

Patonómica: Aby Warburg o la filología de las imágenes

Pathonomica: Aby Warburg and the Philology of Images

CARLOTA FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS

Departamento de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1. Madrid, 28049
carlota.fernandez-jauregui@inv.uam.es
Orcid ID 0000-0002-6215-3016

RECIBIDO: 19 DE SEPTIEMBRE DE 2017
ACEPTADO: 24 DE ENERO DE 2018

Resumen: El presente artículo propone un acercamiento filológico al pensamiento de Aby Warburg (1866-1929) mediante el proyecto de una teoría que, definida como “Patonómica”, permita dar el paso desde la iconología artística hasta la hermenéutica literaria, estrechando las relaciones semióticas entre las artes del tiempo y las del espacio. En este camino, trazado desde la imagen hacia la palabra, cobrarán especial relieve las “fórmulas del pathos”; los principios warburgianos de orientación, repetición y distancia entendidos en cuanto procedimientos lingüísticos, y la naturaleza oral y gestual de las interjecciones, elementos comparables a los engramas de la experiencia emotiva de las imágenes. El objetivo de estas páginas es doble: poner de relieve, por un lado, y siguiendo la innovadora línea trazada por Georges Didi-Huberman, la fructífera apertura de posibilidades hermenéutico-literarias que permiten las propuestas de Warburg, prestando atención a la relación entre la vida y la palabra que existe detrás de la imagen; y, por otro, apuntar una vía interpretativa filológico-iconológica que pueda constituir un principio para ulteriores investigaciones sobre la expresión de las pasiones en los textos literarios.

Palabras clave: Aby Warburg. *Pathosformeln*. Hermenéutica de las pasiones. Iconología. Filología. Gesto. Afecto. Interjección. Engrama. Ninfa.

Abstract: This article aims to develop a philological approach to Aby Warburg's work by propounding a theory that, defined as Pathonomica, allows of taking a step from Iconology toward Literary Hermeneutics, bringing closer the semiotic relationship between space and time arts. A particular attention is given to Warburg's "Pathos Formula" and his principles of orientation, repetition, and distance, all of them defined as linguistic devices, as well as to the orality of interjections, which are comparable to the engrams produced by the emotive experience of images. The propose is twofold: on the one hand, and following a line already drawn by Georges Didi-Huberman, we attempt to demonstrate the fruitful opening of hermeneutical possibilities of Warburg's ideas about the liaison between life and word that holds the image; and, on the other hand, to point to a new interpretative way that may constitute a principle to further research into the expression of emotions in literary texts.

Keywords: Aby Warburg. *Pathosformeln*. Hermeneutics of Passions. Iconology. Philology. Gesture. Emotion. Interjection. Engram. Nymph.

*Non mi fuggir, donzella,
ch'i' ti son tanto amico
e che più ti amo che la vita e'l core.*

*Ascolta, o ninfa bella,
ascolta quel ch'io dico,
non fuggir, ninfa, ch'i' ti porto amore.*

Angelo Poliziano, *Fabula di Orfeo*, vv. 125-130

Toda obra es temible porque es un animal inacabado, es decir, abandonado. Aby Warburg hizo planes para su Biblioteca hasta el último momento, anotando en cuadernos, dibujando flechas que apuntaban a la eternidad, inicios que señalaban el todo. Pero a las flechas las traicionan las fechas, y el 26 de octubre de 1929 la obra de Warburg, un alud compuesto por miles de notas y apuntes dispersos, breves ensayos, imágenes, títulos, proyectos, borradores, conferencias, dibujos, esquemas, emblemas, cartas, aforismos y citas, quedó prematuramente inacabada. Inacabada y a la vez consumada, pues los antiguos dioses paganos con los que se carteaba Warburg se referían a lo que se consuma o concluye y a lo que se inicia en los misterios con el mismo verbo (*telein*) y solo lo verdaderamente iniciado, es decir, lo consumado-inacabado, sobrevive a la pérdida. Adentrarse en la espesura de este corpus de textos espóradas significa aceptar la ansiedad que provoca saber que se tiene acceso solo a una parte y que, incluso si pudiéramos acceder a los miles de documentos que constituyen su legado, seguiríamos reflejándonos como un fragmento en los materiales inacabados de su Atlas. Warburg no hizo sino crear principios, escribir tras esa “línea de sombra de un deseo sin sujeto que reinicia una y otra vez la escritura” (Cuesta Abad 234), pues “los proyectos que Warburg abandonaba seguían de algún modo rondándole la cabeza y exigiéndole otra válvula de expresión” (Gombrich 19): *su* lectura es la traslación de una angustia, y nunca nos encontraremos tan cerca de él como cuando sentimos esa angustia antigua que lleva el signo de la lucha.¹ Ser

1. En términos de lucha (Zoletto 119) entiende Warburg la cultura europea (“el resultado de tendencias en conflicto”), el Renacimiento (“un campo de batalla de ideas y fuerzas”) y su propio Atlas (un “campo agonal” de transformaciones). La historia del arte no es una reproducción estetizada de los acontecimientos, ni un trazado de ordenada progresión; es, antes bien, áspero intento de Perseo por dominar al monstruo de la historia y orientarse a través de sus imágenes en

consciente de que no va a alcanzarse el todo hace que el todo se adivine en cada parte, atisbado siempre con la indolencia de la distancia ante lo que es inalcanzable. Inalcanzable y a la vez impredecible. Porque saber que las obras se escriben para ser abandonadas hace del abandono el germen del principio. Porque toda sombra sobrepasa el cuerpo que la proyecta. Porque toda obra es temible.

EL AMOR LLEVA AL AMOR. APUNTES DE NEUMO-FANTASMO-ICONOLOGÍA

Solo puede repetirse, y por tanto imitarse, aquello que desborda su propia forma. La fuerza informe de los afectos necesita, para gestarse así como para transmitirse, la detención del movimiento, y dicha fijación tiene necesariamente lugar en fórmulas capaces de contener lo desbordante –desinencial, superlativo, suplementario, siempre excesivo– de los afectos. Warburg se ocupará de este problema, que es en su opinión el más difícil de las artes plásticas, a saber, “el de retener las imágenes de la vida en movimiento” (2005, 112), y esta idea fundamental permite considerar su obra no solo como resultado de un empeño hermenéutico por comprender los misterios de la imagen en su acuñar o dar forma a través de la delimitación de los contornos de las cosas, sino también como orientación o inclinación hacia una imagen que, marcada irreversiblemente con el signo de lo verbal, experimentará y ensanchará los límites del lenguaje. Hay en Warburg una pulsión filológica que entiende la palabra como: 1) mecanismo de orientación –entiéndanse aquí todas las implicaciones deícticas del concepto warburguiano de *Orientierung*– del hombre en el cosmos a través de las imágenes; 2) medida rítmica o pulsional capaz de someter el mundo bajo un cierto orden; 3) código que, dotado para la representación del movimiento mediante sus recursos de sucesividad y contigüidad, logra dar ilusión de vida a lo inerte; 4) medio capaz de transmitir aquello que contiene y de hacerlo sobrevivir en el tiempo; y, finalmente, 5) toma de distancia (*Distanzschaffen*), necesaria tanto para el acto creativo de la nominación como para la propia contención del sujeto: “La creación consciente de una distancia entre sí mismo y el mundo exterior bien puede considerarse un acto fundador de

el cosmos celeste. Esta lucha angustiosa *per monstra ad sphaeram* –emblema ideado por Warburg para el exlibris de la biblioteca de Boll– bien pudiera tener que ver con las dificultades que los grandes intérpretes de Warburg han tenido para culminar satisfactoriamente sus obras (remitimos a la narración de Gombrich [16] sobre las dificultades de un estudio sobre quien “nunca había tirado a la papelera un solo pedazo de papel”).

civilización humana”, rezan las primeras líneas de la Introducción al Atlas Mnemosine (Warburg 2012, 27).

Si bien las palabras son en sí imágenes, o vehículos de la imaginación y la fantasía, es preciso señalar que la posibilidad reversible de dar espacio al pensamiento y pensamiento al espacio en que consiste el Atlas no sería posible sin una profunda noción de la morfología y la sintaxis en cuanto principios ordenadores de las imágenes y, por tanto, vectores del sentido asumido como dirección. Sin considerar su naturaleza verbal tampoco podría entenderse la idea misma de *fórmula* cobijada en el concepto de las *Pathosformeln* que las imágenes ponen en circulación a través del tiempo, pues las “fórmulas del pathos” no son sino estructuras rítmicas capaces de transmitir el afecto a fuerza de repetir el gesto y redundar en la forma, y es solo mediante el restablecimiento de los contornos primitivos del lenguaje gestual patético como la imagen se aproxima a las posibilidades de lo verbal y, en especial, a la reiteración de unidades sintagmáticas equivalentes de las que es capaz la poesía, gracias a las repeticiones, oposiciones, formas isócronas y otros paralelismos. Dado que, como escribe santo Tomás (*Suma teológica* I, 84.1), “lo que fluye constantemente no puede ser aprehendido con certeza, puesto que desaparece antes de ser juzgado por la mente”, el mundo se desmoronaría, devorado por la vocación de su centro abismal, si, en ausencia del lenguaje, solo existiera el pensamiento. Pues del mismo modo que la sabiduría es “la acción de tocar lo que se mueve” (*Cratilo* 404d) precisamente porque solo aquello que está en movimiento (el lenguaje) puede alcanzar el movimiento (la vida), es la disposición semiótica sucesiva y temporal de la lengua lo que hará de esta el medio idóneo para retener y fijar en fórmulas lo transitorio. Así también, frente al historiador del arte, Warburg aproxima su propia tarea a la de un filólogo que, situado ante la palabra como si se tratara de una imagen o una planta, sabe que las verdades de la fisiología vegetal no se ocultan en las hojas más superficiales y que la vida “solamente se le revela a quien la observa en su tejido de raíces subterráneo” (Warburg 2012, 45). El trabajo del filólogo, en cuanto su objeto es la inapresable e inapropiable vida de la lengua, está siempre en un estadio anterior y más profundo, y consiste en “descender hasta el fondo de la complejidad instintiva del espíritu humano ligado a la materia estratificada” (Warburg 2012, 53); situada la filología en las antesalas de la expresión, es la versión inacabada de un antiguo pensamiento, al que solo el abandono da alcance.

Es en el ensayo de 1905 “Dürero y la Antigüedad italiana” donde aparece por primera vez la expresión “*Pathosformel*”, y allí Warburg sostiene que,

frente a la teoría de la “serena grandeza”, los artistas del Quattrocento italiano “buscaban en el redescubierto tesoro de la Antigüedad tanto modelos para la representación de una enérgica gestualidad patética como de la serenidad idealista clásica”. Se trata, pues, de observar la “corriente de patetismo en la resurrección de la Antigüedad” y para ello se pone como ejemplo la representación de la muerte de Orfeo, donde el lenguaje gestual patético determina “directamente la configuración del estilo” (Warburg 2005, 401). La misma idea se había desarrollado con anterioridad en su tesis sobre Botticelli de 1893, al describir cómo los artistas del primer Renacimiento encontraron en la Antigüedad el modelo de un movimiento externo intensificado, en el que se apoyaron para representar motivos accesorios en movimiento (*bewegtes Beiwerk*), como el ropaje o los cabellos, desarrollándose un proceso de empatía entre las épocas y las imágenes. Las fórmulas del *pathos* son vestigios de otro tiempo que cobran sentido en la aproximación indiciaria de la expresión, sea figurativa o literaria, en todo lo que tiene el gesto de presencia y ausencia: “c’est la ruine –le vestige–, et c’est aussi la trace –l’empreinte du pas sur le sol, ce qui atteste matériellement un passage ou une présence” (Didi-Huberman 1995, 79). La codificación de las pasiones de Warburg no será fruto, por tanto, de una mera asociación entre lenguaje y gesto dada por la capacidad mimética que los motiva, es decir, no se detendrá en la recopilación enciclopédica de los gestos, en la explicación de su significado detenido o aislado en un contexto (como en los estudios fisiognómicos de Andrea della Porta o Charles Le Brun), ni tampoco en la motivación social o cultural de las fórmulas del *pathos* (en Andrea de Jorio, Marcel Mauss o Desmond Morris, por ejemplo): es la vida latente de la imagen lo que permite elevar la patonómica a calidad de poética, en el deseo, proveniente de Nietzsche y de Burckhardt, de comprender la vida de las imágenes, y no tan solo su significación simbólica. En este sentido, explica Didi-Huberman:

El gesto es un “fósil en movimiento”, a la vez huella del presente fugaz y del deseo donde se forma nuestro futuro. Por tanto, no es por azar que el Atlas *Mnemosyne* aparezca sobre todo como un compendio de gestos: en las “fórmulas del *pathos*”, decía Warburg, *el tiempo se torna visible*. (2011, 406)

Que *Mnemosyne* se alce como insignia del proyecto warburguiano tendría que ver, por un lado, con el hecho de que las mnemónides sean todas de naturaleza temporal –lo que significa, a su vez, en terminología platónico-aristotélico-

horaciana, que la capacidad de las artes del espacio es inherente a la de la palabra, siendo ambos, poeta y pintor, *hacedores de imágenes*– y, por otro lado, con que la sintaxis espacial del Atlas esté construida por la idea del *recuerdo* que el sujeto guarda de las imágenes y las imágenes guardan entre sí –tratándose en ambos casos de un fenómeno de *empatía* (concepto prestado de la *Einfühlung* de Robert Vischer)–, una aproximación hacia la imagen en cuanto *impronta* que Warburg descubre en su temprana lectura de Piderit (*Mimik und Physiognomik*, 1856) y Darwin (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872): la concepción de la expresión del ánimo en el rostro como “procedimiento polar” basado en el recuerdo (reflejo) de estímulos puramente mentales (imágenes) le llevará a considerar la propia formación del estilo como una respuesta conturbada por “sobrecargas de energía polar” (Warburg 2007)² y las variaciones dentro de un estilo determinado como “contra-reacción respecto a lo que se interpretaba como una influencia extraña” (Warburg 2002, 141), tal como sucede en el Quattrocento italiano con respecto a la pintura flamenca, o en la propia “inversión energética de sentido” (2012, 51) que experimentan las fórmulas cuando alcanzan su grado superlativo, como sucede en la polarización transformadora del pathos imperial del *triumfo* en *piedad* cristiana.

Motivado por el intento de retener la vida en movimiento a partir de su cristalización en fórmulas –presente en el concepto de *Lebensformen* desarrollado por Burckhardt (Cieri 7)–, Warburg se interesará por todas aquellas manifestaciones humanas que documenten la vida de una civilización (testimonios literarios, fiestas, vestuarios, sellos, tapices, retratos, etc.), siendo por tanto objetivo principal para la ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*) el estudio de los estratos espontáneos de la expresión que se encuentran cobijados en las manifestaciones artísticas del hombre. Estos estratos, representados por un nivel gestual y oral, se caracterizarán por estar más cerca de la vida que los engendró y, por ende, sus imágenes estarán dotadas de una mayor tactilidad –expresión mímico-ostensiva de la voz y de la mano frente a la distancia abstractiva y teórica del ojo– y recordarán la experiencia directa y primitiva que da origen, a partir de una celebración mítico-ritual, a las formas simbólicas del arte. Luego la complejidad de una pintura de suma elaboración simbólica como es la *Primavera* de Botticelli no estará lejos de la fuerza transformadora propia de la imagen del rayo que, en el plano mágico y primitivo al que per-

2. Las traducciones al español de las citas de Warburg en alemán (2017) e italiano (2002 y 2004) son nuestras.

tenece la figura de la serpiente en forma de flecha, invocarán los Hopi y los Pueblo. “Sin este viaje”, afirmará Warburg (*apud* Cieri 37) refiriéndose a su aventura en tierras de Nuevo México, “no habría sido capaz de hallar un fundamento sólido para mis estudios sobre la psicología del Renacimiento”. Un mismo espíritu antiguo motiva las expresiones del ánimo en las figuras de los indios y del artista florentino, y tiene que ver con el impulso universal hacia los misterios del (re)nacimiento y la muerte del hombre y la naturaleza. Pero conviene aquí notar que la reproducibilidad de las imágenes no significará, en términos benjaminianos, la pérdida progresiva del aura sino que, al contrario, provocará una intensificación del espíritu originario a partir de la reproducción en infinitas *ge(r)minaciones*: cada una de las imágenes –y esta idea solo cobraría sentido a la luz de las teorías de Hermann Osthoff expuestas en *Sobre la naturaleza supletiva de las lenguas indogermánicas*– es gemación de una geminación germinadora.

Tomando como punto de partida este paradigma filológico-iconológico, puede decirse que, del mismo modo que los gestos acentúan o llevan a un grado superlativo la emoción de la que proceden –y, así, llorar intensifica la pena del que está triste, los movimientos rápidos del cuerpo espolean todavía más al agitado, y el *pathos* del orador es capaz de reproducirse en el ánimo del auditorio a través de la actuación de su discurso–, la inclinación de las imágenes hacia su propio pasado significará una intensificación del *afecto* representado en *fórmula*, es decir, en los esquemas de las acciones primitivas o “grados mímicos” que Warburg ordenará en su proyecto inacabado de *Schemata Pathosformeln*: “carrera”, “danza”, “persecución”, “rapto” o “violación”, “combate”, “victoria”, “triunfo”, “muerte”, “lamentación” y “resurrección” (Didi-Huberman 2009, 226). Estas fórmulas del *pathos* tienen como origen una serie de “acciones miméticas” (“caminar, correr, danzar, agarrar, traer, cargar”), que se encuentran en el espacio intermedio entre los extremos de la entrega (“fantasía impulsiva”) y la distancia o moderación (“función anticaótica”), “y que dejan sentir el eco de tal entrega abismal en la representación artística” (Warburg 2012, 57). En consecuencia, a través de la individualización de las pasiones convertidas en movimientos, la obra de arte conduce a un grado anterior y más profundo de la expresión, caracterizado por Warburg en su texto introductorio al Atlas (2012) como “masa hereditaria mnémica” (29); “herencia de pasiones fóbicas, que abarca la escala completa de las emociones en el plano gestual” (33); “herencia de engramas fóbicos” (59); “engramas de la experiencia pasional” (43); “valores expresivos pre-acuñados” (61); “región de la

exaltación orgiástica colectiva” (43), etc. Este “impulso primigenio del patrimonio humano” (49), al que caracterizaremos con el prefijo alemán “*Ur-*”, es “prefigurado plásticamente por la Antigüedad” (47), pues responde a una experiencia vivida en el pasado, dando lugar a la formulación de unos esquemas determinados que constituyen el “inventario de las impresiones antiquizantes previamente acuñadas” (37) por una humanidad conmovida. La humanidad *vuelve* a partir de sus creaciones artísticas, una y otra vez, a los engramas fóbicos que conmovieron a sus antepasados, causa invisible de un dolor que todavía se siente y que consigue “sobrevivir como patrimonio hereditario en la memoria” tanto como determinar o emancipar el estilo individual, es decir, “el contorno que la mano del artista crea” (43). La tarea que Warburg impuso a su vida fue la de “buscar la matriz que acuña las formas expresivas” (43) siendo los sesenta y tres tableros de la última –siempre antepenúltima– versión del Atlas “un intento de incorporar anímicamente los valores de expresión acuñados previamente en la representación de la vida en movimiento” (35).

La clave del interés de Warburg hacia las pasiones humanas parece entonces residir en su capacidad, en cuanto son movimientos del ánimo, para representar el tiempo, es decir, la historia y la vida en movimiento, y este fenómeno resulta crucial para el artista del Renacimiento, donde el sujeto es altamente consciente de su *ahora*, quizá como nunca antes, y por tanto también del pasado, en cuanto consumación repetible pero irrecuperable –es decir, repetible solo desde su acabamiento, irreplicable desde el principio–, proponiéndose a sí mismo “la representación de la vida en movimiento” (2012, 81), tarea que coincide en propósito con la que Warburg tenía con respecto a su propio Atlas, un deseo nacido en ambos casos de la insatisfacción y del miedo que enseña el curso de la frase: saber que pasado *ahora* es ahora *pasado*.

Si trasladamos esta lectura patonómica del Renacimiento italiano al español nos encontraremos con una problemática similar. “Es el temor, describiéndolo físicamente, un apartamiento i recogimiento de los espíritus a las partes interiores que ocupan el corazón i casi oscurecen los sentidos, de suerte que engendran unas interiores tinieblas”, escribe Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso (912). De la cita se desprende que, por un lado, la idiosincrasia del sentimiento reside en una actitud gestual determinada y, de otra, que entre ese movimiento patético –aquí de retracción– y la sugestión temporal se da una relación que adoptará, consecuentemente, el signo del arredo o la retirada hacia el tiempo futuro: si placer y dolor (o tristeza) son, respectivamente, sentimientos del bien y del mal presente, esperanza

y temor lo son del mal venidero (Herrera 341). Esta misma interpretación sintáctico-temporal de los afectos es la que ofreció Goethe en su lectura del Lao-coonte (1799), grupo escultórico especialmente caro al ofidiómano Warburg: cada una de las tres figuras representa un grado temporal distinto de la misma acción: temor, terror y compasión pueden leerse en el sacerdote y sus hijos como la “azorada perspectiva de un mal que se acerca, la inesperada advertencia de un sufrimiento presente y la participación en un sufrimiento que transcurre o ha pasado” (Goethe 126). No solo las pasiones, por tanto, sino también el paso del tiempo, pueden tocarse en el mármol y esto marcará un giro hermenéutico radical en la interpretación de la imagen que haga Warburg desde un sentido visual hacia una tactilidad del detalle que parece indicar un encuentro íntimo con la lengua, con aquellos estratos del gesto y la voz ya antes mencionados. Si escribir es hablar de lejos, la imagen aspira a una intimidad y viveza propias del hablar y del tocar, acciones entendidas como un ver de cerca, pues para la palabra hablada solo hay presente. De ahí que las ideas en torno a la capacidad de la imagen y de la observación simbólica para mostrar la “expresión momentánea”, expuestas en el ensayo de 1889 sobre el *Lao-coonte* de Lessing, se vean introducidas por una adopción de rasgos o elementos pertenecientes al lenguaje, y en especial, por un acercamiento a la oralidad del poema en su capacidad para representar la vida en movimiento, dándose un paralelismo entre los núcleos conformados por el impulso primitivo (poema-oralidad-tacto) y su reproducibilidad en la imagen (lenguaje-escritura-visión): “Entre el asir imaginario y la contemplación conceptual, se encuentra la acción de palpar el objeto, que desemboca en la consiguiente reflexión plástica o pictórica, a la que se le llama acto creativo” (Warburg 2012, 31).

Si la elección del arte renacentista como momento crucial se encuentra en esa irrupción de la noción temporal del *ahora* es porque el presente *polariza* el instante, convirtiéndolo en transcurrir del tiempo o sugestión de la vida en movimiento –de ahí la doble dirección de las palabras primitivas (*Urworte*) y la “doble acción” que Goethe percibía en cada figura del Laocoonte (125)–. El deseo, como la palabra, es siempre *ahora*, y es lo iniciado-consumado del presente aquello que hace posible la vuelta a lo repetible-irrecuperable del pasado: región del deseo dirigida al presente –*diese auf die Gegenwart gerichtete Wunschregion* (Warburg 2007)– del hombre renacentista. En ello reside la fascinación de Warburg por la ninfa, similar a la que experimentó Jensen por la Gradiwa, cuyo modelado le parecía “un «ahora» en el mejor de los sentidos” (Freud 42), como si se tratara de un calco del natural o en vivo –no en vano su nombre, Zoe Bert-

gang, significa “vida del andar resplandeciente”– de una muchacha de paso apresurado. Nuestro autor se exponía a una contradicción constitutiva: el deseo de detener el movimiento entraba en conflicto con el deseo, todavía mayor, de hacer fluir el curso de la vida, de detener la vida *en* su movimiento, proponiendo lo que consideró un simbolismo “dinámico o energético” de las imágenes. Su diferencia con el historiador es precisamente esta, comparable con la del coleccionista de mariposas: si hace falta que una mariposa esté ya muerta para poder identificarla y clasificarla, analizar su cuerpo bajo la lupa y, finalmente, apresarla con unas pinzas y depositarlo en un nicho donde se ha dispuesto su nombre con la intención de completar algún día el cenotafio –nada hay peor para el coleccionista, en busca siempre de la simetría, que el síndrome del cliché vacío–, la resistencia de Warburg a terminar con la vida de la mariposa y, a su vez, su deseo de contemplarla, reconocerla y colocarla en los tableros del Atlas, hizo que entendiera la imagen como algo imparafraseable, inacabado, pero a su vez verdadero, y siempre en tránsito desde un espectral estadio anterior, capaz de abandonar su antigua forma –*larva* capaz de transformarse en otras imágenes y en otros tiempos de la historia del arte–, y no desde la consumación irreversible o completa de la *imago*: “La más hermosa mariposa que haya atrapado nunca se escapa de pronto por la ventana y danza burlonamente hacia el cielo azul... Pues bien, debería cogerla de nuevo, (...) me gustaría hacerlo, pero mi formación intelectual no me lo permite” (*apud* Gombrich 111).

Proyectando las imágenes entre sí como si se tratara de los fotogramas de una película, Warburg logró crear ilusión de vida (palabra) en lo que estaba muerto o detenido (imagen). Las ninfas de Warburg no son mariposas inmovilizadas en la frontalidad de su simetría, sino pequeñas almas animadas (*See-lentierchen*) sorprendidas en la oblicuidad elíptica de sus movimientos, y sus extremidades y accesorios extendidos (velos, cabellos, paso adelantado y manos extendidas, etc.) son un tercer elemento fantasmático y diáfano que sostiene sintácticamente el Atlas y que sirve de enlace entre la inspiración y la espiración, entre el gesto del cuerpo y la fuerza del viento. La sintaxis sujeta el lenguaje como el cuerpo la vida, y la clave –o el problema, dirá Warburg en el título de una de sus conferencias–, está siempre en el medio (*Mitte*). En medio del cuadro se encuentra la belleza de angustia glótica, paralizante y paralizada, de la Venus de Botticelli; instante fascinado y detenido como el tórax de una mariposa que sostiene la vida que aletea a derecha y a izquierda, su cuerpo es un juego de fuerzas de signo contrario que colindan en el trazo de una silente y sinuosa “s”, serpéntigero pensamiento detenido entre el arte y la vida. Muda

como una raíz erguida, Venus es la potencia misma antes de ser movimiento, la enunciación antes de ser voz, y retiene la tensión bajo la calma. Seres intermedios entre los estados de la vida y la muerte; ninfas, sirenas, Perséfone, mariposas que representan el alma (*psyché*): “Constater que l’air et la pierre se rencontrent dans l’image –et particulièrement dans ce chef-d’oeuvre du désir et du deuil–, c’est donc articuler la question de la *matière* à celle du *temps des morts*” (Didi-Huberman 2005, 66). En cuanto filólogo –Warburg oponía, agudamente, filología a esteticismo en su intercambio epistolar con Jolles–, intenta mantener la vida de la imagen aun a costa de la propia sujeción, abandonando el objeto deseado:

En este acercamiento a nuestra muchacha de pies ligeros, me gustaría marchar revoloteando alegremente con ella. Pero estos movimientos ascendentes no están hechos para mí. Solo se me concede mirar hacia atrás y ver con gozo en los gusanos de seda la evolución de la mariposa. (*apud* Gombrich 111)

En su insistencia por no ignorar la necesidad biológica de la imagen, Warburg llega a padecer un mal muy similar al de Funes el memorioso: “Cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc. [...] Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*. [...] *Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras*” (Borges 488). “Todo es caos ante mis ojos” (*Ich sehe nur Chaos für Augen*), escribe Warburg (*apud* Baert 83). La vida de las imágenes acontece en cada una de sus reverberaciones futuras, formulándose como presente de un pretérito que golpea, sonoridad que re-percute. Es en este sentido un fenómeno hermenéutico desembolizante, de apertura entre dos tiempos, que concibe la imagen como si se tratara de un intervalo. Esta pasión, propia de quienes se entregan tanto a la iconología como a la filología, se manifiesta en un cuadro clínico de lo que pudiera llamarse *dinamoforia*, alteración causada por la necesidad de crear o imaginar desplazamientos de una misma fuerza, cuyo síndrome es el *anhelo de Helena*, fictiva aliteración de la ninfa primeva. Así, al desplazar la imaginación desde las representaciones de las Ménades, Venus, Pomona, Gradiva, etc., la ninfa se convierte en paradigma catacrético del deseo sin nombre.

Si hablar de las imágenes consiste, según Didi-Huberman, en una “cuestión de vida”, y “puesto que en esta «vida» la muerte está omnipresente”, se trata también de “sobrevivencias” o “supervivencias” (2009, 91). Vida y muerte dejan de ser momentos temporalmente incompatibles para acoplarse en el espacio

de una misma forma, gracias a la sucesión de imágenes en una cadena donde cada imagen es testigo de la pasada y la futura: “Y esto vale para los humanos tanto como para las mariposas: el deseo mueve cada gesto, pero cada gesto del deseo desencadena una cierta relación con la muerte” (Didi-Huberman 2007, 65). Siguiendo la teoría de que Helena no fue la causante de la guerra de Troya sino su espectro, la ninfa querida se exculpa diciendo: “Yo nunca fui a la Tróade; era mi imagen”. Y cuando más tarde Menelao transmite al mensajero tal revelación, este último se pregunta: “¿Qué dices?, ¿por una imagen vana sufrimos tanto?” (Eurípides, *Helena* 580 y 705). Sufren –padecen– los dinamofóricos las imágenes, encontrándose siempre entre copias, representaciones o refiguraciones de un primer gesto esencial, de una potencia o fuerza protia que no tiene forma y que puede simplificarse con el prefijo *Ur*, estrato de “las palabras originarias de una dinámica del lenguaje gestual patético” –*Urworte leidenschaftlicher gebärdensprachlicher (Dynamik)* (apud Báez 37)– transmisor de una determinada “función energética” a través de palabras e imágenes.

Ur- se repite como si se tratara de un eco, repercusión sonora que toma forma en las líquidas ondas de los cabellos femeninos: los accesorios en movimiento de las figuras estudiadas por Warburg son afectos que, tendidos al aire, dan sensación de vida. Estos accesorios son prendas diseminadas en el paisaje, señas que una inalcanzable amada deja tras de sí para su reconocimiento. Entender (*intendere*) significa en la lengua de los trovadores dirigirse o extenderse hacia algo, tender el oído o poner atento el ánimo (*attendere*), es decir, proponerse algo estirándose (*tesón*) hacia ello, y estar en disposición de aguardar. Según el Corominas, *entendedor* es el enamorado y *entendedera* la enamorada, de ahí que la verdadera comprensión hermenéutica hunda sus orígenes en la tendencia patonómica o amorosa inclinación, y que el hábito esté entonces relacionado con la repetición –es la repetición del hábito lo que crea el gesto espiritual del hombre (*den geistigen Habitus einer bestimmten innerlich zusammenhängenden Gruppe von Menschen*, Warburg 2007)– y con el afecto, es decir, con la *tendencia*: Warburg está inclinado hacia las imágenes como un enamorado hacia su amada. Esta articulación del afecto en fórmula (*Pathosformel*), su transformación en imágenes y su estudio, puede denominarse *patonómica*, un nombre para esa –diría Agamben– ciencia sin nombre de Aby Warburg.

Si es el ritmo aquello capaz de separar el espacio del tiempo, la poesía será entonces el medio innato para representar en el lenguaje los movimientos de la naturaleza, vida en movimiento que a Warburg obsesionaba y que lo aproximaba, consciente o inconscientemente, al problema del lenguaje. Camino

pendular, pues, de la imagen a la palabra. En este sentido puede leerse la tercera de las crípticas tesis sobre arte del ensayo sobre Botticelli de 1893, que dice así: “La imagen recordada de estados dinámicos generales, a través de la cual se percibe una nueva impresión, será inconscientemente proyectada más tarde sobre la obra de arte en la forma de un contorno ideal” (2005, 113). La imagen se sitúa en ese espacio intersticial (*Zwischenraum*); siempre en medio, pues cada imagen es un pliegue de repetición y diferencia con respecto a la anterior y a la posterior, un fantasma que cobra forma como tabique de deseo, imposibilidad de encuentro entre el deseante y el deseado, entre la imagen que muere y la imagen que vive, momento a la vez de ensimismamiento que retiene y predicación que libera, como un paño de seda tendido al albur del aire, pues la imagen nace ya muerta y recién nacida sin embargo todavía: “*Deb non fuggir donzella / colui che per te muore*” (Niccolo da Correggio cit. en Warburg 2005, 100). La idea misma de tradición se presenta a semejanza de estas escenas de persecución amorosa, siendo la persecución de Dafne representación de la vida póstuma (*Nachleben*) del paganismo en el Renacimiento: “Por qué me huyes, mi señora, / si solo por amor yo te persigo?” (Poliziano, *Giostra*, cit. en Warburg 2005, 99). Existe en la enunciación de la tercera tesis una idea sobre cierta soledad de la imagen, presente en la enigmática aparición de la palabra “contorno” y que tiene que ver con otro concepto, el de “engrama”.

LA PALABRA COMO INTERJECCIÓN

La emancipación de la imagen es dolorosa –toda emancipación lo es, bien lo sabía Warburg– y la “nueva impresión” de la imagen que se segrega lleva sobre sí un recuerdo de ese dolor de separación con respecto a la “imagen recordada”, como si se tratara de una mancha de nacimiento o la impronta de una huella: pasión y acción se aúnan en el engrama de la imagen y en el de su recuerdo o transmisión mediante *dinamogramas*, aquí entendidos como *dinamoengramas*, “acervo del padecer humano” (*Leidschatz der Menschheit* o *Engrammschatz*) comprimido en fórmulas –en la *conclamatio* del tablero 6, por ejemplo, o el tema de la ménade bajo la cruz en la deposición de Cristo en el tablero 42–: es la profunda impresión del recuerdo (erosión, golpe), una huella palpable en la expresión superficial de los afectos (gesto, semblante) que aflora, como en la épica las fórmulas (grupos de palabras que existían como tales antes de su uso), mediante automática repetición. Pero, si el dolor es por naturaleza intransferible –de ahí el esfuerzo hermenéutico de las ciencias médicas–, ¿cómo se transmite el

dolor?: intratable apostema en forma de *¡ay!* que viene de muy lejos, intacto e indeclinable como una raíz, *Ur*-interjección en el proceso de formulación de las pasiones, es decir, en la configuración de una teoría sobre la expresión lingüística de las imágenes en el pensamiento de Aby Warburg. La fórmula, así entendida, sería un grupo tonal, actitudinal, que nos acercaría a la noción del modo o estilo –procedente de la teoría musical– en cuanto “expresión emotiva de las formas” (Schapiro 287). Esta disposición o inclinación (del ánimo y del enunciado) tiene que ver con el hábito o repetición, pues *afecto* es, según el *Tesoro*, “pasión del ánimo, que *redundando en la voz*, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento” (Covarrubias s.v. *afecto*).

Si bien sucede, en sintonía con el lema warburgiano *Das Wort zum Bild*, que su pensamiento experimenta un salto desde el plano lingüístico hacia el icónico y que “las *Urworte* se convierten en *Urbilder* en el momento en que Warburg concibe el gesto, primera forma de expresión humana, como imagen” (Báez 37), puede asimismo decirse que las imágenes de la expresión primitiva logran también polarizarse y transformarse en *Urworte* mediante un proceso de “inversión energética” (*energetischer Inversion*). La fuerza anterior y raigal de la imagen, primer gesto esencial de eso que todavía no tiene forma ni nombre, se hace solo visible en la relación agónica de los movimientos de efecto contrario, primaveral estallido del gesto en el reveno de una palabra que es, en cada reverberación, *como siempre primera*.

El nacimiento de la palabra sucede en una irrupción violenta, deflagrante e impetuosa, de un modo similar a como tiene lugar la visión –*epopteia* mística de Warburg– o la interjección en la lengua. La palabra nace de esa fuerza informe anterior a toda dirección –*das Ur-Unentschiedene*, lo Indeterminado-original de Jung según Kerényi, equiparable a la ausencia de oposición y contradicción de las palabras primitivas de Abel según Freud–, fecundo lugar para la posibilidad del movimiento, espacio diáfano-anterior del nombre desde donde se alcanza el todo:

Únicamente ahora puedo comprender mis descubrimientos, pues tengo la tranquilidad de contemplarlos *desde todos los puntos de vista*. Así, *veo* cómo incluso cosas aparentemente heterogéneas, como la influencia flamenca y aquella de la Antigüedad, no son sino funciones del mismo tipo, en las que la voluntad de desvincularse del ambiente eclesiástico lleva a una fisionómica sentimental flamenca que [...] culmina para sustituir la pintura a la moda con formas (*ninfa!*) mímicas monumentales. (Warburg, *Zettelsammlung* 27.1.1907, *apud* Contarini/Ghelardi 34)

La súbita aparición de “(*¡ninfa!*)”, entre paréntesis y exclamaciones, quiere albergar mucho más que una simple palabra o una idea: es el punto donde todo se conecta, y desde donde todo se señala como en una especie de visión, sin otro desarrollo sintáctico o conceptual. Como toda interjección, *¡ninfa!* es una “palabra-acción” (Almela 116) y, en ese sentido, también una *Pathosformel* o “forma arqueológica del patetismo” (Warburg 2005, 404), pues las interjecciones son los elementos de la lengua dotados de una mayor “patocinésica” (Rabanales 361), en cuanto representan en el plano lingüístico los movimientos del rostro con que se realizan las acciones de mostrar alegría, tristeza, soberbia, suplicar, indicar, amenazar, etc. De acuerdo con el pensamiento warburguiano, puede decirse que subyace a la irrupción de toda palabra un proceso interno –*Das Bild zum Wort*– similar al que sucede en *¡ninfa!*, y que podría esquematizarse en la siguiente secuencia: *irrupción de lo presente* → *polarización en fuerzas de dirección opuesta* → *emoción* → *exclamación* → *repetición* → *nombre*; un proceso hacia el acto de nombrar en cuya formulación debieron influir las lecciones de Usener sobre la “morfología” de las ideas religiosas en la recíproca relación de palabra y concepto: “Las emociones de cualquier impresión fuerte se descargan en una exclamación. Y la repetición de esa experiencia conduce a su nombramiento. Este nombre no es sino «el predicado de un sujeto desconocido»” (Gombrich 41). Si el nombre acota, domestica –y Gombrich reparará en que el origen etimológico del verbo *ergreifen* (coger, agarrar, comprender) es común al sustantivo *Begriff* (concepto)–, la ninfa exclamativa y sin sujeto sigue sin embargo escapándose hacia otros espacios, en los que irá formando distintos conjuntos con otros elementos, y el desarrollo que media entre las fórmulas de la *lucha* al *triunfo* –representado en el momento en que el hombre agarra o apresa a la Fortuna con la mano– volverá en Warburg a derivar del *triunfo* a la *lucha* –así como la imagen vuelve a la palabra–, pues su obra no está acabada, y esto hace de ella una *señalética* de apariciones más que una simbólica de *topoi*.³

En los procesos de formación y transformación de las imágenes, en los que intervienen las fórmulas como elementos transmisores-transformadores-repetitivos, se suceden –a imitación de las palabras– dos fenómenos: el de la construcción signica de la imagen como *inscripción-hápax* y el de su construc-

3. Barthes propone una “señalética” como opción a la semiología (235) porque la señal se caracteriza, a diferencia del signo, por estar siempre abierta, o no completa, con respecto a aquello que señala.

ción simbólica *repetitivo-circular*. Al primero corresponde un momento original de acuñación déictica, en grado interjetivo –y, de hecho, las interjecciones son partículas indivisibles e indeclinables, de difícil clasificación dentro de una categoría lingüística, comparable al paradigma de los *engramas* en la ciencia de la expresión humana–; al segundo, una cadena anafórica en la que tiene lugar la domesticación del acontecimiento en símbolo mediante la repetición formularia de variaciones sobre el primero. Este proceso creará, a ojos de Warburg, tres etapas en la relación del hombre con el lenguaje. Si la interjección es un signo acústico que expresa la “continuación –por similitud– del grito inarticulado de los animales” (Almela 38), la fase exclamativa representa entonces el momento de mayor inmediatez ostensiva entre palabra y cosa, siendo en origen los nombres una fórmula del pathos, o *sensación exclamatoria recurrente*, fruto de un recuerdo de aquella primera proximidad del objeto. Este proceso queda descrito por Warburg, en orden inverso, en unas notas bajo el título de “Interjección, comparación y juicio”:

- III. “El pino es un árbol” –el ser vivo individual se vuelve inocuo al ser vinculado a un juicio.
- II. “El pino es como un hombre” –el ser vivo individual es ligado a otro ser vivo individual (desea conservarse; es como yo y, por tanto, inocuo).
- I. “¡Pino!” ¡Ese de ahí! Ligado a una cierta sensación exclamatoria recurrente y, por tanto, ligado. (Warburg, *Fragmente* 8.1.1891, *apud* Gombrich 83)

Si en el fondo de toda palabra –*pino!*, *ninfa!*– tiene lugar el descubrimiento de una imagen por vez primera, la iconología de Warburg no será sino el camino hacia esos estratos anteriores de la lengua. Esta última traza un camino progresivo hacia la toma de distancia y el autocontrol –contención, indolencia y reparo– que confiere el lenguaje, correspondiendo a la primera fase la interjección, a la segunda la comparación y, a la tercera, el juicio. Pero, lo que hay en los tres casos, incluso antes de la aparición de *pino!* o de *ninfa!*, es lo que podría llamarse *lo actitudinal* o *postural*, el espacio matricial de la enunciación que antecede a la palabra primera, y que domina todo el conjunto que bajo su impulso seguirá después: en I el conjunto es el formado únicamente por *pino*, que se señala con el dedo; en II el conjunto lo forman *pino* y *hombre*, que empáticamente se comparan –freudiano sentimiento oceánico de participación en el Todo–; y en III las entidades reales desaparecen y el hombre sale, por así decirlo, del conjunto que él mismo había creado, para poner en su lugar un

conjunto abstracto y lingüístico, el del enunciado, detrás del cual sigue estando el hombre, pero ya como sujeto o instancia vacía. De estas tres posibles formas de dominio de las que es capaz el hombre a través del lenguaje la primera y la tercera son las más peligrosas: en el caso de la última, porque ese pie que se saca fuera del conjunto para poder dar lugar al acto de nombrar significa también la desafección y la indolencia; en el caso de la primera, y por la misma razón, la estupefacción que provoca la ninfa significa la asfixia de lo intratable: dar nombre es un violento cambio en el estado de la materia –si, cuando se sale del agua, el aire quema, el agua ahoga cuando se sale del aire– pero, además, supone vivir en un mundo de infinitos estímulos –*¡pino!*, *¡ninfa!*– donde a cada cosa se vincula orgánicamente un nombre propio y como siempre primero –*primavoltità* invocada por Agamben; *primularidad* de los nombres o estado de continua floridez–, como sucedía en el relato de Funes. La precisión que a Warburg lleva a la locura, a Funes conduce a la muerte. Lejos de ser una actitud indolora o anodina, propia del cuidadoso filólogo o del aseado coleccionista, el peligro de encontrar el Todo en cada una de las partes que lo forman –el buen Dios escondido en los detalles– es que el detalle pasa a ser un presentimiento, sospecha después, y finalmente paranoia, la sensación de que el Todo nos observa desde cada una de sus mínimas imágenes, que uno no puede ya eludir ni olvidar, como criaturas que acechan, ni tampoco relajarse. *Du lebst und thust mir nichts*, “Vives y no me haces ningún daño”, era el motivo que aparece como epígrafe en la recolección de sus *Grundlegende Bruchstücke*. Dominar la imagen es dominarse, sujetar con la palabra el movimiento: *Soprosyne* que obsesionó a Warburg como extremo opuesto de su entrega abismática a las imágenes.

La *actitud* es entonces la determinación de la dirección, el *modo* con el que el hombre se ancla en el mundo como sujeto u objeto, y esta toma de distancia que es, según Warburg, acto fundador y consciente de la civilización humana, tiene que ver con el descubrimiento del término kantiano *Umfangsbestimmung*, que viene a significar la “determinación del perímetro o contorno” (Báez 27) o la “determinación de una clase” (Gombrich 83). Pero este concepto significaría, además, la acuñación de la palabra o el modo en el que la palabra nace a expensas de la detención de la imagen, es decir, de la sujeción o dominio de la imagen –conjunto y extensión– en el que se cobija la actitud del dominarse:

En la manera que tiene el hombre de percibir los objetos, se pueden distinguir dos periodos:

1. Se supone que todo ser vivo es hostil y capaz de movimiento y persecución, de forma que *se toma posición* (*Stellung*) de acuerdo con ello.
2. Todo ser vivo es examinado para averiguar su limitación de su movimiento, ley y fuerza. Resulta que el hombre no es solo un animal de rapiña, sino también una criatura *indolente* (*Faultbier*). (Warburg, *Fragmente* 14.9.1890, *apud* Gombrich 83)

La actitud o *modus*, es decir, el tomar posición, se presenta equiparable a la toma de distancia que según Warburg inaugura el gesto del arte. Y esto nos llevaría de vuelta al carácter interjectivo de las primeras palabras –o, siguiendo el esquema, las imágenes vistas como por vez primera–: las interjecciones actúan sobre el *modus* de la oración en cuanto son voces capaces de afirmación (deseo-atracción), negación (rechazo-separación) y duda (temor-detención), afectando con su tonalidad afectiva el dominio semántico de la frase por entero, en un modo semejante al de los adverbios “actitudinales” o de “actitud oracional” (González Calvo) que infieren en una oración, sintagma o palabra. Las *Urworte* serían, pues, *fórmulas* –en el sentido aristotélico de $\sigma\chi\eta\mu\alpha$ –, figuras o esquemas del movimiento, capaces de conservar el espíritu de la Antigüedad en cuanto *contienen* –detienen– el movimiento, del mismo modo que Durero podía, a ojos de Warburg, dar a “sus figuras gesticulantes el eco de una serena fuerza de resistencia” (2005, 406). La contención nace del límite, es decir, el conjunto, perímetro o contorno que da forma, de modo que en los *prota onomata* sobre los que discute Platón en el *Cratilo* no hay sino una *proto-deixis* del movimiento, la misma coincidencia entre palabra y cosa o entre significante y significado que existía en la interjección: las primeras palabras son esquemas del movimiento mismo. Pero el lenguaje, en su flecha imparable, hace figura de su propio señalar y ya no será entonces posible, en “el pino es un árbol” diferenciar entre el movimiento que el enunciado particular señala y el movimiento indicativo de aquel índice antiguo que puso por primera vez el *¡pino!* ahí. Lo que hay entre el primer árbol y todos los demás –*Mitte*– es un campo abierto de posibilidades infinitas, la Vida o el intervalo como entrelugar, espacio en blanco donde poder escribir de nuevo. Finalmente, el Warburg enamorado de la ninfa se pregunta: ¿*Dónde te he visto yo a ti antes?* *Nachleben* de la ninfa en las apariciones de la Victoria romana, en Judit, en Salomé..., que son imágenes de una y siempre la misma pues “nos enamoramos una sola vez en la vida” (Warburg/Jolles 48).

El propio discurrir de Warburg, con sus numerosas “repeticiones y reformulaciones” (Gombrich 19), fruto de una obra tantas veces retomada como

abandonada que, en su duelo por la imagen, no la suelta, tiene que ver con la suma de coordenadas temporales y espaciales que configuran el Atlas, y con una interpretación de la imagen como encuentro entre impresión (←) y orientación (→). La memoria misma refleja estas dos dimensiones anafórico-catafóricas, pues significa tanto la proyección de los recuerdos (mediante su conservación y transmisión en un eje horizontal) como la impronta, llaga o huella (engrama que se enclava en el eje vertical) que produce el recuerdo en la sensibilidad, eje incomunicable e incomparable a diferencia del primero. De este modo, si volvemos a la tercera tesis, la referencia al reflejo o “imagen recordada de estados dinámicos generales” debe complementarse, necesariamente, con la imagen impresa por los estados anímicos interiores, tratados por Darwin y Piderit, y que influyeron en la definición warburguiana del gesto como reflejo o recuerdo del estado anímico interior. Esto determina que haya, finalmente, en la animalidad del gesto –y en la acuñación de todo nombre– una faceta “civilizada”, capaz de transferirse en el tiempo, y un salvajismo semelnativo,⁴ grito a toda mutación inalterable.

Es este último aspecto –lo intransferible de la imagen–, y no una ordenada supervivencia de la imagen a través de sus reproducciones o materializaciones (*Nachleben* como *sobre-vivencia* o vida póstuma), lo que en verdad atrapa el interés de Warburg. Si la tendencia aparente de las imágenes es la de reaparecer en sus formulaciones y transmitirse –visión comunicativa del lenguaje con la que se ha contagiado la teoría iconológica–, existe otro deseo en la imagen –más oscuro quizá– que es el solitario apetito de sí, y que caracterizaría el *Nachleben* de la imagen como un cierto instinto de *super-vivencia*, autofagia que evoca la noción spinoziana del ser en cuanto tenaz perseverancia del ser: la tendencia o inclinación de las imágenes a ser ellas mismas, durar en su ser, acrecentar su ser, redundar en su ser, y ser incomparables. “Cada cosa, en cuanto es en sí, se esfuerza en perseverar en su ser”, reza la proposición sexta del libro tercero de la *Ética*. Warburg descubrió que la tendencia de la imagen es, pues, la vida. Y, la vida, siempre en medio.

A este lugar del medio (*Mitte*), lugar de lo que llamábamos lo iniciado en cuanto consumado-inacabado, corresponde un momento auroral-figural, que es

4. Utilizamos el adjetivo “semelnativo” en el sentido acuñado por Benveniste para los pronombres personales, nacidos de nuevo cada vez que es proferida una enunciación. Este acontecimiento individual se enfrenta, en el contexto de la “supervivencia de la antigüedad” (*Nachleben der Antike*), con el hecho de que lo ya *sido*, no puede *volver*, dilema presente también en el “Sinsigno” de la primera tricotomía de los signos de Peirce, donde “sin-” significa “lo existente una sola vez”.

para Warburg el propio movimiento, aquello que no se puede apresar ni representar salvo detenido en las imágenes entendidas como gestos orientadores capaces de repetirse. Las imágenes se repiten unas a otras como si se tratara de un eco: el eco es imagen de la voz primera; vuelta de la imagen en cada una de las voces postremas que a la voz repiten. La tendencia de Warburg a los inicios hace que todo comience en cada frase de nuevo, siendo cada vez mayor la concentración en cada palabra, hasta un grado ya intratable, que hace que el discurso sea del todo imposible más allá de la mínima fórmula. Todo apunta a otra cosa y es insoportable el lenguaje. Porque la flecha es una línea dispuesta a la eternidad, y estar dispuesto a algo implica necesariamente no serlo: entre la disposición y la acción media el filtro del deseo, escudo que impide alcanzar aquello a lo que se aspira. La flecha está herida con la marca del tiempo y un pequeño retroceso (>) implica la muerte de la línea. Así, la humanidad dibuja flechas –primitivo gesto–, y Warburg dibuja flechas. El hombre dibuja flechas, añade muescas al destino, porque tiene miedo a la interrupción. Y la interrupción es el primer signo de lo último. Porque todo es empezar.

OBRAS CITADAS

- Almela Pérez, Ramón. *Apuntes gramaticales sobre la interjección*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.
- Baert, Barbara. *Nymph: Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*. Studies in Iconology 1. Leuven: Peeters, 2014.
- Báez Rubí, Linda. “Un viaje a las fuentes”. *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine*. Vol. 2. Ed. Linda Báez Rubí. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Científicas, 2012. 11-49.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Paidós, 2004.
- Borges, Jorge Luis. “Funes el memorioso”. *Obras completas (1923-1949)*. Vol. 1. Ed. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1989. 485-90.
- Cieri Via, Claudia. *Introduzione a Aby Warburg*. Roma: Laterza, 2011.
- Contarini, Silvia, y Maurizio Ghelardi. “Die verköperete Bewengung: la ninfa”. *aut aut* 321-322 (2004): 32-45.
- Corominas, Joan, y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos, 1980.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert, 2006.

- Cuesta Abad, José Manuel. *Demoliciones: ensayos sobre literatura y destrucción*. Madrid: Abada, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. *Gestes d'air et de pierre: Corps, parole, souffle, image*. Paris: Minuit, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen mariposa*. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- Eurípides. *Helena. Tragedias*. Vol. 3. Trad. Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, 1979.
- Freud, Sigmund. "El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen". *Obras completas: El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen, y otras obras (1906-1908)*. Vol. 9. Eds. James Strachey y Anna Freud. Trad. José Luis Etcheverry. 2.^a ed. 25 vols. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 7-79.
- Goethe, Johann Wolfgang. "El Laocoonte". *Ensayos sobre arte y literatura*. Ed. Regula Rohland de Langbehn. Málaga: Universidad de Málaga, 2000. 119-27.
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Alianza Forma, 1992.
- González Calvo, José Manuel. "Sobre partes de la oración: artículo, pronombre, adverbio, interjección". *Cauce* 14-15 (1992): 87-111.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Eds. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.
- Platón. *Cratilo*. Ed. y Trad. Ute Schmidt Osmanczik. 2.^a ed. México: UNAM, 2008.
- Poliziano, Ángel. *Estancias. Orfeo y otros escritos*. Ed. bilingüe y Trad. Félix Fernández Murga. Madrid: Cátedra, 1984.
- Rabanales, Ambrosio. "La somatolalia". *Boletín de Filología (Universidad de Chile)* 7 (1954-1955): 355-78.
- Schapiro, Meyer. "Style". *Anthropology Today*. Ed. Alfred L. Kroeber. Chicago: Chicago UP, 1953. 287-312.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ed. y Trad. Vidal Peña. Madrid: Alianza, 1987.

- Tomás de Aquino. *Suma de Teología*, I. Ed. dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. Presentación por Damían Byrne, O.P. 2.^a ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Warburg, Aby. “Da arsenale a laboratorio: uno sguardo retrospettivo sulla mia vita”. *Mnemosyne. L’Atlante delle immagini*. Eds. Martin Warnke, Claudia Brink y Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore, 2002. 140-43.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Ed. Felipe Pereda. Trad. Elena Sánchez y Felipe Pereda. Madrid: Alianza, 2005.
- Warburg, Aby. “Zur kulturwissenschaftlichen Methode. Schlussübung (1928)”. *Engramma: la tradizione classica nella memoria occidentale* 56 (abril 2007). 23 de junio de 2017. <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2595>.
- Warburg, Aby. “Introducción”. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Vol. 1. Ed. y trad. Linda Báez Rubí. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Científicas, 2012. 27-85.
- Warburg, Aby, y André Jolles. “La ninfa: uno scambio di lettere, 1900”. *aut aut* 321-322 (2004): 46-52.
- Zoletto, Davide. “Il segreto pedagogico delle immagini di Warburg”. *aut aut* 321-322 (2004): 117-30.