje, así como su profundo interés por las fórmulas patéticas. Pero la principal correspondencia para GDH es que Eisenstein, tanto en sus escritos como en sus filmes, se interesó por las supervivencias, entendidas como “fenómenos inmemoriales de orden antropológico”<sup>1887</sup> relacionados con los cuerpos y su gestualidad. Gestos además guardan “memoria emocional”.

Para GDH, ambos autores fueron capaces de entender que en el presente pervivían supervivencias, y que éstas también estaban ligadas a lo político, como descubrimos en las últimas planchas del atlas *Mnemosyne* o en algunas escenas de *Octubre* (1928) de Eisenstein. GDH incluso llega a hablar de una “*política de las supervivencias*” en Eisenstein, ya que el cineasta soviético estaba tanto atento al “origen”, a la memoria ancestral, como también al presente revolucionario. Esto se puede apreciar en *El acorzado Potemkin*, película a la que dedica buena parte del libro, donde Eisenstein montó gestos supervivencias con gestos revolucionarios. Gestos y cuerpos cargados de emoción, que no dejan de evidenciar un montaje de tiempos.

---

<sup>1884</sup> GDH. *Pueblos en lágrimas...*, op. cit. Pág. 53.

<sup>1885</sup> *Ibid.* Pág. 414.

<sup>1886</sup> *Ibid.* Pág. 326.

<sup>1887</sup> *Ibid.* Pág. 353.



Una vez respondidas las cuatro preguntas con las que iniciamos esta conclusión, la idea final que podemos extraer es que la huella de Warburg no solo está presente desde hace casi treinta años en la obra de GDH, sino que su relación con el historiador alemán continúa evolucionando. Así, de verle como un historiador del arte, pasó a considerarle como antropólogo de las imágenes, como psico-historiador, como “montador” de este atlas de síntomas que es el *Mnemosyne*, a finalmente entenderle como el creador de una iconología política. Su figura, fue además utilizada constantemente para dialogar con otros autores, logrando que los términos tanto de unos como de otros se retroalimentaran, construyendo en este proceso toda una nueva teoría sobre la imagen. Una teoría que se desarrolló, como hemos demostrado, gracias a su comprensión del montaje, técnica que permite comprender el funcionamiento de la memoria de las imágenes.

Así, a partir de Warburg, GDH ideó un nuevo modelo para el estudio de la imagen basado en el montaje, que es entendido no solo como una técnica que permite hallar vínculos ocultos entre cosas dispares, sino como una herramienta que nos permite obtener un nuevo conocimiento sobre los distintos tiempos que habitan en la imagen. Una forma de trabajar, y esta es la gran aportación según nuestro punto de vista de GDH, que además revoluciona nuestra forma de leer la Historia, ya que el montaje nos revela la existencia de un tiempo anacrónico; un tiempo del retorno de lo rechazado, de supervivencias y de síntomas. El montaje sería, por tanto, la herramienta que, mediante la yuxtaposición de imágenes, es capaz de producir un “saber histórico”.



# BIBLIOGRAFÍA

## 1. Textos de Georges Didi-Huberman y Aby Warburg

DIDI-HUBERMAN, Georges

– *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982 [ed. cast. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Trad. Tania Arias y Rafael Jackson. Madrid: Cátedra, 2007].

– “Le parcours clos du danseur de corde, ou l’histoire de l’art dans les limites de sa simple raison”. En: *Cahiers du Musée national d’Art moderne*, n° 30. París: Centre Georges Pompidou, 1989. Pág. 40-58.

– *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*. París: Minuit, 1990 [ed. cast. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Trad. Françoise Mallier. Murcia: Cendeac, 2010].

– *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. París: Flammarion, 1990 [ed. ing. *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Trad. Jane Marie Todd. Chicago: The University of Chicago Press, 1995].

– “Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l’art Chretien”. En: *Encyclopaedia Universalis – Symposium*. París: Encyclopaedia Universalis, 1990. Pág. 596-609.

– *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Minuit, 1992. [ed. cast. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2004].

– *Le Cube et le visage. Autour d’une sculpture d’Alberto Giacometti*. París: Macula, 1992.

– *Saint Georges et le dragon. Versions d’une légende*. París: A. Biro, 1994.

- “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait “sur le vif””. En: *Mélanges de l'École française de Rome- Italie et Méditerranée*, CVI, n°2. Roma: École Française de Rome, 1994. Pág. 383-432.
- La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. París: Macula, 1995.
- “Dialogue sur le symptôme” con Patrick Lacoste. En: *l'inactuel*, n°3. París: Calmann-Lévy, primavera 1995. Pág. 191-226.
- “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne”, en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24. París: Editions Belin, sept. 1996. Pág. 145-163.
- “Revenance d'une forme” (1996-97). En: *Phasmes. Essais sur l'apparition*. París: Minuit, 1998. Pág. 35-46 [ed. cast. “Reaparición de una forma” (1996-197). En: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición, I*. Trad. Julián Mateo Ballorca. Santander: Shangrila, 2015. Pág. 38-49].
- *L'Empreinte*. París: Éditions du Centre Georges Pompidu, 1997.
- “L'historien d'art et ses fantômes. Note sur J. J. Winckelmann”. En: *L'Inactuel*, n° I. París: Circé, otoño de 1998. Pág. 75-88.
- “Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître”. En: H. L. Kessler; Villa Spelamn (eds.). *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium Held at the Bibliotheca Hertziana*. Roma: Nouva Alfa editoriale, 1998. Pág. 95-108 [ed. cast. “Cara, próximo, lejano: la huella del rostro y el lugar para aparecer” (1998). En: *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Trad. Julián Mateo Ballorca. Santander: Shangrila, 2015. Pág. 201-219].
- “Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)”. En: Philippe-Alain Michaud. *Warburg et l'image en mouvement*. París: Macula, 1998. Pág. 7-20 [ed. cast. “Saber-

- movimiento (el hombre hablaba a las mariposas)” (1998). En: *Falenas, op, cit.* Pág. 112-126].
- “Image, organe, temps. Approche de l’ex-voto” (1998). En: *Le Fait de l’analyse*, n° 5. París: Presses Universitaires de France, septiembre, 1998. Luego sería publicado como libro: *Ex-voto: image, organe, temps.* París: Bayard, 2006 [ed. cast. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo.* Trad. Amaia Donés Mendia. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013].
- “Viscosités et survivances. L’histoire de l’art à l’épreuve du matériau”. *Critique*, LIV n° 611. París: Minuit, 1998. Pág. 138-162.
- “L’image survivante. Aby Warburg et l’antropologie tylorienne”. En: *L’inactuel*, n° 3. París: Circé, otoño de 1999. Pág. 39-59.
- *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté.* París: Gallimard, 1999 [ed. cast. *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad.* Trad. Juana Salabert. Buenos Aires: Losada, 2005].
- “Histoire de l’art, histoire des fantômes. Renaissance et survivance de Burckhardt à Warburg”. En: Véronique Muaron y Claire de Ribaupierre (dirs.). *Le Corps évanoui, les images subites.* Lausana-París: Musée de l’Élysée-Hazan, 1999. Pág. 60-71.
- “Simographes du temps: Warburg, Burckhardt, Nietzsche”. En: *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n° 68. París: Centre Pompidu, verano de 1999. Pág 5-20.
- “Notre Dibbouk. Aby Warburg dans l’autre temps de l’histoire”. En: *La Part de l’oeil*, n° 15-16. Bélgica: La Part de l’oeil, 1999-2000. Pág. 219-235.
- “Plasticité du devenir et fractures dans l’histoire: Warburg avec Nietzsche”. En: C. Malabou (dir.). *Plasticité.* París: Léo Scheer, 2000. Pág. 58-69.
- *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images.* París: Minuit, 2000 [ed. cast. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015].

- “Aby Warburg et l'archive des intensités”. En: *Études photographiques*, nº10. París: Société française de photographie, 2001. Pág 144-163.
  
- “La tragédie de la culture: Warburg avec Nietzsche”. En: *Visio*, V, nº 4. París, 2001. Pág. 9-19.
  
- “*Nachleben*, o la impronta del tiempo”. En: Aurora Fernández Pollanco y Josu Larrañaga (dirs.). *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*. Trad. Daniel Lupión Romero. Cuenca: Universidad Internacional Menéndez Pelayo-Diputación Provincial de Cuenca. 2001. Pág. 27-34.
  
- “*Nachleben*, ou l'inconscient du temps: les images aussi souffrent de réminiscences”. En: *L'Animal. Littératures, arts et philosophies*, nº 10. Metz, 2001. Pág. 40-48.
  
- *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Minuit: París, 2001.
  
- *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. París: Gallimard, 2002.
  
- *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Minuit, 2002 [ed. cast. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Ábada, 2013].
  
- *Images malgré tout*. París: Minuit, 2004 [ed. cast. *Imágenes pese a todo*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004].
  
- “The exorcist”. En: *Confronting Images. Questioning the ends of a certain History of Art*. Trad. John Goodman. USA: The Pennsylvania State University, 2005. Pág. XV-XXVI [ed. cast. “El exorcista”. En: *Falenas, op. cit.* Pág. 127-140].
  
- “Un conocimiento por el montaje”. Entrevista realizada por Pedro G. Romero. En: *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº. 5. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007. Pág.17-22

- *Le Danseur des solitudes*. París: Minuit, 2006 [ed. cast. *El bailar de soledades*. Trad. Dolores María Aguilera. Valencia: Pre-Textos, 2008].
  
- *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Trad. M. Grazioli. Bologna: Bruno Mondadori, 2008.
  
- *Survivance des lucioles*. París: Minuit, 2009 [ed. cast. *Supervivencia de las luciérnagas*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2012].
  
- *Quand les images prennent position*. París: Minuit, 2009 [ed. cast. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo. Madrid: A. Machado Libros, 2013].
  
- *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*. París: Minuit, 2010 [ed. cast. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia, 2*. Trad. Marina Califano. Buenos Aires: Biblos, 2015].
  
- *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire, 3*. París: Minuit, 2011 [ed. cast. *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Trad. M. D. Aguilera y S. B. Lillis. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010].
  
- *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de L'histoire, 4*. París: Minuit, 2012 [ed. cast. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014].
  
- *Quelle émotion! Quelle émotion?* París: Bayard, 2013.
  
- *Passés cités per JLG. L'Oeil de l'histoire, 5*. París: Les Éditions du Minuit, 2015 [ed. cast. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Trad. Mariel Alejandra Manrique. Santander: Shangrila, 2017].
  
- *Peuples en larmes, peuples en armes. L'oeil de l'histoire 6*. París: Minuit, 2016 [ed. cast. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia 6*. Trad. Mariel Manrique. Santander: Shangrila, 2017].

- *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. París: Gallimard, 2015.
  
- *Soulèvements*. París: Gallimard, 2016. [ed. cast. *Insurrecciones*. Trad. Susanna Méndez. Barcelona: MNAC, 2017].
  
- *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*. París: Gallimard, 2017.
  
- *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. París: Gallimard, 2019.
  
- *Éparses. Voyage dans les papiers du Ghetto de Varsovie*. París: Minuit, 2020.

WARBURG, Aby

- *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* (1888-1905)  
Londres: The Warburg Institute, III, 43. I-2.
  
- “Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance” (1893). En: D. Wuttke (ed.). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen / Aby M. Warburg*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1980. Pág.11-64 [ed. cast. “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”. En: *El renacimiento del paganismo. Aproximaciones de la historia cultural del Renacimiento europeo*. Trad. Elena Sánchez y Felipe Pereda. Madrid: Alianza editorial, 2005. Pág. 73-122 [ed. francesa. “La Naissance de Venus et le printemps de Sandro Botticelli” (1893). En: *Essais florentins*. París: Klincksieck. Trad. Sibylle Muller. París: 1990. Pág. 47-100].
  
- “Bildniskunst und florentinisches Bürgentum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de’Medici und seiner Angehörigen” (1902). En: *Ausgewählte Schriften..., op. cit.* Pág. 65-102 [ed. cast. “El arte del retrato y la burguesía florentina”. En: *El renacimiento del paganismo..., op. cit.* Pág. 147-175].



- “Dürer und die italienische Antike” (1906). En: *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 125-135 [ed. cast. “Durero y la Antigüedad italiana”. En: *El renacimiento del paganismo...*, *op. cit.* Pág. 401-407].
  
- “Francesco Sassettis letztwilliges Bürgertum” (1907). En: G. Bing y R Rougement (eds.) *Gesammelte Schriften. Tome I. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance.* Leipzig-Berlín: B. G. Teubner, 1932. Pág. 127-158 [ed. cast. “La última voluntad de Francesco Sassetti” (1907). En: *El renacimiento del paganismo...*, *op. cit.* Pág. 177-206].
  
- “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” (1912). En: *Ausgewählte Schriften, op. cit.* Pág. 173-198 [ed. cast. “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”. En: *El renacimiento del paganismo...*, *op. cit.* Pág. 415-438].
  
- “Der Eintritt des antikierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance” (1914). En: *Gesammelte Schriften I...*, *op. cit.* Pág. 173-176 [ed. cast. “La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primera Renacimiento”. En: *El renacimiento del paganismo...*, *op. cit.* Pág. 217-220].
  
- “Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten” (1920) En: *Ausgewählte Schirften...*, *op. cit.* Pág. 199-303 [ed. cast. “La adivinación pagana y antigua en los escritos y las imágenes en la época de Lutero”. En: *El renacimiento del paganismo...*, *op. cit.* Pág. 445-512].
  
- «Lettres et fragments autobiographiques» (1921-1924). En: D. Stimilli (ed.). *La Guérison infinie. Histoire clinique d’Aby Warburg.* Trad. M. Renouard y M. Rueff. París, Payot & Rivages, 2007. Pág.181-215 [ed. cast. “Cartas y fragmentos autobiográficos”. En: *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg.* Trad. N. Gelormini y M. T. D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007].
  
- *Reise-Erinnerungen aun dem Gebiet der Pueblos* (1923). Londres: Warburg Institute Archive, III, 93.4.

- *Schlangen ritual. Ein Reisebericht* (1923). U. Raulff (ed.). Berlín: Verlag Klauss Wagenbach, 1998 [ed. cast. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaeche. México: Sexto piso, 2008].
  
- “Letter to written Aby Warburg for his wife Mary Warburg from Kreuzlingen 15 Dicember 1923”. En: Gombrich, E. “Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture”. *Journal of the Warburg Courtauld Institutes*, LXII. Londres: The Warburg Institute, 1999. Pág 268-282.
  
- «*Per Monstra ad Sphaeram*». *Sternnglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925 (1923-1925)*. D. Stimilli y C. Wedepohl (eds.). Munich-Hamburgo: Dölling und Galitz Verlag, 2008.
  
- *Tagebuch der Kulturwisesnchaftlichen Bibliothek Warburg*. En: K. Michels y C. Schoell-Glass (eds.). *Gesammelte Schriften*, VII. Berlín: Akademie Verlag, 2001.
  
- “*Seminarübungen über Jacob Burckhardt*” (1927). En: «Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommester 1927». *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, X. Ed. B. Roeck. Hamburgo: Hachmannedition, 1991. Pág. 86-89.
  
- *Allgemeine Ideen* (1927). Londres: Warburg Institute Archive, III, 102.I.
  
- *Der Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929). En: M. Warnke y C. Brink (eds.). *Gesammelte Schriften, II-1*. Berlín: Akademie Verlag, 2000 [ed. cast. *Atlas Mnemosyne*. Fernando Checa (ed.). Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: Akal, 2010].
  
- “Einleitung zum Mnemosyne-Atlas” (1929). En: I. Barta-Fliedl (ed.). *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. Salzburgo-Viena: Residenz Verlag, 1992. Pág. 38-44.
  
- *Mnemosyne. Grundbegriffe, I* (1928). Londres: Warburg Institute Archive, III, 102.3.

- *Mnemosyne. Grundbegriffe, II* (1928-1929). Londres: Warburg Institute Archive, III, 102.4.
  
- *Diario romano* (1928-1929) con Gertrud Bing. Mauricio Ghelardi (ed.). Trad. Helena Aguilà Ruzola. Madrid: Siruela, 2016.
  
- “Einleitung zum Mnemosyne-Atlas” (1929). En: I. Barta-Fieldl (ed.). *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. Salzburgo-Viena: Residenz Verlag, 1992. Pág. 171-173.
  
- *Flüchtige Notizen* (1929). Londres: Warburg Institute Archive, III, 12.32.
  
- “*Manet's Déjeuner sur l'herbe*. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten for die Entwicklung modernen Naturgefühls” (1929). Londres: Warburg Institute Archive, III, 12.33 [ed. cast. *El Almuerzo sobre la hierba de Manet*. Trad. Lucas Risoto de Mesa. Madrid: Casimiro libros, 2014].
  
- *Tagebuch*. Londres: Warburg Institute Archive, III, 10.I-2 (1894-1918); 11.I-5 (1918-1929).
  
- *Werke in Einem Band*. Perdita Ladwig, Martin Tremml y Sigrid Weige (eds.). Berlín: Suhrkamp Verlag, 2010.

## 2. Bibliografía secundaria

ADORNO, Theodor. L. W. “L’essai comme forme” (1954-58). En: *Notes sur la littérature*. Trad. S. Muller. París: Flammarion, 1984 [ed. cast. “El ensayo como forma”. En: *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Trad. A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal Ediciones, 2003. Pág. 5-29].

AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e la scienza senza nome”. En: *Settanta. Mensile di cultura, politica, economía*, nº2, año I. Roma: Associazione Culturale Settanta, julio-septiembre 1975. Pág. 70-85 [ed. cast. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” (1975). En: *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavia Costa. Barcelona: Anagrama. 2008. Pág. 127-153].

– *Enfance et histoire: destruction de l’expérience et origine de l’histoire*. Trad. Yves Hersant. París: Payot, 1978 [ed. cast. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana editores, 2001].

– “L’image immémoriale” (1986). En: *Image et mémoire*. Trad. G. A. Tiberghien. París: Hoëbeke, 1998. Pág. 77-93 [ed. cast. “La imagen inmemorial”. En: *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavia Acosta y E. Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Pág. 423-435].

– “Notes sur le geste”. En: *Traffic*, nº 1. París: Revue du cinema. P.O.L., 1991. Pág. 33-34 [ed. cast. “Notas sobre el gesto. En: *Medios sin fin*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos. Pág. 47-56].

– *Ninfe*. Turín: Bollati Boringhieri, 2007.

ARENDETT, Hannah. *Qu ’est-ce que la politique?* (1950 -1959). Trad. Muriel Frantz-Widmaier. París: Seuil, 1995.

ASMAN, Carrie. «Le cabinet d’art comme jeu de communication. Goethe met en scène une collection». En: *J. W. Goethe, Le Collectionneur et les siens (1799)*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1999.

BAECQUE, Antoine de. Entrevista con Jean-Luc Godard. “Le cinema a été des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire”. En: *Libération*, 6-7 abril de 2002.

BATAILLE, Georges. “Le cheval académique”. En: *Documents*, 1929, nº1. Pág. 27-31.

BAUDELAIRE, Charles. “Morale du joujou” (1853). En: *Oeuvres complètes, I*. París: Gallimard, 1975. Pág. 581-87 [ed. cast. “Moral de juguete” (1853). En: *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*. Trad. Abel Vidal. Barcelona: José J. de Olañeta, 2014].

– *Fusées* (1850-1865). En: *Oeuvres complètes, I*. París: Gallimard, 1975. Pág. 649-667.

BENJAMIN, Walter. *Correspondance, I, 1910-1928*. Gershom Scholem y Théodor W. Adorno (eds.). Trad. Guy Petitdemange. París: Aubier Montaigne, 1979.

– “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857). En: *Oeuvres complètes, II*. París: Gallimard, 1976. Pág. 319-337.

– “Les Affinités électives de Goethe” (1922-1925). En: *Oeuvres, I*. Trad. M. de Gandillac. París: Gallimard, 2000. Pág. 274-395 [ed. cast. «Las afinidades electivas de Goethe». En: *Obras. Libro I. Vol. 1*. Trad. A. Brotons Muñoz. Madrid: Ábada Editores, 2006. Pág. 123-216].

– *París, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages* (1927-1940). Trad. J. Lacoste. París: Éditions du Cerf, 1989 [ed. cast. *Libro de los pasajes*. Trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero . Madrid: Editorial Akal, 2005].

– “Du Nouveau sur les fleurs” (1928). En: *Sur l’art et la photographie*. Trad. C. Jouanlanne. París: Carré, 1997. Pág. 69-73.

– *Origine du drame baroque allemand* (1928). Trad. S. Muller y A. Hirt. París: Flammarion, 1985 [ed. cast. *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*. Trad. A. Brotons Muñoz. En: *Obras. Libro I. Vol. 1*. Madrid: Ábada editores, 2006. Pág. 217-459].

- *Sens unique* (1928). Trad. J. Lacoste. París: Maurice Nadeau, 1978 [ed. cast. *Dirección única*. Trad. J.J. del Solar. Madrid: Alfaguara Ediciones, 2002].
  
- “Le surréalisme. Le dernier instantané del’intelligentsia européenne” (1929). En: *OEuvres, II*. Trad. M. de Gandillac. París: Gallimard, 2000. Pág. 113-134 [ed. cast. «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea». En: *Obras. Libro II. Vol. I*. Trad. J. Navarro Pérez. Madrid: Ábada editores, 2007. Pág. 301-316].
  
- “Petite histoire de la photographie” (1931). En: *OEuvres, II...*, *op. cit.* Pág. 295-321 [ed. cast. “Pequeña historia de la fotografía”. Trad. J. Navarro Pérez. *Obras. Libro II. Vol. I*, Madrid: Ábada Editores, 2007. Pág. 377-402].
  
- “Teatro y radio. Sobre el control recíproco de lo que es su trabajo educativo” (1932). En: *Obras. Libro II. Vol. 2*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ábada editores, 2009. Pág. 389-393.
  
- “Chronique berlinoise” (1932). En: *Écrits autobiographiques*. Trads. Christophe Jouanlanne y Jean-François Poirier. París: Christian Burgois, 1990. Pág. 241-238.
  
- “Sur le pouvoir d’imitation” (1933). En: *OEuvres, II*. Trad. M. de Gandillac. París: Gallimard, 2000. Pág. 359-363 [ed. cast. “Sobre la facultad mimética”. En: *Obras. Libro II. Vol. I...*, *op. cit.* Pág. 213-215].
  
- “El autor como productor” (1934). En: *Obras. Libro II. Vol. 2...*, *op. cit.* Pág. 297-315.
  
- “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique [première version]” (1935). En: *OEuvres, III*. Trad. R. Rochlitz. París: Gallimard, 2000. Pág. 67-113 [ed. cast. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (primera versión, 1935). En: *Obras completas Libro I. Vol. 2...*, *op. cit.* Pág. 7-48].
  
- “¿Qué es el teatro épico? (primera versión)” (1939). En: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998. Pág.15-30.

– “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)” (1939). En: *Tentativas sobre Brecht...*, *op. cit.* Pág. 31-41.

– “Sur le concept d’histoire” (1940). En: *OEuvres, III*. Trad. M. de Gandillac. París: Gallimard, 2000. Pág. 427-443 [ed. cast. “Sobre el concepto de Historia». En: *Obras. Libro I. Vol. 2...*, *op. cit.* Pág. 303-318].

– *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (1940). Trad. Bolívar Echeverría. México: UACA/Ítaca, 2008.

BERTOZZI, Marco. *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*. Módena: F.C. Panini, 2002.

BIESTER, Björn. *Aby Warburg - Bibliografía 2006 a 2021*. <http://aby-warburg.blogspot.com.es/>.

BIESTER, Björn; WUTTKE, Dieter. *Aby M. Warburg-Bibliographie 1996 bis 2005: mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866 bis 1995*. Baden-Baden: Koerner, 2007.

BING, Gertrud. “Aby. M. Warburg” (1960). *Rivista storica italiana* LXXVI, n°1. Nápoles: Edizioni scientifiche italiane. Pág. 100-113. [“Aby. M. Warburg”. Trad. inglés Elizabeth Thomson. En: *Engramma*, 116. [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1558](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1558), mayo 2014].

– “A. M. Warburg”. En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 28. Londres: The Warburg Institute/University of London, 1965. Pág. 200-313.

– “Introduzione” (1966). En: Aby Warburg. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*. Trad. E. Cantimori. Florencia: La Nuova Italia. Pág. IX-XXXI.

BINSWANGER, Ludwig. *Sur la fuite des idées* (1933). Trads. M. Dupuis y M. Richir. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.

BLANCHOT, Maurice. “L’effect d’étrangeté” (1957-1960). En: *L’entretien infini*. París: Gallimard, 1969.

BLOCH, M. *Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien* (1941-42). París: Armand Colin, 1993.

BOLL, F; BEZOLD, C. “Un germe selvaggio della scienza: Franz Boll, Aby Warburg e la storia dell’astrologia”. En: *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell’astrologia* (1917). Livorno: Sillabe, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1984.

– “El Aleph”. En: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974.

– “La lotería de Babilonia” (1941). En: *Ficciones. Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2012, Pág. 124-131.

– “El idioma analítico de John Wilkins”. En: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

BOURGUIGNON, André; COTET, Pierre; LAPLANCHE, Jean; ROBERT, François. *Traduire Freud*. París: PUF, 1989.

BRAUNSTEIN. Néstor A. *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI editores, 2008.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre el teatro* (1933-1947). Trad. Genoveva Dieterich. Madrid: Alba editorial, 1999.

– *Arbeitsjournal. I: 1938 bis 1942. II: 1942 bis 1955*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973 [ed. cast. *Diario de trabajo (1938-1955)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977].



–“Exercices pour comédiens” (1940). En: *L’Art du comédien. Écrits sur le théâtre*. Trad. Jean Tailleur y Guy Delfel. París: L’Arche, 1999.

–*Kriegsfiebel*. Berlín: Eulenspiegel, 1955 [ed. cast. *ABC de la guerra*. Trad. Vicente Romano. Madrid: Ediciones del caracol, 2004].

BREDEMKAMP, H.; OIERS, M.; SCHOELL-GLASS, C. (eds.). *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposium Hamburg 1990*. Weinheim: VCH-Acta Humaniora, 1991.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudios sobre la histeria (1893-1895)*. En: *Obras completas. Volumen II. Estudios sobre la histeria (1893-1895)*. Trad. José. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002.

BUCHLOH, Benjamin. “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”. En: *October*, n° 88. Cambridge: The MIT Press, primavera, 1999. Pág. 117-145.

BURCKHARDT, Jacob. *Briefe (1818-1897)*. Basilea: Schwabe, 1949-1994.

–*Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1860). Basilea: Schweighauser (edición ampliada: Leipzig: Seemann, 1869). [ed. francés. *La Civilisation de la Renaissance en Italie*. Trad. H. Schmitt. París: Le Livre de Poche, 1966] [ed. cast. *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Trad. Juan Barja. Madrid: Akal, 2004].

–*Weltgeschichte Betrachtungen* (1868-1871). Leipzig: Alfred Kröner, 1929 [ed. cast. *Reflexiones sobre la historia universal*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1996].

BURRUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. México: Fondo de cultura económica, 2003.

CABELLO, Gabriel y otros. “El síntoma y la teoría, el síntoma es la teoría. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. En: *Antrophos* n° 246. Madrid: Siglo XXI, 2017.

CALASSO, Roberto. “La locura que viene de las Ninfas”. En: *Estudios políticos*, nº 12. México: UNAM, cuarta época, julio-septiembre, 1996.

CASSIRER, Ernst. “La forme du concept dans le pensée mythique” (1922). En: *Oeuvres, VI, Trois essais sur le symbolisme*. Trad. Jean Carro. París: Le Cerf, París, 1997. Pág. 39-111.

– *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*. En: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-1922*. Leipzig-Berlín: Teubner, 1923.

– “Éloge funébre du professeur Aby Warburg” (1929). En: *Oeuvres, XII. Écrits sur l’art, op. cit.* 1997. Pág. 53-59.

CAUQUELIN, J. «Stein und Nussaltar». En: *Altäre. Kunst zum Niederknien*. Düsseldorf-Ostfildern-Ruit: Museum Kunst Palast-Hatje Cantz Verlag, 2001. Pág. 158-161.

CENTANNI, Monica (ed.). *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*. Milán: Bruno Mondadori, 2002.

– “Lecture da Mnemosyne” con Katia Mazzuco. En: *Introduzione ad Aby Warburg..., op. cit.* Pág. 166-238.

– “Aby Warburg. La dialettica dell’immagine Recensione del numero monografico: "aut aut" 321-322 (maggio / agosto 2004)”. En: *Engramma*, 34. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2309](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2309), junio/julio 2004.

CENTANNI, M.; FRESSOLA, A; GHELARDI, M. (eds.). *Aby Warburg, inediti e saggi critici*. Venecia: *La Rivista di Engramma* 171, enero-febrero, 2020.

CIRLOT, Victoria. “Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)”. En: *Engramma*, nº 150. [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3249](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3249), octubre de 2017.

COHN, Danièle. *La Lyre d'Orphée*. París: Flammarion, 1999.

DARWIN, Charles, *The Expresion of Emotions in Man and Animals* (1872). Nueva York: Oxford University Press, 1998.

DEL LAGO, Alessandro. “*L'arcaico e il suo doppio, Aby Warburg e l'antropologia*” (1984). En: *aut aut*, nº 199-200. Milán: La Nuova Italia Editrice, enero-abril, 1995. Pág. 67-92.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. París: Les Éditions de Minuit, 1972 [ed. cast. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 1980].

DELEUZE, G. *Nietzsche et la Philosophie*. París: PUF, 1962.

– *Logique du sens*. París: Les Éditions de Minuit, 1969 [ed. cast. *Lógica del sentido*. Trad. M. Morey. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005].

– *L'image-mouvement. Cinéma I*. París: Minuit, 1983 [ed. cast. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984].

– *L'image-temps. Cinema 2*. París: Minuit, 1985 [ed. cast. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 2004].

DIERS, Michael. *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-1918*. Weinheim: VCH Acta humaniora, 1991.

– “Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History”. En: *New German Critique*, 65. Carolina del Norte: Duke University Press, primavera-verano, 1995. Pág. 59-73.

– *Schlagbilder: zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Francfort: Fischer, 1997.

DURING, Ingemar. *Aristóteles: exposición e interpretación*. México: Universal Nacional Autónoma de México, 2005.

EISENSTEIN, S. M. “Montaje y atracciones” (1923). En: *El sentido del cine* (1942). Trad. Norah Lacoste. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

– “El principio cinematográfico y el ideograma” (1929). En: *La forma en el cine* (1928-1945). Trad. Norah Lacoste. México: Siglo XXI editores, 2006.

– “Notes pour Que viva Mexico” (1931). En: *Les Écrits mexicains*. Trad. B. Du Crest. París: L’Harmattan, París, 2001.

– *Teoria generale del montaggio* (1935-37). Trads. C. De Coro y F. Lamperini. Venecia: Marsilio, 1985.

– “Laocoon” (1937). En: *Selected Works: Towards a Theory of Montage*, Vol. 2. Trad. Michael Glenny. Londres: Tauris, 2010.

– “De la structure (du film)” (1938-39). En: *Le filme: sa forme, son sens*. Trad. A. Panigel. París: Christian Bourgois, 1976 [ed. cast. “La estructura del film”. En: *La forma en el cine, op. cit.*].

– *La Non-indifférente Nature, I* (1945-1947). En: *Ouvres, II*. Trad. L y J. Schnitzer. París: Union Générale d’Éditions, 1976.

– *Notes pour une Histoire générale du cinema* (1947-1948). Trad. Catherine Perrel. París: AFRHC, 2013.

– *Yo, memorias inmorales, I* (1946). Trad. Gustavo Espinosa Arévalo. Madrid: Siglo XXI, Madrid, 1988.

ESQUILO. *Prometeo encadenado*. Trad. Bernardo Perea Morales. En: *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1986.

– *Agamenón*. En: *La Oresteia*. Trad. José Luis de Miguel Jover. Madrid: Akal, 1998.

ETTLINGER, Leopold. “Kunstgesichte als Geschichte” (1971). En: *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 499-513.

FAROCKI, Harun. *Bilderschatz*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

FERRETTI, Silvia. *Il demone della memoria. Simbolo, arte e storia in Warburg, Cassirer e Panofsky*. Casale Monferrato: Marietti, 1984.

FILORAMO, Giovanni. *Diccionario Akal de Religiones*. Trad. Teresa Robert. Madrid: Akal, 2001.

FLECKNER, U. “«... von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation - und zurück». Aby Warburgs Bildersammlung zur Geschichte von Stern Glaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium”. En: H. Bredekamp, M. Diers y G. Schoell-Glassp (eds.). *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg*, 1990, Weinheim: VCH-Acta Humaniora, 1990. Pág. 313-334.

FORSTER, Kurt W. “Introduction”. En: *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Ángeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999 [ed. cast. “Introducción”. En: *El renacimiento del paganismo...*, *op. cit.* Pág. 11-56].

FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París: Gallimard, 1966 [ed. cast. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. E.C. Frost, Madrid: Siglo XXI, 1968].

– *L’Archéologie du savoir* (1969). París: Gallimard, 1969 [ed. cast. *La arqueología del saber*. Trad. A. Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI, 2006].

– “Nietzsche, la généalogie, l’histoire” (1971). En: *Dits et écrits Vol.* París: Gallimard, 1994. Pág. 136-156.

– “Des espaces autres” (1984). En: *Dits et écrits 1954-1988, IV. 1980-1988*. París: Gallimard, 1994. Pág.752-762 [ed. cast. “De los espacios otros”. En: *Astrágalo*, n° 7. Trad. Luis Gayo Pérez Bueno. Madrid: Instituto español de arquitectura, septiembre de 1997. Pág. 83-91].

FREUD, S.; *Études sur l’hystérie* (1895) con J. Breuer. Trad. A. Berman. París: PUF, 1973 [ed. cast. *Estudios sobre la histeria* (1895). En: *Obras Completas II*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992].

– “L’*étiologie de l’hystérie*” (1896). En: *Névrose, psychose et perversion*. Trad. J. Bissery y J. Laplanche. París: PUF, 1973 [ed. cast. “La etiología de la histeria” (1896). En: *Obras Completas. Tomo III*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991].

– *La Naissance de la psychanalyse* (1897-1902). París: PUF, 1956.

– “Sur les souvenirs-écrans” (1899). En: *Névrose, psychose et perversion, op. cit.* Pág. 113-132.

– *L’interprétation des rêves* (1900). Trad I. Meyerson revisada por D. Berger. París: PUF, 1971. [ed. cast. *La interpretación de los sueños*. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca nueva, 1923] [ed. cast. *La interpretación de los sueños*. En: *Obras completas. Vol. IV y V* (1900-1901). Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991].

– “Fragment d’une analyse d’hystérie (Dora)” (1905). Trad. M. Bonaparte y R. M. Loewenstein. En: *Cinq psychanalyses*. París: PUF, 1954. Pág. 1-91.

– *Le delire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907). Trad. R-M. Zeitlin. París: Gallimard, 1986. [ed. cast. *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras*]. En: *Obras Completas. Vol. IX*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2007.

– “Le créateur littéraire et la fantasie” (1908). En: *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. B. Féron. Gallimard: París, 1985. Pág. 29-46.

- “Les fantasmes hystériques et leur relation á la bisexualité” (1908). En: *Névrose, psychose et perversion, op. cit.* Pág. 149-155.
  - “Considérations générales sur l’attaque hystérique” (1909). En: *Névrose, psychose et perversion, op. cit.* Pág. 161-167.
  - *Métapsychologie* (1915). Trad. J. Laplanche y J-B. Pontalis. París: Gallimard, 1968.
  - “Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort” (1915). En: *Essais de psychanalyse*. Trad. P. Cotet, A. Bourguignon y A. Cherki. París: Payot, 1988. Pág. 7-40.
  - “Una relation entre un symbole et un symptôme” (1916). En: *Résultats, idées, problèmes, I, 1890-1920*. Trad. J. Laplanche. París: PUF, 1984. Pág. 237-238.
  - *Conférences d’introduction à la psychanalyse* (1916-1917). Trad. F. Cambon. Gallimard: París, 1984.
  - *L’Home Moïse et la religion monothéiste*. Trad. C. Heim. París: Gallimard, 1939 [ed. cast. *Moises y la religion monoteísta*. En: *Obras completas*, Tomo XXIII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991].
- FÜSSEL, Stephan. *Mnemosyne, Beiträge von K. Berger, E. Cassirer, E. Panofsky zum 50. Todestag von Aby Warburg*. Göttingen: Gratia-Verlag, 1979.
- GALITZ Robert; REIMERS, Brita, (eds.). *Aby M. Warburg «Ekstatische Nympe... trauernder Flussgott»*. En: *Portrait eines Gelehrten*. Hamburgo: Dölling und Galitz, 1995.
- GHELARDI, Maurizio. *La scoperta del Rinascimento: l’Età di Raffaello” di Jacob Burckhardt*. Turín: Einaudi, 1991.
- *Aby Warburg et la «lutte pour le style»*. Trad. Jérôme Nicholas. Clamecy: L’écarruillé, 2012.

GINZBURG, Carlo. “Da A. Warburg a E. H. Gombrich (note su un problema di metodo)”. En: *Studi Medievali*, vol. 7. Turín: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (CISAM), 1966. Pág. 1015-1065 [ed. cast. “De Warburg a E. H. Gombrich (notas sobre un problema de método)”. En: *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Trad. Carlos Catroppi. Madrid: Gedisa, 1999. Pág. 38-93].

–“Spie. Radici di un paradigma indiziario” (1979). En: “*Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi 1986. Pág.158-193 [ed. cast. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. En: *Mitos, emblemas e indicios, op. cit.* Pág. 138-175].

GODARD, J-L. “Manifeste” (1970). En: Nicole Brenez (ed.). *Jean-Luc Godard, documents*. París: Éditions du Centre Pompidu, 2006.

–“Alfred Hitchcock est mort” (1980). En: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, I. 1950-1984*. París: Cahiers du cinéma, 1998.

– *Histoire(s) du cinema*. París: Gallimard, 1998.

GODARD, J-L; ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours: Farrago, 2000.

GOETHE, J. W. “Sur Laocoon” (1798). En: *Écrits sur l'art*. Trad. J.-M. Schaeffer. París: Klincksieck, 1983. Pág. 164-178 [ed. cast. “El Laocoonte”. En: *Ensayos sobre arte y literatura*. Trad. Regula Rohland de Langbehn y otros. Málaga: Universidad de Málaga, Málaga 2000. Pág. 119-128].

–*Les Affinités électives* (1809). En: *Romans*. Trad. P. du Colombier. París: Gallimard, 1954. Pag. 123-361 [ed. cast. *Las afinidades electivas*. Trad. H. Cortés Gabaudan. Madrid: Alianza Editorial, 2008].

– *Maximes et réflexions* (1809-1810). Trad. P. Deshusses. París: Payot & Rivages, 2001 [ed. cast. *Máximas y reflexiones*. Trad. J.J. del Solar. Barcelona: Edhasa Ediciones, 1996].



GOMBRICH, E. H. “Rezension der Gesammelten Schriften Aby M. Warburgs”. En: *A Bibliography on the Survival of the Classics*. Londres: The Warburg Institute-Cassel & Co., 1934-1938. Pág. 3-5.

– “Ernst Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)”. Trad. Seminario *Mnemosyne*, coordinado por Monica Centanni y Anna Fressola. En: *Engramma*, 151. [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3339](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3339), noviembre/diciembre 2017.

– “Aby Warburg zum gedenken” (1966). En: *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 465-477 [ed. inglés. “The Ambivalence of the Classical Tradition. The Cultural Psychology of Aby Warburg”. En: *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*. Ithaca-New York: Cornell University Press, 1984. Pág.117-137] [ed. cast. “La ambivalencia de la tradición clásica. La psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929)”. En *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Pág. 117-128].

– *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento I* (1966). Trad. Remigio Gómez Díaz. Madrid: Debate, 2000.

– *Aby Warburg: An Intellectual Biography with a Memoir of the Library by F. Saxl*. Londres: The Warburg Institute, 1970 [ed. cast. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Alianza Editorial, 1992].

– *La imagen y el ojo* (1982). Trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza editorial, 1991.

– “Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture”. En: *Journal of the Warburg Courtauld Institutes, LXII*. Londres: The Warburg Institute, 1999. Pág 281-282.

GOYA. *Diario de Madrid*, nº37. Madrid, 6 de febrero de 1799.

HAGELSTEIN, Maud. "Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme". En: *Δαιμόνιον. Revista de Filosofia*, nº 34. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

HECKSCHER, William S. "The Genesis of Iconology" (1967). En: Egon Verheyen (ed.). *Art and Literature: Studies in Relationship*. Durham: Duke University Press, 1985. Pág. 239-266.

HEISE, Carl Georg. *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005.

HOFMANN, W.; SYAMKEN, G; WARNKE, M. *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1980.

IMBERT, Claude. "Warburg, de Kant à Boas". En: *L'Homme*, nº 165. París: Éditions de l'EHESS, enero-marzo, 2003.

JOHNSON, C. D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. USA: Cornell University, USA, 2012.

JORIO, Andrea de. *La mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano*. Nápoles: Fibreno, 1832.

JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. USA: University of California Press, 1995.

KAEGI, Werner. "Das Werk Aby Warburgs". En: *Neue Schweizer Rundschau*, v. 1, nº 5, 1933. Pág. 283-293.

KANY, Roland. *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, 1987.

KANT, Immanuel. *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798). Trad. M. Foucault. París: Vrin, 1964 [ed. cast. *Antropología en sentido pragmático*. Trad. J. Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 2004].

KLEIN, Robert. *La forme est l'intelligible*. París: Gallimard, 1970 [ed. cast. *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el renacimiento y el arte moderno*. Madrid: Taurus, 1980].

KOEFF, Gottfried (ed.). *Kasten 117: Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2007.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia* (1966). Trad. Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal, 1996.

LACAN, J. "Radiophonie". En: *Scilicet 2/3*. París: Seuil, 1970.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J-L. (dirs.), *L'absolute littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Éditions du Seuil, 1978.

LAHUERTA, Juan José. *Marginalia. Aby Warburg. Carl Einstein*. Madrid: Ediciones asimétricas, 2015.

LAJO-PÉREZ, Rosina. *Léxico de arte*. Madrid: Akal, 1990.

LAMPRECHT, Karl. "Was ist Kulturgeschichte? Beiträge zu einer empirischen Historik". En: *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. Frankfurt am Main: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 1896-97. Pág. 75-150.

– "Individualität. Idee und sozialpsychische Kraft in der Geschichte". En: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, XXVII. Jena: Lucius & Lucius, 1897. Pág. 880-900.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LAUTRÉAMONT. *Les Chants de Maldoror* (1869). En: *OEuvres complètes*. París: Gallimard, 1970.

LE BLANC, C.; MARGANTIN, L.; SCHERFER, O. (dirs.). *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*. París: José Corti, 2003.

LEROI-GOURHAN, André. 1964. *Le Geste et la parole, I. Technique et langage*. París: Albin Michel, 1964. [ed. cast. *El gesto y la palabra*. Trad. Felipe Carrera D. Venezuela: Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971].

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1866). Trad. M. Courtin. París: Hermann, 1990.

LÓPEZ, Héctor. *La "instancia de Lacan", Tomo II*. Mar de Plata: Eudem, 2009.

MALRAUX, André. *El museo imaginario* (1950). Trad. María Condor. Madrid: Cátedra, 2012.

MANN, Nicholas (ed.). *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*. Londres: Merrell Holbertson Publishers/ The Warburg Institute, 1998.

MAZUCCO, Katia. "The Work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments". En: *Journal of Art Historiography*, nº 5. Birmingham: Department of History of Art/The Barber Institute of Fine Arts/ The University of Birmingham, diciembre de 2011.

MCEWAN, Dorothea (ed.) *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*. Hamburgo: Dölling y Galitz Verlag, 1998.

–*Wanderstraßen der Kultur: Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*. Munich-Hamburgo: Dölling und Galitz, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Macula, 1998 [ed. cast. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Trad. Víctor Golstein. Buenos Aires: Libros UNA, 2017].

MITRY, Jean. *S. M. Eisenstein*. París: Éditions univerristaires, 1955.

NAGEL, Alexander; WOOD, Chrisopher S. *Renacimiento anacronista*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai Savoir* (1882-1886). En: *OEuvres philosophiques complètes*, V. Trad. P. Klossowski. París: Gallimard, 1982. Pág. 17-307 [ed. cast. *La gaya ciencia*. Trad. J. Mardomingo Sierra. Madrid: Edaf, 2002].

– *Fragments posthumes (automne 1869 - printemps 1872)*. En: *Oeuvres philosophiques complètes, I-1*. Trad. M. Haar y J-L. Nancy. Gallimard, París, 1977.

– *La Naissance de la tragédie* (1872). En: *Oeuvres philosophiques complètes, II-1*. Trad. P. Lacaoue-Labarthe. París: Gallimard, 1990.

– *Fragments posthumes (été 1872-hiver 1873-1874)*. En: *Oeuvres philosophiques complètes, II-1*. Trad. P. Rusch. París: Gallimard, 1990.

– *Considerations inactuelles, I et II* (1874). En: *Oeuvres philosophiques complètes, II-1, op. cit.*

– *Segunda consideración intempestiva* (1874). Trad. Joaquín Etorena. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

– *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres* (1878). En: *Oeuvres philosophiques complètes, III-1*. Trad. R. Rovini. París: Gallimard, 1988.

– *Fragments posthumes (début 1888 - début janvier 1889)*. En: *Oeuvres philosophiques complètes, VIII-1*. Trad. J. C. Émery. París: Gallimard, 1977.

– *Crépuscule des idoles, ou comment philosopher à coupes de marteau* (1889). En: *Oeuvres philosophiques complètes*, VIII-1. Trad. J. C. Hémerly. París: Gallimard, 1974.

NOUGAYROL, J. “La divination babylonienne». En: *La Divination*. París: PUF, 1968. Pág. 25-81.

OCAMPO, Estela; PERAN, Martín. *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria Editorial, 1991.

PINTOR, Iván. “Formas del atlas y el ensayo visual a partir de Aby Warburg: el montaje, la emoción y el gesto. En: *Research, Art, Creation*, 5 (2). Barcelona: Hipatia Press. Pág. 156-188.

PANOSFKY, Erwin; SAXL, Fritz. “Classical Mythology in Mediaeval Art”. En: *Metropolitan Museum Studies* Vol. 4, No. 2. The Metropolitan Museum of Art: Nueva York, marzo, 1933. Pág. 228-280.

PANOSFKY, Erwin. “Contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques” (1927). En: *La perspective comme forme symbolique*. Trad. G. Ballagé. París: Minuit, 1975. Pág. 235-255.

– “Aby Warburg”. En: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 51, 1930. Pág. 29-33.

PASOLINI, P.P. *Empirismo herético* (1972). Trad. Esteban Nicotra. Argentina: Editorial Brujas, 2005.

– *Cine poesía contra cine prosa*. Trad. Joaquín Jordà. Barcelona: Anagrama, 1970.

PASQUALI, Giorgio. “Ricordo di Aby Warburg”. En: revista “Pègaso” II, 4. Florencia: Lemonier, 1930. Pág. 484-495.

PLATÓN. *Timée*. En: *OEuvres complètes*. Trad. L. Brisson. París: Flammarion, 2008. Pág. 1977-2050.

RAMPLEY, Matthew. *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *Historia de la filosofía*. Trads. Maria Pons Irazazábal y Antoni Martínez Riu. Barcelona: Herder, 2010.

RICHER, Paul. *Études cliniques sur le grande hystérie ou hystéroépilepsie*. París: Delahaye & Lecrosnier, 1881.

RITVO, Lucille. *L'ascendant de Darwin sur Freud*. París: Gallimard, 1992.

RUSELL, Mark. Reseña de: *Heise, Carl Georg: Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Wiesbaden 2005. En: *ArtHist.net*. <https://arthist.net/reviews/130>. Consultado el 27 de junio de 2020.

SAN JUAN DE LA CRUZ. “Cántico espiritual A”. En: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1994.

SAXL, Fritz. “Warburgs Besuch in New Mexico” (1929-30). En: *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 317-322 [ed. inglés. “Warburg’s Visit to New Mexico” (1929-30). En: *Lectures*. Londres: The Warburg Institute, 1957. Pág. 325-330] [ed. cast. “La visita de Warburg a Nuevo México”. En: *La vida de las imágenes*. Trad. Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Alianza Editorial, 1989. Pág. 290-296].

– “Warburgs Mnemosyne-Atlas” (1930). En: *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 313-315 [ed. cast. “Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner”. En: Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010. Pág. XVI-XVIII].

– “Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg” (1930). En: *Ausgewählte Schriften...*, *op. cit.* Pág. 331-334 [ed. cast. “La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg en Hamburgo”. En: Salvatore Serttis (ed). *WARBURG CONTINUATUS. Descripción de una biblioteca*. Trad. López-Vega González. Madrid: Ediciones La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Pág. 107-113].

– *Why Art History?* (1948). En: *Lectures*. Londres: The Warburg Institute, 1957. Pág. 345-357 [ed. cast. “¿Por qué historia del arte?”. En: *La vida de las imágenes, op. cit.* Pág. 308-319].

– ““Three Florentines”: Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil”. En: *Lectures*. Londres: Warburg Institute/University of London, 1957. Pág. 342-344.

SCHADE, Sigrid. “Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body The ‘pathos formula’ as an aesthetic staging of psychiatric discourse - a blind spot in the reception of Warburg”. En: *Art History*, vol. XVIII, n<sup>o</sup>4. Oxford y Cambridge: Blackwell Publishers, 1995. Pág. 499-517.

SCHILLER, Friedrich. “Sur le pathétique” (1792). Trad. N. Briand. En: *Textes esthétiques*. París: Vrin, 1998.

SCHLEGEL, Friedrich. “Kritische Fragmente” (1797). En: *Kritische Schriften und Fragmente* (1796-1801). *Band I*. München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh, 1988 [ed. francesa. *Fragments* (1797-1800). Trad. C. Le Blanc. París: José Corti, 1996].

SCHOELL-GLASS, Charlotte. *Aby Warburg und der Antisemitismus*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.

– “«Serious Issues»: The Last Plates of Warburg’s Picture Atlas *Mnemosyne*”. En: *Art History as Cultural History. Warburg’s Projects*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001. Pág. 183-208.

SCHOLEM, Gershom. “Dibbuk (Dybbuk)”. En: *Encyclopaedia Judaica*. <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/dibbuk-dybbuk>.

SEMON, Richard. *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: Engelmann, 1904.



–*Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen zu den Originalempfindungen.*  
Leipzig: Engelman, 1909.

SETTIS, Salvatore, “Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca”. En: *Quaderni Storici* 58/a. XX, 1. Roma: Le edizione de il molino, 1985. Pag. 5-38 [ed. cast. *WARBURG CONTINUATUS. Descripción de una biblioteca, op. cit.* Pág. 25-90].

SHAKESPEARE, W. *La Tempête* (1610). Trad. P. Leyris. París: Flammarion, 1991 [ed. cast. *La Tempestad.* En: *Obras completas.* Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1978. Pág. 979-1023].

SOMAINI, Antonio. “Cinema as “Dynamic Mummification” and History as Montage: Eisenstein's Media Archaeology”. En: *Sergei M. Eisenstein Notes for a General History of Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. Pág. 119-206.

STIMILLI, Davide. «La teinture de Warburg». En: *La Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg.* Trad. M. Renouard y M. Rueff. Paris: Payot & Rivages, 2007. Pág. 7-52.

TAINE, Hyppolite. *Voyage en Italie. Florence et Venise* (1866). París: Julliard, París, 1965.

THÉRIAULT, M. (dir.). *Harun Farocki: One Image doesn't take the Place of the Previous One.* Montreal-Kingston: Galerie Leonard & Bina Ellen Gallery-Concordia University-Agnes Etherington Art Centre-Queen's University, 2008. Pág. 147-153.

TYLOR, E. B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom I.* Londres: Murray, 1871 [ed. cast. *Cultura primitiva.* Trad. Marcial Suárez. Madrid: Ayuso, 1977].

VERTOV, Dziga. “Del cine-ojo al Radio-ojo (Extracto del abc de los kinoks)” (1919). En: *Memorias de un cineasta bolchevique.* Trad. Joaquín Jordà. Madrid: Capitán Swing, 2011. Pág. 231-238.

– “Nosotros. Variantes del manifiesto” (1919). En: *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing, 2011.

VYGOTSKI, Lev Semenovich. *Psychologie de l'art* (1925). Trad. F. Sève. París: La Dispute, 2005.

– “Les émotions et leur développement chez l'enfant” (1932). En: *Théorie des émotions. Étude historico-psychologique* (1931-34). París: L'Harmattan, 1988 [ed. cast. *Teoría de las emociones: Estudio histórico-psicológico*. Trad. Judith Viaplana. Madrid: Akal, 2004].

VIÑAS PIQUER. David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002.

WAJCMAN Gérard. “De la croynace photographique”. En: *Les Temps modernes*, LVI, n°613. París: Gallimard, 2001.

– *El objeto del siglo* (1998). Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

WARNKE, M. “Der Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz”. En: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1980. Pág. 113-186.

– *Bildindex zur politischen Ikonographie* (comp.). Hamburgo: Universität Hamburg-Kunstgeschichtliches Seminar, 1993.

WEDEPOHL, Claudia. “Critical Detachment. Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg”. En: Uwe Fleckner (ed.) y otros. *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Hamburg. The emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*. Berlín: Walter de Gruyter & Co, 2015. Pág. 131-164.

WIND, Edgar. “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft un seine Bedeutung für die Ästhetik” (1931). En: *Ausgewählte Schriften...*, op. cit. Pág 401-417 [ed. cast. “El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética”. En: *La*

*elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Trad. Luis Millán. Madrid: Alianza Forma, 1993. Pág. 63-79].

– “A review of a Gombrich’s *Aby Warburg: An Intellectual Biography*”. En: *The Times Literary Supplement*. Londres, 25 de junio de 1971. Pág. 735-736 [ed. cast. “Una reciente biografía de Warburg”. En: *La elocuencia de los símbolos..., op. cit.* Pág. 159-168].

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques philosophiques* (1930). Trad. J. Fauve. París: Gallimard, 1975 (ed. 1984) [ed. cast. *Investigaciones filosóficas* (1930). Trad. Alfonso García Juárez. Madrid: Gredos, 2009].

– *Remarques sur «Le Rameau d’or» de Frazer* (1930-1933). Lausana: L’Âge d’Homme, 1982 [ed. cast. *Observaciones a “La rama dorada de Frazer”* (1930-1933). Trad. Javier Sádaba. Madrid: Tecnos, 1992].

WUTTKE, Dieter (ed.). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen / Aby M. Warburg*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1992.

– *Aby M. Warburg Methode als Anregung und Aufgabe*. Göttingen: Gratia-Verlag 1979.