

DOSIER

Georges Didi-Huberman y la perspectiva warburguiana

Georges
Didi-Huberman
and the warburguan
perspective

Fabián Ludueña Romandini*

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS,

CONICET, ARGENTINA

fludueña@uade.edu.ar

Resumen

El presente artículo propone un análisis de la influencia de la obra de Aby Warburg sobre el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman. Con este objetivo, se establece la hipótesis de una tríada conceptual decisiva en la interpretación del legado de Warburg que Didi-Huberman lleva adelante: la compleja y no dialéctica relación entre la “imagen-fantasma”, la “imagen-*pathos*” y la “imagen-síntoma”. Con acento en la “imagen-síntoma”, el texto presenta la hipótesis de la importancia de la experiencia de la locura para la comprensión de la obra conceptual de Warburg y se analiza el carácter prioritario que Didi-Huberman otorgó a este proceso. Finalmente, se identifica la gran apuesta de Didi-Huberman según la cual la obra de Warburg sobrepasa los límites de la historia del arte para transformarse en un desafío a la concepción evolucionista de la filosofía de la historia y la metafísica de la temporalidad.

PALABRAS CLAVE: Warburg; Didi-Huberman; *Nachleben*; imagen; locura.

Abstract:

This article proposes an inquiry upon the influence of Aby Warburg's oeuvre on the philosopher and art historian Georges Didi-Huberman. Aiming this point, a hypothesis established a conceptual triad that is decisive in Didi-Huberman's interpretation of Warburg's legacy: that is, the complex and non-dialectical relationship amongst the “image-phantom”, the “image-pathos” and the “image-symptom”. Stressing the importance of the “image-symptom”, this study underlines the relevance of the experience of madness to understand Warburg's conceptual heritage. The article proceeds to analyze the pivotal character that Didi-Huberman assigned to this process. Finally, Didi-Huberman's crucial theoretical bet is identify through his reading of Warburg. According to the French thinker, Warburg's oeuvre goes beyond the limits of art history to bid defiance to both the evolutionist conception of the philosophy of history and the metaphysics of temporality.

KEYWORDS: Warburg; Didi-Huberman; *Nachleben*; image; madness.

Recepción 06-01-21 / Aceptación 26-02-21

* Filósofo, doctor y magíster por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, Francia. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es profesor titular de Filosofía en la Universidad Argentina de la Empresa (UADE). Autor de libros traducidos al inglés, italiano y portugués entre los que se cuentan: *Homo Oeconomicus. Marsilio Ficino, la teología y los misterios paganos* (2006); *La comunidad de los espectros I. Antropotecnia*, (2010); *Más allá del principio antrópico: hacia una filosofía del Outside*, (2013); *H.P. Lovecraft. La disyunción en el Ser* (2014); *Principios de Espectrología* (2016); *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg* (2017); *Arcana Imperii. Tratado metafísico-político* (2018) y *Summa Cosmologiae. Breve tratado (político) de inmortalidad* (2020).

Introducción

La vastedad de la obra del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman ha irradiado, en el siglo XXI, como una referencia mundial ineludible en el campo de estudio de las imágenes desde una perspectiva renovadora respecto a las tradiciones precedentes.¹ La diversidad temática y conceptual del trabajo de Didi-Huberman hace que se torne imposible realizar un análisis somero del mismo. Debemos, por lo tanto, circunscribir nuestro objeto de estudio en este artículo ocupándonos, en efecto, de una de las influencias teóricas centrales del filósofo francés, vale decir, la obra inclasificable de Aby Warburg (1866-1929).

Al mismo tiempo, resulta imposible abarcar en un artículo todas las inquietudes, aportes y exégesis que Didi-Huberman ha practicado sobre Warburg, dado que la obra del primero está colmada de referencias a este último. En nuestro caso, nos enfocaremos en dos obras centrales sobre Aby Warburg: *L'image survivante* (2002) y *Atlas* (2011).² Aún así, dada la ingente cantidad de hipótesis y materiales manejados en estas dos obras, nos ocuparemos, únicamente, de dos vectores de análisis.

¹ La producción de obras exegéticas sobre Didi-Huberman ha proliferado en los últimos años. No resulta posible, por tanto, dar cuenta exhaustiva de todo lo que se ha escrito sobre su trabajo. No obstante, queremos señalar, por su calidad y carácter abarcador, los siguientes análisis diversos y rigurosos: Laurent Zimmermann (compilador), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman* (París: Cécile Defaut, 2006); Gabriel Cabello, “Malestar en la historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de H. Belting y G. Didi-Huberman”, *Imago Crítica*, núm. 2 (2010): 29-52; Daniel Lesmes, Gabriel Cabello, y Jordi Massó (compiladores), *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*, número monográfico de la revista *Anthropos*, 246 (2017); Stijn de Cauwer, Laura Katherine Smith (compiladores), *Critical Image Configurations. The Work of Georges Didi-Huberman*, número especial del *Journal of the Theoretical Humanities*, volumen 23, issue 4, (2018).

² Referiremos a las siguientes obras en este artículo: Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (París: Les Éditions de Minuit, 2002) y Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3 (París: Les Éditions de Minuit, 2011).

En primer lugar, consideraremos la noción de “supervivencia” (*Nachleben*) como uno de los ejes centrales en la interpretación de Didi-Huberman acerca de Warburg y, en segundo, buscaremos focalizarnos en cómo Didi-Huberman ha transformado radicalmente los estudios warburgianos al incluir el episodio clínico de la locura de Warburg como eje positivo para la hermenéutica de los textos de este último. Ambos ejes nos permitirán concebir una dimensión del carácter novedoso y profundo de las aportaciones de Didi-Huberman a la renovación, a nivel mundial, de los estudios sobre Warburg.

En el dominio de las imágenes, Aby Warburg ha sido el maestro de las largas duraciones históricas y el tiempo anacrónico. En efecto, Warburg hizo de este tipo de comparaciones entre imágenes, a veces distantes entre sí por milenios, el objeto mismo de sus desvelos. El *Atlas Mnemosyne* es una de las formas materiales más complejas que se hayan imaginado jamás sobre este tipo de saber acerca del devenir de lo humano, a través de su dimensión histórico-imaginal. Con todo, nunca fue sencillo tampoco para el propio Warburg comprender en qué consistía su propia tarea, cuál era el objeto mismo cuya consecución lo llevó a las puertas de la locura: iconología, *Kulturwissenschaft*, *Mnemosyne* fueron todos nombres que nunca lo satisficieron plenamente.

La introducción preparada por Warburg para su *Bilderatlas Mnemosyne* es un texto que, en sus densos propósitos conceptuales, encierra algunos elementos rectores de las ambiciones teóricas más amplias de su autor.³ En efecto, allí se deja en evidencia que la memoria que piensa Warburg actúa, en principio, a partir de un conjunto de polaridades psíquicas (entre la contemplación y el abandono orgiástico), las cuales se corresponden con un “patrimonio hereditario inalienable” (*unverlier-*

³ Para un estudio detallado de las implicaciones históricas-filosóficas y las fuentes intelectuales del *Atlas* warburgiano, ver: Christopher Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca: Cornell University Press y Cornell University Library, 2012).

bare Erbmasse); esto es, con el desarrollo mismo de la especie humana. Se trata de una “ciencia” (*Wissenschaft*) ocupada de la estructura rítmica (*rhythmische Gefüge*), a través de la cual los “monstruos de la Fantasía” (*die Monstra der Phantasie*) se adueñan del perceptor para transformarse en “maestros de vida” (*Lebensführern*).⁴

En este sentido, todas las experiencias humanas inquietantes (*unheimlichen Erlebens*), luchar, caminar, correr, danzar, aferrar (*Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen*), forman parte del repertorio gestual de las *Pathosformeln*, “fórmulas de *pathos*” que cristalizan estas experiencias polares del *habitus* emocional.⁵

Estos engramas de la experiencia emotiva (*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*) tienen una vida póstuma (*überleben*) que atraviesa todo el desarrollo evolutivo del hombre y constituyen la materia misma de toda historia auténtica de lo humano.⁶ No se trata de ninguna teoría unilineal de la evolución (*Evolutionslehre*) sino, al contrario, de borrar aquel zócalo tan obstinadamente establecido que separa a la historia humana de la “materia estratificada acronológicamente” (*achronologisch geschichteten Materie*).⁷

Sobre esta tela de fondo, el *Nachleben* es pues la esencia propia de todo tiempo y su rasgo característico puede definirse como un no-ser-ya que, sin embargo, es de algún modo todavía. En ese sentido, no existe algo así como la pureza del instante en la unidad del tiempo, dado que en sí mismo todo instante está habitado a la vez por el pasado y el futuro. El *Nachleben* es la categoría que define la existencia de tiempos pasados que están presentes, pero no son actuales en el seno mismo de todo instante;

⁴ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Martin Warnke y Claudia Brink, eds. (Berlín: Akademie Verlag, 2003), 3. Aclaración: todas las traducciones del alemán y del francés presentes a lo largo del texto pertenecen al autor del artículo.

⁵ Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 4.

⁶ Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 5.

⁷ Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 6.

es decir, es la categoría que define el carácter fantasmático, consustancial a todo intervalo temporal. El ser del pasado en el presente no existe actualmente en él, más bien, tiene un tipo de ser que convendría llamar supervivencia, término que traduce muy bien el sentido de las especulaciones warburgianas.⁸

A partir de estas premisas, nuestra hipótesis consiste en sostener que Warburg sobrepasa los límites de la historia del arte para transformar sus ideas en un desafío a la concepción evolucionista de la filosofía de la historia y la metafísica de la temporalidad. Dicha herencia será recibida y reconfigurada por el propio Georges Didi-Huberman. Para demostrar este derrotero, nos serviremos de una tríada conceptual pergeñada por el pensador francés. De este modo, en la primera parte, haremos hincapié en las características de lo que Didi-Huberman denomina la “imagen-fantasma”, la “imagen-*pathos*” y la “imagen-síntoma”. En la segunda parte del artículo, nos focalizaremos en la “imagen-síntoma”, por medio del tratamiento de la cuestión de la locura de Aby Warburg, tanto a través de su vínculo con fuentes del mundo greco-romano clásico como en su relación con el pensamiento del propio Didi-Huberman, quien ha renovado también la comprensión de esta problemática.

I. La supervivencia como categoría explicativa en los estudios warburgianos

En vista de lo anticipado, debemos ahora considerar aquello que llamaremos la triplicidad warburgiana según Didi-Huberman. En la iden-

⁸ Hay otra vía de acceso a la obra warburgiana que estimamos de igual importancia, esto es, el problema del montaje y la imagen cinematográfica. Dada la especificidad y complejidad de esas temáticas que sobrepasan la obra de Warburg para adentrarse, por ejemplo, en la de Walter Benjamin o Sergei Eisenstein, no podemos abordarlas en este artículo pero remitimos a Cesar Huapaya, “Montage and Image as Paradigm”, *Brazilian Journal on Presence Studies*, volumen 6, número 1 (2016): 110-123.

tificación de esta tríada matricial reside una de las originalidades más importantes de la investigación del pensador francés: la imagen-fantasma, la imagen-*pathos* y la imagen-síntoma son los pilares que enmarcan la comprensión de la supervivencia como categoría central del tiempo histórico de las imágenes para Warburg.

La imagen fantasma interviene directamente sobre la temporalidad en la sobrevida de las figuraciones. A diferencia de lo que suele ocurrir en historia del arte, la propuesta warburguiana tiene como objetivo anacronizar la historia. La supervivencia anacroniza el presente: “ésta desmiente violentamente las evidencias del *Zeitgeist*, ese ‘espíritu del tiempo’ sobre el que se funda tan a menudo la definición de los estilos artísticos”.⁹ Justamente, la grandeza de un artista, para Warburg, podía sopesarse en su capacidad de trasvasar las épocas históricas.

De ahí que la supervivencia, asimismo, vuelva anacrónico el pasado: “el origen, por consiguiente, forma una temporalidad impura de hibridaciones y de sedimentos”.¹⁰ En consecuencia, se torna necesario que el método warburgino también convierta el futuro en anacrónico: “la supervivencia abre una brecha en los modelos usuales de la evolución; encuentra paradojas, ironías de toda suerte y cambios no rectilíneos”.¹¹ Se establece, de este modo, no sólo una nueva filosofía de la historia del arte sino una auténtica ontología del tiempo histórico, que pone en entredicho todas las teorías evolucionistas rectilíneas que, de una u otra manera, predominan en las explicaciones más tradicionales de la morfología y los cambios de estilo en los estudios sobre las imágenes.

De hecho, el concepto de *Nachleben* como supervivencia es garantía de la impureza del tiempo histórico que, en el caso de Warburg, se reconoce de manera paradigmática en sus estudios sobre el Renacimiento

⁹ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 87.

¹⁰ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 88.

¹¹ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 89.

puesto que, precisamente, la mezcla de elementos temporales heterogéneos es la marca del carácter híbrido de los estilos en el periodo (como lo refleja, por ejemplo, el caso florentino).¹² De esta manera, según Didi-Huberman, la concepción temporal de Warburg pone en entredicho tanto al historicismo como búsqueda de la unidad del tiempo, como al esteticismo como búsqueda de la unidad del estilo. De esto surge una dialéctica en suspenso, un pensamiento de tensiones y polaridades que el método de Warburg constituirá y que el propio trabajo de Didi-Huberman buscará continuar.

Podemos sostener que para Didi-Huberman, al igual que para Warburg, el estudio de la historia del arte implica “entrar en las apuestas que conciernen al discurso histórico en general”.¹³ Esto significa que, para el francés, la intervención investigativa en los diversos aspectos del arte no implica una restricción de dominio epistémico. Al contrario, considera que el camino de las imágenes es una vía regia de acceso al problema de la filosofía de la historia y, más aún, de una ontología del tiempo. Por esta razón, una de las mayores originalidades de la obra de Didi-Huberman consistirá en resignificar el legado de Warburg (sin desdeñar jamás la filología de las obras artísticas), para transformarlo en la base de una indagación sobre el tiempo y la historia bajo la perspectiva filosófica. El corazón de semejante proyecto está dado por la complejización del tiempo histórico bajo la cifra de una heterocronía que, al igual que la obra de Warburg, se encuentra en diálogo con las concepciones de Lessing, Herder, Kant, Schiller y, especialmente, Goethe.¹⁴

Por esta razón, Didi-Huberman estima que la iconología de Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, al focalizarse sobre los restos materiales, las fuentes, las influencias y las tradiciones iconográficas, ha terminado

¹² Didi-Huberman, *L'image survivante*, 81.

¹³ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 72.

¹⁴ Sobre este punto, ver: Didi-Huberman, *L'image survivante*, 61-70.

por lograr un exorcismo del *Nachleben* que restó potencia a las posibilidades del método de Warburg hasta tiempos muy recientes.¹⁵ Por ende, la imagen fantasma, establece una serie de enlaces que permiten su articulación: “no hay historia posible sin una historia de la cultura, no hay historia de la cultura sin una historia del arte abierta a las resonancias antropológicas y morfológicas de las imágenes”.¹⁶

Ahora bien, ante estas exigencias es necesario comprender que la historia se realiza o se vuelve aprehensible mediante sismogramas que detectan las huellas (llamadas por Warburg *Pathosformeln*), que son a la vez “la fórmula y el *pathos*, el esquema abstracto y la representación táctil”.¹⁷ Así, un ritmo sensible se introduce en las temporalidades híbridadas del devenir histórico. Como paradigma célebre de un teórico con quien Warburg tuvo convergencias y divergencias en la conformación de su método, podemos considerar a Heinrich Wölfflin. Su aproximación, muchas veces, suele ser considerada formalista, del todo alejada de los problemas derivados de la percepción. Contrariamente a esta creencia, Wölfflin escribió:

El hecho de ceñir una figura con línea uniforme y precisa guarda en sí misma un eco de captación física. La acción que lleva adelante la vista se parece a la operación de la mano cuando palpa la superficie del cuerpo y el modelado, que con la gradación de luz produce una evocación de lo real, alude asimismo al sentido del tacto.¹⁸

El historiador del arte suizo redactó estas líneas en medio de una amplia disquisición sobre la representación pictórica y la lineal. Podemos apre-

¹⁵ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 95.

¹⁶ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 109.

¹⁷ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 136.

¹⁸ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Munich: Bruckmann, 1915), 75.

ciar cómo, aun dentro de un formalismo como el de Wölfflin, se reconoce de modo explícito que toda imagen implica no sólo una captación física, que además involucra a la percepción visual, sino que, al mismo tiempo, moviliza a todo el sistema perceptivo en su conjunto, por caso, al tacto.

En la misma estela, Theodor W. Adorno configuró en su *Teoría estética* que “al igual que la experiencia artística, la experiencia estética de la naturaleza es una experiencia de imágenes”.¹⁹ Originalmente concebida en el contexto de una crítica de la distinción hegeliana entre lo bello natural y lo bello artístico, la proposición de Adorno conserva una fuerza inusitada que se aproxima al gesto warburguiano: autoriza a pensar que la experiencia artística en su pleno sentido histórico (presente de manera fundamental en Warburg) y la experiencia de la naturaleza pueden de algún modo acomodarse, porque ambas comparten un sustrato factual, es decir, provienen y existen según un modo propio a todas las imágenes sensitivas.

Por ello el movimiento sensitivo que capta el *pathos* en la historia no puede darse sino como discontinuidad en el tiempo.²⁰ Cobra sentido señalar en Warburg la presencia de un “empirismo superior” puesto que las imágenes “son plásticas debido a su capacidad de supervivencia, es decir en su relación al tiempo de los fantasmas [...] y al tiempo de los cuerpos”.²¹ Puede verse así cómo la dimensión de la temporalidad impura se encarna en la sensibilidad de los cuerpos que la transmiten por medio de las figuraciones epocales, de la cual la plasticidad de las artes es testimo-

¹⁹ Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, eds. (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2013), 110.

²⁰ Eliza Mizrahi ha señalado la importancia de la doble valencia, del movimiento y del tiempo, a la hora de pensar la discontinuidad en la concepción de la imagen de Didi-Huberman. Eliza Mizrahi, “Ver y saber en torno a la imagen”, en Georges Didi-Huberman, *SUBLEVACIONES* (París: Jeu de Paume-México: MUAC, UNAM, 2018), 172.

²¹ Didi-Huberman, *L'Image survivante*, 161.

nio. Por esta razón Didi-Huberman afirma que la apuesta, como suscribe Warburg, debe encaminarse no tanto hacia una metapsicología de los hechos de cultura, como hacia una fenomenología de los cuerpos de la imagen. Como el concepto de *Pathosformel* impide separar la forma del contenido, del mismo modo, Warburg deviene un historiador de las singularidades y no un investigador de las universalidades abstractas.

Esto demuestra que la *pysché* deja huellas en la historia. En especial, huellas visuales que las “fórmulas patéticas” despliegan para el análisis combinado de una etno-psicología de las formas sensibles. Esta auténtica investigación sobre el movimiento histórico de las imágenes no puede sino concebirlas como una interrogación, no sólo por su visibilidad sino, asimismo, “por el inconsciente de la historia”.²² Siguiendo a Warburg, la búsqueda del propio Didi-Huberman habrá de orientarse hacia los hiatos de las significaciones y las inversiones dinámicas: un modo de referirse a la apertura de las imágenes a la plasticidad de su propio inconsciente histórico, de raíz ciertamente freudiana y, claramente, alejada de la perspectiva junguiana de los arquetipos psíquicos.²³

Por todo lo dicho, la imagen-*pathos* trata de agregar una nueva dimensión a la temporalidad de la imagen fantasma, al proponer que todo *Nachleben* lo es de un tiempo psíquico y el *Pathosformel* debe ser comprendido como un gesto de la *pysché*. Esto se debe a que “las fórmulas de *pathos* hacen visible no una cualidad del mundo exterior sino un estado afectivo”.²⁴ De este modo, ingresamos en el tercer componente de la tríada, la imagen-síntoma. Didi-Huberman nos proporciona una definición específica del concepto de síntoma en el contexto de las investigaciones warburguianas:

²² Didi-Huberman, *L'image survivante*, 275.

²³ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 277.

²⁴ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 281.

¿Qué es un síntoma desde el punto de vista del tiempo histórico? Será, en el contexto que estamos analizando, la ritmicidad particular de un acontecimiento de supervivencia: efracción (surgimiento del Ahora) y retorno (surgimiento del Otrora), entremezclados. Dicho de otro modo, será la concomitancia inesperada de un contratiempo y de una repetición.²⁵

Puede entonces apreciarse el hecho de que, en el contrapunto entre el Ahora y el Otrora, los *Pathosformel* “se comportan no cómo fósiles en el sentido trivial sino más bien como fósiles en movimiento [...] que conjugan la energía presente del gesto con la energía antigua de la memoria [...] y la supervivencia de un eterno retorno”.²⁶

No sorprenderá entonces que, con estos antecedentes, la Ninfa sea uno de los motivos centrales y más representativos tanto de la obra de Warburg como de la de Didi-Huberman. Cuerpo en movimiento, la Ninfa es un “concepto casi musical, melódico y rítmico de la petrificación”.²⁷ La Ninfa deviene gesto como movimiento corporal en un tiempo que se torna comprensible sólo por medio de la hipótesis psíquica del inconsciente. De este modo se convierte en la cima paradigmática de la imagen-síntoma. En la cúspide de la tríada conceptual warburguiana, se puede afirmar que, de algún modo, la imagen-síntoma es una recapitulación no dialéctica de la imagen-fantasma y la imagen-*pathos*, que desemboca en la experiencia de la locura que debió atravesar Aby Warburg en su periodo esquizofrénico bajo los cuidados de Ludwig Binswanger.

En esa época crucial para su obra, Warburg logró invertir el síntoma del pensamiento en pensamiento del síntoma. De esa manera, el síntoma ya no será considerado como signo de enfermedad “sino más bien como una estructura de experiencia fundamental, el instante eterno de

²⁵ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 169.

²⁶ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 339.

²⁷ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 340.

un ser históricamente determinado”.²⁸ Por la enorme importancia que revierte la experiencia del síntoma y la esquizofrenia, resulta entonces fundamental adentrarnos un poco en los meandros de dicho laberinto para comprender mejor las apuestas en juego en el método warburguiano heredado y resignificado por Didi-Huberman.

2. Aby Warburg, la locura y la obra

Como hemos referido, uno de los planos de convergencia decisivos en la obra de Didi-Huberman sobre Warburg se asienta sobre el problema de la locura, para descentrar la lectura patológica de la condición mental de Warburg a los fines de poner en sintonía su condición psíquica con las inquietudes propias de la obra del investigador. Como señala Didi-Huberman,

la guerra fue literalmente sufrida por Aby Warburg —y, en ese sentido, llevada sobre sus hombros como lo haría un Atlas pagano o un Justo hebreo— según varias dimensiones conflictuales donde el juego psíquico combinado habrá terminado por quebrar su alma en 1918.²⁹

Si efectivamente nos proponemos realizar un recorrido por la labor llevada adelante en el Instituto Warburg luego del deceso de su fundador, tomando en cuenta el camino abierto —preferencial pero no exclusivo— por la “iconología”,³⁰ podremos comprender los resquemores de un estudioso como Erwin Panofsky: el método “impuro” de la sismografía de Warburg resultaba inasimilable para las categorías más conservadoras

²⁸ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 379.

²⁹ Didi-Huberman, *Atlas*, 186.

³⁰ Carlo Ginzburg, “Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo”, *Studi medievali*, serie 3, VII (1966): 1015-1065.

arraigadas en los innegables (pero insuficientes) logros de la filología positivista.

A partir de las posibilidades de la nueva lectura de Warburg llevada adelante por Didi-Huberman, querríamos sostener la hipótesis de que esta incomodidad deriva, en última instancia, de la latencia que habita toda la obra del alemán y que alcanza su acmé con su internación en la clínica de Bellevue de Ludwig Binswanger en la ciudad de Kreuzlingen. En el caso de Warburg, la locura no sólo había sido una experiencia desdichada, padecida y luego superada. Al contrario, transformó a la locura misma en la matriz metodológica que organiza la totalidad de su trabajo de investigación. De hecho, él mismo lanzará el mayor desafío posible a la filología moderna: la disciplina no puede ejercerse, retomando un antiguo adagio, *sine ira et studio*, al contrario, ésta comporta consigo un riesgo de desmoronamiento psíquico.³¹ En este sentido, y más allá de todas las justas críticas de Didi-Huberman que se suman al juicio muy poco favorable de Edgar Wind,³² debe reconocerse que Ernst Gombrich, en su tan vapuleada biografía intelectual sobre Warburg, había entrevisto el núcleo del problema.

El colapso mental de Aby Warburg tenía algún tipo de relación con su imposibilidad de contener los “demonios interiores” y, por tanto, “Alejandría pareció haber conquistado Atenas”.³³ Dicho de otro modo, el mundo de la religión helenística hizo sucumbir a la relativamente clara y rigurosa episteme apolínea. Por cierto, la metodología más tradicional o cautelosa de Gombrich le impidió desarrollar esa hipótesis, pues consideraba la locura de Warburg como un objeto indigno de investigación

³¹ Aby Warburg, “Texte de cloture du séminaire sur Burckhardt”, traducción de Diane Meur. *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, núm. 68 (1999): 21.

³² Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art* (Oxford: Clarendon Press, 1983), 111.

³³ Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography* (Oxford: Phaidon Press, 1986), 215.

sería y, para eludir el problema, remite al importante testimonio de Carl Georg Heise para dar cuenta de la “crisis” warburgiana.³⁴

Desde esta perspectiva, una dilucidación de la matriz doctrinal que guía el pensamiento de Warburg requiere un examen de los “documentos de la locura” tal y como lo propone la obra de Didi-Huberman. En esta dirección, resulta de inapreciable valor la tarea llevada a cabo por Davide Stimilli mediante la publicación de la historia clínica de Warburg y otros aportes textuales asociados estrechamente a su periodo en Kreuzlingen. Sin embargo, resta por delante la labor de extraer todas las consecuencias para la comprensión de la obra de Warburg contenidas en esos textos. Nos hemos propuesto, bajo el impulso de las interpretaciones abiertas por Didi-Huberman, dar aquí algunos primeros pasos en dicha dirección.

Los diagnósticos psiquiátricos, muchas veces, tienen importancia más por lo que dejan en las sombras que por aquello que explican. En el caso de Warburg, el punto es en particular flagrante entre la inadecuación del diagnóstico y los síntomas presentados, así como su incidencia, en el proceso de cura. Reducidos a lo esencial, se avanzaron dos diagnósticos: esquizofrenia (por parte de Ludwig Binswanger) y estado mixto maníaco depresivo (según Emil Kräpelin). Desde esta perspectiva, el propio Warburg no dejará de reconocerse, al menos en parte, en el diagnóstico de Binswanger puesto que, como sabemos, en las notas para la conferencia de 1923 que marcará un hito en su proceso de “curación”, Warburg aún se define a sí mismo como “un esquizoide incurable”.³⁵ La puntualización merece ser tomada *ad litteram* dado que no se trata simplemente de una “esquizofrenia de la imaginación” como sutiles interpretaciones han señalado.³⁶

³⁴ Carl Georg Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg. Herausgegeben und kommentiert von Björn Biester und Hans-Michael Schäfer* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005), 119-138.

³⁵ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (París: Macula, 1998), 249-250.

³⁶ Giorgio Agamben, *Ninfé* (Torino: Bollati Boringhieri, 2007), 57.

A pesar de todo ello, Warburg prefiere encomendarse, como si quisiera desmentir a sus médicos —como muestra su carta al filólogo Wilamowitz-Moellendorff—, a los cuidados de la Minerva Médica mencionada por Cicerón en su *De divinatione*.³⁷ Un nexo fue entonces establecido: ante un filólogo clásico, aun si se trataba del gran oponente de Nietzsche,³⁸ Warburg pudo hablar de su locura con el lenguaje que más le convenía a su estado, el de los antiguos dioses paganos.

Aún así el tecnicismo adoptado por los psiquiatras resulta más revelador de lo que podría esperarse. El concepto de *Beeinträchtigungsideen* señala que Warburg se sentía permanentemente “acosado”. Ahora bien, el positivismo médico otrora reinante llevó a creer que los agentes del acoso mental eran identificables con otros seres humanos a pesar de que el cuadro presentaba, a las claras, un temor por lo extra-humano, de cuyas fronteras Warburg temía una avanzada irremisible.

No cabe duda, como ha demostrado ampliamente Didi-Huberman, de que la Primera Guerra Mundial actuó como un catalizador del delirio de Warburg:

el autor de *Mnemosyne* no ha conocido jamás, ciertamente, el aturdimiento de las bombas y el horror cotidiano de las trincheras. Pero se expuso, en cuerpo y alma, a la guerra; desde el comienzo del conflicto, reorganizó comple-

³⁷ Aby Warburg, “Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff”, Davide Stimilli, ed. en *Aut Aut (Aby Warburg. La dialettica dell’immagine)*, n° 321-322, (2004), 24.

³⁸ Resulta de gran interés la coincidencia según la cual tanto Warburg como Nietzsche debieron atravesar la experiencia de la locura. Sin embargo, los casos difieren pues mientras Warburg pudo recuperarse de una esquizofrenia psiquiátrica mediante la labor intelectual y creativa, la locura de Nietzsche, de probables causas no psicogénicas derivadas de trastornos biológicos, no le permitió una recuperación sino, al contrario, una degradación general de sus capacidades cognitivas. Esto configura a ambos casos como opuestos desde el punto de vista de la fortuna que sufrió la locura en uno y otro pensador. Sin embargo, resulta de vital importancia señalar que Warburg fue notablemente influido por el pensamiento de Nietzsche, tema sobre el que no hemos ahondado aquí pues ha sido ampliamente estudiado por el propio Didi-Huberman, *L’image survivante*, 142-154.

tamente el funcionamiento de su investigación, de su biblioteca, con vistas a comprender la gran “psicomachia” de los *monstra* y los *astra* que se jugaba en un plano fundamental donde solamente una “psico-historia”, a sus ojos, podía dar cuenta de los hechos.³⁹

Al mismo tiempo, la historia clínica da cuenta de las “obsesiones simbólicas supersticiosas”, de su fobia a los metales a causa de la temida influencia eléctrica, de la atormentante idea de que sería envenenado, su horror hacia los líquidos o secreciones corporales (esperma, mucosidades nasales, sangre). De hecho, Binswanger provee una definición especialmente afortunada del mecanismo obsesivo que aquejaba a su paciente quien, según el médico, consideraba cualquier detalle insignificante *sub specie aeterni*.⁴⁰

Para un paciente como Warburg que había llegado a acuñar como *motto* de su método la expresión “el buen Dios yace en los detalles (*Der liebe Gott steckt im Detail*)”,⁴¹ la vinculación entre su investigación y su delirio se torna inextricable. Warburg percibe su propia locura y la analiza como un fenómeno que sólo puede ser explicado apelando a la dimensión cósmica de los hechos supuestamente subjetivos. Su propia individualidad se disuelve en una dimensión que contempla la historicidad desde un punto que involucra el flujo de las temporalidades impuras. Por esta misma razón, nos recuerda Didi-Huberman, Warburg denominaba a la Primera Guerra Mundial como una *Urkatastrophe*, una catástrofe originaria que sólo podía ser comprendida por una metapsicología histórica.⁴²

Mutatis mutandis, la noción de “fórmula de *pathos* (*Pathosformel*)” debe comprenderse también como una forma gestual-emotiva que, ori-

³⁹ Didi-Huberman, *Atlas*, 215.

⁴⁰ Aby Warburg y Ludwig Binswanger, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, Davide Stimilli y Chantal Marazia, trads. (Venecia: Neri Pozza, 2005), 69.

⁴¹ Dieter Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1977), 68.

⁴² Didi-Huberman, *Atlas*, 216.

ginada en el cuerpo, puede expandirse en la objetividad de los materiales del mundo. Este punto de captación de la historia de una fórmula patética reside, precisamente, en su capacidad de sortear el sustrato histórico para alcanzar un umbral ontológico, una propiedad constitutiva que hace imposible establecer una demarcación fenomenológica entre los sujetos y objetos del mundo, cuya correlación no se establece según una dependencia lógica o trascendental sino que son la marca de un estado cósmico absoluto. Sabemos, asimismo, que las preocupaciones por la astronomía moderna, en especial respecto a Kepler, acompañaron los intereses de Warburg aun luego de su salida de Kreuzlingen.⁴³

Puede decirse entonces que el sujeto de las fobias no coincide con el individuo que las padece: el auténtico sujeto de las ideas acosadoras es el agente que las provoca. Warburg no duda en darle el nombre que la tradición le había asignado a estos fenómenos: demonios.⁴⁴ En este punto una rigurosa regla de equivalencias se establece entre su psiquis y su obra, pues los demonios a los cuales Warburg sucumbe en su delirio no son otros que “los seres demoníacos (*dämonische Wesen*) de ominosos (*unheimlich*), ambivalentes y de hecho contradictorios poderes”⁴⁵ que habían sido traídos de vuelta a la vida por los efectos de la memoria empática-imaginal particularmente presente a partir del periodo del Renacimiento y la Reforma, objetos privilegiados de las investigaciones de nuestro estudioso. Por consiguiente, el abordaje exclusivamente psicológico⁴⁶ debe ceder su paso a una aproximación filosófica, como la ofrecida por Didi-Huberman.

⁴³ Horst Bredekamp y Claudia Wedepohl, *Warburg, Casirer und Einstein im Gespräch: Kepler als Schlüssel der Moderne* (Berlín: Wagenbach, 2015).

⁴⁴ Warburg y Binswanger, *La guarigione infinita*, 58.

⁴⁵ Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, edición de Gertrud Bing (Leipzig-Berlín: B.G. Teubner, 1932), volumen II, 491.

⁴⁶ Karl Oesterreich, *Possession Demoniacal and other among the Primitive Races, in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times* (Londres: Kegan Paul, 1930), 11.

En este sentido, a pesar de los remanentes iluministas de Warburg (casi un mecanismo de defensa ante sus propios descubrimientos), no estaba lejos de mostrar la regla de distribución según la cual la causalidad extra-psíquica de su delirio hace que el sujeto no pueda identificarse con el individuo, así como los destinos de la historia universal dependen de una agencia demoníaca a cuyo influjo el historiador, que constata su presencia, no puede escapar. Imposible, entonces, cualquier precaución de neutralidad en la escritura de una historia universal de la civilización cuyos desencadenantes no son, en última instancia, fuerzas de origen humano.

Llegados a este punto, la perspicacia de los médicos no fue poca si tomamos en cuenta que sólo Binswanger pudo captar, en su fondo, el sentido de la biblioteca que Warburg acumuló durante toda su vida y que constituye una de sus más grandes prestaciones científicas, a cuya laboriosa descripción se han encomendado los más calificados eruditos.⁴⁷ Binswanger admira la biblioteca tanto como constata que “la adquisición de libros asume dimensiones incontrolables” y que los métodos del trabajo material de Warburg, desde el uso de sus plumas hasta sus fichas de lectura, forman parte de la morfología tópica de su delirio. Sus escritos mismos, tan sospechados siempre por estudiosos como Panofsky, conservan la huella de su delirio a pesar (o tal vez cabría decir gracias a) “las numerosas formulaciones geniales que impresionan por su eficacia”.⁴⁸

En el vórtice de su delirio, con la guerra desatada, Warburg considera que es un “hombre lobo”, que la metamorfosis es inminente y sólo puede escapar de ella mediante el suicidio o el asesinato de su familia.⁴⁹ En este punto, la dimensión metamórfica es profundamente dependiente de la

⁴⁷ Salvatore Settis, “Warburg continuatus. Description d’une bibliothèque”, en *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Marc Baratin y Christian Jacob, eds. (París: Albin Michel, 1996), 122-173.

⁴⁸ Warburg y Binswanger, *La guarigione infinita*, 71.

⁴⁹ Warburg y Binswanger, *La guarigione infinita*, 72.

dimensión astrológica, a cuya indagación histórica-científica había consagrado toda su vida.

Las metamorfosis de las formas humanas y animales, su interrelación y su profunda dependencia, según un complejo fondo mitológico que hunde sus raíces en el suelo mismo de la civilización occidental, juegan un drama cósmico en la psique de Warburg, puesto que su llamado delirio testimonia, precisamente, en torno a una tesis ontológica: las correspondencias entre macro y microcosmos pueden ser establecidas según leyes rigurosas, pero a partir de una causalidad completamente ajena a la ciencia moderna. Finalmente, presentando un desafío para comprensibles incomodidades propias de nuestra *episteme* moderna, hay que admitir que para Warburg el objeto de estudio como investigador coincide, literalmente, con su propia psiquis y viceversa, su psiquis no posee otra sustantividad que el cosmos mismo en el cual se disgrega su expansión, a través de la temporalidad histórica de las transmisiones culturales.

Ciertamente, los médicos no comprendían la naturaleza última del malestar, de la locura de Warburg pero, sin duda, tuvieron una aprehensión mucho más sutil y señera que la inmensa mayoría de los exégetas de su obra. Sólo el propio Warburg pudo llegar más lejos que los médicos respecto a sí mismo. Debe aceptarse, con todo, que la comprensión no implica necesariamente una curación, pero se revela fundamental como pilar para la construcción de la metapsicología histórica de Warburg.

Resulta en extremo ilustrativa de lo que Warburg y sus médicos pensaban acerca de la naturaleza de su delirio, la conferencia que presentó sobre el ritual de la serpiente según la usanza de los aborígenes Hopi, ante sus médicos y los pacientes de la clínica Bellevue, el 21 de abril de 1923. Dicha conferencia y el conocimiento etnográfico de Warburg han sido sometidos a escrutinio⁵⁰ y también a razonables críticas.⁵¹ No obstante,

⁵⁰ Guidi Cestelli y Nicholas Mann, *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896* (Londres: Merrell Holberton Publishers, 1998).

nuestra búsqueda no está orientada por la exactitud de las proposiciones etnológicas de Warburg, sino por lo que las engendró en primer lugar: su locura. En la conferencia sobre el ritual de la serpiente, con la cual intenta probar su “curación” ante sus médicos, la temática no es otra que la de los demonios y su domesticación: acaso puede constatarse la destreza máxima de Warburg como paciente (es decir, como investigador) a la hora de mostrarse como un chamán capaz de conjurar y domeñar los demonios que habían sido la causa de su colapso.

Ahora bien, fue el propio Warburg quien esbozó la tesis, delante de sus médicos, según la cual la magia fantástica en donde asentaban sus creencias los pueblos de Nuevo México o Arizona no tenía ninguna base esquizofrénica, y que la causalidad demoniaca es completamente diversa de la causalidad de la ciencia moderna. Con todo, el temor y la apuesta son claros: Warburg identifica la evolución de la civilización occidental como una domesticación —ciertamente no exitosa y portadora de rasgos inquietantes— de las antiguas fuerzas demoniacas. Si el rayo venerado por los antiguos queda “prisionero” de los cables eléctricos, las fuerzas de la naturaleza no se conciben más según una biomorfología demoniaca.

Los antiguos habían logrado un comercio adecuado con los *démons* gracias a lo que Warburg llama el “espacio de pensamiento” (*Denkraum*), la distancia sacra apropiada que debía mantenerse con las fuerzas supra-humanas. Sabemos de la importancia que el concepto *Denkraum* tiene tanto para la comprensión de la obra como de la psiquis de Warburg.⁵² Este espacio de pensamiento se ve ineluctablemente amenazado en la época mecánica: “el moderno Prometeo y el moderado Ícaro, Franklin

⁵¹ David Freedberg, “Warburg’s Mask. A Study in Idolatry”, en: *Anthropologies of Art*, Mariet Westerman, ed. (Williamstown: Clark Institute, 2005), 3-25.

⁵² Laurence Rickels, “Warburg zwischen Binswanger und Freud”, en: *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, Martin Tremml, Sabine Flach y Pablo Schneider, eds. (Múnich: Wilhelm Fink, 2014), 219-226. Asimismo, ver José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 26-27.

y los hermanos Wright, que han inventado el dirigible son los destructores fatídicos de la noción de distancia, destrucción que amenaza con reconducir al planeta al caos”.⁵³

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. La tesis no carece de palmaria rusticidad, pero no deja de reflejar un punto fundamental implícito: el reino de los demonios incontrolados ha regresado y la fosa de la destrucción cósmica ha sido nuevamente abierta, esta vez, gracias a los servicios de la técnica que, lejos de ser una ciencia material, sigue tratando con la misma sustancia demoniaca original, tan indómita y desconocida como siempre.

Con estos antecedentes, se refuerza la teoría de Didi-Huberman en cuanto al papel de la Primera Guerra Mundial en la concepción warburguiana. Es evidente que Warburg sintió la conmoción política, tecnológica y humana que semejante conflicto bélico sin precedentes desencadenó. Sin embargo, a ojos de Warburg, la guerra no podía ser un fenómeno únicamente humano. Su formación de investigador y todo su temperamento lo inclinaban a conocer a la perfección el hecho de que, para los antiguos, las guerras eran causadas por los llamados *athanatoi*, los dioses inmortales que reaccionaban ante las diversas formas de la *hybris* humana. Una vez más, toda guerra era inhumana, demasiado inhumana como para ser considerada únicamente como una conflagración material.

En esta línea interpretativa, resulta fundamental recordar que mucho aprendió Warburg acerca de los demonios astrales antiguos gracias a la obra de su amigo Franz Böll, quien es referido como fuente inestimable de sus investigaciones en la materia.⁵⁴ Por lo tanto, no sorprende que Warburg no sólo pretendió adquirir la biblioteca personal del estudioso

⁵³ Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff* (Berlín: Wagenbach, 1988), 56.

⁵⁴ Franz Böll, *Sphaera: neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder* (Leipzig: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1903).

tras su muerte, sino que le obsequió a Binswanger el libro *Sternnglaube und Sterndeutung* de Böll, de cuya lectura el médico dio testimonio en una carta del 25 de agosto de 1924.⁵⁵ Una vez más, el problema histórico, pero también metafísico, de los demonios astrales y sus migraciones entre Oriente y Occidente atravesó las inquietudes y las lecturas de Warburg antes y durante toda su estancia en Kreuzlingen.

Ciertamente en aquel mundo antiguo, al que Warburg consagró una enorme parte de sus anhelos y esfuerzos, existía una explicación de la locura según unos cánones más próximos a su propia experiencia en Kreuzlingen; pero alejada de la perspectiva que podían tener Binswanger o Kräpelin. De hecho, leemos en un texto del siglo II de nuestra era:

Soy del parecer según el cual Orfeo superó a sus predecesores por la belleza de sus versos y alcanzó un alto grado de poder (*ischúos*) dado que se lo tenía por quien había alcanzado misterios, purificaciones, curas para enfermedades y medios de alejar la ira divina (*menimáton theíon*).⁵⁶

De este modo, el sujeto de la locura no es el individuo que la padece sino el demonio que agencia sobre el cuerpo. Esta agencia extra-humana del delirio es subrayada por uno de los grandes historiadores y retóricos antiguos: “los romanos atribuyen los accesos de pánico (*tà panikà*) a esta divinidad [Pan] y sean cuales sean los fantasmas (*phásmata*) que acosan al hombre [...] son, según dicen, obra de este dios (*toû theoû tò érgon*)”.⁵⁷ Ciertamente, no será extraño que la astrología intervenga en estos dominios pues la locura, según la mediación de diversas tradiciones, estaba ligada a los fenómenos agrupados bajo el nombre de melancolía. Nos hallamos de este modo en una suerte de encrucijada entre la imagen-fan-

⁵⁵ Warburg y Binswanger, *La guarigione infinita*, 187.

⁵⁶ Pausanias, *Graeciae Descriptio*, IX, 30, 4.

⁵⁷ Dionisio de Halicarnaso, *Antiquitates Romanae* 5, 16, 3.

tasma y la imagen-síntoma que, según Didi-Huberman, resultan constitutivas del pensamiento de Warburg.

Si nos remitimos a una nosografía proveniente del siglo I de nuestra era, no debería sorprendernos encontrar en ella muchos de los malestares manifestados por Warburg durante su internación en la clínica Bellevue:

Es de mi parecer que un comienzo y un elemento de la locura (*maníes*) es la melancolía dado que en los locos el ánimo tiene la proclividad algunas veces a la ira y otras al regocijo. No obstante, en los melancólicos solamente a la tristeza y al desánimo [...] desarrollan el temor a ser envenenados [...] o se tornan supersticiosos (*deisidaimoníen*).⁵⁸

Resulta de especial interés destacar que “supersticioso” (calificativo al que recurrían con frecuencia no sólo los médicos sino el propio Warburg a la hora de caracterizar su malestar) quiere decir, en sentido literal y original, temeroso de los demonios. Gracias a testimonios textuales como éstos es que, tal vez, no sea del todo acertado sostener, como se ha hecho,⁵⁹ que en su origen la noción de *superstitio* estuviera completamente desligada de lo demoníaco. De esta manera, podría rescatarse, así fuese de modo parcial, la tesis que sostenía al menos un principio de asociación entre dichos conceptos.⁶⁰

En este terreno, resultan de especial importancia los hallazgos en lexicografía que han mostrado las distintas significaciones de la *deisidaimonía* y su traducción latina como *superstitio*,⁶¹ donde se verifica que el primer filósofo en utilizar el término “en sentido de reproche”⁶² fue

⁵⁸ Areteo de Capadocia, III, 5, 3.

⁵⁹ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (París: Les Éditions de Minuit, 1969), volumen II, 275.

⁶⁰ Edwin Müller-Graupa, “Primitiae”, *Glotta*, Band 19, núm. 1/2 (1930), 63.

⁶¹ Peter John Koets, *Deisidaimonia* (Purmerend: J. Muusses, 1929).

⁶² Dale Martin, *Inventing Superstition. From the Hippocratics to the Christians* (Massachusetts: Harvard University Press, 2004), 22.

Teofrasto. En total coincidencia con nuestro análisis, podemos leer el retrato que traza el filósofo acerca de quien está atormentado por el temor (*deilia*) hacia los *démones* y que se caracteriza, precisamente, por el acoso permanente que, sobre su cuerpo, siente quien lo padece.⁶³

No resulta aventurado, ante este panorama, considerar que una valoración más justa de los síntomas de Warburg podría colocarlos bajo la égida de un nombre que, como acabamos de ver, es tan antiguo como conspicuo: melancolía. La medicina griega conocía bien su etiología astrológica⁶⁴ y sus síntomas habían sido descritos con minucioso detalle.⁶⁵ No deja de ser una ironía flagrante, señalada por Didi-Huberman, que el propio Panofsky, uno de los máximos estudiosos de la melancolía en su secular historia en el pensamiento y las artes de Occidente, fuera particularmente negligente a la hora reconocer esta afección en Warburg como auténtica *clavis universalis* del método de la *Kulturwissenschaft*.

En un antiquísimo tratado leemos que “los temores siempre afligen a los melancólicos (*hoi phóboi sunedreíousi tois melagholikois*)”; por otra parte, bajo el exceso de responsabilidad, Galeno subraya en el mismo pasaje, con una acuidad que, vista la situación de Warburg, podemos tomar como el elemento privilegiado de una inesperada prognosis, los melancólicos tienden a producir una identificación, precisamente, con el legendario mito de Atlas, por llevar el cosmos mismo sobre sus espaldas.⁶⁶

Todo esto considerado, no puede ser una coincidencia el hecho de que Warburg se “auto-recupere” del episodio más oscuro de su malestar leyendo a Franz Böll, cuyo libro *Sphaera* puede ser visto como una suerte de arqueología del Atlas mito-astrológico de los antiguos. Del mismo

⁶³ Teofrasto, *Caracteres*, 16, 1-2.

⁶⁴ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art* (Londres: Thomas Nelson & Sons 1964), 127-214.

⁶⁵ Hellmut Flashar, *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike* (Berlín: Walter de Gruyter, 1966), 73-83.

⁶⁶ Galeno, *De locis affectis*, VIII, 190.

modo, la filología que Warburg bien conocía había establecido en la figura de Atlas a aquel que instala el equilibrio (*Gleichgewicht*) en el cosmos, la equidad entre el cielo y la tierra.⁶⁷ Por otra parte, como ha mostrado Davide Stimilli, la imagen escultórica más antigua que poseemos de Atlas, el denominado *Atlas Farnesio*, incluido por Warburg en el segundo panel de su propio *Atlas Mnemosyne*, tiene influencias que podrían rastrearse hasta la iconografía mesopotámica y, más precisamente, a la mitología maniquea donde Atlas no es representado de pie sino arrodillado.

En este sentido, aparece una figuración de aquel Atlas que, en contraposición con la efigie sufriente de la mitología griega,⁶⁸ podrá también levantarse al final de los tiempos.⁶⁹ De igual modo, la intuición de Binswanger es en particular aguda al darse cuenta de que, en la escritura misma de Warburg, aun en aquella de los periodos de supuesta “sanidad”, pueden verse los meandros de la locura subyacente. Aun así, un paso más puede darse: el caso Warburg es testimonio de una íntima co-pertenencia entre ciencia y locura.

Los logros de Warburg en el manejo de su locura sólo serían posibles a partir de una arqueología psicológica de su vida, de su propia historia personal como parte de la historia del cosmos tal y como estuvo, desde tiempos inmemoriales, cartografiado en los cielos de Oriente y Occidente. Su “cura infinita” coincide con su identificación como Atlas, la cual conlleva una puesta en acto de una suerte de cosmo-metafísica performativa de la historia humana, a través de los medios de la imagen y la palabra. Como nos recuerda Didi-Huberman:

⁶⁷ Hermann Usener, *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (Fráncfort del Meno: G. Schulte-Bulmke Verlag, 1948), 40.

⁶⁸ Fritz Saxl, “Atlas, der Titan, im Dienst der astrologischen Erdkunde”, *Imprimatur*, IV (1933): 44-55. Ver asimismo, Didi-Huberman, *Atlas*, 83-174.

⁶⁹ Davide Stimilli, “Aby Warburg’s Impresa”, *Images Re-vues. Historie, anthropologie et théorie de l’art. Hors-série 4. Survivance de d’Aby Warburg* (2013), 16.

Reuniendo en su biblioteca, paralelamente a las imágenes de su fototeca, toda una serie de estudios sobre el mito de Atlas y su iconografía, Aby Warburg buscaba sin ninguna duda observar experimentalmente la “dinamografía” de esta figura a través de contextos históricos e ideológicos diferentes. Puesto que soporta el mundo entero, Atlas es capaz de personificar el imperio de los hombres sobre el universo. Pero, puesto que permanece inmóvil bajo el peso de la bóveda celeste, resulta también capaz de personificar la impotencia de los hombres frente al determinismo de los astros. Entre esos dos polos extremos, la historia de las imágenes ofrece un abanico extraordinario de versiones, bifurcaciones, inversiones y hasta perversiones si se quiere.⁷⁰

Ahora bien, ¿existía alguna concepción de la locura contemporánea de Warburg cercana a la que pregonaban los antiguos? Ciertamente no la de Freud, que no se adaptaba a las peculiaridades del caso Warburg. Tampoco la de Jung, que los estudiosos han demostrado desconocida o, al menos, carente de interés para Warburg. No obstante, existía una obra, por completo olvidada hoy por casi todos los especialistas: el *Ephialtes* de Wilhelm Heinrich Roscher. Este filólogo era un reconocido especialista en mitología greco-romana que había fundado el Club de Filología junto, entre otros, a Friedrich Nietzsche y Erwin Rohde hacia 1865. Tenemos la prueba fehaciente de que Warburg conocía bien la obra de Roscher pues cita, de forma abreviada, en su célebre estudio sobre Dürero, el *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie* del estudioso alemán.⁷¹ Por otra parte, está casi fuera de duda un conocimiento directo del *Ephialtes* por parte de Warburg dado que, una primera edición de la obra se encuentra en el patrimonio de la biblioteca del Instituto que hoy lleva su apellido.

⁷⁰ Didi-Huberman, *Atlas*, 92.

⁷¹ Warburg, *Gesammelte Schriften*, volumen II, 446.

En efecto, el *Ephialtes* de Roscher desliza la atención, mediante su recurso a la filología, sobre una concepción antigua según la cual, las pesadillas, los temores, los pánicos profundos eran consecuencia del accionar de “dioses y demonios (*Gottern und Dämonen*)”⁷² en un grado diverso de variedad, una etiología que el propio filólogo alemán estima de provecho hermenéutico para la psicología de los tiempos contemporáneos.⁷³

Paralelamente, Warburg le dio varias denominaciones a la disciplina que estaba transitando con su trabajo. Ninguna resultó del todo convincente ni para él ni para sus discípulos, hasta el punto que un estudioso brillante como Robert Klein, alguien que poseía todos los dotes para la captación de este asunto, emitió la hipótesis (bajo el estilo de la broma erudita) según la cual Warburg estaba fraguando una “ciencia sin nombre”,⁷⁴ diagnóstico compartido por intérpretes de la obra warburguiana que se cuentan entre los más distinguidos.⁷⁵

En realidad, la “ciencia sin nombre” que Warburg practicaba y a cuya conceptualización intentaba acercarse, con el inadecuado vocabulario de la biología de su tiempo⁷⁶ poseía ya un pasado milenario. Por ende, tenía también un nombre que la superstición delirante de Warburg (y sus consecuentes escrúpulos académicos) no le dejaba pronunciar, pero que él conocía perfectamente. No se trataba de una iconología, mucho menos de una antropología; Warburg había querido colocar los cimientos de una demonología a la altura de la era tecnológica.

Al mismo tiempo, como la obra de Didi-Huberman lo ha demostrado, Warburg temía y de hecho había diagnosticado la supervivencia

⁷² Wilhelm Heinrich Röscher, *Ephialtes. Eine pathologisch-mythologische Abhandlung über die Alpträume und Alp dämonen des klassischen Altertums* (Leipzig: Teubner, 1900), 66.

⁷³ Röscher, *Ephialtes*, 77-80.

⁷⁴ Robert Klein, *La forme et l'intelligible* (París: Gallimard, 1970), 224.

⁷⁵ Giorgio Agamben, “Aby Warburg e la scienza senza nome” en *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze* (Vicenza: Neri Pozza, 2005), 123-146.

⁷⁶ Carlo Severi, “Warburg antropologue ou le déchiffrement d’une utopie. De la biologie des images à la anthropologie de la mémoire”, *L’Homme*, núm. 165 (2003): 77-128.

(*Nachleben*) de los demonios antiguos bajo la forma de su retorno incontenible en la época presente. Desde este punto de vista, la ciencia de Warburg es una arqueo-demonología de la era de Atlas, que se abre con la episteme moderna.

Al servicio de su antiquísima ciencia renovada, Warburg pone su propio cuerpo donde tiene lugar una auténtica *demonomachia* en la cual la historia universal se confunde con la historia cósmica para tornarse inteligible, en última instancia, *sub specie aeternitatis*, más allá del tiempo cronológico, en un vértice metafísico que hiende el tiempo en su impureza radical. De acuerdo con esta serie de premisas puede avanzarse la hipótesis de que la locura de Warburg no tiene nada de “subjetiva” si por ello entendemos un pliegue de interioridad cerrado sobre sí mismo. Al contrario, la locura de Warburg es la figuración de una exterioridad que se torna íntima: describe un estado metafísico del mundo en el cual ninguna individuación es posible sino como intersección de potencias extra-humanas.

Utilizando la sutil terminología de Didi-Huberman podríamos afirmar que la psicomauia descrita por Warburg para su proceso de salida del estado de perturbación psíquica implica un nuevo pensamiento de la imagen-fantasma, que adquiere, a lo largo de la cura, una nueva forma de relación con el *pathos* de los demonios antiguos, que se hacían sentir en la discontinuidad del presente de Warburg. De ese modo, se abrieron las puertas para que la esquizofrenia se transmutase, por medio de una alquimia virtuosa, en una suerte de sismografía de los demonios antiguos en el mundo de la técnica moderna. Así, cuando Warburg obtuvo su alta médica, puede decirse que la imagen-síntoma se ha transformado de padecimiento en herramienta interpretativa de la temporalidad histórica.

Conclusiones

En el recorrido de este artículo hemos querido mostrar una faceta específica que ha determinado la lectura de Aby Warburg llevada adelante por Georges Didi-Huberman. Se trata de la triplicidad: imagen-fantasma, imagen-*pathos* e imagen-síntoma. Si bien las tres categorías pueden considerarse de cierta equivalencia, y sin duda alguna de que la mixtura caracteriza sus interrelaciones, creemos posible admitir que la imagen-síntoma condensa, sin absorber de manera unívoca o cerrada, las posibilidades abiertas por las otras dos nociones. Ocurre que en la imagen-síntoma la temporalidad discontinua se hace inteligible, precisamente, en la fantasmática del inconsciente como síntoma de la historia. De allí que sea posible leer la Ninfa como la culminación y el paradigma donde se cifran las tres categorías descritas que dan forma al dispositivo conceptual que Didi-Huberman hereda de Warburg.⁷⁷

En la concreción de ese recorrido, la teoría sobre la imagen-síntoma se transformó en experiencia del síntoma en la esquizofrenia durante la internación de Warburg en la clínica de Binswanger. De allí la importancia que le hemos dado, siguiendo los pasos de Didi-Huberman, al periodo de la llamada locura de Aby Warburg, pues es entonces cuando se termina de cristalizar su teoría del tiempo histórico como síntoma. Según el pensador francés, es precisamente en el síntoma donde podemos apreciar “el tiempo impuro, agujereado, múltiple residual [...] el medio de los movimientos fantasmáticos [...] y las fracturas de la historia”.⁷⁸

En esta perspectiva, la obra de Warburg tal y como la analiza Didi-Huberman supone no sólo una nueva comprensión de la historia del arte más allá de la iconografía y la iconología, también una reinterpretación

⁷⁷ Sobre el problema de la Ninfa en Warburg y Didi-Huberman resulta insoslayable referirse a Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (París: Gallimard, 2002).

⁷⁸ Didi-Huberman, *L'image survivante*, 505.

tación de la noción misma de temporalidad con la que se constituye la materia prima de la disciplina histórica. En cierta forma, cuando la “ciencia sin nombre” de Warburg toca su punto conceptual culminante en la “imagen-síntoma” reclama un lugar como lectura filosófica interdisciplinaria acerca de la condición imaginal de una ontología plural de las formas del ser.

Referencias

- Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2013.
- Agamben, Giorgio. *Ninfe*. Turín: Bollati Boringhieri, 2007.
- _____. “Aby Warburg e la scienza senza nome”. En *Id. La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, 123-146. Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- Areteo de Capadocia. *Corpus Medicorum Graecorum II, editio altera lucis ope expressa, nonnullis locis correctis, indicibus nominum verborumque et addendis et corrigendis aucta*. Edición de Karl Hude. Berlín: Akademie Verlag, 1958.
- Benveniste, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. 2 volúmenes. París: Les Éditions de Minuit, 1969.
- Boll, Franz. *Sphaera: neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*. Leipzig: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1903.
- Bredenkamp, Horst y Claudia Wedepohl. *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch: Kepler als Schlüssel der Moderne*. Berlín: Wagenbach, 2015.
- Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Cabello, Gabriel. “Malestar en la historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de H. Belting y G. Didi-Huberman”. *Imago Crítica*, núm. 2 (2010), 29-52.
- De Cauwer, Stijn y Laura Katherine Smith, editores. *Critical Image Configurations. The Work of Georges Didi-Huberman*. Número especial del *Journal of the Theoretical Humanities*, volumen 23, issue 4 (2018).
- Cestelli, Guidi y Nicholas Mann. *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. Londres: Merrell Holberton Publishers, 1998.

- Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de Minuit, 2002.
- _____. *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. París: Gallimard, 2002.
- _____. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3. París: Les Éditions de Minuit, 2011.
- Dionisio de Halicarnaso. *Antiquitates Romanae*. Edición de Karl Jacoby. Leipzig: Teubner, 1885.
- Flashar, Hellmut. *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlín: Walter de Gruyter, 1966.
- Freedberg, David. "Warburg's Mask. A Study in Idolatry". En *Anthropologies of Art*. Edición de Mariet Westerman, 3-25. Williamstown: Clark Institute, 2005.
- Galeno. *Opera Omnia*. Edición de Karl Gottlob Kühn y Friedrich Wilhelm Assmann. Volumen 8: *De locis affectis*. Leipzig: C. Knobloch, 1828.
- Ginzburg, Carlo. "Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo". *Studi medievali*, serie 3, VII (1966): 1015-1065.
- Gombrich, Ernst. *Aby Warburg. An intellectual biography*. Oxford: Phaidon Press, 1986.
- Heise, Carl Georg. *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg. Herausgegeben und kommentiert von Björn Biester und Hans-Michael Schäfer*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005.
- Huapaya, Cesar. "Montage and Image as Paradigm". *Brazilian Journal on Presence Studies*. Volumen 6, número 1 (2016): 110-123.
- Johnson, Christopher. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012.
- Klein, Robert. *La forme et l'intelligible*. París: Gallimard, 1970.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, y Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Londres: Thomas Nelson & Sons, 1964.

- Koets, Peter John. *Deisidaimonia*. Purmerend: J. Muusses, 1929.
- Lesmes, Daniel, Gabriel Cabello, y Jordi Massó, editores. *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*. Número monográfico de la revista *Anthropos*, núm. 246, 2017.
- Martin, Dale. *Inventing Superstition. From the Hippocratics to the Christians*. Massachusetts: Harvard University Press, 2004.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Macula, 1998.
- Mizrahi, Eliza. "Ver y saber en torno a la imagen". En Georges Didi-Huberman, 164-174. París: Jeu de Paume-México: MUAC, UNAM, 2018.
- Müller-Graupa, Edwin. "Primitiae". *Glotta*. Band 19, núm. 1/2 (1930): 48-72.
- Oesterreich, Karl. *Possession Demoniacal and other among the Primitive Races, in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times*. Londres: Kegan Paul, 1930.
- Pausanias. *Graeciae Descriptio*. 3 volúmenes. Leipzig: Teubner, 1903.
- Rickels, Laurence. "Warburg zwischen Binswanger und Freud". En: *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*. Edición de Martin Treml, Sabine Flach y Pablo Schneider, 219-226. Munich: Wilhelm Fink, 2014.
- Röscher, Wilhelm Heinrich. *Ephialtes. Eine pathologisch-mythologische Abhandlung über die Alpträume und Alpdämonen des klassischen Altertums*. Leipzig: Teubner, 1900.
- Saxl, Fritz. "Atlas, der Titan, im Dienst der astrologischen Erdkunde". *Imprimatur*, IV, (1933): 44-55.
- Settis, Salvatore. "Warburg *continuatus*. Description d'une bibliothèque". En: *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*. Edición de Marc Baratin y Christian Jacob, 122-173. París: Albin Michel, 1996.

- Severi, Carlo. “Warburg antropologue ou le déchiffrement d’une utopie. De la biologie des images à la anthropologie de la mémoire”. *L’Homme*, núm. 165 (2003): 77-128.
- Stimilli, Davide. “Aby Warburg’s Impresa”. *Images Re-vues. Historie, anthropologie et théorie de l’art. Hors-série 4. Survivance de d’Aby Warburg*, (2013): 1-26.
- Teofrasto. *Caractères*. Edición de Octave Navarre. París: Les Belles Lettres, 2012.
- Usener, Hermann. *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Fráncfort del Meno: G. Schulte-Bulmke Verlag, 1948.
- Warburg, Aby. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäische Renaissance*. Herausgegeben von Gertrud Bing. 2 volúmenes. Leipzig-Berlín: B.G. Teubner, 1932.
- _____. *Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff*. Berlín: Wagenbach, 1988.
- _____. “Texte de clotûre du séminaire sur Burckhardt”. Traducción de Diane Meur. *Les Cahiers du Musée national d’Art moderne*, núm. 68 (1999): 21-23.
- _____. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Edición de Martin Warnke y Claudia Brink. Berlín: Akademie Verlag, 2003.
- _____. “Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff”. *Aut Aut. (Aby Warburg. La dialettica dell’imagine)*. Edición de Davide Stimilli, núm. 321-322 (2004): 24.
- Warburg, Aby y Ludwig Binswanger. *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*. Traducción de Davide Stimilli y Chantal Marazia. Venecia: Neri Pozza, 2005.
- Wind, Edgar. *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

- Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Múnich: Bruckmann, 1915.
- Wuttke, Dieter. *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1977.
- Zimmermann, Laurent, compilador. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. París: Cécile Defaut, 2006.