

N7483.w36

05318

LECTURAS

Serie Hª del Arte y de la Arquitectura

Directores Juan CALATRAVA y Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU MINISTÈRE FRANÇAIS
CHARGÉ DE LA CULTURE - CENTRE NATIONAL DU LIVRE.

OBRA PUBLICADA CON AYUDA DEL MINISTERIO FRANCÉS
ENCARGADO DE LA CULTURA - CENTRO NACIONAL DEL LIBRO.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

TÍTULO ORIGINAL: *L'image survivante*
Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg

© LES ÉDITIONS DE MINUIT, 2002

© ABADA EDITORES, S.L., 2009
para todos los países de lengua española
Calle del Gobernador 18
28014 Madrid
Tel.: 914 296 882
fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-96775-58-9
depósito legal M-40466-2009

preimpresión DALUBERT ALLÉ
impresión LAVEL

GEORGES DIDI-HUBERMAN

La imagen superviviente

HISTORIA DEL ARTE Y TIEMPO DE LOS FANTASMAS
SEGÚN ABY WARBURG

traducción
JUAN CALATRAVA



«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

«Vom Einfluss der Antike.
Diese Geschichte ist märchenhaft
to vertellen [sic].
Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene».

«De la influencia de la Antigüedad.
Esta historia es mágica
de contar.
Historia de fantasmas para personas adultas».

A. WARBURG, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II*
(2 de julio de 1929), p. 3.

I

LA IMAGEN-FANTASMA
SUPERVIVENCIA DE LAS FORMAS
E IMPUREZAS DEL TIEMPO

**EL ARTE MUERE, EL ARTE RENACE:
LA HISTORIA VUELVE A COMENZAR
(DE VASARI A WINCKELMANN)**

Podemos preguntarnos si la historia del arte —el orden del discurso así llamado, la *Kunstgeschichte*— «nació» verdaderamente un día. Digamos al menos que *no nació una vez*, en una o incluso en dos veces que marcarían unas «fechas de nacimiento» o unos puntos identificables en el continuum cronológico. Tras el año 77 y la epístola dedicatoria de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo se perfila ya, como es sabido, toda una tradición historiográfica griega¹. Tras el año 1550 y la dedicatoria de las *Vidas* de Vasari se perfila también y se sedimenta toda una tradición de crónicas o de elogios compuestos para los *uomini illustri* de una ciudad como Florencia².

Aventuremos la siguiente afirmación: el discurso histórico no «nace» nunca. Siempre vuelve a comenzar. Y constatemos que la historia del arte —la disciplina así denominada— *vuelve a comenzar cada vez*. Cada vez, según parece, que su objeto mismo es considerado como muerto... y renaciente. Es exactamente lo que ocurre en el siglo XVI, cuando Vasari fundamenta toda su empresa histórica y estética sobre la constatación de una muerte del arte antiguo: *voracità del tempo*, escribe en el proemio de su libro, antes de designar a la Edad Media como la gran culpable de este proceso de olvido. Pero, como bien sabemos, esta muerte habrá sido «salvada», milagrosamente redimida o rescatada por un largo movimiento de *rinascita* que, en líneas generales, comienza con Giotto y culmina con Miguel Ángel, reco-

1 Cfr. Plinio el Viejo, XXXV, pp. 7-27 («Introduction» del traductor).

2 Cfr. J. von Schlosser, 1924b, pp. 140-152 y 221-232. R. Krautheimer, 1929, pp. 49-63. G. Tantuli, 1976, pp. 275-298.



1. Giorgio Vasari, lámina de frontispicio de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1568. Xilografía (detalle).

nocido como el gran genio de este proceso de rememoración o de resurrección³. A partir de ahí —a partir de ese renacimiento que ha surgido, a su vez, de un duelo— parece poder existir algo que se llama historia del arte⁴ (fig. 1).

Dos siglos más tarde todo vuelve a comenzar (aunque con algunas diferencias sustanciales, desde luego): en un contexto que no es ya el del Renacimiento «humanista» sino el de la «restauración» neoclásica, Winckelmann *inventa la historia del arte* (fig. 2). Entendámonos: la historia del arte en el sentido moderno del término «historia». La historia del arte procedente de esa época de las Luces y, pronto, de esa época de los grandes sistemas —el hegelianismo en primer lugar— y de las ciencias positivas en la que Foucault ve en acción los dos principios epistémicos concomitantes de la *analogía* y la *sucesión*, siendo los fenómenos sistemáticamente aprehendidos según sus homologías y éstas interpretadas, a partir de ese momento, como las «formas depositadas y fijadas de una sucesión que procede de analogía en analogía»⁵. Winckelmann —cuya obra Foucault, por desgracia, no comenta— representaría en el

3 G. Vasari, 1550-1568. I, pp. 41-64.

4 Cfr. G. Didi-Huberman, 1990a, pp. 65-103.

5 M. Foucault, 1966, p. 230.



2. Johann J. Winckelmann, lámina de frontispicio de *Geschichte der Kunst des Altertums*, II, Dresde, 1764.

terreno de la cultura y de la belleza el giro epistemológico de un pensamiento del arte en la época —auténtica, ya «científica»— de la *historia*⁶.

La historia de la que se trata es ya «moderna», es ya «científica», en el sentido de que va más allá de la simple *crónica* de tipo pliniano o vasariano. Persigue como objetivo algo más fundamental, algo que Quatremère de Quincy designará, en su elogio de Winckelmann, como un *análisis de los tiempos*:

«El sabio Winckelmann es el primero en haber aportado el verdadero espíritu de observación a este estudio: es el primero que se ha preocupado por descomponer la Antigüedad, analizar los tiempos, los pueblos, las escuelas, los estilos, los matices de estilo; es el primero que ha abierto las rutas y colocado los jalones en esta tierra incógnita; es el primero que, al clasificar las épocas, ha acercado la historia a los monumentos y comparado los monumentos entre sí, descubierto características seguras, principios de crítica y un método que, rectificando un sinnúmero de errores, ha preparado el descubrimiento de un sinnúmero de verdades. Volviendo finalmente del análisis a la síntesis, ha llegado a hacer un cuerpo de lo que no era sino un amasijo de restos»⁷.

6 Cfr. C. Justi, 1898. W. Waetzold, 1921. I, pp. 51-73. W. Ernst, 1984, pp. 255-260. H. von Einem, 1986, pp. 316-326. H.C. Seeba, 1986, pp. 299-323. F. Haskell, 1991, pp. 83-99. J.-R. Manton, 1991, pp. 195-216. A. Potts, 1994, pp. 8 y *passim*. É. Décultot, 2000.

7 A.C. Quatremère de Quincy, 1796, p. 103.

La imagen es significativa: mientras que los «amasijos de restos» continúan cubriendo los suelos y subsuelos de Italia y de Grecia, Winckelmann publica en 1764 un libro —su gran *Historia del arte entre los Antiguos*— que, según la expresión de Quatremère, «hace un cuerpo» de toda esta diseminación. Un cuerpo: una reunión orgánica de objetos cuya anatomía y fisiología serán como la reunión de los estilos artísticos y su ley biológica de funcionamiento, es decir, de evolución. Un cuerpo también como *corpus* de saber, un *organon* de principios. E incluso un «cuerpo de doctrina». Winckelmann habrá inventado la historia del arte construyendo, por encima de la simple *curiosidad* de los anticuarios, algo así como un *método histórico*⁸. En adelante el historiador del arte no se contenta ya con coleccionar y admirar sus objetos: como escribe Quatremère, analiza y descompone, pone en juego su espíritu de observación y de crítica, clasifica, aproxima y compara, «vuelve del análisis a la síntesis» con el fin de «descubrir las características seguras» que darán a toda *analogía* su ley de *sucesión*. Y es así como la historia del arte se constituye en «cuerpo», en saber metódico, en verdadero «análisis de los tiempos».

La mayor parte de los comentaristas se han mostrado sensibles al aspecto metódico y hasta doctrinal de esta constitución. Winckelmann funda una historia del arte menos por lo que descubre que por lo que construye. No basta con hacer que se sucedan el Winckelmann «crítico estético» de las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* y el Winckelmann «historiador» de la *Historia del arte entre los Antiguos*⁹: no hay duda de que la «crisis estética» de las Luces se encuentra hasta en su modo de recoger el material arqueológico de base¹⁰.

Se deja ver también, en las exégesis de esta obra, un cierto malestar teórico ligado a la figura contradictoria que representaría, por un lado, el *fundador* de una historia y por otro el *celador* de una doctrina estética. Y no basta con decir que esta contradicción «no es más que aparente»¹¹. Hay que decir que es constitutiva. Como ha demostrado Alex Potts, la *Historia del arte entre los Antiguos* no fundamenta la perspectiva moderna del saber sobre las

8 J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XII-XXII, donde Winckelmann fustiga tanto los «elogios generales» de los estetas como los «falsos principios» de los anticuarios que lo han precedido. Sobre las relaciones —más complejas— de esta arqueología naciente con la práctica de los anticuarios, Cfr. A. Momigliano, 1950, pp. 67-106. M. Käfer, 1986, pp. 46-49. M. Fancelli, 1993. A. Schnapp, 1993, pp. 313-333.

9 Cfr. S. Howard, 1990, pp. 162-174.

10 Cfr. G. Morpurgo-Tagliabue, 1994, pp. 77-92. M. Espagne, 1995, pp. 143-158, que insiste con razón en el carácter literario, y hasta lingüístico —tanto como estético— de esta construcción.

11 É. Pommier, 1994, pp. 11 y 22.

artes visuales sino a través de una serie de paradojas en las que la posición histórica se ve continuamente entretejida de postulados «eternos» y en las que, a la inversa, las concepciones generales resultan quebrantadas por su propia historización¹². Lejos de deslegitimar la empresa histórica que aquí se pone en juego —algo que sólo podría creer un historiador positivista o ingenuo que imaginase una historia que no obtuviera sus presupuestos más que de sus propios objetos de estudio—, estas contradicciones la fundan literalmente.

¿Cómo comprender esta trama de paradojas? Me parece insuficiente, y hasta imposible, separar en Winckelmann unos «niveles de inteligibilidad» tan diferentes que formarían al final una gran polaridad contradictoria: de un lado, la doctrina estética, la norma intemporal; del otro, la práctica histórica, el «análisis de los tiempos». Esta división, si la tomamos al pie de la letra, terminaría por hacer incomprensible la expresión misma de «historia del arte». Al menos se puede apreciar el carácter eminentemente problemático de esta expresión: ¿qué concepción del arte admite que se haga historia de él? ¿Y qué concepción de la historia admite ser aplicada a las obras de arte? El problema es arduo porque todo está relacionado y una toma de postura sobre uno solo de estos elementos implica una toma de postura sobre todos los demás: no hay historia del arte sin una filosofía de la historia —aunque sea espontánea, impensada— y sin una cierta elección de *modelos temporales*; no hay historia del arte sin una filosofía del arte y sin una cierta elección de *modelos estéticos*. Hay que tratar de averiguar cómo en Winckelmann estos dos tipos de modelos trabajan concertadamente. Acaso así podamos llegar a comprender mejor esa dedicatoria que ubica al final del prólogo a la *Historia del arte entre los Antiguos* —«Esta historia del arte se la dedico al arte y al tiempo»— y cuyo carácter casi tautológico encierra para el lector un punto de misterio¹³.

Los libros a menudo están dedicados a los muertos. Winckelmann dedicó su historia del arte al arte antiguo ante todo porque, a sus ojos, el arte antiguo estaba muerto desde hacía mucho tiempo. Y dedicó su libro al tiempo porque el historiador es, para él, quien marcha en el tiempo de las cosas pasadas, es decir, de las cosas perezadas. Ahora bien, ¿qué ocurre en el otro extremo del libro, después de algunos centenares de páginas en las que el

12 A. Potts, 1994, pp. 21-22 y 31-32. *Id.*, 1982, pp. 377-407. Otro planteamiento de esta «división» es el de W. Davis, 1993, pp. 257-265.

13 Cfr. É. Pommier, 1994, pp. 27-28.

arte antiguo nos ha sido rememorado, reconstruido —en el sentido psíquico del término—, relatado? Una especie de cierre depresivo sobre un sentimiento de pérdida irremediable y una sospecha terrible: aquello cuya historia acaba de ser contada ¿no será simplemente el resultado de una ilusión fantasmática a través de la cual ese sentimiento, o la pérdida misma, pudieran habernos llevado a engaño?

«Aunque al reflexionar sobre la destrucción del arte he sentido el mismo disgusto que experimentaría un hombre que, al escribir la historia de su país, se viera obligado a trazar el cuadro de su ruina después de haber sido testigo de la misma, no he podido evitar seguir la suerte de las obras de la antigüedad hasta tan lejos como haya podido extenderse mi vista. Así, una amante desconsolada permanece inmóvil a orillas del mar y sigue con los ojos el navío que se lleva a su amado sin esperanza de volver a verlo: en su ilusión cree percibir aún sobre la vela que se aleja la imagen de este objeto querido (*das Bild des Geliebten*). Lo mismo que esta amante, nosotros no tenemos ya, por así decirlo, más que la sombra del objeto de nuestros anhelos (*Schattenriss... unserer Wünsche*); pero su pérdida acrecienta nuestros deseos y contemplamos las copias (*Kopien*) con más atención de la que hubiéramos prestado a los originales (*Urbilder*) de haberse encontrado en nuestra posesión. Nos encontramos a menudo, a este respecto, en el caso de quienes, persuadidos de la existencia de los espectros (*Gespenter*), imaginan ver algo donde no hay nada (*wo nichts ist*)»¹⁴.

Página temible —su belleza y su poesía misma son temibles— y radical. Si la historia del arte vuelve a comenzar en esta página, se define por tener como objeto un objeto caído, desaparecido, enterrado. El arte antiguo —el arte absolutamente bello— brilla, pues, en su primer historiador moderno, por una «ausencia categórica»¹⁵. Los propios griegos —al menos eso es lo que piensa Winckelmann— nunca hicieron la historia «viva» de su arte. Esta historia comienza, revela su primera necesidad, en el momento mismo en que su objeto es pensado como un objeto muerto. Una historia semejante será, pues, vivida como un trabajo de duelo (la *Historia del arte entre los Antiguos*, un trabajo de duelo por el arte antiguo) y como una evocación sin esperanzas de lo perdido. Insistamos sobre este punto: los fantasmas de que habla Winckelmann no serán jamás «convocados» o «invocados» como

14 J. J. Winckelmann, 1764, II, pp. 515-516.

15 A. Potts, 1991, pp. 11-12.

potencias aún activas. Serán simplemente evocados como potencias pasadas. No serán el equivalente de «nada» existente o actual (*nichts ist*). No representan más que nuestra ilusión óptica, el tiempo vivido de nuestro duelo. Su existencia (aunque sea espectral), su supervivencia o su resurrección ni tan siquiera se plantearán.

Tal sería, pues, el historiador moderno: evoca el pasado, se entristece por su pérdida definitiva. No cree en los fantasmas (pronto, en la corriente del siglo XIX, no creará ya más que en los «hechos»). Es pesimista, emplea con frecuencia el término *Untergang*, que significa declive o decadencia. De hecho, toda su empresa parece organizada según el esquema temporal de la *grandeza y decadencia*¹⁶. Sin duda habría que reubicar la empresa winckelmanniana en el contexto de un «pesimismo histórico» característico del siglo XVIII¹⁷. O destacar cómo las ideas de Winckelmann habrán podido inspirar, en el ámbito estético, innumerables escritos nostálgicos sobre la «decadencia de las artes» o incluso sobre el «vandalismo revolucionario» en relación con las destrucciones sucesivas de las obras maestras de la Antigüedad¹⁸. El modelo temporal de *grandeza y decadencia* se impone hasta tal punto que marcará todavía la definición de la historia del arte tal y como se puede encontrar, por ejemplo, en la *Real-Encyclopädie* de Brockhaus: «La historia del arte es la representación del origen, desarrollo, grandeza y decadencia de las bellas artes»¹⁹. Winckelmann no había dicho otra cosa:

«El objeto de una historia razonada del arte es remontarse hasta su origen (*Ursprung*), seguir sus progresos (*Wachstum*) y variaciones (*Veränderung*) hasta su perfección, y marcar su decadencia (*Untergang*) y caída (*Fall*) hasta su extinción [...]»²⁰.

Este esquema temporal responde, si se examina con atención, a dos tipos de modelos teóricos. El primero es un *modelo natural* y, más particularmente, biológico. En la frase de Winckelmann, la palabra *Wachstum* debe entenderse como el «crecimiento», vegetal o animal, y el término *Veränderung* adquiere también la connotación vitalista que implica toda idea de «mutación». Lo que Winckelmann entiende por *historia del arte* no está, por tanto, muy lejos, en el fondo, de una *historia natural*: se sabe que leyó la de

16 *Id.*, 1994, pp. 8 y 50-54.

17 Cfr. H. Vyverberg, 1958.

18 Cfr. P.-T. Dechazelle, 1834.

19 Citado y comentado por H. Dilly, 1979, p. 80.

20 J. J. Winckelmann, 1764, I, pp. XI-XII.

Plinio, desde luego, pero también la de Buffon; lo mismo que leyó el tratado fisiológico de J. G. Krüger o el manual médico de Allen; lo mismo que quiso un día —una carta de diciembre de 1763 nos informa de ello— pasar de los «estudios sobre el Arte» a los «estudios sobre la Naturaleza»²¹. De todo ello Winckelmann sacaría una concepción de la ciencia histórica articulada no solamente sobre los problemas de clasificación típicos de la epistemología de las Luces sino también sobre un esquema temporal de evidencia biomórfica que se tensa entre progreso y declive, nacimiento y decadencia, vida y muerte.

La otra cara de esta configuración teórica es mejor conocida: un *modelo ideal* y, más particularmente, metafísico. Concuere, por tanto, muy bien con la «ausencia categórica» de su objeto: pensemos en la célebre formulación de Solón —el *to ti ên einai* referido por Aristóteles— que postula la muerte previa de aquello cuya verdad o, mejor, cuya «quiddidad»²², se quiere enunciar. Podríamos decir, en este sentido, que la desaparición misma del arte antiguo funda el discurso histórico diciendo su última «quiddidad». La historia del arte, según Winckelmann, no se contenta, por tanto, ni con describir, ni con clasificar, ni con fechar. Allá donde Quatremère de Quincy habla de un simple movimiento de retorno «del análisis a la síntesis», Winckelmann mismo habrá radicalizado su posición desde el punto de vista filosófico: la historia del arte (*die Geschichte der Kunst*) debe ser escrita para que sea explicitada la esencia del arte (*das Wesen der Kunst*).

«La historia del arte entre los Antiguos que doy al público no es una simple narración cronológica de las revoluciones que ha experimentado. Tomo la palabra 'historia' (*Geschichte*) en el significado más amplio que tiene en la lengua griega, siendo mi propósito ofrecer el resumen de un sistema (*Lehrgebäude*) del arte [...] la historia del arte (*die Geschichte der Kunst*) en el sentido más estricto es la historia de la suerte que éste experimentó en relación con las diferentes circunstancias de los tiempos, principalmente entre los griegos y los romanos. Pero en esta obra me he propuesto como objetivo sobre todo discutir la esencia misma del arte (*das Wesen der Kunst*)»²³.

Se comprende al leer este texto que la historicidad del arte tal y como la entiende Winckelmann no emerge exactamente, como a menudo se piensa,

21 Cfr. W. Lepenies, 1986, pp. 221-237. É. Pommier, 1994, pp. 14-15. B. Vouilloux, 1996, pp. 384-397.

22 Cfr. P. Aubenque, 1962, pp. 460-476.

23 J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XI.

«de un compromiso gracias al cual la historia hallaría un campo, en el interior o al margen de la norma»²⁴. Tal planteamiento equivale a dar un crédito excesivo al punto de vista del discurso histórico como tal. Es pensar que una historia no se hace normativa más que saliendo de sí misma, forzando su «natural» neutralidad filosófica, traicionando, en suma, su «natural» modestia ante puros y simples hechos de observación. Es ignorar que la norma es interna al relato mismo, incluso a la más simple descripción o mención de un fenómeno considerado por el historiador como digno de su atención. El relato histórico, y esto es algo obvio, está siempre precedido, condicionado, por una norma teórica sobre la «esencia» de su objeto. La historia del arte se encuentra así condicionada por la *norma estética* donde se deciden los «buenos objetos» de su relato, esos «bellos objetos» cuya reunión formará, al final, algo así como una *esencia del arte*.

Winckelmann tiene, pues, mucha razón al reivindicar su historia como un «sistema» (*Lehrgebäude*) en el sentido filosófico y doctrinal del término. En diferentes grados, su empresa está en consonancia con las de Montesquieu, Vico, Gibbon o Condillac²⁵. Por lo demás, esta condición de la historia winckelmanniana fue perfectamente reconocida en el siglo XVIII: Herder escribe que «Winckelmann ha propuesto muy ciertamente este sistema (*Lehrgebäude*), grande, verdadero, eterno» como la empresa casi platónica de un «análisis que trata sobre lo general, sobre la esencia de la belleza»²⁶. Siendo como era un pensador de la historicidad, Herder se plantea enseguida esta cuestión: «¿Es ése el objetivo de la historia? ¿El objetivo de una historia del arte? ¿No hay otras formas posibles de historia?». Pero reconoce de buen grado la necesidad de una historia del arte que, más allá de las *colecciones históricas* de Plinio, Pausaniás o Filostrato, estuviese fundamentada teóricamente: lo que él llamaba, con Winckelmann, un sistema histórico²⁷.

O incluso una «construcción ideal»²⁸. Ideal en el sentido de estar concebida ante todo para concordar con el principio metafísico por excelencia, con el *ideal de belleza*, esa «esencia del arte» que supieron poner en práctica los grandes artistas de la Antigüedad. El «bello ideal» constituye, como es bien sabido, el punto cardinal de todo el sistema histórico winc-

24 É. Pommier, 1994, p. 12.

25 Cfr. A. Potts, 1994, pp. 33-46.

26 J. G. Herder, 1778, pp. 37 y 42.

27 *Ibid.*, pp. 42 y 47.

28 *Ibid.*, p. 48. Sobre el ensayo de Herder, Cfr. H. Seeba, 1985, pp. 50-72. Sobre los aspectos especulativos del concepto winckelmanniano de historia, cfr. *id.*, 1986, pp. 299-323.

kelmanniano, así como de la estética neoclásica en general²⁹. Da la esencia y, por tanto, la norma. La historia del arte no es más que la historia de su desarrollo y su declive. Parece confirmar la pertenencia secular del pensamiento estético a la corriente filosófica del idealismo³⁰.

El término «ideal» sugiere que la esencia —en este caso la esencia del arte— es un *modelo*: un modelo a alcanzar según el imperativo categórico de la belleza clásica; un modelo que se considera, sin embargo, como *imposible de alcanzar* en cuanto que tal. Es muy significativo que el capítulo consagrado por Winckelmann a «La esencia del arte» se dedique más bien a los rodeos que nuestro espíritu debe dar para recordar la ideal belleza de las estatuas griegas:

«Como el primer capítulo de este libro no es más que una introducción a éste, paso, después de estas observaciones preliminares, a la esencia misma del arte [...] Me traslado, pues, en espíritu, al estadio de Olimpia. Allí veo las estatuas de atletas de todas las épocas, carros de bronce de dos y cuatro caballos coronados por la figura del vencedor. ¡Allí mi mirada se ve impactada por una multitud de obras maestras! ¿Cuántas veces no se ha entregado mi imaginación a este sueño agradable? [...] Permitáseme considerar este viaje imaginario a la Élide no como una simple imagen poética sino como una contemplación real de los objetos. Y, en efecto, esta ficción adquiere una especie de realidad cuando me represento como existentes las estatuas y los cuadros cuyas descripciones nos han dejado los antiguos»³¹.

He aquí lo extraño: el ideal se aprehende, se reconoce, a través de una «contemplación real de los objetos», como escribe Winckelmann. Pero no a través de una contemplación de los objetos reales. Éstos han desaparecido, han sido sustituidos por sus copias más tardías. Sólo quedan las meditaciones del espíritu a la búsqueda de ese punto fuera del tiempo que es el ideal. Y, sin embargo, la más necesaria de estas meditaciones —que es reconstitución textual, restauración ideal— será denominada *historia del arte*. Una historia del arte que sirve a la Idea, dada como el relato de los avatares, grandezas y decadencias, de la *norma del arte*: «bella naturaleza», «noble contorno», «arquetipo espiritual» en el dibujo de los cuerpos femeninos, drapeados elegantes, etc³². La *Historia del arte entre los Antiguos* se trama, eviden-

temente, a partir de constantes llamadas de retorno a la estética propuesta una decena de años antes en las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas*.

Y he aquí cómo nuestro inventor de la historia del arte, nuestro hombre enlutado por su objeto —puesto que llora la muerte de las antiguas bellezas—, nuestro esteta de espíritu sistemático, nuestro historiador que no cree en los fantasmas, paradójicamente construye los objetos ausentes de su relato —o, cree él, de su ciencia— «representándoselos como si existieran», sobre la base de viejas descripciones griegas y latinas en las que se ve obligado a confiar. Y helo aquí, finalmente, esgrimiéndonos la «esencia del arte»: elogio principal del «buen gusto» (*das gute Geschmack*), rechazo absoluto de «toda deformación del cuerpo», en un sorprendente pasaje de las *Reflexiones* en el que Winckelmann expresa su horror por «las enfermedades venéreas y el raquitismo resultado de ellas», esos males que él supone desconocidos por los antiguos griegos³³. Como si estas cosas estuviesen ligadas por alguna oscura patología común, Winckelmann expresará con igual radicalidad su rechazo del *pathos*, esa enfermedad del alma que deforma los cuerpos y, por lo tanto, arruina el *ideal*, que supone la serenidad de la grandeza y de la nobleza del alma:

«Cuanto más serena es la actitud del cuerpo más adecuada es para expresar el verdadero carácter del alma: en todas las posiciones que se apartan en exceso del reposo, el alma no se encuentra en el estado que le es propio, sino en un estado de violencia y constreñimiento. Es en esos estados de violenta pasión cuando se reconoce más fácilmente, pero, por contra, es en el estado de reposo y de armonía cuando es grande y noble»³⁴.

Lo que en las *Reflexiones* se proponía como un postulado general, en la *Historia del arte* será llevado al plano específico del arte griego. En lugar de decir «hay que» (punto de vista de la norma), Winckelmann se contenta ahora con escribir que los griegos «acostumbraban a». Pero es la misma esencia la que en ello se expresa o, debería decir, se declara:

«En uno y otro sentido, la expresión cambia los rasgos del rostro y la disposición del cuerpo; altera, en consecuencia, las formas que constituyen su belleza. Ahora bien, cuanto más grande es esta alteración, más perjudica a la belleza. Partiendo de esta consideración, se tenía la costumbre de observar como una de las máximas fundamentales del arte el dar una actitud

29 Cfr. J. Erichsen, 1980. A. Potts, 1994, pp. 145-181.

30 Cfr. M. Embach, 1989, pp. 97-113.

31 J. J. Winckelmann, 1764, I, pp. 342-343.

32 *Id.*, 1755, pp. 22-33.

33 *Ibid.*, pp. 15-21. La expresión «buen gusto» da al libro sus primeras palabras.

34 *Ibid.*, p. 36.

serena a las figuras; porque, siguiendo la opinión de Platón, el reposo del alma era considerado como un estado intermedio entre el placer y la pena. Es por ello que la tranquilidad es la situación más conveniente para la belleza, lo mismo que lo es para el mar: la experiencia demuestra que los hombres más bellos tienen, de ordinario, los más dulces hábitos y el mejor carácter [...] Además, la tranquilidad en el hombre y en los animales es un estado que nos permite examinar y conocer su naturaleza y cualidades, al igual que no se descubre el fondo de los ríos y del mar sino cuando el agua permanece tranquila y sin agitar. Resulta, pues, de esta observación que sólo en la calma puede el artista llegar a darnos la esencia misma del arte (*das Wesen der Kunst*)»³⁵.

Creo que basta con esta entrada en materia para comprender la naturaleza eminentemente problemática de ese momento del pensamiento que representa, junto con su herencia, la *Historia del arte entre los Antiguos*. En ella se arma un sistema que, sin embargo, fracasa constantemente a la hora de cerrarse: cada vez que se afirma una tesis o una resolución teórica, no tarda en surgir la contradicción. Así, Winckelmann reivindica la historia del arte contra los simples juicios del gusto, pero la norma estética no cesa de marcar a cada paso su relato histórico. Del mismo modo, reivindica la historia como una objetivación racional de los «restos» del pasado, pero su escritura sabia no deja de ser guiada por una poderosa subjetivación —«me traslado en espíritu al estadio de Olimpia...». La historia del arte que promueve Winckelmann oscila sin cesar entre la esencia y el devenir. En ella, el pasado histórico es tan inventado como descubierto.

¿Qué hacer con esta evidencia? Se dice desde Quatremère de Quincy, y se dice todavía hoy, que Winckelmann inventó la historia del arte en el sentido moderno de la expresión. Pero, ¿acaso no hay en ello otra contradicción? El sociólogo de las imágenes, el iconólogo, el arqueólogo que utiliza el microscopio electrónico, el conservador de museo habituado a los análisis espectrométricos, ¿se sienten aún concernidos por tales problemas filosóficos? El estatuto de la historia del arte como disciplina «científica» parece tan consolidado que ya no vemos con claridad hasta qué punto somos herederos de semejante mundo de pensamiento. A menudo ignoramos la herencia misma de la que somos depositarios. ¿Qué nudo de problemas continúa ofreciéndonos esta *Historia del arte entre los Antiguos*?

35 *Id.*, 1764, I, pp. 415-416. La continuación del texto (pp. 416-434) está dedicada a la «decencia de las figuras» —sobre todo la de las danzarinas— y a una crítica de las «pasiones violentas».

Es un nudo triple, un nudo tres veces anudado, el que el título mismo de la obra de Winckelmann induce e impone: nudo de la *historia* (¿cómo podemos construirla, escribirla?), nudo del *arte* (¿cómo podemos distinguirlo, mirarlo?) y nudo de la *Antigüedad* (¿cómo podemos rememorarla, restituirla?). Ciertamente, el «sistema» de Winckelmann no es filosófico en el sentido estricto del término y no puede, en consecuencia, identificarse con algo así como una construcción dialéctica. Pero existe una noción capital, un término que hace que se mantengan juntos los tres bucles del nudo. Una palabra en cierto modo mágica, que resuelve todas las contradicciones o, más bien, que hace que éstas pasen desapercibidas. Es la palabra *imitación*. Constituye la pieza fundamental del sistema winckelmanniano, el gozne, la clavija gracias a la cual todas las diferencias se unen y todos los abismos se franquean.

En la conclusión de su obra, antes citada³⁶, Winckelmann parecía abrir un abismo: abismo depresivo ligado a la pérdida del arte antiguo y a la imposibilidad del retorno de este «objeto amado»; abismo que separa el duelo y el deseo (*Wunsch*); abismo que separa los originales (*Urbilder*) de la escultura griega de sus «copias» romanas (*Kopien*). Pero en otros lugares de su obra —comenzando, desde luego, por las *Reflexiones*— la *imitación* lanza un puente por encima de estos abismos. La imitación de los Antiguos que practica el artista neoclásico tiene la virtud de reanimar el deseo más allá del duelo. Crea entre el original y la copia un vínculo tal que el *ideal*, la «esencia del arte», puede en cierto modo revivir, atravesar el tiempo. Es gracias a la imitación como la «ausencia categórica» del arte griego —por utilizar la expresión de Alex Potts— se hace susceptible de un renacimiento, e incluso de una «presencia intensa»³⁷.

Porque, desde luego, es de presencia y de presente de lo que se trata: el presente de la imitación hace «revivir un origen perdido»³⁸ y restituye así al origen una presencia activa, actual. Ello sólo es posible porque el objeto de la imitación no es un objeto, sino el ideal mismo. Donde la vertiente depresiva de la historia winckelmanniana hacía del arte griego un *objeto de duelo*, imposible de alcanzar —«no tenemos ya, por así decirlo, más que la sombra del objeto de nuestros anhelos»³⁹—, una vertiente maníaca, si se me permite utilizar ese término, hará de este arte un *ideal a aprehender*, el impe-

36 J. J. Winckelmann, 1764, II, pp. 515-516.

37 A. Potts, 1991, pp. 11-12.

38 M. Fried, 1986, pp. 87-97.

39 J. J. Winckelmann, 1764, II, p. 516.

rativo categórico de la «esencia del arte», que es lo único que permite la imitación de los Antiguos. Como es bien sabido, la imitación es un concepto altamente paradójico. Pero es su propia paradoja lo que permite a Winckelmann su famosa pirueta: «El único medio para llegar a ser grandes y, si es posible, inimitables es imitar a los Antiguos»⁴⁰.

La apuesta es considerable, y sus consecuencias lo serán también. Afectan al almacén mismo de la empresa, a su arquitectura temporal: la historia del arte construida por Winckelmann terminará por abatir el *tiempo natural* de la *Veränderung* sobre el *tiempo ideal* de la *Wesen der Kunst*. Es un modo de hacer posible la coexistencia del esquema «vida y muerte», «grandeza y decadencia», con el proyecto intelectual de un «renacimiento» o restauración «neoclásica». Insistamos en el elemento crucial de esta apuesta: la imitación no permite este *renacimiento* sino a condición de imitar el *ideal*. ¿Cómo no reconocer aquí, reconfiguradas pero reconducidas, las tres «palabras mágicas» fundamentales del idealismo vasariano?⁴¹ ¿Cómo no reconocer en el abatimiento del *tiempo natural* sobre el *tiempo ideal* aquello que constituye la ambivalencia misma del concepto humanista de imitación? ¿Hubiera sido posible la imitación *moderna* de los inimitables Antiguos sin ese término medio que constituye para Winckelmann la imitación *renacentista* —en primer lugar por parte de Rafael— de esos mismos Antiguos?

Lo que era nudo (la solución se enreda) se hace ahora bucle (la solución se impone). El nudo de la Antigüedad se deshace definiendo una noción del ideal; el nudo del arte se deshace definiendo una noción de la imitación; el nudo de la historia se deshace definiendo una noción del Renacimiento. Así era como se había construido ya la historia humanista de Vasari. Y es así como vuelve a comenzar la historia neoclásica de Winckelmann. Planteemos de nuevo la cuestión de Herder: «¿Es ése el objetivo de la historia? ¿El objetivo de una historia del arte? ¿No hay otras formas posibles de historia?»⁴².

Y precisemos los problemas actuales de la cuestión en relación con esa herencia winckelmanniana tan unánimemente reivindicada. Comenzando por el «análisis de los tiempos», ¿no habrá un tiempo de las imágenes que no sea ni «vida y muerte», ni «grandeza y decadencia», ni siquiera ese «Renacimiento» ideal cuyos valores de uso no cesan de transformar los

historiadores para sus propios fines? ¿No habrá un *tiempo para los fantasmas*, un retorno de 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? ¿No habrá un tiempo para la memoria de las imágenes —un oscuro juego de lo rechazado y de su eterno retorno— que no sea el propuesto por esa historia del arte, ese relato? Y, por lo que respecta al arte mismo, ¿no habrá un «cuerpo» de imágenes que escape a las clasificaciones establecidas en el siglo XVIII? ¿No habrá un género de similitud que no sea el que impone la «imitación del ideal», con el rechazo del *pathos* que ello supone en Winckelmann? ¿No habrá un tiempo para los síntomas en la historia de las imágenes del arte? ¿Esta historia verdaderamente ha «nacido» un día?

40 *Id.*, 1755, p. 16.

41 Cfr. G. Didi-Huberman, 1990a, pp. 89-94.

42 J. G. Herder, 1778, p. 42.

WARBURG, NUESTRO FANTASMA

Un siglo y medio después de que Winckelmann redactara su monumental *Historia del arte entre los Antiguos*, Aby Warburg publicaba, no en Dresde sino en Hamburgo, un texto minúsculo –de hecho, el resumen de una conferencia en cinco páginas y media– sobre «Dürero y la Antigüedad italiana»⁴³. La imagen que abría este texto no era ni la de una resurrección cristiana, como en Vasari (fig. 1), ni la de una gloria olímpica, como en Winckelmann (fig. 2), sino la de un despedazamiento humano, pasional, violento, fijado en su momento de intensidad física (fig. 3).

La disimetría entre estos momentos del pensamiento sobre la historia, sobre el arte y sobre la Antigüedad parece bien radical. Tanto en su breve texto –que ocupa menos espacio que una sola de las *Vidas* de Vasari– como en toda su obra publicada –que ocupa menos espacio que la sola *Historia del arte*– Warburg descomponía, deconstruía subrepticamente todos los modelos epistémicos en uso en la historia del arte vasariana y winckelmanniana. Deconstruía, en consecuencia, lo que la historia del arte sigue considerando hoy como su momento iniciático.

Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos «vida y muerte» y «grandeza y decadencia» por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inespera-



3. Alberto Dürero, *La Muerte de Orfeo*, 1494.

Tinta sobre papel. Hamburgo, Kunsthalle. Foto The Warburg Institute.

dos y objetivos siempre desbaratados. Sustituía el modelo ideal de los «renacimientos», de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un *modelo fantasmal* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, «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*, en el sentido de que el punto de vista de lo psíquico sería no un retorno al punto de vista del ideal sino la posibilidad misma de su descomposición

43 A. Warburg, 1906, pp. 125-135 (trad. pp. 159-166).

teórica. Se trataba, pues, de un *modelo sintomático* en el que el devenir de las formas debía analizarse como un conjunto de procesos tensos: tensión, por ejemplo, entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado.

Todo ello, es verdad, dicho muy brutal y brevemente. Habrá que volver a partir desde arriba para construir esta hipótesis de lectura. Pero era preciso decir inmediatamente esto: que con Warburg el pensamiento del arte y el pensamiento de la historia experimentan un giro decisivo. Que, después de Warburg, no nos encontramos ya *ante la imagen y ante el tiempo* como antes. Sin embargo, la historia del arte no «comienza» con él en el sentido de una refundación sistemática, que quizá tendríamos derecho a esperar. Con él, la historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, *la historia del arte se turba*, lo cual es un modo de decir —si recordamos la lección de Benjamin— que llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una *tabula rasa*: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino —un *momento-perturbador*— más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad.

Pero todavía hoy parece difícil poder vislumbrar esa profundidad misma. En otros lugares he intentado caracterizar algunas líneas de tensión que, tanto en la historia de la disciplina como en su estado actual, han podido obstaculizar el reconocimiento de una conmoción semejante⁴⁴. Añadamos a ello una impresión pertinaz: *Warburg es nuestra obsesión*, es a la historia del arte lo que sería un fantasma no redimido —un *dibbouk*— a la casa que habitamos. ¿Una obsesión, 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. Cuando muere, en 1929, las necrológicas que se le dedican —procedentes de la pluma de sabios tan prestigiosos como Erwin Panofsky o Ernst Cassirer— ponen de manifiesto el gran respeto debido a los ancestros importantes⁴⁵. Será considerado como el padre fundador de una disciplina

44 Cfr. G. Didi-Huberman, 1994, pp. 405-432. *Id.*, 1996c, pp. 145-163. *Id.*, 1998b, pp. 7-20.

45 E. Cassirer, 1929a, pp. 53-59. E. Panofsky, 1929, pp. 248-251. W. Waetzold, 1930, pp. 197-200.

importante, la iconología; pero su obra pronto se desdibujará detrás de la de Panofsky, mucho más clara y distinta, mucho más sistemática y tranquilizadora⁴⁶. Desde entonces Warburg erra por la historia del arte como lo haría un antepasado inconfesable —pero sin que jamás se nos diga qué es lo que no se puede confesar de él—, un padre fantasmático de la iconología.

¿Por qué fantasmático? En primer lugar, porque no se sabe por dónde cogerlo. En su necrológica de Warburg Giorgio Pasquali escribía en 1930 que el historiador ya todavía en vida «desaparecía detrás de la institución que había creado» en Hamburgo, esa famosa *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* que, tras su precipitado exilio por culpa de la amenaza nazi, pudo sobrevivir y revivir en Londres⁴⁷. Para dar a conocer lo que fue, y lo que fue Warburg, Ernst Gombrich —que habría recogido un proyecto ideado primeramente por Gertrud Bing— se decidió a redactar una «biografía intelectual» deliberadamente autocensurada en cuanto a los aspectos psíquicos de la historia y de la personalidad de Warburg⁴⁸. Esta decisión no dejaba de implicar una «elaboración» un tanto desencarnada de una obra en la que la dimensión del *pathos*, e incluso de lo patológico, resulta esencial tanto en el plano de los objetos estudiados como en el de la mirada sobre ellos. Edgar Wind ha criticado duramente este montaje prudente y esta edulcoración⁴⁹ de Gombrich: no se puede separar a un hombre de su *pathos* —de sus empatías, de sus patologías—, no se puede separar a Nietzsche de su locura ni a Warburg de esas *pérdidas de sí* que lo tuvieron casi cinco años entre los muros de un psiquiátrico. Desde luego, existe también el peligro simétrico: dejar a un lado la obra construida en aras de la fascinación morbosa ejercida por un destino digno de una novela negra⁵⁰.

Otro aspecto de este carácter fantasmático tiene que ver con 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*. Aparece en cada libro de la biblioteca —e incluso en cada intervalo entre los libros, en función de esa famosa «ley de la buena vecindad» que Warburg había establecido en su

46 Cfr. W. Heckscher, 1967, pp. 253-280. U. Kultermann, 1993, pp. 211-216. G. Bazin, 1986, pp. 215-216 (que dedica cuarenta líneas a Warburg en las 650 páginas de que consta su obra). Sobre la —mejor— fortuna crítica de Warburg en Italia, cfr. G. Agosti, 1985, pp. 39-50.

47 G. Pasquali, 1930, p. 484.

48 E.H. Gombrich, 1970, pp. 8-10. La biografía más «personal» de F. Cernia Slovin, 1995, es muy poco fiable.

49 E. Wind, 1971, pp. 106-113.

50 Cfr. M. Warnke, 1994, p. 126.

clasificación⁵¹—; pero, sobre todo, se despliega en el inmenso dédalo de los manuscritos todavía inéditos, de todas esas notas, esbozos, esquemas, diarios, correspondencia, que Warburg conservaba de manera incansable, sin tirar nada, y que los editores, desanimados por su aspecto «caleidoscópico»⁵², no han sabido hasta el día de hoy reunir de una manera razonada. Debido al desconocimiento de semejante masa de textos —algunos de los cuales presentan una intencionalidad fundadora explícita, como los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, de 1888-1905 o las *Allgemeine Ideen* de 1927— todas nuestras reflexiones sobre Warburg permanecen en suspenso, en un cierto estado de indecisión. Escribir hoy sobre su obra es aceptar que nuestras propias hipótesis de lectura se vean un día modificadas o cuestionadas por un hallazgo inesperado de este *corpus flotante*.

Pero eso no es todo. El aspecto fantasmático de este pensamiento tiene que ver también con una tercera razón, todavía más fundamental: una razón de *estilo* y, por ende, 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'sar⁵³— 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 Warburg⁵⁴.

¿De dónde, de qué lugar y de qué tiempo, nos habla ese fantasma? Su vocabulario se remonta a las fuentes del romanticismo alemán y de Carlyle, del positivismo y de la filosofía nietzscheana. Manifiesta, alternativamente, el cuidado meticuloso por el detalle histórico y el incierto aliento de la intuición profética. El propio Warburg se refería a su estilo como «una sopa de anguilas» (*Aalsuppenstil*)⁵⁵: imaginemos una masa de cuerpos serpentiniformes, reptantes, en algún punto entre las circunvoluciones peligrosas del *Laocoonte* —que obsesionaron a Warburg durante toda su vida, no menos

que las serpientes que los indios se colocaban en la boca, algo que también estudió (fig. 37)— y la masa informe, sin cola ni cabeza, de un pensamiento siempre reacio a «cortarse», es decir, a definir para sí mismo un principio y un fin.

Añadamos a todo ello que el vocabulario mismo de Warburg parece también abocado a un estatus espectral: Gombrich destaca el hecho de que las palabras más importantes de este vocabulario —tales como *bewegtes Leben*, *Pathosformel*, *Nachleben*— suscitan grandes dificultades a la hora de su traducción al inglés⁵⁶. Más bien habría que decir que la historia del arte anglosajona de la postguerra, esa historia del arte fuertemente deudora de los alemanes emigrados⁵⁷, ha ejercido sobre sí misma un trabajo de renuncia a la lengua filosófica alemana. Fantasma no redimido de una cierta tradición filológica y filosófica, Warburg erra, pues, en un tiempo dúplice e inaprehensible: por un lado nos habla *desde un pasado* que los «progresos de la disciplina» parecen haber dejado atrás. Es significativo, sobre todo, que el vocabulario del *Nachleben* —la «supervivencia», ese concepto crucial de toda la empresa warburgiana— haya caído completamente en desuso y, si por azar se le cita, no sea objeto de ninguna crítica epistemológica consecuente.

Por otro lado, la obra de Warburg puede leerse como un texto profético y, más exactamente, como la profecía de un *saber por venir*. En 1964 Robert Klein escribía a propósito de Warburg: «Ha creado una disciplina que, a la inversa de tantas otras, existe pero no tiene nombre»⁵⁸. Retomando esta idea, Giorgio Agamben ha demostrado cómo la «ciencia» a la que aspira semejante obra se encontraba «aún no fundada» —pero queriendo aludir con ello no tanto a una falta de racionalidad como a la considerable ambición y el valor perturbador de este pensamiento de las imágenes⁵⁹. Warburg decía de sí mismo que estaba hecho menos para existir que para «permanecer [yo diría: *insistir*] como un bello recuerdo»⁶⁰. Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término del «vivir-después»: un ser del pasado no termina de sobrevivir. En un momento dado, su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo *intempestivo*.

Tal sería Warburg hoy: un urgente superviviente para la historia del arte. Nuestro *dibbouk*. El fantasma de nuestra disciplina, que nos habla a la vez de

51 Cfr. F. Saxl, 1944, pp. 325-338. En el proyecto inicial de los *Gesammelte Schriften*, en 1932, Saxl había pensado publicar el catálogo de la biblioteca como una «obra» propiamente dicha de Warburg.

52 E. H. Gombrich, 1970, p. 3.

53 A. Warburg, 1912, p. 178 (trad., p. 205).

54 E. H. Gombrich, 1970, pp. 67-68.

55 A. Warburg, *Tagebuch*, 24 de noviembre de 1906 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 14).

56 E. H. Gombrich, 1970, pp. 16-17.

57 Cfr. E. Panofsky, 1953, pp. 321-346. C. Eisler, 1969, pp. 544-629.

58 R. Klein, 1970, p. 224.

59 G. Agamben, 1984, pp. 9-43.

60 Cfr. G. Bing, 1960, p. 101. *Id.*, 1965, p. 300. *Id.*, 1966, pp. IX-XXXI.

su (nuestro) pasado y de su (nuestro) futuro. Por un lado, debemos congratularnos del trabajo filológico que, sobre todo en Alemania, se está dedicando desde hace algunos años a la obra de Warburg⁶¹. Pero, por otro lado, las cosas son más delicadas: una vez reconocido el valor de «impulso» de la obra de Warburg⁶², las lecturas divergen. No sólo se ha cuestionado la herencia del «método warburgiano» ya desde los primeros momentos de su puesta en práctica⁶³, sino que igualmente la actual multiplicación de referencias a este supuesto «método» causa hastío. Warburg se sobreespectraliza en el mismo momento en que cada cual se pone a invocarlo como el espíritu tutelar de las opciones teóricas más diversas: espíritu tutelar de la historia de las mentalidades, de la historia social del arte, de la microhistoria⁶⁴; espíritu tutelar de la hermenéutica⁶⁵; espíritu tutelar de un sedicente antiformalismo⁶⁶; espíritu tutelar de un *cosidetto* «postmodernismo retromoderno»⁶⁷; espíritu tutelar de la New Art History, y hasta aliado esencial de la crítica feminista⁶⁸...

61 Para una bibliografía exhaustiva, cfr. D. Wuttke, 1998.

62 Cfr. D. Wuttke, 1997. M. Warnke, 1980a, pp. 113-186. C.H. Landauer, 1981, pp. 67-71. H. Bredekamp, 1991, pp. 1-6.

63 Cfr. G. Bing, 1965, pp. 300-301: «[Warburg] is obscured by the size of the legacy». Una «sociología» de la escuela warburgiana, muy poco convincente, ha sido intentada por G. Vestuti, 1994.

64 Cfr. C. Ginzburg, 1966, p. 39-96. E. Castelnuovo, 1977, pp. 7-9. J. Bialostocki, 1981, pp. 25-43. M. Podro, 1982, pp. 158-168. P. Burke, 1991, pp. 39-44.

65 Cfr. G. Syamken, 1980, pp. 15-26.

66 Cfr. E. Pinto, 1987, pp. 91-107. *Id.*, 1990, pp. 11-14. El autor añade —erróneamente, sin embargo— que Warburg «pasó alegremente por la modernidad sin dedicarle ni una mirada» (p. 10).

67 *Ibid.*, p. 12. *Id.*, 1992, pp. 27-42.

68 Cfr. M. Iversen, 1991, pp. 281-287. *Id.*, 1993, pp. 541-553.

LAS FORMAS SOBREVIVEN: LA HISTORIA SE ABRE

Lo que sigue siendo cierto es que, como escribía Ernst Gombrich —pero, ¿cómo pudo no sentirse aludido por su propia frase?—, «la fascinación [actual] que ejerce la herencia de Warburg puede también ser vista como el síntoma de una cierta insatisfacción» con respecto a la historia del arte tal y como se practica desde el final de la segunda guerra mundial⁶⁹. En su momento el propio Warburg había experimentado este tipo de insatisfacción, otro modo de expresar una exigencia aún no elaborada. Ya en 1888 —no tenía entonces más que 22 años— Warburg fustigaba en su diario íntimo a la historia del arte para «personas cultivadas», a la historia del arte «estetizante» de los que se contentan con evaluar las obras figurativas en términos de belleza; y apelaba a una *Kunstwissenschaft*, una «ciencia del arte» específica, escribiendo que sin ella sería un día tan vano hablar de las imágenes como para un lego en medicina disertar sobre una sintomatología⁷⁰.

Y sería igualmente ese «disgusto hacia la historia del arte estetizante» (*ästhetisierende Kunstgeschichte*) la razón que habría impulsado a Warburg, como él mismo recordará en 1923, a partir súbitamente a las sierras de Nuevo México⁷¹. A todo lo largo de su vida habrá exigido del saber sobre las imágenes un cuestionamiento mucho más radical que toda esa «curiosidad golosa» de los atribucionistas —como Morelli, Venturi o Berenson—, calificados por él de «admiradores profesionales»; del mismo modo, habrá

69 E. H. Gombrich, 1970, p. VII (prefacio a la edición de 1986).

70 A. Warburg, Carta de 3 de agosto de 1888 (cit. *ibid.*, pp. 39-40).

71 *Id.*, 1923b, p. 254.

exigido mucho más que el vago esteticismo de los discípulos (vulgares, es decir, burgueses) de Ruskin o de Walter Pater, o incluso de Burckhardt o de Nietzsche; así, se refiere sarcásticamente en sus cuadernos al «turista-superhombre en vacaciones de Pascua» que viene a visitar Florencia «con el *Zarathustra* en el bolsillo de su loden»⁷².

Para responder a esta insatisfacción, Warburg puso en práctica un constante *desplazamiento*: desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en los campos del saber, en los períodos históricos, en las jerarquías culturales, en los lugares geográficos. Ahora bien, este desplazamiento mismo continúa haciendo de él un fantasma: Warburg fue, en su época —pero hoy día más que nunca—, el fuego fatuo, el saltamuros de la historia del arte. Ya su desplazamiento *hacia* la historia del arte —hacia la erudición y las imágenes en general— había sido el resultado de un proceso crítico con respecto al espacio familiar: un malestar tanto en la burguesía de negocios como en la ortodoxia judía⁷³. Pero, sobre todo, su desplazamiento *a través* de la historia del arte, en sus bordes y más allá, creará en la disciplina misma un violento proceso crítico, una crisis y una verdadera *deconstrucción de las fronteras disciplinares*.

Este proceso se puede apreciar ya en las decisiones del joven Warburg, en sus opciones de estudiante entre 1886 y 1888. Sigue las lecciones de arqueólogos clásicos —en todo el sentido del término— como Reinhard Kekulé von Stradonitz (en cuyo curso descubre la estética del *Laocoonte* y realiza, en 1887, su primer análisis formal de una *Pathosformel*) o Adolf Michaelis (con quien estudia los frisos del Partenón)⁷⁴. Es discípulo de Carl Justi, que le inicia en la filología clásica y en la obra de Winckelmann, pero también en la pintura de Velázquez y de los flamencos. En contrapartida, se entusiasma por la filología «antropológica» de Hermann Usener, con todos los problemas filosóficos, etnográficos, psicológicos e históricos que iba suscitando en su estela. Más tarde, es en las conferencias de Karl Lamprecht sobre la historia considerada como una «psicología social» donde halla algunos de los fundamentos de su futura metodología⁷⁵.

Del lado del Renacimiento, las enseñanzas de Riehl y de Tode —que había hecho del desarrollo artístico italiano una consecuencia del espíritu

72 *Id.*, Carta a Adolph Goldschmidt, agosto de 1903 (citada *ibid.*, pp. 111 y 143).

73 Cfr. A. M. Meyer, 1988, pp. 445-452. R. Chernow, 1993, pp. 60-61, 121-123, 194-195, 204-205, 268-288. B. Roeck, 1997. Sobre la historia de la familia Warburg, cfr. igualmente D. Farrer, 1974, J. Attali, 1985, y *Warburg*, 1988.

74 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 37-38 y 55-56.

75 *Ibid.*, pp. 27-31.

franciscano, dejando en un segundo plano el retorno de la Antigüedad pagana— son más bien objeto de su rechazo⁷⁶. Pero Hubert Janitschek le hace comprender la importancia de las *teorías del arte* —la de Dante, la de Alberti—, así como el papel de las *prácticas sociales* ligadas a toda producción figurativa⁷⁷. En cuanto a August Schmarsow fue sencillamente quien inició a Warburg en el *terreno florentino*, si se me permite utilizar tal expresión: fue sobre el terreno donde el joven historiador siguió sus cursos sobre Donatello, Botticelli o la relación entre gótico y Renacimiento en la Florencia del Quattrocento, temas todos ellos que hoy reconocemos como eminentemente warburgianos⁷⁸.

Además, Schmarsow defendía una *Kunstwissenschaft* decididamente abierta a las cuestiones antropológicas y psicológicas. Elaboró un concepto específico de la comunicación visual y de la «información» (*Verständigung*), pero, sobre todo, comprendió el papel fundamental de lo que en la época se llamaba el «lenguaje de los gestos»: retomando, más allá de Lessing, la problemática expresiva del *Laocoonte*, intentó elaborar una teoría de la empatía corporal de las imágenes, todo ello enunciado a través del binomio de la «mímica» (*Mimik*) y de la «plástica» (*Plastik*)⁷⁹. Teniendo todo esto en cuenta, nos resultará menos sorprendente ver cómo el joven Warburg pasa de las *Psicomaquias* antiguas a la lectura de Wundt y de Botticelli a los cursos de medicina, e incluso a un curso sobre la probabilidad en el que presentó, en 1891, una disertación sobre «Los fundamentos lógicos de los juegos de azar»⁸⁰.

Más que un saber en formación era un *saber en movimiento* el que poco a poco se constituía a través del juego —errático en apariencia— de todos estos desplazamientos metodológicos. Nacido en 1866, Warburg forma parte de una prestigiosa generación de historiadores del arte (Émile Mâle nació en 1862, Adolph Goldschmidt en 1863, Heinrich Wölfflin en 1864, Bernard Berenson en 1865, Julius von Schlosser en 1866, Max J. Friedländer en 1867, Wilhelm Vöge en 1868...), pero su *posición epistémica* e institucional lo diferencia absolutamente de todos ellos. En 1904, cuando ya se acercaba a sus cuarenta años, fracasó en la habilitación para un puesto de profesor en

76 *Ibid.*, pp. 27 y 38-40.

77 Cfr. H. Janitschek, 1877 (donde se estudian las condiciones del mecenazgo y del encargo, pp. 1-27 y 73-99) y 1982.

78 Cfr. A. Schmarsow, 1886, 1921 y 1923.

79 *Id.*, 1899, pp. 57-79 («Mimik und Plastik»), 1907a, 1907b y 1929.

80 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 55-56. La visión que ha dado Gombrich de la formación intelectual de Warburg ha sido criticada y completada por E. Wind, 1971, pp. 112-113, y por F. Gilbert, 1972, pp. 381-391 (que señala la influencia de Dilthey).

Bonn; mitad lúcido mitad angustiado, había escrito ya en 1897: «He decidido de una vez por todas que no estoy hecho para ser un *Privatdozent*»⁸¹. Más tarde declinaría propuestas de cátedras en Breslau y en Halle, así como, en general, cualquier puesto público, rechazando, por ejemplo, el ofrecimiento de representar a la delegación alemana en el Congreso internacional de Roma (1912) del que, sin embargo, había sido uno de los más activos promotores. Seguiría siendo, pues, un *investigador privado* —entendamos el término en todos sus sentidos posibles—, un investigador cuyo propio proyecto, la «ciencia sin nombre», no podía adecuarse a las compartimentaciones disciplinares y a otras disposiciones académicas.

Tal fue, pues, la insatisfacción de partida: la *territorialización del saber sobre las imágenes*. Precisamente en 1912, en la conclusión de su comunicación en el Congreso de Roma sobre los motivos astrológicos de los frescos de Francesco del Cossa en Ferrara, Warburg clamaba —según sus propios términos— por una «apertura» de la disciplina:

«Al aventurar aquí esta tentativa parcial y provisional, mi intención era clamar por una ampliación metódica de las fronteras de nuestra ciencia del arte (*eine methodische Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft*) [...]»⁸².

Sería correcto, pero incompleto, entender este llamado como una exigencia de «interdisciplinariedad», o como la ampliación filosófica de un punto de vista sobre la imagen, más allá de los problemas factuales y estilísticos que plantea la historia del arte tradicional. Es cierto que la voluntad de Warburg fue siempre conciliar la *preocupación filológica* (con la prudencia y la competencia que supone) con la *preocupación filosófica* (y, por tanto, con el riesgo, e incluso la impertinencia, que ésta supone). Pero hay más: la exigencia warburgiana en cuanto a la historia del arte tiene que ver con una posición muy precisa sobre cada uno de los dos términos, «arte» e «historia».

Pienso que Warburg se sentía insatisfecho de la territorialización del saber sobre las imágenes porque estaba seguro de al menos dos cosas. En primer lugar, que no nos encontramos *ante la imagen* como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas —autor, fecha, técnica, iconografía...— no basta. Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria —histórica, antropo-

lógica, psicológica— que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un *momento* energético o dinámico, por más específica que sea su estructura.

Ahora bien, esto comporta una consecuencia fundamental para la historia del arte, una consecuencia que Warburg enunciaba con las siguientes palabras inmediatamente después de su «apelación»: nos encontramos ante la imagen como *ante un tiempo complejo*, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos. La consecuencia —o las implicaciones— de una «ampliación metódica de las fronteras» no es otra que una desterritorialización de la imagen y del tiempo que expresa su historicidad. Ello significa, por decirlo con claridad, que *el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general*, ese tiempo que Warburg atrapa aquí a través de las «categorías universales» de la evolución. ¿Cuál es la tarea urgente (intempestiva, inactual)? Se trata, para la historia del arte, de refundar «su propia teoría de la evolución», su propia teoría del tiempo —que, señalemos de entrada, Warburg orientaba hacia una «psicología histórica»—:

«Hasta ahora la insuficiencia de las categorías universales para pensar la evolución ha impedido a la historia del arte poner sus materiales a disposición de la 'psicología histórica de la expresión humana' (*historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks*), que, por lo demás, está todavía por escribir. Nuestra joven disciplina [...] tantea en medio de los esquematismos de la historia política y de las teorías sobre el genio, a la búsqueda de su propia teoría de la evolución (*ihre eigene Entwicklungslehre*)»⁸³.

Habría ahora que poder seguir a Warburg en su tentativa de «saltar el muro», de «descompartimentar» la *imagen* y el *tiempo* que lleva consigo —o que la lleva consigo—. Seguir su movimiento orgánico exigiría —tarea aplastante— no omitir nada. Pero podemos al menos esbozar una empresa semejante de crítica epistemológica interrogándonos sobre el o los modos en que Warburg puso en movimiento y *desplazó la historia del arte*. Una vez más, nos damos cuenta de que todo es cuestión de estilo —estilo de pensamiento, de decisión, estilo de saber—, es decir, cuestión de tiempo, de *tempo*.

Una primera manera de desplazar las cosas es tomarse su tiempo, *diferir*. En Florencia Warburg «difiere» ya la historia del arte: le hace adquirir *otro*

81 A. Warburg, *Tagebuch*, 12 de enero de 1897 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 95).

82 A. Warburg, 1912, p. 185 (trad., p. 215).

83 *Ibid.*, p. 185 (trad., p. 215).

tiempo, diferente del tiempo vasariano de las «historias» autoglorificadoras y del tiempo hegeliano del «sentido universal de la historia». Crea un tipo inédito de relación entre lo particular y lo universal. Para ello, atraviesa y subvierte los campos tradicionales del arte mismo: no bastándole ya el museo de los Uffizi, decide sumergirse en el mundo sin jerarquía del *Archivio*, con sus innumerables *ricordanze* privadas, sus libros de cuentas, sus testamentos notariales... Así, la notificación de un pago por un exvoto realizado en 1481 sobre el rostro mismo del donante, o bien las últimas voluntades de un burgués florentino, se convertirán a sus ojos en una verdadera materia —materia moviente y sin límite— para reinventar la historia del Renacimiento⁸⁴. Una 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*), voces de desaparecidos, voces sin embargo ocultas, replegadas todavía en la simple grafía o en los giros particulares de un diario íntimo del Quattrocento exhumado en el *Archivio*⁸⁵.

En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. 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...

Esta diseminación antropológica requiere, evidentemente, multiplicar los puntos de vista, los modos de acercamiento, las competencias. En Hamburgo es la impresionante *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* la que debe asumir la carga —infinitamente paciente, siempre ampliada y puesta en práctica— de semejante desplazamiento epistemológico. Ideada por Warburg ya a partir de 1889, convertida en realidad entre 1900 y 1906, esta

84 *Id.*, 1902a, p. 90 (trad., p. 125). *Id.*, 1907b, pp. 137-163 (trad., pp. 167-196).

85 *Id.*, 1902a, p. 69 (trad., p. 106).

biblioteca constituyó una especie de *opus magnum* en el que su autor, aunque secundado por Fritz Saxl, se perdió probablemente en la medida que construía en ella su «espacio de pensamiento» (*Denkraum*)⁸⁶. En este espacio rizomático —que en 1929 contaba con 65.000 volúmenes— la historia del arte como disciplina académica sufría la prueba de una desorientación regulada: allá donde existían *fronteras* entre disciplinas, la biblioteca procuraba establecer *vínculos*⁸⁷.

Pero este espacio era todavía la *working library* de una «ciencia sin nombre»: biblioteca *de trabajo*, por tanto, pero también biblioteca *en trabajo*. Biblioteca de la que Fritz Saxl dijo muy bien que era, ante todo, un *espacio de cuestiones*, un lugar para documentar problemas, una red compleja en cuyo punto culminante —y eso es un hecho extremadamente significativo para nuestros propósitos— se encontraba la *cuestión del tiempo* y de la historia: «Se trata de una biblioteca de cuestiones y su carácter específico consiste justamente en que su clasificación obliga a entrar en los problemas. En el punto culminante (*an der Spitze*) de la biblioteca se encuentra la sección de filosofía de la historia»⁸⁸.

Salvatore Settis ha reconstruido, en un notable artículo, los modelos prácticos de esta biblioteca —comenzando por la biblioteca universitaria de Estrasburgo, donde Warburg estudió— así como el contexto teórico de los debates sobre la clasificación del saber a finales del siglo XIX. Y, sobre todo, ha trazado los avatares de un incesante cuestionamiento de los recorridos y de los «lugares» de la biblioteca en función del modo en que fueron experimentados por Warburg los problemas fundamentales que señalan expresiones cruciales tales como *Nachleben der Antike* («supervivencia de la Antigüedad»), *Ausdruck* («expresión») o incluso *Mnemosyne*⁸⁹.

Es fácil comprender cómo una biblioteca así concebida podía producir sus efectos de desplazamiento. Una actitud *heurística* —es decir, una experiencia de pensamiento no precedida por el axioma de su resultado— guiaba el incesante trabajo de su recomposición. ¿Cómo organizar la interdisciplinariedad? Ello suponía, una vez más, la difícil conjunción entre los

86 Cfr. F. Saxl, 1930b, pp. 331-334. *Id.*, 1944, pp. 325-338. C. H. Landauer, 1984. S. Settis, 1985, pp. 127-173. H. Dilly, 1991, pp. 125-140. T. von Stockhausen, 1992. C. Brosius, 1993. M. Diers (dir.), 1993. R. Drommer, 1995, pp. 14-18. N. Mann, 1995, pp. 210-227. Sobre el papel —considerable— de Fritz Saxl, Cfr. G. Bing, 1957, pp. 1-46.

87 Cfr. A. Blunt, 1938, sin paginar.

88 F. Saxl, 1923, pp. 9-10.

89 S. Settis, 1985, pp. 128-163. La evolución de la clasificación misma aparece como un juego de permutaciones entre los conceptos de imagen (*Bild*), palabra (*Wort*), acción (*Handlung*) y orientación (*Orientierung*).

engranajes filológicos y los granos de arena filosóficos. Suponía la puesta en práctica de una verdadera *arqueología de los saberes* ligados a lo que llamamos hoy las «ciencias humanas», una arqueología teórica centrada ya sobre la doble cuestión de las formas y de los símbolos⁹⁰.

Pero, al mismo tiempo, se imponía esa especie de situación *aporética* engendrada por una empresa semejante. Ésta había sido, en principio, empresa de un solo hombre y de un solo universo de cuestiones: resulta bastante extraño —y es una sensación que se experimenta todavía hoy en los estantes del Warburg Institute de Londres— utilizar un instrumento de trabajo que muestra hasta ese grado la huella de los dedos de su constructor. Si la biblioteca de Warburg ha resistido tan bien el paso del tiempo es porque los fantasmas de las cuestiones por él planteadas no han encontrado ni cierre ni reposo. Ernst Cassirer escribió, en su elogio funerario del historiador, una página magnífica sobre el carácter *aurático* de una biblioteca a la vez tan privada y tan abierta, «habitada» por esas «configuraciones espirituales originales», según la propia expresión de Cassirer, de las que parece emerger, espectral, aún «sin nombre», una posible *arqueología de la cultura*⁹¹. Es innegable, sin embargo, que esta extrañeza lleva consigo algo así como un estigma de la aporía: Warburg multiplicó los vínculos entre los saberes, es decir, entre las respuestas posibles a esa loca sobredeterminación de las imágenes; y, en esta multiplicación, probablemente soñó con no tener que escoger, diferir o cortar nada, con contar con el tiempo necesario para tenerlo todo en cuenta: una locura. ¿Cómo orientarse en un nudo de problemas? ¿Cómo orientarse en la «sopa de anguilas» del determinismo de las imágenes?

Hay otro modo de plantear la cuestión, de desplazar las cosas. Otro estilo, otro *tempo*. Consiste en perder —o, más bien, aparentar perder— el tiempo. Se trata de actuar por impulsos. *Bifurcar* de repente. No diferir ya nada. Ir directamente al encuentro de las diferencias. Actuar sobre el terreno. Y no es que el *Archivo* o la biblioteca sean puras abstracciones o no-terrenos: por el contrario, esos tesoros de saber o de civilización reúnen un gran número de estratos en los que podemos seguir, justamente —de un archivo a otro, de un campo del saber a otro— los *movimientos del terreno*. Pero *bifurcar* es otra cosa: es *moverse hacia el terreno*, ir al lugar, aceptar la prueba existencial de las cuestiones que se plantean.

90 Cfr. M. Jesinghausen-Lauster, 1985. D. Wuttke (dir.), 1989.

91 E. Cassirer, 1929a, p. 54.

Se trata, de hecho, de experimentar sobre uno mismo un desplazamiento del punto de vista: desplazar nuestra posición de sujetos con el fin de proporcionarnos los medios para desplazar la definición del objeto. Para justificar su viaje a Nuevo México Warburg invocó razones que él mismo calificaba de «románticas» (*der Wille zum Romantischen*), y ante todo un poderoso convencimiento de la inanidad de la civilización moderna (*die Leerheit der Zivilisation*) que pudo observar en la costa este de los Estados Unidos en el transcurso de un viaje familiar; pero también argüía razones propiamente «científicas» (*zur Wissenschaft*) ligadas tanto a su «disgusto por la historia del arte estetizante» como a su búsqueda de una «ciencia del arte» (*Kunstwissenschaft*) que estuviera abierta al campo simbólico —o, como se decía entonces, cultural— en general (*Kulturwissenschaft*)⁹².

Aunque el «viaje indio» de Warburg haya sido estudiado en diversas ocasiones⁹³, la cuestión de saber qué es lo que buscó exactamente —y qué es lo que encontró— permanece hasta cierto punto en suspenso. Si estamos de acuerdo en reconocer la importancia metodológica de semejante *desplazamiento* —más allá de las lecturas perplejas o sorprendidas que hacen de este viaje el acto puramente negativo y *desplazado* de un historiador del arte en plena crisis moral—, hay que preguntarse *qué clase de objeto* pudo encontrar Warburg en este viaje, *qué clase de objeto propicio para desplazar el objeto «arte»* contenido en la expresión misma de «historia del arte». Preguntémonos, simétricamente, *qué clase de tiempo* experimentaba allí Warburg que fuese *propicio para desplazar la «historia»* tal y como se entiende generalmente en la expresión «historia del arte».

¿Así, pues, *qué clase de objeto* encontraba Warburg en este terreno de experiencias? Algo que probablemente seguía estando —era 1895— inno- minado. Algo que fuera *imagen*, pero también *acto* (corporal, social) y *símbolo* (psíquico, cultural). Una «sopa de anguilas» teórica, en suma. Un amasijo de serpientes —el mismo que se mueve en *acto* en el ritual de Oraibi, el mismo que lanza en *símbolo* sus resplandores celestes (figs. 37 y 73-76) y el mismo que atraviesa en *imagen* la visión de las estalactitas reptilianas de Nuevo México o las contorsiones de un retablo barroco ante el cual oran algunos indios en Acoma⁹⁴.

92 A. Warburg, 1923b, p. 254.

93 *Id.*, 1923c. Cfr. F. Saxl, 1929-1930, pp. 325-330. A. Dal Lago, 1984, pp. 67-91. C. Naber, 1988, pp. 88-97. P. Burke, 1991, pp. 39-44. K. Forster, 1991, pp. 11-37. *Id.*, 1996, pp. 5-24. S. Settis, 1993, pp. 139-158. F. Jahnsen, 1993, pp. 87-112. S. Weigel, 1995, pp. 135-153. P.-A. Michaud, 1998a, pp. 169-223.

94 Cfr. P.-A. Michaud, 1998a, figs. 66, 68, 70, 80-83.

El problema que plantea esta «concreción» de actos, imágenes y símbolos no es, desde luego, el de saber si Warburg buscaba una *paridad* o una *disparidad* con relación a sus objetos de trabajo occidentales, florentinos, renacentistas. ¿Estaba allí para establecer una analogía con el Renacimiento, con sus fiestas, sus representaciones de Apolo y su serpiente Pitón, sus elementos dionisiacos y paganos, como piensa Peter Burke⁹⁵? ¿O bien estaba allí para experimentar una inversión completa del punto de vista occidental y clásico, como piensa Sigrid Weigel⁹⁶? La respuesta debería ser dialéctica: fue en «la incorporación visible de lo extraño» —según la expresión de Alesandro Dal Lago⁹⁷— donde Warburg buscó, sin duda, una base, no común y arquetípica sino *diferencial y comparativa*, para las polaridades que manifestaba, según él, todo fenómeno de cultura.

¿En qué sentido, pues, resultaba este objeto propicio para *desplazar* el objeto «arte» tradicionalmente comprendido en la disciplina de la historia del arte? En el sentido de que no era, justamente, un objeto, sino un complejo —o hasta un amasijo, un conglomerado o un rizoma— de *relaciones*. Tal es, sin duda, la principal razón del compromiso apasionado que Warburg manifestó durante toda su vida con respecto a las cuestiones antropológicas. Anclar las imágenes y las obras de arte en el campo de las cuestiones antropológicas era una primera manera de desplazar pero también de comprometer a la historia del arte en sus propios «problemas fundamentales». En tanto que historiador, Warburg, como Burckhardt antes que él, se negaba a plantear estos problemas sobre el plano de los fundamentos, como hubiesen hecho un Kant o un Hegel. Plantear los «problemas fundamentales» no era tratar de *extraer la ley general* o la esencia de una facultad humana (producir imágenes) o de un ámbito del saber (la historia de las artes visuales). Era multiplicar las singularidades pertinentes o, en suma, *ampliar el campo fenoménico* de una disciplina hasta entonces clavada a sus objetos —despreciando las relaciones que estos objetos instauran o mediante las cuales son instaurados— como un fetichista a sus zapatos.

La antropología, pues, desplaza y desfamiliariza —inquieta— a la historia del arte. No para dispersarla en alguna interdisciplinaria ecléctica y carente de punto de vista, sino para abrirla a sus propios «problemas fundamentales» que, en gran medida, permanecen en el ámbito de lo impensado de la

95 Cfr. P. Burke, 1991, p. 41.

96 Cfr. S. Weigel, 1995, pp. 135-153.

97 Cfr. A. Dal Lago, 1984, pp. 84-86.

disciplina. Se trata de hacer justicia a la extrema *complejidad* de las relaciones y de las determinaciones —o, mejor, *sobredeterminaciones*— de las que las imágenes están constituidas, pero también de reformular la *especificidad* de las relaciones y del *trabajo formal* del que las imágenes son constitutivas. Es absolutamente estúpido —y es algo que se ha hecho a menudo— no ver en Warburg más que a un investigador de «hechos» históricos y de «contenidos» iconológicos, un sedicente antiformalista incapaz de diferenciar entre la imagen de serie y la obra maestra única. Lo que él intentó —y el último proyecto *Mnemosyne* así lo atestigua— fue más bien replantear el *problema de estilo*, ese problema de disposiciones y eficacias formales, conjugando siempre el estudio del caso filológico singular con la consideración antropológica de las relaciones que hacen que estas singularidades sean histórica y culturalmente operativas⁹⁸.

Haría falta un libro entero para evaluar con precisión qué pudo encontrar Warburg en la antropología de su tiempo —un ámbito vasto, que concierne tanto a los estudios especializados de tipo etnográfico como a los grandes sistemas de inspiración filosófica— que fuera apropiado para transformar su actitud de historiador del arte⁹⁹. Sería preciso, sobre todo, reconstruir el considerable impacto que sobre él tuvo el estudio de la obra de Hermann Usener, cuyos cursos siguió Warburg en Bonn entre 1886 y 1887: su proyecto de una «morfología de las ideas religiosas» dejó profundas huellas en la metodología warburgiana¹⁰⁰. Usener había ordenado los mitos antiguos como Warburg iba a hacer muy pronto con los frescos del Renacimiento: relacionaba la investigación filológica —detalles, especificidades, singularidades— con los problemas más fundamentales de la psicología y la antropología. Cuando estudiaba, por ejemplo, las formas de la métrica griega, era para pensarla como un síntoma de cultura global; buscaba sus supervivencias hasta en la música medieval e intentaba, recíprocamente, analizar los actos de creencia en general como formas en las cuales —en cada caso específico— había que convertirse cada una de las veces en filólogo¹⁰¹.

Se podrían también investigar las deudas de Warburg con la antropología de las imágenes —una antropología sin duda excesivamente general—

98 Cfr. G. Bing, 1960, p. 106.

99 Cfr. A. Dal Lago, 1984, pp. 67-91. Y. Maikuma, 1985, pp. 6-55. K. Forster, 1996, pp. 5-24.

100 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 28-30. M. M. Sassi, 1982, pp. 65-91. Warburg cita a Usener hasta en sus trabajos de los años veinte: cfr. A. Warburg, 1920, p. 268 (trad. p. 286).

101 Cfr. H. Usener, 1882, 1887, 1889, 1896, 1904, 1912-1913. Sobre Usener, cfr. sobre todo R. Bodei, 1982, pp. 23-42. A. Momigliano, 1982, pp. 33-48. *Id.*, 1984, pp. 233-244.

ensayada por Wilhelm Wundt en su gigantesca *Völkerpsychologie*¹⁰². O también seguir las huellas de las referencias warburgianas a Lucien Lévy-Bruhl, cuando habla de la «ley de participación», la «supervivencia de los muertos» o la noción de causalidad en la «mentalidad primitiva»¹⁰³... Pero lo que importa sacar a la luz no es solamente lo que Warburg debe a la antropología de su tiempo. Hay también que plantearse la cuestión recíproca: hay que preguntarse lo que la antropología en general y la *antropología histórica* en particular deben a un posicionamiento de este tipo.

Por razones diversas —razones ante todo históricas, desde luego, ligadas a los largos años de los dos conflictos mundiales¹⁰⁴—, la escuela francesa ha hecho gala de un particular desconocimiento de esta tradición alemana. Hermann Usener —a quien Mauss, sin embargo, leía con atención¹⁰⁵— ha sido ignorado por Jean-Pierre Vernant o Marcel Detienne¹⁰⁶. En cuanto a Warburg, no solamente ha sido olvidado por los historiadores del arte positivistas sino también por los historiadores abiertos al estructuralismo¹⁰⁷, e incluso por los mejores representantes de la escuela de los *Annales*. Así, Jacques Le Goff atribuye generosamente a Marc Bloch la exclusiva de una «fundación de la antropología histórica»; destacando, además, el hecho de que *Les Rois thaumaturges* no incluye sino una decena de páginas —bastante poco analíticas— de «dossier iconográfico», concluye de ello que «la renovación de la historia del arte es una de las prioridades de la investigación histórica actual»¹⁰⁸.

Releer a Warburg hoy exige invertir la perspectiva. Su manera, tan particular y radical, de practicar la historia del arte, de *abrirlo*, ha tenido, en mi opinión, el efecto de replantear las cuestiones de la antropología histórica —la que él heredó sobre todo de Jacob Burckhardt y de Hermann Usener— a partir de un punto de vista sobre la eficacia simbólica de las imágenes. No es la historia del arte la que tiene que «renovarse» sobre la base de las cuestiones «nuevas» planteadas por la disciplina histórica a propósito del imaginario¹⁰⁹; es la propia disciplina histórica la que tiene que reconocer

102 Cfr. W. Wundt, 1908, pp. 3-109 (arte y psicología de la *Phantasie*). *Id.*, 1910, pp. 78-321 (imagen y animismo). C.M. Schneider, 1990.

103 Cfr. L. Lévy-Bruhl, 1910, pp. 68-110 (la «ley de participación») y 352-422 (supervivencia de los muertos). *Id.*, 1922, pp. 17-46 (lógica primitiva). *Id.*, 1927, pp. 291-327.

104 Cfr. sobre todo P. Francastel, 1945.

105 Cfr. M. Mauss, 1898, 1900, 1904, 1905.

106 J.-P. Vernant, 1975, pp. 5-34. M. Detienne, 1981. Cfr. R. Di Donato, 1982, pp. 213-228.

107 Cfr. G. Didi-Huberman, 1998b, pp. 7-10.

108 J. Le Goff, 1983, pp. II y XXVII. Para una lectura paralela de Marc Bloch y Aby Warburg, cfr. U. Raulff, 1991a, pp. 167-178.

109 Cfr. J. Le Goff, 1985, pp. I-XXI.

que, en un momento dado de su propia historia, el pensamiento «piloto», la «novedad», vienen de un pensamiento específico sobre el poder de las imágenes.

Para Warburg, en efecto, la imagen constituía un «fenómeno antropológico total», una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una «cultura» (*Kultur*) en un momento dado de su historia. Eso es lo primero que hay que comprender en la idea, tan cara a Warburg, de un «poder mitopoyético de la imagen» (*die mythenbildende Kraft im Bild*)¹¹⁰. Y esa es la razón de que no viera ninguna contradicción «disciplinar» en el hecho de orientar sus estudios sobre las «fórmulas patéticas» del Renacimiento —las *Pathosformeln*, esos gestos intensificados en la representación por el recurso a fórmulas visuales de la Antigüedad clásica— hacia investigaciones sobre las mímicas sociales, la coreografía, la moda en el vestir, las conductas festivas o los códigos de salutación¹¹¹.

La imagen, en suma, no se podía dissociar del *actuar* global de los miembros de una sociedad. Ni del *saber* propio de una época. Ni, desde luego, del *creer*. Es ahí donde reside otro elemento esencial de la invención warburgiana, el de abrir la historia del arte al «continente negro» de la eficacia mágica —pero también litúrgica, jurídica o política— de las imágenes:

«[...] una de las verdaderas tareas de la historia del arte (*Kunstgeschichte*) es hacer entrar en el marco de un estudio en profundidad a esas creaciones surgidas en las regiones más iluminadas de la literatura de propaganda político-religiosa; en efecto, ésta es la única manera de comprender en toda su extensión una de las más importantes cuestiones de la investigación científica sobre las civilizaciones y sobre los estilos (*eine der Hauptfragen der stilerforschenden Kulturwissenschaft*) y tratar de aportar una respuesta»¹¹².

El deslizamiento de vocabulario es significativo: se pasa de una historia del arte (*Kunstgeschichte*) a una ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*) que, al mismo tiempo, abre el campo de los objetos y estrecha el enunciado de los

110 A. Warburg, 1901 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 153).

111 Este aspecto omnipresente de los trabajos de Warburg ha permanecido desconocido en Francia, tanto por los historiadores del arte interesados en la relación entre pintura, gesto y representación teatral (Cfr. P. Francastel, 1965, pp. 201-281. *Id.*, 1967, pp. 265-312. A. Chastel, 1987, pp. 9-16) como por los semióticos y los historiadores que trabajan sobre la cuestión misma del *pathos* y del gesto (Cfr. J.-C. Schmitt, 1990. A.J. Greimas y J. Fontanille, 1991). Por contra, este aspecto no había sido ignorado por J. Huizinga, 1929, pp. 17-76.

112 A. Warburg, 1920, p. 201 (trad., p. 249). Señalemos el bosquejo de Warburg de una Historia de las religiones, citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 71-72. Sobre las publicaciones de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* dedicadas a la historia de las religiones, cd. R. Kany, 1989.

problemas fundamentales. La *Kunstgeschichte* cuenta, por ejemplo, que un género de las bellas artes denominado «retrato» emerge en el Renacimiento gracias al triunfo humanista del individuo y al progreso de las técnicas miméticas; pero la *Kulturwissenschaft* de Warburg contará otra historia, según el tiempo mucho más complejo de un recruzamiento —un entrelazo, una *sobredeterminación*— de la magia antigua y pagana (supervivencias de la *imago* romana), de la liturgia medieval y cristiana (práctica de los exvotos en forma de efigies) y de los datos artísticos e intelectuales propios del Quattrocento; el retrato se transfigurará entonces, ante nuestros ojos, convirtiéndose en el soporte antropológico de un «poder mitopoyético» que la historia del arte vasariana se había mostrado incapaz de explicar¹¹³.

La *Kunstwissenschaft*, la «ciencia del arte» ardientemente deseada por Warburg en sus años de juventud, ha tomado, pues, la forma de un cuestionamiento específico dirigido a las imágenes en el marco —no específico, abierto hasta perderse de vista— de una *Kulturwissenschaft*¹¹⁴. Era necesario *abrir el campo* de los objetos susceptibles de interesar al historiador del arte, en la medida en que la obra de arte no era ya considerada como un objeto cerrado sobre su propia historia sino como el punto de encuentro dinámico —el *relámpago*, dirá Walter Benjamin— de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas. En su magistral artículo sobre el concepto warburgiano de *Kulturwissenschaft*, Edgar Wind escribía que «toda tentativa de separar a la imagen [incluso artística] de sus relaciones con la religión y la poesía, con el culto y con el drama, es como apartarla de su propia sangre (*lifeblood*)¹¹⁵». Contra toda idea de una historia autónoma de las imágenes —lo que no quiere decir que haya que ignorar sus especificidades formales—, la *Kulturwissenschaft* de Warburg terminó, por tanto, por *abrir el tiempo* de esta historia. Haciendo grabar en letras capitales la palabra griega que designa a la memoria (*Mnemosyne*) sobre la puerta de entrada de su biblioteca, Warburg indicaba al visitante que entraba en el territorio de *otro tiempo*.

NACHLEBEN, O LA ANTROPOLOGÍA DEL TIEMPO: WARBURG CON TYLOR

Este otro tiempo tiene por nombre «supervivencia» (*Nachleben*). Ya conocemos la expresión clave, la misteriosa consigna de toda la empresa warburgiana: *Nachleben der Antike*. Ése es el problema fundamental, cuyos materiales intentaba reunir la investigación de archivo y la biblioteca con el fin de comprender sus sedimentaciones y movimientos de tierras¹¹⁶. Ése es también el problema fundamental que Warburg intentó afrontar sobre el terreno mismo —y en el tiempo muy corto— de su experiencia india. Así, pues, antes de interrogar a la noción de supervivencia en el contexto de una «ciencia de la cultura» pacientemente elaborada por Warburg a partir de las imágenes de la Antigüedad y del mundo moderno occidentales, parece oportuno destacar la emergencia experimental de esta problemática sobre el terreno puntual y «desplazado» del viaje al país Hopi. La función teórica y heurística de la antropología —su capacidad de desterritorializar los campos del saber, de reintroducir la diferencia en los objetos y el anacronismo en la historia— aparecerá ahora con más claridad.

La «supervivencia» que Warburg invocó e interrogó a lo largo de toda su vida es, en primer lugar, un concepto de la antropología anglosajona. Cuando en 1911 Julius von Schlosser —amigo de Warburg y próximo en muchos puntos a su problemática¹¹⁷— hace referencia a la «supervivencia» de las prácticas figurativas relacionadas con la cera, no emplea el vocabulario

113 A. Warburg, 1902a, pp. 65-102 (trad. p. 101-135). Cfr. G. Didi-Huberman, 1994, pp. 384-432.

114 Cfr. E. Wind, 1934, p. V, donde se dice ya que este término es prácticamente «intraducible» al inglés. Cfr. D. Wuttke, 1993, pp. 1-30.

115 E. Wind, 1931, p. 25.

116 Cfr. A. Warburg, 1932, II, pp. 670-673 (entrada *Nachleben der Antike* del índice, la más larga de todo el volumen). Cfr. H. Meier, R. Newald y E. Wind (dirs.), 1934.

117 Cfr. G. Didi-Huberman, 1998c, pp. 138-162.

espontáneo de su propia lengua: no escribe *Nachleben*, ni tampoco *Fortleben* o *Urleben*. Escribe *survival*, en inglés, como haría el propio Warburg en algunas ocasiones¹¹⁸. 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. Fraser, como escribe también Saxl¹¹⁹, sino Edward B. Tylor.

Los comentaristas de Warburg no han prestado, que yo sepa, una verdadera atención a esta fuente antropológica. En el mejor de los casos, lo único que han tomado en consideración son las diferencias: Ernst Gombrich sostiene, por ejemplo, que la «ciencia de la cultura» reivindicada por Tylor no podía en ningún caso ser del agrado de un discípulo de Burckhardt, preocupado ante todo por el arte italiano¹²⁰... Y, sin embargo, esta «ciencia de la cultura» (*science of culture*) aparecía entronizada en el inicio mismo de una obra —*Primitive Culture*, publicada en Londres en 1871— tan capital que, a finales del siglo XIX, la etnología había terminado por ser comúnmente denominada como «la ciencia de Mr. Tylor»¹²¹. Ciertamente, la notoriedad de una obra, aunque sea tan inmensa como ésta, no basta para garantizar su estatuto de fuente teórica. Es, 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.

Una y otra, en efecto, tienen como proyecto el superar la sempiterna oposición —que Lévi-Strauss constatará críticamente todavía un siglo más tarde¹²²— entre el modelo de evolución que exige toda historia y el espacio de intemporalidad que a menudo se atribuye a la antropología. Warburg abrió el campo de la historia del arte a la antropología no sólo para reconocer en ella nuevos objetos de estudio sino también para *abrir su tiempo*. Tylor, por su parte, pretendía proceder a una operación rigurosamente simétrica: comenzó por afirmar que el problema fundamental de toda «ciencia de la cultura» (*science of culture*) era el de su desarrollo (*development of culture*), que

118 J. von Schlosser, 1911, p. 10 (trad., p. 8). Cfr. A. Warburg, 1927a, p. 38, etc.

119 F. Saxl, 1929-1930, p. 326.

120 E. H. Gombrich, 1970, p. 16. K.W. Forster, 1996, p. 6, ignora sencillamente a Tylor en la «cultura etnológica» de Warburg.

121 Cfr. M. Panoff, 1996, pp. 43-63.

122 C. Lévi-Strauss, 1949, pp. 3-33.

este desarrollo no se podía reducir a una ley de evolución formulable según el modelo de las ciencias naturales¹²³, y que el etnólogo no podía comprender lo que quiere decir «cultura» sino haciendo historia, e incluso arqueología:

«[...] cuando se pretende explicar las leyes generales del movimiento intelectual [y cultural en general], resulta ventajoso en la práctica el centrar las investigaciones en documentos tomados de la antigüedad (*among antiquarian relics*) y que no tengan más que un escaso interés actual»¹²⁴.

Ciertamente, Warburg no debía desmentir este principio metodológico de la inactualidad: lo que constituye el sentido de una cultura es a menudo el síntoma, lo impensado, lo anacrónico de esa cultura. Y henos aquí ya en el tiempo fantasmal de las supervivencias. Tylor lo introduce teóricamente al inicio de *Primitive Culture*, constatando que los dos modelos concurrentes del «desarrollo de la cultura» —la «teoría del progreso» y la «teoría de la degeneración»— exigen ser dialécticamente relacionados entre sí. El resultado será un nudo de tiempo difícil de descifrar porque en él se cruzan una y otra vez movimientos de evolución y movimientos que resisten la evolución¹²⁵. En el hueco de este continuo cruzarse aparecerá pronto, como diferencial de los dos estatus temporales contradictorios, el concepto de *survival*. Tylor le dedicó una parte esencial de su esfuerzo de fundamentación teórica.

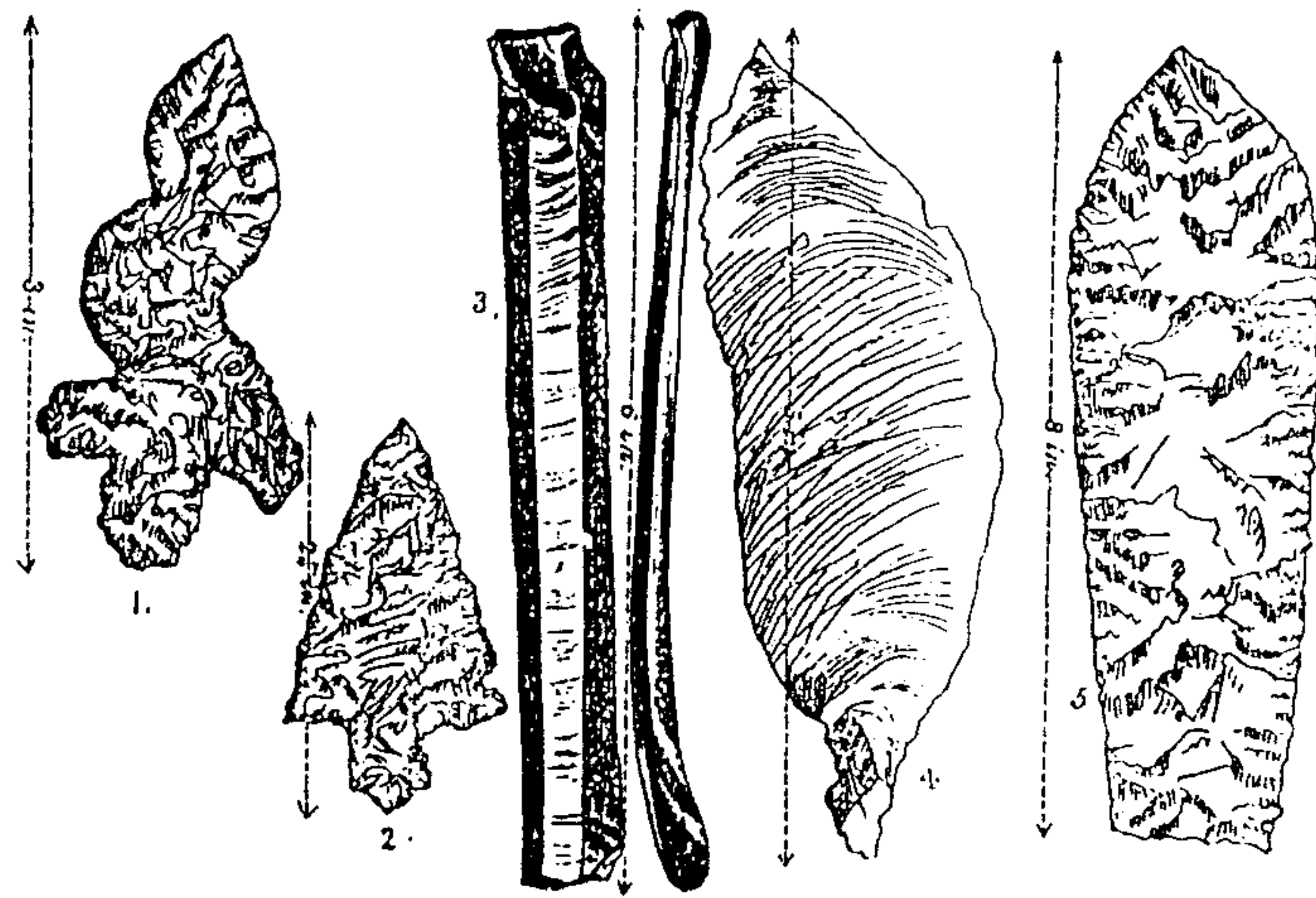
Pero la palabra había aparecido de su propia pluma, como espontáneamente, en otro contexto, en otra temporalidad de experiencia: un desplazamiento. Un viaje a México, precisamente. Entre marzo y junio de 1856 Tylor había recorrido México a caballo, observando y tomando millares de notas. Publicó en 1861 su diario de viaje —sus propios *Tristes trópicos*— en el que, alternativamente, entran en escena, como para su propia sorpresa, mosquitos y piratas, caimanes y misioneros, trata de esclavos y vestigios aztecas, iglesias barrocas y atuendos indios, temblores de tierra y uso de armas de fuego, maneras de mesa y maneras de contar, objetos de museo y combates callejeros¹²⁶... *Anahuac* es un libro fascinante porque en él asistimos al asom-

123 E. B. Tylor, 1871, I, p. 13 y 23-62 (trad. I, pp. 17 y 29-80).

124 *Ibid.*, I, p. 143 (trad. I, p. 187).

125 *Ibid.*, I, pp. 14-16 (trad. I, pp. 18-21). Cfr. *Id.*, 1881, pp. 373-400, donde Tylor se interroga acerca de las nociones de «tradición» y «difusión». La primera definición articulada del *survival* fue dada por Tylor en 1865: «[...] the 'standing over' (superstitio) of old habits into the midst of a new changed of things», *Id.*, 1865, p. 218.

126 *Id.*, 1861. Se aporta un índice de todos estos temas en dos columnas, *ibid.*, pp. 340-344.

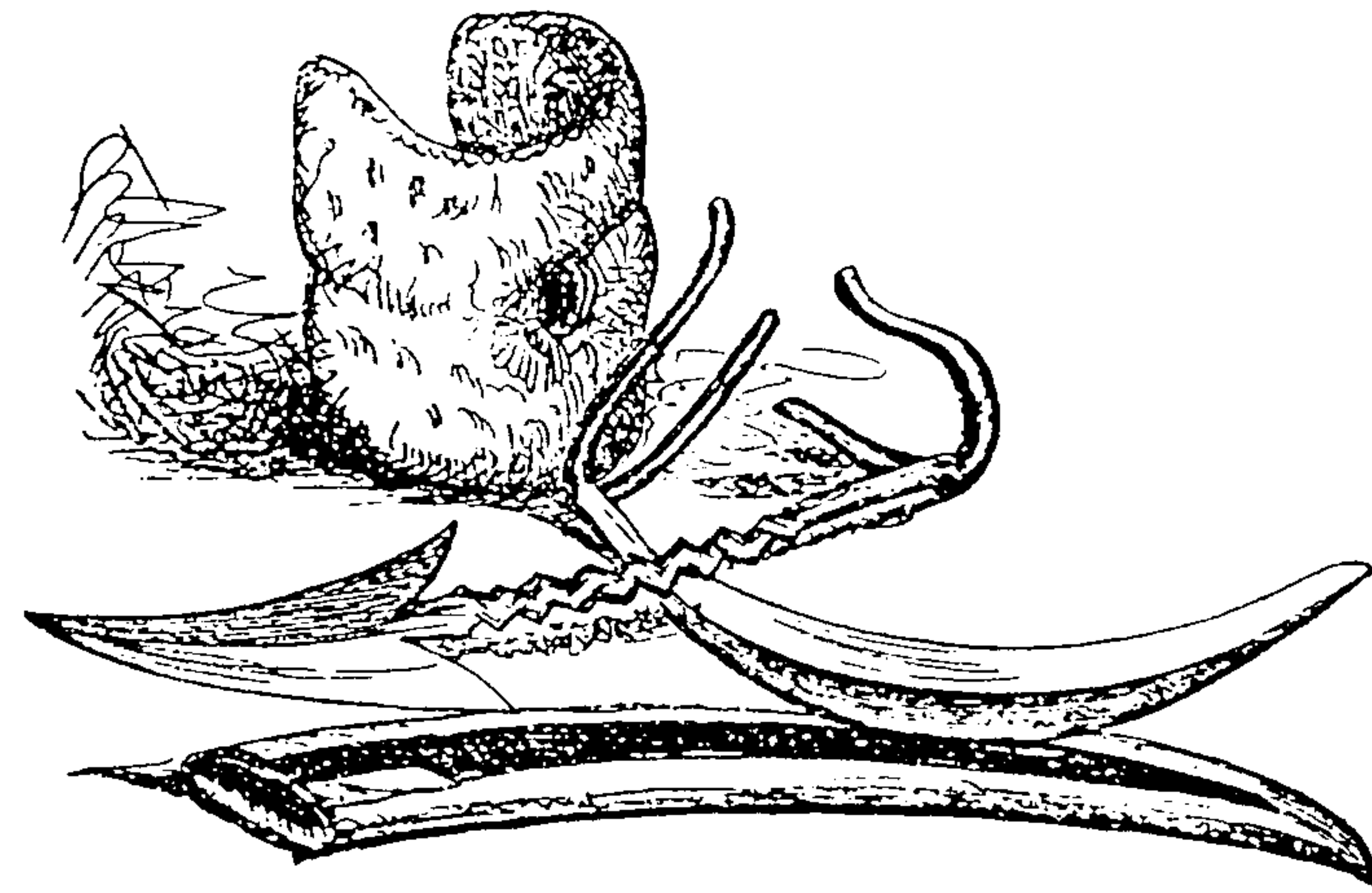


4. Puntas de flecha en obsidiana. México, prehistoria.
Según E. B. Tylor, *Anahuac*, Londres, 1861, p. 96.

bro continuo de su autor: asombro de 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. Así, las fiestas de la Semana Santa en México actualizan conmemoraciones heterogéneas, mitad cristianas mitad paganas; así, el mercado indio de Grande actualiza un sistema de numeración que Tylor creía que no se podía ya encontrar más que en los manuscritos precolombinos; así, los ornamentos de los antiguos cuchillos sacrificiales están próximos a los de las espuelas de los *vaqueros* mexicanos¹²⁷ (figs. 4-5)...

Ante semejante panorama, Tylor descubre la extrema variedad, la vertiginosa complejidad de los hechos de cultura (algo que sentimos también cuando leemos a Frazer); pero descubre igualmente algo más perturbador todavía (y algo que no se aprecia en Frazer): el *juego vertiginoso del tiempo* en la actualidad, en la «superficie» presente de una cultura dada. Este vértigo se expresa en primer lugar en la poderosa sensación —evidente en sí misma, aunque sus consecuencias metodológicas lo sean menos— de que *el presente está tejido de múltiples pasados*. He aquí por qué, para Tylor, el etnólogo debe hacerse historiador de cada una de sus observaciones. La complejidad

127 *Ibid.*, pp. 47-54, 85-89. Este anacronismo resulta particularmente sensible en el sistema de ilustraciones de la obra (cfr. sobre todo pp. 110-111, 220-221, 236).



5. Agujones para peleas de gallos. México, siglo XIX.
Según E. B. Tylor, *Anahuac*, Londres, 1861, p. 254.

«horizontal» de lo que ve tiene que ver, pues, ante todo, con una complejidad «vertical» —paradigmática— del tiempo:

«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»¹²⁸.

128 *Id.*, 1871, I, p. 16 (trad. I, pp. 20-21).

Es significativo que este ejemplo de supervivencia —uno de los primeros que ofrece *Primitive Culture*— se refiera a los elementos formales de una ornamentación, a esas «palabras primitivas» de toda noción de estilo¹²⁹. Y es igualmente característico que esta supervivencia de las formas sea significada en términos de impronta (*stamp*). Decir que el presente lleva la marca de múltiples pasados es proclamar ante todo la indestructibilidad de una impronta del o de los tiempos sobre las formas mismas de nuestra vida actual. Tylor hablará, así, de la «tenacidad de las supervivencias» (*the strenght of these survivals*) a través de las cuales —otra metáfora— «los viejos hábitos conservan sus raíces en un suelo perturbado por una nueva cultura»¹³⁰. Comparará igualmente la tenacidad de las supervivencias con «un río que, una vez que se ha excavado un lecho, fluirá durante siglos»: una manera de expresar —siempre en términos de impronta— lo que llama la «permanencia de la civilización» (*permanence of culture*)¹³¹.

He aquí suscitado, por tanto, un «problema fundamental» en el que Warburg podrá fácilmente reconocer su propio interrogante acerca de la «permanencia», la tenacidad de las formas antiguas, en la larga duración de la historia del arte occidental. Pero eso no es todo. Semejante permanencia habría podido ser expresada —como lo fue a menudo en el siglo XIX en ciertas antropologías filosóficas— en términos de «esencia de la cultura». El interés fundamental del pensamiento tyloriano a este respecto, así como su proximidad al posicionamiento warburgiano, residen en un suplemento decisivo: la «permanencia de la cultura» no se expresa como una *esencia*, un rasgo global o arquetípico, sino, por el contrario, 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. Interrogaba a los rasgos del lenguaje, los dichos, los proverbios y los modos de salutación¹³², como Warburg quiso hacer más tarde para la civilización florentina.

129 Cfr. la obra contemporánea de G. Semper, 1878-1879.

130 E. B. Tylor, 1871, I, p. 64 (trad. I, p. 82).

131 *Ibid.*, I, p. 63 (trad. I, p. 81).

132 *Ibid.*, I, pp. 63-100 (trad. I, pp. 81-130).

Pero, sobre todo, Tylor se interesaba por las supervivencias desde el ángulo más específico de las *supersticiones*. La definición misma del concepto antropológico derivaba, en su opinión, del sentido tradicional, latino, de la *superstitio*:

«Podríamos no sin razón aplicar a tales hechos la calificación de *supersticiones*, una calificación que sería legítimo extender a toda una masa de supervivencias, y la etimología de esta palabra, *superstición*, que parece haber significado originariamente *lo que persiste de las antiguas épocas*, la hace muy adecuada para expresar la idea de supervivencia. Pero hoy día este término implica un reproche [...] Para la ciencia etnográfica es absolutamente indispensable introducir un término como el de *supervivencia*, destinado simplemente a designar el hecho histórico»¹³³.

Es fácil, entonces, comprender por qué el análisis de las supervivencias, en *Primitive Culture*, culmina con un largo capítulo dedicado a la magia, la astrología y todo lo relacionado con ellas¹³⁴. ¿Cómo no recordar ese punto culminante en el *Nachleben der Antike* que constituye, en Warburg, el análisis de las manipulaciones astrológicas en los frescos de Ferrara o en los propios escritos de Martín Lutero¹³⁵? En ambos casos —y no hablamos todavía de Freud— es la falla en la conciencia, la falta de lógica, el sinsentido en la argumentación, lo que, en cada ocasión, *abre en la actualidad de un hecho histórico la brecha de sus supervivencias*. 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 signos¹³⁶. Antes que Warburg y su fascinación por los fenómenos expresivos del gesto, Tylor —igualmente entre otros— ensayó una teoría del «lenguaje emocional e imitativo» (*emotional and imitative language*)¹³⁷. 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*?

133 *Ibid.*, I, pp. 64-65 (trad. I, p. 83).

134 *Ibid.*, I, pp. 101-144 (trad. I, p. 131-188).

135 A. Warburg, 1912 y 1920.

136 E. B. Tylor, 1871, II, pp. 1-327 (trad. II, pp. 1-466).

137 *Ibid.*, I, pp. 145-217 (trad. I, pp. 189-276).

«Se me podrá quizá reprochar que, en el curso de este estudio dedicado a lo que yo he llamado *supervivencias del antiguo estado social* y que son restos debilitados de la cultura de las primeras épocas, [...] haya elegido tantos ejemplos referidos a cosas fuera de uso, sin valor, frívolas e incluso de un absurdo que presenta peligros y malas influencias. Pero he elegido este género de pruebas de un modo intencionado ya que, a través de mis investigaciones, he podido convencerme de cuántas veces nos ocurre el tener algo que agradecer a los locos. Nada resulta más curioso que ver, mientras permanecemos en la superficie del asunto, cuánto debe a la necesidad, al espíritu conservador exagerado, a la superstición obstinada, la preservación de los vestigios de la historia de nuestra especie, vestigios que el utilitarismo práctico se habría apresurado a eliminar sin el menor remordimiento»¹³⁸.

Entre fantasma y síntoma, la noción de supervivencia sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la *huella*¹³⁹. Warburg, como ya sabemos, se interesaba por los vestigios de la Antigüedad clásica, vestigios que en absoluto se podían reducir a la existencia objetual de restos materiales sino que subsistían igualmente en las formas, los estilos, los comportamientos, la *psique*. Es fácil, igualmente, comprender su interés por los *survivals* de Tylor. En primer lugar, designaban una *realidad negativa*: eso que en una cultura aparece como un deshecho, como una cosa fuera de época o fuera de uso (así, los *boti* florentinos son testimonio, en el siglo XV, de una práctica ya separada del presente y de las preocupaciones «modernas» que fundamentan el arte renacentista). En segundo lugar, las supervivencias designan, según Tylor, una *realidad enmascarada*: algo que persiste y da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad, pero cuya persistencia misma se acompaña de una modificación esencial —cambio de estatus, cambio de significación (decir que el arco y la flecha han sobrevivido como juegos infantiles equivale a decir que su estatus y su significación han cambiado completamente).

En este contexto, el análisis de las supervivencias se nos presenta como el análisis de manifestaciones sintomáticas tanto como fantasmales. Designan una *realidad de fractura* —aunque ésta sea débil o incluso inapreciable— y, por esa razón, designan también una *realidad espectral*: la supervivencia astrológica aparece, así, como un «fantasma» en el discurso de Lutero, un fantasma

138 *Ibid.*, I, p. 142 (trad. I, p. 185). Cfr. *id.*, 1874, pp. 137-138.

139 *Id.*, 1869a, pp. 83-93. *Id.*, 1869b, pp. 522-535. Cfr. M. T. Hodgen, 1936, pp. 67-107.

cuya eficacia pudo reconocer Warburg a través de su naturaleza de intrusa y de intrusión —de síntoma— en la argumentación lógica del predicador de la Reforma¹⁴⁰. No puede sorprendernos, por tanto, que la fortuna crítica de los *survivals* tylorianos se refiriera en primer lugar a los fenómenos de la creencia: es en el ámbito de la historia de las religiones donde este concepto hallará sus más numerosas aplicaciones¹⁴¹. Algunos estudios arqueológicos de larga duración —que anticipan lo que Leroi-Gourhan llamará los «estereotipos técnicos»— sabrán, sin embargo, abordar la historia de los objetos desde el ángulo del *survival*¹⁴².

140 A. Warburg, 1920, pp. 199-303 (trad., pp. 245-294).

141 Cfr., por ejemplo, S. A. Cook, 1913, pp. 375-412. A. Weigall, 1928. P. Saintyves, 1930. G. J. Laing, 1931. Sobre la fortuna crítica del *survival* tyloriano, cfr. M. T. Hodgen, 1936, pp. 108-139.

142 Cfr., por ejemplo, L. C. G. Clarke, 1934, pp. 41-47. A. Leroi-Gourhan, 1943, pp. 9-113.

DESTINOS DEL EVOLUCIONISMO, HETEROCRONÍAS

Es forzoso constatar, sin embargo, que la noción de supervivencia nunca ha tenido buena prensa —y no sólo en historia del arte—. En la época de Tylor, se acusaba al *survival* de ser un concepto demasiado *estructural* y abstracto, un concepto que desafiaba toda precisión y toda verificación fácticas. La objeción positivista consistía en preguntar: ¿cómo hace usted para datar una supervivencia¹⁴³?... Ello implicaba una mala comprensión de un concepto que estaba destinado precisamente a calificar un tipo no «histórico» —en el sentido trivial y fáctico— de temporalidad. Hoy día se acusaría al *survival* de ser, más bien, un concepto *demasiado poco estructural*: un concepto, para decirlo todo, marcado por el sello *evolucionista* y, por ende, fuera de época y fuera de uso, un viejo fantasma cientifista característico del siglo. Eso es lo que se cree espontáneamente poder inferir de una antropología moderna que, de Marcel Mauss a Claude Lévi-Strauss, habrá producido la necesaria reorientación de conceptos etnológicos demasiado marcados por el esencialismo (a lo Frazer) o por el empirismo (a lo Malinowski).

Pero cuando examinamos las líneas críticas mismas, nos damos cuenta de que las cosas son más complejas y presentan más matices de lo que parece. Lo que está en discusión no es la supervivencia en sí misma, sino más bien un cierto valor de uso que de ella hicieron algunos etnógrafos anglosajones de finales del siglo XIX. Mauss, por ejemplo, no dudaba en reivindicar el término: el tercer capítulo de su *Essai sur le don* se titula «Supervivencia de

estos principios [en los que se instituye el 'intercambio de regalos'] en los derechos antiguos y las economías antiguas»¹⁴⁴. Explicaba en él que los principios del don y el contra-don valen como «supervivencias» tanto para el historiador como para el etnógrafo: «[...] tienen un valor sociológico general, puesto que nos permiten comprender un momento dado de la evolución social. Pero hay más. Tienen también un alcance en historia social. Instituciones de este tipo hicieron posible realmente la transición hacia nuestras formas, nuestras formas propias de derecho y de economía. Pueden servir para explicar históricamente nuestras propias sociedades. La moral y la práctica de los intercambios en las sociedades que han precedido inmediatamente a las nuestras conservan todavía las huellas más o menos importantes de todos los principios que acabamos de analizar [en el marco de las llamadas sociedades «primitivas»]»¹⁴⁵. Y en otro lugar Mauss llega a *extender la noción de supervivencia* a las propias sociedades «primitivas»:

«[...] no existe ninguna sociedad conocida que no haya evolucionado. Los hombres más primitivos tienen un inmenso pasado tras de sí; la tradición difusa, la supervivencia, juegan, pues, un papel incluso entre ellos»¹⁴⁶.

Eso era un modo de decir que las sociedades «primitivas» no sólo tienen una historia —cosa que algunos negaron durante largo tiempo, como testimonia la expresión «pueblos sin historia»— sino que, además, esta historia es tan compleja como pueda serlo la nuestra. Está igualmente hecha de transmisiones conscientes y «tradiciones difusas», como escribe Mauss. Se constituye también, aunque ello siga siendo difícil de analizar debido a la ausencia de archivos escritos, en un juego —o un nudo— de temporalidades heterogéneas: un nudo de anacronismos. Cuando Mauss critica el uso de los *survivals* no lo hace para cuestionar esta complejidad de los modelos del tiempo, sino, por el contrario, para refutar el *evolucionismo* etnológico como una simplificación de los modelos del tiempo. Así, cuando Frazer describe los *survivals* de la «confusión antigua entre magia y religión», Mauss responde que «la hipótesis es bien poco explicativa» (se refiere a la hipótesis de una confusión entre magia y religión que hubiese sido seguida por la autonomización de la segunda, más racional, más moral, más «evolucionada» en suma)¹⁴⁷.

144 M. Mauss, 1923-1924, pp. 228-257.

145 *Ibid.*, p. 228.

146 *Id.*, 1903, p. 372.

147 *Id.*, 1913, p. 155.

Mauss criticaba también, con clarividencia, la que sigue siendo la otra trampa fundamental de todo análisis de las supervivencias: lo que se podría llamar el *arquetipismo*, que conduce no a la simplificación de los modelos del tiempo sino a su pura y simple negación, a su disolución en un esencialismo de la cultura y de la *psique*. La pieza maestra de semejante trampa es el señuelo que constituye la percepción analógica. Cuando las semejanzas devienen seudomorfismos, cuando sirven, además, para extraer una significación general e intemporal, entonces, desde luego, el *survival* se convierte en una mistificación, en un obstáculo epistemológico¹⁴⁸. Señalemos ya que el *Nachleben* warburgiano ha podido ser en diferentes ocasiones interpretado y utilizado para tales fines. Pero el esfuerzo filológico de Warburg, su percepción de las singularidades, su tentativa constante de tirar de todos los hilos, de identificar cada brizna —aunque sabía muy bien que unos hilos se le escapaban, otros se habían roto y otros corrían bajo tierra—, todo ello aleja al *Nachleben* de cualquier esencialismo. La anamnesis *sintomática* decididamente no tiene nada que ver con la generalización *arquetípica*.

La crítica de Lévi-Strauss —en el capítulo introductorio de su *Antropología estructural*— parece mucho más dura. Y es que es más radical, pero precisamente por ello más parcial y hace gala, a veces, de inexactitudes hasta hacerse sospechosa de mala fe. Lévi-Strauss comienza por marchar tras los pasos de Mauss: critica el arquetipismo y su uso erróneo de las analogías sustancializadas, de los seudomorfismos de uso universal¹⁴⁹. Ahora bien, es al propio Tylor adonde va a buscar sus huellas. El arco y la flecha no forman una «especie», como decía Tylor en un lenguaje calcado sobre el vínculo biológico de la reproducción, porque «entre dos útiles idénticos, o entre dos útiles diferentes pero de forma tan próxima como se quiera, hay y habrá siempre una discontinuidad radical, que proviene del hecho de que uno no ha surgido del otro, sino cada uno de ellos de un sistema de representación»¹⁵⁰.

Señalemos, de pasada, que esta primera afirmación Warburg la hubiera suscrito sin vacilación alguna: era poner la organización de los símbolos en posición de estructura fundadora del mundo empírico.

Lévi-Strauss da un paso más —y menos meditado— cuando dice, a propósito de los estudios surgidos de una problemática de las supervivencias, que «no nos enseñan nada sobre los procesos [...] inconscientes traduci-

148 *Id.*, 1925, pp. 522-523.

149 C. Lévi-Strauss, 1949, p. 6.

150 *Ibid.*, p. 7.

dos en experiencias concretas»; una afirmación que él mismo invalida unas páginas más adelante al reservar a Tylor un papel casi fundador en la evaluación de «la naturaleza inconsciente de los fenómenos colectivos»¹⁵¹. Pero Tylor seguirá siendo, a sus ojos, el practicante de una etnología carente de toda preocupación histórica: le basta con citar un breve pasaje de *Researches into the Early History of Mankind* (1865), sin tener en cuenta el título mismo de la obra y sobre todo sin reconocer que, seis años más tarde, Tylor desarrollaba en su *Primitive Culture* una reflexión sobre la historicidad de las sociedades primitivas que Lévi-Strauss está decidido a no otorgar más que a Franz Boas¹⁵². En 1952, el autor de la *Antropología estructural* enunciará una tesis sobre la historicidad «fuera de alcance» de los pueblos primitivos que es una paráfrasis totalmente inconsciente de los párrafos tylorianos citados más arriba¹⁵³.

Todo ello deja intacta la cuestión de fondo: se trata de saber qué quiere decir «supervivencia». Y, ante todo, se trata de saber en qué medida —en qué sentido y en qué aspectos— este concepto depende o no de la doctrina evolucionista. Cuando, en el séptimo capítulo de su libro *Researches into the Early History of Mankind*, dedicado al «Desarrollo y declive de la civilización», Tylor salpica su texto de referencias a Darwin, la apuesta es claramente polémica: en ese momento tiene que esgrimir la evolución humana contra el destino divino, es decir, el *Origen de las especies* contra la Biblia misma¹⁵⁴. Tiene que rehabilitar el «desarrollismo» y el punto de vista de la especie contra las teorías religiosas de la degeneración y el punto de vista del pecado original¹⁵⁵.

Se impone una precisión suplementaria: en el momento en que Tylor entra en este juego de referencias, el vocabulario del *survival* no está todavía elaborado. Pese a que el debate sobre la evolución constituye su horizonte epistemológico general, la noción de supervivencia se habrá construido en Tylor de una manera claramente independiente con respecto a las doctrinas de Darwin y de Spencer¹⁵⁶. Mientras que la selección natural hablaba de

151 *Ibid.*, pp. 9 y 25.

152 *Ibid.*, pp. 7 y 13-14.

153 *Id.*, 1952, pp. 114-115: «Un pueblo primitivo no es ya un pueblo sin historia, aunque el desarrollo de ésta se nos escape a menudo. [...] La historia de estos pueblos nos es totalmente desconocida y, a causa de la ausencia o de la pobreza de las tradiciones orales y de los vestigios arqueológicos, está ya para siempre fuera de nuestro alcance. Pero no se puede concluir de ello que no existe».

154 E. B. Tylor, 1865, pp. 150-190.

155 Cfr. M. T. Hodgen, 196, pp. 36-66.

156 E. B. Tylor, 1871, I, pp. VII-VIII (prefacio de 1873) (trad. I, pp. XI-XII). Cfr. R.H. Lowie, 1937, pp. 68-85.

la «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 e inapropiados» (*unfit, inappropriate*), portadores de un pasado cumplido más que de un futuro evolutivo¹⁵⁷.

En resumen, las supervivencias no son más que síntomas portadores de desorientación temporal: no son, en absoluto, las premisas de una teleología en curso, de un «sentido evolutivo» cualquiera. Portan, ciertamente, el testimonio de un estadio más originario —y remoto—, pero no dicen nada de la evolución como tal. Poseen, sin duda, un valor diagnóstico, pero ningún valor pronóstico. Recordemos, finalmente, que la teoría de la cultura, según Tylor, no dependía de la biología más de lo que lo hacía de la teología: los «salvajes», para él, no eran ni los fósiles de una humanidad originaria ni los degenerados de una semejanza a Dios. Su teoría tendía, más bien, a un punto de vista *histórico y filológico*¹⁵⁸, lo que explica en gran medida el interés que pudo presentar a ojos de Warburg.

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 fundamentales¹⁵⁹. La simplificación es brutal y no carente de mala fe. 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 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*.

Warburg «evolucionista». ¿Qué quiere decir esto? ¿Que leyó a Darwin? Eso es algo que no ofrece duda. ¿Que reivindicó una «idea de progreso» en las artes y adoptó un «modelo continuista» del tiempo¹⁶⁰? Nada más falso. Recordemos, en primer lugar, que la doctrina de la evolución introducía la cuestión del tiempo en las ciencias de la vida, más allá de esa «larga duración cósmica» —como la llama Georges Canguilhem— que

157 Cfr. M. T. Hodgen, 1936, p. 40, y sobre todo J. Leopold, 1980, pp. 49-50 y *passim*.

158 Cfr. M. Panoff, 1996, pp. 4363-4365.

159 E. H. Gombrich, 1970, pp. 68, 168, 185, 321, etc.

160 *Id.*, 1994b, pp. 635-649.

todavía constituía para Lamarck el marco de su pensamiento. Pero plantear la cuestión del tiempo era ya plantear la *cuestión de los tiempos*, es decir, de las diferentes modalidades temporales que manifiestan, por ejemplo, un fósil, un embrión o un órgano rudimentario¹⁶¹. Patrick Tort ha demostrado, por otra parte, que es completamente abusivo reducir la filosofía de Herbert Spencer —la que nos viene de modo espontáneo a la mente cuando se pronuncia la palabra «evolucionismo»— a la teoría darwiniana de la evolución biológica: la segunda es un transformismo bio-ecológico del devenir de las especies vivas en tanto que sometidas a la variación, mientras que la primera es una doctrina o hasta una ideología del sentido de la historia cuyas conclusiones —muy difundidas entre las clases dirigentes y los medios industriales del siglo XIX— se oponen en muchos puntos a las del *Origen de las especies*¹⁶².

El punto central de este malentendido tiene que ver, justamente, con la noción de supervivencia. Sólo en la quinta edición de su obra hace aparecer Darwin la expresión spenceriana de «supervivencia del más adaptado» (*survival of the fittest*); los epistemólogos no ven hoy más que confusión teórica en la asociación de estas dos palabras (que Tylor, como se ha visto, dissociaba cuidadosamente). Hablar así es, en efecto, rebajar la *selección* a la *supervivencia*: los más aptos, los más fuertes sobreviven a los demás y se multiplican. La idea de que esta ley pueda afectar al mundo histórico o cultural es de Spencer, no de Darwin, que veía en la civilización más bien un modo de oponerse —de «desadaptarse»— a la selección natural¹⁶³. Warburg, en este sentido, fue darwiniano, sin duda, pero no evolucionista en el sentido spenceriano.

En él, el *Nachleben* no tiene sentido más que *complejizando el tiempo histórico*, reconociendo en el mundo de la cultura temporalidades específicas, no naturales. Basar una historia del arte en la «selección natural» —por eliminación sucesiva de los estilos más débiles, y dando esta eliminación al devenir su perfectibilidad y a la historia su teleología— es algo que se encuentra en las antípodas de su proyecto fundamental y de sus modelos tiempo. La 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

161 Cfr. G. Canguilhem, 1977, p. 106.

162 Cfr. P. Tort, 1983, pp. 166-197 y *passim* (que opone las vías científicas de la evolución biológica a la desviación ideológica del evolucionismo spenceriano). *Id.*, 1992, pp. 13-46.

163 *Id.*, 1992, p. 13: «La selección natural selecciona la civilización, que se opone a la selección natural». D. Becquemont, 1996, pp. 4173-4175.

la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás 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»¹⁶⁴. Por contra, se pueden establecer relaciones entre esta noción de la supervivencia y ciertos enunciados darwinianos relativos a la complejidad y a la imbricación paradójica de los tiempos biológicos.

Desde este punto de vista, el *Nachleben* podría ser comparado —lo que no quiere decir asimilado— a los modelos de tiempo que hacen precisamente de síntoma en la evolución, es decir, que obstaculizan todos los esquemas continuistas de la adaptación. Los teóricos de la evolución hablaron de «fósiles vivientes», seres perfectamente anacrónicos de la supervivencia¹⁶⁵. Hablaron de «eslabones perdidos», formas intermedias entre estadios antiguos y estadios recientes de variación¹⁶⁶. Rechazaron, con el concepto de «retrogresión», oponer una evolución «positiva» y una regresión «negativa»¹⁶⁷. Hablaron, así, no sólo de «formas pancrónicas» —fósiles vivientes o formas supervivientes, es decir, organismos que se encontraban por todas partes en estado de fósiles, que se creían desaparecidos, pero que se descubren de pronto, en ciertas condiciones, en estado de organismos vivos¹⁶⁸—, sino también de «heterocronías», esos estadios paradójicos de lo viviente en los que se combinan fases heterogéneas de desarrollo¹⁶⁹. Cuando el juego normal de la selección natural y de las mutaciones genéticas no permite comprender la formación de una especie nueva, llegaron a hablar incluso de «monstruos prometedores», organismos «no competitivos» pero capaces, sin embargo, de engendrar una línea evolutiva radicalmente divergente, original¹⁷⁰.

A su modo el *Nachleben* warburgiano no nos habla, en efecto, sino de «fósiles vivientes» y de «formas retrogresivas». Nos habla de *heterocronías*, y hasta de «monstruos prometedores» —como esa cerda prodigiosa de

164 Cfr. H. Spencer, 1873.

165 Cfr. N. Eldredge y S. M. Stanley (dir.), 1984.

166 Cfr. C. Devillers, 1996a, pp. 1710-1713.

167 Cfr. P. Tort, 1996a, pp. 1594-1597. *Id.*, 1996b, p. 3677.

168 Cfr. M. Delsol y J. Flatin, 1996, pp. 1714-1717.

169 Cfr. Devillers, 1996b, pp. 2215-2217, que da el ejemplo de Axolotl (que, al permanecer durante toda su vida como una larva capaz de reproducir, es a la vez un niño y un adulto) y habla de ritmos diferenciales, aceleraciones o ralentizaciones, del desarrollo, que llama, alternativamente, «neoténias», «progénesis», «peramorfofosis», «hipermorfofosis», etc. Cfr. igualmente K. J. McNamara, 1982, pp. 130-142.

170 Cfr. M. Delsol, 1996, pp. 3042-3044.

Landser con dos cuerpos y ocho patas que Warburg comentaría, a partir de un grabado de Durero, desde el punto de vista de lo que llamaba, precisamente, una «región de los monstruos proféticos» (*Region der wahrsagenden Monstra*)¹⁷¹—. Pero tenemos que comprender, igualmente, el malentendido al que puede inducir la calificación de «evolucionista» aplicada a una obra tan experimental —tan inquieta y heurística— como la de Warburg.

Para delimitar el *objeto inaudito* y anacrónico de su búsqueda, Warburg procedió, en efecto, como todos los pioneros: se fabricó un sistema de préstamos heterogéneos que apartaba de todos los demás por la simple «buena vecindad». Ernst Gombrich ha destacado —aunque también sobreestimado— su utilización del evolucionismo heterodoxo de Tito Vignoli¹⁷². Ahora bien, esta fuente positivista debe colocarse junto al romanticismo de Carlyle, por ejemplo, del que Warburg sacaba otros argumentos a favor de este *cuestionamiento de la historia* al que induce todo reconocimiento de los fenómenos de supervivencia. Carlyle no sólo influyó a Warburg en el plano de esa «filosofía del símbolo» —y de la vestimenta— que se encuentra en esa obra tan extraña que es *Sartor Resartus*, sobre la cual tendremos que volver. En el mismo contexto, esbozó una verdadera filosofía de la historia en diálogo con todo el pensamiento alemán, el de Lessing, Herder, Kant, Schiller y, desde luego, Goethe¹⁷³.

Era una filosofía de la distancia (la historia como aquello que nos pone en contacto con lo lejano) y de la experiencia (la historia como filosofía enseñada por la prueba); era una filosofía de la *visión de los tiempos*, a la vez profética y retrospectiva; era una crítica de la historia prudente, un elogio de la historia artista; era una teoría de los «signos de los tiempos» (*signs of Times*) que el propio Carlyle definía como «hiperbólica-asintótica», siempre en busca de límites y de profundidades ignoradas; allá donde la historia en sentido trivial era reconocida como sucesiva, narrativa y lineal, Carlyle hablaba del tiempo como de un remolino hecho de actos y de bloques (*solids*), innumerables y simultáneos, que terminaba por llamar el «caos de lo existente» (*chaos of Being*)¹⁷⁴.

171 A. Warburg, 1920, p. 253 (trad., p. 277).

172 Cfr. E. H. Gombrich, 1970, pp. 68-71.

173 Cfr. C.F. Harrold, 1934, pp. 151-179.

174 T. Carlyle, 1833-1834, pp. 37-40. El exergo de esta obra es un célebre pasaje de Goethe sobre el tiempo: «El tiempo es mi legado, mi campo es el tiempo» (*Die Zeit ist mein Vermächtnis, mein Acker ist die Zeit*). *Id.*, 1829, pp. 56-82. *Id.*, 1830, pp. 83-59. *Id.*, 1833, pp. 167-176. Cfr. A. J. La Valley, 1968, pp. 183-235. J. D. Rosenberg, 1985.

No resulta indiferente saber que Wilhelm Dilthey comentó, en 1890, esta filosofía de la historia en relación con su propia «crítica de la razón histórica»¹⁷⁵. Por vías extremadamente distintas —divergentes en muchos puntos— Carlyle y Dilthey podían, pues, proporcionar al joven Warburg algunas herramientas conceptuales destinadas a construir poco a poco el modelo temporal de su propia *Kulturwissenschaft* en formación¹⁷⁶. La apertura antropológica de la historia del arte no podía dejar de modificar sus propios esquemas de inteligibilidad, sus propios determinismos. Y, en cualquier caso, se encontró siendo parte en una polémica que, en este final del siglo XIX, enfrentaba a los historiadores positivistas o «especialistas» con los defensores de una *Kulturgeschichte* ampliada, tales como Salomon Reinach o Henri Berr en Francia y, en Alemania, Wilhelm Dilthey o Karl Lamprecht, el propio maestro de Warburg.

¿Qué podemos concluir de este juego de préstamos y cuestiones en debate sino que el evolucionismo producía su propia crisis, su propia crítica interna? Reconociendo la necesidad de ampliar los modelos canónicos de la *historia* —modelos narrativos, modelos de continuidad temporal, modelos de asunción objetiva—, encaminándose poco hacia una teoría de la *memoria* de las formas —una teoría hecha de saltos y de latencias, de supervivencias y de anacronismos, de voliciones y de inconscientes—, Aby Warburg llevaba a cabo una ruptura decisiva con las nociones mismas de «progreso» y «desarrollo» históricos. Hacía que el evolucionismo jugara contra sí mismo. Lo deconstruía solamente con reconocer esos fenómenos de supervivencia, esos casos de *Nachleben* que ahora tenemos que intentar comprender de nuevo en su elaboración específica.

RENACIMIENTO E IMPUREZA DEL TIEMPO: WARBURG CON BURCKHARDT

Warburg elaboró la noción de *Nachleben* en un marco histórico concreto que constituye el ámbito casi exclusivo de sus estudios publicados: se trata del Renacimiento, en primer lugar el Renacimiento italiano (Botticelli, Ghirlandaio, Francesco del Cossa, pero también Poliziano o Pico della Mirandola) y después el flamenco y el alemán (Memling, Van der Goes, Durero, pero también Lutero o Melanchton). Si una tal 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 Media¹⁷⁷). 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.

Concedamos a Warburg, en todo caso, un cierto gusto —pero sutil y subrepticio— por la provocación: ¿acaso no es provocador hacer que se encuentren, sobre la mesa de trabajo del historiador-filósofo, esas dos nociones tan diferentes que son «supervivencia» y «renacimiento»? Ciertamente, la palabra *Renacimiento*, en alemán, no se dice más que del

175 W. Dilthey, 1890, pp. 507-527.

176 Cfr. F. Gilbert, 1972, pp. 381-391. Warburg pudo leer a Dilthey en el *Festschrift Eduard Zeller* (1887) al lado de Vischer y Usener.

177 E. H. Gombrich, 1970, pp. 309-311.

período histórico: no designa espontáneamente, como en francés o en italiano, un proceso que tendría entonces que designar la expresión *Nachleben der Antike*. Pero persiste la impresión de que el contacto entre los dos términos tiene algo de irritante. Tendremos que constatar que, en efecto, ninguno de los dos podía salir indemne de este contacto: el Renacimiento, como edad de oro en la historia de las artes, perderá algo de su pureza, de su completitud, y, a la inversa, la supervivencia perderá algo de su toque primitivo o pre-histórico.

Pero, ¿por qué ese contexto? ¿Por qué el Renacimiento? ¿Por qué, en particular, haber comenzado o recommenzado —pienso en la tesis de Warburg sobre Botticelli, su primer trabajo publicado¹⁷⁸— por el Renacimiento italiano? En primer lugar, porque era allí exactamente donde había comenzado o recommenzado la historia del arte como saber: Warburg y Wölfflin, antes que Panofsky, reinventarán la disciplina de la historia del arte *volviendo a las condiciones humanistas*, es decir, renacentistas, de un orden del discurso que no siempre había existido como tal. Entrar en el Renacimiento —entrar en la historia del arte por el camino real del Renacimiento— era igualmente, para un joven sabio de finales del siglo XIX, *entrar en una polémica teórica* sobre el estatus mismo, el estilo y los aspectos en juego del discurso histórico en general.

Esta polémica se remonta a Jules Michelet, autor de algunas formulaciones célebres que, por vez primera, esbozaron una noción propiamente histórica e interpretativa del Renacimiento: «descubrimiento del mundo y del hombre», «advenimiento de un arte nuevo», «libre impulso de la fantasía», retorno a la Antigüedad concebido como «una llamada a las fuerzas vivas»¹⁷⁹... Intentemos relativizar lo que tales expresiones tienen hoy de banal o incluso de discutible: cuando Warburg seguía los cursos de Henry Thode en la Universidad de Bonn, oía probablemente cien recriminaciones contra este Renacimiento «moderno», esencialmente percibido como el momento de *invención de una moral anticristiana*. Tales recriminaciones iban dirigidas menos contra el propio Michelet que contra dos pensadores alemanes culpables de haber llevado esas formulaciones a sus consecuencias extremas: esos dos autores no son otros que Jacob Burckhardt y Friedrich Nietzsche¹⁸⁰. Por supuesto, la polémica no concernía solamente al estatus

178 A. Warburg, 1893, pp. 11-63 (trad., pp. 47-100).

179 J. Michelet, 1855, pp. 34-35. Cfr. L. Febvre, 1950, pp. 717-729.

180 H. Thode, 1885. Sobre la historiografía del concepto de Renacimiento en Alemania, Cfr. J. Huizinga, 1920, pp. 243-287. R. Kaufmann, 1932. S. Vietta (dir.), 1994. W.K. Ferguson, 1948, pp. 167-230. *Id.*, 1963.

cristiano o no del Renacimiento italiano, sino al estatus mismo del saber histórico, de sus ambiciones filosóficas y antropológicas. En el corazón de esta polémica se encuentra toda la apuesta de la nueva *Kulturgeschichte* que había sido planteada por Nietzsche y por Burckhardt.

Está claro que, entre las lecciones «franciscanas» de Thode y los escritos «modernos» de Burckhardt, Warburg no dudó ni un solo instante. El nombre del primero no aparece citado ni una sola vez en los *Gesammelte Schriften*, mientras que la herencia del segundo es continuamente reivindicada¹⁸¹. Un solo ejemplo bastará para percibir este contraste: en su artículo de 1902 sobre el retrato florentino Warburg parte justamente de una iconografía franciscana —la *Confirmación de la regla de San Francisco*, representada por Giotto en la iglesia de Santa Croce y por Ghirlandaio en Santa Trinità—, lo que hace aún más flagrante la ausencia de cualquier referencia a Thode¹⁸². De hecho, Warburg pura y simplemente silenciaba el hecho de que su interpretación antropológica del ciclo de Ghirlandaio contradecía punto por punto el esquema propuesto por Thode en su propia obra sobre el Renacimiento. Por el contrario, el mismo texto se abre con una vibrante reivindicación teórica dominada por la autoridad de Burckhardt:

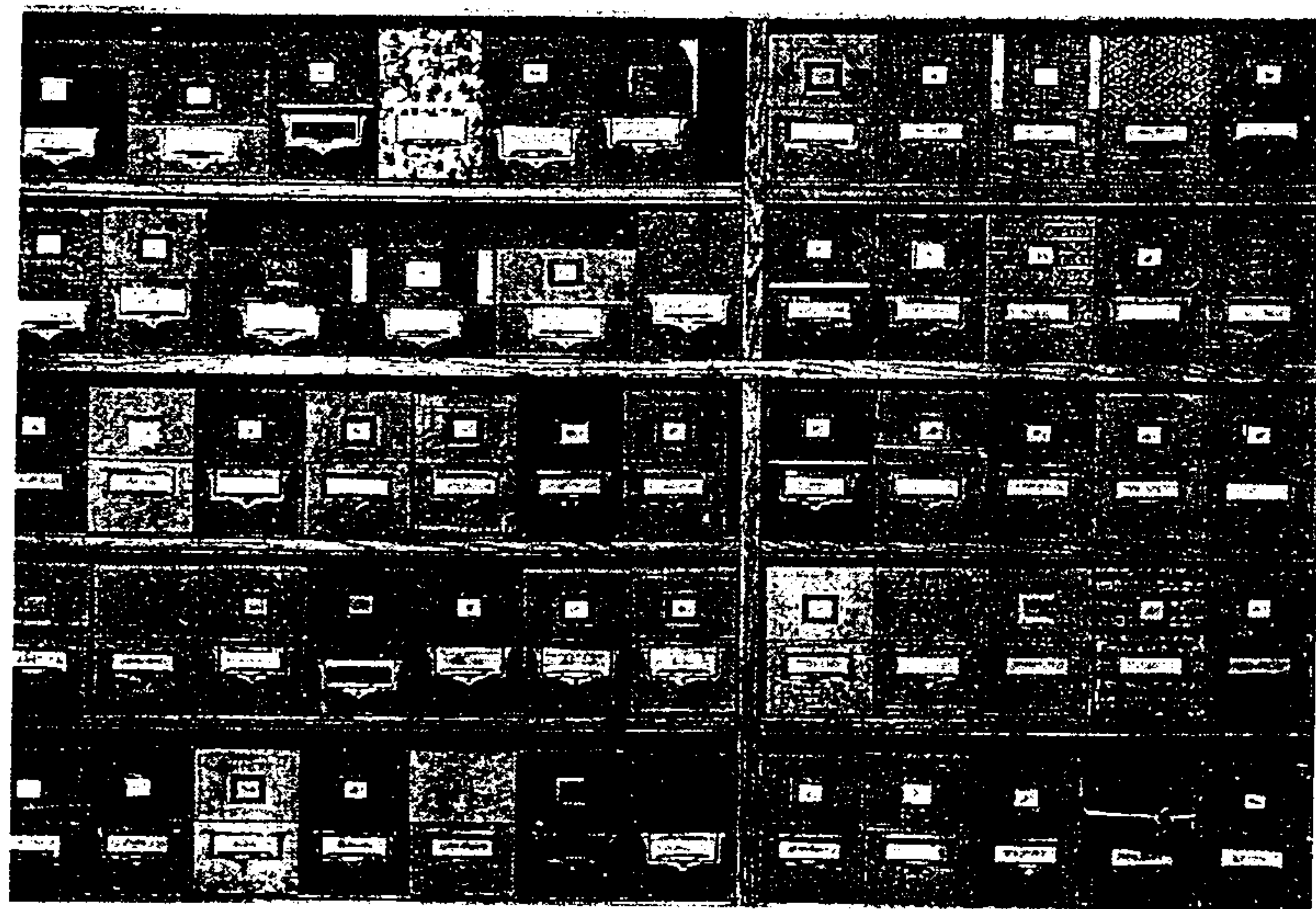
«Jacob Burckhardt, pionero ejemplar (*vorbildlicher Pfadfinder*), ha abierto a la ciencia el ámbito de la civilización del Renacimiento (*Kultur der Renaissance*), y lo ha dominado con su genio; pero nunca ha querido explotar como un tirano egoísta esa región (*Land*) que acababa de descubrir; por el contrario, su abnegación científica (*wissenschaftlichen Selbstverleugnung*) era tal que, en lugar de afrontar el problema de la historia de la civilización conservando su unidad (*Einheitlichkeit*), tan seductora en el plano del arte, lo dividió en varias partes aparentemente sin relación entre sí (*in mehrere äusserlich unzusammenhängende Teile*) con el fin de explorar y describir cada una de ellas con una serena soberanía. Así, en su *Civilización del Renacimiento*, expuso en primer lugar la psicología del individuo social, sin examinar las artes plásticas; después, en su *Cicerone*, se contentó con proponer una «iniciación al placer de las obras de arte». [...] Conscientes de la personalidad superior de Jacob Burckhardt, no debemos, sin embargo, vacilar en avanzar por la vía que él nos ha indicado»¹⁸³.

Esta «vía» (*Bahn*) es de una exigencia metodológica extremadamente difícil de mantener, pero colocará la «abnegación» de Warburg —su *Selbst-*

181 A. Warburg, 1932, II, p. 679 (entrada «Burckhardt» del índice).

182 *Id.*, 1902a, pp. 70-71 (trad., pp. 106-107).

183 *Ibid.*, p. 67 (trad., p. 103).



7. Aby Warburg, *Notizkästen*. Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.

mismo forjado por Burckhardt a lo largo de su libro-río, *La Cultura del Renacimiento en Italia*¹⁸⁸. Se han glosado hasta el infinito los temas y las tesis contenidos en este libro. Se ha saludado su audacia, su aliento, su «genial» movimiento; se ha admirado su manera de reunir un material histórico extraordinariamente rico y polimorfo. Tampoco se ha dejado de someter cada motivo célebre —la oposición entre Edad Media y Renacimiento, el primado de Italia, el «desarrollo del individuo»— a la objeción crítica¹⁸⁹. Se ha señalado que, por encima de todas las críticas, este libro seguía dominando el debate histórico sobre el Renacimiento¹⁹⁰. Pero también se ha hecho de este «dominio» aplastante un argumento a favor de la idea de que Burckhardt creaba, con su obra maestra, un *Renacimiento mítico* cuyo culto iba a terminar por producir lo que Heinrich Mann fustigó con la expresión de *Renacimiento histórico*¹⁹¹.

188 J. Burckhardt, 1860. Cfr. W. Kaegi, 1956, pp. 645-769. F. M. Jansen, 1970. A. Buck, 1987, pp. 7-34. *Id.*, 1989, pp. 23-36. *Id.*, 1990, p. 5-12. M. Ghelardi, 1991, pp. XI-XXIV y 211-222. P. Ganz, 1994, pp. 37-78.

189 Cfr. H. Baron, 1960, pp. 207-222. *Id.*, 1960-1973, pp. 155-181. A. Saporì, 1963, pp. 363-376. R. Klein, 1970, pp. 204-223.

190 Cfr. P. O. Kristeller, 1961, p. 29. D. Hay, 1982, p. 1. G. Braden y W. Kerrigan, 1989, pp. 3-35. F. Jaeger, 1994, pp. 116-134.

191 Cfr. W. Rehm, 1929, pp. 296-328. G. Uckerman, 1985, pp. 42-126. G. Goebel-Schilling, 1990, pp. 78-88. J. B. Bullen, 1994.

Si hay un *mito del Renacimiento*, ese mito es intrínseco a la cultura renacentista misma y corresponde a Burckhardt el mérito de haberlo analizado como tal. El «desarrollo del individuo» tiene que ver, probablemente, con una estructura mítica, o en todo caso una estructura ideológica y política¹⁹², pero no por ello deja de producir menos efectos de conocimiento y de estilo, de verdad y de historia: si el «individuo» es un mito del Renacimiento, al menos habrá engendrado esas fascinantes realidades que son los retratos florentinos del Quattrocento. Ahora bien, es justamente de ahí de donde parte Warburg: analizar un mito, introducirse en sus efectos estéticos, era a la vez captar la medida de su fecundidad (como «ciencia de lo concreto») y deconstruirlo (como conjunto de fantasmas).

El análisis burckhardtiano no interesaba, por tanto, a Warburg por unas pocas generalidades de las que el Renacimiento, como cultura o período, hubiese podido salir totalmente puro y conceptualmente «armado», como Atenea de la cabeza de Zeus. Burckhardt había reconocido, ciertamente, un «desarrollo del individuo» en la Italia del Renacimiento, pero ese «desarrollo» encontraba su extraña conclusión en un análisis de los síntomas y de las agudezas, de las parodias y de las difamaciones —otros tantos obstáculos para un modelo trivialmente evolucionista— de las que el individuo habría sido, desde Francesco Sacchetti hasta Aretino, una incesante víctima: Burckhardt hablaba, pues, del «desarrollo del individuo» no como el puro progreso de una emancipación sino también como un *desarrollo de su perversidad*¹⁹³.

Se pueden derivar de este análisis dos interpretaciones muy diferentes. La primera es moralista: sigue el modelo «grandeza y decadencia» de los pesimismos del siglo XVIII¹⁹⁴. Tiende un puente —legítimo— entre Burckhardt y Schopenhauer¹⁹⁵. Pero, al enfatizar el motivo del declive, termina por no ver en Burckhardt más que un ideólogo pasadista, un antidemócrata precursor del *Kulturpessimismus* a lo Spengler, o incluso un defensor de las «revoluciones conservadoras» que prepararon en Alemania el advenimiento del nazismo¹⁹⁶. La otra interpretación es estructural: apunta más a los *funcionamientos de la historia* que a los *juicios sobre la historia*. Presenta la ventaja

192 J. Burckhardt, 1860, I, pp. 197-245.

193 *Ibid.*, I, pp. 228-245.

194 Cfr. É. Gebhart, 1887, pp. 66.

195 Cfr. H. White, 1973, pp. 230-244 y 263.

196 Cfr. P. W. Krüger, 1930. A. Momigliano, 1955, pp. 283-298. M. A. Holly, 1988, pp. 47-73 (reeditado, con algunas modificaciones, en *id.*, 1996, pp. 29-63). J. Lefebvre, 1989, pp. 129-152. J. Nurdin, 1992, pp. 129-135.

—que Warburg comprendió perfectamente— de ser dialéctica y, por eso mismo, epistemológicamente fecunda. Cuando Burckhardt fustiga a la «cultura moderna» y su incapacidad para «comprender la Antigüedad»¹⁹⁷, lo que hace no es tanto pronunciar un juicio «reaccionario» cuanto poner el dedo, de manera crítica, sobre el problema más general de la relación entre una cultura y su memoria: una cultura que rechaza su propia memoria —sus propias supervivencias— está tan abocada a la impotencia como una cultura inmovilizada en la perpetua conmemoración de su pasado. No de otro modo pensaba Walter Benjamin, en mi opinión¹⁹⁸.

El «desarrollo del individuo» en el Renacimiento porta en sí mismo el desarrollo de sus síntomas, de sus perversiones, de sus negatividades: ¿qué podemos concluir de esta proposición? Una visión moralista hablará de «decaencia», en nombre de una pureza que no se sabe bien si situarla, como Winckelmann, tan sólo en el tiempo del «milagro griego». 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 que fue a partir de tal interpretación como pudo arrancar el trabajo de Warburg utilizando aquello que, en los análisis de Burckhardt, podía construir una noción incisiva de esta impureza del tiempo: construir, en suma, el fundamento teórico de la «supervivencia».

De entrada, Burckhardt había decidido plantearse en toda su medida esa *complejidad de los tiempos* propia del Renacimiento: era imposible, pues —e históricamente nefasto—, resumir éste en la bella ciencia de un Leonardo, el angelismo de un Rafael o el genio de un Miguel Ángel. Medio siglo antes de que Freud definiera su «regla fundamental» de no omisión, Burckhardt escribía que el historiador no debe «excluir nada de lo que pertenece al pasado»¹⁹⁹: las lagunas, los continentes negros, los contra-motivos, las aberraciones, forman parte de su búsqueda. Y he aquí por qué el famoso «desarrollo del individuo» debe ser pensado con lo que Burckhardt llama una «mezcla de superposiciones antiguas y modernas»²⁰⁰, característica de la Italia renacentista (es sabido que Warburg hará un análisis similar para la Alemania de Lutero y de Melanchton). Mientras que Robert Klein veía en Burckhardt «una cierta oposición entre las dos orientaciones del

197 J. Burckhardt, 1865-1885, pp. 2 y 5-6.

198 Cfr. G. Didi-Huberman, 2000, pp. 85-155.

199 J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2.

200 *Id.*, 1860, III, pp. 142-191.

Renacimiento» —el espíritu *positivo* del «descubrimiento del hombre y del mundo» y el espíritu *fantástico* de las ficciones esotéricas²⁰¹—, nosotros sentimos la tentación de reconocer algo así como una clarividencia dialéctica, un *pensamiento de las tensiones y de las polaridades* que Warburg, por su parte, sistematizará en cada nivel de análisis.

En tales condiciones, no se comprende cómo la famosa «resurrección de la Antigüedad»²⁰² podría ser pensada según la temporalidad de un puro y simple retorno de lo mismo (del mismo «ideal de belleza», por ejemplo). Es su relación —fatalmente *anacrónica*— con las especificidades del presente y del lugar, la Italia del siglo XV, lo que da a este *retorno* su vocación por las *diferencias*, por las complejidades, por las metamorfosis²⁰³. Es el encuentro del tiempo largo de las supervivencias —Burckhardt no las llama así, sino que dice: «[...] esta Antigüedad había dejado sentir su influencia desde hacía largo tiempo»— con el tiempo breve de las decisiones estilísticas lo que hace del Renacimiento un fenómeno tan complejo²⁰⁴.

Y ésa es la razón de que Burckhardt, a propósito del concepto histórico del *renacer* —anotado bajo esta forma verbal, en francés, en un manuscrito de 1856—, pueda describir un verdadero movimiento dialéctico: entre el *tiempo-corte* de lo que llama la «recuperación» del pasado antiguo y el *tiempo-remolino* de los «residuos vitales» (*lebensfähige Reste*), que han permanecido latentes, eficaces en un cierto sentido, en el corazón mismo de la «larga interrupción» que los mantenía desapercibidos²⁰⁵. La Antigüedad no es un «puro objeto del tiempo» que retorna tal cual cuando se la convoca: es un gran movimiento de tierras, una sorda vibración, una armonía que atraviesa todas las capas históricas y todos los niveles de la cultura:

«La historia del mundo antiguo, al menos la de los pueblos cuya vida se prolonga en el nuestro, es como un acorde fundamental que todavía se oye resonar sin cesar a través de la masa de los conocimientos humanos»²⁰⁶.

No nos sorprenderá tanto, entonces, el hallar bajo la pluma de Burckhardt una proposición tan radical —y escandalosa a ojos de los devotos estéticos del Renacimiento— como ésta: «El Renacimiento no creó ningún estilo

201 R. Klein, 1970, p. 219.

202 J. Burckhardt, 1860, II, pp. 11-69.

203 *Ibid.*, II, pp. 11-12.

204 *Ibid.*, II, p. 13.

205 Citado por M. Ghelardi, 1991, p. 129.

206 J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2.

orgánico propio» (*kein eigener organischer... Stil*)²⁰⁷. ¿Qué quiere decir esto? Que el Renacimiento es impuro, tanto en sus estilos artísticos como en la temporalidad compleja de sus idas y vueltas entre presente vivo y Antigüedad rememorada. No podemos imaginar, en el siglo XIX, una crítica más aguda tanto del historicismo (en su búsqueda de la unidad de tiempo) como del esteticismo (en su búsqueda de la unidad de estilo)²⁰⁸.

El Renacimiento es impuro: Warburg no cesará nunca de profundizar y de construir —gracias a los conceptos específicos del *Nachleben* y las *Pathosformeln*— tal observación. El Renacimiento es impuro: tal sería, quizás, el límite que impone a la mirada de todo ideal, y tal es, sin embargo, su vitalidad misma. Warburg lo escribe exactamente en 1920: la «mezcla de elementos heterogéneos» (*Mischung heterogener Elemente*) designa lo que hay de «vital» (*so lebenskräftig*) en la «cultura del Renacimiento» (*Kultur der Renaissance*)²⁰⁹. Designa el carácter «híbrido» del estilo florentino (*Mischstil*)²¹⁰. Implica una constante dialéctica de «tensiones» y de «compromisos», de suerte que la cultura renacentista terminará por presentar a ojos del historiador algo así como un verdadero «organismo enigmático»:

«Cuando maneras contradictorias de concebir la vida (*Lebensanschauung*) impulsan a los miembros aislados de la sociedad a enfrentamientos mortales y les inspiran una pasión unilateral, causan de modo irresistible la decadencia (*Verfall*) de la sociedad; y, sin embargo, son, al mismo tiempo, fuerzas (*Kräfte*) que favorecen la expansión de la más elevada civilización. [...] Es en este terreno donde crece la flor del Renacimiento florentino. Las cualidades totalmente heterogéneas (*heterogene Eigenschaften*) del idealista medieval y cristiano, caballeresco y romántico, o incluso clásico y platonizante, por una parte, y del pragmático mercader etrusco-pagano, vuelto hacia el mundo exterior, por otra, impregnan al hombre de la Florencia de los Medicis y se unen en él para formar un organismo enigmático (*ein rätselhafter Organismus*), dotado de una energía vital (*Lebensenergie*) primaria y, sin embargo, armónica»²¹¹.

207 Citado por M. Ghelardi, 1991, p. XVI.

208 Cfr. G. Boehm, 1991, pp. 73-81.

209 A. Warburg, 1920, pp. 208-209 (trad., p. 255).

210 *Id.*, 1906, p. 127 (trad., p. 163).

211 *Id.*, 1902a, p. 74 (trad., p. 110).

LEBENSFÄHIGE RESTE: LA SUPERVIVENCIA ANACRONIZA LA HISTORIA

El Renacimiento es impuro —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— de 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 a 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?

Nuestra hipótesis de lectura será que, más allá de la evocación burckhardtiana de los «residuos vitales», el *Nachleben* de Warburg aporta un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo que rompe no solamente con las filiaciones vasarianas (esos relatos familiares) y las nostalgias winckelmannianas (esas elegías del ideal), sino también con toda presunción usual sobre el sentido de la historia. El *Nachleben* de Warburg implica, pues, toda una teoría de la historia: es en relación con el hegelianismo como, a fin de cuentas, debemos juzgar, o calibrar, tal concepto²¹².

212 Cfr. A. Dal Lago, 1984, pp. 73-79, que refuta los planteamientos de E. H. Gombrich, 1969, pp. 24-59.

Constatemos, para empezar, que el propio Warburg veía en la «supervivencia de la Antigüedad» un «problema capital» (*Hauptproblem*) de toda su investigación. Es algo que viene atestiguado por sus colaboradores y amigos más próximos, como Fritz Saxl²¹³ o Jean Mesnil:

«La biblioteca fundada en Hamburgo por el profesor Warburg se distingue entre todas las bibliotecas por el hecho de que no está dedicada a una o varias ramas del saber humano, de que no entra en ninguna de las categorías habituales, ya sean generales o locales, sino que ha sido formada, clasificada y orientada con vistas a la solución de un problema, o más bien, de un amplio conjunto de problemas conexos. Este problema es el que preocupó a Aby Warburg desde su juventud: ¿qué representaba en realidad la Antigüedad para los hombres del Renacimiento?, ¿cuál era su significación para ellos?, ¿en qué ámbitos y por qué vías ejerció su influencia? La cuestión así planteada no es para él una cuestión de orden únicamente artístico y literario. El Renacimiento no le suscita solamente la idea de un estilo, sino también y sobre todo la idea de una *cultura*: el problema de la supervivencia y del renacimiento de la antigüedad es un problema religioso y social tanto como artístico»²¹⁴.

La clasificación actual de la biblioteca de Warburg testimonia todavía esta obsesión: prácticamente cada sección importante comienza con una sub-sección sobre la «supervivencia de la Antigüedad» —supervivencia de los dioses antiguos, de los saberes astrológicos, de las formas literarias, de los motivos figurativos, etc.—. Los volúmenes de conferencias (*Vorträge der Bibliothek Warburg*) publicados entre 1923 y 1932 por Fritz Saxl llevan igualmente la marca constante de este problema: sólo con abrir el primero de estos volúmenes vemos cómo se codean un artículo sobre Durero como intérprete de la Antigüedad (por Gustav Pauli) y un estudio sobre las supervivencias helenísticas en la magia árabe (por Helmut Ritter), la famosa conferencia de Ernst Cassirer sobre el concepto de «forma simbólica» y un ensayo de Adolph Goldschmidt sobre «La supervivencia de las formas antiguas en la Edad Media» (*Das Nachleben der antike Formen im Mittelalter*)²¹⁵. Todo el esfuerzo bibliográfico del Instituto Warburg convergerá finalmente en la edición de los dos volúmenes dedicados exclusivamente al problema de la supervivencia de la Antigüedad²¹⁶.

213 F. Saxl, 1920, pp. 1-4. *Id.*, 1922, pp. 220-272.

214 J. Mesnil, 1926, pp. 237.

215 F. Saxl (dir.), 1921-1932. La misma puntualización debe hacerse a propósito de los 21 volúmenes de los *Studien der Bibliothek Warburg*, publicados entre 1922 y 1932.

216 H. Meier, R. Newald y E. Wind (dirs.).

Pero ¿caso era tan novedoso el problema? ¿No había proyectado ya el Neoclasicismo de Winckelmann y sus seguidores la Antigüedad (*Altertum*) hasta el presente vivo (*Gegenwart*) de los hombres del siglo XIX²¹⁷? Ernst Gombrich ha insistido en la influencia de un texto de Anton Springer —el primer capítulo de su libro *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, publicado en 1867— sobre «La supervivencia de la Antigüedad en la Edad Media» (*Das Nachleben der Antike im Mittelalter*): al margen de un pasaje en el que Springer hablaba del drapeado antiguo como un «perfecto instrumento de expresión», Warburg habría indicado con un lacónico «Bravo» su asentimiento²¹⁸.

Warburg poseía, ciertamente, un conocimiento histórico muy preciso de toda la literatura histórica concerniente al problema de la «tradición antigua». Pero, desde nuestro punto de vista, este conocimiento marca más fuertemente aún la diferencia que iba a separar su propia noción del *Nachleben* de todas las que, bajo diversas denominaciones, podían circular en su época²¹⁹. Así, pues, ¿en qué sentido la supervivencia según Warburg podía romper con todas las que la precedían o le eran contemporáneas? Esencialmente, en que no se la podía superponer a ninguna periodización histórica. El *Nachleben* de Springer simplificaba la historia periodizándola: permitía mantener una Antigüedad «disminuida» en sus supervivencias medievales por oposición a la Antigüedad «triumfante» del Renacimiento. El *Nachleben* de Warburg es, por su parte, un concepto estructural. Conciérne al Renacimiento tanto como a la Edad Media: «Cada período tiene el Renacimiento de la Antigüedad que merece» (*jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient*), escribió²²⁰. Pero también habría podido decir, simétricamente, que cada período tiene las supervivencias que merece, o, más bien, que le son necesarias y, en un cierto sentido, le subyacen estilísticamente.

La supervivencia tal y como la entiende Warburg no nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la historia: impone una desorientación temible para toda veleidad de periodización. Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe *otro tiempo*. Desorienta, pues, la historia, la abre,

217 W. Herbst, 1852.

218 E. H. Gombrich, 1970, pp. 49-50. Cfr. A. Springer, 1867 (Warburg utilizaba la segunda edición, 1886), que Eugène Müntz en Francia comentaba así: «[...] uno de los maestros de la historia del arte, M. Antoine Springer, profesor en la Universidad de Leipzig, nos muestra a la Antigüedad sobreviviéndose en cierto modo (tal es el sentido de la palabra *Nachleben*) a través de la Edad Media». E. Müntz, 1887, p. 631.

219 Cfr. G. Dehio, 1895. L. Friedländer, 1897, pp. 210-240 y 370-401. E. Jaeschke, 1900. H. Semper, 1906. P. Cauver, 1911. R. W. Livingstone, 1912.

220 A. Warburg, 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 238).

la complica. Para decirlo todo, la *anacroniza*. Impone la paradoja de que las cosas más antiguas vienen a veces *después de las cosas menos antiguas*: así, la astrología de tipo indio —la más lejana posible— vuelve a hallar un valor de uso en la Italia del siglo XV *después* de haber sido suplantada y apartada por las astrologías griega, árabe y medieval²²¹. Este solo ejemplo, ampliamente estudiado por Warburg, muestra cómo la supervivencia *desorienta la historia*, cómo cada período está tejido con su propio nudo de antigüedades, de anacronismos, de presentes y de propensiones al futuro.

¿Por qué el saber medieval sobrevive en Leonardo da Vinci? ¿Por qué el gótico septentrional sobrevive al Renacimiento clásico? Ya Michelet decía de la Edad Media que es «tanto más difícil de matar cuanto que ya está muerta desde hace largo tiempo»²²². Son, en efecto, las cosas que están muertas ya desde hace largo tiempo las que frecuentan más eficazmente —más peligrosamente— nuestra memoria: cuando el ama de casa actual consulta su horóscopo, continúa manipulando los nombres de dioses en los que ya nadie cree. La supervivencia, pues, *abre la historia* —algo a lo que Warburg apelaba cuando hablaba de una «historia del arte en el sentido más amplio» (*wohl zum Beobachtungsbereich der Kunstgeschichte im weiten Sinne*)—: una historia del arte abierta a los problemas antropológicos de la superstición, de la transmisión, de las creencias²²³. Una historia del arte informada por esa «psicología de la cultura» por la que Warburg había comenzado a apasionarse con Hermann Usener y Karl Lamprecht.

En la medida misma en que amplía el campo de sus objetos, de sus aproximaciones, de sus modelos temporales, la supervivencia *hace más compleja la historia*: libera una especie de «margen de indeterminación» en la correlación histórica de los fenómenos. El *después* llega casi a liberarse del *antes* cuando se une a ese fantasmático «antes del antes» superviviente: como en la obra de Rembrandt, calificada por Warburg de «más antigua y más clásica» —más ovidiana, en suma— que la de un Antonio Tempesta, que le precede históricamente²²⁴. La forma llega casi a liberarse del contenido, como en los frescos de Ferrara, donde la estructura renacentista —la posición recíproca de las figuras, la referencia astrológica misma— coexiste con una iconografía todavía medieval, heráldica y caballeresca²²⁵.

221 Cfr. A. Warburg, 1912, p. 178 (trad., p. 205).

222 J. Michelet, 1855, p. 36.

223 A. Warburg, 1920, p. 201 (trad., p. 249).

224 A. Warburg, 1926a (citado por E. Gombrich, 1970, pp. 229-238).

225 *Id.*, 1912, pp. 178-190 (trad., pp. 205-213).

Constatar todo esto es rendirse a la evidencia de que las ideas de *tradición* y *transmisión* son de una complejidad temible: son históricas (Edad Media, Renacimiento), pero también son anacrónicas (Renacimiento *de la* Edad Media, Edad Media *del* Renacimiento); están hechas de procesos conscientes y procesos inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones —todos estos términos son del propio Warburg²²⁶—. Bastará con un desplazamiento de perspectiva en el que se dialectice el modelo histórico del *renacimiento* y el modelo anacrónico de la *supervivencia* para que la idea misma de una transmisión en el tiempo se vuelva problemática. Y ello tanto más cuanto que esta complejidad, según Warburg, tenía que contar con la referencia obstinada a una *antropología* subyacente por las cuestiones conjugadas de la creencia, la alienación, el saber —y, desde luego, la imagen—:

«En la perspectiva de la evolución (*Wandel*) de las imágenes de estas divinidades, primero transmitidas, después olvidadas y redescubiertas (*überliefert, verschollen und wiederentdeckt*), la historia de la Antigüedad encierra conocimientos todavía no explotados para una historia del pensamiento antropomórfico y de su significación (*eine Geschichte der Bedeutung der antropomorphistischen Denkweise*) [...] Desde este punto de vista, las imágenes y las palabras (*Bilder und Worte*) de que hemos hablado —una pequeña parte de las que habríamos podido disponer— deben ser consideradas en cierto sentido como documentos de archivos aún inexplorados que testimonian la trágica historia de la libertad de pensamiento (*die tragische Geschichte der Denkfreiheit*) del europeo moderno. Teníamos también que demostrar con ayuda de un método positivo cómo es posible mejorar la metodología de la ciencia de las civilizaciones (*kulturwissenschaftliche Methode*): relacionando la historia del arte y las ciencias religiosas (*die Verknüpfung von Kunstgeschichte und Religionwissenschaft*)»²²⁷.

Dado que está entretejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad y brutales resurgimientos, la supervivencia termina por *anacronizar la historia*. Con ella, en efecto, se desmorona toda noción cronológica de la duración. En primer lugar, la supervivencia *anacroniza el presente*: desmiente violentamente las evidencias del *Zeitgeist*, ese «espíritu del tiempo» sobre el que con tanta frecuencia se basa la definición de los estilos artísticos. Warburg gustaba de citar la frase de Goethe según la cual «lo

226 *Id.*, 1932, II, pp. 670-673 (índice, sv. «Antike, Nachleben»).

227 *Id.*, 1920, pp. 259-260 (trad., pp. 281 y 285-286).

que se llama el espíritu del tiempo (*Geist der Zeiten*) no es en realidad sino el espíritu del honorable historiador en el que este tiempo es pensado...». En función de ello, la grandeza de un tiempo, de un artista o de una obra de arte era reconocida por Warburg —contrariamente a lo que pretende hacernos creer la excesivamente habitual lectura sociológica de su obra— según su capacidad de *resistencia* a tal espíritu, a tal «tiempo de época»²²⁸.

En segundo lugar, la supervivencia *anacroniza el pasado*: si el Renacimiento fue analizado por Warburg como un «tiempo impuro», era también porque el pasado cuyas «fuerzas vivas» convocaba —la Antigüedad clásica— tampoco tenía nada de origen absoluto. El origen forma, en consecuencia, una temporalidad impura de hibridaciones y sedimentos, de pretensiones y perversiones: en los ciclos pictóricos del palacio Schifanoia lo que sobrevive es un modelo oriental de astrología en el que formas griegas más antiguas habían conocido ya un largo proceso de alteración. A partir del momento en que el historiador del arte asume el riesgo de reconocer las largas duraciones presentes en los monumentos artísticos del Renacimiento —es así como Warburg presentará conjuntamente una obra de Rafael y el arco de Constantino en Roma, separados por más de mil doscientos años²²⁹—, asume también, lógicamente, el riesgo del anacronismo: considerémoslo como una decisión de reconocer el anacronismo inscrito en la evolución histórica misma.

Porque la supervivencia abre una brecha en los modelos usuales de la evolución. Desvela en ella paradojas, ironías del destino y cambios no rectilíneos. *Anacroniza el futuro*, en cuanto que es reconocida por Warburg como una «fuerza formativa para el surgimiento de los estilos» (*als stilbildende Macht*)²³⁰. Que Lutero y Melancton muestren su interés por las «supervivencias de prácticas misteriosas de la religiosidad pagana» (*an den fortlebenden mysteriösen Praktiken heidnischer Religiosität*) es algo que, desde luego, «parece tan paradójico para nuestra concepción rectilínea de la historia» (*geradlinig denkende Geschichtsauffassung*)²³¹. Pero eso es lo que justificaba plenamente la reivindicación por Warburg de un modelo de tiempo específico para la historia de las imágenes: lo que él llamaba, como se ha visto, una investigación de «su propia teoría de la evolución» (*uhre eigene Entwicklungslehre*)²³².

228 *Id.*, 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, pp. 313-314).

229 *Id.*, 1914, p. 173 (trad., p. 223).

230 *Id.*, 1893, p. 13 (trad., p. 49).

231 *Id.*, 1920, p. 209 (trad., p. 255).

232 *Id.*, 1912, p. 185 (trad., p. 215).

Ya estamos un poco mejor equipados para comprender las paradojas de una historia de las imágenes concebida como una *historia de los fantasmas* —supervivencias, latencias y reapariciones mezcladas con el desarrollo más manifiesto de los períodos y de los estilos—. Una de las formulaciones más sorprendentes de Warburg —que data de 1928, un año antes de su muerte— será el definir la historia de las imágenes que él practicaba como una «historia de fantasmas para adultos» (*Gespentergeschichte für Ganz Erwachsene*)²³³. Pero, ¿de quién, de dónde o de cuándo son estos fantasmas? Los admirables textos de Warburg sobre el retrato —su mezcla de precisión arqueológica y empatía melancólica— inducen antes que nada a la idea de que estos fantasmas conciernen a la insistencia, a la *supervivencia de una post-muerte*.

Cuando trabajaba sobre los retratos de la familia Sassetti (una familia de banqueros, como la suya propia), Aby Warburg escribió a su hermano Max una carta conmovedora en la que trataba de describirle cómo todo su trabajo de archivo, aun siendo «árido» (*eine trockene Arbeit*), no por ello dejaba de ser «terriblemente interesante» (*colossal interessant*) desde el momento en que devolvía una especie de vida, y hasta una palpitación, a esas «imágenes fantasmáticas» (*schemenhafte Bilder*) de seres desaparecidos tanto tiempo antes²³⁴. A partir de ahí podemos comprender mejor el «vivo» paradójico de los retratos florentinos (es decir, su relación física con la muerte) y, en consecuencia, su «animismo» tan poderoso (es decir, su relación psíquica con lo inanimado)²³⁵. ¿Acaso no fue en los sarcófagos, esos estuches de la muerte, donde los artistas del Renacimiento escrutaron —desde Nicola Pisano a Donatello y más lejos aún— las fórmulas clásicas para representar la vida misma, esa «vida en movimiento» que sobrevivía como fosilizada en el mármol de los vestigios romanos²³⁶?

Pero eso no es todo. Los fantasmas de esta historia de las imágenes vienen también de un pasado incoativo: *son la supervivencia de un ante-nacimiento*. Su análisis debería enseñarnos algo decisivo sobre lo que Warburg llamaba la «formación de un estilo», su morfogénesis. El modelo del *Nachleben* no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue, más bien, el elemento fecundo de las mismas, lo que en ellas deja huella, y, desde ese momento, se hace susceptible de una memoria, de un

233 *Id.*, 1928-1929, p. 3.

234 *Id.*, Carta a su hermano Max del 30 de junio de 1900 (citada por E. H. Gombrich, 1970, p. 129).

235 Cfr. G. Didi-Huberman, 1994, pp. 383-432.

236 Cfr. I. Ragusa, 1951. S. Contarini, 1992, p. 91, que cita una expresión muy warburgiana de André Jolles sobre el Renacimiento como un fenómeno que hubiera tenido «su cuna en una tumba».

retorno, incluso de un «renacimiento». Sería, epistemológicamente hablando, como la redefinición del modelo biomórfico de la evolución.

Vida, muerte y renacimiento, progreso y decadencia —los modelos puestos en circulación desde Vasari— no bastan ya para describir la historicidad sintomática de las imágenes. Darwin, por supuesto, ha pasado por ahí: su análisis de las «apariciones accidentales» —verdaderos síntomas o *malestares en la evolución*— articulaba notablemente el «retorno de los caracteres perdidos» con el motivo de las «latencias» en las que sobrevive la estructura biológica del «antepasado común»:

«Sin embargo, encontramos otro caso en las palomas, esto es, la aparición accidental en todas las razas de una coloración azul-pizarra, dos bandas negras en las alas, lomos blancos, con una barra en el extremo de la cola, cuyas plumas exteriores están, cerca de su base, exteriormente bordeadas de blanco. Como estas diferentes marcas constituyen un carácter del antepasado común, la paloma silvestre, resulta incontestable, creo, que estamos ante un caso de retorno y no ante una variación nueva. [...] Sin duda es muy sorprendente que ciertos caracteres reaparezcan después de haber desaparecido durante un gran número de generaciones, centenares quizás. [...] En una raza que no se ha cruzado pero en la que los dos ancestros tronco han perdido algunos caracteres que poseía su ancestro común, la tendencia al retorno de este carácter perdido podría, a partir de lo que podemos saber, transmitirse de manera más o menos enérgica durante un número ilimitado de generaciones. Cuando un carácter perdido reaparece en una raza después de un gran número de generaciones, la hipótesis más probable es no que el individuo afectado se haya puesto de repente a recordar a un antepasado del que está separado por varios cientos de generaciones, sino que el carácter en cuestión se encontraba en estado latente en los individuos de cada generación sucesiva y que finalmente ese carácter se ha desarrollado bajo la influencia de condiciones favorables cuya naturaleza ignoramos»²³⁷.

EL EXORCISMO DEL *NACHLEBEN*: GOMBRICH Y PANOFSKY

Antes de interrogarnos sobre la naturaleza de las condiciones por las cuales, en historia del arte, una forma antigua puede ser susceptible de *supervivencia* en algunos casos y de *renacimiento* en otros, tratemos de situar el destino mismo de esta problemática en la historia de la disciplina. ¿Ha sido comprendido el *Nachleben* de Warburg? Por algunos sí, ciertamente. Por la *main stream*, desde luego que no. Demos algunos ejemplos.

Cuando en 1911 Julius von Schlosser publicó su *Historia del retrato en cera*, quedó claro que el vocabulario de la supervivencia —tomado de Tylor pero, sobre todo, de Warburg, de quien Schlosser era amigo²³⁸— había ofrecido la única vía teórica posible para comprender el fenómeno más extraño de la escultura en cera, esto es, su larga duración, su resistencia a la historia de los estilos, su capacidad de sobrevivir sin evolucionar significativamente²³⁹. Schlosser comprendía que la historia de las imágenes no es en absoluto una «historia natural», sino más bien una elaboración, una «construcción metodológica» (*ein methodisches Präparat*), y que escapa a las leyes del «evolucionismo» trivial, lo que justificará, al final del libro, su crítica inapelable a las «pretensiones teleológicas» de tipo vasariano²⁴⁰.

Sin duda Schlosser dejaba sin tratar —más por modestia que por ignorancia— un cierto número de problemas teóricos inherentes al modelo de la supervivencia. Pero una idea fuerte comenzaba a tomar cuerpo: la de que,

238 J. von Schlosser, 1924a, p. 36.

239 Cfr. G. Didi-Huberman, 1998c, pp. 138-162.

240 J. von Schlosser, 1911, pp. 9-11 y 119-121 (trad., pp. 7-9 y 171-172).

si el arte tiene una historia, las imágenes, por su parte, tienen supervivencias, que las «desclasifican», las apartan de la esfera habitual de las obras de arte. Su supervivencia tiene como contrapartida el desprecio en el que las mantiene una historia «elevada» de los estilos artísticos²⁴¹. Y ésa es la razón de que, desde hace muchos años, la *Historia del retrato en cera* haya sido más leída por los antropólogos que por los historiadores del arte.

Edgar Wind probablemente nunca arriesgara —a propósito de las cuestiones de los modelos tiempos— opciones teóricas tan radicales, tan exploratorias, como las de Warburg y Schlosser. Pero comprendió muy bien que la palabra *supervivencia* debía ser empleada más allá de la «metáfora biológica» trivial: «Cuando hablamos de la 'supervivencia' de la Antigüedad —escribía en 1934—, entendemos por ello que los símbolos creados por los Antiguos han continuado ejerciendo su poder sobre generaciones sucesivas; pero ¿qué entendemos por la palabra 'continuar'?». E indica que la supervivencia supone todo un conjunto de operaciones en las que juegan de concierto el olvido, la transformación de sentido, el recuerdo provocado, el hallazgo inopinado, etc., debiendo esta complejidad recordarnos el carácter *cultural* y no natural de la temporalidad en juego²⁴². Con ello Wind criticaba no solamente la «historia inmanente» de Wölfflin sino también la «historia continua» (*historical continuity*) en general, que ignora aquello de lo que toda supervivencia es teatro: un juego de las «pausas» y de las «crisis», de los «saltos» y de los «retornos periódicos» (*periodic reversions*), todo eso que forma no un relato de la historia sino una madeja de la memoria (*memory-mnemosyne*). No una sucesión de hechos artísticos sino una teoría de la complejidad simbólica²⁴³.

No se podía ser más claro sobre la crítica del historicismo contenida en la hipótesis misma de la supervivencia. Gertrud Bing ha señalado muy bien la situación paradójica de Warburg en la epistemología de las ciencias históricas (y se podría, creo, hacer una precisión análoga a propósito de Michel Foucault): de un lado, se ve abocado a ser parcial, e incluso a equivocarse sobre ciertos hechos históricos; de otro, su hipótesis sobre la memoria —ese tipo específico de memoria que supone el *Nachleben*— modificará en profundidad la comprensión misma de lo que es un fenómeno histórico. Significativamente, Gertrud Bing insistía en la manera en que el *Nachleben* transforma toda nuestra idea de la tradición: ésta no es ya un río continuo en el

241 *Ibid.*, p. 10 (trad., p. 8). *Id.*, 1894, pp. 9-43.

242 E. Wind, 1934, p. VIII.

243 *Ibid.*, p. VII.

que las cosas se transmiten simplemente de cabecera a desembocadura, sino una dialéctica tensa, un drama que se representa entre el curso del río y sus propios remolinos²⁴⁴. Debemos constatar, una vez más, que Walter Benjamin no se encuentra muy lejos de este modo de pensar la historicidad²⁴⁵.

Pero hay que decir que esta lección ha sido escasamente seguida. El historiador prefiere con frecuencia no correr el riesgo de equivocarse: a sus ojos, un hecho exacto vale más que una hipótesis, que es, por su propia naturaleza, incierta. Podemos llamar a esta actitud modestia científica, pero también podemos llamarla cobardía o incluso pereza filosófica. Se trata, en el peor de los casos, de un odio positivista hacia toda «teoría». 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 arte²⁴⁶.

Para lograr este fin habrán sido necesarias 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*²⁴⁷. La segunda operación consiste en *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. Gombrich terminará, así, por distinguir la oscura «tenacidad» de las supervivencias medievales y la «flexibilidad» inventiva de las imitaciones *all'antica* que sólo un Renacimiento digno de este nombre habrá podido producir a partir del siglo XV²⁴⁸.

Dilucidar los avatares de la supervivencia llevaría, tarea aplastante, a rehacer toda la historia de la disciplina después de Warburg. Señalemos solamente los hitos más importantes. A comienzos de los años veinte, Adolph

244 G. Bing, 1965, pp. 301-302 y 310.

245 Cfr. G. Didi-Huberman, 2000, pp. 85-155.

246 E. H. Gombrich, 1970, pp. 307-324.

247 *Ibid.*, p. 16. *Id.*, 1994a, pp. 48, donde la cuestión warburgiana *Was bedeutet das Nachleben der Antike?* se traduce así: «How are to interpret the continued revivals of elements of ancient culture in Western civilisation?».

248 *Id.*, 1961, pp. 122-128.

Goldschmidt publicaba en el primer volumen de los *Vorträge der Bibliothek Warburg* un artículo sobre «La supervivencia de las formas antiguas en la Edad Media»: atento desde el principio a la paradoja del *Nachleben* —indicador a la vez de una «vida continuada» (*Weiterleben*) y de una «muerte continuada» (*Weitersterben*)— Goldschmidt trataba de *extender a la Edad Media* lo que Warburg había hallado en Botticelli, insistiendo sobre todo en el papel expresivo del drapeado en el arte bizantino²⁴⁹. Veinte años más tarde, Jean Seznec invocaba la «supervivencia de los dioses antiguos» como un argumento de perturbación cronológica destinado, igualmente, a mostrar, *en la interferencia entre Edad Media y Renacimiento*, la amplitud del campo de las supervivencias:

«La antítesis tradicional entre Edad Media y Renacimiento se atenúa a medida que se conocen mejor una y otro: la primera aparece menos sombría y menos estática, el segundo menos brillante y menos repentino. Nos damos cuenta, sobre todo, de que la Antigüedad pagana, lejos de 're-nacer' en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y en el arte medievales; los dioses mismos no resucitan, porque jamás han desaparecido de la memoria y de la imaginación de los hombres. [...] La diferencia de los estilos nos impide percibir esta continuidad de la tradición, porque el arte italiano de los siglos XV y XVI revista a viejos símbolos con una joven belleza. Pero la deuda del Renacimiento con la Edad Media está inscrita en los textos. Trataremos de mostrar cómo, a través de qué vicisitudes, se transmitió, de siglo en siglo, la herencia mitográfica de la Antigüedad, y cómo, en el declive del Cinquecento, los grandes tratados sobre los dioses, de los que van a alimentarse el humanismo y el arte de Europa entera, son todavía tributarios de las compilaciones de la Edad Media y se encuentran totalmente impregnados de su espíritu»²⁵⁰.

Este tipo de homenaje a la lección warburgiana y a la *impureza del tiempo de las imágenes* es, sin embargo, hay que constatarlo, minoritaria. Fuera de ella se siente, por todas partes, la voluntad de definir una *periodización de la historia del arte* cada vez más clara y distinta, es decir, esquemática y satisfactoria para el espíritu. En suma, la operación invalidante que Gombrich expresaba con tanta claridad habrá sido puesta en práctica de una manera más subrepticia en toda una serie de desplazamientos teóricos a través de los cuales el *Nachleben* se verá conducido a esquemas temporales —y modelos de determinismo— que su hipótesis misma había tenido la virtud de cuestionar. Así, la

249 A. Goldschmidt, 1921-1922, pp. 40-50.

250 J. Seznec, 1940, pp. 9 y 11. Cfr. igualmente F. von Bezold, 1922. A. Frey-Sallmann, 1931.

supervivencia es llevada hacia la noción intemporal de *arquetipo* o hacia la idea de *ciclos* eternos, y ello para explicar —pero a costa de poco esfuerzo— la mezcla de «continuidades» y «variaciones» con la que la historia de las imágenes está inevitablemente marcada²⁵¹.

Se ha llevado la supervivencia al lado, más positivista, de los *restos materiales* de la Antigüedad, o de la cuestión más general de las *fuentes*²⁵². Se la ha llevado al lado, más «formalista», de las *influencias*²⁵³. Después, al de las *tradiciones* iconográficas²⁵⁴ y, en general, al de esas *permanencias* indiscutidas en las que ciertos géneros artísticos de la Antigüedad se han mantenido hasta la época moderna²⁵⁵. Y todo ello finalmente volcado a las teorías sociales de la *recepción*, del «gusto por lo antiguo», de la imitación, y hasta de la simple «referencia» a las «normas estilísticas» de la Antigüedad²⁵⁶. Considerado en desuso o bien empleado como un término comodín, desprovisto en cualquier caso de su significación teórica, el *Nachleben* de Warburg no es ya *discutido*. Pero ello no quiere decir que haya sido asimilado; más bien lo contrario. Digamos que ha sido *exorcizado* por la disciplina misma que le debía —pero que acabaría por reprochárselo— ese concepto histórico de la impureza del tiempo.

El gran sacerdote exorcista de nuestro *dibbouk* no es otro —¿podríamos acaso dudarlo?— que Erwin Panofsky. Aunque sea con la punta de los labios, Gombrich se ve obligado a reconocerlo: 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 exorcismo²⁵⁷. Ya en 1921 —sólo quince años después de la conferencia de Warburg sobre «Durerro y la Antigüedad italiana»— publicaba Panofsky un artículo de título demasiado similar como para no pretender secretamente rivalizar con el de Warburg, sobre «Durerro y la Antigüedad clásica»²⁵⁸. En él la problemática de la *supervivencia* cedía ya el paso, a

251 Cfr. F. Saxl, 1947, pp. 1-12. *Id.*, 1948, pp. 345-357. J. Bialostocki, 1965, pp. 101-114.

252 Cfr. R. Jullian, 1931, pp. 131-140 y 217-228. W. S. Heckscher, 1937, pp. 204-220. M. Greenhalgh, 1989. N. Gramaccini, 1996.

253 Cfr. R. Newald, 1931, pp. 1-144. *Id.*, 1960. J. Adhémar, 1939. W. S. Heckscher, 1963.

254 Cfr. F. Saxl, 1935, 1938, 1938-1939. K. Weitzmann, 1960, pp. 45-68. *Id.*, 1978, pp. 71-85. H. Keller, 1970. J. Bialostocki, 1973, pp. 7-32. P. C. Clausen, 1977, pp. 11-27. R. Hammerstein, 1980.

255 Cfr. O. Immisch, 1919. A. von Salis, 1947. E. G. von Klemperer, 1980. H. Lloyd-Jones, 1982.

256 Cfr. N. Dacos, 1973, pp. 725-746. C. Cieri Via, 1986, pp. 5-10. S. Howard, 1990. R. Recht (dir.), 1992.

257 E. H. Gombrich, 1970, pp. 316-317.

258 E. Panofsky, 1921-1922, pp. 201-254.

pesar de todos los homenajes de rigor, 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 clásica²⁵⁹.

En la noticia cronológica escrita por Panofsky en 1929, la expresión crucial del *Hauptprobleme* de Warburg, el *Nachleben der Antike*, no figura ni una sola vez: en lugar de «supervivencia», ahora de lo que se habla es de «herencia» (*Erbteil des Altertums*) y de «historia de la recepción» de la Antigüedad (*Rezeptionsgeschichte der Antike*)²⁶⁰. Más tarde, uniendo sus esfuerzos a los de Fritz Saxl, que intentaba ya *historizar* en la medida de lo posible —tentativa legítima en sí misma— los esquemas conceptuales warburgianos²⁶¹, Panofsky publicó en 1933, en el boletín científico del Metropolitan Museum de Nueva York, un largo artículo sobre «La mitología clásica en el arte medieval». Fue su primera publicación importante en inglés²⁶²: su visado de entrada en un nuevo contexto intelectual e institucional que iba a transformar su exilio (su huida de la Alemania nazi) en imperio (dominio incontestado de la historia del arte universitaria).

Es posible —y hasta cierto punto pertinente— leer este artículo como una *prolongación* de los trabajos de Warburg sobre la «supervivencia de los dioses antiguos»: Panofsky y Saxl se contentan, aparentemente, con aplicar la noción de *Nachleben* a un ámbito cronológico sobre el que el propio Warburg no había trabajado directamente. Desde el principio, pues, hay un lugar para la supervivencia, un lugar que viene a quitar la razón —pero parcialmente— al punto de vista de la historia vasariana:

«Los primeros italianos en haber escrito sobre la historia del arte, como Ghiberti, Alberti y, sobre todo, Giorgio Vasari, pensaban que el arte clásico había sido abandonado al inicio de la era cristiana y que no reapareció hasta que, en los siglos XIV y XV, sirvió de fundamento a lo que generalmente se conoce como el Renacimiento. [...] Pensando de este modo, esos escritores tenían razón y erraban al mismo tiempo. Erraban en el sentido de que existían innumerables vínculos entre Edad Media y Renacimiento. [...] Las con-

259 *Ibid.*, pp. 202-204 y 230-231.

260 *Id.*, 1929, p. 250.

261 F. Saxl, 1920, pp. 1-4. *Id.*, 1922, pp. 220-272. Entre estos dos artículos el *rinascimento* deja paso al *Nachleben*.

262 Señalemos, sin embargo, E. Panofsky y F. Saxl, 1926, pp. 177-181. E. Panofsky, 1928, pp. 31-34.

cepciones clásicas persistieron durante toda la Edad Media (*classical conceptions survived through the Middle Ages*): concepciones literarias, filosóficas, científicas y artísticas. Fueron particularmente importantes después de Carlomagno, bajo cuyo reinado se decidió y puso en práctica en casi todos los ámbitos culturales un renacimiento clásico (*classical revival*). Pero estos primeros autores tenían razón en el sentido de que las formas artísticas en las que las concepciones clásicas persistían (*persisted*) durante la Edad Media eran totalmente diferentes a nuestras ideas actuales sobre la Antigüedad, ideas que no aparecieron antes del Renacimiento en su verdadero sentido (*'Renaissance' in its true sense*) de renacimiento de la Antigüedad (*'rebirth' of antiquity*), fenómeno histórico bien definido (*as a well-defined historical phenomenon*)²⁶³.

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*)²⁶⁴. ¿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. La *supervivencia* se convertirá en esa *baja categoría* de la historia del arte que hace de la Edad Media un período de «convenciones» artísticas, de «degeneración progresiva» (*gradual degeneration*) de las normas clásicas y, en fin, de desgraciada «disociación» entre forma y contenido: «[...] el espíritu medieval [es] incapaz de realizar la unidad entre la forma y el tema clásicos (*incapable of realizing... the unity of classical form and classical subject matter*)²⁶⁵.

A su vez, el *renacimiento* se convertirá —o, más bien, volverá a convertirse— en esa *alta categoría* de la historia del arte que hace del Quattrocento y del Cinquecento un período de culminación artística, de autenticidad arqueológica y, por ende, de pureza estilística... Leyendo a Panofsky y a Saxl casi podría decirse que el Renacimiento «en su verdadero sentido», el Renacimiento en tanto que «fenómeno histórico bien definido», habrá sido el único período en ver nacer un hombre verdadero y «libre». Libre, sobre

263 E. Panofsky y F. Saxl, 1933, p. 228 (trad., pp. 7-8).

264 *Ibid.*, p. 229 (trad., p. 2).

265 *Ibid.*, pp. 240 y 263-268 (trad., pp. 39 y 91-96), dicho esto en contra de las indicaciones expresas de Warburg, 1912, p. 182 (trad., p. 211): «A la Edad Media, como se suele decir, no le faltaba aquí, en verdad, una voluntad arqueológica de fidelidad formal».

todo, del fardo simbólico o de las convenciones figurativas: «[...] la reintegración de los temas mitológicos clásicos realizada en el Renacimiento fue tanto el motor como una característica de la evolución general que culminó en el redescubrimiento del hombre como un ser natural desembarazado del simbolismo que le condicionaba y de toda convención (*a natural being stripped of his protecting cover of symbolism and conventionality*)»²⁶⁶. No todas las tensiones pueden ser apartadas (Panofsky y Saxl aludirán, en este sentido, a la Contrarreforma, o sea, el fin del Renacimiento), pero sólo a la «armonía clásica» le será concedido el privilegio de, en el tiempo del Renacimiento *in its true sense*, haber superado las crisis artísticas y culturales cuyos tiempos de supervivencia habían hablado del defecto, de lo negativo²⁶⁷.

No quedaba sino una dificultad conceptual por resolver: el renacimiento se opone a la supervivencia en dos planos que no pueden coincidir fácilmente. La oposición jerárquica no coincide de manera inevitable con la sucesión cronológica. Panofsky hallará una solución eficaz para este problema distinguiendo en el término *renacimiento* dos órdenes categoriales diferentes: un orden sincrónico, que él llama aquí «renovación» (*renovation*), y el «fenómeno histórico bien definido» que es el *Renacimiento*. Lo que se ha podido llamar «renacimiento carolingio» no es, para Panofsky, más que una «renovación». Sólo es tomado «en su verdadero sentido» el Renacimiento de los siglos XV y XVI²⁶⁸. La supervivencia, por su parte, quedará en la sombra de su indeterminación relativa.

A partir de 1944 Panofsky denominará *renascence* —un término difícilmente traducible— aquello que antes designaba como *renovation*²⁶⁹. El sistema terminará por cerrarse en 1960 con *Renaissance and Renascences in Western Art*, obra resultado de una serie de conferencias pronunciadas en 1952 y, por tanto, largamente madurada durante los ocho años subsiguientes. En ella Panofsky reitera con fuerza que la «renovación» carolingia y, en general, todos los momentos de «proto-humanismo» que conoció la Edad Media, no son en absoluto «renacimientos» en el sentido estricto de la palabra, sino sólo *renascences*, momentos parciales de «retorno a la Antigüedad»²⁷⁰.

Se comprende entonces que, para resolver el problema fundamental enunciado de partida —a saber, la relación entre *continuidad* y *cambio* en la historia—, Panofsky recurra a un cuadro de inteligibilidad similar, por su

266 E. Panofsky y F. Saxl, 1933, p. 268 (trad., p. 97).

267 *Ibid.*, pp. 276-278 (trad., p. 107-113).

268 *Ibid.*, p. 235 (trad., p. 24).

269 E. Panofsky, 1944, pp. 201-236.

270 *Id.*, 1960, pp. 42-113 (trad., pp. 53-95).

estructura ternaria, a la famosa distinción «semiológica» entre «tema primario», «tema convencional» y «significación intrínseca», enunciada en la introducción a los *Ensayos de iconología*²⁷¹. Así, pues, una jerarquía en tres términos va a organizar toda la «teoría del tiempo histórico» según Panofsky: en la cúspide se encuentra el *Renacimiento*, cuya inicial en mayúscula indica tanto su centralidad cronológica como su dignidad intemporal. Una dignidad que Panofsky cualifica mediante expresiones casi hegelianas: «autorrealización», «toma de conciencia», «integración en la realidad», «fenómeno total»²⁷²... Para Panofsky, el Renacimiento es el *despertar* del arte a su propia conciencia, es decir, a su propia historia y a su propia «realización» o significación ideal —Vasari, que decía lo mismo, habría tenido, pues, razón—.

Para anticiparlo hay diferentes «renovaciones» parciales, los *renascences*, que, en la larga duración medieval, sacudieron la historia de las formas como otros tantos momentos de *despertar* al clasicismo²⁷³. Finalmente está el fondo de *sueño* del que se desgajan todos estos momentos. Panofsky duda en nombrarlo, en darle un estatus teórico; todo lo más hablará de «período de incubación»²⁷⁴. Pero está claro que de lo que se trata no es de otra cosa que de la *supervivencia* warburgiana. Las últimas frases de *Renaissance and Renascences* oponen significativamente el «fantasma no redimido» de esta supervivencia al alma por fin resucitada —ideal, intangible, pura, inmortal, omnipresente— del clasicismo *all'antica*:

«La Edad Media había dejado a la Antigüedad sin enterrar (*unburied*) e intentaba en distintos momentos hacer revivir y exorcizar su cadáver. El Renacimiento lloró sobre su tumba e intentó resucitar su alma (*resurrect its soul*). Y, en un momento que el destino quiso favorable, lo consiguió. Es por eso por lo que el concepto medieval de la antigüedad era tan concreto y, al mismo tiempo, tan incompleto y deformado (*so incompleted and distorted*), mientras que el concepto moderno que se ha formado progresivamente durante los tres o cuatro últimos siglos es amplio y coherente, pero, si es lícito decirlo así, abstracto (*consistent but ... abstract*). Y es por eso por lo que las renovaciones medievales fueron transitorias, en tanto que el Renacimiento ha sido permanente.

271 *Id.*, 1939, pp. 26-54 (trad., pp. 13-45).

272 E. Panofsky, 1960, pp. 8-9 y 31 (trad., pp. 18 y 31).

273 *Ibid.*, pp. 104-108 (trad., pp. 88-91).

274 *Ibid.*, pp. 53 (trad., p. 58).

Las almas resucitadas son intangibles, pero tienen la ventaja de la inmortalidad y de la omnipresencia (*immortality and omnipresence*)²⁷⁵.

Nos parece estar oyendo en estas frases el eco de las dos exaltaciones simétricas —idealistas una y otra— de un Vasari y de un Winckelmann... ¡Mueran los fantasmas errantes y supervivientes! ¡Vivan las almas resucitadas e inmortales! Y lo que se expresa con ello no es, por supuesto, otra cosa que una opción estética, o incluso una opción fantasmática. Es algo, en sí, legítimo, pero aparece ahora en un discurso de verdad que pretende fundar la historia del arte como ciencia objetiva. Tendrá como efecto orientar a ésta hacia el estudio de los «fenómenos históricos bien definidos» (*well-defined historical phenomena*) más que hacia el tiempo incierto de las supervivencias. Conservará las ideas inmortales y arrojará lejos de sí todos los fantasmas de imágenes. Habrá querido reconocer en el Renacimiento un *tiempo sin impurezas*, un período-patrón en el que sean legibles la homogeneidad y la «reintegración» de las formas y de los contenidos. Habrá renunciado, por tanto, a la intuición warburgiana fundamental.

Veritas filia temporis, dice el antiguo adagio²⁷⁶. Pero, para el historiador, la cuestión sigue siendo saber de qué tiempo exactamente —o de qué tiempos plurales— es «hija» la verdad. Como discípulo de Warburg, Panofsky comenzó por reconocer la complejidad y el anacronismo del tiempo de las imágenes: en un texto del período alemán sobre «El problema del tiempo histórico», esgrimía —no casualmente— un ejemplo medieval para introducir la dificultad teórica inherente, en historia del arte, a todo modelo de evolución:

«¿Dónde sino en Reims un conjunto de esculturas daba un espectáculo de semejante riqueza? En un tejido de matices infinitos creemos ver los hilos más diversos unas veces entrecruzarse, otras formar una trama rigurosa, otras separarse sin unirse. La diferencia de calidad impide en gran medida, por sí sola, pensar que ha habido una línea evolutiva única. Pero, además, las diferentes direcciones estilísticas no siempre se han desarrollado en el mismo sentido, sino que igualmente se han interpenetrado, e incluso no se han limitado a interpenetrarse sino que, a pesar de todos los cruces, han continuado existiendo unas junto a otras [...]. Parece que esta infinita variedad de 'sistemas de referencias', que en un estadio primario el historiador del arte

275 *Ibid.*, pp. 113 (trad., pp. 94-95).

276 Cfr. F. Saxl, 1936, pp. 197-222.

tiene ante sí y que constituye un mundo, equivale a un caos monstruoso al que es imposible dar forma. [...] ¿No nos encontramos, entonces, ante un mundo sin homogeneidad alguna, en el que cohabitan sistemas de referencias fijados, según los términos de Simmel, en un aislamiento 'que se basta a sí mismo' y en una singularidad irracional?»²⁷⁷.

Así, pues, Panofsky comenzó —con Warburg— por reconocer la impureza del tiempo. Pero *terminará* 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 «períodos de referencia». Así, el texto de 1931 termina con la esperanza de que una «cronología» de las esculturas de Reims pueda un día clarificar y jerarquizar la multiplicidad de los sistemas de referencia estilísticos²⁷⁸. Era una manera de expresar ese deseo del historiador idealista o positivista: que los tiempos, una vez analizados, vuelvan a ser «puros», que las supervivencias sean eliminadas de la historia lo mismo que los *posos* se eliminan de un buen vino. Pero ¿es ello posible? Sólo los vinos ideales —los vinos sin gusto— pueden carecer de todo poso, de esa impureza que, en cierto sentido, les da estilo y *vida*.

277 E. Panofsky, 1931, pp. 223 y 227.

278 *Ibid.*, pp. 228-233.

**GESCHICHTLICHES LEBEN:
FORMAS, FUERZAS E INCONSCIENTE DEL TIEMPO**

Así, pues, de Warburg a Panofsky, un término cae en el olvido: el de *Nachleben*, «supervivencia». Y con él —con su impureza intrínseca— cae también una segunda palabra en él contenida: *Leben*, la «vida». Panofsky, de ello no hay duda, quiere comprender la sola «significación» (*meaning*) de las imágenes. Warburg, por su parte, quería comprender también su «vida», esa «fuerza» o «potencia» (*Kraft, Macht*) impersonal de que habla algunas veces pero que renuncia a definir. ¿De dónde le venía este vocabulario tan poco axiomatizado y, sin embargo, tan importante? Ante todo de Burckhardt, cuya búsqueda —concerniente al papel de los espectáculos efímeros en la cultura visual renacentista— de un «verdadero paso de la vida al arte» (*ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst*)²⁷⁹ gustaba de reivindicar. Lo mismo que para Burckhardt, el arte no era para Warburg una simple cuestión de gusto, sino una cuestión vital. Del mismo modo, la historia no era para él una simple cuestión cronológica, sino un remolino, un debate de la «vida» en la larga duración de las culturas.

La historia de las imágenes fue, pues, para Warburg lo que ya había sido para Burckhardt (pero lo que no será ya después para Panofsky): una «cuestión de vida» y —puesto que en esta «vida» la muerte está omnipresente— de «sobrevivencias», supervivencias. El biomorfismo que con ello se expresa no tiene nada que ver con el de un Vasari o incluso con el de un Winckelmann, porque la «vida» de la que se trata no puede existir sin el

elemento no natural que exige, en Burckhardt y en Warburg, la noción de cultura, ni sin el *elemento de impureza* que exige, en ambos, la noción misma de tiempo histórico. Esbozcamos una caracterización de esta enigmática «vida»: puede entenderse, en mi opinión, a la vez como un juego de funciones (que exige una aproximación antropológica), como un juego de formas (que exige una aproximación morfológica) y como un juego de fuerzas (que exige una aproximación dinámica o energética)..

La «vida» es un *juego de funciones* en el sentido de que es la vida de una cultura. Ello es algo que no escapa a los primeros lectores de Burckhardt, cuya antropología filosófica era leída en los términos todavía vagos del «alma» o de la «conciencia de un pueblo»: «Es al alma italiana, escribe Émile Gebhart en 1887, a quien demanda el secreto del Renacimiento y, con la palabra *cultura*, ha querido expresar el estado íntimo de la conciencia de un pueblo. Para él, todos los grandes hechos de esta historia: la política, la erudición, el arte, la moral, el placer, la religión, la superstición, manifiestan la acción de algunas *fuerzas vivas* [...]»²⁸⁰. Es sabido que la *Kulturgeschichte* de Burckhardt ha sido revisada por la historia social²⁸¹, lo mismo que la *Kulturwissenschaft* de Warburg lo ha sido por la iconología panofskiana y la historia social del arte: desde ese momento, algunas de sus ambigüedades se han desvanecido (y está bien que así sea), pero, con ellas, también lo han hecho algunas de sus hipótesis centrales, algunas de sus *articulaciones críticas* más pertinentes. Indiquemos algunas que Warburg, de manera más o menos explícita, retomará a su vez.

La «vida» como juego de funciones no es, en primer lugar, para Burckhardt ni la de los hechos ni la de los sistemas: hay que hablar de la «vida» y de su movimiento concreto en la cultura porque la historia positivista tiende a aplastarlo todo hacia el enunciado del hecho cronológico, mientras que la historia idealista —la de Hegel, en primer lugar— tiende por su parte a hacer que el enunciado se eleve hasta verdades excesivamente abstractas. En ambos casos, es el tiempo mismo el que se desencarna al querer simplificar —es decir, negar— su complejidad. La «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.

280 É. Gebhart, 1887, p. 4.

281 Cfr. P. Burke, 1986, pp. 187-196. S. K. Cohn, 1995, pp. 217-234.

279 A. Warburg, 1893, p. 33 (trad., p. 77, modificada).

«La historia es algo distinto de la naturaleza (*die Geschichte ist aber etwas anderes als die Nature*); su manera de producir, de hacer nacer y de perecer es diferente [...]. Un instinto primordial impulsa a la naturaleza a crear siguiendo una lógica orgánica variedades infinitas de especies que incluyen una gran similitud de individuos. La variedad (en el interior de la especie Hombre, ciertamente) está lejos de ser tan grande en historia; no hay aquí límites netos, sino individuos que se diferencian, es decir, que se desarrollan oponiéndose. La naturaleza crea de una vez por todas algunos tipos (invertebrados y vertebrados, fanerógamas y criptógamas, etc.); en un pueblo, por el contrario, el organismo representa menos un tipo que un producto en formación. [...] Renunciamos igualmente a todo sistema (*wir verzichten ferner auf alles Systematische*), no teniendo la pretensión de extraer ideas generales de la historia universal; nos limitaremos a observar y a establecer cortes en las direcciones más variadas, queriendo sobre todo evitar el dar una filosofía de la historia. [...] Hegel habla de las «miras de la eterna sabiduría» y erige sus reflexiones en teodicea, contando con la noción del elemento afirmativo que subordina, domina y suprime el elemento negativo [...]. Ahora bien, 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»²⁸².

Se podría decir que, con este doble rechazo, Burckhardt entraba en la «tercera vía» de una nueva escritura de la historia²⁸³. Una escritura cuyas opciones fundamentales prolongará efectivamente Warburg: ser filólogo por encima de los hechos (porque los hechos valen ante todo por las cuestiones fundamentales que plantean), ser filósofo por encima de los sistemas (porque las cuestiones fundamentales valen por sus puestas en práctica singulares en la historia). Tal sería, pues, la «tercera vía»: un rechazo tanto de las teleologías como de los pesimismos absolutos, un reconocimiento, en todo caso, de la «existencia» (*Dasein, Leben*) histórica de las culturas, es decir, de su complejidad. Burckhardt llega a decir que la historia auténtica está deformada tanto por las «ideas» derivadas de las «teorías preconcebidas» como por la cronología misma..., siendo la historia ese esfuerzo de conocimiento que nos desaloja de nuestra incapacidad estructural para «comprender lo que es variado, accidental» (*unsere Unfähigkeit des Verständnisses für das Bunte, Zufällige*)²⁸⁴.

282 J. Burckhardt, 1868-1871, pp. 4 y 24-25 (trad., pp. 1-2 y 17).

283 Cfr. K. Jöel, 1918. K. Löwith, 1928, pp. 9-38. *Id.*, 1936, pp. 39-361. A. Janner, 1948, pp. 3-58. J. Ernst, 1954, pp. 323-341. E. Heftrich, 1967. H. Fuhrmann, 1991, pp. 23-38. I. Siebert, 1991.

Aparece así una extraña dialéctica de los tiempos, que no tiene necesidad ni del «bien» ni del «mal», ni de los «comienzos» (el origen-fuente del que todo derivaría) ni de los «fines» (el sentido de la historia hacia el que todo convergería). No necesita de nada de todo esto para expresar la complejidad —la impureza— de su «vida». Está hecha de rizomas, de repeticiones, de síntomas. La historia local —incluso la patriótica o racial— le es ajena, porque le falta el pensamiento de las relaciones y de las diferencias. La historia universal no es ya su objeto. Burckhardt renuncia de antemano a la búsqueda de una fórmula general para el «sistema» de todos estos rizomas.

«Los filósofos de la historia, obligados a hacer hipótesis sobre los orígenes, deberían, consecuentemente, calcular del mismo modo el futuro. Podemos, bien al contrario, pasarnos sin estas teorías sobre los comienzos, y nadie podría exigir de nosotros una enseñanza escatológica [...]. Los problemas de la influencia del suelo y del clima [...] tratados a modo de introducción por los filósofos de la historia no nos conciernen; así, los dejaremos totalmente de lado, lo mismo que a todas las teorías cósmicas y raciales, la geografía de los tres antiguos continentes, etc. En todas las ciencias, salvo en historia, se puede comenzar por el comienzo. Porque las ideas que nos hacemos sobre el pasado no son la mayor parte de las veces sino construcciones de nuestro espíritu o simples reflejos, como veremos a propósito del Estado. Lo que es válido para un pueblo o una raza rara vez lo es para otros y lo que creemos ser un estadio inicial es siempre un estadio ya muy evolucionado [...]. El carácter más accesible de la historia local proviene de una ilusión óptica, de una atención más marcada de nuestra parte y que puede ir acompañada de una gran ceguera»²⁸⁵.

Esta reflexión sobre las relaciones entre lo *local* y lo *global* no dejaba de ir acompañada en Burckhardt de una reflexión sobre las relaciones entre el *devenir* y la *estabilidad*: la «vida» de la historia no es sólo un juego espacial de acontecimientos individuales y contextuales, sino también —por supuesto— un juego del tiempo, la dialéctica de lo que cambia y de lo que se resiste a cambiar²⁸⁶. Para Burckhardt ser historiador no significa solamente componer el relato de las cosas que cambian sucediéndose: sobre todo, hay que «analizar la influencia recíproca, constante y progresiva [...] del elemento

284 J. Burckhardt, 1868-1871, pp. 5 y 66 (trad., pp. 2 y 48).

285 *Ibid.*, pp. 6-7 y 12 (trad., pp. 3-4 y 8).

286 Cfr. R. Winners, 1929, pp. 33-48. J. Grosse, 1997.

móvil (*Bewegtes*) sobre las potencias estables (*Stabiles*)»²⁸⁷. En ello la «vida» de la historia tiene que ver con una *morfología*: es un juego de formas, si se entiende por «formas» la cristalización sensible de una tal dialéctica o «influencia recíproca».

«[...] dado que el tiempo arrastra siempre tras de sí las formas (*die Formen*), que son el soporte de la vida del espíritu (*das geistige 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 geschichtliche 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 geistige Seite*) mediante el cual participan de la inmortalidad. Porque, si el espíritu es cambiante, no es efímero»²⁸⁸.

Es el ámbito de la *cultura* lo que Burckhardt —como historiador y como antropólogo, no como filósofo— entendía con el término *espíritu*. Así, pues, ya antes de que Warburg reivindicara el estatus del «psico-historiador», Burckhardt había pensado la *Kulturgeschichte* sobre el modo de una *morfología* o incluso de una *estética* de las «formas psíquicas» de la cultura. Cuestión central de todo su proyecto histórico, reconocía él mismo, pero no al modo «romántico-fantástico» (*nicht etwa romantisch-phantastisch*) sino más bien al modo en que se observaría el «maravilloso proceso de la metamorfosis de una crisálida» (*als einen wundersamen Prozess von Verpuppungen*)²⁸⁹. He ahí por qué Burckhardt pudo cubrir sus cuadernos con todas esas anotaciones visuales (*fig. 8*): la cultura de una época se halla en sus fuentes escritas y en los acontecimientos de su historia, pero también en sus cuadros, en sus ornamentos arquitectónicos, en los detalles de su vestimenta, en sus paisajes reformados por el hombre, en su imaginación heráldica o en sus figuras más marginales, como por ejemplo los grutescos²⁹⁰.

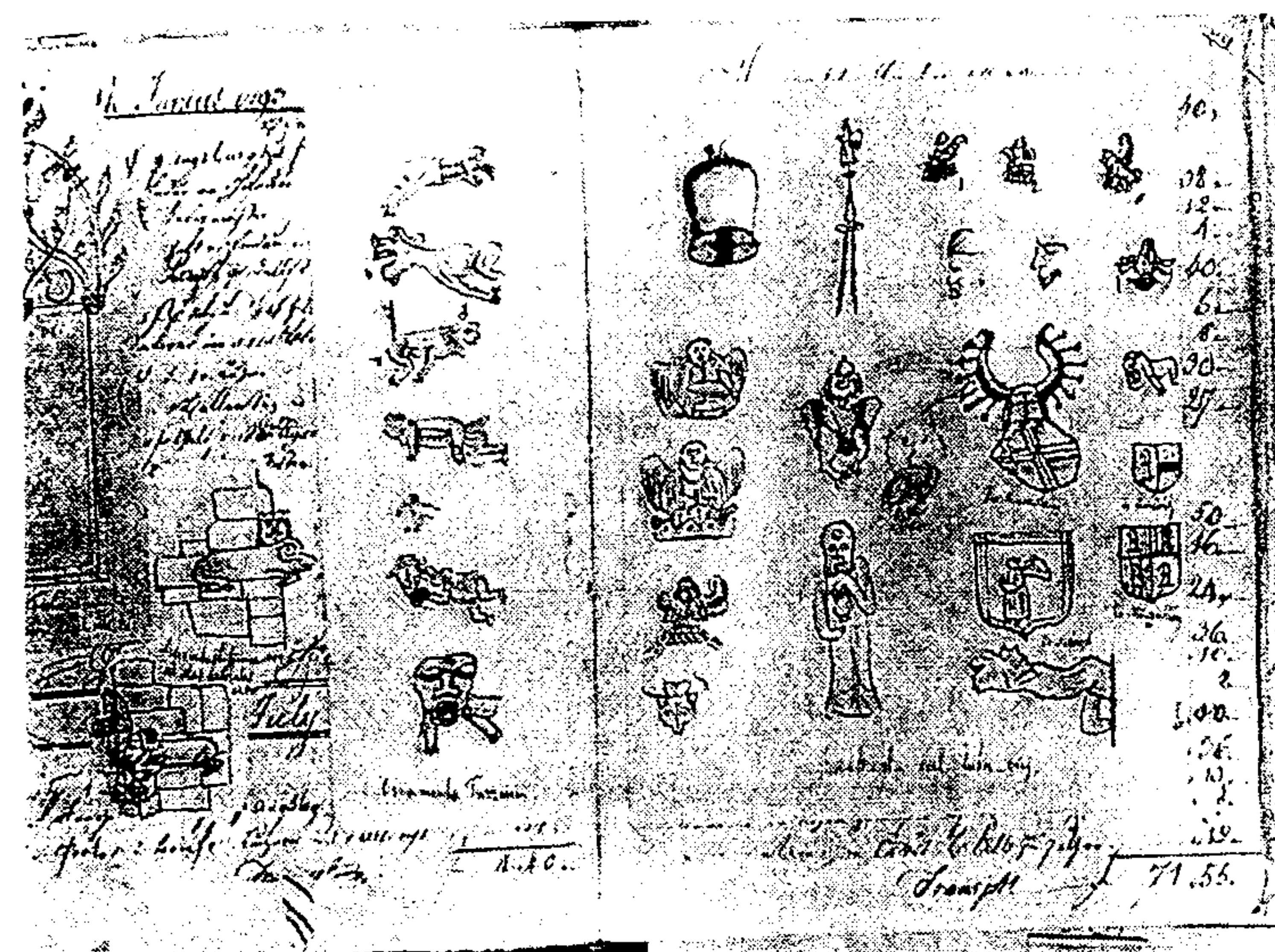
Se ha comprendido mal a Burckhardt cuando se ha querido imputar su *estetización de la historia* a una debilidad epistemológica, a un defecto del *amateur* de arte, a una inconsecuencia disciplinar del historiador *stricto sensu*. Burckhardt no estetiza la historia a la manera en que uno se deja arrastrar a una

287 J. Burckhardt, 1868-1871, p. 3 (trad., p. 1).

288 *Ibid.*, p. 7 (trad., p. 4).

289 *Id.*, 1818-1897, I, p. 208 (carta a Karl Fresenius, 19 de junio de 1842).

290 Cfr. M. Ghelardi, 1991, pp. 115-125. Y. Boerlin-Brodbeck, 1994. W. Schlink, 1997, pp. 21-35.



8. Jacob Burckhardt, *Esculturas de Münster*, h. 1835. Hoja de dibujos tomada de una compilación titulada *Alterthümer*. Basilea, Jacob Burckhardt-Archiv. Foto Jacob Burckhardt-Archiv.

embriaguez de olvido: reconoce simplemente —importante lección— que la *clavija temporal* de la relación entre devenir y estabilidad, entre *Geschichte* y *Typus*, es una *clavija formal*, la puesta en marcha de un «proceso de la metamorfosis de una crisálida». Así, pues, necesariamente, hay que «estetizar» la historia: la *Kultur* de Burckhardt ocupa en cierto modo el lugar de la «razón en la historia» de Hegel²⁹¹. 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 imágenes²⁹². Una tarea que Burckhardt, ciertamente, dejará sin terminar y que Warburg y Wölfflin, cada uno a su modo, quisieron prolongar, si no culminar.

Que la tarea del historiador se oriente de manera central a esa necesaria morfología —cuyo paisaje crítico, desde Goethe a Carlo Ginzburg, por ejemplo, habría que trazar un día— es lo que explica igualmente la fuerte índole visual del vocabulario burckhardtiano: en él se constata un rechazo violento, un retroceso, tanto ante el *a priori* de Kant como ante la «especu-

291 Cfr. P. Lacoue-Labarthe, 1998, pp. 5-9.

292 Cfr. W. Kagel, 1956, pp. 49-152. K. Berger, 1960, pp. 38-44. H. y H. Schläffer, 1975, pp. 72-111. G. Boehm, 1991, pp. 76-81. I. Siebert, 1991, pp. 37-71 y 153-236. M. Sitt, 1992, *Id.*, 1994, pp. 227-242. J. R. Hinde, 1994, pp. 119-123. *Id.*, 1996, pp. 107-123.

lación» de Hegel, así como una simétrica reivindicación, para el historiador, de la «mirada», de la «contemplación» (*Anschauung*) y hasta de la «imaginación» (*Phantasie*)²⁹³. Para Burckhardt la historia se construía 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*²⁹⁴. ¿Cómo no ver, entre otros ejemplos posibles, que la *grisalla* como opción cromática expresa una *forma del tiempo* en la que el presente de la historia (el de Mantegna, por ejemplo) afirma su propio distanciamiento arqueológico, su propio anacronismo, su propia vocación de hacer sobrevivir —como fantasmas— a las figuras de la Antigüedad²⁹⁵?

No hay, pues, historia posible sin una morfología de las «formas del tiempo». Pero el razonamiento estaría incompleto sin la siguiente precisión esencial: no hay *morfología*, o análisis de las formas, sin una *dinámica* o análisis de las fuerzas. Olvidar esto es rebajar la morfología —como ocurre a menudo— al nivel de las tipologías estériles. Es suponer que las formas son los reflejos de un tiempo, cuando lo que son es más bien las caídas —irrisorias o sublimes— de un conflicto que tiene lugar en el tiempo, es decir, de un juego de fuerzas. Tal sería, pues, la tercera característica de la «vida» según Burckhardt: la dinámica del «tipo» (*Typus*) y el desarrollo (*Entwicklung*) constituye el «fenómeno capital» (*Hauptphänomen*) de la historia. Se trata de un fenómeno tenso y oscilatorio, productor de temibles complejidades:

«La acción de este fenómeno capital (*die Wirkung des Hauptphänomens*) es la vida histórica misma (*das geschichtliche Leben*), con su compleja diversidad, sus disimulos, su libertad y su coerción; unas veces toma el rostro de la multitud, otras el del individuo; su humor oscila del optimismo al pesimismo; crea y destruye los estados, los cultos, las civilizaciones; unas veces, abandonándose a sus impulsos y a la fantasía, es un pesado misterio para ella misma, otras veces se ve sostenida y acompañada por la sola reflexión, aunque acosada algunos días por presentimientos de lo que acaecerá en un futuro lejano»²⁹⁶.

Hablar de «vida histórica» (*geschichtliches Leben*) es, pues, tratar de comprender el tiempo como un «juego de fuerzas» (*Kräfte, Mächte*) o de «poten-

293 J. Burckhardt, 1818-1897, I, pp. 204-209 (cartas a Willibald Beyschlag y a Karl Fresenius, 14 y 19 de junio de 1842).

294 *Ibid.*, II, p. 99 (carta a Hermann Schauenburg, 10 de junio de 1844).

295 Cfr. A. Warburg, 1929d.

296 J. Burckhardt, 1868-1871, p. 9 (trad., p. 5, modificada).

cias» (*Potenzen*) del que —precisa Burckhardt— «deriva toda clase de formas de existencia (*Lebensformen*)»²⁹⁷. Y, en otro lugar, escribe: «Debemos limitarnos a constatar las diferentes fuerzas (*Potenzen*) que surgen simultánea o sucesivamente y a describirlas de manera objetiva»²⁹⁸. Pero la tarea es ardua, porque una *potencia* tiende siempre a ocultarse: difícil de constatar cuando es demasiado violenta y omnipresente, también lo es cuando es demasiado virtual («en potencia») e invisible²⁹⁹. Esta doble significación de la palabra *potencia* —fuerza manifiesta y fuerza latente— no tiene nada de anecdótico: impone, al menos, dos consecuencias, dos bifurcaciones, que modifican en profundidad nuestra manera de concebir la historicidad.

La primera implica una *dialéctica del tiempo* —la misma que tratamos de aprehender en la noción de *síntoma*—. En Burckhardt esta dialéctica funciona sobre el modo de un debate siempre reconducido entre «latencias» (*Latenzen*) y «crisis» (*Krisen*). En efecto, no hay tiempo histórico sin algún juego de latencia: «[...] somos completamente ignorantes de lo que se llama las fuerzas latentes (*latente Kräfte*), materiales o morales, del mundo, y no podemos presentir los imprevisibles contagios espirituales que súbitamente pueden transformarlas»³⁰⁰. Esta condición, histórica y colectiva, encuentra su correspondencia física e individual en el hecho de que «en 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»³⁰¹.

Ahora bien, 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 surgir —por *contratiempo*, por *síntoma*— su propia potencia. Al menos dos capítulos de las *Consideraciones sobre la historia* están dedicados a esta cuestión³⁰². Y en el conjunto de su obra se impone por todas partes la observación dialéctica de la relación, tan difícil de analizar, entre formas fijadas y fuerzas que las hacen vacilar, o bien entre fuerzas dominantes y formas que las hacen fracasar:

«En historia, la caída va siempre preparada por una desintegración interior, un agotamiento. Una pequeña sacudida exterior basta entonces para hun-

297 *Ibid.*, p. 8 (trad., p. 5).

298 *Id.*, 1865-1885, p. 70.

299 *Ibid.*, p. 60. Cfr. H. Ritzenhofen, 1979. E. Schulin, 1994, pp. 87-100.

300 J. Burckhardt, 1868-1871, p. 14 (trad., pp. 9-10).

301 *Ibid.*, p. 60 (trad., p. 43, modificada).

302 *Ibid.*, pp. 157-206 y 249-271 (trad., pp. 121-157 y 191-206).

dirlo 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»³⁰³.

Se comprende, entonces, que la práctica de la historia en Burckhardt equivalga 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 *sinomatología*, 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. Fue en primer lugar en términos morfológicos y dinámicos como Burckhardt quiso hablar de «catástrofes» y hasta de «enfermedades» del tiempo:

«[El historiador debe analizar cada fuerza] para pasar al análisis de su influencia recíproca, constante y progresiva, y particularmente de la del elemento móvil (la cultura) sobre las dos potencias estables [estado y religión]. Estudiaremos después los movimientos acelerados del proceso histórico (crisis y revoluciones, rupturas y reacciones), a continuación el fenómeno de absorción parcial e intermitente, la fermentación simultánea de todas las otras formas de la vida, las rupturas y las reacciones, para pasar finalmente a lo que se podría llamar la ciencia de las perturbaciones (*Sturmlehre*: teoría de las tempestades) [...]. Hemos tomado como punto de partida el único elemento invariable que puede prestarse a semejante estudio: el hombre, con sus penas, sus ambiciones y sus obras, tal y como ha sido, es y será siempre. Así, nuestras consideraciones tendrán, en cierta medida, un carácter patológico (*pathologisch*)»³⁰⁴.

¿Hay que hablar aún de una dialéctica del tiempo? Sí, si se quiere entender por esta expresión un proceso tenso más que resolutivo, obsidional y sedimentado más que lineal y orientado. La dialéctica de las «potencias estables» (*Stabiles*) y el «elemento móvil» (*Bewetges*) produce una crítica profunda del historicismo: complica, multiplica e incluso desorienta los modelos del tiempo que Burckhardt llama aquí «crisis», «revoluciones», «rupturas», «reacciones», «absorciones parciales o intermitentes»,

303 *Ibid.*, pp. 26 y 170 (trad., pp. 18 y 130).

304 *Ibid.*, pp. 3 y 5-6 (trad., pp. 1 y 3).

«fermentaciones», «perturbaciones»... sin cerrar la lista. Hablar de un «inconsciente» (*Unbewusstes*) 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 ellos, 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.

Así, Burckhardt habla de la cultura occidental como un territorio sin límites, «impregnado de las tradiciones de todos los tiempos, de todos los pueblos y de todas las civilizaciones»³⁰⁵. Constata, de este modo, que «no hay límites netos» que reconocer, que el «organismo» de toda cultura no es más que un perpetuo «producto en formación», un «proceso marcado por la influencia de los contrastes y de las afinidades», concluyendo que «en la historia todo está lleno de bastardía (*Bastardtum*), como si ésta fuese indispensable para la fecundación (*Befruchtung*) de los grandes acontecimientos espirituales»³⁰⁶.

Ahora bien, esta impureza no es solamente sincrónica: afecta al tiempo mismo, a su ritmo, a su desarrollo. Afirma Burckhardt que no hay que remitirse a los períodos, separar la historia en «épocas de la humanidad», sino constatar más bien «un número infinito de encarnaciones sucesivas» que suponen «transformaciones» y, por ende, «imperfecciones» —como una mezcla, difícil de analizar, de «destrucciones» y de algo que hay que denominar «supervivencias»³⁰⁷—. Es sobre todo cuando rechaza toda periodización jerárquica de la historia entre *barbarie y civilización* —lo mismo que más tarde Warburg rechazará la separación neta entre Edad Media y Renacimiento— cuando más se acerca Burckhardt al *Nachleben*:

«[...] no podemos comenzar por el *paso de la barbarie a la civilización*. Tanto en un caso como en otro, las nociones son demasiado imprecisas [...]. El empleo de estos términos es, al final, una cuestión de sentimiento personal: por mi parte, considero que es una barbarie meter a los pájaros en una jaula. Habría que dejar a un lado desde el principio ciertos usos que se remontan a la noche de los tiempos y subsisten en estado de fósiles hasta una época de elevada civilización, por motivos acaso religiosos o políticos, como ciertos sacri-

305 *Ibid.*, p. 68 (trad., p. 50).

306 *Ibid.*, pp. 25-26 (trad., pp. 17-18).

307 *Id.*, 1865-1885, pp. 2-3 (donde Burckhardt habla de «destrucciones no totales»).

ficios humanos [...]. 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 Kultureresultaten*) tanto en los pueblos como en los individuos. Este crecimiento y esta pérdida (*Wachsen und Vergehen*) obedecen a las leyes soberanas e insondables de la vida (*höhere, unergründliche Lebensgesetze*)»³⁰⁸.

En la misma página Burckhardt utilizaba el término *Weiterleben*, que significa «subsistencia» y, ya, «supervivencia». Quedaba abierta la vía para comprender lo que quiere decir *Nachleben* —y con esta «supervivencia» quedaba abierta la vía para comprender el tiempo como ese juego impuro, tenso, ese debate de latencias y violencias que se puede llamar, con Warburg, la «vida» (*Leben*) de las imágenes—.

II

LA IMAGEN-PATHOS

LÍNEAS DE FRACTURA Y FÓRMULAS DE INTENSIDAD

308 *Ibid.*, pp. 3-4. *Id.*, 1868-1871, p. 58 (trad., p. 42, modificada).