



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburgiana de símbolo e imagen

Rosenberg Alape Vergara

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía
Bogotá, Colombia
2012

Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburgiana de símbolo e imagen

Rosenberg Alape Vergara

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Filosofía

Director:

Doctor Lisímaco Parra París

Línea de Investigación:

Estética y Filosofía del Arte

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía

Bogotá, Colombia

2012

A Magaly y Pablo Antonio.

Resumen

El objetivo de esta investigación es hacer un rastreo de las fuentes usadas por Aby Warburg para construir su noción de símbolo. Seis autores, con sus respectivas obras representativas, se presentan como esenciales para realizar tal tarea: *El Sartor Resartus* (1833) de Thomas Carlyle, *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* (1872) de Charles Darwin, *Sobre el sentido óptico de las formas* (1873) de Robert Vischer, *Mito y ciencia* (1879) de Tito Vignoli, *El símbolo* (1887) de Friedrich Theodor Vischer y *La Mneme como principio constante de los fenómenos orgánicos* (1904) de Richard Semon. Se analizan aquí los aspectos relevantes que Warburg tomó de estos autores contrastándolos con elementos destacados de su obra. Al final se toma la idea warburgiana del símbolo como elemento orientador de la cultura — a través de la palabra, acción e imagen— para hacer una reflexión sobre el papel que debería jugar la imagen de la Tierra como una entidad viviente (Gaia) para las futuras generaciones.

Palabras clave: símbolo, imagen, mito, empatía, memoria, expresión, ciencia de la cultura [*Kulturwissenschaft*]

Abstract

The objective of this research is to track the sources used by Aby Warburg to build his notion of symbol. Six authors, with their respective representative works, are presented as essential to perform such a task: Thomas Carlyle's *Sartor Resartus* (1833), Charles Darwin's *The expression of the emotions in man and animals* (1872), Robert Vischer's *On the optical sense of forms* (1873), Tito Vignoli's *Myth and science* (1879), *The symbol* (1887) of Friedrich Theodor Vischer and Richard Semon's *The Mneme as a constant principle of organic phenomena* (1904). The relevant aspects that Warburg took from these authors are discussed here contrasting them with featured elements of his work. Finally, the Warburgian idea of the symbol as a guiding element of culture - through words, actions, and images – is taken to make a reflection on the role that the image of the Earth as a living entity (Gaia) should play for future generations.

Keywords: symbol, image, myth, empathy, memory, expression, science of culture
[*Kulturwissenschaft*]

Contenido

ContenidoIX

1. Sartor Resartus (1833).....	5
1.1 La historia de un libro sobre otro libro	6
1.2 El sastre remendado	10
1.3 Warburg y Carlyle.....	13
1.3.1 Una visión holística del arte	14
1.3.2 La comunión entre teoría y vida práctica	16
1.3.3 El método de la filosofía del vestido y la ciencia de la cultura [Kulturwissenschaft].....	19
 2. La expresión de las emociones en el hombre y los animales (1872) 25	
2.1 La fisiología de las emociones y la especie humana	26
2.2 Los principios generales de la expresión	29
2.2.1 Principio de los hábitos asociados con la utilidad.....	29
2.2.2 Principio de antítesis	33
2.2.3 Principio de las acciones directas del sistema nervioso.....	35
2.3 Warburg y Darwin.....	38
2.3.1 El uso de las imágenes como textos.....	38
2.3.2 Hacia una psicología de la expresión	41
2.3.3 Proyección emocional y simpatía.....	45
2.3.4 Emoción, cuerpo y <i>Pathosformel</i>	48
2.3.5 El «como si» del animal simbólico	52
 3. Sobre el sentido óptico de las formas (1873)	55
3.1 El contexto de <i>Sobre el sentido</i>	56
3.2 El sentido óptico de las formas	61
3.2.1 Sensaciones e imaginación.....	62
3.2.2 Sentimientos, empatía y símbolo	66
3.2.3 La voluntad imaginativa y el artista	69
3.3 Warburg y R. Vischer	71
3.3.1 La tradición estética alemana y la psicología de la percepción warburgiana ..	71
3.3.2 La «vida en movimiento» de las imágenes.....	73
3.3.3 Cuerpo y símbolo	78
 4. Mito y ciencia (1879).....	87
4.1 El contexto de la obra de Vignoli	88
4.2 Mito y ciencia.....	91
4.2.1 El origen del mito y el <i>homo duplex</i>	95
4.2.2 Memoria, símbolo y causalidad.....	101

4.2.3	La imagen, el fetiche y el pensamiento.....	107
4.3	Warburg y Vignoli.....	110
4.3.1	El temor y la proyección.....	110
4.3.2	La causalidad y la coexistencia mito-ciencia.....	111
4.3.3	La bipolaridad de la imagen en movimiento.....	112
5.	<i>El símbolo (1887)</i>.....	115
5.1	El contexto hegeliano de <i>El símbolo</i>	116
5.2	Tres formas de conexión imagen-sentido.....	120
5.2.1	Simbolismo oscuro y no-libre.....	121
5.2.2	Simbolismo lúcido y libre: la creencia poética.....	123
5.2.3	El centro: la animación de la naturaleza.....	126
5.3	Warburg y T. Vischer.....	127
5.3.1	Usener, Warburg y la historización de Vischer.....	127
5.3.2	Los tres tipos de conexión (no-libre, libre y empatía) según Warburg.....	133
5.3.3	La tragedia del simbolismo libre.....	138
6.	<i>La Mneme como principio constante del cambio de los fenómenos orgánicos (1904)</i>.....	143
6.1	El contexto de <i>La Mneme</i>	145
6.2	La Mneme.....	147
6.2.1	Estímulo, excitación y sensaciones.....	147
6.2.2	Sensaciones originales.....	151
6.2.3	Sensaciones mnémicas.....	153
6.2.4	Homofonía, repetición y dicotomía.....	158
6.3	Warburg y Semon.....	161
6.3.1	Memoria, símbolo y polarización.....	162
7.	Epílogo. Gaia: una propuesta desde la noción de símbolo de Aby Warburg.	171
7.1	Elementos preliminares.....	175
7.1.1	El carácter dinámico de los engramas.....	175
7.1.2	La «entificación» como raíz común del mito y la ciencia.....	177
7.1.3	El control de la carga emotiva.....	179
7.1.4	El nacimiento y la muerte de los símbolos.....	180
7.1.5	La animación de la naturaleza: entre la creencia y la no-creencia.....	182
7.1.6	La empatía y la relación espiritual con el entorno.....	183
7.2	El símbolo como orientación: imagen, palabra y acción.....	185
7.3	El retorno de Gaia.....	186
7.3.1	La naturaleza dinámica de los símbolos.....	187
7.3.2	Gaia como una «entidad viviente».....	189
7.3.3	Gaia como complemento entre ciencia y mito.....	191
7.3.4	Gaia como conexión espiritual con el cosmos.....	193

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1. Thomas Carlyle (1795–1881).....	5
Figura 2. <i>Teufelsdröckh in Monmouth Street</i> . Ilustración para el Sartor Resartus hecha por Edmund Joseph Sullivan, 1898.....	9
Figura 3. Biblioteca Warburg, 1927.....	20
Figura 4. Mecánica hipertextual del Atlas Mnemosyne. Paneles 57 y 58.	23
Figura 5. Charles Darwin (1809 - 1882)	25
Figura 6. Perro en situación hostil y de enfrentamiento.	33
Figura 7. Perro en estado de sumisión o terror.....	34
Figura 8. Expresión de terror. Ilustración original de <i>Las expresiones</i>	39
Figura 9. Fotografía de hombre sometido a experimentos de excitación de músculos faciales por medio de corrientes eléctricas. LE: 301.	40
Figura 10. <i>Confirmación de la regla franciscana</i> (detalle). Doménico Ghirlandaio, 1485.	43
Figura 11. Lorenzo de Médici. Busto de Antonio del Pollaiuolo, ca 1480.	43
Figura 12. Lorenzo de Médici. Medalla de Niccolò di Forzore Spinelli, ca 1490.....	43
Figura 13. Expresión de asco y rechazo. Fotografía de <i>Las expresiones</i>	44
Figura 14. Campeona de golf Erika Sellschopp. <i>Atlas Mnemosyne</i> , panel 77.	49
Figura 15. Esquema de los conceptos básicos de <i>Sobre el sentido</i>	63
Figura 16. Esquema del desarrollo estético después de Kant, según E. Mundt (1959: 310).	72
Figura 17. <i>El nacimiento de Venus</i> , Botticelli. Detalle.	74
Figura 18. El nacimiento de Venus, Botticelli. Detalle	75
Figura 19. <i>La primavera</i> , Botticelli. Detalle.	78
Figura 20. Danza Hopi de la serpiente. Arizona, 1910.	82
Figura 21. Tito Vignoli (1829-1914).....	87
Figura 22. Paralelo animal-ser humano según las ideas de Tito Vignoli	106
Figura 23. Friedrich Theodor Vischer (1807-1887).....	115
Figura 24. La Madonna Sixtina, Rafael Sanzio, 1514.....	125
Figura 25. Melencolía I, Alberto Durero, 1514.	131
Figura 26. Detalle del segundo tapiz de Alejandro Magno en el Palazzo di Andrea Doria, siglo XV.	135
Figura 27. Los dioses planetarios Venus (izq.) y Saturno (der.), Nicola d'Antonio degli Agli, 1480.	136
Figura 28. Correspondencia entre los tres modos de conexión simbólica según Vischer y las ideas de Warburg.....	141
Figura 29. Richard Semon (1859-1918).....	143

Figura 30. Etapas del proceso sensorial, según R. Semon.....	148
Figura 31. Modificación de la información contenida en los engramas.....	160
Figura 32. <i>Laocoonte y sus hijos</i> (detalle), Museo Pio-Clementino, Vaticano.	163
Figura 33. La botella de Leyden. Este fue el primer almacenador de energía eléctrica de la historia.	168
Figura 34. Aby Warburg con máscara Hopi. 1895.	173
Figura 35. <i>Justicia de Trajano</i> . Hans Beham, 1537.....	177
Figura 36. Esquema de las secciones de la Biblioteca Warburg	185
Figura 37. Pachamama. Representación inca de la Madre Tierra.	187
Figura 38. Tierra vista desde el espacio. NASA, enero de 2012.....	190
Figura 39. Tormenta de arena en la depresión Bodélé vista desde el espacio. NASA, 2004.	193
Figura 40. Aby Warburg conectado a internet. Roma. c. 1928. (Fotomontaje disponible en: http://warburg.sas.ac.uk)	194

Lista de abreviaturas

Abreviatura	Obra
SR	<i>Sartor Resartus</i>
LE	<i>La expresión de las emociones en el hombre y los animales</i>
SSO	<i>Sobre el sentido óptico de las formas</i>
MYC	<i>Mito y ciencia</i>
ES	<i>El símbolo</i>
LM	<i>La Mneme como principio constante de los fenómenos orgánicos</i>
SM	<i>Las sensaciones mnémicas</i>

Introducción

La imagen es el acto mismo del pensamiento, ya que pensamos en imágenes, como Platón había advertido al usar el término «idea». Pero una imagen no es unívoca. Siempre se asocia con otras inevitablemente, como las ideas. En la naturaleza de la imagen está el remitirnos a otras imágenes. Otros contenidos. Es más, comprendemos una imagen porque anteriormente hemos visto otras relacionadas con ella. Es este carácter de apertura a nuevos significados y nuevas asociaciones lo que conecta la palabra *imagen* con la noción de *símbolo*. Ambas cosas, imagen y símbolo, fueron temas centrales en la obra de Aby Warburg (1866-1929).

Inspirador de autores reconocidos como Fritz Saxl, Ernst Gombrich y Erwin Panofsky, Warburg abrió las perspectivas de interpretación de la imagen a partir de la reconstrucción del papel que estas juegan en la psicología de la cultura. Le interesaba el arte, por supuesto. Pero también una lectura distinta del arte: se centraba en el contenido oculto, no codificado de la imagen, esto es, el aspecto *inconsciente* que yace detrás de las figuras. Al estudiar el movimiento y las gestualidad de los rostros Warburg estaba leyendo aspectos de las obras que pasaban desapercibidos para los historiadores del arte. En este sentido, Warburg nos plantea una historia del arte en relación directa con el mundo cultural y la psicología profunda del ser humano. La obra de arte solo podía ser entendida desde esta nueva perspectiva dentro de su contexto cultural y como efecto visible de la mentalidad de una época, no como una cuestión de *estilo* y *periodos*.

Su campo de estudio: el Renacimiento y la pervivencia [*Nachleben*] del pasado pagano en la tradición europea. La astrología, la magia, las profecías y los saberes esotéricos incluían este interés. El papel de los símbolos como fuentes de orientación para el lenguaje, la producción visual y las acciones de los individuos siempre llamó la atención de Warburg; pero es a partir de sus trabajos sobre la astrología y la imaginería mágica de la antigüedad, que realmente estas preocupaciones cobraron fuerza. Así, una nueva interpretación de las tradiciones culturales se abría paso en la obra de Warburg: ahora

las imágenes se convertían en instrumentos condensadores de toda la historia que las antecede, como continuidad de una memoria cultural que transita desde las profundidades primitivas de la superstición y el miedo a los espíritus hasta la serenidad contemplativa de la lógica, la ciencia y la razón de la modernidad. Nuestro trabajo tiene, pues, un objetivo: **reconstruir la noción de símbolo e imagen en la obra de Aby Warburg a partir de las influencias decisivas en su carrera intelectual.**

Dos obstáculos aparecen en el camino. El primero, la naturaleza de la obra de Warburg. Lejos de la construcción de un «sistema» de ideas estructuradas de manera «ordenada», el pensamiento de Warburg se mueve en espirales sobre temas recurrentes a través de su «no voluminosa» obra escrita. Al escuchar su fama de erudito uno pensaría encontrarse con muchos libros. Pero Warburg jamás escribió uno solo en toda su vida (!). Lo poco que escribió fueron artículos y borradores de conferencias y charlas. Además, las dos partes más grandes de su obra *no están escritas*: la una se trata de su propia biblioteca, con más de 60.000 ejemplares de libros raros y difíciles de conseguir, que Fritz Saxl, su alumno y colaborador, bautizó con el nombre de Biblioteca Warburg de Ciencias de la Cultura (*Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*). La otra parte de su obra es un proyecto incompleto a causa de su muerte por infarto en 1929. Este proyecto pretendía ser su obra maestra, el *Atlas Mnemosyne*: una colección de más de 2000 imágenes agrupadas en 79 paneles con breves textos que les servían de rótulo. Las imágenes recorren una variedad amplia de temas como la astrología, la brujería, la simbología pagana en el Renacimiento, la transmisión de los íconos entre el norte y el sur de Europa, etc. razón por la cual, si tenemos en cuenta lo dicho, su obra se transforma en algo difícil de totalizar y organizar. Esto se debe, principalmente, a que Warburg pretendía con sus investigaciones resolver conflictos muy íntimos y personales. Su obra es una especie de cura a sus «obsesiones» con el lado irracional del ser humano.¹

¹ Sea este el espacio para destacar dos seminarios temáticos sobre Warburg dirigidos por los profesores Lisímaco Parra y Rodrigo Cortés. Todos los asistentes a los cursos, en especial a las profesoras Zenaida Osorio y María del Rosario Acosta, quizás sin saberlo, hicieron invaluable aporte al presente trabajo. La guía del profesor Parra fue fundamental para abordar el laberinto fascinante de la obra del erudito de Hamburgo.

El segundo inconveniente era de carácter metodológico. Si de lo que se trataba era de dibujar un mapa de orientación para buscar los antecedentes e influencias de Aby Warburg, debía enfrentarme a un personaje que era, ante todo, un lector voraz. ¿Cuál sería el criterio para escoger las «lecturas esenciales» que influenciaron la noción warburgiana de símbolo? Si bien la lectura de la biografía intelectual de Aby Warburg escrita por Gombrich solucionaba en parte el problema, las pistas debían buscarse en la misma obra de Warburg. De hecho, el conjunto de nombres que Gombrich citaba como «influencias directas» es abrumador. Lamprecht, Darwin, Usener, Carlyle, Burckhardt, Vignoli, Nietzsche, Semon, Justi, Taine, Vischer, entre otros, habían sido pilares de referencia a lo largo de toda la producción intelectual de Warburg. Era obvio que no pretendía hacer un trabajo de tales dimensiones. En cambio, nos limitamos sólo a seis autores, con sus respectivos textos representativos. La razón para tal selección estuvo dada por la restricción que imponía el objetivo mismo: los textos seleccionados debían estar en *relación directa* con el trabajo sobre las imágenes y los símbolos que Warburg había realizado durante toda su vida. Con *directa* me refiero a *más evidente*, es decir, más fácil de encontrar *sin hacer relaciones forzadas*. Por supuesto, somos conscientes que la elección no deja de ser algo arbitrario, por lo que esta monografía bien podría leerse como la introducción a un proyecto de investigación mucho más amplio.

La estructura de cada capítulo será parecida: una primera parte dedicada a contextualizar al autor y su obra, una segunda sección que reseña los aspectos más importantes del texto escogido y una última parte donde esbozamos los puntos de conexión entre Warburg y el autor estudiado. Al final nos hemos permitido incluir un epílogo que toma los resultados de la investigación como apoyo para una reflexión personal sobre el rol que el símbolo de Gaia, como espíritu de la Tierra, está llamado a jugar en el futuro próximo. Nuestra intención es que este último aparte arroje luces sobre las nociones warburgianas de símbolo e imagen.

La organización de los capítulos será en relación cronológica con la fecha de publicación de las obras estudiadas, lo cual no significa ni que sea el orden en que Warburg tuvo contacto con ellos, ni que fuesen las únicas obras que leyó de estos autores, ni tampoco que estén organizados a partir de una valoración de relevancia. De este modo, el trabajo se centrará en el *Sartor Resartus* (1833) de Thomas Carlyle, *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* (1872) de Charles Darwin, *Sobre el sentido*

óptico de las formas (1873) de Robert Vischer, *Mito y ciencia* (1879) de Tito Vignoli, *El símbolo* (1887) de Friedrich Theodor Vischer y *La Mneme como principio constante de los fenómenos orgánicos* (1904) de Richard Semon. Con excepción del libro de Vignoli, originalmente en italiano, se contó siempre a la mano con la versión original, en inglés o en alemán, como apoyo y consulta de las traducciones disponibles. Al principio de cada capítulo se aclaran los detalles de las versiones usadas para este trabajo.

Por lo demás, la presente investigación se postula como una forma de acercar al lector a la obra de uno de los personajes que más ha influenciado la forma de hacer historia del arte desde la primera mitad del siglo XX hasta nuestros días. Así, que si este trabajo suscita la curiosidad del lector por profundizar en los temas aquí mencionados o de acudir directamente a la obra de Warburg, nuestra intención inicial habrá cumplido su cometido.

1. *Sartor Resartus* (1833)¹

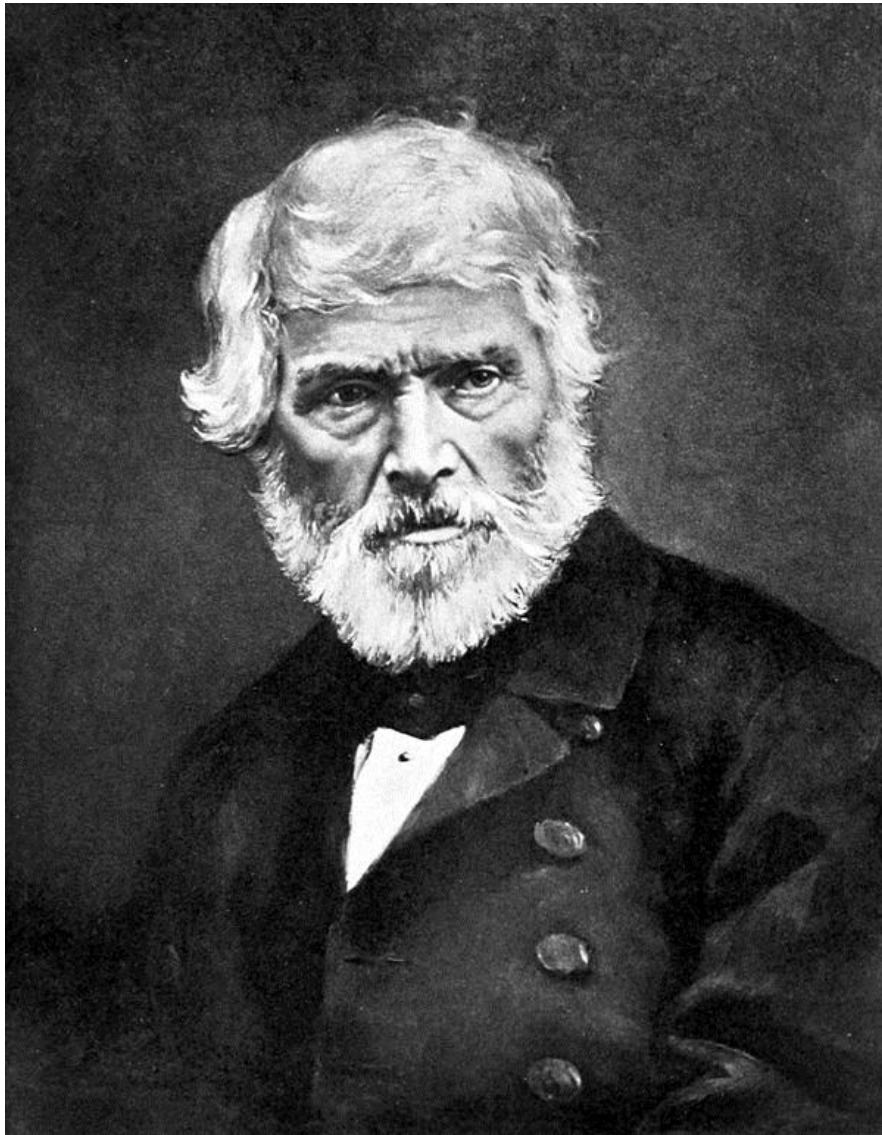


Figura 1. Thomas Carlyle (1795–1881)

¹ A pesar de la existencia de una publicación serial por capítulos entre 1833-1834 en el *Fraser's Magazine* de Londres, la obra más importante de Carlyle apareció completa sólo hasta 1836 bajo el nombre de *Sartor Resartus: the life and opinions of Herr Teufelsdröckh*. El título *Sartor Resartus* está en latín y significa «El sastre remendado», en adelante SR. Para el presente trabajo se utilizó la traducción de Joaquín Ojeda de 1945.

Esta primera parte [de la obra de Teufelsdröckh], sin duda alguna, se distingue por su omnívora erudición y por la paciencia y honradez que supone; al mismo tiempo, en sus resultados y delineamientos, es mucho más apropiada para interesar a los compiladores de alguna *Biblioteca* de conocimientos generales, entretenidos, útiles y hasta inútiles para los lectores de estas páginas.

- SR: 67

No es solo el hecho de que Gombrich afirme que Aby Warburg guardaba el *Sartor Resartus* [SR] «como oro en paño desde sus días de estudiante» (1986: 24), sino que varias referencias y apuntes hechos por el propio Warburg nos convencen de que la admiración y el respeto hacia esta obra fue constante hasta sus últimos días de estudio. Esto requiere especial atención en la medida en que los intereses e inquietudes del joven que escribió la tesis de Botticelli en 1893 y los del hombre maduro de la *Conferencia en la Hertziana* en 1929, no eran los mismos. Precisamente, al margen de estas distancias normales entre distintos momentos de su evolución filosófica, el interés por este libro es evidente incluso en apuntes contemporáneos a su último proyecto, el *Atlas Mnemosyne*.²

Edgar Wind y Ernst Gombrich —a pesar de sus diferencias con respecto al papel que jugó Carlyle en el pensamiento warburgiano³— coinciden en que lo que Warburg más admiraba de la obra de Carlyle eran los apuntes sobre la naturaleza de los símbolos y la relación de éstos con todos los ámbitos de la vida humana (Gombrich, 1986: 168). Debemos resaltar, además, que el *Sartor* es un texto complejo —quizás de los más difíciles de relacionar claramente con Warburg—, que requiere abrirse paso a través del estilo oscuro de narración de Thomas Carlyle.

1.1 La historia de un libro sobre otro libro

Los ensayos y las obras de Thomas Carlyle (Figura 1) lo transformaron rápidamente en un reconocido crítico de la sociedad británica de comienzos del siglo XIX, y si bien fue la biografía que escribió sobre Schiller la que le valió la fama y el reconocimiento

² Cfr. Gombrich, 1986: 210

³ La crítica de Wind con respecto a este punto es evidente en la reseña que escribe en 1971 con motivo de la publicación de la biografía intelectual de Warburg escrita por Gombrich. Uno de los puntos de distanciamiento entre los dos es la afirmación de Gombrich que el estilo warburgiano de escribir estaba influenciado por Thomas Carlyle (1986: 24). Para Wind, nunca hubo tal cosa en la medida en que Warburg jamás utilizó «los bruscos manierismos germánicos» que usa Carlyle a manera de parodia en el *Sartor Resartus*. Cfr. (1993: 168)

internacional, casi nadie pone en duda que su máxima obra filosófica-autobiográfica fue el *Sartor*. Este libro, escrito en Craigenputtock, Escocia, guarda una estrecha relación con las tensiones propias de la época y las elucubraciones filosóficas de su autor, las cuales son consignadas aquí a manera de una novela biográfica.

En el siglo XIX el intercambio intelectual entre Alemania e Inglaterra se encontraba sumido en un mar de prejuicios históricos de vieja data. En el caso de los ingleses, existía una resistencia hacia la forma de pensar alemana, a la que se le consideraba metafísica, mística, confusa y resultado de una raza de hombres «semibárbaros, rudos y con gustos vulgares» (Dibble, 1978: 3). Podemos entender esto cuando recordamos la tradición empirista y pragmática que siempre caracterizó a los coterráneos y herederos del pensamiento de Locke y Hume. De hecho, es notable el caso de la poca acogida de Kant en suelo inglés. Durante mucho tiempo las traducciones *La crítica de la razón pura* eran pobres (en su mayoría pésimas) y las ediciones estaban plagadas de comentarios y notas incisivas que buscaban la descalificación de *lo alemán*, a lo cual se suma el hecho de que se consideraban los planteamientos kantianos como ajenos tanto al idioma inglés como a su filosofía.

El *Sartor* surge en un ambiente en que la admiración y el respeto de Thomas Carlyle por las ideas alemanas tuvieron que luchar contra la corriente académica reinante. En efecto, esta obra puede leerse como un intento por «confrontar públicamente el problema de la hostilidad inglesa hacia la cultura alemana e identificar acertadamente las fuentes de dicho antagonismo» (Dibble, 1978: 4). La estrategia retórica de Carlyle —el empleo de «manierismos germánicos» y la ficción histórica *de un libro acerca de otro libro que no existe*— se mueve precisamente hacia la superación de los prejuicios que su audiencia tenía hacia la «metafísica germana».

Estudie y saboree el lector inglés, con sencillez de espíritu, lo que aquí se le presenta, cualquiera sea la perspicacia filosófica y el talento para la meditación que posea. Esfuércese en mantener un sentido libre y perspicaz, aclárese de las nieblas del prejuicio y sobre todo de la parálisis de la jeringonza y diríjase más bien al libro mismo que al editor del libro. (SR: 36)

El *Sartor* es, pues, un texto narrado por un editor que intenta *llevar al público inglés* la obra maestra del ficticio y erudito profesor Diógenes Teufelsdröckh⁴: *Los vestidos, su origen e influencia*. El editor además quiere complementar su trabajo de traducción con apartes de la vida de su autor. Estamos ante una novela de ficción y, al mismo tiempo, histórica: ni Teufelsdröckh es real, ni tampoco lo es su obra. Lo anterior le permite a Carlyle sobrepasar el límite de la realidad y crear una parodia narrativa como excusa para transmitir un pensamiento filosófico. Precisamente para tener esa libertad creativa y, al mismo tiempo, conseguir captar al lector inglés, Carlyle utiliza una figura como la del profesor alemán que más se acerca a un personaje de un cuento de hadas que a un académico de la época.⁵ (Figura 2)

Todo en el *Sartor* resulta ser un juego de espejos. El libro comienza por describir que la obra que se va a editar consta de dos grandes partes: una histórico-descriptiva y otra filosófico-especulativa, pero que «desgraciadamente no están divididas por una firme línea divisoria; en esta laberíntica combinación, cada parte se enlaza y se confunde con la otra» (SR: 57). Pero la característica fundamental que el editor le atribuye a la obra del profesor Teufelsdröckh se aplica *también* al libro de Carlyle, por lo tanto tenemos aquí una descripción del propio *Sartor*. Estos juegos de autorreferencia —comunes a lo largo de todo el libro— hacen que la estructura del texto sea algo compleja, dado que no hay un *centro de referencia* fácilmente rastreable en la trama. No es fácil saber cuándo Carlyle está hablando de *su* libro y cuando está hablando del libro *del que trata* su libro. El personaje central, el profesor, termina por esfumarse literalmente hacia el final de la historia. Desaparece y nadie en Weissnichtwo, su ciudad natal, logra dar con su paradero.

El profesor Teufelsdröckh (que se sepa) no está ya ostensiblemente presente en Weissnichtwo, ¡sino que se ha desvanecido de nuevo en el espacio! [...] Nuestra suposición privada, que ahora se ha convertido casi en certidumbre, es que, instalado al abrigo de una tranquila oscuridad, pero no para permanecer en ella, Teufelsdröckh se halla actualmente en Londres. (SR: 315-317)

⁴ Diógenes, «de origen divino» y Teufelsdröckh «excremento del diablo». Teufelsdröckh nace en *Weissnichtwo* —literalmente *no se sabe dónde*— y su título universitario lo acredita como experto en la «ciencia de las cosas en general». Su estereotipo se corresponde perfectamente con visión inglesa del académico alemán: un personaje oscuro, parco, de naturaleza aislada, melancólica, reflexiva y austera que Carlyle hace brillar por su lucidez, su temperancia y sabiduría.

⁵ De sus padres biológicos no se sabe prácticamente nada, ya que fue abandonado en una cesta por un misterioso personaje de traje oscuro cuando estaba recién nacido. El profesor solo se rió una sola vez en su vida y hablaba muy de vez en cuando, pero sus palabras prácticamente embrujaban a aquel que las escuchaba por primera vez.



Figura 2. *Teufelsdröckh in Monmouth Street*. Ilustración para el *Sartor Resartus* hecha por Edmund Joseph Sullivan, 1898.

Lo interesante es que Carlyle pasa por alto este hecho y le da muy poca importancia en la narración. Es decir, la obra continúa unas decenas de páginas más. Solo queda claro que la labor del editor queda inconclusa y la del autor del *Sartor* también.

Por otro lado, la forma misma de narrar la historia sobre un libro inexistente propone una dificultad al lector: la excesiva ornamentación y el rimbombante estilo narrativo usado por Carlyle encierra a la argumentación en una «jeringonza» de la que él es perfectamente consciente. No sólo se trata de descripciones en las que el exceso del detalle y la erudición son la regla general, sino también del uso constante de expresiones alemanas que frecuentemente interrumpen la linealidad de la lectura. No obstante,

El *Sartor Resartus* se puede leer como un texto teórico. La narrativa en el *Sartor* es solo aparente, no es consistente y no tiene nuestro interés primario ni encarna la intención primaria de Carlyle. La obra proporciona elementos esenciales de la ideología de Carlyle con un ropaje novelístico. (Villhauer, 2002: 41)

1.2 El sastre remendado

El libro de Carlyle está dividido en tres partes de varios capítulos cada una. La primera tiene que ver con el propósito de la obra, las intenciones del editor y la introducción del profesor Teufelsdröckh y su filosofía del vestido. La segunda parte es la lectura, por parte del editor, de una autobiografía del profesor y los subsecuentes comentarios a ésta. Finalmente, la tercera parte son apuntes sobre la filosofía del vestido junto con la misteriosa desaparición del erudito de Weissnichtwo. Sin embargo, tal y como el mismo autor anuncia, las partes no mantienen límites muy claros entre sí, por lo que la estructura misma de la novela no es diáfana. Hay saltos en la narrativa que llevan de los primeros años, a su juventud y a su madurez en un mismo párrafo.

Superando esta peculiaridad, podemos vislumbrar en Carlyle la intención de proponer una filosofía del vestido que sintetice toda la labor simbólica humana. Su libro comienza precisamente con la reflexión acerca del hombre como un *animal que usa herramientas*. «En ninguna parte lo encontraréis sin utensilios. Sin ellos no es nada, con ellos lo es todo» (SR: 63). De lo cual se desprende que el traje es una herramienta, una extensión de la potencialidad humana, nacida no de la necesidad, sino del impulso de ornamentación simbólica. Como bien lo anota, en los aborígenes los tatuajes y demás decoraciones corporales anteceden a la elaboración de tejidos o vestimenta alguna, por lo que el afán de adornar parece ser tan antiguo como el hombre mismo.⁶

El traje entonces deviene en una manifestación de la dimensión espiritual del ser humano, la *exteriorización de una idea* o la materialización de una voluntad. Lo que separa al reo del juez que lo sentencia es la vestimenta. «¿No tiene vuestro individuo vestido de rojo y que ahorca una peluca de crin de caballo, no se viste con pieles de ardilla y no gasta una toga de felpa; por donde todos los mortales conocen que es un juez?» (SR: 82). En otras palabras, los trajes clasifican a los hombres, les otorgan importancia o les confieren el desprecio. La tesis de Teufelsdröckh queda entonces enunciada así: *el mundo está fundado sobre el traje*.

⁶ Cfr. SR: 60

El mismo Carlyle menciona que lo que Teufelsdröckh quiere con su obra es nada menos que explicar la influencia política, moral y hasta religiosa de los trajes.⁷ Ambiciosa meta que presupone la idea de que *todos los intereses humanos* están dirigidos, mantenidos y regulados por los vestidos.⁸ Por supuesto estamos ante un concepto amplio y metafórico del traje. Es decir, cuando Teufelsdröckh —entiéndase Carlyle— habla de *traje* lo hace incluyendo en esta palabra todo aquello que *reviste* una idea. En este sentido, nuestro cuerpo es el traje del alma, los objetos del mundo cotidiano son el traje de las intenciones humanas, las palabras son el traje del pensamiento y la sociedad en su conjunto es un *tejido*, un *tramado* de intencionalidades colectivas. «Toda la Naturaleza y toda la Vida no es más que un *Traje*, “un Traje animado”, tejido y de conjunto tejiéndose en el “Telar del Tiempo”». (SR: 224). Los vestidos entonces pueden hablar y decirnos mucho más de nosotros mismos y de nuestra cultura precisamente por ser *simbólicos*. «¿No te has dado cuenta ya de que todos los símbolos son trajes, propiamente hablando; de que todas las formas, por medio de las cuales el Espíritu se manifiesta a los sentidos, ya materialmente, ya por intermedio de la Imaginación son Trajes [...]»?». (SR: 288)

La pista para entender esta poco común forma *textil* de concebir a la sociedad la encontramos en la tercera y última parte de su libro. Allí Carlyle le dedica unas cuantas líneas a transcribir fragmentos de *Los vestidos, su origen e influencia*, libro que nunca es develado del todo, sino por esporádicas y huidizas citas del editor. Estas referencias nos hablan de un concepto del traje como símbolo, como un puente de lectura de algo

⁷ Cfr. SR: 72

⁸ «El hombre feliz o miserable, está guiado y dirigido por los símbolos. Se encuentra siempre rodeado de símbolos reconocidos o no reconocidos como tales. [...] ¿No es simbólico todo lo que hace? [...] No existe ni una choza construida por él que no sea la visible personificación de un pensamiento; que no lleve la huella visible de las cosas invisibles; que no sea, en el sentido trascendental, simbólica tanto como real» (SR: 239). El profesor Teufelsdröckh insiste en varias partes acerca de la importancia de la actividad simbólica en los seres humanos. En esta definición del hombre como un «animal que usa herramientas» subyace la idea de que él mismo es capaz de autodefinirse con relación a los objetos que transforma. Los símbolos son *herramientas* del espíritu. Ellos son la prolongación de nuestras manos y la potencialización de nuestro impulso por manipular y apropiarnos de la realidad. Así, todas las acciones humanas pueden ser leídas a través de esta consideración fundamental. Los vestidos, por triviales que parezcan, son también la muestra de esta dimensión humana básica. «El vestido de los hombres oculta y distancia, pero también trae a la conciencia su existencia espiritual, esta tesis se aclara en varias situaciones claves del desarrollo de Teufelsdröckh. Ello actúa como un anticipo de la fórmula de Cassirer, por medio de la cual la comprensión del mundo en los hombres solo es posible a través de la formación y autodefinición simbólica». (Villhauer, 2002: 43)

ausente. El vestido aquí descrito por Teufelsdröckh es un símbolo en la medida que siempre *recubre* algo, que *oculta* otra cosa. «En un Símbolo hay misterio y, sin embargo, hay revelación: de ahí pues, un doble significado, por la acción simultánea del silencio y la palabra» (SR: 238). En otras palabras, el símbolo remite a *lo que no se muestra*, lo que realmente importa es lo que el símbolo *no nos dice* explícitamente. Es precisamente eso que no se muestra lo que se conecta directamente con el papel que un símbolo en específico cumple dentro del conglomerado social. El ejemplo escogido por Carlyle para demostrar esto es el de la bandera en periodos de guerra. Lo que está detrás de este trozo de tela y que representa a toda una nación, es lo que lleva a los hombres a matarse entre sí.

¿No he visto yo mismo quinientos soldados vivos hacerse matar a sablazos para servir de alimento a los cuervos por un pedazo de algodón teñido, que ellos llaman su Bandera, y que, de venderla en el mercado, no hubiera valido más de tres *groschen*? (SR: 241)

Pero eso que se esconde detrás de una bandera —llámese conjunto de valores o idea de nación— no pertenece al campo de lo estrictamente racional. En el fondo de este tramado simbólico Carlyle pone a la *facultad imaginativa* como motor de todo revestimiento material. Es decir, los *símbolos-trajes* recubren a las ideas de un sustrato tangible a través de una actividad que trasciende la *facultad lógica* y *facultad mensurativa*. (SR: 240)

El espíritu, tanto de los pueblos como de los individuos, se manifiesta a través de la vida de sus símbolos y, principalmente, de los más elevados entre ellos: los símbolos artísticos y los religiosos. A diferencia de los demás símbolos, estos poseen lo que él llama un *valor intrínseco*, que no es enteramente convencional, como en el caso de la bandera. Las obras de arte son para Carlyle la manifestación de lo divino, o en sus propias palabras «la Eternidad presentada a través del Tiempo». Por el hecho de tener un valor inmanente, la obra de arte trasciende la historia y «de día en día y de siglo en siglo» encuentra nuevas y cada vez más ricas formas de significación. Para Carlyle, tales significaciones no son en modo alguno extrínsecas, esto es accidentales, sino que *el símbolo mismo se presta* para que los hombres se congreguen ante él. (SR: 242) Esta riqueza inagotable del símbolo se percibe más claramente en el caso de los símbolos religiosos. Según Teufelsdröckh, son ellos los que permiten revestir o dar cuerpo a lo divino, por lo que a pesar del valor extrínseco que le conceden tal o cual cultura, ellos se

presentan como muestra de la más alta complejidad del pensamiento humano. El verdadero símbolo religioso exige siempre un nuevo escrutinio, una nueva revisión para cada época.

Las últimas anotaciones de Teufelsdröckh sobre los símbolos están en relación con la vida (y muerte) de los mismos. Aquellos que poseen un valor intrínseco sobreviven a su tiempo y prolongan su existencia a través de múltiples generaciones que siempre encuentran algo relevante en ellos. No obstante, su vida no es eterna. Todos los símbolos están condenados a morir, a desaparecer. (SR: 244) Las epopeyas de la *Iliada* o la *Odisea* de Homero brillan aún, pero no con la misma fuerza que lo hacían antaño en la sociedad que las vio nacer. La marcha del tiempo y la historia termina por desgastarlos justamente como los ropajes se corroen con el paso de los años. Al igual que las estrellas lejanas, dice Carlyle, los símbolos del pasado requieren un *telescopio científico* que las acerque artificialmente a nosotros. De tal manera, aquel que logra sacar la luz oculta de un símbolo moribundo y lejano, el héroe que con sus herramientas ópticas de aumento consigue hacer evidente lo que una obra de arte o un símbolo religioso tiene de sagrado, es «semejante a Prometeo, puede robar nuevos símbolos y hurtar al cielo un nuevo fuego». (SR: 244)

1.3 Warburg y Carlyle

En la edición del *Sartor* que Warburg tenía, y que ahora reposa en Londres, hay un sinnúmero de anotaciones y comentarios al pie, que por su número, frecuencia y separación temporal, nos inducen a pensar que fue un texto al que Warburg volvía y releía frecuentemente. Villhauer (2002) insiste, por ejemplo, en una cita del libro de Daniel 12: 4, «Y tu Daniel esconde estas palabras y sella estas escrituras hasta el final de los tiempos. Muchos buscarán de aquí para allá y el conocimiento aumentará». Esta frase no sólo la encontramos en el primer capítulo del *Sartor*, sino que Warburg se tomó el trabajo de transcribirla nuevamente en una hoja en blanco al comienzo de la edición del *Sartor* que cargaba a todas partes. Según Villhauer, en esta frase se encuentra una pista sobre la concepción que el propio Warburg tenía de su labor, como un profeta en medio de tiempos turbulentos, como el hacedor de nuevas rutas que abrirían caminos inexplorados en la comprensión del arte y la historia y cuya función consistía en «glorificar los esfuerzos humanos por el conocimiento a través de la ciencia» (2002: 40).

Pero lo anterior no aclara el hecho de que, aparte de *favorito*, cosa que perfectamente puede basarse en una simpatía o un simple gusto, el *Sartor* se tornara *también* en una influencia académica. El favoritismo que le tenemos a ciertos textos no garantiza que les tomemos como guías de pensamiento durante largos años de producción intelectual. En otras palabras, la historia del profesor Teufelsdröckh podía pasar fácilmente como un gusto literario, como una novela más de muchas que habrá leído Warburg a lo largo de su vida. No obstante, este no es el caso. De hecho, los puntos que señalaremos a continuación no son, en modo alguno, secundarios en la teoría warburgiana del arte, sino, por el contrario, fundamentales dentro de su construcción conceptual. A pesar de no ser un libro especializado en historia del arte, la influencia del libro de Carlyle no debe subestimarse: no son sólo los apuntes concretos sobre los símbolos, la comunión entre teoría y praxis en la biografía de Teufelsdröckh o la mirada peculiar hacia los ropajes y vestidos, entre otros, sino que la propia concepción de la vida para Warburg se construyó en contraste con el *ethos* y el *pathos* carlyleanos. (Villhauer, 2002: 39)

1.3.1 Una visión holística del arte

Una adenda en el trabajo sobre el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Botticelli es quizás la referencia más famosa que de Carlyle encontramos en Warburg. Se trata de un epígrafe añadido mano al comienzo de lo que sería su tesis doctoral.

Dejemos que cada persona prudente siga su camino y vea lo que a él le ha de conducir. Porque no es este hombre ni aquel hombre, sino todos los hombres los que componen el género humano, y sus tareas conjuntas constituyen la tarea de la humanidad. (SR: 30)

En esta referencia se podría rastrear la perspectiva con que Carlyle analiza a la sociedad en conjunto. Se trata de una *perspectiva holística* en la que la humanidad es considerada como un gran cuerpo en el que cada órgano —llámese individuo, o pueblo— aporta para el progreso y la evolución de la misma. Los diferentes ámbitos en los que las sociedades humanas manifiestan su autoconocimiento, esto es, el arte, la religión, la filosofía, la política, etc., son interdependientes y se desarrollan uno a la par del otro. No en vano el *Sartor* comienza por enumerar los distintos descubrimientos que hasta la fecha habían conseguido, no los ingleses o franceses, sino los hombres en general. Los avances en el campo de la astronomía, las matemáticas, la geología, la historia y la filosofía se *afectan entre sí* directa o indirectamente.

Esta visión, impregnada de cierto romanticismo, se basa en la idea de que todas las actividades humanas se encuentran entrelazadas esencialmente por el *trabajo*. Cada descubrimiento en cada área del conocimiento humano es una especie de hilo dentro del gran entramado textil que llamamos cultura humana, y dichos avances son producto del esfuerzo y la dedicación de algunos hombres para el beneficio de todos. En otras palabras, según Carlyle a través del trabajo los hombres se encuentran a sí mismos y al mundo espiritual propio; cada conquista humana del conocimiento se acopla directamente con el proceso del trabajo (Villhauer, 2002: 40).

Desde nuestro punto de vista la mención de esta cita precisamente al comienzo del trabajo de Botticelli marca una línea directa de interpretación que podría enunciarse de este modo: la búsqueda warburgiana de las fuentes de la Antigüedad que nutrieron las representaciones e imaginarios del primer Renacimiento italiano no es más que otra forma de decir que las obras de arte no surgen en un espacio vacío, sino que, como *productos del trabajo humano*, ellas se encuentran engarzadas en una compleja estructura en el que la poesía, la mística y la filosofía, entre otras, se influyen, entrelazan y se solapan entre sí hasta confundirse. Se trata de ubicar a la obra de arte dentro de un *contexto* en el que su tejido —para usar la metáfora de Carlyle— nace a partir de lo que *otros tejieron*. Las pinturas de Botticelli son ubicadas por Warburg en una dimensión en la que comparten elementos no solo con otras obras de arte, sino también con otros objetos de una naturaleza muy distinta, monedas, xilografías, estampados, cartas o poemas.

En efecto, Warburg fue adentrándose cada vez más en esta concepción holística de las actividades humanas, de allí su negativa a limitarse única y exclusivamente al estudio de obras de arte. Un proyecto como *Mnemosyne* es la ampliación de esta visión integral del trabajo del hombre, ya que este Atlas insiste en el rastreo de imágenes no únicamente en el campo artístico, sino también en el mundo gráfico en general. Sellos postales, fotografías publicitarias, almanaques de bolsillo, estampas y medallas son escogidas y analizadas por él como si cada una de ellas guardara el reducto de un largo proceso colectivo de construcción de imaginarios y representaciones. En las tablas del *Atlas*, la yuxtaposición de imágenes de diversa índole y funcionalidad apunta, desde nuestra óptica, en esta dirección.

Si bien, en Carlyle la apuesta por esta integralidad del trabajo humano es positiva y, en cierto modo, *optimista*⁹, Warburg se encarga de mostrar el lado nefasto de esta interdependencia de las diversas actividades. Al final del libro *El ritual de la serpiente*¹⁰, indaga cómo a través del avance de la técnica en campos como el transporte, la electricidad y la comunicación toda la percepción de la realidad humana se transforma y, con ella, la sociedad en conjunto. La destrucción del cosmos por parte de las nuevas tecnologías, la eliminación de los «espacios de contemplación» y la desaparición paulatina de la fuerza del mundo mítico y simbólico, son el resultado del progreso en diversas áreas de lo que él llama «la cultura de la máquina»¹¹.

1.3.2 La comunión entre teoría y vida práctica

Además, definir la Filosofía del Traje sin el filósofo, las ideas de Teufelsdröckh sin algo de su personalidad, ¿no era asegurar a ambos una equivocación completa?

SR: 34

En 1841 Carlyle publica *Los héroes*, una obra en la que aborda el concepto de “lo heroico”, que describe como una especie de *fisiognomía espiritual* que se puede rastrear en las personalidades de aquellos individuos que marcan y hacen la historia. La densidad y la fuerza de tales figuras están determinadas no solo por las tendencias y circunstancias de la época, sino también por una especie de impulso revolucionario que reposa en un plano interior y que les permite trascender las limitaciones que su propio tiempo les depara¹².

Pero ya desde el *Sartor* se anuncian elementos que permiten leer este texto como un antecedente de las ideas expuestas en *Los héroes*. En efecto, la figura del profesor

⁹ Carlyle anuncia una última obra de Teufelsdröckh, que queda inconclusa dada la misteriosa desaparición del profesor, y que se llama, precisamente, *El Renacimiento de la Sociedad* (*Palingenesie der menschlichen Gesellschaft*), y es un intento por abordar la muerte y transformación de lo que Carlyle llama el Fénix-Mundo, es decir, la destrucción de la sociedad por parte del monstruo del *utilitarismo* como etapa indispensable para su evolución y progreso. “La Sociedad —dice— no está muerta: esa carroña que llamáis sociedad muerta, no es sino su envoltura mortal, de la que se ha despojado para tomar otra más noble; ella misma, a través de perpetuas metamorfosis, en un desarrollo cada vez más bello, debe vivir hasta que el Tiempo a su vez se funda con la Eternidad.” (SR: 255) En efecto, al final del libro, Carlyle expresa la esperanza de que las nuevas generaciones se valdrán de símbolos nuevos y más vigorosos.

¹⁰ En adelante ERS

¹¹ Cfr. Warburg, 2005: 66

¹² Cfr. Villhauer, 2002: 41

Teufelsdröckh encarna esa imparcialidad y erudición que se esperaría de un héroe en el campo teórico. Podríamos decir que este personaje goza de todas las características que un académico ideal debería tener, una memoria extraordinaria, una genialidad que imprime en sus pocas pero brillantes intervenciones y unas preocupaciones espirituales no comunes en los hombres corrientes. Así, las descripciones hechas por Carlyle a lo largo del libro terminan por contornear una figura que, al igual que su oscuro y divino-demoniaco nombre, casi se ubica en una esfera más allá del bien y del mal: el profesor se levanta por encima de las preocupaciones mundanas y es capaz de ver más allá de su tiempo. Es por esto que a pesar de ser poseedor de una curiosidad sin límites y una sensibilidad para hacer reflexiones profundas sobre tópicos que el resto de la humanidad pasa por alto, Teufelsdröckh resulta ser un incomprendido dentro de su mundo. Su ímpetu revolucionario y la fuerza de su intelecto le llevan entonces a un enfrentamiento con las universidades y los libros de su época, hasta tal punto que renuncia por completo a su profesión y decide encerrarse en sus altas elucubraciones, justo como un ermitaño del saber lo haría.

Lo que queremos resaltar es que Carlyle dedica gran parte del *Sartor* —toda la segunda parte y fragmentos de la primera y tercera— a analizar los *aspectos de la vida* del profesor que lo llevan hasta la novedosa filosofía del vestido. Esto se debe a que Carlyle se suscribe a un ideal —muy propio del romanticismo alemán— en el que no existe una separación entre vida y obra, o lo que es lo mismo, entre teoría y práctica. En otras palabras, es a partir de las *experiencias personales* de Teufelsdröckh, de sus angustias existenciales y de sus experiencias místicas¹³, que podemos llegar a comprender el alcance y el origen de sus reflexiones sobre los ropajes.

Esta personalidad teórica, el héroe de la ciencia, cohesiona abstracciones que en algún momento se transforman en parte de un acervo general de conocimiento. Es por eso que dichas abstracciones deben entenderse a partir de la personalidad y no al contrario. Es lo heroico lo que se exterioriza en forma de literatura, política o filosofía, no la literatura, la política o la filosofía la que se encarnan en grandes hombres. Así, cada abstracción, cada teoría debe retraerse a la fisonomía espiritual de donde ella proviene. (Villhauer, 2002: 42)

¹³ Al final de la segunda parte del libro el joven Teufelsdröckh se aleja de la creencia en Dios y pasa por un periodo de “angustia existencial” donde revalúa toda su vida y pierde toda esperanza y fe. Esta crisis lo lleva incluso a experimentar una situación parecida a la de Jesús en el desierto: en su soledad el profesor es tentado por el demonio, pero sale victorioso de esta prueba y renace espiritualmente al mundo y a Dios.

Warburg perfectamente podría encajar en esta descripción del hombre teórico en el que vivencias y conclusiones se entremezclan hasta tal punto que ya no es posible distinguir unas de otras, como si «la demostración estuviese en la individualidad del autor, como si hubiese aprendido no gracias al argumento, sino gracias a la experiencia» (SR: 73). A donde queremos apuntar es que las pistas de la profunda admiración que Warburg sentía hacia Burckhardt, a quien describe como «un hombre cuya vocación significa sufrimiento»¹⁴, podríamos encontrarlas en la idea de que los problemas teóricos antes de ubicarse en el plano estrictamente académico, son *problemas personales*, por lo tanto es en la vida y no en los libros —por decirlo de algún modo— en donde éstos deben resolverse. En efecto, para él, Burckhardt es alguien que superó en su *vida personal* sus miedos y temores a través del dominio de los influjos del pasado y de la resistencia a las ondas mnémicas de los estados orgiásticos del mundo antiguo. Nietzsche es el otro lado de la ecuación. Se trata para Warburg de un filósofo cuyo destino trágico está atado a la incapacidad para resolver en su interior los problemas y desafíos que le planteaba su terrible vocación por la antigüedad. «Nunca fue capaz de soportar la soledad, que es la única atmósfera adecuada para los que cargan con esa responsabilidad» (1992: 240)

Volviendo al *Sartor*, al recordar que Teufelsdröckh, después de su primera y única decepción amorosa, pasa por una depresión que lo lleva casi al borde del suicidio, no podemos evitar de hacer un paralelo entre las angustias y sufrimientos del profesor de la «ciencia de las cosas en general» y los constantes episodios de crisis que terminan por conducir a Warburg al internamiento psiquiátrico entre 1918 y 1923. No es descabellado pensar que quizás la imagen del incomprendido y solitario profesor Teufelsdröckh renaciendo de las cenizas de la desesperanza y el dolor fue una fuente de inspiración para Warburg en los momentos más grises de su vida. Esto explicaría, al menos en parte, por qué el libro de Carlyle lo acompañó incluso durante su estancia en el hogar de reposo en Kreuzlingen.

¹⁴ Cfr. Gombrich, 1986: 239.

1.3.3 El método de la filosofía del vestido y la ciencia de la cultura [*Kulturwissenschaft*]

Según Wind, uno de los aspectos esenciales de la visión de Warburg acerca del arte es la interconexión de la imagen con todas las manifestaciones religiosas, políticas, arquitectónicas y científicas que la rodean¹⁵. A diferencia de una visión formalista —como la de un Alois Riegl— la perspectiva warburgiana nos permite contemplar la obra como una pieza, como un engranaje que forma parte de un conjunto mucho más complejo que llamamos *cultura*. Esta puesta en escena de las múltiples fuerzas que se condicionan a las obras de arte le permitió a Warburg trazar un nuevo concepto de cultura, en la que esta es contemplada como un todo que combina diversas áreas del desarrollo espiritual de la humanidad. Así, su mérito consistió, principalmente, en abrir los caminos que superarían la visión de la «pura visión estética» que aislaba a las imágenes y las despojaba de la misma sangre que le daba la vida. En efecto, el sacar a la luz el complejo de asociaciones que entran en juego en una obra fue la labor incansable de Warburg, por lo que la *Kulturwissenschaft*, esa «ciencia sin nombre», debía nutrirse de los más variados elementos que pasaban por alto los historiadores tradicionales del arte. La superación de esta miopía metodológica supone una capacidad para «ver» los delgados hilos que conectan todas las expresiones simbólicas humanas, tomen estas unas veces el revestimiento científico, otras el filosófico u otras el religioso. Así, la astrología, el mito, los intereses políticos e incluso las «malas» obras de arte entraron a formar parte de un discurso que pretende comprender de un modo integral la vivencia simbólica del «animal que usa herramientas». El interés, entonces, no sólo reposa sobre las obras maestras, sino también sobre aquellas que no logran resolver los problemas que la dinámica estética les plantea. Los trabajos de un Miguel Ángel o un Rafael solo nos ofrecen el final feliz de conflictos ya resueltos, mientras que un cuadro que no logra resolver dichos conflictos nos dice más acerca de la naturaleza de los dilemas a los que se enfrentan los artistas de una época determinada.

La biblioteca a la que él le dedicó gran parte de su vida es una evidencia de este esfuerzo de comprensión (Figura 3), por lo que podríamos decir que el método warburgiano queda plasmado en ella de tal forma que si queremos comprender la

¹⁵ Cfr. 1993: 67

esencia de la *Kulturwissenschaft* debemos poner nuestra mirada sobre la clasificación, las temáticas y los criterios de selección de los libros que Warburg acumuló durante su vida académica. Es en este sentido que Wind llama la atención sobre la incapacidad de desligar la biblioteca de la producción intelectual de Warburg: también ella versa sobre aspectos poco corrientes en una colección dedicada a estudiar la historia del arte.

Comparada con otras bibliotecas especializadas, debe de ofrecer un aspecto particularmente fragmentario, pues cubre muchas más esferas de las que tales bibliotecas normalmente pretenden cubrir. Al mismo tiempo, sus secciones sobre campos concretos no son tan completas como sería de esperar por regla general en una biblioteca especializada. Resumiendo, su fuerza está precisamente es las áreas marginales. (Wind, 1993: 77)



Figura 3. Biblioteca Warburg, 1927.

Ahora bien, como nuestra intención es llamar la atención sobre los antecedentes que de la *Kulturwissenschaft* encontramos en el *Sartor*, lo primero que diremos es que ese carácter fragmentario del método warburgiano también lo vemos en la filosofía del vestido del profesor Teufelsdröckh. La conclusión de que «toda la sociedad está fundada sobre el traje» responde a un análisis de un sinnúmero de situaciones, objetos y realidades que, por ser aparentemente triviales, pasan desapercibidas a los ojos de los académicos. La filosofía del vestido también indaga en esos campos marginales o

secundarios de la cultura: un botón, un ojal o un pañuelo se vuelven temas de reflexión que revelan toda una compleja red de proyecciones simbólicas en las que el ser humano —muchas veces sin saberlo— se encuentra inmerso.

Este discurso de Carlyle, que toma como base al trabajo humano, revistiéndolo de una divinidad y una dignidad infinita, termina por convertirse en una mirada al mundo de las cosas olvidadas, dado que también en ellas se descubre el corazón mismo de la autocomprensión humana. Se trata de evidenciar, a través de la descripción y análisis de los distintos usos y funciones de los trajes en la historia, la forma en como estas herramientas de ornamentación remiten a una dimensión humana más profunda. Una capa, un velo o un sombrero sintetizan todo un conjunto de fuerzas culturales (místicas, políticas, artísticas, etc.) que las dotan de sentido, y sin las cuales estos mismos objetos se tornarían ininteligibles. En la última parte de su libro, Carlyle hace una radiografía de la sociedad de su tiempo, no partiendo de las manifestaciones artísticas, filosóficas o poéticas, sino haciendo una descripción detallada de las prendas, accesorios, alimentación, bebidas, objetos del tocador, peinados y muebles de los ingleses. En otras palabras, «de una descripción y análisis de las maneras históricas del vestido se destila una teoría sistemática del vestido» (2002: 42), por lo que el paralelo con Warburg no es tan difícil de encontrar en este punto.

Igualmente, nos parece relevante anotar que al preguntarse Carlyle sobre la novedad de esta área de reflexión —es decir, la novedad de una *filosofía del vestido*— él admite las dificultades de seguir una *vía argumentativa ordenada* para un pensamiento que se nutre de tan diversas fuentes del conocimiento y la labor humana.

El método de nuestro profesor no es, en todo caso, el de una lógica común y escolástica, donde las verdades están todas en hilera, agarrándose cada una a los faldones de la otra; sino en el mejor de los casos, el de la razón práctica y que procede por amplia intuición sobre grupos y distritos sistemáticos; por lo cual podemos decir que reina en su filosofía o descripción espiritual de la Naturaleza una noble complejidad casi igual a la de la naturaleza. Un gran laberinto, aunque como cuchichea la fe, no sin un proyecto. (SR: 73)

Tenemos entonces un panorama que de cierta manera anuncia a un Warburg que ponía en la misma mesa —o diremos mejor, en la misma *tabla*— tanto a un Botticelli como a

una imagen estampada en una cajita de uso cotidiano¹⁶. Es decir, para entender cómo un historiador del arte recurre a elementos extraños a su propia área de estudio para explicar la dimensión de una obra se requiere poner en juego *otro tipo de lógica* que permita emparentar estos objetos dispares y aparentemente distantes. La *mecánica hipertextual*¹⁷ del proyecto *Mnemosyne* se nos muestra no como una mera casualidad, sino como la esencia de un nuevo lenguaje de interpretación pictórica, en la que —por la naturaleza misma de la cultura— cada imagen nos remite a otra y así sucesivamente (Figura 4).

Debemos concluir diciendo que es este *nuevo lenguaje*, que anticipa el *Sartor*, el que permite interpretar a los símbolos como entidades llenas de vida, con una existencia que se transforma con el paso del tiempo y que, como anotamos, están destinadas a desaparecer o por lo menos a perder su fuerza a la par de la transformación de las sociedades que les vieron nacer. Esta idea de la vida de los símbolos que encontramos en Carlyle es el punto de partida de un Warburg que estudia la pervivencia de la Antigüedad en el Renacimiento, sabiendo perfectamente que los maestros que retomaron los *Pathosformel* del pasado *no vivían en el pasado*.

El alejamiento del artista del contexto del objeto facilita el desarrollo del accesorio dinamizador; por esta razón, el último aparece primero en las denominadas obras de arte simbólicas (o alegóricas), ya que en ellas el contexto real es suprimido por «comparación», desde un principio. (Warburg, 2005: 113)

Esta segunda tesis del final del trabajo sobre Botticelli adquiere sentido a la luz de esta visión carlyleana que condena a los símbolos a ser corroídos por el tiempo, justo como los trajes, por lo que la labor del «Prometeo» que rescata *lo sagrado* de los símbolos antiguos supone un esfuerzo no por transportarse al mundo del pasado, sino por observar *desde la distancia* la savia vital del legado de la Antigüedad presente en el presente.

¹⁶ «El interés de los historiadores del arte no se ha detenido hasta ahora en estos detalles que parecen de mayor interés para la historia de la cultura, detalles que los historiadores pasan por alto con demasiada rapidez, preocupados como están por alcanzar un “punto de vista más general”». (Warburg, 2005: 136)

¹⁷ El término *hipertexto* proviene de la informática y se define como la capacidad que tiene un texto para remitir a otro relacionado. Las páginas web funcionan de esa manera. Enlazan contenidos con otros a partir de *links* o vínculos hipertextuales.



2. La expresión de las emociones en el hombre y los animales¹ (1872)

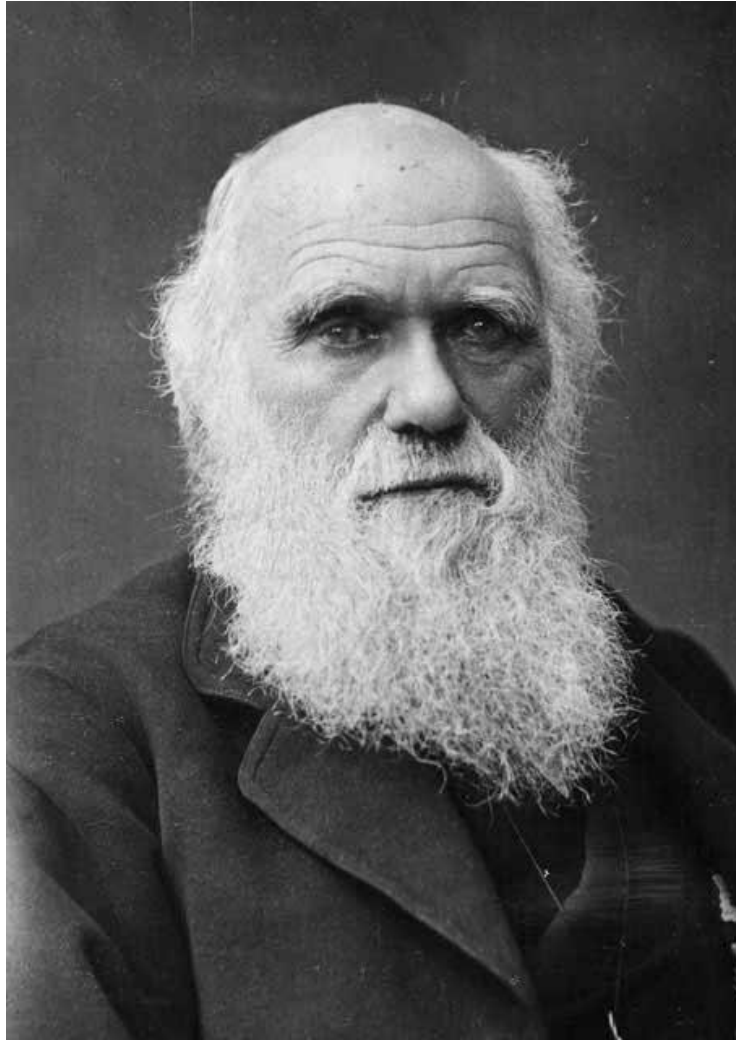


Figura 5. Charles Darwin (1809 - 1882)

¹ *The expression of emotions in man and animals*, en adelante LE, fue publicado por primera vez en Londres. Luego en 1896, la editorial D. Appleton And Company de New York hace lo propio en suelo norteamericano. La obra fue digitalizada en el 2001 por la Universidad Cornell de la misma ciudad. Aquí usaremos esta versión. Disponible en: <http://www.archive.org/details/cu31924024828547>

Los movimientos de expresión proporcionan vivacidad y energía a nuestras palabras habladas. Ellos revelan los pensamientos y las intenciones más fielmente que las palabras, las cuales pueden ser falsas.

LE: 364

Esta fue una de las últimas obras de Charles Darwin (Figura 5), publicada trece años después de su conocido *Sobre el origen de las especies*, en donde encontramos las premisas básicas de la evolución y la selección natural. Consecuentemente, el libro dedicado a establecer los nexos entre la expresión animal y la humana presupone la teoría de la evolución, lo cual explica por qué frecuentemente es leído como una prueba más de la selección natural en la naturaleza. Gombrich, por su parte, plantea que a pesar que la utilización de este texto por parte de Warburg fuese directa e inmediata dado que «el libro de Darwin le ofrecía el vocabulario adecuado y muchas observaciones» (1986: 79) para su tesis sobre Botticelli, la lectura del mismo abrió una nueva perspectiva sobre el problema de la expresión humana: todos nuestros gestos son *expresiones simbólicas*. Los movimientos que usamos para transmitir nuestras emociones nos recuerdan el contexto práctico en el que surgieron, pero al mismo tiempo se alejan de él. Fruncir el ceño, por ejemplo, movimiento útil para animales cazadores por mejorar el enfoque y controlar la cantidad de luz que entra a la pupila, ya no se usa en ese contexto, sino para *indicar* concentración o atención en algo. La emoción ha sido conjurada en un movimiento y manejada a voluntad.

2.1 La fisiología de las emociones y la especie humana

Las observaciones que proporcionaron el material necesario para la elaboración de *Las expresiones* comenzaron casi 40 años antes de la escritura del mismo, esto es, son anteriores a la formulación de la teoría de la evolución; no obstante, su contenido puede verse como una continuación de ésta en la medida en que sus conclusiones sobre el origen de nuestros movimientos son inteligibles a la luz de nuestro pasado animal. Además, esta motricidad es el resultado de un proceso de selección natural que filtró las acciones dinámicas necesarias o adecuadas para determinada situación emotiva.

Antes que Darwin muchos habían hecho reflexiones sobre la expresión humana y animal. Desde la antigüedad, la fisiognomía había acumulado gran cantidad de textos que pretendían inferir las condiciones internas de carácter y comportamiento a partir de la clasificación y estudio de las facciones individuales. Gran parte de la bibliografía

disponible sobre la expresión se mezclaba con afirmaciones pseudocientíficas sobre la personalidad de los sujetos a partir del contorno del rostro, tamaño de la nariz o boca y similares. Pero cuando Darwin incluyó en el título a «*los animales*» generó automáticamente una distancia con esta gran cantidad de obras fisiognómicas del momento. En efecto, lo primero que él advierte es que se alejará de este tipo de estudios y, desde la introducción del libro, se dedica a hacer un recuento pormenorizado de los autores —Charles Bell, Herbert Spencer, entre otros— que sí proporcionaron datos relevantes a su investigación. La mayoría de ellos escribieron textos con alto contenido descriptivo a nivel fisiológico: piel, músculos, nervios, arterias, venas y sus alteraciones bajo ciertos estados de ánimo.

Lo que hace interesante a un libro como *Las expresiones* es que sus planteamientos trajeron consecuencias en campos muy distintos de los que quizás el autor mismo se propuso. La actual neurobiología, la psicología y la historia del arte —de la mano de un Aby Warburg, por ejemplo— son deudoras de esta detallada obra que abrió nuevos horizontes de interpretación a los gritos, muecas y gestos animales y humanos. Sin duda alguna, una de las más fértiles ideas es la fundamentación fisiológica de las emociones: *las expresiones no son simples representaciones de estados de ánimo, sino que ellas configuran y determinan los mismos*, con lo cual la separación de lo físico y lo mental se desvanece. Demostrar esto en la actualidad resulta mucho más fácil que en la época de Darwin, por lo que el desafío era precisamente mantenerse anclado en el ámbito científico-experimental y evitar, en lo posible, las especulaciones sin base alguna.

Pero *Las expresiones* enfrentaba retos aún más urgentes: en primer lugar, las duras críticas que habían caído sobre su teoría de la evolución forzaban a Darwin a ser más precavido cuando se tratara de rebatir cuestiones religiosas como la creación divina del ser humano —cosa que hace con un talento y una discreción admirables—; y en segundo lugar, el estar convencido de la lógica de sus conclusiones le obligaba a rechazar afirmaciones que la comunidad científica del momento sostenía. El origen único de las distintas razas humanas fue una de sus ideas más controversiales. Este libro aporta, en este sentido, pruebas de que todos los seres humanos provenimos de un mismo ancestro animal. Es este el sentido de «continuación» de la teoría de la evolución al cual nos referíamos.

Detengámonos un poco en este punto. En uno de los apartes más interesantes de su libro advierte que en los primates, los movimientos musculares y mecanismos de expresión (como los aullidos o gritos) utilizados para describir una u otra situación cambian a medida que pasamos de una especie a otra. Así, un orangután utiliza un repertorio de expresión muy distinto al de un chimpancé y viceversa. La pregunta que surge cuando observa este hecho es bien enunciada por él mismo.

Las distintas especies y géneros de monos expresan sus sentimientos de distintas formas; y este hecho es interesante dado que de alguna manera está en relación con la pregunta de si acaso las supuestas razas humanas deberían clasificarse como distintas especies o variedades; ya que, tal y como veremos en los capítulos siguientes, las diferentes razas humanas expresan sus emociones y sensaciones con notable uniformidad a través del mundo. (LE: 130)

Posterior a su análisis minucioso de las más diversas emociones que los humanos somos capaces de comunicar, se convence de la idea del «antepasado común» para todas las razas. Al final del libro es mucho más directo con esta afirmación.

He intentado mostrar con considerable detalle que todas las expresiones importantes exhibidas por el hombre son iguales alrededor del mundo. Este hecho es interesante, ya que proporciona un nuevo argumento a favor de que las distintas razas desciendan de un tronco parental único, el cual debe haber sido casi completamente humano en estructura, y en gran medida en mente, antes de la época en la que las razas se separaron una de otra. [...] me parece sumamente improbable que tal similitud, o mejor identidad de estructura, pueda haber sido adquirida por vías independientes. Este debió haber sido el caso si las razas humanas descendieran de varias y distintas especies aborígenes. (LE: 359-360)

Todo esto nos parece relevante en la medida en que ayuda a comprender por qué ser un evolucionista o un seguidor de las ideas darwinianas no implicaba necesariamente considerar que las diferencias que había entre las distintas razas o pueblos —superiores o inferiores— fuesen insalvables. Si bien, una lectura superficial de la teoría de la evolución podría desembocar en la idea de que hay un tipo de variedad humana más cercana al antepasado común homínido y otra más alejada de él o más evolucionada, ni siquiera el mismo Darwin apoya tal aseveración. Sus investigaciones le llevan a afirmar todo lo contrario.

2.2 Los principios generales de la expresión

Las ideas de Darwin sobre la expresión humana y animal se basan en la observación de gran cantidad de especies animales (sobre todo mamíferos) y de humanos. En la población humana se destacan dos grupos de sujetos: por un lado, niños y personas con problemas mentales, dado que, generalmente, sus emociones se expresan de una manera mucho más desinhibida y espontánea que en el adulto promedio. Por otro lado, aborígenes y pueblos con poco o nulo contacto con el mundo europeo de la época, en quienes, según él, subyace la prueba de que nuestros gestos y medios de expresión son en su mayoría los mismos al margen de nuestras diferencias culturales.

Antes de entrar de lleno en el análisis de cada uno de estos principios, haremos dos aclaraciones que nos parecen pertinentes. La primera es que estos tres principios se aplican igualmente tanto a hombres como a animales inferiores. Y la segunda es que, si bien, generalmente entendemos por «expresión» únicamente a los cambios observados en el rostro, los principios que veremos en detalle a continuación son aplicables no solo a los rostros sino a cualquier cambio o movimiento corporal, dado que todas las partes del cuerpo pueden servir para la expresión de un estado mental o una emoción. La importancia de estos tres principios radica en que la mayoría de las acciones motrices identificadas como expresiones de estados de ánimo —salvo muy pocas excepciones— son susceptibles de ser explicadas a partir de la acción de uno o varios de ellos.

2.2.1 Principio de los hábitos asociados con la utilidad

Ciertas acciones complejas son de utilidad directa o indirecta bajo ciertos estados mentales, para aliviar o satisfacer ciertas sensaciones, deseos, etc.; y cuando el mismo estado es inducido, aunque sea débilmente, hay una tendencia, a través de la fuerza del hábito y asociación, de ejecutar los mismos movimientos, aunque ellos pueden no tener la más mínima utilidad. (LE: 28)

La idea básica de este principio es que el hábito tiene una influencia enorme en la forma como terminamos comunicando nuestra vida psíquica interior. El hábito, como fundamento de determinadas conductas que se transmiten a través de las generaciones, es vital para la supervivencia de una especie en la medida que ciertos comportamientos —que en un momento fueron intencionales o espontáneos— son transmitidos por vías de la herencia a la progenie quedando engarzados en su constitución fisiológica de ahí en

adelante. Además, la fuerza del hábito en la configuración nerviosa y muscular de un individuo permite explicar por qué ciertas acciones se ejecutan inconscientemente o aun en contra de la voluntad.

Dos preguntas son relevantes antes de observar algunos ejemplos en animales y en los seres humanos en donde podemos ver en acción dicho principio: (a) ¿de qué manera actúa y se fija el hábito? y (b) ¿cuáles serían las diferencias entre expresiones heredadas por fuerza del hábito y actos reflejos?

(a) Darwin no está muy seguro del *mecanismo* que interviene en la repetición de una acción a consecuencia del hábito y la herencia. Lo que llama la atención es precisamente la fuerza con la que la acción retorna al presente, es decir, desligada no solo de la voluntad sino también de la utilidad con que se originó. Un perro que da varias vueltas sobre el sitio donde se dispone a descansar está, sin duda, siguiendo una conducta que, aunque es seguro sirvió muy bien a sus antepasados durmiendo al intemperie, no es estrictamente útil en el contexto actual, sobre todo si el animal es doméstico. Esta acción requiere entonces una explicación *fisiológica*.

No es posible saber de qué manera el hábito es tan eficiente facilitando movimientos complejos, pero los fisiólogos afirman “que el poder conductor del nervio se incrementa con la frecuencia de su excitación”. Esto aplica a los nervios sensores y motores, al igual que aquellos conectados con el acto de pensar. (LE: 29)

Por otra parte, varias acciones realizadas por los individuos son tan complejas y tan alejadas de la utilidad que el hábito —como base de la expresión— requiere una explicación *asociativa*. Es decir, la yuxtaposición de ciertas actitudes, movimientos o posturas con ciertos estados mentales, queda fijada en el individuo y su progenie de tal manera que cuando la situación vuelve a aparecer, el gesto asociado retorna como parte de la reacción espontánea del organismo a tal situación. Cuando un perro se encuentra ante una situación que reclama su total concentración, como un sonido extraño en una habitación contigua, levanta una pata justo como si estuviese a punto de correr. Este gesto de huida o persecución quedó *asociado* con cualquier situación de atención en general, aunque esta no necesariamente implique correr, como tal.

Esta asociación queda mejor explicada al observar que ante una incomodidad o un hecho embarazoso o vergonzoso los seres humanos tendemos a emitir una pequeña tos

como si tuviésemos algo atravesado en la garganta. Tal gesto de incomodidad queda explicado, según Darwin por este aspecto asociativo del hábito. Igual cosa podríamos decir cuando nos rascamos la cabeza —«quitar algo que nos molesta»— o encogemos los músculos que rodean el ojo —«para ver con mayor agudeza»— ante una preocupación o un problema que exige un esfuerzo mental extra para ser resuelto. Ambos gestos evidentemente están al margen de la utilidad que les dio origen.

(b) Todo esto nos lleva a la siguiente cuestión: ¿Cómo diferenciar los actos involuntarios que son heredados por hábito y aquellos actos llamados *reflejos*? Darwin define estos últimos como el resultado de la «excitación de un nervio periférico, que transmite su influencia a ciertas células nerviosas, y estas a su vez llevan a la acción a ciertas glándulas o músculos» (LE: 35), pero al mismo tiempo advierte que muchas veces es difícil establecer en qué medida son distinguibles de acciones surgidas del hábito, dado que ambos —actos reflejos y actos originados por el hábito— se ejecutan de manera espontánea y sin intervención alguna —o por lo menos escasa— de la voluntad individual². Toser, estornudar, cerrar los parpados cuando se toca la superficie del ojo o cuando un objeto pasa muy cerca de él, son ejemplos de acciones reflejas descritas con sorprendente detalle en *Las expresiones*. El hecho de que el niño estornude perfectamente antes de aprender a soplar su nariz, implica que tales acciones no son aprendidas, dado que voluntariamente éste aún es incapaz de poner en movimiento todos los músculos que se requieren para estornudar. Y más aún: ni siquiera el adulto puede soplar su nariz con tal fuerza y velocidad como cuando estornuda. El acto reflejo supera con creces cualquier intento de imitarlo.

El punto que queremos resaltar es que Darwin entrevé la posibilidad de que tales actos reflejos involuntarios, y a veces despojados de su utilidad, tengan, no obstante, su origen en acciones *útiles* y *voluntarias* en relación con el hábito.

Parece probable que algunas acciones que fueron en un principio ejecutadas conscientemente, se hayan transformado en acciones reflejas a través del hábito y la asociación, y ahora están tan fuertemente fijadas y heredadas, que se ejecutan, incluso cuando no tienen la menor utilidad. (LE: 39)

² Sirva aquí el ejemplo brindado por el mismo Darwin, donde un sapo que se le aplica un poco de ácido en una pierna mueve la otra extremidad en aras de quitar la sustancia irritante, aun cuando su cabeza ha sido cercenada.

En este sentido, algunos actos voluntarios que sirvieron para satisfacer algún deseo o liberarnos de alguna sensación desagradable, y que fueron repetidos por generaciones, hoy son actos reflejos que se manifiestan involuntariamente³. Por esto, buscar la diferencia entre actos reflejos y los determinados por el hábito se convierte en un problema aparente, dado que su relación es mucho más íntima de lo que podría pensarse: muchas veces la génesis del acto reflejo es el hábito mismo.

Un ejemplo que sintetiza todo lo dicho es el gesto humano de sorpresa: las cejas se levantan, la boca se abre en forma de «o», y se toma una bocanada de aire corta y rápida. Cada una de estas acciones inconscientes, comunes a todos los pueblos de la tierra e incluso a personas ciego-sordo-mudas de nacimiento⁴, son explicables en tanto que acciones alguna vez asociadas con la utilidad, transmitidas a través de la repetición y del hábito. Las cejas levantadas permiten ampliar el campo de visión mucho más rápidamente que únicamente abriendo los párpados, además de permitir mover los globos oculares más fácilmente a cualquier dirección; ambas acciones son perfectamente útiles en caso de un eventual peligro o amenaza. Algo parecido pasa con la necesidad de guardar silencio, aguantando la respiración o haciéndola menos ruidosa, cosas que se logran inspirando rápidamente y abriendo la boca, respectivamente. Este ejemplo también sirve para mostrar como, por asociación, los gestos usados por el ser humano que han sido despojados de su finalidad primera, son igualmente usados en situaciones en que simplemente se desea *expresar* o *representar* asombro o algo inesperado.

³ Esto no implica que tales actos reflejos no puedan ser modificados voluntariamente por el individuo, y así cambiar o controlar sus modulaciones o, simplemente, dirigirlos hacia fines distintos de sus originales. Un ejemplo podría ser la tos, cuya función de limpiar la garganta, puede también llegar a manifestar una sensación de incomodidad o molestia frente a una situación.

⁴ El caso de Laura Bridgman (1829-1889) fue famoso y ampliamente estudiado y referenciado por la comunidad académica del momento.

2.2.2 Principio de antítesis

Ciertos estados mentales conducen a ciertas acciones habituales. [...] Cuando se provoca un estado mental directamente opuesto hay una fuerte e involuntaria tendencia a ejecutar movimientos de una naturaleza directamente opuesta, aunque no sean útiles; y tales movimientos son en algunos casos altamente expresivos. (LE: 28)

El segundo principio de la expresión logra arrojar luces sobre el origen de una vasta cantidad de gestos que de otra manera serían inexplicables. Por ejemplo, cuando un perro está frente a otro que le resulte hostil, eriza los pelos de su lomo, muestra los dientes, yergue la cola y las orejas; camina con la columna recta y las extremidades extendidas y firmemente apoyadas en el piso (Figura 6). No obstante, cuando se encuentra delante de algo que lo atemoriza sus movimientos son literalmente opuestos: esconde la cola entre las patas traseras, arquea el lomo hacia abajo, baja las orejas, cierra la boca y dobla las extremidades (Figura 7). El primer conjunto de movimientos puede ser perfectamente explicado desde su uso práctico o útil cuando se está en actitud de enfrentamiento o agresividad ante un posible enemigo. Patas firmemente apostadas en el suelo y listas para correr; dientes sobresalientes con la intención de amedrentar al agresor; orejas erguidas y dirigidas hacia su oponente, etc. El segundo conjunto, que está en relación con la sumisión o temor extremo, solo es susceptible de ser entendido a través del principio de antítesis.

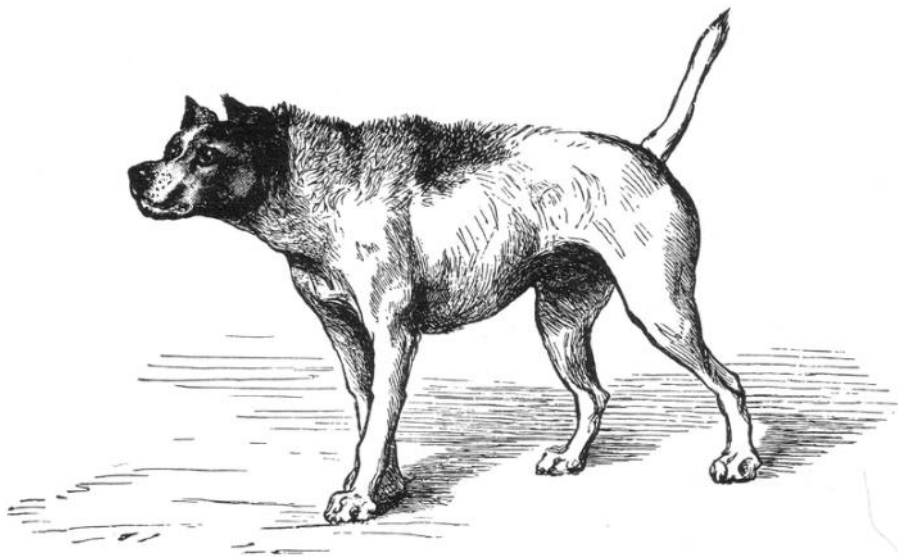


Figura 6. Perro en situación hostil y de enfrentamiento.

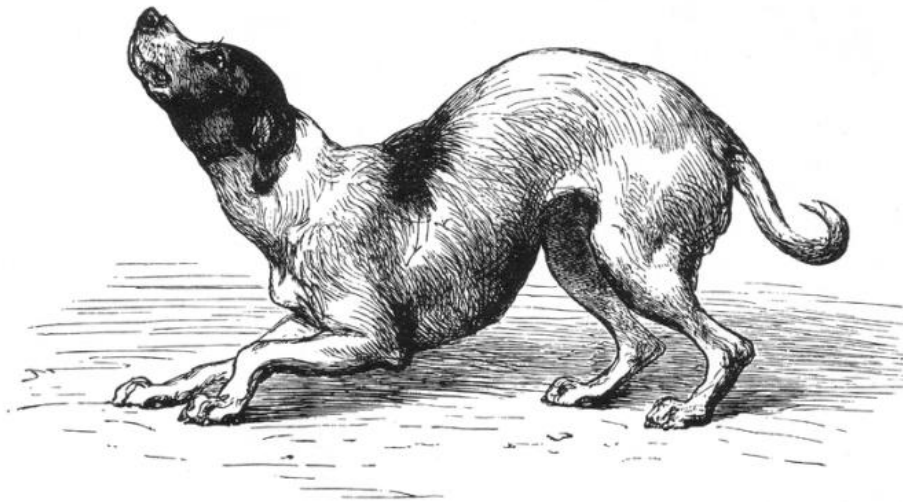


Figura 7. Perro en estado de sumisión o terror.

En cuanto al origen de esta tendencia antitética, Darwin casi descarta que este haya sido el *carácter voluntario* de dichos gestos. Aunque, al igual que en el principio anterior, la falta de utilidad y el carácter innato no implica que no hayan sido intencionales y voluntarios en su origen, es «muy poco probable» que gestos de naturaleza opuesta a otros fuesen ejecutados de manera voluntaria bajo estados mentales también opuestos. Se trata más bien de algo más allá de la voluntad o la consciencia: se trata de algo *fisiológico*. En efecto, al poner en juego un músculo en relación con cierto sentimiento, la inclinación de mover el músculo opuesto —o el mismo pero en dirección contraria— surge de manera espontánea ante una emoción antagónica. Por último, esta inclinación es fijada de manera evolutiva a través la asociación y el hábito.

Esta necesidad de expresar oposición de sentimientos a través de movimientos contrarios entre sí no es exclusiva de las acciones reflejas, ya que se advierte incluso en los gestos convencionales, como el lenguaje de los sordomudos, en el que las posturas de las manos y dedos muchas veces descansan sobre esta regla. Algunas aves y los mamíferos como el perro, el gato, los primates y los caballos dan muestra de que el lenguaje de interacción entre individuos de la misma especie se da en estos términos de oposición de movimientos como oposición de estados mentales. Lo cual le permite a Darwin inferir que la antítesis es un recurso natural y ampliamente usado por los animales —incluido el ser humano— para la expresión de sus emociones.

El autor explica el origen de la risa humana basándose en este principio antitético. Podemos interpretar el llanto como un llamado de la cría indefensa por ayuda, por lo que el grito y la apertura de la boca usándola como cavidad para amplificar el ruido son hechos perfectamente justificados por la utilidad. Además, el grito tiene sentido como óbice para el dolor, porque cuando hay dos estímulos simultáneos el más fuerte opaca al más débil. En otras palabras, cuando hacemos un fuerte esfuerzo muscular —como el grito— nuestra atención se desvía hacia esa acción y hace que nos olvidemos de otra que estemos experimentando en el momento. En el caso de la risa la utilidad no es tan fácil de mostrar, aunque ésta se puede explicar por medio del principio de la antítesis. El llanto procede básicamente a través de una larga expiración y una sucesión de inspiraciones cortas, mientras que la risa se basa en expiraciones cortas y seguidas e inspiraciones largas. El levantamiento de las comisuras —como etapa anterior a la risa— estaría en relación a la oposición del decaimiento de las mismas cuando estamos a punto de llorar.

2.2.3 Principio de las acciones directas del sistema nervioso

Cuando el sistema sensorial se excita fuertemente, se genera un exceso de fuerza nerviosa (*nerve-force*) y se transmite en ciertas direcciones definidas dependiendo de la conexión de las células nerviosas, y parcialmente del hábito: o, tal como parece, se interrumpe el suministro de fuerza nerviosa. (LE: 29)

El tercer principio debe ser considerado como resultado directo de la constitución del sistema nervioso, excluyendo a las acciones voluntarias y la mayoría de las heredadas por el hábito. Con una agudeza que por momentos asombra, Darwin propone varios ejemplos donde este principio se reconoce más fácilmente: la pérdida de color del cabello durante una situación de horror extremo⁵, el temblor, las convulsiones por dolor o la sudoración como expresión de ciertos estados mentales. Existe, pues, una interconexión fisiológica entre nuestro sistema nervioso, los distintos órganos, glándulas y músculos y la manera en que ciertas emociones influyen y afectan el comportamiento de dichas partes del cuerpo. Los cambios propios de ciertos estados psíquicos, como el terror, la ira, la enfermedad o la vergüenza, se manifiestan como fenómenos altamente

⁵ Darwin cita varios autores que sustentan y documentan este extraño fenómeno. Cfr. LE: 67 y 341.

expresivos. Ellos hacen parte de un repertorio de acciones que los seres humanos de todas las latitudes identifican como relativos a un estado de ánimo definido. Lo que caracteriza este principio es el hecho de que la misma configuración nerviosa y celular del sistema permite dichas conexiones, manifestadas como transmisión de movimientos y cambios fisiológicos que son, en su mayoría, involuntarias. Algunos actos reflejos, como la dilatación de las pupilas, se explicarían como consecuencia de acciones directas en el sistema nervioso.

El latir del corazón, por ejemplo, es altamente susceptible de sufrir alteraciones en su frecuencia e intensidad como consecuencia de un fuerte estado de ira. La rapidez o lentitud en la actividad de este músculo escapa por completo del control del individuo y probablemente nunca fue una acción voluntaria, así que tampoco pudo transmitirse por fuerza del hábito. Algo similar pasa con el temblor de músculos y extremidades en situaciones que inspiren terror.

El temblar no tiene utilidad alguna, con frecuencia trae mucho perjuicio, y no puede en principio haber sido adquirido a través de la voluntad y transformado en hábito por asociación a alguna emoción. (LE: 67)

Llama la atención la explicación de ciertos movimientos convulsivos a través de la teoría de *energía disponible* en el sistema nervioso. En esta, el autor postula que «cuando el sistema cerebro-espinal es altamente excitado y se libera fuerza nerviosa (*nerve-force*) de manera excesiva, ella puede ser invertida (*expended*) en sensaciones intensas, pensamiento activo, movimientos violentos o el incremento de la actividad de las glándulas» (LE: 71). Con frecuencia, Darwin cita a Herbert Spencer y sus *Ensayos científicos y políticos*, dado que gran parte de esta idea de limitación de la energía se basa en las conclusiones de este último. La teoría de la *energía disponible* permite explicar por qué —como anotábamos al final del inciso anterior— un dolor fuerte libera la sensación de uno más débil. Afirma Spencer que la cantidad existente de fuerza nerviosa en el organismo *debe* invertirse en alguna dirección o *debe* manifestarse en alguna zona corporal. El apretar los dientes o tensionar los músculos al extremo bajo un fuerte dolor cobra sentido en la medida en que logra desviar la actividad nerviosa dedicada a la parte del cuerpo que padece. En palabras de Darwin: «La conciencia interna de que la capacidad del sistema nervioso es limitada habrá fortalecido [...] la tendencia a la acción violenta durante un sufrimiento extremo. Un hombre no puede pensar y llevar [simultáneamente] su fuerza muscular al máximo» (LE: 72)

Un ejemplo claro que pone en juego este tercer principio y parte de los otros dos es, lo que en términos del autor resulta ser, quizás, la única expresión auténticamente humana: el rubor o sonrojamiento del rostro ante situaciones de vergüenza, timidez o modestia. A lo largo de todo un capítulo, se dedica a explicar las causas de esta rara expresión involuntaria en las personas. Efectivamente, esta expresión se da incluso en los individuos de raza negra, en los que tal reacción se observa cuando la cicatriz blanca que ha dejado una herida se torna roja durante los estados de ánimo anteriormente mencionados. Tal enrojecimiento de la piel se debe a la dilatación de los vasos capilares que irrigan la epidermis, por lo que resulta poco probable que haya sido una conducta voluntaria en algún momento.

No obstante, la atención o concentración mental sobre ciertos órganos o partes del cuerpo afecta de modo significativo la circulación sobre tal porción de tejido. Varios estudios y experimentos de científicos e investigadores son citados por él para sustentar lo anterior⁶. La causa del sonrojamiento humano es la concentración mental en las *partes visibles* de nuestro cuerpo (rostro y cuello) en situaciones en las que el “*cómo me veo ante los demás*” cobra inusual importancia: al preocuparnos por nuestra apariencia externa afectamos de manera directa los canales fisiológicos de irrigación sanguínea. La teoría darwiniana del rubor —a saber, se sonroja la parte de nosotros que los demás ven— permite explicar de este modo por qué a diferencia de los europeos en los que el pecho y los brazos están ocultos a la vista, en ciertas culturas aborígenes donde éstos están al descubierto tales partes corporales son susceptibles al enrojecimiento.

Las expresiones termina con una enumeración puntual y detallada de numerosas y variadas expresiones humanas a la luz de su fundamentación fisiológica. La meditación, preocupación, la depresión, la alegría, la ternura, el desgano, la paciencia, la sorpresa, la modestia, el horror, entre otros, son analizados casi como en cámara lenta: cada pequeño músculo que se pone en acción es descrito con la exactitud y rigurosidad características de una persona tan observadora como Darwin. Sus conclusiones (LE: 347 y ss.) amplían el horizonte de investigación de posteriores estudios al plantear cuestiones que rebasan incluso el ámbito netamente fisiológico de la obra. Al preguntarse por el

⁶ Cfr. LE: 337 y ss.

reconocimiento intuitivo de las expresiones de los otros, Darwin está entrando en campos de la psicología o la antropología comunicativa. Sus menciones breves, pero sumamente persuasivas, sobre la empatía en la comunicación en distintas razas o pueblos humanos no dejan de ser los apuntes de un autor que era plenamente consciente de la trascendencia que su estudio tendría en un futuro en varias áreas del conocimiento.

2.3 Warburg y Darwin

2.3.1 El uso de las imágenes como textos

Se ha señalado comúnmente la dificultad que tenía Darwin para dibujar o hacer un gráfica cualquiera y sin embargo, su obra en conjunto se ha convertido en tema de reflexión de la cultura visual victoriana. El uso particular de las ilustraciones y las fotografías cobran un carácter muy especial si tenemos en cuenta que su «falta de gusto por la pintura» es un aspecto que constantemente remarca en su *Autobiografía*. En otras palabras,

La aparición de una sola ilustración en el *Origen de las especies* —el famoso “diagrama ramificado”— parecería confirmar su logocentrismo. Aun así, [...] las otras publicaciones de Darwin, antes y después, fueron ricas en ilustraciones; de hecho, su número aumentó de libro en libro. (Nyhart, 2008: 499)

En *Las expresiones* estamos en presencia de una apropiación progresiva de la imagen como parte esencial del contenido en la que texto e imagen se entrecruzan en un diálogo permanente. Las gráficas no son usadas como meros instrumentos para esclarecer apartes del texto, sino como *partes* del texto mismo. Aquí entonces hay una ruptura significativa con respecto a las ilustraciones en los libros de la época, dado que las gráficas incluso le permitían rebatir enfoques teóricos de sus pares académicos⁷. En *Las*

⁷ Las discrepancias teóricas entre Darwin y Charles Bell sobre el carácter único de la raza humana frente a los demás animales se muestran en la forma en que las imágenes eran insertadas en sus obras. «Las ilustraciones humanas de Darwin en *La expresión* son mucho más similares a las de Bell que sus ilustraciones animales, pero él las utiliza de tal manera que sonsacan las diferencias teóricas con Bell. A pesar del énfasis de Bell en la unicidad de la expresión humana, la mayoría de las ilustraciones humanas son de humanos en su estado más animalesco. Un poseído (*demoniac*), un hidrofóbico, un loco, [...] y aquellos controlados por el miedo o la ira. [...] Ellos estrechan y difuminan la distinción entre los humanos y los animales al mostrar a los humanos en momentos de brutalidad y no de nobleza» (Smith, 2006: 192).

expresiones los dibujos y retratos no cumplen un papel secundario, tampoco se pueden catalogar como *complementos* de las ideas escritas; ellos son una extensión conceptual que contiene información por sí misma. Se abre paso una unidad en la cual «la imagen y el texto que la rodea comunican fluidamente las ideas de Darwin» (Larson & Brauer, 2009: 9).

Nuestra tesis es que en Warburg encontramos el mismo uso del *texto-imagen* como pieza fundamental para transmitir una idea. Quizás no exista un trabajo de Warburg que pueda leerse sin ayuda visual de referencia. Él mismo era consciente de la fuerte dependencia de las imágenes a la que su método y su objeto de estudio le confinaban. De hecho, es bien conocida la presencia constante de diapositivas durante sus conferencias. Más aún, un proyecto como *Mnemosyne* sólo adquiere sentido como radicalización de esta postura frente a las imágenes-texto. Ha debido, pues, ser de mucha ayuda para él encontrar en *Las expresiones* una especie de manual ilustrado de las expresiones humanas más relevantes. Contemplamos aquí unos dibujos tan elocuentes por sí solos que casi no podríamos imaginar esta obra sin ellos. La rabia, la devoción, la ira y demás emociones eran congeladas en su movimiento natural como parte del desarrollo del argumento; por lo que las descripciones detalladas y exhaustivas se tornan insuficientes comparadas con la información no-escrita que la imagen nos brinda (Figura 8).

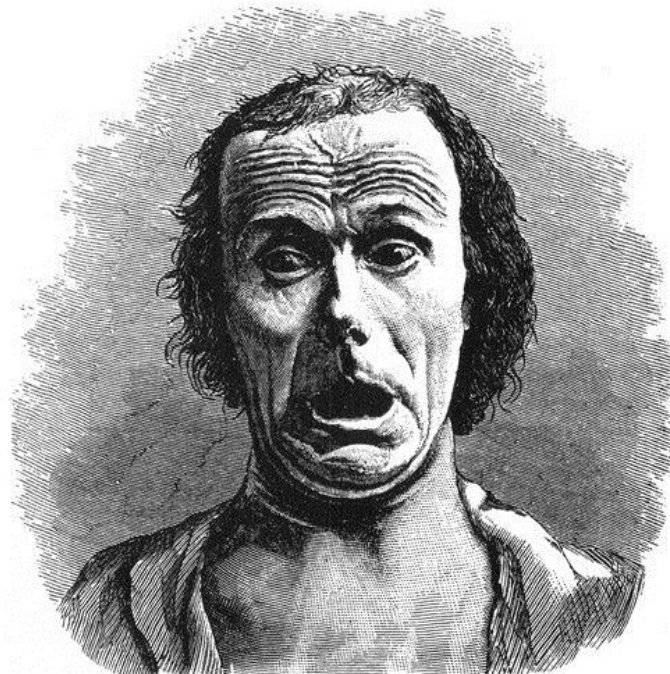


Figura 8. Expresión de terror. Ilustración original de *Las expresiones*.

Por otro lado, la fotografía también encontró un uso particular en *Las expresiones* (Figura 9). Recordemos que la obra de Darwin surge en una Europa que se debatía en una discusión sobre los usos posibles de este reciente invento. En esa medida, tuvo que tomar partido en estos tópicos quizás sin proponérselo. Al incluir fotografías de pacientes siquiátricos y personas sometidas a experimentos explota su potencial de documento o de registro para la medicina y demás ciencias. Igualmente, la presencia de fotografías y no de pinturas o esculturas para apoyar sus planteamientos parece apuntar hacia una mayor *confiabilidad* u *objetividad* en las primeras. En unas pocas líneas al comienzo de su texto, descarta todo tipo de representación artística como herramienta de estudio de las expresiones humanas, lo que en otras palabras, significa que hay en él una *postura estética* frente a la nueva técnica de captura de la luz.

Hubiese esperado extraer mucha ayuda de los grandes maestros de la pintura y la escultura, quienes son observadores detallados. Por lo tanto, he mirado fotografías y grabados de muchas obras conocidas; pero, con pocas excepciones, no han sido provechosas. La razón es, sin duda, que en las obras de arte la belleza es el objetivo principal y los músculos faciales fuertemente contraídos destruyen la belleza. (LE: 14)



Figura 9. Fotografía de hombre sometido a experimentos de excitación de músculos faciales por medio de corrientes eléctricas. LE: 301.

El uso de la fotografía fue fundamental para Warburg sobre todo en la última parte de su trabajo intelectual. Sin embargo, ya desde su viaje a América (1895) fue una herramienta de gran ayuda, lo cual demuestra entre otras cosas, su valoración de la fotografía como documento visual: la presencia de muchas imágenes fotográficas en un proyecto como *Mnemosyne* es prueba de ello. Independientemente de la consideración artística positiva o negativa frente a esta forma técnica de plasmar las imágenes, no podemos negar que Warburg aprehendió rápidamente todo el potencial de la fotografía como texto-imagen que tiene vida propia, en tanto ella permite “decir más cosas” que el lenguaje puramente discursivo. Es en esta dirección que podemos comprender el hecho de que en tal conjunto de fotografías e imágenes del *Atlas* no hubiese «ni encabezamientos ni comentarios detallados por parte de Warburg». Por supuesto no estamos diciendo que estas ideas tienen su origen en Darwin, simplemente hemos contrastado ambos usos de las imágenes tratando de señalar puntos de convergencia significativos a nuestro juicio. Está muy claro para nosotros que las ideas warburgianas se nutren de muchas fuentes, pero es de resaltar el carácter innovador de las gráficas e ilustraciones en *Las expresiones*.

2.3.2 Hacia una psicología de la expresión

Al principio del capítulo mencionábamos que la utilidad del trabajo de Darwin en la obra de Warburg fue directa. En efecto, en su diario, Warburg lo catalogaba como «un libro que por fin me ayuda» (citado en Gombrich, 1986: 79), frase que debemos entender como el descubrimiento de la obra de Darwin como herramienta eficaz para sus preocupaciones inmediatas. Por ejemplo, en su trabajo sobre la primavera de Botticelli, al describir la persecución erótica de Flora y Céfito, dice: «mientras corre, la joven vuelve la cabeza a su perseguidor, *como suplicando ayuda*; los brazos y las manos se mueven también en *actitud defensiva*» (Warburg, 2005: 96). Y más adelante, «la punta de la nariz está un poco levantada, la aleta nasal destaca nítidamente; esto y el labio inferior colgante hacen que el rostro adquiriera una *expresión resignada*» (Warburg, 2005: 108).⁸ Hemos resaltado a propósito las frases que solo cobran significado a través de la lectura de un estudio tan minucioso y detallado de las expresiones humanas como el de Darwin. Los extensos capítulos darwinianos dedicados a la descripción pormenorizada de los

⁸ Las cursivas de ambas citas son nuestras.

músculos, nervios y tendones que se ponen en acción cuando queremos expresar una u otra sensación brindan a Warburg una base sólida y científica para sus aseveraciones.

Otro ejemplo de cómo Darwin es usado como herramienta para el análisis de las obras pictóricas del Renacimiento resulta ser el trabajo de Warburg *El arte del retrato y la burguesía florentina* de 1902. Aquí en varias ocasiones se logra vislumbrar la influencia decisiva del lenguaje, los términos y las expresiones darwinianas. Al analizar la forma en cómo Doménico Ghirlandaio logra hacer que el rostro «grotesco» de Lorenzo de Medici parezca benevolente y jovial, Warburg recurre a las descripciones de Darwin como instrumento de interpretación del rostro⁹. Ciertamente, como él mismo anota, muchos artistas e historiadores de la época coinciden en que las facciones de Lorenzo no le eran del todo favorables. Ojos miopes, nariz aplastada con punta caída, boca grande y rasgos que lo acercaban a «la fisonomía antipática de un tipo criminal y repugnante» son los elementos que Ghirlandaio matiza con el pincel. En su pintura, la cara de Lorenzo aparece “suavizada” dado que «los ojos y las cejas no se agolpan» y «el labio superior no se oprime al inferior en un amargo gesto de reserva» (Figura 10).

Más relevante resulta aún el hecho de que fuese el mismo Warburg el que buscara las imágenes de una medalla y una estatua donde se había acuñado el rostro de Lorenzo pero sin el “tratamiento suavizante” que se le dio en la *Confirmación de la regla franciscana* de la Santa Trinitá (Figura 11 y Figura 12). El pivote alrededor del cual gira todo esta situación es sin duda la posición de las cejas y la contracción de los labios.

⁹ Para todas las citas de esta sección cfr. 2005: 152 y ss.



Figura 10. Confirmación de la regla franciscana (detalle). Doménico Ghirlandaio, 1485.



Figura 12. Lorenzo de Médici. Medalla de Niccolò di Forzore Spinelli, ca 1490.



Figura 11. Lorenzo de Médici. Busto de Antonio del Pollaiuolo, ca 1480.

Tales aspectos puntuales de la expresión facial, así como la interpretación de la postura de Lorenzo como una actitud de «asombro, pero también de rechazo» se encuentran explicados e ilustrados ampliamente en el libro de Darwin¹⁰. Igualmente podríamos mencionar las relaciones que halla entre los contornos oculares o las comisuras labiales y la «indiferencia arrogante» de Piero, la «opulencia» de Giovanni, el futuro papa León X. En síntesis, el trabajo del naturalista inglés le permitió a Warburg hacer *interpretaciones psicológicas de la expresión* de los personajes retratados con una precisión asombrosa que pretendía mostrar un lenguaje corporal que pasaba desapercibido a los historiadores del arte.



Figura 13. Expresión de asco y rechazo. Fotografía de *Las expresiones*

¹⁰ «Como la sensación de asco (*disgust*) comienza, principalmente, en conexión con el acto de comer o saborear, es natural que esta expresión consista fundamentalmente en movimientos alrededor de la boca. Pero como el asco también genera molestia (*annoyance*) generalmente se acompaña por un fruncido de cejas y frecuentemente por gestos como para empujar o protegerse contra el objeto ofensivo» (LE: 257). La interpretación de Warburg del gesto de Lorenzo como de «asombro pero también de rechazo» debe leerse a la luz de este pasaje de TE, en donde justamente se identifica el levantamiento de los brazos con las palmas extendidas en dirección hacia el objeto como un rechazo hacia el mismo (Figura 13). Warburg parte de este «rechazo» en la postura de Lorenzo para mostrar el juego de importancias y contrapuntos de jerarquías entre los distintos personajes que pueblan la composición pictórica: la Iglesia pasa a un segundo plano mientras que los miembros de la burguesía pasan a ser protagonistas de la obra. «Resulta tan elocuente el juego mudo entre Lorenzo y este grupo [de los tres hombres y los tres niños] que, si se observa con atención este “comité de bienvenida sobre la escalera”, se obtiene la impresión de que se trata del centro gravitatorio artístico de toda la composición [...]» (Warburg, 2005: 154).

2.3.3 Proyección emocional y simpatía

Existe una pregunta que subyace a todo el problema de la expresión humana: ¿qué nos permite asociar un movimiento corporal percibido con un estado de ánimo, con un conjunto de intenciones o pensamientos determinados? En otras palabras, se trata no sólo de conocer los orígenes de nuestras expresiones, sino también de investigar *lo que sucede cuando las vemos* en nuestros semejantes. Por supuesto, la cuestión anterior rebasa los límites de la fisiología o biología como discursos explicativos basados en la interacción de músculos y nervios en el organismo. La pregunta es de suma importancia porque todo el problema de la comunicación descansa en la idea de que el *otro* logre captar el mensaje que quiero transmitir. En esa medida, la expresión no está exenta de ese diálogo fundamental en el que ambas partes (emisor-receptor) comparten unos códigos semánticos que permiten el entendimiento. Ahora bien, Darwin sabe que el papel que juegan los músculos faciales y demás herramientas expresivas en el desarrollo de la comunicación humana no es despreciable. «Percibimos esto de manera inmediata cuando conversamos sobre un tópico importante con alguien cuyo rostro está oculto». (LE: 354) Podríamos mencionar aquí la negativa de muchas personas a hablar asuntos importantes por teléfono.

Las pistas para resolver la pregunta de *qué pasa cuando vemos cuerpos en movimiento* las podemos encontrar en el mismo escrito de Darwin. Comenzaremos por mencionar la estrecha relación entre la intención y el movimiento como elementos indisolubles e inseparables en la cinética expresiva. El principio de antítesis encuentra su fundamento en esta relación; es decir, la razón última de porqué ejecutamos movimientos contrarios en estados de ánimo opuestos es que tenemos la *intención* de expresar algo opuesto y nuestro movimiento sigue ese vector intencional. Hay una idea oculta —no desarrollada en *Las expresiones*— según la cual nuestras intenciones buscan una repercusión directa en el mundo circundante. Esto se debe a que los músculos y órganos *no son medios de expresión* en sí mismos, es decir, su finalidad nunca fue la expresión. «Ningún musculo se ha desarrollado o incluso modificado por mor de la expresión únicamente» (LE: 354) Esto implica que el movimiento ejecutado tenía una *utilidad* precisa y no surgió de manera azarosa o casual. Este carácter utilitario —de alivio de un dolor o satisfacción de una necesidad— permite hablar de la pretensión de *influencia directa* del movimiento en el entorno del sujeto. Por ejemplo, en perros y primates el levantar un extremo del labio

para mostrar el canino a un potencial contrincante se hace para disuadirlo de su ataque, no por otra razón. En este sentido, el hombre como ser expresivo confía —por así decirlo— en el poder de sus movimientos para generar cambios en las circunstancias externas. Proyecta sus intenciones y deseos en los demás objetos y, en el caso de los estados de ánimo diremos que se *proyecta emocionalmente*. Vemos en acción la tendencia a proyectar nuestras intenciones con movimientos cuando las personas encogen los hombros y muestran las palmas de las manos cuando están en una situación en la piden excusas o cuando sucede algo que escapa a su control. Al ubicar las manos y brazos en una postura contraria a la de la lucha —por el principio de antítesis— *aspiramos* a que las circunstancias que nos rodean sean distintas. Esta proyección emocional puede contemplarse más diáfananamente con unos ejemplos que propone el mismo Darwin.

Tan fuertemente están asociados nuestras intenciones y movimientos, que si deseamos ansiosamente que un objeto se mueva en una dirección, difícilmente podemos evitar mover nuestros cuerpos en la misma dirección, aunque sabemos perfectamente que esto no tiene ninguna influencia. [...] Por otro lado, si deseamos ávidamente que alguien se aproxime actuamos como si lo empujáramos hacia nosotros; y así en innumerables ejemplos. (LE: 65)

Ahora bien, el término «simpatía» (*sympathy*) aparece en varios apartes de *Las expresiones* cuando Darwin intenta explicar lo que sucede al ser testigos de la manifestación de una emoción fuerte en otra persona.

Casi todos experimentaríamos el mismo sentimiento en su más alto grado al contemplar a un hombre que va a ser torturado o que está siendo torturado. En estos casos no hay peligro para nosotros, pero a través del poder de la imaginación y la simpatía nos colocamos en la posición del que sufre y sentimos algo semejante al miedo. (LE: 304)

La palabra *simpatía* es usada por él en su acepción científica de relación entre dos cuerpos o sistemas en el que la acción de uno repercute en el estado del otro¹¹. De hecho, para Darwin, uno de los más grandes obstáculos en el estudio de las expresiones

¹¹ Hay que ser cuidadosos con el termino *sympathy*, ya que una de las posibles traducciones al español podría ser «compasión» o «lástima». Sin embargo, la acepción de *sympathy* en este sentido sólo es aplicable en los capítulos cuando puntualmente se refiere al hecho de ver el sufrimiento de otros. Por lo demás, en los apartes que escogimos Darwin no se refiere a estos sentimientos, sino a la relación o co-acción existente entre dos sistemas o cuerpos tal y como mencionábamos arriba. El fenómeno de la ruborización del rostro es explicado por una *simpatía* entre el sistema circulatorio del rostro y el del cerebro. Cfr. LE: 323.

resulta del carácter simpático de nuestra percepción de las emociones, es decir, de que no podemos evitar proyectarnos en el otro que se expresa. Esto, según él, dificulta la contemplación minuciosa de todos los músculos u órganos que entran en acción bajo una emoción determinada, ya que «cuando observamos cualquier emoción profunda nuestra simpatía se encuentra tan excitada que olvidamos la observación detallada o la tornamos en algo imposible» (LE: 12). La observación de todo el espectro variado de acciones o movimientos que ejecutamos para expresarnos le llevó a la conclusión de que muchas acciones son ejecutadas bajo ciertas circunstancias «independientemente del hábito, y parecen deberse a la imitación o algún tipo de simpatía» (LE: 34). Abrir y cerrar las mandíbulas cuando cortamos con unas tijeras, toser delicadamente para limpiar nuestra garganta cuando escuchamos a alguien que ha quedado ronco o mover los pies cuando vemos a un deportista ejecutar un salto son ejemplos que proporciona Darwin de este interesante fenómeno. Resumiendo, la relación entre intención y movimiento — aspecto central para explicar lo que sucede cuando vemos la expresión de otro— se debe a una *proyección emocional* que hacemos sobre los objetos y las personas que nos rodean. Dicha proyección se muestra de manera mucho más directa en la simpatía o la vivencia de la experiencia del otro como propia.

El problema de la *proyección sentimental* surge en Warburg en tanto concibe la imagen como portadora de una *carga emocional* con la que entramos en contacto. Una de sus grandes preocupaciones fue comprender por qué la imagen no solo es un objeto de contemplación, sino un detonador de sentimientos en el espectador. Esta capacidad para «sentirse a sí mismo en» una imagen es el sentido de la palabra alemana *Einfühlung*, la cual tenía una larga tradición para cuando Warburg la toma prestada.¹²

Esta —proyección sentimental (*Einfühlung*), no es otra cosa que [...] el lado interior de la imitación [...] tal como yo la siento frente a los movimientos dislocados de un acróbata. No se efectúa ninguna separación entre el acróbata que está arriba, y yo que estoy abajo, sino que yo me identifico con él, yo me siento dentro de él, en su lugar. Ciertamente yo puedo realizar la separación entre el acróbata y yo, entre sus actos y los míos, en la consideración ulterior. Pero no se trata de eso aquí. La cuestión es lo que yo experimento, lo que yo siento en el instante en que estoy sujeto a la acción del impulso de imitación. [...] Yo no experimento ningún desdoblamiento, sino que se trata de un hecho completamente uno. [...] Cuando yo

¹² *Einfühlung* ha sido traducido frecuentemente como empatía o proyección sentimental. El tema se ampliará en el próximo capítulo.

me siento proyectado sentimentalmente en el acróbata, me represento, no como esforzándome hacia adelante o hacia atrás, etc., sino que yo vivo este esfuerzo como un juego que se representa en mí inmediatamente. Yo vivo este esfuerzo. Yo vivo la voluntad y la obstinación de la voluntad, cuando se ha dado cima a un movimiento. La realidad de este hecho es indudable. (Lipps, 1984: 118)

Para Warburg la proyección sentimental se encuentra en relación directa con el papel psicológico que juega la imagen no solo al ser *realizada*, sino también *contemplada*. La imagen desencadena unos procesos de «asociación irreflexiva» que tienden a dotar de movimiento al objeto plasmado en ella. Efectivamente, el movimiento que yo reconozco —por ejemplo, en la famosa imagen de la jugadora de golf del *Atlas Mnemosyne* (Figura 14)— requiere del concurso de todas mis experiencias anteriores con respecto a mi propio cuerpo y al de los demás. Warburg diría que «es la memoria del contemplador, las asociaciones almacenadas en su mente, lo que hace posible este acto de reconstrucción racional» (citado en Gombrich, 1986: 85). Es decir, la empatía permite que yo reconozca una imagen estática *como si* estuviese en movimiento. Darwin por su parte proporciona una base firme para asegurar que reconocemos las expresiones de los demás —y esto incluye a las obras de arte— porque las introyectamos asociándolas como propias.

2.3.4 Emoción, cuerpo y *Pathosformel*

De la lectura del libro de Darwin se puede concluir que la forma como los seres humanos nos expresamos viene *casí* completamente determinada por el juego de los tres principios a través de los miles de millones de años de evolución sobre el planeta Tierra¹³. Queremos resaltar aquí dos ideas importantes que a nuestro modo de ver encontraron en Warburg suelo fértil donde desarrollarse en nuevos horizontes: la primera (a) que existe un sustrato *fisiológico-mecánico* para todas las emociones que se transmite hereditariamente y la segunda (b) que al descender el hombre de un tronco parental (*parent-stock*) común el conjunto de movimientos expresivos deben ser *único* y *limitado* en tanto se traten de reacciones básicas como el miedo, el dolor o la ira.

¹³ No obstante esta idea requiere un matiz. Las convenciones sociales, los factores geográficos y circunstancias históricas generan transformaciones en los movimientos expresivos o añaden unos nuevos. El hecho de que para la gran mayoría de los pueblos la negación se manifieste como giro horizontal de la cabeza y la afirmación como movimiento vertical de la misma, mientras que para muy pocos no sea así, permite mostrar que a veces somos capaces de modificar este tipo de acciones de manera convencional.



Figura 14. Campeona de golf Erika Sellschopp. *Atlas Mnemosyne*, panel 77.

(a) Cuando se afirma la existencia de un proceso capaz de sedimentar los movimientos hasta hacerlos prácticamente involuntarios el *hábito* y la *herencia* se perfilan como los artífices de este mecanismo de fijación. Aunque el mismo Darwin admite no conocer por completo las razones fisiológicas que permiten esta fijación, se aventura a establecer, basándose en algunos estudios de su época, que la repetición del estímulo de un sistema nervioso puede reforzar las reacciones del mismo frente a estímulos similares.

Lo importante aquí es que no sólo se hereda el movimiento en sí, sino también la *relación* entre dicho movimiento y los estados de ánimo asociados. Es decir, lo que se transmite a las futuras generaciones es un *paquete emocional* que no incluye únicamente movimientos sino también *emociones*. Clarifiquemos lo anterior con un ejemplo: la

sensación de asco extremo automáticamente activa los músculos que permiten vomitar. El expulsar los alimentos fuera del tracto digestivo requiere poner en movimiento toda una serie de órganos que normalmente no podemos mover a voluntad, dado que dicha tarea motriz resulta sumamente compleja.

Ahora bien, lo interesante es que este difícil y complejo movimiento se *enlaza* a través de la repetición con la sensación de asco; posteriormente, ambas quedan ligadas entre sí hasta que casi se desdibuja la frontera entre lo emocional y lo fisiológico. En palabras del autor, «si la estructura de nuestros órganos de respiración y circulación hubiese diferido en solo un pequeño grado del estado en el cual ellos ahora existen, la mayoría de nuestras expresiones habrían sido completamente diferentes» (LE: 363). Quizás nuestra idea del asco fuese muy distinta si los movimientos que asociamos con ello fuesen también diferentes. Darwin propone escudriñar en el sustrato físico de las emociones, lo que le permite ampliar la visión de los estados de ánimo como asuntos *únicamente* mentales.

La mayoría de nuestras emociones están tan estrechamente conectadas con su expresión [física] que difícilmente existirían si el cuerpo permaneciera pasivo. La naturaleza de la expresión depende en gran parte de la naturaleza de las acciones que han sido ejecutadas habitualmente bajo ese estado de ánimo. [...] Así un hombre puede intensamente odiar a otro, pero hasta que su condición corporal no sea afectada no se puede decir que esté enfurecido. (LE: 237-238)

(b) Al *psicologizar* los movimientos que usamos para comunicar sentimientos Darwin permite *materializar la emoción* en expresión misma. La fórmula sería: no sólo ponemos en juego ciertos músculos y órganos cuando estamos bajo determinado estado de ánimo, sino que también cuando movemos esas partes del cuerpo que usualmente empleamos para manifestar una emoción, podemos casi experimentarla como *sensación*. La estructura nerviosa y muscular permite materializar nuestras emociones y convertirlas en expresiones; por lo que es lícito afirmar que si todos los humanos compartimos la misma estructura neuromuscular al descender de un antepasado común el *repertorio de movimientos* usados para manifestar determinada sensación debe ser limitado, por un

lado, e idéntico o sumamente parecido para todos, por el otro. Esto nos conecta con la noción warburgiana de *Pathosformel*¹⁴.

En términos generales el concepto warburgiano de *Pathosformel* se define como el conjunto de fórmulas o modelos que permiten expresar y comunicar ciertos estados internos (*pathos*) de manera visual. Estas herramientas son usadas, en la pintura o la escultura, como fórmulas efectivas que se afianzan, se transmiten y se fijan en ciertas épocas. Warburg estuvo fuertemente interesado en la manera cómo estas fórmulas de expresión perviven en la memoria de los pueblos y son susceptibles de ser traídas al presente con más o menos eficacia. El *pathos* de la ninfa que corre velozmente llevando una cesta frutal en su cabeza fue una fórmula ampliamente usada en el mundo antiguo para denotar jovialidad, frescura y alegría. Ella retornó en el Renacimiento bajo las mismas expresiones formales —cabellos al aire, pliegues del vestido pegados al cuerpo, etc.— que permitían desde la Antigüedad el uso efectivo de esa figura femenina en una composición como sinónimo de vitalidad.

Una clave que permite comprender la fuerza con que estas fórmulas tienden a permanecer en la historia consiste en contemplarlas como *no convencionales*. Es decir, teniendo en cuenta que el sustrato de ellas es fisiológico, ellas guardan un contenido que es independiente de la cultura y las costumbres de una época. La rabia, el miedo, el asco, la sorpresa, y demás emociones se manifiestan a través de un repertorio de movimientos determinado y éste a su vez es común a todos los pueblos. El encogimiento de los hombros, por solo tomar un caso, siempre será señal de impotencia o intención de disculparse por algo que escapa de nuestra voluntad. Somos herederos de un lenguaje común de expresiones humanas y el arte, por supuesto, no podía ser la excepción. En cierta manera la cuestión de la *representación de la vida en movimiento* —que el mismo Warburg cataloga como «el problema más difícil de las artes plásticas» (Warburg, 2005: 112)—, viene determinada por la estructura corporal, nerviosa y muscular de los seres humanos.

¹⁴ *Pathos*: emoción, expresión, dolor. *Pathosformel* suele traducirse como «fórmulas de expresión»

De cierta forma Darwin era consciente que los artistas, a través de su técnica, ponían en evidencia un lenguaje gestual preciso que podía exagerar uno u otro rasgo para comunicar ciertas actitudes o emociones, pero cuya base natural le imponía límites definidos.

Los antiguos escultores griegos estaban familiarizados con la expresión [del sufrimiento], tal y como se muestra en las estatuas de Laocoonte y Arrentino, [...] ellos llevaron las arrugas transversales a través de toda la extensión de la frente cometiendo así un gran error anatómico. [...] No obstante, es muy probable que estos observadores maravillosamente precisos, en lugar de haber cometido un error, sacrificaran intencionalmente la verdad en aras de la belleza; dado que las arrugas rectangulares en la frente no habrían tenido una gran apariencia (*appearance*) en el mármol. (LE: 183)

Si según Warburg, la fórmula *pathos* es también «depósito de una experiencia emocional derivada de actitudes religiosas primitivas» (Gombrich, 1986: 225), no es del todo descabellado creer que él está pensando en el hábito y la herencia genética como los posibles procesos por medio de los cuales este repertorio de movimientos neuromusculares se fijan no solo en los individuos sino en la historia colectiva de la raza humana. Para Warburg estas «experiencias religiosas» paganas permitieron la liberación de los movimientos expresivos a través del baile y la danza desinhibida, lo cual a su vez brindó a los artistas un lenguaje corporal que hubiese sido imposible adquirir de otra manera. En la *Introducción del Atlas Mnemosyne* anota: «Es en la zona de los arrebatos orgiásticos donde debemos buscar el sello que graba en la memoria los movimientos expresivos de los arrobos extremos de la emoción, en la medida en que se puedan traducir al lenguaje gestual, con tal intensidad [...] que persistan como una herencia almacenada en la memoria» (citado en Gombrich, 1986: 230). No sería hasta la lectura de *La Mneme* de Richard Semon que Warburg encontraría el vocabulario adecuado para hablar de esta persistencia de las imágenes en términos de «memoria social»

2.3.5 El «como si» del animal simbólico

Uno de los elementos más importantes que permite el principio de asociación darwiniano es alejar la acción de su uso inmediato y directo. Es decir, cuando llenos de ira apretamos los puños y los dientes lo que estamos haciendo es actuar *como si* fuésemos a atacar y preparando nuestro cuerpo para un enfrentamiento con el oponente. Este «como si» es la brecha que nos separa de los animales: nos hace animales *simbólicos*. Es decir, nos ponemos en actitud hostil y de batalla aun cuando no vayamos a pelear

realmente con el otro individuo. En palabras de Gombrich: «Evolucionar [para Darwin] significa diferenciar y desligar las acciones de su impulso inmediatamente» (1986: 79).

El largo y escarpado camino de la evolución dotó a los seres humanos de una cantidad de expresiones que empezamos a utilizar fuera de su contexto utilitario gracias al principio de asociación. El rascarse la cabeza o toser levemente para limpiar la garganta, otrora movimientos para librarse de un objeto incómodo y molesto, son ahora usados en cualquier situación de incomodidad o molestia. En este sentido, el ser humano es capaz de *controlar la carga energética* contenida en el movimiento expresivo. A diferencia del animal que se entrega por completo a las emociones y las pasiones expresadas en reacciones básicas, el hombre puede mantener una distancia frente a este extremo a través de las acciones simbólicas. Sin embargo, se trata de un equilibrio siempre frágil y paradójico: sin el recuerdo ancestral de estas reacciones el hombre carecería de expresión, pero el uso desbocado de ellos le llevaría a la locura animal. «Morder o arañar es renunciar al *status* humano» (Gombrich, 1986: 228).

Comprendemos entonces que el peligro de sucumbir al frenesí pagano o al éxtasis dionisiaco —del cual habla Warburg en varias ocasiones— se debe, en gran medida, a que la raíz de tales movimientos es *física*, es decir que siempre está presente: es inherente a la expresión misma. Sentimos una pulsión fuerte a ejecutar los mismos movimientos que nuestros ancestros ejecutaron en situaciones similares, dejarnos llevar por la pasión desenfrenada que los movimientos acentúan. Tales emociones al plasmarse en una obra de arte «transmiten los ecos de esa entrega a las profundidades [del frenesí]» (Gombrich, 1986: 231). De este modo, la fisiología de las emociones sirvió a Warburg para comprender que lo que estaba detrás de toda la gama cinética expresiva del ser humano era la cristalización orgánica de antiguas e intensas emociones. El «como si» —o digamos, la *facultad simbólica*— de nuestras acciones permite el equilibrio de estas poderosas fuerzas de la expresión al generar una *distancia* frente al uso directo e inmediato de los movimientos de la expresión. Es decir, para no sucumbir ante la carga emotiva y controlarla se requiere un *espacio de reflexión* [*Denkraum*]. Para Warburg, esta distancia debería «constituir el verdadero tema de una ciencia de la cultura que hubiera elegido como objeto propio la historia psicológica [...] del espacio entre el impulso y la acción» (Warburg, 2010: 3)

No obstante, Darwin no usó en ninguna parte de *Las expresiones* el término *simbólico* al referirse al alejamiento de la utilidad directa de una acción. La razón es que él consideraba esta palabra sumamente oscura y susceptible a crear malentendidos. Podemos vislumbrar esta reserva en la siguiente nota al pie que nos permitiremos citar *in extenso*.

Graciolet dice, «los dientes se descubren e imitan simbólicamente la acción de atacar y morder». Si en lugar de usar el término vago *simbólicamente*, Graciolet hubiese dicho que la acción era un remanente de un hábito adquirido durante tiempos primigenios cuando nuestros progenitores semihumanos peleaban con sus dientes, como los gorilas y orangutanes de nuestros días, él habría sido mucho más inteligible. (LE: 241)

En las últimas páginas de *Las expresiones*, Darwin advierte que la importancia de una comunicación basada en el «como si» del hombre radica en que los movimientos expresivos le dan «vivacidad y energía» a nuestras palabras y acciones al revelar intenciones y pensamientos de manera más directa e inmediata. Quizás esto es lo que tiene Warburg en mente cuando se dedica a analizar —con detalle detectivesco— las expresiones y movimientos en las imágenes y esculturas, esto es, estudiar un lenguaje corporal que permita develar intenciones y pensamientos ocultos en el lienzo o la piedra. Hacer hablar a la materia muerta en su propio idioma.

3. Sobre el sentido óptico de las formas (1873)¹

«Me relaciono con el objeto de manera semipoética, es decir, veo espíritus recorriendo las figuras visibles».

— SSO: 196.

Sobre el sentido óptico de las formas no sólo aseguró a Robert Vischer (1847–1933) un lugar propio en el escenario académico de la Alemania de mitad del siglo XIX, sino que también le convirtió en un autor de referencia básica para comprender el desarrollo del problema de la «forma» (*Form*) dentro de la estética alemana. El enfoque de *Sobre el sentido* está basado en el hecho de que ante una figura no nos dedicamos simplemente a *contemplanla*, sino que, de alguna manera, *interactuamos* con ella. Nunca un paisaje aparece ante nosotros como un *mero* paisaje. Siempre la imagen nos transmite algo. O bien nos tranquiliza, o bien nos perturba. O nos inspira o nos satura. Pero la percepción vacía y sin reacción es imposible para un ser humano. Dotamos involuntariamente a las formas de un contenido emocional.

No obstante la fuerte influencia de su padre, Friedrich Theodor Vischer², la aplicación de categorías y términos propios de la naciente psicología, tales como *sentimiento* y *sensación*, sumada a los datos suministrados por la medicina y la fisiología de la época consiguen que el texto de R. Vischer avance, por mérito propio, más allá de los límites de la estética de su progenitor. La noción que atraviesa el escrito es la de *Einfühlung*, que

¹ *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig: Hermann Credner. En adelante *Sobre el sentido*. Aquí hemos usado como apoyo la traducción al inglés de Mallgrave e Ikonomou (1994). De esta versión serán todas las citas. Las palabras y conceptos referenciados directamente del texto alemán aparecerán entre corchetes.

² El capítulo 5 se ampliará la información sobre F. T. Vischer.

aquí usaremos en su traducción española de *empatía*.³ En términos generales ésta se define como la capacidad para *sentirse a sí mismo* dentro del objeto que percibimos, de tal forma que la frontera entre sujeto-objeto se desdibuja. Si bien R. Vischer no fue el primero en usar el término, la exposición de las implicaciones psicológicas del «sentirse en los objetos» es esclarecedora.

3.1 El contexto de *Sobre el sentido*

Con *La crítica del Juicio* Kant establece las bases del posterior desarrollo de la estética alemana del siglo XVIII y XIX. El principal problema que Kant enfrenta es el de fundamentar de manera *a priori* los juicios estéticos, que incluyen aquellos que hacemos sobre los objetos «bellos». Esto es, concederle carácter de necesidad y universalidad a las expresiones que hacemos sobre lo bello. En cuanto a su carácter de universalidad la solución kantiana es la siguiente: nuestros juicios estéticos son universales en la medida en que nuestro sentimiento de placer sólo se refiere a la *forma* del objeto.

La forma de tal objeto (no lo material de su representación como sensación) es juzgada [...] como la base de un placer en la representación de semejante objeto, con cuya representación este placer es juzgado como necesariamente unido [...] para todo el que juzga en general. El objeto llámase entonces bello, y la facultad de emitir juicios según un placer semejante [...] llámese el gusto, pues como el fundamento del placer se encuentra tan sólo en la forma del objeto [...], por tanto, no en una sensación del objeto ni en relación con un concepto que encierre alguna intención [...], resulta así que solamente con la conformidad a leyes en el uso empírico del Juicio [...] en el sujeto es con lo que concuerda la representación del objeto [...], cuyas condiciones *a priori* tienen un valor universal. (Kant, 2007:116)

El papel que juega la «forma» del objeto en la elaboración de nuestros juicios estéticos será tema de reflexión de varios pensadores poskantianos. Si la forma del objeto determinaba que este fuera tomado como bello o no, ¿qué era entonces «forma»? ¿Se refería Kant a la estructura material del objeto, o a su figura, o a su representación mental?

³ Otra traducción interesante para la palabra es *intropatía*. El término aparece por primera vez como un neologismo francés propuesto por Paul Ricoeur en la traducción del libro *Ideas* de Husserl, en 1950. En el español, al igual que en el francés, el prefijo *intro*— facilita la comprensión de las implicaciones contenidas que el prefijo *en*— pierde. Esto se debe, quizás, a que la última se usa también para referirse a superficies (El libro está *en* la mesa). Mientras que decir «intro» nos lleva implícitamente *dentro del objeto* a que nos referimos. Tal problema no existe con el prefijo alemán *ein*—.

De las muchas maneras de interpretar esta idea kantiana se destaca una vertiente filosófica tradicionalmente conocida como *formalismo*. Dos aspectos de la teoría estética de Arthur Schopenhauer abren el camino para la interpretación formalista del problema kantiano. Primero, en *El mundo como voluntad y representación* plantea, siguiendo a Kant, que el acto estético debe ser desinteresado. Luego, la voluntad debe quedar en suspensión para apreciar las obras de arte. La belleza aparece entonces como un sentimiento accesible a través de la *contemplación pura* del objeto. Ningún interés personal, ningún pensamiento o movimiento del intelecto debe perturbar este acto, si es que se quiere apreciar el objeto en toda su profundidad.

Con todas estas consideraciones deseo haber dejado claro de qué clase y magnitud es la parte que tiene en el placer estético su condición subjetiva, a saber: la liberación del conocimiento respecto del servicio de la voluntad, el olvido de su propio yo como individuo y la elevación de la conciencia al sujeto del conocimiento puro, involuntario, intemporal e independiente de toda relación. (Schopenhauer, 2009I:234)

El segundo aspecto es la importancia que él concede al *aspecto fisiológico* dentro de la experiencia estética. Schopenhauer se consideraba el auténtico heredero del idealismo trascendental kantiano al complementar esta visión kantiana con una especial atención al ámbito corporal del sujeto. En lo que él mismo llama una «fisiología trascendental de la percepción» es la experiencia del cuerpo la que juega el papel central dentro de la construcción del mundo. La reflexión y los argumentos de *El mundo como voluntad* acuden constantemente a datos y comentarios sobre el funcionamiento de los sentidos y los procesos musculares que conllevan a tal o cual percepción. Por ejemplo, según él, la sensación del placer y el dolor se acrecientan en el ser humano dada la compleja organización nerviosa de los vertebrados que permanece ausente en insectos y plantas.⁴ En sus palabras, el sujeto del conocimiento, «es el punto de unidad de la sensibilidad del sistema nervioso, algo así como el foco en el que confluyen los rayos de la actividad de todas las partes del cerebro.» (Schopenhauer, 2009II: 571-572)

Los formalistas, como Johann Friedrich Herbart (1776-1841) y Robert Zimmermann (1824-1898), se interesaron, pues, en fundamentar la experiencia estética en el aspecto abstracto del objeto (figura, color, relaciones de sus partes constitutivas, etc.),

⁴ Cfr. Schopenhauer, 2009I:365-66

disminuyendo con ello la importancia del contenido ético de la obra de arte, o las circunstancias históricas que le dieron origen.⁵

Friedrich Theodor Vischer es uno de los primeros herederos de Hegel en reaccionar contra la escuela formalista. El simbolismo se ubica en el centro de su teoría estética de la belleza: no es sólo la forma del objeto lo que nos parece bella, sino su habilidad para evocar otras ideas. F. T. Vischer parte entonces del símbolo, que es «la forma humana universal, psicológicamente necesaria, basada en la esencia de la imaginación» (1861:141), recuperando la importancia del contenido y las circunstancias contextuales de la obra para la construcción de la experiencia estética.⁶ El texto *Sobre el sentido óptico de las formas* de Robert Vischer, su hijo, bien puede leerse como una respuesta filosófica al formalismo. Se trata de la anticipación de una nueva forma de estética que no deja de tomar elementos formalistas, sino que los reconcilia con el simbolismo de Vischer padre y la tradición idealista.

La reconciliación de ambas tradiciones fue posible a través de un enfoque *psicofisiológico* del problema. Esta nueva perspectiva permitió trascender el problema de la *pasividad* o *actividad del sujeto* frente al objeto estético, al plantear la cuestión desde la cara interior de la experiencia estética —esto es, la *vivencia subjetiva*— sin desdeñar por esto los elementos meramente formales y fisiológicos del acto de percepción. Tal enfoque no habría sido posible sin el léxico proporcionado por la psicología que en esta época empezaba a dar sus primeros pasos como ciencia independiente. En efecto, el

⁵ «El problema [del contenido y su relevancia en la apreciación de la forma] aparece de manera temprana en la obra de Kant, [...] Poco después de insistir que el juicio del gusto es independiente del concepto de utilidad o perfección, él hace una distinción entre belleza “libre” y belleza “dependiente”. La primera es una belleza pura de la forma tomando en cuenta solo la finalidad de la forma, la segunda es una belleza ideal adherida a un concepto. [...] No obstante, Kant era consciente que había introducido un serio problema en la estética. Más adelante en su crítica intenta negar una base ideal a todo, excepto a la forma humana: no puede haber, por ejemplo, ninguna casa o palacio ideal, solo la forma humana de una escultura o de una pintura puede transmitir los atributos morales de la bondad del corazón, la pureza, la fuerza y la paz. La adherencia de Kant a este doble criterio condujo, en efecto, a una ruptura en la estética del siglo XIX. Mientras el elemento idealista —que una vez él llamo “símbolo de la moralidad”— dio soporte a los extensos esquemas idealistas de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Johann Gottlieb Fichte, y George Wilhelm Friedrich Hegel; la preocupación inicial de Kant por la forma estimuló el desarrollo de una segunda línea de estética: una preocupada, primero, por los aspectos subjetivos de la contemplación estética y, segundo, por los atributos de la forma pura sin contenido.» (Malgrave & Ikononou, 1994: 8)

⁶ La información sobre F. T. Vischer se amplía en el capítulo 5.

uso de los términos *sensación* y *sentimiento* como aspectos distintos de la experiencia puede remontarnos a Wilhem Wundt y su distinción triple entre *Empfindung* (sensación), *Gefühl* (sentimiento) y *Gemütsbewegung* (emoción). Aunque es quizás más importante la obra *La vida de los sueños* (*Das Leben des Traumes*) escrita por Karl Albert Scherner en 1861 (Malgrave & Ikonomou, 1994: 24). En esta obra Scherner toma las experiencias de los sueños como objeto de estudio. En un ambiente académico como el de la segunda mitad del siglo XIX se requería algo de osadía para tomar a los sueños como tema de reflexión. Con esta referencia a las experiencias de los sueños, que dieron a Vischer el valor necesario para desarrollar un tema poco popular en un mundo positivista, Scherner se anticipa, por más de 40 años, al reconocimiento freudiano de los sueños como materia de estudio. La minuciosa descripción de los fenómenos oníricos y la inclusión de esta faceta de la experiencia humana en el vocabulario académico inauguraron una nueva esfera para la investigación científica. Esta mención es importante porque R. Vischer, consciente de la naturaleza casi irracional del acto empático, es uno de los primeros en reconocer la autoridad del texto de Scherner.⁷

Lo anterior, sumado al papel central que R. Vischer confiere a la base fisiológica de la *Einfühlung*, permitió superar la explicación romántica que daba su padre al fenómeno empático. Según F. T. Vischer el acto de sentirse a sí mismo dentro del objeto se originaba en una *necesidad panteística de unirse con la naturaleza*. No obstante, él mismo se percató de que esta explicación presentaba limitaciones. En su texto *Procedimientos críticos* (*Kritische Gänge*), publicado entre 1861 y 1873 —esto es, un poco antes de *Sobre el sentido*— Vischer padre revisa detenidamente sus anteriores ideas llegando a la conclusión de que el proceso simbólico a través del cual investimos contenido emocional a los objetos hace parte de un proceso superior, inherente al proceso mismo de percepción, y por ende, imposible de acuñar a un periodo histórico en particular (como lo hizo Hegel). Karl Köstlin, estudiante y colaborador de F. T. Vischer, lo puso en estas palabras: «nuestra mente no es tan limitada, pequeña, torpe, letárgica, estúpida, o muerta como para ver [en los objetos] solo formas y no ninguna de las otras cosas evocadas junto con las formas» (1869:324). El hecho de que el objeto estético despierte sentimientos en el sujeto es prueba de nuestra conexión emocional con las

⁷ Cfr. Mundt, 1959:292

formas estéticas. Lo que el sujeto experimenta frente al objeto, esto es, el aspecto psicológico de la experiencia estética, cobra entonces una importancia en la reflexión sobre el arte. En *El símbolo* F. T. Vischer identifica la empatía como el sentimiento fundacional no solo de toda experiencia estética, sino de múltiples manifestaciones cotidianas del lenguaje y del cuerpo. Así, según él, la *Einfühlung* no solo facilita, sino también enriquece y amplía los horizontes nuestra experiencia corporal. En *Sobre el sentido*, Robert Vischer abraza esta noción trabajada por su padre y la amplía. La importancia del aspecto fisiológico de la percepción se nutre con los datos que la medicina, la biología y la nueva ciencia psicológica del siglo XIX proporcionaban. El plano simbólico de la experiencia estética se conectaba con el plano fisiológico de la misma.

Tendremos que asumir que cada acto mental es ocasionado y al mismo tiempo reflejado en ciertas vibraciones y —quien sabe qué— *modificaciones neurales*, de tal manera que estas últimas representan su imagen, esto es, producen una imagen simbólica dentro de nuestro organismo. (SSO:90)⁸

R. Vischer es reconocido por haber puesto la noción de empatía nuevamente en el centro de la reflexión académica y científica. Llevando el tema a otras áreas de investigación, con lo que la discusión académica tomó rumbos más fructíferos.⁹ De hecho, *Sobre el sentido* es considerado un texto muy avanzado para su época, ya que es sólo hasta entrado el siglo XX que la psicología reconoce el término empatía para referirse al fenómeno de proyección emocional en los objetos. Por otro lado, bien podría afirmarse que Vischer anticipa ciertos postulados fenomenológicos de Husserl, dada la importancia que le confiere a la dimensión corporal en nuestra experiencia del mundo.¹⁰

⁸ Las cursivas son nuestras.

⁹ Si el acento psicológico de *El símbolo* de F. T. Vischer permitió superar la perspectiva hegeliana, el acento fisiológico de *Sobre el sentido* permitió el tránsito definitivo de la reflexión hacia otras esferas de reflexión, como la ética. La psicología actual no ha aceptado completamente las nociones de Vischer. A pesar de la aparente vaguedad de sus conceptos, recientemente la empatía ha sido definida en términos científicos. Y en los mismos círculos académicos hay la plena convicción de que el tema de la empatía tiene implicaciones de carácter ético. En efecto, hablamos de un *sentimiento*. Una identificación inconsciente con el otro que presupone la buena voluntad y el entendimiento mutuo. En la práctica estos tres aspectos de la empatía, el psicológico, el ético y el estético, son inseparables. La empatía se muestra como la base inmediata para la ética y la teoría de la personalidad y también como acto de primordial importancia para todo arte. (Arlette, 2009:293)

¹⁰ Según Vischer la corporalidad cobra importancia como *escena y unidad* completa de la experiencia, como unidad de percepción. La sensación del cuerpo como unidad no es común porque tendemos a abstraer las sensaciones de manera individual. No obstante, «podemos observar con frecuencia el hecho curioso de que un estímulo visual es experimentado no tanto con nuestros ojos como con un sentido diferente en otra parte de nuestro cuerpo [...] Todo el

3.2 El sentido óptico de las formas

La fundamentación teórica de la *Einfühlung* parte de la distinción entre dos procesos: el primero es un proceso de resonancia fisiológica basado en la similitud estructural entre el sujeto y la forma objetiva, como el que sucede entre la posición de los músculos oculares y el círculo o figuras circulares. El segundo es un proceso de mezcla directa de la imaginación con la forma objetual, como cuando en un sueño representamos nuestro cuerpo con la figura de una casa. Así, la imaginación y la estructura corporal son, simultáneamente, los dos determinantes básicos de toda experiencia estética. «Podemos afirmar que [según R. Vischer] la interacción entre la estructura formal del objeto y la corporalidad del sujeto, complementado por la mediación de la imaginación y la forma, condiciona las respuestas sensoriales y emocionales de parte del sujeto». (Arlette, 2009:79)

Para mostrar los mecanismos por medio de los cuales la experiencia estética del objeto combina y amalgama ambas cosas (imaginación y fisiología) Vischer propone dividir el proceso perceptual en tres momentos, sin que esto indique, en modo alguno, una relación estrictamente cronológica: *impresiones, sensaciones y sentimientos*. La *impresión* está en relación con el proceso estrictamente físico de excitación nerviosa celular. La *sensación* involucra la conciencia de estas impresiones por parte del sujeto. Cuando el objeto excita el aparato nervioso nuestro cuerpo reacciona fisiológicamente generando la sensación. Todo este proceso se acompaña de una *representación del objeto* en nuestra imaginación.¹¹ Los *sentimientos*, por su parte, son producidos por la resonancia [*Klang*] entre la representación de nosotros mismos y la representación del objeto implicada en la sensación. Esta resonancia puede ser armónica o inarmónica. Es decir, congeniamos con un objeto determinado al igual que cuando las cuerdas de un instrumento, por medio de un fenómeno físico, vibran cuando una frecuencia exterior

cuerpo se involucra, el físico entero se mueve. Dado que en el cuerpo no existe, estrictamente hablando, un proceso de localización. Así, cada sensación empática conduce finalmente a un fortalecimiento o debilitamiento de la *sensación vital* general» (SSO:98-99)

¹¹ La distinción entre excitación (*Erregung*) y sensación (*Empfindung*) elaborada por Richard Semon en *La mneme*, se basan en un principio parecido: la “conciencia” de lo que ocurre a nivel celular, muscular o nervioso.

entra en sintonía armónica con su propia frecuencia interna.¹² Igualmente podemos no congeniar con el objeto. En este caso la resonancia que se produce entre la representación del objeto y la representación de nosotros mismos no es armónica. La atención de Vischer se centrará en los dos últimos procesos, sensación y sentimiento, los que, a su vez, tienen tres modalidades: inmediata (*Zu-*), reactiva (*Nach-*) y empática (*Ein-*). Hemos tratado de ubicar todos estos conceptos en la tabla que sigue (Figura 15).

3.2.1 Sensaciones e imaginación

Hay tres tipos de sensaciones: inmediatas (*Zuempfindung*), reactivas (*Nachempfindung*) y enestésicas¹³ (*Einempfindung*). Ver [*Sehen*] es un ejemplo de una sensación inmediata y observar [*Schauen*] de una sensación reactiva. La primera acción es inconsciente y se reduce a una respuesta directa y pasiva al estímulo visual. En sus palabras, en «la simple reproducción o impresión fotográfica del objeto en nuestra retina» (SSO: 93). En contraste, la segunda acción —el observar— exige una participación motora (muscular) que implica la conciencia del acto por parte del sujeto. Hay un acto voluntario en el escaneo del objeto. Es decir, hay una participación activa del sujeto en la experiencia del mundo. En el mismo instante en que el mundo es “observado” más allá de ser simplemente “visto”, éste se impregna de valor. Empezamos a valorar nuestra experiencia dado que dirigimos nuestra atención a ciertos elementos de ella. Este es el primer paso necesario para llenar al objeto de emociones. Pero ambas cosas, ver y observar, no se dan en momentos diferentes, sino que son procesos complementarios y coexistentes.

¹² Es bastante conocido por los músicos el hecho de que al tocar una cuerda en una nota específica, las otras cuerdas vibran automáticamente si están afinadas en la nota emitida por la primera. Lo anterior sucede sin importar la octava de las notas. El nombre de este fenómeno es «resonancia mecánica».

¹³ Mallgrave e Ikononou (1994) eligen traducir la palabra *Einempfindung* por «sensaciones empáticas». No obstante, Arlette (2009) argumenta que así se pierde la separación radical entre sensaciones y sentimientos, ya que se introduce el *pathos* en un proceso que es mucho más primario, que solo se da a nivel estrictamente sensorial, lo cual no deja de generar confusiones. Propone entonces el término *enestesia* (de la raíz *aesthesia*: sensaciones). Decidí tomar esta recomendación.

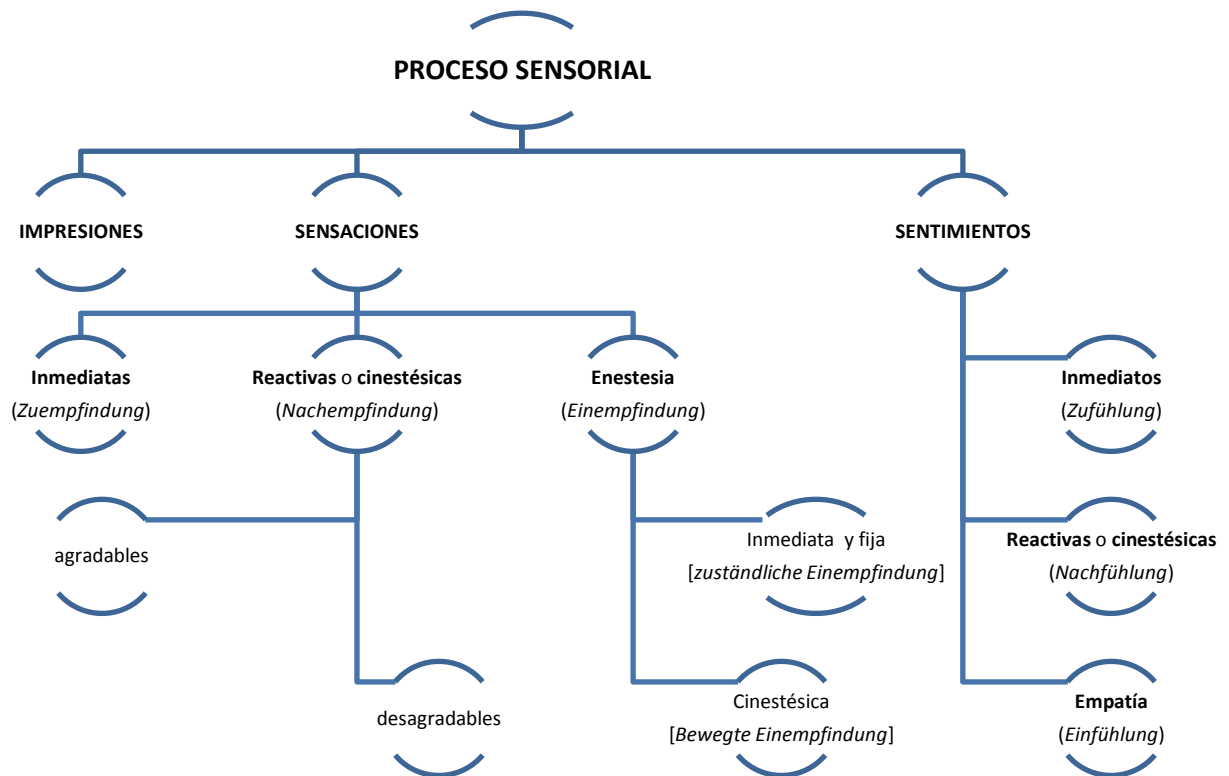


Figura 15. Esquema de los conceptos básicos de *Sobre el sentido*

R. Vischer se ubica más allá de la visión formalista al proponer que es la adecuación entre la estructura fisiológica (nerviosa y muscular) y la figura del objeto lo que produce el placer, no las cualidades intrínsecas del objeto. Es decir, no es el número áureo de una flor de girasol lo que la hace hermosa, sino su adecuación con la estructura interna del ojo, quizás con la distribución de los conos y los bastoncillos en la retina. La simetría y la proporción, principales nociones en la escuela herbartiana, se encuentran primero en nuestro cuerpo y luego, con base en esa experiencia, juzgamos y percibimos los objetos externos. Aceptamos con agrado las formas verticales porque nuestro cuerpo es vertical, pero se nos presenta mejor la simetría horizontal que la vertical por la posición horizontal de nuestros ojos. Así, la *experiencia corporal* es un aspecto fundamental de toda ulterior experiencia estética. En la visión, por ejemplo, la corporalidad condiciona la percepción de las formas ópticas. El cuerpo se presenta, pues, como medida de similitud o

disimilitud. Las figuras irregulares nos perturban porque nuestro cuerpo es regular. Otro tanto ocurre con el papel del tacto en la visión. Lo *háptico* —todo lo referido al *contacto*— está en profunda relación con lo visual. Se aprende a ver tocando. La visión está relacionada con todo el cuerpo porque todos los sentidos se conectan en una *experiencia corporal*. En síntesis, el cuerpo se experimenta como una unidad perceptual y esta unidad es el punto de partida de todo contacto con el mundo exterior.

Ahora bien, las sensaciones enestésicas [*Einempfindungen*], como tercera forma sensorial, se diferencian de manera sustancial de las dos anteriores. En primer lugar, en las sensaciones inmediatas y reactivas el objeto permanece como algo exterior y uno como espectador. Cuando entramos en una sensación enestésica tales límites se desdibujan. En segundo lugar, en el campo sensorial inmediato y reactivo las diversas sensaciones (táctiles, visuales, auditivas, etc.) permanecen diferenciadas unas de otras. *Lo visto*, aunque solapado y coexistente con *lo oído*, siempre se mantiene como dato distinto. En la enestesia, por el contrario, la unificación de las diversas sensaciones produce una atmósfera. Se trata de un *estado de ánimo* que nace de unificación de las sensaciones. Ambos aspectos decisivos de la enestesia son susceptibles de encontrarse como parte de nuestras vivencias cotidianas y corrientes con los objetos exteriores.

En recintos con techos bajos todo nuestro cuerpo siente la sensación de peso y presión. Los muros que se han torcido con el paso del tiempo hieren nuestro sentido básico de estabilidad física. La percepción de los límites exteriores de una forma se puede combinar de una manera misteriosa con la sensación de mis propios límites físicos, los cuales siento sobre, o mejor con, mi propia piel. (SSO:98)

Se trata de la aprehensión de nuestra estructura corporal (imagen corporal) *en conexión con* la aprehensión de la estructura del objeto sensible. Dado que la enestesia necesita de una «imagen corporal», la imaginación ya está en juego en el nivel estrictamente sensorial, incluso antes de la aparición de los sentimientos como tal. Este es también otro argumento en contra de la visión formalista de la estética. En la mera percepción de los objetos ya hay un concurso de nuestra capacidad para visualizar un objeto ausente. Cada acto mental está acompañado de una representación simbólica de este acto en nuestra conciencia. En este caso se trata de la visualización de nuestro cuerpo. «Imaginación de sí mismo», es el término usado por el autor. Los sueños representan una misteriosa combinación entre la «imagen de sí mismo» y la del objeto. Vischer, citando a Scherner en *La vida de los sueños*, proporciona varios ejemplos en los que estímulos motores y visuales se traducen en representaciones oníricas perfectamente

rastreables hasta su sustrato corporal. Un dolor de cabeza puede manifestarse en un sueño como una casa con telarañas en el techo. La estimulación de la retina con destellos lumínicos mientras la persona duerme, se manifiesta en el sueño como una imagen de pájaros en pleno vuelo. De este modo la forma del objeto —en este caso la casa y los pájaros— involucra de alguna manera la forma de nuestro cuerpo.

¿Puede darse este fenómeno cuando estamos despiertos? Vischer responde que no solo es posible, sino que lo hacemos constantemente. Unas nubes que se desplazan en el cielo azul pueden *llevarme* con ellas, como si el movimiento de ellas fuera *mi* movimiento. Vuelo con las nubes. En palabras del autor, me muevo «con y dentro de la forma». Igualmente, el recorrido visual de los contornos de una montaña lejana me involucra en la figura hasta el punto en que no es mi simple vista, sino que soy *yo* el que me desplazo a través de los cerros y árboles. «La aparición de un objeto experimentado de manera accidental siempre provoca, de manera sensorial o motora, una idea del “yo” relacionada» (SSO: 101). No importa si el objeto está o no presente, o si se trata de un sueño o de una experiencia en vigilia, ya que todo objeto siempre es *imaginado*: siempre se trata de una apariencia, un fenómeno, una imagen en nosotros. Nuevamente repetimos: cada acto mental está acompañado de una *representación simbólica* de este acto en nuestra conciencia, y esto también vale para nuestras vivencias cotidianas. La imaginación, entonces, al extender y profundizar las sensaciones inmediatas y cinestésicas, permite la aparición de la enestesia. Lo importante aquí es que la construcción de todo fenómeno se hace a partir de la analogía con nuestro propio cuerpo y que esta capacidad imaginativa es inherente al proceso mismo de percepción. Vischer aclara que no se trata de una simple comparación, sino que realmente nos *confundimos* con el objeto. Hay una aprehensión del objeto desde dentro y no desde fuera, como en las sensaciones inmediatas y reactivas. La mímica y la imitación animal nos proporcionan elementos para entender los fenómenos enestésicos en el hombre. En el camuflaje el animal integra estructuralmente en su cuerpo las características del ambiente que lo rodea. El estudio profundo de este comportamiento nos convence de que en el camuflaje no se trata solo de una herramienta para escapar de los predadores, sino que es la

muestra de la incapacidad para trazar límites definidos entre el interior y el exterior.¹⁴ La enestesia, al igual que este comportamiento imitativo, es una fluctuación de los límites corporales. Este paso anticipa la empatía.

3.2.2 Sentimientos, empatía y símbolo

«Así [el sujeto] inconscientemente proyecta su forma corporal —y con esto también su *alma*— en la forma del objeto».

— SSO: 92

Existe una diferencia fundamental entre *sentimiento* y *sensación*: en esta última no hay necesariamente un sentido del *yo*, ya que se trata de un proceso físico en gran medida. Aun en el caso de la enestesia, que requiere de la imaginación, la armonía que se da entre sujeto y objeto se limita a sus semejanzas o correspondencias formales, por lo que se mantienen en ese nivel y no implica un verdadero *contacto emocional* con el objeto. En contraste, en el sentimiento la armonía sensorial se proyecta de tal forma en que lo que está en juego es *mi reacción vital* frente a dicha armonía física de las sensaciones. Como lo que se proyecta en la forma del objeto no es la estructura corporal sino el «alma» del sujeto, hay una experiencia de un *ego* que experimenta el fenómeno. «Como la resonancia [del sentimiento] involucra una armonía de segundo orden entre el objeto estético y mi forma corporal representada en mi imaginación, yo necesito este sentido del yo, construido en mi imaginación. Mientras no haya sentido del yo, permanecemos en el nivel de la sensación» (Arlette, 2009:107)

La imaginación en la enestesia permite la compaginación entre sujeto y objeto a partir de las afinidades estructurales, pero en los sentimientos la imaginación permite dotar de vida al objeto inanimado hasta penetrar en su centro espiritual más allá de su apariencia sensible.

[El objeto] en lugar de algo que se presenta a sí mismo como una comodidad o incomodidad física, allí [en la empatía] aparece como un individuo viviente o una comunidad de individuos que o bien nos apoya y simpatiza con nosotros, nuestra situación vital y nuestros instintos vitales, o bien trabaja en contra nuestra de manera distante y hostil. (SSO, 103).

¹⁴ «El camuflaje, sostiene Caillois, no es necesariamente un comportamiento adaptativo, sino, más bien, la muestra de una incapacidad para mantener los límites entre el interior y el exterior, entre la figura y su fondo». (Arlette, 2009:97)

Esta proyección vital se da en tres momentos: el *sentimiento inmediato* (*Zufühlung*) es una intelectualización del proceso pasivo de la función nerviosa del ojo, es decir, que el fenómeno *me* afecta directamente debido a las características percibidas en él. La luz por sí sola condiciona el estado de ánimo de una persona. La estimulación de los nervios desencadena una respuesta sentimental más allá de la mera correspondencia formal con la estructura interna del órgano de la visión. Bajo un tono azul el ambiente de la sala se “enfía” y una leve añoranza nos envuelve. El color rojo, por su parte, genera otro tipo de respuesta. Empezamos a confundir nuestra reacción con el objeto mismo. La luz simboliza nuestro estado de ánimo. Se trata de sentimientos que se despiertan de manera directa, casi sin intervención de la voluntad.

El *sentimiento reactivo* o *cinestésico* [*Nachgefühl*] es una intensificación del proceso activo de las sensaciones reactivas. Se produce cuando el movimiento o la respuesta muscular al estímulo originan ciertas pasiones humanas. El seguimiento visual de unas curvas mientras nos desplazamos a velocidad sobre una carretera hace parecer que las curvas corriesen a lo largo de la misma, dándonos la sensación de prisa e impaciencia. Unas motas de polvo suspendidas en el aire a contraluz, moviéndose lentamente, parecen que flotarán en un estado de regocijo y tranquilidad. Las motas de polvo como las nubes, al estar liberadas de la gravedad desencadenan en mí una sensación de libertad y suspensión. Nuestros propios sentimientos se confunden con la naturaleza. En el sentimiento reactivo los movimientos se reflejan en el proceso de pensamiento del sujeto, con lo cual toda la persona y sus sentimientos son afectados por la forma del objeto. Ambos tipos de sentimiento —inmediatos y reactivos— aun permanecen en *la superficie del objeto* dado que es la forma del objeto la que simboliza los sentimientos del sujeto.

No obstante, la *empatía* [*Einfühlung*], como el tercer tipo de sentimientos, requiere que nos proyectemos en *el interior del objeto*. De la misma manera que la enestesia integra las sensaciones inmediatas y las reactivas, la empatía hace lo propio con los sentimientos inmediatos y reactivos. Se trata no solo de un *percibir desde dentro* del objeto (enestesia), sino *sentirse a sí mismo dentro* del objeto. Proyectamos nuestro contenido vital en el interior del fenómeno hasta el punto en que el objeto mismo parece dotado de vida y sentimientos. Vida y sentimientos que nosotros mismos hemos puesto en él. De este modo, en la empatía lo otro se vuelve *mí-mismo*. Mientras en la enestesia

el centro de experiencia aún permanece en mí —aun cuando no haya una representación del yo—, en la empatía el centro de experiencia se desplaza hacia el fenómeno para luego retornar a mí. En el ejemplo anterior de las nubes al viento y el recorrido de la silueta de una montaña como sensaciones enestésicas solo hay un desplazamiento en la imaginación. Pero en todo caso soy «algo» que vuela con las nubes o «algo» recorre la montaña. En la empatía se desdibujan las fronteras del ego para volverlas a reafirmar instantáneamente. Al mismo tiempo soy y no soy el objeto.

Proyecto, pues, mi propia vida en la forma inerte, tal y como [...] lo hago con otra persona viva. Solo en apariencia mantengo mi propia identidad, aunque el objeto permanece como otro, [...] y sin embargo, soy misteriosamente trasplantado y mágicamente transformado en este otro. (SSO:104)

Así lo que ahora encuentro en el objeto estético no es únicamente un componente formal, sino que involucra a mi cuerpo vivo en una armonía formal y, en consecuencia, el objeto se llena de vida. Una forma por sí sola no sólo evoca ciertas imágenes, pensamientos en relación con su propio simbolismo inherente; sino que también evoca otras imágenes distintas al objeto. Y cada imagen despierta en nosotros ciertos sentimientos. La asociación de ideas (simbolización de las formas) y la subsecuente carga emocional de la imagen son, entonces, fenómenos emparentados con la percepción misma de las formas, y sin ellos no es posible hablar de una experiencia estética como tal.¹⁵

De este modo, Vischer logra una lectura del fenómeno empático que tiene serias implicaciones tanto para el arte como para la ética. La empatía frente a otro individuo, es decir el «sentirse a sí mismo» en el otro, presupone una universalización de la condición humana. La proyección sentimental en la otra persona, la compasión del dolor ajeno o la celebración de la alegría del otro como si fuera la mía, responden a una suerte de universalización de mis propias experiencias. Extiendo la proyección mis contenidos emocionales a todo ser que se me presente como humano. Esta particular forma de relacionarnos socialmente se entroniza o se atrofia a través de la formación cultural. La educación nos enseña que estamos separados del mundo, pero el sentimiento empático

¹⁵ «En cada imagen las simbolizaciones de la forma discutidas aquí siempre trabajan juntas, primero entre sí y segundo con la asociación de ideas. Ellas se entrelazan en un todo inextricable, y solo en virtud de este entrelazamiento [*Ineinander*] y yuxtaposición [*Beieinander*] absolutas es que surge una verdadera apreciación estética de la forma.» (SSO:109)

requiere que de alguna forma nos ubiquemos más allá de esta perspectiva limitada. La empatía, pues, se basa en una renuncia intelectual y volatilización del yo, que ahora solo existe en relación con el todo. El mundo aparece entonces como un todo orgánico y nosotros pasamos a formar parte de ese todo.

Esto tiene consecuencias no solo en el campo de la reflexión ética, sino también en el campo religioso: dado el impulso de unión con el cosmos, la empatía se revela como la raíz de toda personificación religiosa. Así, los campos, el manantial y los animales se dotan de vida y voluntad de manera espontánea y natural. La religión no sería otra cosa para Vischer sino la expresión de esta unión sentimental con el cosmos. Esto sucede porque la fuerza empática no solo es universal y total, sino que, sobre todas las cosas, también es carente del ego. En esta experiencia de conexión con el universo y la totalidad no hay necesidad de una reacción activa frente al objeto, dado que el objeto (la totalidad) es infinito. Mi ego se disuelve en él.

Este *impulso panteístico* de unión con el universo es la forma más primitiva del sentido de coherencia universal. La empatía es una idea cargada emocionalmente [*Gefühlsvorstellung*] a través de la cual la sensación se transforma en sentimiento y el sentimiento en emoción. A mayor conciencia de esta coherencia universal mayor es la fuerza que amenaza con destruir la distancia entre el yo y el mundo exterior. En el lenguaje cotidiano subyacen muestras de esta unión pero de manera sublimada. Fuera del mundo mítico, del mundo del simbolismo religioso, el impulso panteístico sobrevive en expresiones poéticas.

El árbol tuerce y sacude su cabeza como un ser humano cansado. La roca gastada por el tiempo se maravilla con el aire cambiante, como si la «luz rejuvenecedora» del «sol eterno» se vertiera «sobre los gigantes y desgastados verdes brotes de hiedra a su alrededor». (SSO:112)

3.2.3 La voluntad imaginativa y el artista

Tomando sus temas y figuras de la naturaleza, la empatía funciona como causa profunda de la animación de los objetos y, por ende, como anotamos, fuente última de toda visión religiosa del mundo. Sin embargo, la experiencia del sentimiento empático hacia otro ser humano tiene un elemento agregado: hay en la empatía humana una especie de *desdoblamiento*. Hay también un placer íntimo en nuestra relación con otros seres

humanos. Podemos decir que nuestra voluntad también se dirige a comunicar el valor emocional de una impresión. Queremos, de cierta manera, que nuestros semejantes sepan lo que está pasando en mi interior. Queremos imitar y queremos que nos imiten. Disfrutamos de este movimiento. Los lenguajes hablado y escrito se basan en tal impulso imitativo.

En efecto, según Vischer, la imitación es la reacción directa de la voluntad imaginativa: la forma del objeto será repetida de alguna manera por el sujeto en el mismo acto perceptivo, de manera tal que cuando queremos comunicar una impresión lo hacemos replicando los movimientos del cuerpo en presencia del objeto. Esto se evidencia en los gestos y demás expresiones corporales de emociones. Así, cuando algo requiere nuestra atención y preocupación fruncimos el ceño, cuando algo es inmenso abrimos nuestros brazos o cuando algo es dudoso o falso sacudimos nuestras cabezas o nuestras manos. De esta imitación con movimientos de nuestros músculos y nervios a la imitación plasmada en un material sólido y permanente como una piedra o un lienzo, hay un solo paso. Es esto lo que precisamente hace el escultor: plasma en la piedra lo que él ha experimentado en su interior. Él sabe cómo esculpir un brazo en pleno esfuerzo, sabe qué músculos debe tensionar y cuáles deben permanecer relajados. Todo este proceso creativo parte de la imitación de sus propias experiencias corporales. Lo *sentido* y lo *imaginado* se fusionan en un solo acto. Es imposible separar por completo los sentidos y el espíritu, ya que desde el mismo acto de percepción están unidos, como veíamos en las sensaciones. Lo que sucede es que en su desarrollo, el intelecto se ubica en oposición de los sentidos, pero solo el artista logra nuevamente su unión a través del acto creativo. Así, la obra de arte se torna expresión de una subjetividad compartida ahora y legada a la humanidad. El artista representa, de esta manera, a toda su especie tornando su impresión individual y subjetiva, en algo universal y objetivo. En la medida en que el esfuerzo por transmitir la idea a sus congéneres, está detrás del acto artístico, lo subjetivo se objetiviza.

El arte es tanto una potencialización de la sensorialidad como una forma más alta de la física natural. Es tanto puramente subjetiva, como puramente objetiva. Entrega un producto universalmente válido y sabe como traducir lo indefinible e inestable de la vida mental, así como el desorden caótico de la naturaleza, en objetividad magnífica, en una reflexión clara de una humanidad libre. Su imagen es solo forma y solo contenido. (SSO:116)

El movimiento que otorga contenido significativo y emocional a las formas simples también se da en el acto mismo del moldeado de las mismas, esto es, en la *composición de las formas*. En otras palabras, los procesos que desencadena el sentido óptico de las formas tienen su correlato en la creación pictórica o escultural, aunque invertidos. Es poner en funcionamiento nuestra capacidad empática pero esta vez con el ánimo de expresar, transmitir una vivencia. La enestesia y la empatía no solo se manifiestan en el que *observa*, sino también en aquel que *hace observar*. (SSO: 117). Luego cada línea o trazo guarda el carácter interior y subjetivo del artista. De esta forma la manera en que el artista se expresa y los medios que utiliza para su expresión ya nos hablan del carácter del artista. *Sobre el sentido* termina enfatizando la naturaleza holística de la experiencia corporal. En ella las sensaciones y sentimientos se amalgaman, se superponen y coexisten de la manera más natural. La división de estos momentos del acto perceptual en inmediatos y reactivos no implica una separación real en el tiempo ni mucho menos prioridad de uno u otro.

3.3 Warburg y R. Vischer

3.3.1 La tradición estética alemana y la psicología de la percepción warburgiana

Mundt (1959) destaca tres tradiciones estéticas de la Alemania decimonónica. Todas ellas tienen su raíz, según él, en la discusión y los planteamientos kantianos de la *Crítica del Juicio* (Figura 16). La rama *idealista* puso su acento en los aspectos conceptuales de la obra de arte que determinan la experiencia estética, mientras la rama que él llama *sensualista* hizo lo propio con los aspectos emocionales, como la empatía (Vischer, Lipps y Worringer). Entre ambos extremos él ubica la rama *formalista*. Sus principales representantes Herbert y Zimmermann encabezan la lista. La noción de *visibilidad pura* es el centro del enfoque formalista del arte.

Siguiendo el esquema de este autor, podemos ubicar a Aby Warburg como la figura intelectual detrás de los planteamientos de Erwin Panofsky, dado que la importancia del «tema» de la obra juega un papel fundamental en su obra. La iconología de Panofsky y su acento en el contenido de la obra serían impensables sin los trabajos inspiradores de Warburg sobre Botticelli. No obstante, esta ubicación no es suficiente dado que Warburg

toma elementos de las otras dos ramas (formalista y sensualista) de la estética alemana. Las lecturas de ambos Vischer, padre e hijo, otorgó a las ideas de Warburg un piso firme en el cual sostenerse para exponer sus propias nociones sobre el arte y la imagen. Pero el tono de Warburg no es reaccionario con la visión formalista del arte, sino conciliador; dado que reconoce en esta perspectiva formal unos avances importantes en la reflexión estética. En otras palabras, los dos elementos —idea conceptual y empatía— que Mundt coloca detrás de las ramas idealista y sensualista se encuentran de una u otra manera en la obra de Warburg.

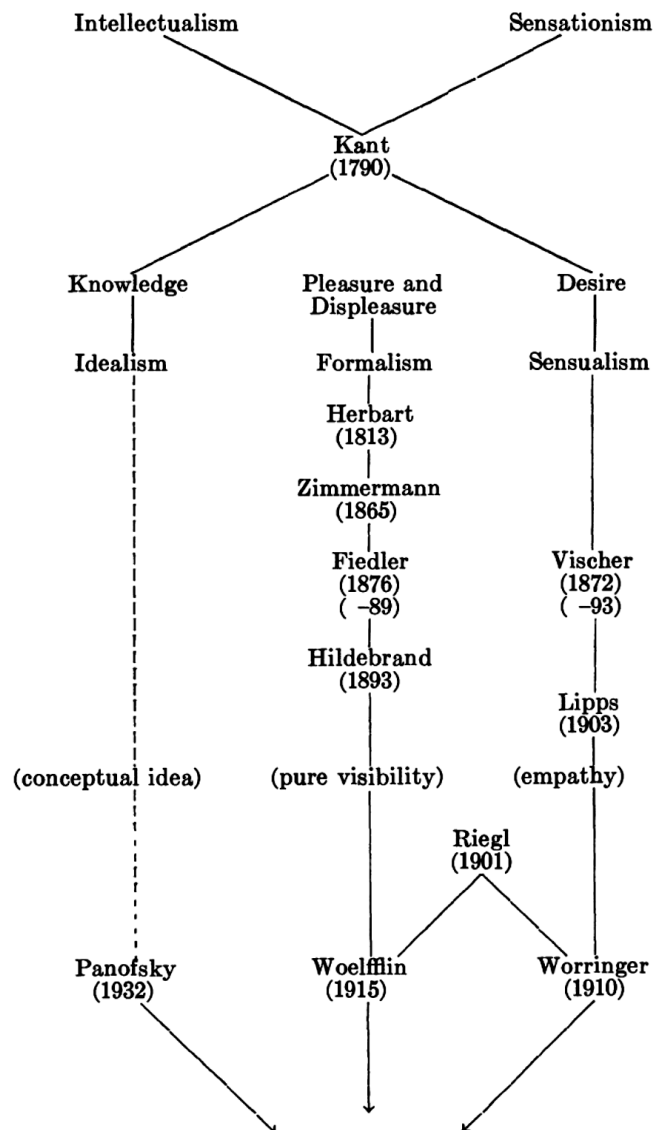


Figura 16. Esquema del desarrollo estético después de Kant, según E. Mundt (1959: 310).

No es fácil, pues, ubicar a Warburg dentro del esquema que Mundt ofrece, dado que al no identificarse ni como formalista, ni como no-formalista, supera el marco de las discusiones estéticas tradicionales.¹⁶ Warburg conecta, pues, la historiografía del arte y su énfasis en el contenido conceptual de la obra, la filosofía alemana en sus vertientes simbólica y formalista y los avances de la psicología reciente. Así, «a la luz de la psicología [warburgiana] de la percepción, los productos artísticos podían ser considerados prescindiendo de las categorías puramente estéticas y esto le confirió un interés del todo nuevo al arte propiamente dicho». (Forster, 2005:21)

Robert Vischer, por su parte, aporta a Warburg una lectura de la estética desde un plano psicológico. *Sobre el sentido* es un texto rico en citas y referencias a estudios científicos de la época, por lo tanto, a pesar de que Gombrich considera que los conceptos de la psicología de la época no jugaron un papel determinante en la comprensión del arte de Warburg, las discusiones sobre el funcionamiento fisiológico del cerebro marcaron una etapa decisiva en su pensamiento. «El interés de Warburg por la empatía y su funcionamiento es la clave para sus investigaciones posteriores y más famosas sobre la magia y la demonología» (Wind, 1983:162). Dos elementos de esta influencia decisiva de R. Vischer en Warburg queremos destacar: el primero, la importancia de la empatía en la construcción de una experiencia estética que otorga vida y movimiento a las imágenes inertes; el segundo, el papel que juega el cuerpo como fuente de la representación simbólica humana.

3.3.2 La «vida en movimiento» de las imágenes

Según Warburg, las figuras que el artista dibuja logran transmitir, incluso a través de los siglos, emociones verdaderas y pasiones reales. De cierta manera, el estilo de un artista

¹⁶ Por un lado, él parece conceder a los formalistas el hecho de que existen objetos cuyos atributos formales provocan en nosotros sentimientos de placer. Desde su tesis sobre Botticelli en 1893 esta atención en el aspecto formal de la obra se hace evidente. Pero, por otro lado, la perspectiva warburgiana de la forma difiere de manera sustancial en un punto: el simbolismo de la forma. Si Herbart sostenía que las intenciones del artista no trascienden en el tiempo (1831:112), Warburg afirma que la imagen, como símbolo, siempre es capaz de retrotraernos a las circunstancias psicológicas que dieron origen a tales símbolos (Gombrich, 1986: 238), por lo que algo del pasado pervive en la obra. Esta pervivencia está en relación no solo con los elementos formales (color, composición, figura, etc.), sino *también*, y en su mayor parte, con la fuerza simbólica que la cultura impregna en la imagen a través de los años.

como Botticelli está determinado, más que por la armonía y la proporción de líneas y planos (tesis formalista), por la *idea* [*Vorstellung*] que intenta transmitir. Los antiguos artistas grecolatinos se enfrentaron al mismo problema de la plástica: cómo lograr transmitir el movimiento y la pasión vital en un objeto despojado de ambas cosas, como una pintura.

En el siglo XV, «la Antigüedad» no exigía de los artistas que prescindieran de las formas expresivas estudiadas del natural [...] sino que tan solo dirigía su atención hacia *el problema más difícil de las artes plásticas*, el de retener las imágenes de la vida en movimiento. (Warburg, 2005:113)¹⁷

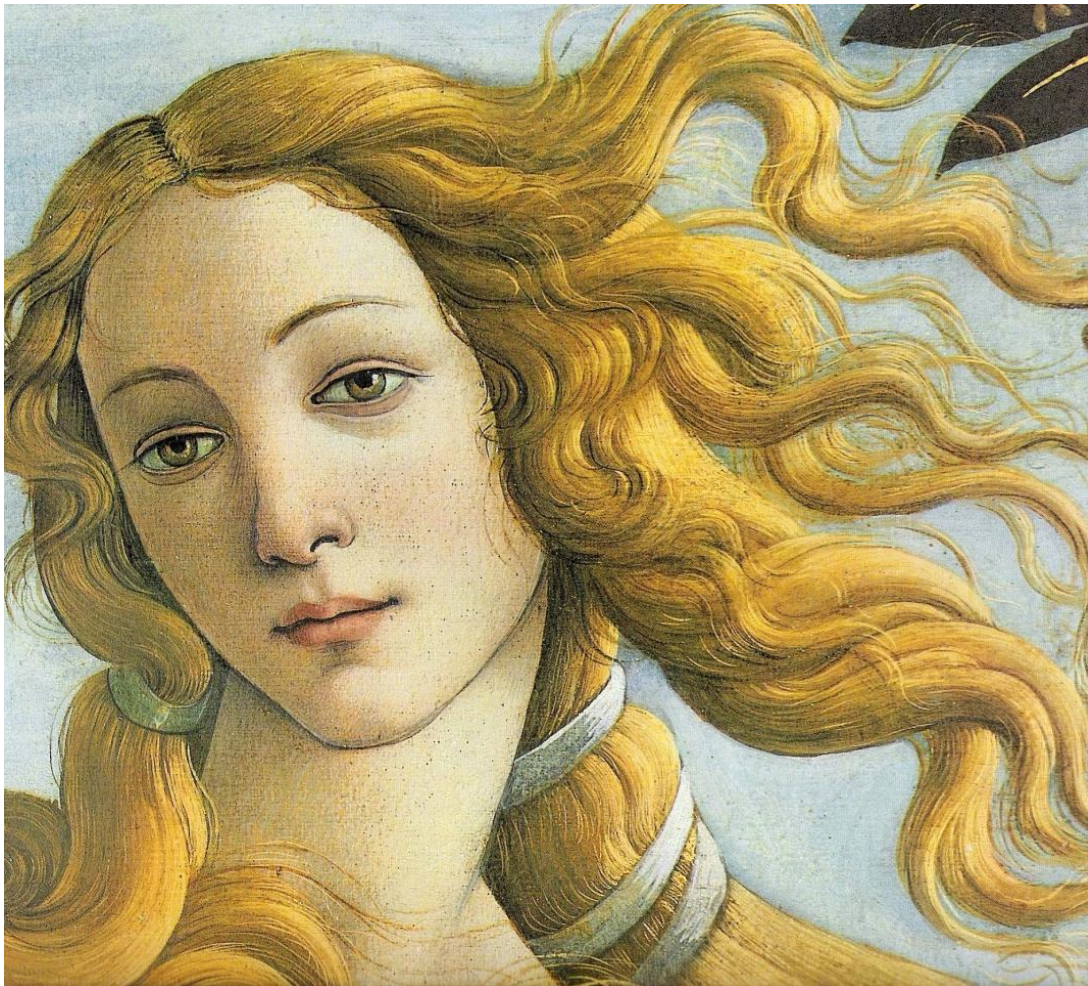


Figura 17. *El nacimiento de Venus*, Botticelli. Detalle.

¹⁷ Las cursivas son nuestras.

En este sentido, la búsqueda de las *Pathosformel* en los cuadros de Botticelli demuestra que Warburg creía en que ciertas formas eran capaces de provocar, por sí solas, ciertas reacciones emocionales. Tal búsqueda se puede resumir en los siguientes términos: los artistas de la antigüedad usaron, exitosamente, ciertas *fórmulas de expresión* que dotaban de vida a las figuras inertes de las pinturas. Ese es el elemento clave de los «motivos accesorios en movimiento» [*bewegtes Beiwerk*] que Warburg encuentra en *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*. La ondulación de los cabellos a merced del viento y las ropas ceñidas al cuerpo desnudo transmitían la imagen de levedad y movimiento que solo las *personas vivas* suelen tener (Figura 17 y Figura 18).



Figura 18. El nacimiento de Venus, Botticelli. Detalle

Ahora bien, la capacidad de transmitir tales emociones no se debe buscar en los atributos formales de la pintura, sino también en sus «fuentes de inspiración». En ellas encontramos el *pathos* que se intenta transmitir. En el caso de *El nacimiento de Venus* Warburg halló dos textos que inspiraron la representación de Botticelli: el himno homérico a Afrodita y la descripción de un relieve de Poliziano. Ambos textos proporcionan la «idea» (*Vorstellung*) de Afrodita saliendo del mar a través de la descripción poética. Así, el movimiento y la levedad serena ya tenían fórmulas de expresión en el lenguaje de los poetas. Son los textos de la tradición que antecede a Botticelli los que proporcionan el tema y los *Pathosformel* del cuadro. Esto quiere decir que los cabellos ondulantes al viento y los ropajes ceñidos al cuerpo ya se encontraban en la tradición literaria clásica. Warburg cita un pasaje de la *Eneida* de Virgilio:

«Como una cazadora [Venus], había colgado de sus hombros, según era costumbre, un arco ligero, y había dejado que sus cabellos flotasen al viento; su rodilla estaba desnuda, y un nudo recogía los pliegues flotantes de su vestido».

Para luego afirmar que

[Estos] dos últimos versos ofrecen las indicaciones seguidas en el tratamiento de los motivos accidentales en movimiento [*bewegten Beiwerks*], a las que de nuevo debemos considerar una evidencia de una elaboración formal “anticuaria”. (Warburg, 2005: 96)

El *pathos* transmitido por el poeta es el mismo de Botticelli: la levedad y el movimiento de alguien *vivo*. La *forma* que fuera la solución en la poesía se transforma en imagen y ésta cobra vida a través de los motivos accidentales en movimiento. La imagen aparece entonces como animada por una voluntad real y efectiva. En efecto, el viento mueve los cabellos de la Venus recién salida del mar y los pliegues del vestido de la ninfa Primavera se ciñen al cuerpo con naturalidad. Los artistas del Renacimiento supieron, pues, explotar las fórmulas pictóricas de expresión de la antigüedad para dar más fuerza a la imagen hasta hacerla depositaria de contenidos emocionales. Dotamos a las imágenes de sentimiento y voluntad, y esto sucede de manera espontánea. No somos agentes pasivos frente a las imágenes, sino que automáticamente las llenamos de sentido, las valoramos, nos proyectamos en ellas.

¿De qué manera, entonces, una imagen se habilita para transmitir de tales contenidos emocionales? La *Einfühlung* de R. Vischer aparece como el concepto que sirve de telón de fondo para todas estas ideas warburgianas. La empatía está en relación con la

imaginación con la que el poeta intenta plasmar en palabras las emociones contenidas en el nacimiento de la diosa Venus. La representación mental se carga de tales contenidos emocionales a través de un «sentirse a sí mismo» en la imagen descrita por las palabras. Igualmente el pintor renacentista es capaz de capturar el movimiento en una forma fija, dado que la llena de sentido y la insufla de su propia vida. Este proceso es mucho más evidente con figuras humanas que con las de plantas y animales. En efecto, en presencia de una figura humana existe una mezcla inconsciente del sentimiento subjetivo con el objeto: comprendo la imagen ante mis ojos porque *yo soy cómo él o ella*. (Vischer, 1994:119) El esfuerzo de los músculos de Céfito y la levedad con la que se eleva Flora en *La primavera* solo son comprendidos a partir de la reconstrucción de la experiencia de la gravedad y el movimiento en mi propio cuerpo (Figura 19). Comprender una imagen en movimiento implica necesariamente una relación empática con la figura representada. La fuerza con que la imagen transmite e imprime el contenido emocional en el sujeto que observa el cuadro depende del éxito con que sean usadas las fórmulas de expresión. De ellas depende que se genere o no una proyección empática del espectador en la figura.

De esta manera la psicología de la percepción de R. Vischer encuentra una aplicación directa en el campo de la historiografía del arte: los estilos artísticos también están determinados por los aspectos psicológicos y emocionales de la experiencia estética. El trazo del pincel, el uso de ciertas técnicas pictóricas, el acento en ciertas posturas corporales, el realce de ciertos músculos, etc., todo ello está en relación con la «idea» detrás de la imagen. Existen, pues, ciertas maneras exitosas de representar el dolor extremo, la ira, la preocupación, o como en los ejemplos vistos, la levedad, el movimiento y el esfuerzo muscular. Así entendemos que uno de los objetivos declarados de la tesis doctoral de Warburg sobre Botticelli sea, precisamente, «estudiar el sentido que el proceso de la “empatía” [*Einfühlung*] estética desempeña en la conformación de los estilos». (2005: 73)

La lectura de *Sobre el sentido* arroja luces sobre estas preocupaciones warburgianas referentes al impacto emocional que la imagen, por sí sola, tiene en el sujeto. Si los símbolos, en este sentido, se nos muestran como algo vivo capaz de generar distintas reacciones emocionales en el sujeto, la comprensión del fenómeno de la empatía permite comprender más a fondo las consencuencias benéficas o fatídicas que tales imágenes

simbólicas traen consigo. Al fin y al cabo el carácter benefico o fatídico de la imagen depende, según Warburg, de la distancia racional que mantengamos con la imagen.

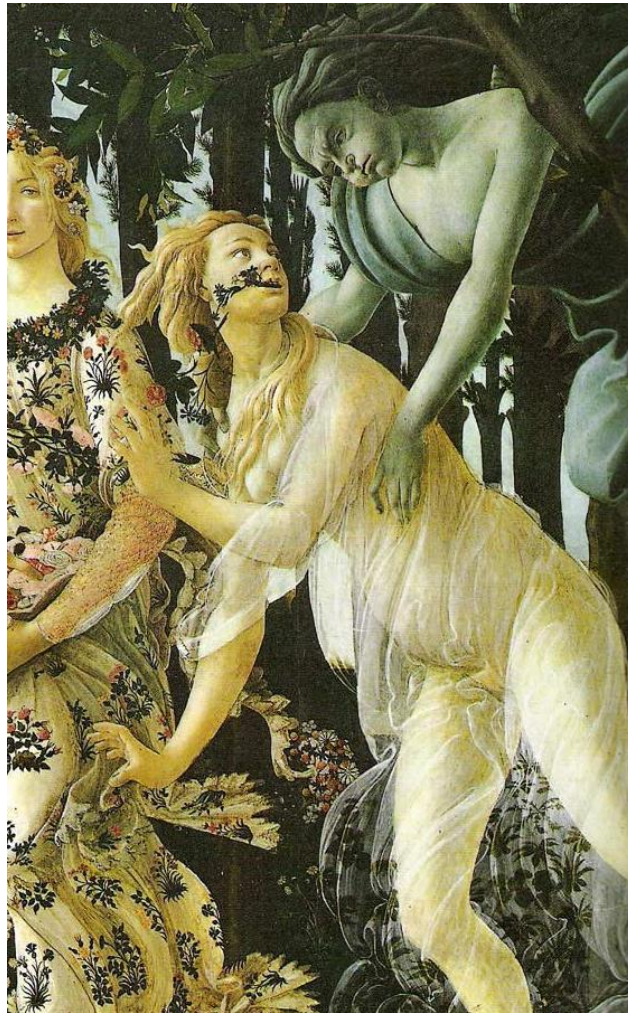


Figura 19. *La primavera*, Botticelli. Detalle.

3.3.3 Cuerpo y símbolo

En varias ocasiones a lo largo de su obra, Warburg evidencia la estrecha relación entre el cuerpo y la capacidad del ser humano para crear símbolos. Lo hace principalmente siguiendo los lineamientos de Vischer padre e hijo, en cuyos textos principales —*El símbolo* y *Sobre el sentido óptico de las formas*, respectivamente— se encuentran apuntes importantes para el desarrollo de esta relación cuerpo-símbolo. Lo anterior, sumado a las lecturas de Vignoli y Darwin sobre la expresión en hombres y animales,

permitió a Warburg enriquecer el enfoque de la cuestión del símbolo en el arte.¹⁸ El cuerpo, pues, aparece como fuente última donde buscar los orígenes de la representación simbólica humana. La «psicología de la expresión» como principal preocupación warburgiana parte de la idea de que toda expresión se deriva de un movimiento corporal que podemos rastrear hasta nuestro pasado animal. El ser humano se aleja progresivamente de los impulsos emocionales inmediatos del animal hasta construir un repertorio de movimientos que a partir de ahora sólo *representan* la fuerza original de tales reacciones.¹⁹ En breve, la forma y contenido de los símbolos está determinada también por nuestra dimensión fisiológica.

En *Imágenes de la región de los indios Pueblo de Norteamérica*, Warburg analiza cómo para los Pueblo la línea de zigzag, principal motivo formal de las construcciones y casas y signo representativo de la serpiente, remonta sus orígenes a la psicología humana del cuerpo. La escalera en zigzag representa los ascensos y devenires de la naturaleza, los altos y los bajos del espacio de la misma forma que el círculo de la serpiente enrollada simboliza el ritmo del tiempo. Tales relaciones entre la imagen (la escalera) y la idea (ascensos y descensos cósmicos) son posibles a través de nuestra experiencia corporal. La posición erecta es producto de un largo proceso evolutivo que llevó al animal de estar en cuatro patas a la posibilidad de elevar la cabeza y mirar a las estrellas. El levantarnos del suelo extendió nuestros alcances como especie al liberar nuestros brazos: con ello la manipulación de las herramientas se hizo posible. Y la raza humana en este proceso de elevamiento, que el niño repite cuando da sus primeros pasos, encuentra la escalera. El hombre hace del escalón un instrumento capaz de ejecutar el acto humano por excelencia: elevarse. Le insufla su propia experiencia vital y lo hace símbolo de la nobleza de mantener la cabeza levantada y mirando a lo alto. La relación entre idea e

¹⁸ Para Vignoli la dualidad categorial que lleva a los seres humanos de todas las latitudes y épocas a dividir la realidad en polos opuestos —día-noche, hombre-mujer, afuera-adentro, lejos-cerca, etc.— está directamente en relación con nuestra propia experiencia corporal. El estado de vigilia y sueño, el abrir y cerrar los párpados, el caminar erguido y dormir acostado, entre otras vivencias compartidas por la raza humana, soportan la construcción simbólica de tales categorías dualistas. Cfr. Vignoli, T. *Mito y ciencia*.

¹⁹ Cfr. Gombrich, 1992:228

imagen transforma la simple figura del zigzag en la «*felicidad del escalón*» (Warburg, 2004:25).²⁰

Esta relación entre símbolo y cuerpo ya había sido explorada por Robert Vischer. Una conclusión implícita en *Sobre el sentido* es que el rango de imágenes que usamos para transmitir emociones se vincula con la capacidad simbólica de nuestros movimientos corporales. Es cierto que al final de *El símbolo*, Theodor F. Vischer pretende mostrar cómo la *Einfühlung* permite ampliar nuestros horizontes expresivos al usar movimientos como gestos que remiten a una emoción. Usar el cuerpo como una extensión de lo que «queremos decir». Extender los brazos para señalar algo grande o fruncir el ceño para denotar algo que requiere nuestra atención. Pero la elaboración conceptual de esta habilidad se debe al texto de Robert Vischer que no sólo es anterior, sino que le otorga la base fisiológica definitiva a tal habilidad. «Toda emoción sucede en el cuerpo» es uno de los presupuestos fundamentales de *Sobre el sentido*. Así, la emoción transmitida a través de un cuadro o una pintura usa el lenguaje corporal como fórmulas de expresión. Dichas fórmulas están fuertemente enraizadas en la interpretación que hacemos de las figuras humanas que vemos. Esto ya lo sabían hacer los poetas clásicos. En la Eneida de Virgilio, anota Warburg, «Venus sólo revela su identidad a Eneas por su manera de andar», por lo que la *manera de mover el cuerpo* era objeto de atención de los artistas del Renacimiento como fuente inspiradora de «imágenes» para sus representaciones de la Antigüedad. (Warburg, 2005:337). Los gestos de un cuadro son convincentes porque están basados en un profundo e intuitivo conocimiento corporal que vincula el movimiento a la emoción. Cuanto mejor sea el artista comunicando tal conocimiento corporal, más efectiva será la identificación del espectador con ello, y mejor será el entendimiento de las emociones que tales gestos y movimientos del cuerpo intentan

²⁰ Otro ejemplo de este proceso se observa en el símbolo del árbol. Para los aborígenes, éste funciona como elemento de conjunción entre el hombre y las fuerzas de la naturaleza. Warburg identifica en este objeto el vínculo que permitía a los Pueblo proyectar sus intenciones en las cosas con el ánimo de superar los desafíos de la supervivencia. El árbol era el centro de la ceremonia para conseguir una buena cosecha de trigo. Al conectarse más profundamente con la tierra por estar arraigado con raíces se convierte en mediador de la conexión cósmica que se anhela. Warburg resalta el hecho de que el punto de referencia desde donde nace el símbolo del árbol es nuestro cuerpo: no tenemos raíces y nos movemos libremente por estar separados de la tierra. En la comparación que hace posible esta representación el árbol se carga de tal poder simbólico al tener un lazo más fuerte con la tierra que el ser humano. De este modo deviene en mediador preestablecido que abre la puerta al mundo subterráneo. (Warburg, 2004:40)

comunicar. En la *Introducción del Atlas Mnemosyne* Warburg plantea que esta habilidad que tiene una imagen para revivir emociones en el espectador no es un acto consciente sino que se da de manera natural en el «ojo humano normal». ²¹ La imagen de un cuerpo nos recuerda a un cuerpo real y lleno de vida.

En otras palabras, que el lenguaje simbólico de los gestos, transmitidos por las expresiones formales presentes en la poesía y la literatura, permitía a las obras de arte revivir emociones humanas de gran profundidad y fuerza. Una historia del arte que pretenda caracterizar la restitución de la Antigüedad —piensa Warburg— no puede quedarse en la superficie de la visión de los «estetas hedonistas» que pretenden ver en el retorno de las ropas ondulantes al viento y los movimientos liberados del cuerpo una mera complacencia de carácter formal. Por el contrario, el historiador del arte debe descender hasta los abismos del *pathos* que da origen a tales imágenes expresivas. El cuerpo, entonces, no puede quedar de lado. La clave para entender por qué los motivos de «desinhibidos movimientos expresivos del cuerpo» aparecen en la obra de los artistas del Renacimiento no debe buscarse en los atributos formales de tales imágenes. No fueron las relaciones que los planos, colores, relieves y líneas guardan entre sí lo que les permitió a tales imágenes viajar a través del tiempo, desde Grecia hasta Italia: fueron las posturas corporales extremas de los participantes de los rituales orgiásticos y dionisiacos. Los estremecimientos corporales de tales experiencias fueron acuñados en imágenes en la pintura y la escultura clásica por los artistas de la Antigüedad. En efecto, los sarcófagos grecolatinos reproducen las mismas posturas de éxtasis corporal que aparecerán, sublimadas, en Botticelli y Ghirlandajo. Estos últimos seleccionaron de estas obras el lenguaje corporal que servía para transmitir las mismas emociones. La visibilidad de lo orgánico se logra entonces a través de la tensión de ciertos músculos y posturas gestuales en la figura representada. Se levantan o se descienden los hombros. Se ciñe o no la ropa al cuerpo. Así por ejemplo, la representación de la solemnidad de un acto se logra a partir de la *visualización* del respeto y la reverencia a través de una *postura corporal*.

²¹ «La maravilla del ojo humano normal hacía posible que en Italia pervivieran durante siglos ante los descendientes, en rígidos trabajos de piedra de los tiempos antiguos, las mismas agitaciones anímicas» (Warburg, 2010:5)

El artista ha proyectado el momento cumbre de la representación, la bendición eclesiástica del juramento del príncipe, con la vivacidad de una experiencia visual. [...] [Esta experiencia visual es] la figura del joven arrodillado en primer plano en el juramento: de forma inequívoca eleva su mano derecha haciendo el gesto propio del juramento». (Warburg, 2005:271)

El artista, pues, recurre al cuerpo para moldear plásticamente el «tema» de su obra. A través de la empatía, la imagen no actúa simplemente como el archivo de una experiencia histórica específica, sino que, además, carga con la impronta de esa experiencia. (Rampley, 1997:48). Es de esta forma que la transmisión del *pathos* a través de la imagen se hace posible.



Figura 20. Danza Hopi de la serpiente. Arizona, 1910.

Hartmut Böhme (1997) llama la atención sobre esta relación entre las emociones expresadas a través del cuerpo y el poder simbólico de los gestos. Afirma que para Warburg las emociones son un tipo de energía corporal experimentada subjetivamente. Tal energía es vivenciada *en el cuerpo* por lo que éste se transforma en el portador de las emociones. La memoria graba tales experiencias en *dinamogramas* o *engramas de*

*movimiento pero sólo después que ha adquirido control sobre las posibilidades gestuales humanas. Según Warburg, este es uno de los papeles más importantes que la religión juega en el desarrollo de la cultura: a través de los rituales religiosos se aprende a controlar toda la gama de estremecimientos corporales —«de la humanidad desamparada hasta el frenesí sangriento»²²— y con ello se adquiere un poder definitivo sobre las emociones. Se genera un espacio entre el impulso inmediato y la acción voluntaria. El culto genera un espacio para la aparición de tales expresiones corporales, con lo cual institucionaliza y ordena el caótico reino del *pathos*.*

El arte, pues, es la continuación de tal proceso en otro nivel. Aquí las imágenes representan un dominio superior de la energía emotiva al «acuñar» el gesto en formas expresivas definidas. Si, por un lado, la religión proporciona una gramática de las emociones al abrir un espacio para que los gestos extáticos y las posturas límites de nuestro cuerpo se manifiesten, el arte, por otro lado, logra encapsular los contenidos emocionales en la imagen permitiendo *contemplar* tales contenidos desde una distancia segura. «Vives más no me haces daño» declara Warburg frente a la imagen. El éxtasis orgiástico —origen de todos los valores expresivos de la pintura y la escultura de la Antigüedad— ya no es necesario si se tiene un *ícono* depositario de tales experiencias: la forma pictórica manipulada por el artista. Así,

[En la teoría estética de Warburg] existe un claro vínculo funcional entre arte y religión en cuanto al indestructible pero, como tal, destructivo poder de las emociones sobre el cuerpo humano. Arte y religión son técnicas culturales para el dominio del cuerpo y las emociones. (Böhme, 1997:31)

Los rituales religiosos de los Pueblo otorgan, pues, un material único para el estudio de este proceso de control de las emociones, que Warburg llama *corporalización* [*Verleibung*].²³ La danza de los antílopes, en la que los aborígenes imitan las posturas del

²² Warburg, 2010:4

²³ El término aparece en una nota que Warburg escribe en 1896 un par de semanas después de su visita a los Pueblo. El texto es citado por Gombrich (1992: 95): «Los actos rituales de la religión de los Pueblo ponen de manifiesto el carácter esencial de la concepción de causalidad entre los “primitivos” (es decir, de un pueblo incapaz de distinguir entre su propio yo y el mundo exterior). La “corporalización” [*Verleibung*] de las impresiones sensoriales. 1) Incorporación [*Einverleibung*] (magia medicinal). 2) Introyección corporal (animal, imitación). 3) Anexión corporal (simbolismo de los instrumentos). 4) Adición corporal [*Zuverleibung*] (alfarería ornamentada, en realidad pertenece al 3). Creo haber encontrado por fin la fórmula de mi ley psicológica, la que llevaba buscando desde 1888».

animal sagrado, y la danza con las serpientes de los Moki pueden leerse como una codificación de las pasiones en gestos y movimientos (Figura 20). Con esto los anhelos, conflictos y temores se vierten en el baile ritual y en el control del tótem vivo — respectivamente—; luego, la ceremonia permite, mediante la corporalización, que ciertas posturas orgánicas tengan una *repercusión real* en el mundo. Del baile depende el éxito de las cosechas y las lluvias. El cuerpo deviene, pues, en el origen de los cambios de la naturaleza. A esto se refiere Warburg cuando afirma que tales ritos son la «causalidad danzada».²⁴ La separación entre el sujeto y el mundo exterior, ausente en la danza sagrada de los Pueblo (el cuerpo afecta directamente el curso de los acontecimientos), es posible mediante el uso del símbolo. El ser humano al crear el símbolo proyecta el poder que anida en su cuerpo en un objeto exterior a él: la imagen. Aparece la figura simbólica. Esta corporalización procede, según Warburg, de la *incorporación* [*Einverleibung*] a la *adición corporal* [*Zuverleibung*]. En la primera la conexión mágica entre el hombre y el cosmos parte del cuerpo; en la segunda, esa conexión se logra a través del objeto de culto externo, lo que él llama *simbolismo de los instrumentos*. La danza con máscaras estaría en un estadio intermedio en el que el símbolo aún no se separa completamente del cuerpo. Wind (1993:165) considera que ambos términos incorporación (*Einverleibung*) y adición corporal (*Zuverleibung*) sólo se comprenden a la luz de la distinción entre sentimientos empáticos (*Einfühlung*) y sentimientos inmediatos (*Zufühlung*) establecida por Robert Vischer en *Sobre el sentido*. La incorporación de la causalidad natural tiene como base la empatía, dado que la dimensión corporal subjetiva se vincula con el mundo exterior a través de un «sentirse a sí mismo» en los fenómenos naturales. La adición corporal, por su parte, expresa el nivel más superficial (*Zu-*) de la relación símbolo-sujeto, dado que el poder no reside dentro del cuerpo, sino en algo distinto de él.

El estudio de la empatía elaborado por R. Vischer en *Sobre el sentido* sirve para entender las nociones que Warburg desarrolló sobre el papel de la imagen simbólica en la cultura. Las imágenes lejos de ser simples juegos de relaciones formales entre líneas, planos y puntos (tesis formalista) son las depositarias de un proceso de distanciamiento entre el yo y el mundo, que en la *Introducción al Atlas Mnemosyne* aparece como el

²⁴ Cfr. Warburg, 2004:60.

«acto fundacional de toda civilización humana». Por lo tanto, el estudio de la empatía en el proceso mismo de creación iconográfica revela que tan cerca o que tan distantes nos encontramos de *vincularnos completamente* con lo que representamos.

4. *Mito y ciencia* (1879)¹



Figura 21. Tito Vignoli (1829-1914)

¹ El texto original *Mito e scienza* fue publicado en 1879 en Milano y traducido al alemán en 1880, es decir sólo un año después. La versión que usaremos aquí es la traducción al inglés hecha por la serie The International Scientific Series de la editorial Appleton and Company en 1882, New York. No fue posible encontrar el nombre del traductor del italiano al inglés. En adelante MYC.

Este acto primitivo de percepción, la causa radical y génesis de todas las representaciones míticas y la condición física e intelectual de la ciencia misma, es también uno de los factores y el germen estético de todas las artes

- MYC: 285

La lectura temprana por parte de Warburg de *Mito y ciencia*² [MYC] del autor italiano Tito Vignoli fue precisamente una de las más decisivas en su carrera intelectual (Figura 21). Este libro podría bien contemplarse como el resumen de la actitud «positivista» de una época, fruto de la efervescencia del desarrollo de las ciencias a finales del siglo XIX. Sin embargo, el texto de Vignoli no busca anteponer el mito a la ciencia. Por el contrario, a lo largo de la obra hay un esfuerzo de su autor por demostrar la hermandad intrínseca de la razón y la magia. A pesar de sus evidentes diferencias, mito y ciencia comparten una misma raíz: la animación de los objetos. Gombrich, por su parte, determina a *Mito y ciencia* como una obra que dejó una «impresión profunda» en Warburg, dado que aquí encontramos varios elementos claves del posterior desarrollo de la concepción del símbolo, la imagen y la bipolaridad warburgianas.

4.1 El contexto de la obra de Vignoli

Inscrito dentro del clima positivista y evolucionista de su época, Vignoli propone una psicología del mito que trascienda las delimitaciones de todas las ramas del conocimiento científico en aras de enfrentar el problema de la existencia humana desde diferentes perspectivas. Así, la psicología, la filosofía, la antropología, la medicina, la arqueología, etc., todas, sin excepción, tienen algo que aportar frente la apremiante pregunta por el ser humano. Su postura particular frente a las ciencias asigna a cada rama individual del conocimiento a una meta mucho más grande y amplia: comprender la verdadera naturaleza del hombre y su lugar dentro del universo. Así, cada disciplina pierde su norte si se olvida que la tarea fundamental consiste en el progreso de la humanidad como *telos* último de toda actividad científica.

Todas [las ramas de la ciencia] son partes de un todo, y también este todo se revela en sus múltiples partes. Ellas devienen en pensamiento y en realidad, condiciones recíprocas entre sí; y aquél que sea capaz de resolver correctamente el problema del mundo en un simple movimiento de un átomo, será capaz de explicar todas las

² El texto original *Mito e scienza* fue publicado en 1879 en Milano y traducido al alemán en 1880, es decir sólo un año después. La versión que usaremos aquí es la traducción al inglés hecha por la serie The International Scientific Series de la editorial Appleton and Company en 1882, New York. No fue posible encontrar el nombre del traductor del italiano al inglés.

leyes y todos los fenómenos, dado que todo puede ser reducido, en últimas, a este movimiento. (MYC: 35)

Es fácil, de esta manera, entender por qué resulta tan difícil clasificar o encasillar a un académico como Tito Vignoli. Antropólogo, filósofo, psicólogo, filólogo, o simplemente un «abogado curioso»³, la categorización de este pensador italiano sigue siendo una labor tan o más complicada que la rotulación académica de Warburg. Dos puntos de su obra nos interesa resaltar. El primero (a) está en relación con la influencia de la corriente positivista de la época de Vignoli. El segundo (b) el polémico y escurridizo concepto de «raza aria», ampliamente mencionado en cada aparte de su libro.

(a) Admirador de la obra de Darwin, Vignoli fue uno de los primeros en adherirse a tales planteamientos, no sólo desde el punto de mero apologista, sino también como contribuidor al avance teórico y práctico de la teoría de la evolución. De hecho, a lo largo de sus textos podemos rastrear su fuerte tendencia a la experimentación animal como fundamento para sus conclusiones. No hay quizás, en *Mito y ciencia*, ningún planteamiento que Vignoli no fundamente en algún experimento que él mismo u otros hayan realizado con animales o personas. Sus aportes en el campo de la psicología y la antropología comparada son sus fuertes. En muchas de sus publicaciones se dedica principalmente a cuestiones como el instinto, la inteligencia, los fenómenos de atención, la memoria falsa y los intervalos de una serie de actos psíquicos inconscientes.⁴ Ahora bien, su afán holístico de condensar las ciencias en aras de un propósito común, proviene de otra fuente más poderosa: Auguste Comte.

La reducción del ser humano a un ser estrictamente mecánico está inspirada precisamente en este tipo de concepciones de corte comtianas. Así, para Vignoli, el hombre debe contemplarse a la luz de las fuerzas mecánicas, físicas, y psíquicas que lo componen. ¿No hay aquí una contradicción en la introducción de lo psíquico como algo esencial en el ser humano? En modo alguno. Lo psíquico no está separado de lo fisiológico. Es precisamente el sustrato material lo que permite la existencia de lo otro, lo

³ La primera carrera que estudió Vignoli fue derecho en la Universidad de Pisa a mediados del siglo XIX. Luego psicología en 1889.

⁴ CANADELL, Elena. En: <http://www.archiviapsychologica.org/index.php?id=539>

psicológico, lo psíquico. La visión reduccionista de los fenómenos mentales se expresa en la concepción casi *molecular* de los mismos. Ideas, sensaciones, imágenes mentales, sentimientos, todo es reducido a comportamientos moleculares, químicos, y por qué no, atómicos.

El [ser humano] debe ser estudiado como en física estudiamos los cuerpos y las leyes que los gobiernan, o como las leyes de sus movimientos y combinaciones se estudian en química. [...] Porque si bien hay en el universo una distinción de modos, no hay una separación absoluta entre fenómenos y leyes. (MYC: 35)

Por otro lado, las alusiones a los estadios de Comte y a su «gran»⁵ principio de la evolución histórica de los pueblos, permiten interpretar a la luz del positivista francés las clasificaciones entre «bárbaros» y «civilizados» que Vignoli constantemente utiliza. Si bien, es cierto que Vignoli hace unas críticas a la teoría de Comte, dichas discrepancias no son suficientes como para desligarse de un posible rótulo como «positivista». En primer lugar, la excesiva confianza en el triunfo de la ciencia por encima de las supersticiones e ilusiones del mito, hacen vislumbrar un prejuicio casi negativo frente a esta dimensión mítica de los seres humanos. La apuesta por un triunfo insoslayable de la libertad y de la ciencia son evidentes en el final de *Mito y ciencia* y cuya lectura resulta, para nosotros, casi incómoda dado su ferviente optimismo en este «progreso». Por lo demás, no es su pertenencia al círculo positivista italiano,⁶ lo que más nos inclina a categorizarlo como tal. Son los presupuestos que se encuentran a lo largo de su obra lo que nos insta a hacer tal afirmación.

(b) La existencia de una raza primigenia como origen de todo el pueblo europeo fue una creencia ampliamente admitida dentro del círculo académico de la Europa del siglo XIX. Se trataba, utilizando el término de Kuhn, de un *paradigma* que enmarcaba las investigaciones, los problemas los métodos y las posibles soluciones de la ciencia cultural de ese momento. Los aportes de la filología comparada daban por sentado que la única forma de explicar la similitud de expresiones y palabras entre el sánscrito y el avéstico y los distintos idiomas europeos, sobre todo el latín, el griego, el alemán, el céltico y las lenguas nórdicas de toda índole, era la existencia de un idioma indoeuropeo

⁵ El término es de Vignoli.

⁶ Vignoli fue asesor y colaborador del órgano oficial de comunicación del positivismo italiano, a saber, la *Rivista di filosofia scientifica* dirigida por Enrico Morselli. En: <http://www.archiviapsychologica.org/index.php?id=539>

original que pertenecía a un antiguo pueblo «ario» que conquistó a Europa proveniente de la India y el Asia Central.

Si bien, en los Vedas, la palabra *arya* no tiene un sentido más allá del de «nobleza o casta real»⁷, las posteriores interpretaciones dieron origen a posturas mucho más racistas o elitistas. Vignoli, por su parte, da por sentada la existencia de tal raza como fuente primordial de la supremacía de los europeos por encima de los demás pueblos de la tierra.⁸ Su uso indiscriminado de los términos «raza» o «pueblos inferiores» debe ser un obstáculo a salvar por el lector de su obra, si acaso desea trascender estos aspectos propios de su época en aras de comprender la importancia de su propuesta y no descalificar de entrada sus postulados por la forma en que estos fueron escritos. Independientemente de las justificadas reservas personales que pudiésemos tener frente a estas ideas «racistas», dentro de una visión positivista-evolucionista tiene sentido pensar en que las culturas pasan por ciertos estadios de progreso, siendo unos superiores a otros. Los pueblos inmersos en el terreno de la magia y la superstición serían, en este sentido, inferiores con respecto a aquellos en los que la ciencia ha logrado echar raíces. Pero Vignoli no es Hitler. De hecho, los postulados principales de *Mito y ciencia* presuponen que podemos encontrar elementos o facultades trascendentales que subyacen al ser humano mismo y que son independientes de la cultura, lo que nos permite ser más justos con el concepto de «raza aria» en el autor. En síntesis, a pesar de lo hipersensibles que somos ante este tipo de temas, sobre todo después de los hechos acontecidos en el siglo XX, no consideramos que tales ideas deban verse como determinantes en los puntos que deseamos destacar del pensamiento de Vignoli. Esperamos que al final de este capítulo el lector esté convencido de esto.

4.2 Mito y ciencia

Sostenemos que en su naturaleza más general y comprensiva el mito es la forma imaginativa y *espontánea* a través de la cual la inteligencia y emociones humanas se conciben y se representan a sí mismas y a las cosas en general. Es la manera *física* y *psíquica* a través de la cual el hombre se proyecta a sí mismo en todos los fenómenos que es capaz de aprehender y percibir. [...] En este sentido, el mito

⁷ Cfr. Gallud, Enrique. (2005). *Historia breve de la India* (pp. 22-23). Madrid: Silex

⁸ Cabe, sin embargo, aclarar que para Vignoli, como para muchos lingüistas y filólogos de la época, Europa era el resultado más que del triunfo solitario de los arios, una mezcla entre arios y razas semíticas provenientes del medio oriente.

aparece ante nosotros no como un accidente en la vida de los pueblos primitivos [...] ni tampoco como la creación fantasiosa de mentes ignorantes; sino que aparenta ser una *facultad especial* de la mente humana, inspirada en las emociones que acompañan y animan sus productos.⁹ (MYC: 1)

Pero la ciencia no consiste meramente en el arreglo sistemático de los hechos que le dan origen, ni en su combinación hasta leyes generales y comprensivas; debe también entenderse la secuencia de causas y efectos, y no es suficiente con clasificar los hechos sin explicar su génesis y causa. [...] La ciencia es, en efecto, la *despersonificación* del mito, llegar a una idea racional a partir de una que era originalmente un estereotipo (*type*) fantástico, a través del despojo de sus envolturas y símbolos. (MYC: 193)

Estas dos definiciones —de mito y ciencia, respectivamente— serán nuestro punto de partida para elaborar una explicación más detallada de lo que a nuestro parecer es la tesis fundamental de esta obra: *las facultades mítica y científica comparten una misma raíz, la cual es susceptible de ser rastreada en los procesos mismos que permitieron su origen y posterior evolución.*

Comenzaremos por mirar más de cerca qué entiende el autor por «facultad» al aplicar tal concepto no sólo al mito sino también a la ciencia. Según Vignoli, ambas maneras de aprehender los objetos circundantes se basan en los más «simples y elementales actos de la mente en su complejidad psíquica y física» (MYC: 6), esto es, sin ellos la interpretación de dichos objetos y fenómenos no es posible. Podemos decir, entonces, que Vignoli habla de *facultades* como el conjunto de esos actos elementales y simples que posibilitan la aprehensión misma de la realidad. Estas facultades *a priori* toman un carácter universal, perenne y uniforme, dado que su sustrato es fisiológico y por lo tanto basado en la estructura física y nerviosa de las percepciones de los animales y los seres humanos.

El término *a priori*, que podría prestarse a malos entendidos, aquí significa todo lo que permanece fijado y perpetuado por la repetición a través de las edades a manera de hábitos y caracteres hereditarios. En otras palabras, *a priori* se refiere las modificaciones en la constitución física y psíquica que han tenido lugar en los individuos y especies a través de las edades evolutivas. Ambas facultades, la mítica y la científico-racional, son

⁹ Las cursivas son nuestras.

el resultado de la *interacción evolutiva* entre el sujeto y su entorno. Ellas no son propiedades exclusivas de un pueblo o de una raza específica; sus modos de desarrollo y evolución sí son distintos de lugar en lugar, pero su esencia es la misma en todos los individuos y personas. Son *trascendentales* en la medida en que se fijan en la historia de la evolución a través de los procesos de adaptación y herencia, esto es, trascienden a los sujetos y generaciones. Son la historia y la etnología, no las especulaciones filosóficas, las que proveen de fundamento tales deducciones. Por ende, Vignoli se aleja del contexto puramente kantiano de los términos *a priori* o *trascendental*.

Debe admitirse que esta concepción de *a priori* es muy distinta de aquella de los filósofos trascendentales, quienes buscan probar o bien que un artífice independiente no solo ha producido las formas orgánicas en su presente complejidad, y especialmente ha proporcionado al sujeto espiritual sus categorías de pensamiento independientes de toda experiencia, o bien afirman la intrínseca existencia de tales formas en el espíritu desde el comienzo de los tiempos. (MYC: 8)

Mito y ciencia devienen entonces en *condiciones de posibilidad* para la evolución del individuo y de los pueblos en general, por lo que ambas *conviven* y *perviven* en la historia. La negativa del mito a desaparecer la observamos, no solo en la persistencia de supersticiones y creencias en lo que llama Vignoli «gente inculta» y en las poblaciones rurales, sino también dentro de las personas educadas y científicas. No ha habido un desprendimiento total del mito a pesar de nuestro desarrollo científico, o bien nuestro desarrollo en un solo extremo de la ecuación. La capacidad para *mitificar ideas* subsiste en como parte del progreso científico. Vignoli es bastante certero cuando devela que en el lenguaje científico mismo subyace una tendencia a personificar y a hablar *como si* la energía, la materia, la masa, etc., conceptos puramente abstractos, *realmente* existieran. ¿Podríamos definir los términos anteriores sin caer en la personificación de tales entidades? ¿Qué cosa es la energía o la materia o la gravedad fuera de los juegos intrínsecos del lenguaje?

Pero del mismo modo en que aspectos míticos sobreviven en el seno de las sociedades tecnológicas y científicas del presente, así también la visión científica se observa en los pueblos en los que el desarrollo de las ciencias y la técnica no existe. Incluso aquí, según el autor, podemos encontrar vestigios o semillas de inquietudes perfectamente racionales y lógicas que podríamos categorizar como *protocientíficas*. La experimentación y la racionalización de los métodos de producción y satisfacción de necesidades, bien se mezclan, juntan y coexisten con perspectivas mágicas de la naturaleza sin ningún

problema. La forma misma de ordenación y clasificación en los mitos y los relatos originarios del mundo y el planteamiento de preguntas cada vez más exigentes de respuestas se basan en tal facultad científico-racional. Al citar las palabras de un aborigen africano, Vignoli pretende mostrar de qué manera el afán por respuestas cada vez más acordes con las exigencias de una búsqueda reflexiva y espontánea en el ser humano, es el curso inevitable de la evolución.

Por doce años he pastoreado mi rebaño. Era oscuro y me senté en una roca y me hice preguntas como estas, preguntas tristes, dado que no podía contestarlas. ¿Quién hizo las estrellas? ¿Qué las soporta? ¿No se aburren de fluir las aguas desde la mañana hasta la noche, y dónde encuentran su descanso? ¿De dónde vienen las nubes que pasan y repasan y se disuelven en la lluvia? ¿Quién las envía? Nuestros adivinos, claramente, no envían la lluvia ya que no tienen los medios para hacerlo, ni tampoco los veo con mis ojos ir hasta el cielo a buscarla. No puedo ver el viento y no sé lo que es. ¿Quién lo guía y hace que sople, que brame y nos abrume? Ni sé cómo el maíz crece. Ayer no había una brizna de hierba en mi campo y hoy está verde. ¿Quién le dio a la tierra la sabiduría y el poder para hacer nacer? (MYC: 75)

Para Vignoli, tales preguntas se realizan gracias a una «condición intelectual» que permite «observar, primero espontáneamente y luego deliberadamente, los puntos de semejanza y diferencia entre objetos especiales de la percepción» (MYC: 193). La capacidad para ir de lo particular a lo general, de los individuos a las especies ya está presente en el mito, aunque de manera no-desarrollada. «Así, la facultad mítica del pensamiento es científica en su forma lógica, y [en su génesis y evolución] fue ejercida de la misma manera que la facultad científica» (MYC: 193). Esto nos empuja, con Vignoli, a afirmar que en ambas, mito y ciencia, el modo de ejercicio, el uso de las facultades psíquicas y lógicas y el método espontáneamente usado son casi idénticos. Tenemos entonces dos facultades que no son excluyentes la una de la otra, sino más bien dos *formas distintas de aprehensión de la realidad*. Exactamente como dos parientes cercanos que han olvidado la historia de su familia y sus antepasados comunes.

Al leer aseveraciones como estas, no podemos explicar coherentemente el menosprecio hacia el mito que Vignoli le confiere al final de su libro. He aquí el problema: desde una postura comtiana es evidente que la ciencia es superior al mito en tanto la primera permite llevar a la humanidad hacia un progreso de una manera más segura y eficaz. En palabras de Vignoli: «la ciencia es el generador constante y atento de todo perfeccionamiento social, y el más formidable enemigo de la tiranía de un déspota, de una oligarquía o de una multitud tome ésta una forma religiosa o secular» (MYC, 325).

Pero al mismo tiempo, mito y ciencia están íntimamente relacionados desde el comienzo, dado que la fuente del mito es la misma de la ciencia: la *entificación* o proyección de la vida interna del individuo en los objetos. «La percepción es la condición [inicial] para ambas, y el proceso seguido por ambas es idéntico, aunque el sujeto sobre el cual se ejerce la facultad del pensamiento difiere» (MYC: 321). Alguien podría decir que tal problema es aparente en la medida en que para él la entificación es un acto ilusorio que debe desaparecer si queremos llevar a la ciencia a sus más altas posibilidades. En efecto, Vignoli considera que «tan pronto como los hombres sean racionalmente conscientes de esta *facultad entificadora* (*entifying faculty*) y de sus efectos inmediatos en el conocimiento, la ilusión cesará» (MYC: 240). Pero esto no resuelve el problema de la pervivencia de una especie de personificación de las ideas y conceptos que encontramos en el lenguaje científico. Personificación que se dibuja como inherente al desarrollo de la ciencia misma, desde nuestra lectura de Vignoli. De esta manera el desdeño del mito al final del libro nos parece más la muestra de un conflicto interior por hacer coincidir su espíritu positivista con las conclusiones a las que sus hallazgos como científico le condujeron, que una valoración coherente y acorde con lo expuesto en el mismo *Mito y ciencia*.

Ahora bien, aunque las definiciones de ciencia y mito que dimos al principio nos sirven de base para entender en qué medida se diferencian las facultades mítica y científico-racional, comprender *cómo* se separaron una de la otra es otra cuestión. Nos referimos en concreto al proceso de *despersonalización del mito* señalado por Vignoli como inicio de la ciencia. Este problema, la separación y evolución de ambas facultades, se resuelve adentrándose en la génesis misma del mito, dado que si tenemos en cuenta las características del mito y la ciencia, recorrer el camino hacia el origen de una es recorrer el camino hacia el origen de la otra.

4.2.1 El origen del mito y el *homo duplex*

Normalmente la facultad del mito ha sido explicada únicamente como consecuencia de una tendencia humana por proyectar o dotar de vida a los objetos. La tradición, señala el autor de *Mito y ciencia*, se ha contentado únicamente con responder la pregunta de manera superficial. Es decir, sostener que el mito se origina en una tendencia *animista* natural deja la cuestión central de lado: ¿de dónde proviene dicha tendencia? Resulta

fácil entender que el hecho de insuflar vida a objetos inanimados es el origen del mito, pero lo que no han respondido los académicos es el origen del hecho mismo. En otras palabras, la pregunta correcta sería ¿*qué causa* la tendencia a animar los objetos?

Vignoli parte de la animación de los objetos por parte de los seres humanos de todas las «razas» en todos los tiempos, como algo fácilmente comprobable. Un breve repaso no muy exhaustivo por eventos como la personificación de los fenómenos naturales como la lluvia, el viento, el fuego, etc.; las metáforas en el lenguaje, la infusión de vida a las imágenes mentales o ideas, a las sombras, a los sueños, las alucinaciones del delirio; la locura, cualquier forma de afectación nerviosa y el culto a los muertos, basta para convencernos que la tendencia a animar los objetos es un hecho. Pero no solamente eso, son hechos universales. Luego —y siempre con Darwin de fondo— si compartimos con todas las culturas el mismo impulso animista, los fundamentos, principios y leyes de tal impulso debemos encontrarlos en el sustrato mismo del origen de nuestra especie, esto es, nuestro pasado animal.

El viaje que Vignoli nos propone tiene su punto de partida en la comprensión del mundo en el que el animal se desenvuelve, lo cual exige un esfuerzo intelectual casi *anti-natural*.¹⁰ Parte entonces de un presupuesto inicial: «Excluyendo algunos elementos psíquicos, hay muchos e importantes puntos de semejanza entre los humanos y los animales en el ejercicio de su conciencia, inteligencia y emociones; si acaso todas ellas no son exactamente iguales.» (MYC: 21) En otras palabras, el ser humano es, en esencia, un animal. Este presupuesto tiene dos consecuencias importantes. La primera de ellas consiste en que el *homo sapiens* resulta ser una especie que, como todas las demás especies, es resultado de un proceso evolutivo y de selección natural, por lo que sus características, habilidades y facultades deben verse a la luz de dicha evolución. La segunda está en relación con el hecho de que el mecanismo de selección natural implica una escala de progreso en la que las especies perfeccionan sus capacidades a través del tiempo. Así, un insecto se sitúa en un estrato o nivel inferior con respecto a un mamífero, dado que en estos últimos los procesos fisiológicos y psíquicos son mucho más

¹⁰ A lo largo de su texto, Vignoli menciona que una de las cosas que no nos permite comprender fácilmente los principios del mundo animal, es precisamente la costumbre y el amplio uso de nuestro intelecto a través de muchos siglos. Esto es, nuestra *actitud natural* ante el mundo nos impide vislumbrar con facilidad estas verdades.

complejos. En efecto, según Vignoli, los rasgos que permitieron el surgimiento y desarrollo de la facultad del mito se hacen más evidentes mientras más ascendamos en la escala animal, o sea, tales rasgos son mucho más tangibles en los animales más evolucionados, más parecidos al ser humano.

El proceso de la percepción en los animales nos muestra las claves que estamos buscando en los seres humanos. Es decir, el sustrato de la vida psíquica animal se encuentra en la forma en que este percibe los objetos. Teniendo en cuenta que a través de la experimentación y el análisis de los gestos y las reacciones motoras de los organismos podemos deducir —más o menos— lo que ocurre en su interior, Vignoli procede a mostrar que la animación de objetos es ya, incluso en los animales, una característica misma de la vida psíquica.

Existe en los animales una proyección espontánea de su vida interior, de su conciencia y de sus emociones en los objetos que le circundan, que los condiciona a percibir el mundo como una entidad viviente llena de voluntad propia. Esto presupone una «autoconciencia continua» en el animal, y no solo eso, sino también una autoconciencia capaz de proyectarse. Para Vignoli si bien no podemos adjudicar una individualidad análoga a la humana a los animales, ni superiores ni inferiores, si podemos hablar de un *centro de experiencia* que actúa como una unidad reactiva. El animal actúa como una unidad ante los estímulos externos. Por sus gestos sabemos cuando tiene temor, angustia, hambre o alegría. El temor frente a las amenazas externas, por ejemplo, es fácil de rastrear en primates y mamíferos en general. «Esta forma interior de acción orgánica y vida emocional y psíquica, en la que se resuelve el valor completo de la existencia individual, puede decirse que reviste y modifica todas las relaciones activas con el mundo exterior, el cual es vivificado y modificado de acuerdo a su propia imagen». (MYC: 50)

El movimiento es la base de toda proyección anímica. En la medida en que la selección natural de las especies está en relación con la supervivencia de los individuos frente a posibles peligros, los animales no diferencian entre objetos vivos e inertes, sino que su clasificación es mucho más básica: objetos dinámicos y objetos inmóviles. Ante estos últimos su reacción de indiferencia está basada en la costumbre. Es decir, los animales son indiferentes ante los objetos que no se mueven en la medida en que *normalmente* éstos no les afectan o no podrían afectarlos de manera directa, cosa que sí ocurre con

los objetos en movimiento. Los experimentos llevados a cabo por el propio Vignoli con animales lo llevan a tal conclusión. Un perro es capaz de ponerse en guardia y empezar a ladrarle a un objeto que le era indiferente si este empieza a moverse. Un pañuelo blanco movido por los aires es capaz de hacer encabritar a un caballo hasta hacerle desbocarse. La reacción de un pájaro con un objeto extraño que entra a su jaula es distinta si éste objeto comporta algún tipo de movimiento. Lo único seguro que podemos decir, según Vignoli, es que tenemos pruebas suficientes de que los animales actúan como si los objetos dinámicos estuviesen dotados de una voluntad que puede beneficiarlos o lastimarlos. El ladrido del perro a un espantapájaros es el mismo que utiliza ante cualquier otro animal en señal de advertencia o delimitación de territorio. Pero lo mismo entonces sucede con los fenómenos naturales: una hoja movida por el viento, las nubes que se desplazan a la distancia, el agua del río, los rayos y las tempestades, todo resulta para el animal poblado de una voluntad —sea esta favorable o nefasta— por un proceso de proyección de su vida interior. Ésta es la fórmula de la *entificación*, la cual va más allá que la mera *animación*. No es sólo *anima* lo que habita en las cosas del mundo, sino que éstas también son *entes*, es decir realidad. El término latino *anima*, de donde se deriva la palabra española *alma*, viene del griego *anemos* que en griego significa «viento». No obstante la palabra para alma en griego es *psyche*, ya que es en el latín que la palabra transforma su acepción antigua de «soplo» o «respiración», por la de «principio vital» o «insuflo de vida» que anima o mueve a los seres vivos. La «entidad», proveniente de «ente», hace referencia a la concretud del ser, esto es, a un objeto real y efectivo. El énfasis en esta decisión por «entificación» y no sólo «animación» se encuentra en que precisamente lo que Vignoli desea recalcar es el *poder efectivo* de la voluntad que habita en el objeto personificado por el animal o el hombre, además de la vivacidad e intensidad con que se percibe la proyección psíquica como algo *real*.

De esta forma el hombre primitivo también entifica el mundo que lo rodea, poblándolo de voluntades y fuerzas que le pueden o no afectar directamente. La reacción de alerta ante un evento o fenómeno en movimiento, no sólo es el mecanismo que permite la supervivencia del animal ante un eventual peligro, sino que también es la relación más inmediata y directa entre este y el mundo exterior. Si un hombre primitivo es un animal evolucionado, diremos con Vignoli, que también en él existe la tendencia a la reacción original de prevención frente al objeto por él inmediatamente animado y entificado. También en él la entificación es directa y espontánea.

Pero no solo el hombre primitivo posee tal tendencia: también es posible rastrearla en los niños. En efecto, ellos tienden a dotar de vida a sus muñecos y juguetes. La necesidad de proyectarse y transferirse es evidente cuando observamos los comportamientos de los niños en sus primeros años. Un mundo habitado por monstruos, personajes mágicos o imaginarios, tiende a aparecer como espontáneo y natural dentro del universo psíquico del niño. Y esta tendencia a la entificación no parece a pesar de su sofocamiento constante por parte de nuestra forma analítica y lógica de aprehender el mundo. Contrario a lo que podría parecer, somos extremadamente susceptibles a animar un objeto pese a la resistencia de nuestra facultad científica. Cuando vemos una marioneta, dice Vignoli, automáticamente caemos bajo el influjo de tal entificación. Por un instante retornamos a la forma de ver del hombre primitivo y del niño: dotamos de una voluntad al muñeco o títere en cuestión, y si no hacemos lo mismo con otros objetos es porque la costumbre de que tales objetos no se muevan, los hace indiferentes a nuestra atención. Sin embargo, al igual que el pájaro reacciona preventivamente frente a un objeto que usualmente no se mueve, pero que sorpresivamente rompe con su comportamiento habitual, así, nosotros reaccionamos de manera sorpresiva cuando una cosa que normalmente no se debería mover, lo hace.

Si de repente e inesperadamente vemos moverse de manera extraña algún objeto, de que sabemos, por experiencia que es inanimado, la inclinación innata a personificarlo toma efecto y por un momento nos sorprendemos como si el fenómeno fuese producido por un poder deliberado suyo propio (MYC: 58)

Por supuesto, tal personificación no solo requiere que el objeto se mueva. En nuestra vida cotidiana tendemos a tratar a los objetos *como si* estos tuvieran realmente vida. Gritamos a la máquina cuando esta no quiere funcionar, maldecimos a un clavo que se resiste a entrar en una pared, usamos verbos reflexivos con las cosas (decimos «el vaso se cayó», «la camisa se ensució», etc.) y quizás la más evidente de todas: transferimos o proyectamos sentimientos en las cosas. Así, tenemos unos zapatos preferidos, nos duele desprendernos de la pertenencia de un objeto querido, o mudarnos de una casa en la que vivimos experiencias agradables.

Ahora bien, si nuestra naturaleza animal no ha cesado o desaparecido en nosotros ¿dónde entonces radica nuestra *humanidad*? ¿Cuál es la diferencia con respecto a

nuestros parientes más cercanos? ¿Qué es lo que hace que sea el ser humano productor de mitos y no los perros o los caballos?

Para Vignoli, tal diferencia no radica en que los seres humanos poseamos alguna oscura y misteriosa facultad extra o distinta a la de los animales. Tampoco en que hayamos dado más importancia al desarrollo de ciertas capacidades psíquicas y fisiológicas, y por ende que hayamos tenido que condenar a otras habilidades animales al atrofiamiento. La diferencia es, según el autor, una *capacidad de reflexión* que no existe en el reino animal. Esto es, una capacidad de desdoblamiento del ser humano, el poder de crear una imagen de sí mismo como en un espejo. Es precisamente el hecho de que podemos *reflexionarnos* (en el sentido de crear imágenes) lo que nos permite no sólo proyectar nuestra vida interior psíquica en los objetos que nos rodean, sino también sobre nosotros mismos. El animal no puede crear un concepto de realidad externa o de fenómenos *fuera de él*, ya que carece de ese poder reflexivo, por lo que «cada objeto es para él un poder deliberado, un sujeto viviente en el que la conciencia y la voluntad actúan como lo hacen en él mismo» (MYC: 65)

En otras palabras, este *homo duplex*¹¹ está necesariamente atado a la tendencia no sólo de transferir y proyectar sus contenidos psíquicos en todo lo que le rodea (tal como el animal), sino que además transfiere y proyecta tales instancias sobre sí mismo. Reflexión cobra entonces el sentido original del término: duplicación de una imagen.

Esta es la explicación de ciertos comportamientos naturales en los seres humanos, tales como la como la capacidad para hablar de uno mismo en tercera persona. Vignoli llama la atención sobre esto al decirnos que los niños casi siempre se refieren a ellos mismos como otras personas, es decir, «Felipe quiere jugar» o «Felipe quiere ir al baño». Otro ejemplo de este fenómeno es el hecho de hablar solos o con personas ausentes. Cuando una persona habla consigo misma, hay una duplicación evidente de la vida psíquica. Los gestos, las palabras y las actitudes de alguien frente a un espejo, muchas veces son *como si realmente* hubiese otra persona detrás del vidrio.

¹¹ El término es de Vignoli. *Duplex* significa «doble» en latín, aunque la palabra normalmente se describe como la capacidad de un dispositivo de comunicarse en doble vía. Así, un fax es dúplex cuando es capaz de recibir y enviar información.

Este paso reflexivo, que para Vignoli claramente tiene que ver con la aparición de ciertas zonas cerebrales apropiadas para ello, permite entonces separar de manera delicada las acciones del hombre y las de los animales. Así, el punto de partida de cualquier generalización o abstracción racional en el hombre, parte de esta capacidad de desdoblamiento. Una forma de entender lo anterior consiste en no perder de vista el hecho de que así como la personificación o entificación en los animales se agota en el mundo exterior, en los seres humanos tal proceso se interioriza. Esto es, *él mismo se contempla como un sujeto animado o entificado*. Una animación más vívida y profunda toma lugar entonces: percepciones internas, ideas, sentimientos, visiones y todo tipo de emociones, todas son entonces resultado de una voluntad o un poder real y efectivo que las produce. Este es el origen de la concepción de *sí mismo* en los humanos. Se trata entonces no sólo de la percepción de cosas externas e internas, sino también de la percepción de tal percepción. No sólo sentir tal o cual sensación, sino también ser capaz de saber o ser consciente de esa sensación. «A través de este proceso el mundo interno y externo se duplica en su ideal intrínseco dando origen al análisis y a la abstracción, esto es, la generalización y especificación de las cosas observadas.» (MYC: 81) En efecto, la observación de las similitudes, analogías y diferencias entre las cosas del mundo exterior lleva al hombre a la clasificación, combinación y simplificación de sus experiencias en *estereotipos ideales* (*ideal type*) u homólogos. Es decir, las imágenes y los objetos similares son agrupados en conjuntos como árboles, plantas, ríos, etc., gracias, precisamente a la capacidad de duplicación innata y espontánea. Pero, no es únicamente este hecho el que permite tales procesos abstractivos: se requiere además que el ser humano trascienda sus percepciones inmediatas para ser capaz de tal unificación o generalización. Aquí juega un papel fundamental, entonces, la capacidad de traer del pasado imágenes o sensaciones, esto es, la memoria.

4.2.2 Memoria, símbolo y causalidad

La generalización o elaboración de estereotipos ideales en los seres humanos requiere necesariamente que este sea capaz de mantener las imágenes o sensaciones de su percepción, más allá de lo que estas duran. En otras palabras, mientras en el animal la personificación o entificación, por ejemplo, se agota en tanto el animal deja de percibir el objeto, en los seres humanos la imagen entificada subsiste y pervive en la memoria del

sujeto, no solo como simple percepción, sino como *percepción animada*, dotada de voluntad. Expliquemos esto con calma.

La entificación que se duplica, se refleja y se revierte hacia el sujeto mismo, facultad exclusiva de los seres humanos, lo lleva a vivificar o personificar no sólo el mundo exterior (como hacen también los animales), sino también, como lo anotábamos anteriormente, su mundo interior. Esto significa que para el primitivo no habría diferencia alguna entre las imágenes de su mente y las cosas reales. El ejercicio que nos propone Vignoli es el de imaginarnos la sorpresa y reacción de este hombre primitivo frente a los sueños o los recuerdos de personas ausentes o eventos pasados. ¿*De dónde provienen estas imágenes?*, sería la pregunta que uno de estos personajes se haría. Es obvio, según Vignoli, que ellos transfirieron a estos recuerdos la mismas fuerzas y voluntades que adscribían a las cosas del mundo exterior. Así, los recuerdos eran vivificados de tal manera en que se percibían no como otra realidad, sino como parte de ella. La memoria permitía entonces un retorno de las cosas ausentes o remotas «en la forma vívida y personificada en la cual se percibió la primera vez». (MYC: 93)

De lo anterior se derivan dos consecuencias psicológicas de vital importancia para entender el origen del mito. La primera de ellas, que el objeto que ha sido investido de la voluntad, esto es que ha sido entificado, conserva sus características y mantiene su poder aun estando ausente. Este es para Vignoli la raíz más profunda del origen del fetichismo, totemismo y la adoración de objetos. La segunda consecuencia es que el hecho mismo de que por medio de la memoria el objeto retorne con la misma vivacidad y poder permite que el hombre pueda retener la imagen del objeto o del fenómeno y que siga siendo este fuente de miedos o esperanzas para el futuro. (MYC: 93) Es precisamente esto lo que posibilita la abstracción misma al poder comparar y agrupar distintas sensaciones en conjuntos por semejanza o influencia. Según Vignoli, este es el origen mismo de las *formas ideales* que contienen las formas específicas o concretas. La generalización o abstracción, materia prima de la facultad científica, había comenzado.

De la misma forma, de acuerdo con la evolución natural de esta ley, la planta concreta o individual ya no será más el objeto del mito o fetiche, sino todas aquellas de la misma especie, o aquellas que se le asemejan. No habrá más nunca una primavera en particular, sino todas las primaveras, ni tampoco una gruta, cueva o montaña en

particular, sino todas las grutas, cuevas y montañas; en una palabra, las especies sustituirán a los individuos, el estereotipo (*type*) por el hecho. (MYC: 95)

Lo anterior nos lleva a un principio que es importante a la hora de entender la evolución del mito y de la ciencia como tales: *la abstracción siempre parte de lo concreto y poco a poco se aleja de él*. Lo anterior está en relación con el hecho de que las ideas abstractas o tipos genéricos son el resultado de la combinación de numerosas sensaciones semejantes o susceptibles de ser relacionadas entre sí, por lo que no hay abstracción que no tenga su raíz en percepciones o sensaciones concretas. La evolución del lenguaje mismo, como lo evidencia Vignoli con varios ejemplos¹², parte de términos que en un principio siempre señalan objetos específicos y tangibles y que luego son transformados con el uso hasta que señalan el estereotipo ideal o la forma genérica del objeto.

Claro está que lo que llama la atención es que para que tal comparación y recolección de sensaciones tenga lugar, se necesita de la memoria. Así, esta deviene en fuente constructiva de la capacidad de generalización. Sin memoria es imposible la formación de tipos ideales de los objetos, de la moral ni tampoco del lenguaje mismo.¹³

Este proceso de abstracción progresiva llega a su más alto grado con la elaboración de *símbolos ideales* (MYC: 113), los cuales están según Vignoli, en una etapa superior a la de los simples fenómenos personificados o entificados. En la medida en que el mito no comienza con los humanos, los pasos correspondientes para la creación del mito comienza en los animales. Estos pasos serían en su orden: percepción de los fenómenos, entificación o vivificación de los mismos y asignación a estos de un poder efectivo y real que puede o no ser beneficioso. El mito en los seres humanos iría

¹² Un ejemplo que da prueba de este hecho, es el caso de la palabra «cinco» en muchas lenguas arianas. «Cinco» remonta su origen a la palabra «mano». O en Finlandia donde *lukea* (contar), proviene de *lokke* que significa «diez».

¹³ Para Vignoli existen tres campos de abstracción que son en cierta medida, cronológicos: el campo físico, donde el hombre primitivo hace generalización y clasificación de las especies y conjuntos de cosas que le rodean, el moral, donde forma estereotipos ideales de comportamientos o ideas de lo bueno, de la rabia, del valor, el amor o el odio; y el intelectual que contiene las abstracciones necesarias para las matemáticas y las expresiones lingüísticas como desarrollo de conceptos como presente y futuro para expresar acciones verbales determinadas.

entonces más allá al crear, por medio de la memoria, una pervivencia del objeto como fetiche y luego como símbolo vivo y eficiente. Estos símbolos creados míticamente se abstraen progresivamente allende de la esfera de los fenómenos particulares, tal y como más adelante pasará con las ideas. No se trata ya de dioses o seres sobrenaturales, sino de conceptos y nociones morales (justicia, bondad, libertad, etc.). La ciencia misma no es otra cosa sino la radicalización de este proceso de creación de símbolos ideales.

En síntesis, ambas facultades (mito y ciencia) proceden de un tallo común que es el principio de entificación, y su diferencia sustancial consiste en que mientras el mito insufla vida a las percepciones, la ciencia lo hace con las ideas. Es de este modo que debemos entender la búsqueda científica de leyes y patrones en la naturaleza, esto es, como una radicalización del proceso de entificación de ideas o símbolos. Lo anterior nos permite derivar una serie de consecuencias importantes en el pensamiento de Vignoli. La primera de ellas es que aunque la facultad del mito es compartida entre hombres y animales, la ciencia es exclusiva del *homo duplex* ya que presupone la abstracción que es consecuencia, a su vez, del poder reflexivo en el ser humano. La segunda tiene que ver con los caminos que siguen mito y ciencia en su posterior desarrollo. Si entendemos bien el trazado genealógico que plantea el autor, entonces mito y ciencia no son dos facultades cronológicas, es decir que una no sigue a la otra. No son caminos paralelos, sino vías que se cruzan, se interconectan, se alejan, se entretajan y crean matrices de significado durante todo el proceso de evolución de los pueblos y las culturas. Para Vignoli el mito es el «cotiledón»¹⁴ de la ciencia. Es preciso entonces no sorprenderse cuando encontremos razonamientos y exigencias lógicas incluso en los primeros mitos de los que tenemos noticias.

Ya sea en la facultad de percepción y sus elementos, o en la clasificación interior de formas específicas, o incluso en el más perfecto conocimiento empírico de los fenómenos, [en] el progreso el mito y la ciencia continúan juntos [...] el primero se transforma en la cubierta, cáliz (*involucre*), matriz o, podría decirse, los *cotiledones* a través de los cuales la segunda se desarrolla y se nutre. Incluso en la ciencia más racional, esta facultad [la del mito] y estos elementos necesariamente son recurrentes, dado que en toda concepción humana encontramos un aspecto material, o su imagen mental, el objeto y su causa y, como veremos, alguna personalidad mítica que se identifica insensiblemente con ella. (MYC: 132)

¹⁴ En botánica, el cotiledón es el germen de la semilla de donde más adelante saldrán las hojas y el tallo.

La causalidad aparece entonces como un elemento sin el cual ni el mito ni la ciencia son posibles. La aprehensión y la formulación de leyes que determinan los fenómenos presuponen el principio de causa-efecto como uno de sus pilares fundamentales. Pero, ¿dónde y cómo tiene su origen tal idea causal? Aquí nuevamente Vignoli se remonta al pasado animal para explicar este proceso.

Los pasos de la percepción animal se pueden dividir fácilmente en tres: el reconocimiento de la forma externa del individuo, la especie, el objeto o el fenómeno; luego, la constitución del objeto como una entidad animada y por último, la adscripción de un *poder vago* pero efectivo y real en el objeto. Este proceso no debe contemplarse como etapas sucesivas que se contraponen unas a otras, más bien, debe verse como un proceso espontáneo en la que las tres instancias se dan simultánea y naturalmente en el acto mismo de la percepción. En el animal, la condición de posibilidad para la aprehensión misma del mundo externo es precisamente la capacidad de infundir su propia conciencia y poder psíquico en cada objeto de la naturaleza, dado que el animal es incapaz de conceptualizar lo externo como una *realidad objetiva*. El único camino para que el animal se relacione con los objetos circundantes es a través de un vago sentido de autoconciencia como «seres en un mundo de sujetos vivientes que constantemente actúan con el propósito deliberado de influenciarle» (MYC: 121) Así, la percepción del objeto exterior se ata para siempre con la un *poder efectivo*, con una capacidad para influenciar o afectar directa o indirectamente su mundo. Se perciben no sólo las características sensibles del fenómeno sino también el poder intrínseco del mismo. El hecho de animar al objeto con su propia personalidad es lo que da paso y origen a tal vínculo indisoluble. El objeto es concebido como una extensión de la vida psíquica del animal. De lo anterior se sigue que el animal, a pesar de no ser consciente del objeto *en sí*, es consciente de la causa en el objeto, o lo que es lo mismo, es consciente del poder que actúa en él.

La diferencia entre la causa-efecto aprehendida por el animal y la que se desarrolla posteriormente en el ser humano es que la segunda tiene un concepto de realidad objetiva, de mundo exterior, lo cual, como consecuencia de la capacidad de reflexión, permite la entificación a otro nivel más profundo y abstracto.

Esta unión entre el objeto y su causa, entendida esta última como una voluntad o un poder que tiene un propósito y una intención dada, es susceptible de ser rastreada en el lenguaje y en muchas actitudes en los seres humanos. Vignoli menciona varios. Cuando nos expresamos en términos del «buen tiempo» o «mal tiempo», el «mar traicionero», el «viento furioso», «el sol no quiere salir», etc.; o bien cuando adjudicamos o proyectamos partes de nuestro cuerpo en la naturaleza o en las ideas abstractas (el «pie de la montaña», el «brazo del río» o la «boca de la cueva», el «corazón del problema», el «cuerpo de doctrina», los «miembros de un partido», un «conflicto de ideas», etc.)

En otras palabras, la progresiva abstracción de las percepciones crea, gracias a la memoria, unos *estereotipos ideales* que serán luego convertidos en *símbolos*, los cuales tendrán y conservarán el mismo poder efectivo y su capacidad para afectar el mundo y al individuo aun cuando el objeto real no esté presente. Esta identidad entre la percepción interna del objeto (idea) y la percepción externa del mismo, es producto de la causalidad o del vínculo establecido entre el objeto-poder-causa desde nuestro pasado animal. Así, las imágenes mentales adquieren vida, se insuflan de un poder eficiente capaz de influenciar y transformar la realidad. Podemos elaborar, pues, un paralelo gráfico entre hombre y animal con las características anteriormente descritas (Figura 22).

ANIMAL	SER HUMANO
<ul style="list-style-type: none"> - Carece de capacidad de reflexión. - No tiene concepto de realidad externa u objetiva. Por ende, no hay un <i>objeto</i> fuera de él. - Identifica el poder efectivo en el fenómeno como una causa, mas no el objeto como causa eficiente del efecto. - Hay entificación, es decir posee la facultad mítica, pero sin memoria¹⁵ el proceso abstractivo es imposible. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se duplica a sí mismo. No solo se proyecta en lo exterior sino también se proyecta en su interior. - La causalidad ahora se concentra en un objeto. El objeto <i>es la causa</i> de un efecto. - La memoria le permite abstraer, mantener y evocar el poder primario del objeto. La idea se transforma en símbolo, revestido de una capacidad para afectar el mundo.

Figura 22. Paralelo animal-ser humano según las ideas de Tito Vignoli

¹⁵ No quiere decir esto que el animal no posea la capacidad de *recordar*, sino simplemente que dada su carencia de reflexión, no puede crear un concepto de objeto en sí mismo, por lo que no se puede configurar la imagen que permanece. La entificación dura lo que dura la percepción, al acabarse el estímulo acaba dicha personificación. Lo anterior no significa por ejemplo que el perro no recuerde que cuando alguien levanta una piedra contra él, muy probablemente le genere un daño. Sin embargo, el perro no crea una idea de piedra como un *símbolo* de dolor.

Aquí llegamos a un punto interesante: el momento en el que la imagen mental es revestida de un poder que trasciende su presencia real en el mundo. Según Vignoli, el fetiche, las imágenes y la proyección de vida en los contenidos del pensamiento humano, son susceptibles de ser explicados a través de este principio de la entificación. La relación entre memoria, símbolo y la tendencia a dotar de vida a los objetos se hace evidente precisamente en los procesos psíquicos que llevan a tales elaboraciones.

4.2.3 La imagen, el fetiche y el pensamiento

Para Vignoli, la evolución de los mitos parte de la creación de los fetiches y se extiende hacia una progresiva racionalización de los mismos, con base en una exigencia natural de lógica y concordancia de los relatos mitológicos entre sí. Los fetiches, son pues, la forma más primitiva de adoración y proyección psíquica. Éstos como consecuencia de la entificación más la capacidad de reflexión, comienzan por ser una mera situación en la que la imagen del objeto pervive en la memoria o aparece ante ella con el mismo poder que la sensación original, para luego, tras sucesivas etapas de desarrollo, plasmarse en una adoración o veneración de plantas o animales en los que se supone está *encarnado* un poder artífice de cosas buenas o malas.

La animación del mundo interior y su consecuencia directa, la idea de un alma o espíritu, es posterior. La idea misma de espíritu o principio vital se deriva de una personificación del viento que es anterior y más antigua. Dado que las brisas y vientos naturales habían sido personificados por un acto directo y espontáneo, la respiración y el acto de soplar fue asociado con la vida interior del ser humano tiempo después. «Es un hecho histórico evidente que el hombre personificó primero los fenómenos naturales y luego hizo uso de estas personificaciones para entificar sus actos internos, sus ideas psíquicas y sus concepciones» (MYC: 85). Esto nos lleva a afirmar que *primero hay una animación del mundo exterior y luego del mundo interior*. Conclusión importante ya que nos permite entender por qué es *tan fuerte* la pulsión o la tendencia a entificar los fenómenos naturales y cosas que nos rodean.

Esta fuerza primitiva y espontánea, causa radical y génesis de toda representación mítica y científica es según, Vignoli el sustrato mismo de toda producción estética. La misma facultad que permite adjudicar una subjetividad intencional a un fenómeno,

inconscientemente empuja al hombre a proyectar la imagen o la idea en un diseño, una escultura o un monumento. El viaje que emprende tal imagen mental hasta su materialización o externalización en el mundo está en relación con el proceso mismo del pensamiento y el origen del lenguaje.

En el mundo animal y en el del hombre primitivo anterior al lenguaje, *el pensamiento se da exclusivamente en imágenes*. Las asociaciones y relaciones entre los distintos objetos sucedían necesariamente, según Vignoli, al cambio de una imagen a otra. Las cosas sentidas o vistas eran representadas tal y como en un cuadro. Es en este sentido que debemos entender las posteriores palabras de «cercanía» o «lejanía», «arriba» o «abajo», «claro» u «oscuro», es decir, como expresiones de relaciones materiales entre posiciones relativas de objetos. Pero no basta con entender el pensamiento animal y del hombre primitivo como una mera pintura o cuadro: para comprender tal proceso debemos concebirla como una *imagen viva*, esto es en movimiento, o en palabras de Vignoli, como un cuadro que «constantemente forma una fresca combinación de sus partes» (MYC, 204). Es la elaboración de palabras y signos fonéticos la que permite delimitar y particularizar las imágenes, es decir, darles una forma articulada en la que el pensamiento es ahora representado por signos, y las imágenes son clasificadas y particularizadas en la mente dando origen al proceso mismo del raciocinio. Así, las imágenes son revestidas de un simbolismo que se traduce en la palabra misma. El avance de lo concreto a lo simbólico, propio del lenguaje, evidencia una fuerza de la idea por materializarse o exteriorizarse más allá de los límites concretos impuestos por el pensamiento en imágenes. El caso de Laura Bridgman, una ciega sordomuda que además había perdido su sentido del gusto desde los dos años de edad, muestra la fuerte tendencia de la cual hablamos.

Todo indicaba que ella pensaba en imágenes. Incluso sin sensación alguna de luz o sonido, ella emitía ciertos sonidos con su garganta para indicar a distintas personas cuando ella era consciente de su presencia o cuando pensaba en ellas, de tal manera que ella se veía impelida, de forma natural, a expresar con signos todo pensamiento o sensación que no eran percibidos exteriormente; y esto muestra la tendencia hacia una forma extrínseca de cada idea e imagen. (MYC: 207)

La elaboración de un diseño o cualquier dibujo no es más que la puesta en juego de tal fuerza exteriorizante de las imágenes y las ideas. El impulso de dibujar o de trazar figuras de animales, objetos, plantas y personas es tan antiguo como el hombre mismo. El ser humano es el único que lo hace incluso desde sus primeros años de infancia. Los

imperfectos esbozos de figuras humanas hechas por los niños o por los hombres primitivos son la muestra fehaciente de que el instinto imitativo está impulsado por el afán de materializar y plasmar las imágenes mentales en un objeto externo. No obstante, la satisfacción estética requiere otra explicación.

En efecto, no es solo el hecho de exteriorizar la idea o símbolo ideal. El punto es que este es expulsado *conservando el mismo poder* que la entificación espontanea le imprimió en un principio. Si la imagen mental o la idea es ante todo una imagen viva y con un poder o una subjetividad intencional, también su exteriorización en el dibujo, el talismán, el amuleto o el fetiche poseen tal voluntad. Así, mientras el hombre satisface su sentimiento estético, es, al mismo tiempo, consciente de algún poder misterioso e influencia supersticiosa en el objeto plasmado. La imagen como portadora de un *numen*¹⁶ o un espíritu había nacido.

Bien podría pensarse que la sucesiva independización del arte de otras esferas del conocimiento, le permitió al ser humano desprenderse de la *numinización* de las imágenes, dibujos y retratos, sin embargo, Vignoli plantea una serie de ejemplos que desmienten tal creencia. Las estatuas siguen siendo alrededor del mundo objeto de adoración o veneración. Guardamos las fotos o retratos de nuestros seres queridos con un recelo que solo es posible explicarlo por medio de esa numinización. Más aún, cuando alguien cercano muere o se aleja, el observar su figura en un retrato nos produce una sensación extraña de *presencia real* de ese individuo ausente. En el caso del espectador frente al cuadro, dice Vignoli, siempre existe una animación y personificación de lo que se ve, los rostros, las expresiones, el drama plasmado en un lienzo o en una escultura son interpretados como tales en la medida en que se les entifica. «La perfección relativa en una obra de arte, [...] se destaca y se confirma mediante la entificación de la imagen que subyace [al acto de mirar]» (MYC: 292).

¹⁶ Numen: *presencia* en latín. En su origen romano hacía referencia al sentido sagrado e inmanente presente en todos los objetos de la naturaleza.

4.3 Warburg y Vignoli

Lo que hasta aquí se ha hecho es básicamente plantear un esbozo de los elementos que podrían servir para interpretar la obra de Warburg. Es claro que no hemos agotado todos los conceptos de *Mito y ciencia*, pero tampoco era nuestra intención. Consideramos que los elementos enumerados son suficientes para trazar brevemente una relación entre ambos autores.

4.3.1 El temor y la proyección

Ya Gombrich ha llamado la atención sobre la importancia de la entificación en los planteamientos warburgianos, pero, por encima de todo, el papel del miedo en el proceso de proyección. De hecho, Gombrich toma este elemento como algo «fundamental» (Gombrich, 1986: 78). Quisiéramos, si es lícito hacerlo, aclarar un punto al respecto. En primer lugar, nos parece que el ejemplo que podría servir mejor para entender esta relación miedo-proyección no es el del caballo y el pañuelo (que es el tomado por Gombrich), sino el del pájaro y el recipiente donde toma su alimento. Vignoli, como lo mencionamos al principio, solía experimentar con animales en aras de contribuir de manera empírica con el avance de la teoría de la evolución. En una ocasión, preparó un experimento que consistía en que mientras un caballo pasaba por determinado lugar una persona agitara un pañuelo blanco sin que se viera ni la mano, ni el sujeto que lo agitaba. La reacción del caballo era exactamente igual a que estuviese ante un peligro inminente: huía despavorido sin siquiera comprobar si el objeto era o no realmente una amenaza. El segundo experimento, consistía en un pájaro que estaba acostumbrado a tomar su alimento en un recipiente determinado. Valiéndose de un ingenioso sistema de poleas y cuerdas escondidas, el recipiente de la comida era susceptible de ser movido sin que aparentemente hubiese nadie que lo moviera. Cuando el pájaro se acercaba a comer, el objeto, que debería estar inmóvil, se movía. La reacción del pájaro era la huida inmediata, al igual que en el caballo esta reacción era similar a la que se hace cuando se está frente a un peligro o una fuerza potencialmente perjudicial. El punto es que el pájaro prefería incluso no comer antes que acercarse al objeto en movimiento; si se acercaba, lo hacía con temor, e inevitablemente emprendía la huida en tanto el objeto entraba en movimiento nuevamente. Lo interesante en este segundo experimento es que el temor enfrenta a un instinto igualmente poderoso como el hambre, casi vencíéndolo.

No obstante, el acento del miedo como aspecto fundamental de la proyección es una interpretación warburgiana, no presente con esa fuerza en Vignoli. Este último en numerosas ocasiones reitera que el objeto entificado es percibido como dotado de un poder que *puede ser benéfico o maléfico*. Es la experiencia la que otorga esta distinción. Los animales reaccionan ante los objetos de acuerdo con sus experiencias, por lo que la prevención ante un objeto, una sombra o un fenómeno extraño es más que comprensible: esto permite la supervivencia. Sin embargo, el objeto que se mueve también puede ser una fuente de alimento o bienestar para el animal, es decir, el objeto es constituido como «un poder ofensivo o defensivo, o como un [poder] que satisface sus apetitos» (MYC: 117) Resulta claro entonces que el problema del temor, si bien aparece en Vignoli, es reforzado por las preocupaciones personales y «obsesiones» de Aby Warburg. Sus crisis nerviosas de adolescente hacen suponer que el escoger como objeto de estudio la superación de los miedos primitivos de la especie era también una forma de curar sus propias fijaciones íntimas. No obstante, señalar a Vignoli como la fuente de esa preocupación, como lo hace Gombrich (1986) es un error. El acento en el pánico y el horror que experimentamos ante las incontrolables fuerzas naturales o del destino es típicamente warburgiano. Más aún, la idea de que un mismo objeto pudiera ser tomado por los humanos como causa no únicamente de terror, sino de *satisfacción* al mismo tiempo, es de Vignoli. Ello resulta interesante si contemplamos esta idea como el embrión de la de la noción *bipolar* del símbolo en la obra de Warburg. Los mismos dioses que nos castigan son aquellos que nos premian y nos cuidan. Es en este sentido que Warburg habla de la *polarización* que ocurre por parte del artista que selecciona ciertos aspectos del pasado pagano. El artista selecciona aquello que le interesa del símbolo. Al controlar y manipular la imagen el terror al demonio que ella representa empieza a disminuir. La hemos controlado como en una lámpara que sella dentro de sí a un genio.

4.3.2 La causalidad y la coexistencia mito-ciencia

Quizás uno de los elementos más llamativos de la lectura de *ERS* de Warburg, es su constante llamado de atención acerca de que los aborígenes Moki no son gente estúpida. El indio Pueblo que realiza las danzas rituales para propiciar una buena cosecha no lo hace pensando que no hay que hacer más nada. Es decir, él *sabe* que la técnica es necesaria si quiere tener cosechas, por ende, radica en él un concepto de «causalidad». «[El indígena] intuitivamente reemplaza al efecto incomprensido con la representación

más concebible e intuitiva de su causa. La danza de las máscaras es la causalidad danzada» (Warburg, 2004: 60). Así, lo que nos separa de ellos no es la falta de un concepto de causalidad, sino que precisamente es esto lo que nos une.

Los indios Moki se encuentran entonces en un estadio entre la lógica y la magia que resulta muy extraño para nosotros. La tensión «esquizofrénica»¹⁷ entre estos dos polos se comprende más fácilmente si tenemos en cuenta los postulados del libro de Vignoli. Ciencia y mito se encuentran ligados íntimamente en su desarrollo, el progreso de una es el progreso del otro y viceversa. En efecto, el germen de la facultad científica se encuentra ya presente en los primeros mitos, y en la ciencia más racional encontramos aún los vestigios de la entificación de ideas, palabras y conceptos. Así, la idea de la causalidad es rastreable en los estados más primitivos del hombre, Vignoli incluso la circunscribe al mundo animal. El insuflar en los objetos la idea de un *poder causal* es la última etapa de la percepción y aprehensión del mundo por parte de los animales. Por tanto se remonta a los principios mismos que hacen posible la relación entre el sujeto y su entorno. Al igual que el problema del mito es la causa del fenómeno, este es el centro mismo del problema de la ciencia. «Si desde el principio la idea imaginativa de una causa está activa en el mito, la concepción de una causa es igualmente necesaria para la ciencia. Es su ocupación explicar la razón de las cosas y en qué consisten ellas» (MYC: 154)

4.3.3 La bipolaridad de la imagen en movimiento

Warburg presta especial cuidado en la forma como el poder bipolar de las imágenes y los símbolos se mantienen y perviven a través de las épocas. Resulta interesante que encontremos en Vignoli una importancia suprema del papel de las imágenes en la construcción misma del pensamiento a través de la memoria, considerando a esta última como fuente de la abstracción. Es la memoria la que permite crear el fetiche y los símbolos. El poder traer a voluntad una imagen con la misma fuerza y poder que se le adjudicó espontáneamente en un principio, hace que la imagen recordada venga o retorne con una carga benéfica o perjudicial, dependiendo del caso.

¹⁷ El término es de Warburg, 2004: 26.

Es posible entonces, no solo trazar un paralelo entre estos dos autores con respecto a la imagen como un objeto cargado de una energía bipolar, sino también en el revestimiento de vida en la imagen. Una imagen es siempre un objeto susceptible de ser dotado de movimiento y vida. El estudio warburgiano de las *Pathosformel* (fórmulas de expresión) puede contemplarse a la luz de los planteamientos de Vignoli, es decir, el análisis de cómo las pinturas del Renacimiento retoman fórmulas que funcionaron bien en la Antigüedad para expresar patrones de la «vida en movimiento» en los cabellos o los ropajes, se relaciona directamente con la capacidad de entificar las imágenes que observamos. Basta recordar que para Vignoli, somos capaces de captar la gracia de un movimiento en una escultura porque de alguna manera actuamos *como si estuviese realmente* en movimiento.

Pero el trabajo con las imágenes en movimiento es delicado. Se debe evitar, en lo posible, exagerar el movimiento. Para ambos autores la imaginación juega un papel fundamental en la percepción de una buena obra, es decir, no debe haber un abuso en la perfección y definición de los patrones en las imágenes. El engaño estético al que nos sometemos al dotar de movimiento a las imágenes depende también del equilibrio en el uso de las fórmulas de expresión. Una sobreactuación de las posturas y gestos basta para que el hechizo del dinamismo de la figura se rompa.

Nuestra imaginación puede proporcionar la semejanza, los miembros, color y diseño en una figura o paisaje sutilmente esbozado o en una estatua toscamente tallada. Escuchamos frecuentemente las quejas de que una obra de arte está demasiado terminada, y nos disgusta y desagrada porque no deja que la imaginación proporcione nada. (MYC: 293)

El uso indiscriminado de los «superlativos» de las expresiones llamó la atención de Warburg en obras como la de Ghirlandajo. Es decir, las «fórmulas pathos» conllevan un peligro en su uso: la intensificación excesiva de las formulas usadas para expresar el dolor o el éxtasis conlleva a una pérdida de fuerza de tales expresiones.

Un artista como Ghirlandajo, que pretendía conseguir una expresión fisionómica más intensa que la corriente, [...] podía, por supuesto, haber elaborado el material tradicional y lograr el efecto deseado mediante un simple aumento gradual de los rasgos relevantes. No obstante, cuanto más se empeñó por conseguir una intensidad autentica menos le satisfizo un procedimiento de esta índole. [...] Así pues, hay un peligro inherente en el

uso artístico de los superlativos que solo un maestro puede esquivar. (Gombrich, 1986: 169-170)

De lo que se trata en la imagen no es de representar *exactamente* la realidad o de realzar retóricamente sus expresiones. El límite difuso entre el uso y el abuso de la fórmula de expresión es primordial para que la fuerza de la imagen sea complementada por nuestra imaginación y sea verosímil. El sensacionalismo barroco, por ejemplo, constituye según Warburg un exceso que rompe el delicado equilibrio entre la serenidad y el éxtasis orgiástico.

Por otro lado, si en Vignoli la imagen cargada de vida a través de la entificación se vuelve, a través de la memoria, en el origen mismo de la abstracción lógica, esto es, en el caldo de cultivo para toda ciencia; en Warburg la lucha que permitió conjurar los demonios de la imagen (como en la astrología) no ha terminado. La imagen siempre puede volver a *moverse*. Los antiguos temores irracionales producto de contemplar al mundo lleno de voluntades y espíritus siempre pueden volver. Así, el paso del «complejo monstruoso al símbolo ordenador»¹⁸ está marcado necesariamente por una tensión constante en la que la luz de la lógica que permite el triunfo sobre las tinieblas de la superstición y los temores irracionales se encuentra siempre en peligro de apagarse. Tal y como Vignoli, Warburg cree en esta victoria como único mecanismo para salvar al ser humano de los peligros y retos que le impone su propio desarrollo cultural.

¹⁸ Cuaderno de notas de Aby Warburg citado en: Gombrich, 1986: 236.

5. *El símbolo* (1887)¹



Figura 23. Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)

¹ «Das Symbol», fue publicado originalmente en *Philosophische Aufsätze: Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctorjubiläum gewidmet*, 153 ff. 4, Leipzig, 1887, el mismo año de la muerte de su autor. Dos años después este ensayo sería incluido en la recopilación póstuma de textos de F. T. Vischer: *Altes und Neues*, tomo IV, Stuttgart: Bonz & Co, 1889. Fue esta última publicación la más famosa y conocida. En adelante ES.

Pero el acto de transferencia anímica (*Seelenleihung*) permanece como un movimiento natural y necesario propio de la humanidad, incluso cuando ella haya superado desde hace mucho tiempo al mito.

- ES: 204 .

El concepto de imagen como símbolo, corazón de la visión warburgiana del arte, no tiene un antecedente más directo que el ensayo del filósofo Friedrich Theodor Vischer (Figura 23) *El símbolo*; publicado en 1887. Este texto podría leerse como un intento por trasladar la discusión sobre la naturaleza del símbolo de un plano lógico a uno psicológico; y es este paso precisamente lo que interesa a Warburg. Este cambio permite una nueva interpretación del papel que juega la imagen, artística o no, no solo para el sujeto, sino también *dentro* de la cultura². ¿Nos vinculamos mágicamente con la imagen que vemos hasta *sentir un poder* en ella? ¿La despojamos racionalmente de su magia hasta neutralizar sus efectos desacralizándola? Estas preguntas, que recorren toda la obra de Warburg ya se encuentran en potencia en el texto de Vischer, en donde el símbolo se lee como algo más allá de una simple conexión entre imagen y significado: se trata de una experiencia que involucra emociones profundas y creencias íntimas.

5.1 El contexto hegeliano de *El símbolo*

Todo el arte simbólico puede a este respecto concebirse como una incesante pelea entre la adecuación e inadecuación de significado y figura

HEGEL, *Lecciones sobre estética*.

La obra de F. T. Vischer, que abarca filosofía, poesía y literatura, se puede circunscribir dentro de una época en la que el pensamiento hegeliano era un referente fundamental de la actividad intelectual alemana. Sus ideas acerca de la divinidad presente en todos los seres y de la unidad esencial de la naturaleza le valieron una censura académica de dos años en la Universidad de Tübingen, en una época en la que las pugnas entre hegelianos de izquierda y de derecha estaban en pleno apogeo.³ Su obra más importante *Estética o ciencia de lo bello* (1846) es un intento de fundamentar una estética que permitía una

² Cfr. Gombrich, 1992: 81

³ Cfr. <http://www.friedrich-theodor-vischer.de/>

interpretación del arte como un encuentro del espíritu con la naturaleza. Una suerte de dialéctica hegeliana aplicada, esta vez, a los conceptos de forma y contenido.

No obstante, *El símbolo* pertenece a otro momento de su vida. Escrito durante sus últimos años de vida académica, este ensayo denota una distancia crítica frente a sus propias ideas de juventud. En varios apartes se permite una revisión sobre ciertos postulados de su extensa obra (de 6 tomos) *Estética o ciencia de lo bello*; además, la manera en que aborda el problema del símbolo en este texto, si bien parte de Hegel, se aleja de él en tanto extiende la discusión a ámbitos que no permitía la dialéctica del maestro.⁴

En particular, Hegel había dedicado una parte de sus *Lecciones sobre estética* a la discusión sobre el símbolo. Dicha disertación se enmarca dentro de una teoría general del arte como una búsqueda incesante por la adecuación perfecta entre contenido y forma, por lo que la *inadecuación* (*Unangemessenheit*) propia de las formas simbólicas hace que éstas últimas se encuentren, según Hegel, en el estadio más inferior del arte. ¿En qué consiste esta inadecuación? En el hecho que el símbolo para Hegel resulta *ambiguo*, esto es, porque siempre dice más de lo que muestra, siempre es posible buscarle nuevos significados, nunca se agota en sí mismo. El sol, en el Antiguo Egipto simbolizaba a Ra, pero este a su vez representa la vida y la resurrección, que también se representaban con la salida del astro rey y así sucesivamente. Cada capa de significados *posibles* abre consigo *nuevas* capas de significados. Esta inadecuación es, entonces, el resultado de un proceso en el que el símbolo escoge *solo una* de las propiedades del objeto a representar, mientras guarda para sí otras posibles representaciones posibles.

[Aunque] el contenido que es el significado y la figura que es empleada para su denotación concuerden en *una* propiedad, sin embargo, por otro lado, también la figura simbólica contiene para sí *otras* determinaciones de todo punto independientes de aquella cualidad común una vez significada por ella» (Hegel, 1989: 227).

De esta manera, la ambigüedad es parte esencial del símbolo. De la plurivocidad inherente a toda forma simbólica emana su capacidad para ampliar los alcances del espíritu humano. Pero es esta ambigüedad la que, al mismo tiempo, incomoda a Hegel. Si el arte ideal es la adecuación perfecta entre la idea y la materia, el símbolo queda

⁴ Cfr. Vischer, 2009: 203 y Arlette, 2009: 72

necesariamente por fuera de él. La búsqueda artística en la historia, vista a través de los lentes de la constante hegeliana de negación y superación de las contradicciones, comienza precisamente en una etapa de confusión y multiplicidad de sentidos; y termina en el arte romántico en cuyo seno la idea encuentra la manifestación adecuada en la expresión material. Representado en la pirámide y la esfinge, el arte egipcio es la encarnación más viva del primer periodo. Ambos monumentos están rodeados por un halo de multiplicidad de sentidos que los cierra por completo a cualquier interpretación definitiva. Su hermetismo es también la consecuencia de ser símbolos en sí mismos: siempre existen *otras* lecturas posibles de ellos. En sus propias palabras, ambos monumentos son la muestra fehaciente de que «los símbolos propiamente dichos son, antes y después, problemas irresueltos» (Hegel, 1989: 292)

La forma en que el simbolismo se manifiesta en la historia tiene para Hegel⁵ tres momentos: un *simbolismo inconsciente*, en donde el símbolo *no se reconoce como tal*. Aquí inicia la lucha entre contenido y forma, pero tal división no es explícita en tanto la distinción entre ambas cosas (forma y contenido) no se ha realizado. La religión zoroástrica y las manifestaciones artísticas de la antigua India estarían en una etapa aún anterior a este simbolismo inconsciente, dado que en ellas apenas despunta la diferenciación necesaria entre la divinidad y su manifestación. En Egipto, por el contrario, el simbolismo inconsciente alcanza su máximo desarrollo al brindar imágenes que llevan la plurivocidad al extremo: la manifestación no es la divinidad, como la pirámide no es el reino de los muertos, y sin embargo, la forma externa no es *mera* materialidad sensible. En ella se oculta algo que devela la naturaleza misma de la idea, y este ocultamiento es la ambigüedad propia del símbolo. Pero lo representado *se confunde* con la representación misma de igual manera en que el hombre se mezcla con el animal en la figura de la Esfinge. La idea (espíritu) se hunde en la materia (naturaleza) hasta fundirse en una unidad.

Un segundo momento tendría lugar en el *simbolismo de lo sublime*, en donde la idea supera la representación de ella a tal punto que la inadecuación de la figura sensible es imposible de superar. El pueblo hebreo y su prohibición de imágenes de Dios, el panteísmo de la India y la poesía mahometana son la encarnación de este tipo de

⁵ Para toda esta sección cfr. «Sobre el símbolo en general», en Hegel, 1989: 269 y ss.

simbolismo. Aquí, lo divino se encuentra por encima de lo sensible. No hay representación posible porque la naturaleza misma es inferior a la idea. La relación entre forma y contenido ha cambiado en la medida en que el dios judío, por ejemplo, no ofrece ningún contenido sensible. Pero es en el tercer momento, el del *simbolismo consciente*, donde idea y forma se diferencian y el sujeto juega libremente con la conexión entre ellas. La metáfora, la fábula, la alegoría y la semejanza son la evidencia de que este paso se ha dado. A través del *como si*, el lenguaje permite la separación progresiva de la inmediatez, en tanto crea un espacio de significado en el cual el sujeto *se reconoce a sí mismo como agente* del acto de diferenciar la imagen de la idea. No obstante, esta toma de conciencia por parte del sujeto es el principio de la muerte de lo simbólico. Hegel interpreta así lo simbólico desde el arte, como una etapa a superar históricamente.

Me interesa resaltar dos aspectos: a) desde esta lectura hegeliana, lo estrictamente simbólico estaría inscrito en la esfera de lo inconsciente, esto es, cuando el símbolo es vivido y sentido como algo real y no como mera comparación; y b) el criterio para la clasificación del simbolismo en distintos estadios resulta ser la manera en que la idea (el sentido [*Sinn*]) se relaciona con la forma [*Bild*]. Estos dos aspectos son el punto de partida de *El símbolo*; y el resaltarlos permite reconocer con mayor facilidad cual es el aporte de Vischer a la reflexión planteada por Hegel.

En primer lugar, Vischer está rechazando la afirmación de que lo «simbólico mismo ha de considerarse como una *forma de arte*» (Hegel, 1989: 277). Al trasladar el problema a un campo psicológico Vischer se topa con el uso lingüístico del término ‘simbólico’ en la vida diaria y admite que este uso común de la palabra no solo tiene sentido, sino que, de hecho, este *acto* podría guardar una parte de la respuesta sobre la esencia del símbolo. «El uso del lenguaje denomina también como simbólico la personificación, lo mítico y lo alegórico. Sería mejor, hacerle caso y extender el término simbólico a *todas* las formas mencionadas» (Vischer, 2009: 206). De esta manera, la pregunta ya no es si lo simbólico está o no a medio camino del arte ideal hegeliano, o de la adecuación perfecta entre imagen y sentido, sino cómo las distintas formas de conexión entre estos dos aspectos son *vivenciadas* por el sujeto que intenta transmitir una experiencia a través del lenguaje.

En segundo lugar: para encontrar los distintos tipos de conexión imagen-sentido la clasificación hegeliana es útil sólo hasta cierto punto. Si bien la existencia, en el texto de Vischer, de un simbolismo consciente y uno inconsciente tiene su antecedente en las afirmaciones de la *Estética* de Hegel, la formulación de lo simbólico en Vischer no se reduce únicamente al estadio oscuro y confuso de la identificación progresiva entre idea y forma, como sí ocurre en Hegel. De hecho, el autor de *El símbolo* aborda el problema desde un plano *vivencial*, lo cual desborda propiamente la esfera del arte o la lógica, para ubicar su preocupación en el *acto* simbólico. Se trata de esclarecer no el concepto de símbolo, sino cómo es la actividad simbólica del espíritu humano. Es por esto que, ya en las primeras líneas, Vischer afirma la insuficiencia del concepto de inadecuación para definir al símbolo. Si en Hegel había un sentido negativo con respecto al papel que los símbolos juegan en la historia —entendiendo *negativo* no en su sentido de malo, sino como algo a superar dialécticamente— en Vischer tal negatividad se pierde. Esto es importante porque en el texto hay una reivindicación de la importancia de la dimensión simbólica incluso para el lenguaje mismo, y es esto lo que llama la atención de Warburg, más allá del tinte romántico-positivista de Vischer.

5.2 Tres formas de conexión imagen-sentido

La primera definición de símbolo que encontramos en el texto de Vischer es quizás la más corriente y extendida: «El símbolo no es más que una vinculación externa de imagen y contenido a través de un punto de comparación» (2009:200). Ahora bien, lo que él entiende por imagen también incluye las representaciones mentales (*Vorstellungen*) que hacemos de los objetos y no sólo las meras intuiciones sensibles. Así, al afirmar que toda gráfica está al servicio de la expresión de un pensamiento se amplía el horizonte del problema imagen-contenido: las imágenes presentes en un discurso también podrían llamarse simbólicas.

¿Cuál sería entonces la diferencia entre una metáfora, una comparación y el símbolo? Las metáforas y comparaciones gozan de una ventaja a la hora de interpretarlas, dado que el mismo discurso les brinda el contexto suficiente para ser fácilmente comprendidas. En *Hamlet*, Ricardo III es calificado como tritón tumefacto de veneno o araña barrigona y aunque el fundamento de la comparación está ausente, no es difícil para el lector saber de qué se trata, cual es el sentido de la frase. La comprensión del símbolo, sin embargo,

no es tan automática, su relación no es tan evidente.⁶ No es tan fácil saber que un barco puede representar a la iglesia cristiana, o que el león sea símbolo de magnanimidad, por ejemplo. Según Vischer, siguiendo a Hegel, esto se debe al carácter *ambiguo* del símbolo. Es decir, consecuencia del hecho de que el punto de comparación entre el contenido y la forma, para su establecimiento, se apoya en una sola propiedad de lo representado, dejando otras posibles conexiones abiertas.

No obstante, la inquietud de Vischer es otra: se pregunta cómo es posible que ocurra esto *en* el sujeto. Si un discurso es capaz de generar, a través de la palabra, una imagen simbólica es porque la fuente que nutre al símbolo no son los sentidos (signos visuales o gráficos), sino la imaginación. «El símbolo no siempre debe presentarse ante los sentidos externos, sino que también puede manifestarse a los ojos internos, a la representación [*Vorstellung*] a través del discurso». (Vischer, 2009: 202) Por ende, la unión entre la imagen y el sentido no acaece en el mundo, sino *dentro* de alguien. Es un *acto* del espíritu vinculado [*verbindendes Geistes*], esto es, una actividad interior de quien hace la conexión. Este es el paso psicológico que habíamos anunciado. El objetivo central del texto será pues describir las distintas maneras en que es posible experimentar o vivir internamente esta conexión.

5.2.1 Simbolismo oscuro y no-libre

Este primer tipo de conexión se encuentra, según Vischer, en el campo de la confusión entre imagen y sentido. Para el creyente religioso, por ejemplo, los objetos *no* simbolizan los poderes que representan, ellos *son* los poderes. Así, el cuerpo de Cristo en la Eucaristía literalmente se asimila como comida. El pan y el vino *no representan*, sino que *son* el cuerpo y la sangre de Cristo. «Así, por ejemplo, el toro se transforma en símbolo de la energía primordial a través del punto de comparación con su fuerza y virilidad, pero se confunde con ésta» (Vischer, 2009: 204). Para el creyente no hay símbolo como tal. En el caso del matrimonio, solo las palabras del sacerdote, la bendición de los anillos o el lazo que ata ambas manos durante la ceremonia le confieren a la unión su verdadera

⁶ «Por el contrario, el símbolo se ofrece [solo] a los sentidos, a los ojos, y aquí no hay un discurso, cuyo lenguaje vivaz me ayude y me lleve a que entienda automáticamente su palabra atrevidamente ambigua. Aquí el tema que se compara no me ha sido dado previamente.» (Vischer, 2009: 202)

fuerza y esto no es una simple metáfora. Dado que el espíritu religiosamente vinculado identifica, de manera inconsciente, lo representado con el objeto o la imagen, la fusión se hace tan fuerte que no se puede percibir. Sólo la mirada de una persona *no vinculada* con la creencia podría separar tales elementos.

Sin embargo, cuando el «cuchillo del análisis racional» disecciona el comportamiento del creyente lo despoja de su íntimo valor de verdad. *El almuerzo del conde de Boulainvilliers* de Voltaire sería la muestra de lo que sucede cuando la racionalidad intenta emitir juicios en el terreno de la creencia religiosa: la frivolidad y la simplificación de los actos de la persona creyente hacen que aparezcan como algo despreciable.⁷

Ahora bien, en la medida en que el mito es una personificación consciente o creída, ¿podemos decir que el mito es simbólico? ¿Es decir que el mito es lo mismo que el símbolo? Para Vischer depende cómo enfoquemos el problema. En un principio podría pensarse que son distintos en la medida en que el mito exige un proceso más complejo de elaboración: los personajes míticos tienen una personalidad completa tan complicada como la de cualquier ser humano. Los dioses se tornan a su vez en fuente de castigos y dádivas. Cambian de humor y toman decisiones. De hecho, es este reflejo de las múltiples dimensiones humanas lo que hace de los actos de los protagonistas de las historias fantásticas algo verosímil. En otras palabras, mientras el símbolo establece su punto de comparación en *un solo elemento* de los muchos que posee el objeto a representar, los mitos encarnan en sus personajes una *multiplicidad* compleja de elementos, lo cual les otorga más vivacidad y realidad.

⁷ En este texto Voltaire, propone un hipotético encuentro entre el conde Henri de Boulainvilliers, introductor de las ideas de Spinoza y Leibniz en Francia, el abad Couet, vicario general del cardenal de Noailles, y por último, Nicolás Freret, orientalista famoso, que era un libre pensador notable. Los tres personajes históricos fueron escogidos por Voltaire, aprovechando el hecho de que todos ya habían muerto para entonces, para adelantar una discusión en la que se ataca a la religión como institución y forma de pensamiento dogmático. A través de la obra, el abad Couet, es forzado a conceder la razón a sus oponentes una y otra vez; ellos, por su parte, logran demostrar que, de cierta manera, la filosofía es más valiosa para la humanidad que la religión, en tanto ésta última se transforma en fuente de supersticiones y fanatismo. El caso puntual que cita Vischer es el momento en que Freret acusa a la Iglesia Católica de caer en una idolatría al considerar que «un pedazo de masa [...] en virtud de unas palabras en latín [...] deviene en el dios creador del universo». Él ridiculiza la visión del abad al afirmar que de ser cierta la *transubstanciación real* de la harina en algo divino, el destino final de toda eucaristía, dado el proceso de digestión natural, sería el retrete de la habitación. Al parecer no hay versión en español de *El almuerzo del conde de Boulainvilliers*. El texto en francés puede encontrarse aquí <http://ia700608.us.archive.org/8/items/ledinerducompted00volt/ledinerducompted00volt.pdf>

Es decir, lo que lógicamente sería una ganancia, se postula a sí mismo como un complejo, como una caja de resonancia sin el cual esta alma [del mito] no sería alma. Solo así, solo en un pecho lleno [de vida] se entusiasma el contenido del símbolo hasta lo sentido y lo deseado [*Gefühlten, Gewollten*]. (Vischer, 2009: 206)

No obstante, nuevamente el giro psicológico de Vischer replantea el problema: lo relevante no es si el concepto de mito coincide o no con el concepto de símbolo, sino cómo el sujeto experimenta el mito en *su interior*. Es decir, si cree fervientemente en él o no. Si nos enfocamos en el uso del lenguaje y las palabras, observa él, encontramos que el mito *también* puede ser considerado como algo simbólico. Está claro que para el creyente del mito las acciones de los héroes son históricas y reales. Pero para quien usa el mito como mero motivo estético en el arte y el lenguaje, tales eventos míticos no son fácticos. Este último sabe perfectamente que se trata de un engaño que solo es posible a través de la fe ciega. Esta es, entonces, otra forma distinta de vinculación de imagen y sentido.

5.2.2 Simbolismo lúcido y libre: la creencia poética

La *creencia poética* se postula como una forma de simbolismo consciente en el que el sujeto encuentra un *núcleo* (*Kern*) en el producto de la fantasía. En otras palabras, encuentra una verdad interior en el enlace imagen-sentido del creyente. Se trata de aquel sujeto que *sabe* que la conexión imagen y sentido es simbólica y usa la representación conscientemente como un motivo estético. En este tipo de experiencia interior del símbolo la persona es consciente que el pan y el vino, retomando el ejemplo, son *representaciones* de una idea de salvación y redención de los pecados. El sentido del símbolo se hace visible, no está oculto, ya que no está del todo confundido con la imagen (pan y vino) en que aparece. Cabe anotar que Vischer no está hablando del sujeto analítico que solo ve el mito un conjunto de *meras* invenciones de la fantasía; la creencia poética se refiere al individuo que logra encontrar algo valioso dentro de la maraña de ideas supersticiosas, se hace con ese algo y luego juega libremente con ello en el arte, esto a pesar de reconocer el engaño. Así, el uso del término «simbólico» para referirse al mito se justifica en la medida en que para el no-creyente la verdad interior representada en la imagen mítica es sentida de manera *simbólica*, no como una verdad objetiva. Una imagen interesante no tiene que ser, en este último sentido, una imagen verdadera. (Vischer, 2009: 209)

En una bellísima descripción de la virgen de la capilla Sixtina de Rafael (Figura 24), Vischer nos convence que no necesitamos creer en María como ser sobrenatural y en su mito de ascensión para apreciar la verdad interior del cuadro:

La madre de Jesús no es para nosotros un ser superior fuera de la ley natural, ni la madre de Dios, ni ascendió al cielo, ni es reina del cielo. A pesar de esto, [...] tomemos la Virgen Sixtina de Rafael. Cada movimiento de estos rostros parece decir: ninguna palabra, ninguna lengua puede nombrar las delicias del mundo bendito de donde yo vengo flotando, los ojos bien abiertos de un niño lleno de presentimientos que sueña lejos de estas delicias celestiales. Una brisa de lo alto juega con sus rizos, se puede escuchar el susurro del ropaje de la madre a partir del movimiento de la levitación inferior. San Sixto señala afuera y abajo a su feligresía, para la cual él ha suplicado la visión celestial. Santa Bárbara luce dichosa por el permiso concedido del puro regocijo en el mundo bendito de abajo, y con la misma expresión de sincero disfrute en el rostro infantil se muestran los dos graciosos querubines, los cuales el artista pintó después como otros testigos de la alegría celestial inefable de la imagen única y visionaria que se nos muestra (Vischer, 2009: 208).

Los mitos así asumidos se vuelven una fuente de riqueza inigualable para el arte. Los motivos estéticos de la pintura y la escultura se nutren precisamente de ellos. Lo simbólico es lo mítico creído sin una fe verdadera. Los eventos narrados en los mitos y las hazañas de sus protagonistas son concebidos ya no como hechos históricos, sino como un punto de partida para la expresión de una verdad artística. El mito, despojado de los fantasmas de la creencia ciega, revela una verdad solo posible de leer desde esta no-vinculación con el contenido de su relato. Este tipo de creencia permite usar este núcleo [*Kern*] de la fantasía del relato mitológico para crear nuevas formas de expresión, nuevos motivos, nuevas imágenes. La plurivocidad del símbolo nuevamente genera un espacio para la creatividad y el libre juego del espíritu humano, con lo cual, la conciencia de la distancia que separa a la imagen del sentido permite apreciar dimensiones que están ocultas a los ojos del creyente fervoroso. De esta forma, la imagen-símbolo cambia para siempre la manera en que afecta al sujeto. El sujeto vive la imagen de manera distinta en la creencia poética. Recordemos que Vischer no está tomando en cuenta la postura de aquél que ridiculiza el contenido de los mitos —como el ejemplo de Voltaire—. Más bien, deberíamos decir que este tipo de sujetos *no cree* en el símbolo. En la relación entre imagen y contenido sólo ve la manifestación de la capacidad asociativa de nuestra mente. Por el contrario, la creencia poética parte precisamente de un acto de apertura hacia la imagen misma. Poco importa que el vino y el pan de la eucaristía no sean *realmente* el cuerpo y la sangre de Cristo, la aspiración de la redención y la vida eterna

es una preocupación auténticamente humana. Pero en el medio de ambos extremos, la creencia completa y la creencia poética, habría una tercera forma de vinculación que, a pesar de anclarse en la relación oscura de la superstición, anticipa la distancia que el simbolismo libre dibuja entre la imagen y el sentido.



Figura 24. La Madonna Sixtina, Rafael Sanzio, 1514.

5.2.3 El centro: la animación de la naturaleza

En palabras de Vischer la animación de la naturaleza [*Naturbeseelung*] es el acto de préstamo mediante el cual atribuimos nuestro espíritu a lo inanimado y lo llenamos de nuestros estados de ánimo.⁸ A primera vista fácilmente podría confundirse con la manera oscura y no-libre del creyente. Pero el motivo para diferenciar ambos momentos es el hecho de que tal animación es involuntaria, por un lado, y sin embargo libre, por el otro. Es consciente y, *al mismo tiempo*, inconsciente. Cuando usamos la expresión «el clavo *no quiere* entrar en la tabla», le atribuimos una personalidad al objeto sin siquiera percatarnos de ello, o en otras palabras, sin que sea nuestra intención. Pero la adjudicación de estas voluntades se hace desde lo más profundo del espíritu humano. Todas nuestras aspiraciones, nuestros miedos, conflictos, esperanzas y luchas quedan plasmadas en las expresiones poetizantes que abundan en el lenguaje cotidiano. El viento *ruge*, la tormenta *amenaza*, la mañana *canta*, etc., son frases que no sólo enriquecen nuestra experiencia lingüística, sino que la hacen posible. Sin expresiones de este tipo el lenguaje quedaría reducido a ser un elemento incapaz de transmitir vivencias y experiencias íntimas.

Por ejemplo, no solo dejamos que el poeta nos engañe con expresiones contradictorias como «luz sombría» o «sol nocturno», sino que celebramos tal engaño. Según Vischer este acto de engaño es más elevado que la misma verdad, dado que somos nosotros mismos los que nos engañamos. El sujeto aquí se encuentra psicológicamente en un espacio entre la creencia ciega en las proposiciones de un discurso, por un lado, y el darse cuenta de que lo que se dice es mentira, por el otro. Es falso que la uva desee calor, pero nos *reservamos* [*vorbehalten*] la posibilidad de percatarnos de ello. En este juego mental, que resulta solo comprensible desde una perspectiva dialéctica hegeliana, el sujeto *no quiere* saber lo que él *ya* sabe. La transferencia de nuestros estados internos a las cosas que nos rodean es posible gracias a que decidimos olvidar por un lapso que sabemos que existe un ‘como si’ en la proposición. Simplemente optamos por ignorarlo. Es en este sentido que es una reserva: el sujeto puede *fácilmente* recobrar la conciencia en que la unión imagen y sentido es simbólica, que tal unión es producto de la fantasía. Pero se reserva el derecho de hacerlo.

⁸ Cfr. Vischer, 2009: 211.

¿Como deberíamos nombrar al acto al que aquí nos referimos? K. Köstlin lo ha llamado simbolismo formal. Pero se debería encontrar un término que exprese la interioridad del comportamiento. ¿Simbolismo interior, quizás? Suena demasiado emocional para un término. ¿Sería preferible una palabra de una lengua muerta? ¿O bien, simbolismo íntimo? Parece que lo mejor es hacer referencia al nombre de *empatía* [*Einfühlung*], que en Volkelt goza de una inmerecida falta de atención. (Vischer, 2009: 214)

De esta manera, la identificación del sujeto con el objeto es posible a un nivel más elevado que en la creencia religiosa. Se trata de una proyección emocional en lo *otro*. A través de una entrega momentánea al lado oscuro y no-libre del simbolismo el sujeto establece una conexión particular con la imagen. Este acto, que Vischer llama «disposición estética», está en la raíz misma del concepto de símbolo.

5.3 Warburg y T. Vischer

Edgar Wind ha señalado la importancia de *El símbolo* para comprender la obra de Aby Warburg como un conjunto.⁹ Señala que él hizo muchas anotaciones de la introducción al *Atlas Mnemosyne* y de ERS, sus dos últimos textos, mientras leía una y otra vez el anterior texto de Vischer. No debe olvidarse que la misma obra había sido citada en su juventud en su trabajo doctoral sobre Botticelli, y es esencial para la comprensión de un trabajo tan minucioso como el de Lutero. Esto, por supuesto, no debería parecernos algo casual si tenemos en cuenta que la idea de la empatía [*Einfühlung*], con su postura central entre dos extremos (el religioso y el racional-analítico), permanece de fondo en todos estos trabajos. Nos atrevemos a afirmar que siempre que Warburg usa el término 'empatía' lo hace teniendo muy presente la anterior explicación de Vischer.

5.3.1 Usener, Warburg y la historización de Vischer

El contacto de Warburg con la Smithsonian Institution en Estados Unidos, durante su viaje a Norteamérica en 1895, reafirmó su interés en la antropología y el estudio de la historia de la religión, heredado de su maestro Hermann Usener. La influencia de este filólogo alemán en el autor de *El ritual de la serpiente* no debe menospreciarse, dado que su intento por comprender las religiones antiguas y el origen de la cultura griega a partir

⁹ Cfr. Wind, 1993: 69

del estudio y comparación con los pueblos primitivos sobrevivientes fue determinante en la formación académica del joven Warburg. El enfoque psicológico y antropológico del problema de los mitos antiguos, así como la importancia de la supervivencia de la antigüedad jugaban un papel central en los cursos que Usener impartía. «La mayor parte de la clase de Usener estaba dedicada a repasar las teorías de la mitología, los mitógrafos y sus variadas interpretaciones, tema que fue capital no sólo para Warburg, sino también para la tradición erudita que deriva de él» (Gombrich, 1992: 40). A través de él, Warburg entra en contacto con las lecturas de Vignoli, Frazer y otros autores decimonónicos importantes. La poderosa influencia de Usener y el carácter de lector voraz hicieron que Warburg estuviese al tanto, durante toda su vida, de los últimos adelantos en materia de antropología a través de diversas revistas académicas.¹⁰

Lo importante de Usener estriba en que permitió replantear el problema del hombre moderno en relación con la psicología del primitivo. En esta nueva metodología estaba permitido, pues, el uso de las herramientas que otorgaba la naciente antropología y los estudios comparativos de culturas aborígenes. Y es este enfoque metodológico uno de los rasgos más propiamente warburgianos.

Es verosímil que el problema de la «supervivencia» de los elementos de las culturas más antiguas en el presente —problema al que Usener se dedicó apasionadamente y con el cual Warburg se enfrentó durante toda su vida— fuera inspirado esencialmente por las experiencias y lecturas etnológicas. Quizá no se le haya prestado la debida atención a este elemento de la biografía intelectual de Warburg. (Raulff, 2004: 91)

En particular, el texto de Vischer es usado por Warburg dentro de esta perspectiva etnológica. Los diversos estadios culturales del hombre resultan entonces ser equivalentes a distintas formas de relacionarse el sujeto con el mundo: los pueblos primitivos estarían ligados con una actitud mágica ante la naturaleza, mientras que el hombre europeo moderno con la relación lógica-matemática. Nuevamente estamos en las dos actitudes extremas del espíritu según Vischer, el pensamiento lúcido y la superstición¹¹, pero esta vez volcados en nuestra propia historia como especie. La

¹⁰ Sobre los intereses antropológicos de Warburg cfr. Raulff, 2004: 69.

¹¹ « La muestra evidente de un punto de comparación, solo como un enlace exterior entre la imagen y el sentido, es todavía un concepto superficial. El “enlace” no es una cosa, es un acto, un acto del espíritu vinculado. Pero el espíritu trabaja de distintas maneras. Para el ámbito en cuestión diferenciaremos primero su comportamiento como espíritu de pensamiento lúcido [*helldenkender Geist*] y como mera alma de superstición [*anhende Seele*]. » (Vischer, 2009: 203)

consecuencia directa de esta lectura de *El símbolo* en clave antropológica se podría resumir en estas palabras: los puntos de quiebre entre ambos extremos, los momentos en que el espíritu humano se mueve de la magia a la lógica y viceversa, son susceptibles de encontrarse en *la historia de la cultura*. En este sentido, el remarcado interés warburgiano en el Renacimiento y la importancia que él le confiere a los indígenas Pueblo en *ERS*, se explica por ser muestras «vivas» de los periodos transicionales de este tipo. El estudio de estos cambios en la relación del ser humano con los símbolos se hace, entonces, con los datos y documentos que la historia proporciona. Las imágenes en el arte y en la cultura de *una época* se tornan también en testimonios elocuentes de transformaciones profundas de la psique colectiva. Es en estos periodos de crisis, como los siglos XV y XVI en Europa o la situación de los indios Pueblo, donde la tensión existente entre la actitud lógica-matemática y la mágico-supersticiosa se evidencia en un tipo de relación muy particular con el símbolo y la imagen: se cree en ella pero de un modo distinto.

En *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*, por ejemplo, Warburg aterriza el discurso de Vischer en una época histórica perfectamente delimitada. Aquí los demonios astrales, los dioses del Olimpo vuelven a la escena social pero en otro contexto muy distinto al de la creencia no-libre (religiosa) que les vio nacer en Grecia o Roma. En el grabado *Melancolía I* de Durero (Figura 25), en cierta forma, Saturno, ya no es un dios. La nueva conexión entre sujeto e imagen no pertenece a la esfera religiosa. En efecto, durante mucho tiempo, Saturno fue la causa astrológica asignada para la depresión y los estados asociados con la melancolía. El planeta más lento y opaco de todos fue asociado con el «ennegrecimiento del alma» propia de estos estados de abatimiento, por lo que sus influencias eran consideradas nefastas ya que sumergían al ser humano en la depresión y la tristeza. Saturno, el portador de la llama de la muerte, el astro de la melancolía que regía los destinos de los mortales nacidos bajo su signo, era un dios pagano temido. Su «mala estrella» era un miedo profundamente arraigado en la mentalidad del hombre medieval. Pero en el grabado de Durero, la imagen del dios planetario solo se ejerce en la distancia, es decir, Saturno está ausente. Está pero solo como «influencia lejana». No obstante, la imagen implícita de Saturno tampoco es un *simple* motivo estético. La forma en que los símbolos paganos hacen su arribo evidencia una profunda lucha del hombre renacentista por emanciparse del fatalismo astrológico, es decir, liberarse de la idea de un destino determinado por algo independiente a él

mismo. Existe en este retorno de las figuras antiguas un “equilibrio” entre la creencia completa en unos dioses que controlan a su voluntad el mundo y el naciente individualismo del hombre moderno que empieza a hacerse al poder de los dioses. Justo a medio camino del paso del hombre controlado al hombre controlador yace el hombre simbólico que es capaz de ubicarse frente al demonio a cierta distancia en una especie de entrega voluntaria, en términos de Vischer, una *entrega reservada*. Se cree en el poder de la imagen al mismo tiempo que no se cree en ella. En el grabado de Durero, Saturno ha dejado de ser el terrible demonio que devora a sus hijos y el protagonismo lo cobra una figura humana que ha transformado la influencia negativa del astro en una melancolía creativa. Por medio del compás y la esfera, instrumentos del ingenio humano, se consigue liberar al hombre de la tristeza de aquellos nacidos bajo la estrella saturnina. Los nefastos influjos del dios son ahora domados y puestos al servicio de la reflexión, la meditación y la creatividad.

A primera vista, en la imagen solo se observa el tipo de conexión libre acorde con la visión tradicional del renacimiento como una época en que los antiguos prejuicios medievales caen ante el humanismo que despuntaba. Sin embargo, Warburg da cuenta de que estamos ante un periodo histórico, una época que no es tan sencilla de clasificar. Es un tiempo de plena transformación. Es una fractura histórica en la que quedan expuestos a la luz los arcaicos conflictos psicológicos de la especie humana en relación con las imágenes y los símbolos. Miremos esto con calma. Hay también en *Melancolía I* un espacio para el polo supersticioso donde la imagen aún tiene una fuerza sobrenatural. La actitud reflexiva y creativa solo se da gracias a ciertos amuletos, rituales, prácticas e invocaciones. La presencia de Júpiter, representado en el cuadrado mágico de números, no es casual ya que su influencia aplaca la de Saturno. Júpiter, el planeta benigno, la neutraliza. El ángel melancólico es capaz de desarrollar su genialidad apoyándose en técnicas curativas medievales para solventar la depresión y la fosca tristeza. El grabado, además, está lleno de una compleja iconografía de símbolos antiguos usados como remedios contra el mal de la bilis negra causante de la melancolía.

Encontramos en ellos [Lutero y Durero] la lucha por la emancipación intelectual y religiosa del hombre moderno, aunque solo en su primera fase; pues del mismo modo que Lutero aún temía a los monstra cósmicos (como las lamias antiguas), también la Melancolía revela que aún no se había cumplido la completa liberación del miedo ancestral a los demonios, pues su cabeza no aparece adornada de laurel, sino de teucrio, la clásica planta medicinal contra la melancolía, y, además, se protege de la influencia maligna de Saturno mediante el cuadrado mágico, en concordancia con las recomendaciones de Ficino. (Warburg, 2005: 488)



Figura 25. Melencolía I, Alberto Durero, 1514.

Algo análogo sucede en la manipulación del objeto de culto del ritual de la serpiente. El aborigen de alguna manera empieza a controlar su destino cuando pone la serpiente en su boca. El rayo en persona, la fuente de todo terrible poder sobre la vida y la muerte ahora está bajo su control. Si bien, las lluvias y la buena cosecha dependen de la voluntad del dios, existe en los Pueblo un impulso por mejorar las técnicas y la agricultura en este terreno agreste. Si la tierra no la cultivan *ellos*, con sus manos, con su inventiva, con su destreza, el ritual no sirve para nada. Y ellos están perfectamente conscientes de eso. Sus relaciones causales se establecen de una forma más consciente del papel que ellos mismos juegan en el desarrollo de los hechos. De alguna manera, la superación definitiva de sus temores, esto es, su lado racional y técnico, evidenciado en los logros innegables de una agricultura sostenida en una zona desértica, convive perfectamente al lado de un conjunto de rituales mágicos dentro de los cuales la serpiente todavía es la dueña y señora de las tormentas que traen las buenas cosechas. «Ellos no son hombres del todo primitivos, que dependen solo de sus sentidos, y para los cuales no existe una actividad referida al futuro; pero tampoco son como el europeo, que confía su porvenir a la tecnología y a las leyes mecánicas u orgánicas» (Warburg, 2004: 27). Podemos entonces comprender la conquista de las fuerzas naturales lograda por nuestra cultura como heredera de un largo proceso de apropiación y desdemonización de las imágenes y símbolos. Pero este proceso no se da en saltos inconexos, o por revoluciones espontáneas, sino a través de progresivas e imbricadas transformaciones del espíritu humano. Esto es lo que hace de estos instantes históricos de transición algo único y valioso.

Cada época enfrenta sus demonios con las armas que tiene a su alcance. El hombre renacentista dominaba sus primitivos temores a partir de la facultad racional y el aborigen a partir del control y la manipulación del objeto simbólico (danza, máscaras, etc.). Lo importante es reconocer que tales armas de una memoria colectiva, esto es, necesitan la conservación de las experiencias de nuestros antepasados. Para Aby Warburg los símbolos y las imágenes son depositarios de tales experiencias. En este sentido, la historización de los tipos de conexión imagen-sentido de Vischer permite apreciar mejor cuál es el papel que juega en la visión warburgiana la *mneme* o memoria colectiva, el acervo del pasado jamás perdido. Tal y como su maestro Usener, Warburg se opone a un concepto de evolución lineal de la cultura, lo cual supondría que los temores y conflictos psicológicos del mundo mítico son *superados* progresivamente por las

generaciones siguientes. En contraste, Warburg considera que los estados mentales primitivos pueden reaparecer en etapas históricas posteriores, por lo que las fobias y miedos de los ancestros nunca son vencidas en su totalidad. Las mismas tensiones que existen en la creencia no-libre de Vischer siempre son susceptibles de retornar; no importa cuán arraigada se encuentre la conciencia lógica y racional en la cultura.¹² La memoria histórica permite recobrar los momentos en los que estas oleadas de emociones arcaicas retornan al presente.

5.3.2 Los tres tipos de conexión (no-libre, libre y empatía) según Warburg

En concreto, ¿qué es lo que Warburg está tomando de Vischer? ¿Cómo se articulan los tres modos de conexión de *El símbolo* dentro de la forma warburgiana de abordar el papel de las imágenes dentro de la cultura? Hay principalmente dos cosas que queremos resaltar en este punto: la primera, que el texto de Vischer amplía el horizonte de comprensión de las formas simbólicas desde un plano poco explorado hasta el momento, esto es, el lado psicológico de la cuestión. La segunda, que al incluir en su análisis del símbolo elementos del lenguaje, la poesía, el arte, la biología y la historia de las religiones, Vischer abría la posibilidad de un estudio que se hiciera a las herramientas que otras ciencias usaban como parte de su progreso epistemológico.

Tomando estos dos aspectos como punto de referencia, Warburg explora el enfoque psicológico del problema de las imágenes simbólicas, esta vez aplicado no solo a la experiencia del sujeto —como en Vischer—, sino abarcando también a toda la cultura. Así, la manera etnológica en que Warburg acogió a Vischer le permitió, entre los años 1908 y 1914, salirse de la historia del arte Renacimiento, tema que había ocupado todos

¹² Esta idea también la encontramos en Cassirer quien, al igual que Warburg, considera que los excesos de la irracionalidad del mito siempre se encuentran en estado latente en el mundo de los humanos. En *El mito del Estado* advierte como el fenómeno del totalitarismo del siglo XX y el culto a la personalidad en la Alemania nazi, eran muestras de la pervivencia del lado más oscuro de nuestro pasado mágico y supersticioso. «El mundo de la cultura humana [...] no pudo surgir sino hasta que se combatió y se dominó las tinieblas del mito. Pero los monstruos míticos no quedaron completamente destruidos [...] Las fuerzas del mito fueron reprimidas y sojuzgadas por fuerzas superiores. Mientras estas fuerzas intelectuales, éticas y artísticas están en plenitud, el mito esta domado y sujetado. Pero en cuanto empiezan a perder su energía, el caos se presenta nuevamente. Entonces el pensamiento mítico empieza nuevamente a erguirse y a inundar toda la vida social y cultural del hombre». (Cassirer, 2004: 352)

sus primeros trabajos, para contemplar esta etapa como la muestra de un conflicto mucho más antiguo: la lucha entre dos polos — la superstición y la lógica racional— dentro del espíritu humano.¹³ De esta forma la tensión existente entre ambos extremos no es solo un problema para el hombre de la Florencia de los Medici o los indios Pueblo, sino que se trata ahora de una situación recurrente en el camino evolutivo de toda la especie humana. En palabras de Warburg, «La época en la que la lógica y la magia [...] “florecían injertadas en un mismo tronco” refleja una *realidad atemporal*; en la presentación científico-cultural de esta polaridad residen valores epistemológicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es meramente cronológico» (2005: 447). La realidad «atemporal» se refiere al comportamiento de las culturas que se repite a través de los siglos. Es por esto que la historia del arte debía nutrirse, según él, de las herramientas proporcionadas por otras áreas del conocimiento, como la antropología y la psicología. En este sentido apunta el proyecto warburgiano de una «psicología histórica de la expresión humana». A medida que la obra de Warburg madura es fácil descubrir un acrecentado interés en él por una «ciencia» que, en aras de la comprensión integral de la cultura, lograra trascender las barreras académicas interdisciplinarias.¹⁴

Para Warburg lo que está en juego en la experiencia estética son las mismas actitudes frente a las imágenes que veíamos en *El símbolo*. Como punto de partida tenemos dos extremos básicos: el distanciamiento racional de la imagen y la vinculación con ésta. «Estos son los dos aspectos de la imagen: el primero está dedicado a la lucha contra el caos —porque la obra de arte selecciona y clarifica los contornos del objeto individual— y el segundo pide al espectador que rinda culto al ídolo creado que está contemplando» (Gombrich, 1992: 269). Ambos modos de conexión imagen-sujeto, procedentes de Vischer, aparecen frecuentemente en la obra de Warburg. En su trabajo *Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval* de 1913, analiza el tapiz flamenco del siglo XV donde aparecen reflejadas las campañas orientales de Alejandro Magno (Figura 26).¹⁵ La

¹³ Con respecto a esta bipolaridad humana interior, la figura de Nietzsche, como fuente precursora, no debe perderse de vista. A pesar de sus críticas frente a la rigurosidad del método nietzscheano en *El origen de la tragedia*, Warburg le debe a él la posibilidad de plantear el origen del arte como un conflicto psicológico (espíritu apolíneo y dionisiaco). Cfr. Gombrich, 1992: 175

¹⁴ Cfr. Warburg, 2005: 434

¹⁵ Para una descripción más detallada del tapiz en mención la pagina oficial del Palazzo di Andrea Doria, en Génova <http://www.dopart.it/genova/en/the-tapestry/the-tapestry-of-alexander-the-great/>

obra muestra distintas etapas de la vida del conquistador macedónico en las que se mezclan elementos históricos con relatos fantásticos que eran tomados por la población como hechos veraces. En el centro de esta pintura Alejandro aparece ascendiendo al cielo tirado por unos grifos, mientras que justo al lado es dibujado en una especie de barril de cristal con dos antorchas de fuego en su mano dispuesto a regresar sano y salvo de un viaje de exploración hacia las profundidades marinas. Warburg destaca el hecho de que para sumergirse en el fondo del océano Alejandro usa un aparato producto del ingenio humano, evidencia del espíritu creativo y experimentador del hombre que quiere conquistar el mundo, y de paso, superar sus temores. Pero para llevar a la región celeste a Alejandro, el artista usa unos seres fantásticos que actualizan el mito de que los mortales no deben atreverse a entrar en los dominios divinos. Dios, en la parte superior de la escena, parece recordar esto con su gesto al Magno Emperador. Así, en ese cuadro se encuentran plasmadas todas las profundas tensiones psicológicas que marcaban la época:

En nuestro tapiz de Alejandro se manifiesta simbólicamente la antítesis de los valores espirituales de la Edad Media y la Edad Moderna. En la parte superior, la creencia ingenua en la existencia de los grifos y en la inaccesible región del fuego; debajo, los éxitos del espíritu inventor [...] (Warburg, 2005: 278)



Figura 26. Detalle del segundo tapiz de Alejandro Magno en el Palazzo di Andrea Doria, siglo XV.

Vischer proporciona, de este modo, un punto de partida para la interpretación de una imagen renacentista que nos muestra dos actitudes aparentemente irreconciliables y contradictorias entre sí. Ahora bien, ¿cuál es el tipo de relación entre imagen y sujeto en estos tiempos específicos de transformación cultural? De acuerdo con lo que afirmamos en el inciso anterior (3.1), la historia nos revela esos puntos de inflexión en los que la cultura no se encuentra en ninguno de los dos extremos, sino en el medio de ambos. Aquí, en medio de estos dos polos —magia y lógica— Warburg sitúa la tercera forma de conexión vischeriana: la proyección empática (*Einfühlung*). En otras palabras, la conexión que surge entre el sujeto y las imágenes, en estas épocas de crisis, es empática.

La transferencia espiritual de los estados anímicos internos en la naturaleza proporciona una clave de interpretación de tales momentos históricos. En el caso de la astrología renacentista las fuerzas del destino eran plasmadas en figuras humanas a través de una “encarnación plástica” [*plastische Verkörperung*]¹⁶. Estas antropomorfizaciones representaban a los espíritus que dotaban de movimiento a los astros. Saturno, el planeta que más lento se mueve, era un anciano, mientras que Venus, el más brillante al atardecer o al alba, era una mujer (Figura 27).

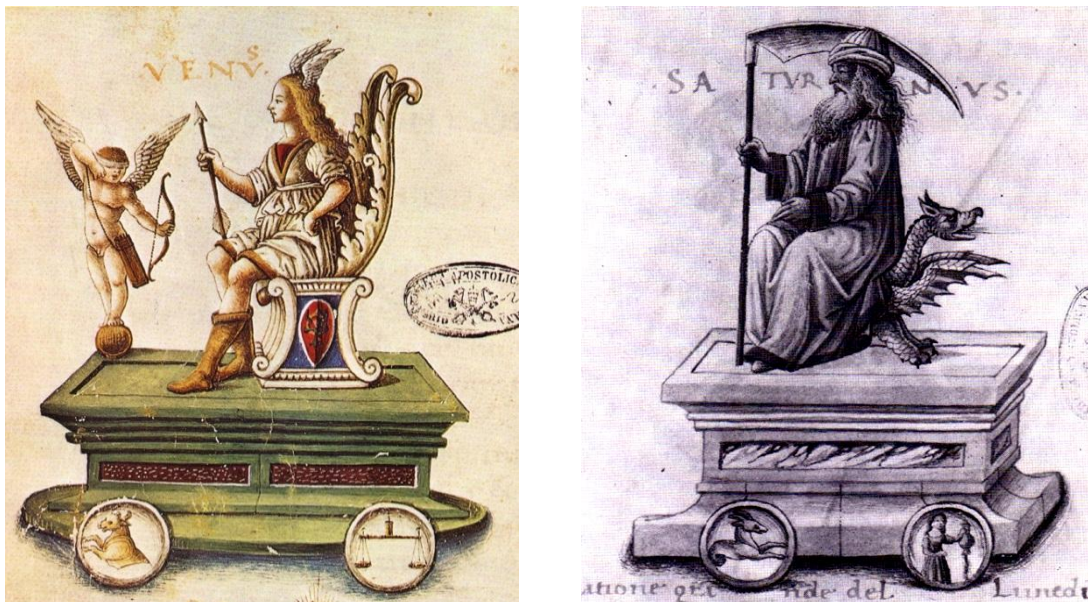


Figura 27. Los dioses planetarios Venus (izq.) y Saturno (der.), Nicola d'Antonio degli Agli, 1480.

¹⁶ Warburg, 2005: 483.

Warburg advierte que es precisamente esta *humanización del símbolo* lo que permite al hombre del renacimiento comprender los fenómenos cósmicos. Los cometas, la caída de los asteroides, el ritmo de los planetas, las estaciones del año, eclipses y demás eventos de los cielos adquieren así un nuevo significado: todos ellos *están en relación con el mundo humano*. Esto es consecuencia no sólo del impulso por integrar la vida del cosmos con su vida individual, sino también del afán por darle sentido, literalmente, darle una *dirección* a los eventos astronómicos de los cuales eran testigos. En efecto, todas las desgracias, tragedias y conflictos psicológicos de nuestra especie, en determinada época de su desarrollo, son proyectados en los astros. De manera tal que, al dotarlos de almas humanas, la naturaleza de los ritmos cósmicos no nos resulta extraña.¹⁷ Antes de que Edmund Halley demostrara en 1705 que los cometas vuelven en periodos regulares, estos raros sucesos celestes se consideraban como presagios nefastos. O dependiendo de su forma, traían consigo grandes cambios a nivel político y religioso. Cuando la figura de un cometa se asocia a la de una espada, y por ende, se le considera un mal augurio, lo que se está haciendo es *vincular* un suceso cósmico con un asunto humano. Este vínculo se establece a través de una humanización de la figura simbólica. La espada, en este caso, es un objeto del mundo humano que sirve de orientación para dotar de significado al raro fenómeno de los cometas. No está de más decir que tal antropomorfización también puede darse en campos distintos al visual, esto es, que no se limita exclusivamente a las figuras, formas y contornos. Esto se debe a que tanto para Vischer como para Warburg la palabra ‘imagen’ designa toda representación mental [*Vorstellung*], por lo que algo muy similar sucede en el ámbito de la poesía, en el lenguaje científico y también en el lenguaje cotidiano. Proyectarse sentimentalmente en los objetos es una manera de aprehender el mundo, de hacerse uno con él. Dibujar imágenes con las estrellas y sus movimientos, darles un carácter, insuflarlos de vida es, en síntesis, un acto de empatía que permite conocer las cosas desde un punto

¹⁷ Piénsese en la diferencia entre las constelaciones de Perseo, cuyo origen se remonta a la antigüedad europea, y la de la Cruz del Sur, propia de los exploradores cristianos del siglo XV. En ambas figuras, la del héroe guerrero y la del símbolo máximo de la cristiandad se refleja, de manera semi-inconsciente, la psicología de toda una época. Sus problemas, sus temores y esperanzas. Por su parte, la cosmovisión incaica suramericana veía un puente entre el mundo terrenal y el de los dioses (*chakana*), en la misma constelación donde los navegantes portugueses del siglo XV vieron la figura del crucificado.

intermedio entre el ojo frío e instrumental del científico y la pasión desbocada del temor a los demonios cósmicos.

La imagen de la serpiente en el cielo, que constituye la constelación de la Gran Serpiente, es utilizada en matemáticas para definir la dimensión del universo. Los puntos resplandecientes son unidos mediante una imagen terrestre para poder concebir el concepto de infinito, que no podríamos comprender más que dentro de una noción dimensional. Así, Asclepio se nos presenta simultáneamente como medida de magnitud y como fetiche. La evolución de la cultura hacia la era de la racionalidad está marcada por la gradual transmutación de la tosca y concreta plenitud vital en la abstracción matemática. (Warburg, 2004: 56)

De esta forma, mientras para el supersticioso el cometa es una espada, para el individuo racional simplemente *se parece a* una espada. El astrólogo y el artista, manipuladores de la iconografía, se encuentran en el centro de ambas actitudes. Ellos están más allá del creyente que *siente* la imagen como un poder amenazador, pero aun no han alcanzado la perspectiva racional que percibe, conscientemente, la conexión entre imagen y sentido como un mero punto de comparación. Al igual que en el texto de Vischer, se trata de un acto de «disposición estética en el cual el ser humano se proyecta sentimentalmente en los objetos, entregándose *parcialmente* al culto de ellos. Se *reserva* el hecho de ser consciente de que la figura de una espada en los cielos es una *ilusión*.¹⁸

5.3.3 La tragedia del simbolismo libre

«La contemplación del cielo es la gracia y a la vez la maldición de la humanidad» (Warburg, 2004: 26)

Un tercer elemento warburgiano que queremos resaltar es la forma *trágica* en que el simbolismo libre del hombre moderno se abre paso a través de la historia. El lento y contradictorio camino cultural que lleva al nacimiento del hombre moderno, comienza con un desprendimiento del alma religiosa medieval vinculada completamente con el objeto. Solo en este primer tipo de simbolismo «oscuro», usando el término de Vischer, es posible la unidad perfecta entre el «yo» y el no-yo», es decir, entre el sujeto y la imagen. O lo que es lo mismo, entre el hombre y el cosmos. El espacio de reflexión [*Denkraum*] que abren las formas simbólicas, en el lenguaje o en el arte, permite al sujeto aprehender

¹⁸ En la adulteración de la fecha de nacimiento de Lutero hay una especie de *olvido voluntario* similar. El astrólogo, en cierta manera, era consciente que estaba manipulando los datos, pero se *reservaba* el hecho de creerlo así. Es una especie de autoengaño, como en la *Einführung* Vischer. (Cfr. Warburg, 2005: 457)

el universo como algo distinto de él, y así, comprenderlo. La separación completa se efectúa en el extremo opuesto al de la magia, dado que es la razón y su potencial ordenador la que trae a la consciencia el punto de comparación entre imagen y símbolo. Es en este sentido en el que debemos entender las palabras de Warburg: «puede afirmarse que el acto fundamental de la civilización es la creación consciente de la distancia entre el yo y el mundo exterior». (Gombrich, 1992: 267). Las conquistas de nuestra cultura, nuestra tecnología y capacidad de dominio de las fuerzas naturales, se deben, precisamente a un proceso psicológico en el que las cosas se volvieron objetos. «Desdemonizar» las imágenes implica haberlas separado de mí primero. Podemos recordar, por ejemplo, que la aventura espacial del siglo XX fue posible gracias a que los cielos fueron purgados de sus poderes sobrenaturales y demoniacos, que aún se manifestaban en el tapiz de Alejandro *Las campañas orientales*.

No obstante, en el surgimiento de la conciencia del sujeto el *anhelo por la totalidad* se transforma en una *nostalgia por la plenitud perdida*. Hay una dimensión del espíritu humano que se manifiesta únicamente en el estado psicológico de la vinculación completa del hombre religioso: una «verdad» accesible únicamente en la experiencia inconsciente de aquel que confunde la imagen con el sentido. Según Vischer este es el núcleo [*Kern*] que la creencia poética hace explícito y que empieza a hacerse visible en el simbolismo intermedio de la empatía. Pero una vez ganada la distancia entre el yo y el no-yo empieza a perderse el sentido de totalidad con la naturaleza, y esta es la tragedia de la civilización. Esta pérdida es el precio que tuvo que pagar el espíritu humano en el desarrollo de su lado racional y científico. Al empezar a medir los movimientos de los astros, el hombre antiguo dio rienda suelta a su lado inquisitivo y experimentador, pero con este acto se empezaba a *desvincular* de los planetas y las estrellas. La antropomorfización de los cielos es una suerte de búsqueda del equilibrio espiritual perdido. «Bajo el engaño [de la empatía] yace y se justifica la verdad de todas las verdades, que el universo, la naturaleza y el espíritu son uno en su raíz.» (Vischer, 2009: 213). En ambos autores subsiste una añoranza por ciertos elementos que el desarrollo intelectual de occidente dejó a un lado. En Vischer, este hecho adquiere tintes románticos; en Warburg, por su parte, se trata también de un problema epistemológico: la separación yo y mundo exterior permite *aprehender* el mundo. En efecto, el espacio entre «el impulso y la acción» que la civilización ha ganado ha sido gracias a la posibilidad de *contemplar* el objeto. Las reacciones primarias del hombre primitivo —agarrar, devorar o

huir— son retardadas y mediadas por un espacio de reflexión en el que el sujeto domina el impulso inmediato. Se trata de una separación progresiva de estos estados mentales en los que

[E]l ego aún no era dueño, un estado de movimientos reflejos inmediatos que abocan en el abandono al frenesí menádico y las luchas bárbaras. Un estado, igualmente, en el que aún no se percibía la diferencia entre el yo y el mundo exterior y en el que la actitud mágica hacia la imagen y el símbolo dominaba indiscutiblemente. El destino del individuo depende de la manera como domina a estos mensajeros de una forma de existencia pretérita, cuyas huellas se hallan dentro de nosotros para siempre. (Gombrich, 1992: 238)

Una condición de posibilidad para que la abstracción matemática de los fenómenos sea posible es la distinción entre el mundo y el sujeto que lo aprehende. Solo desde esta posición alejada de la inmediatez de la sensualidad pura es posible una relación de dominio de la naturaleza.¹⁹ La animación de la naturaleza [*Naturbeseelung*] es el movimiento espiritual que inicia esta separación fundamental, pero que, paradójicamente, aún mantiene su vinculación integral con el cosmos. En *ERS*, el presupuesto warburgiano es que la lucha entre la búsqueda de esta unidad primordial y el separador deseo del análisis racional es susceptible de ser rastreada en nuestros orígenes culturales; en el lenguaje de nuestros ancestros, en sus mitos y, por ende, en sus imágenes.

Warburg considera, entonces, que las tensiones del Renacimiento no son un problema *ya resuelto* por la cultura europea, sino que, más bien, este arcaico conflicto psicológico de la especie humana pervive en lo más profundo de la tradición europea (Figura 28). La fuerza con que la magia penetra en una cultura procede de un impulso de carácter

¹⁹ El problema epistemológico que encierra la relación entre las formas simbólicas y la «unidad primaria entre la conciencia y el mundo» encuentra, quizás, una formulación más clara en Cassirer. El poder que confieren los símbolos al hombre radica en que le permiten ordenar la realidad fluctuante de las impresiones sensibles, precisamente, *alejándose* de ellas. «Así, por ejemplo, la mayor parte de las cuestiones que encontraron solución en el concepto newtoniano de fluxión y en la algoritmia leibniziana del cálculo diferencial, ya se habían con mucho presentado y habían sido abordadas antes de Newton y Leibniz en las más diversas direcciones: el análisis algebraico, la geometría y la mecánica. Pero sólo cuando se llegó a una expresión simbólica unitaria y comprensiva para ellas, todos esos problemas pudieron dominarse: porque ahora ya no constituían ninguna secuencia inconexa y fortuita de meras cuestiones aisladas, sino que el principio común de su origen estaba indicado en un determinado método universalmente aplicable, en una operación fundamental cuyas reglas estaban fijamente establecidas.» (Cassirer, 2003: 55)

«atemporal»: el retorno a la unidad primordial. «El astrólogo de la Reforma mezclaba estos extremos opuestos –la abstracción matemática y la devoción religiosa-, irreconciliables para el científico de hoy en día, como si fuera el punto desde el cual regresar hacia un estado del alma unitario, primitivo e intensamente vibrante» (Warburg, 2005: 447). Este particular estado «unitario» del astrólogo de la Reforma es el de la transferencia espiritual que subyace en la empatía, en donde la frontera del yo se desdibuja hasta alcanzar lo *otro* sin abandonar su centro de subjetividad.

T. Vischer	Conexión no-libre ←	Conexión libre y no-libre	→ Conexión libre
	<ul style="list-style-type: none"> • Confusión inconsciente entre imagen y sentido. • Creencia completa. • Religión y mito (para el creyente). • “El pan y el vino <i>son</i> el cuerpo y la sangre de Cristo”. 	<ul style="list-style-type: none"> • Consciencia y no-consciencia de la distancia entre imagen y sentido • Reserva: creencia y no-creencia. • Empatía (<i>Einfühlung</i>). Animación y proyección sentimental en la naturaleza. • “El clavo <i>no quiere</i> entrar en la tabla”. 	<ul style="list-style-type: none"> • Distinción consciente entre imagen y sentido. • Creencia poética. • Arte y poesía. • “El pan y el vino <i>representan</i> el cuerpo y la sangre de Cristo”
Warburg	Hombre religioso ←	Hombre simbólico	→ Hombre racional
	<ul style="list-style-type: none"> • Magia y mito. • No existe espacio de reflexión entre sujeto-objeto. (<i>Denkräum</i>) • Ejemplo: Melanchton, creyentes en los charlatanes de la “tierra de Malta” (Warburg, ERS, 57) • Peligro: Superstición. Fetichismo patológico. Destrucción del espacio de reflexión (<i>Denkräum</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Empatía (<i>Einfühlung</i>) Antropomorfización del sentido [<i>Sinn</i>] en la imagen [<i>Vorstellung</i>]. Encarnación plástica. • Se establece un espacio de reflexión • Ejemplo: El indio Pueblo. Durero. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ciencia • La reflexión permite la contemplación abstracta del objeto. • Ejemplo: El tío Sam. El hombre moderno. • Peligro: Exceso de confianza en la razón. Destrucción del espacio de reflexión (<i>Denkräum</i>)

Figura 28. Correspondencia entre los tres modos de conexión simbólica según Vischer y las ideas de Warburg

El tono, por así decirlo, *pesimista* frente al “progreso” de la cultura occidental que encontramos al final de *El ritual de la serpiente* se debe, en parte, al hecho de comprender que, al igual que la magia y la superstición, el desarrollo extremo de la lógica y la razón también tiene sus peligros. A esto se refiere la noción de «destrucción de la distancia», ya que, según Warburg, es la distancia la que permite la reflexión ante la naturaleza. Se trata del hombre moderno que domina sus temores a través de la técnica, pero que en su excesiva confianza en sí mismo, pierde el horizonte de su existencia como parte de un todo. La serpiente temida por los indios es ahora llamada a servir a los caprichos humanos. Se le transforma en objeto a través del comercio con su piel y se le lleva al exterminio. La «cultura de la máquina», como la llama Warburg²⁰, anula el conocimiento de la naturaleza derivado del mito, por lo que siguiendo por este camino el hombre se plantea su autodestrucción. «Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir a este mundo al caos». (Warburg, 66) Vischer, por su parte, observa en esta actitud extrema en el Voltaire que ridiculiza al creyente en el sacrificio de la eucaristía, aduciendo que, *lógicamente*, si el cuerpo y la sangre de Cristo son el pan y el vino, los excrementos derivados de la ingestión de tales sustancias tendrían, también, un carácter divino. No deja de haber algo de frivolidad en esta forma de interpretar el fenómeno y Vischer se encarga de recordárnoslo. Para enfrentar los «enigmas de la existencia» no basta la técnica que nos lega la razón. La visión analítica y racional del mundo, representada en el mundo de la ciencia y la tecnología, no responde a todas las inquietudes del espíritu humano. Saber que las estrellas son bolas de helio y gas incandescente poco nos ayuda a comprender el vértigo del infinito cósmico. O la reducción del origen de un ser humano a una unión contingente entre un óvulo y un espermatozoide no resuelve el misterio y asombro por la existencia misma. Por ende, la vinculación poética y mitológica, incluyendo el extremo de la creencia mágica, nos dice algo de nosotros mismos que el hombre moderno tiende a escuchar cada vez con menor claridad.

²⁰ Cfr. Warburg, 2004: 66

6. *La Mneme como principio constante del cambio de los fenómenos orgánicos (1904)*¹



Figura 29. Richard Semon (1859-1918)

¹ *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (en adelante: LM) fue traducido al inglés por Louis Simon en 1914 con el título de *The Mneme*, aunque su publicación no vería la luz sino 7 años después. En este texto se usará la versión de Simon.

“He evitado cuidadosamente la noción de que el engrama pueda ser algo inmaterial o metafísico. Por el contrario, lo he concebido y descrito definitivamente como una alteración material”

- LM:275

Al estudiar el Renacimiento, una de las cosas que llamó poderosamente la atención de Warburg era cómo ciertas fórmulas de expresión acuñadas con éxito y ciertas imágenes convertidas en símbolos se transmitían desde los orígenes mismos de la civilización, conservando su misma fuerza, sus mismas tensiones y su terrible poder a pesar del paso del tiempo. Una especie de «*memoria*» parecía estar detrás de este fenómeno. Fiel a su fuerte tendencia científico-materialista tal problema se presentaba como un enigma. ¿Cómo se transmitía *tangiblemente* el poder de la imagen a través de las generaciones? Fue hasta el año de 1908 que Warburg encuentra los elementos teóricos para sustentar la tesis de la pervivencia de los símbolos que, al mismo tiempo, satisfacían su mirada positivista. En ese año entró en contacto con un libro que había sido publicado 4 años antes: *La Mneme como principio constante en el cambio de los fenómenos orgánicos*, escrito por Richard Semon (Figura 29).

Este biólogo naturalista es recordado en la neurociencia actual por ser uno de los pioneros en los estudios fisiológicos sobre la memoria en los organismos vivos. El presupuesto del cual parte su teoría es una especie de *paralelismo psicofísico* en el que cada evento mental debe corresponder con una alteración neurológica, esto es, cada fenómeno mental es perfectamente rastreable o medible en el cuerpo. Tal idea lo llevó a buscar en la «sustancia irritable» [*reizbaren Substanz*] de los organismos los fundamentos mismos sobre la herencia, las costumbres y la memoria humana. De este modo, las alteraciones musculares y del sistema nervioso fueron el objeto de estudio de Richard Semon. Los dos términos clave de para comprender su obra son *engrama*² y *mneme*³. El primer término lo introduce para denotar, literalmente, un proceso de «*escritura dentro*» del cerebro. El engrama se define, pues, como el conjunto de alteraciones físicas, a nivel celular o molecular, que se asocia con determinado estímulo. Incluso hoy en día, la búsqueda de estas *huellas engramáticas* sigue vigente, a tal punto, que el engrama ha sido llamado el «santo grial» de la neurociencia actual.⁴ La mneme

² Del griego γράμμα, 'escrito'.

³ Del griego μνήμη, 'memoria'.

⁴ Cfr. Díaz, 2009.

comprende todos los fenómenos asociados con la impresión, mantenimiento y evocación de las experiencias en los organismos, incluyendo la relación entre los engramas y nuestra vida diaria.

En sus obras posteriores a 1908 Warburg empieza a usar las palabras *engrama* y *mneme* en relación con el papel de las imágenes y los símbolos en la vida social. En pocas palabras, *las imágenes simbólicas son los engramas de la memoria cultural*. Ahora bien, la anterior afirmación se puede tomar en un sentido *metafórico*, pero no debemos desechar tan tempranamente el hecho de que se trate de algo más allá de una simple comparación. Por momentos el tono en que escribe Warburg hace difícil decidir si habla de engrama y memoria colectiva como algo *real*. Si bien, en su época ya se sabía que la herencia estaba ligada a cierta transferencia de información a través de las generaciones —con lo cual el sustrato material para la transmisión de la información ya no era un problema—, los detalles acerca de *cómo* se llevaba a cabo esta transmisión eran un misterio. Warburg, al igual que muchos académicos de su tiempo, estaba plenamente convencido que con el tiempo se iban a conocer todos los pormenores fisiológicos de la memoria y la herencia, o lo que es lo mismo, que un minucioso estudio de la fisiología del cerebro en los seres humanos develaría los misterios sobre la pervivencia de las experiencias pasadas en el presente.⁵

6.1 El contexto de *La Mneme*

La prometedora obra de Richard Semon fue drásticamente interrumpida por su muerte trágica en 1918, sin embargo, su afán por perfeccionar sus teorías psicológicas con una segunda obra rindió sus frutos. Este segundo libro se llamaría «Las sensaciones mnémicas»⁶. Si bien, gran parte de los principios y problemas planteados en este segundo libro ya se encontraban en *La Mneme*, el enfoque y la manera de abordar los mismos son muy diferentes, aunque no necesariamente contradictorios.

⁵ Cfr. Wind, 1993:162

⁶ *Die mnemischen Empfindungen (Las sensaciones mnémicas)* fue traducido por Bella Duffy y publicado en 1923 bajo el nombre de *Mnemic psychology*. En adelante SM.

En LM, Semon expone sus planteamientos sobre los fenómenos mnémicos siempre desde un enfoque evolucionista. Es decir, su investigación no está reducida al ser humano sino a la materia orgánica en general y a sus distintos grados de evolución. Por esto sus demostraciones están basadas en estudios sobre animales, plantas, seres unicelulares y, por supuesto, los *Vertebrata* más complejos como el hombre. El esfuerzo por localizar las huellas engramáticas en los seres vivos es la preocupación fundamental de este primer trabajo. Aquí aparecen los primeros conceptos y distinciones teóricas que serán complementados y ampliados en *Sensaciones Mnémicas*. En resumen, podríamos decir que la perspectiva de esta obra es *biológica*.

Por su parte, la segunda obra pretende mostrar las relaciones existentes entre las sensaciones y los engramas individualmente adquiridos. Aquí el estudio está reducido *casi* exclusivamente al ser humano. Decimos casi porque Semon siempre es cuidadoso en resaltar que las conclusiones derivadas de su estudio no se restringen únicamente al ámbito humano, sino que son perfectamente trasladables a cualquier organismo vivo. En este libro, la delimitación de su objeto de estudio permite profundizar en gran medida los mecanismos de evocación de los engramas, su duración, sus campos de manifestación y variabilidad. El enfoque de *Sensaciones Mnémicas* es, digamos entonces, estrictamente *psicológico*, muchísimo más centrado en el ser humano. Así, tenemos dos obras complementarias que son «todo lo que queda de lo que pretendía ser una forma de biología mnémica, o incluso filosofía mnémica» (Lee, 1923:11).

Lo primero que debe aclararse sobre la *mneme* es que no es equivalente con lo que conocemos como *memoria*. Están en relación pero no son sinónimos necesariamente. La definición del fenómeno mnémico por parte de B. Russell en su *Analysis of Mind* como «aquellas respuestas de un organismo que, en lo que respecta a los hechos hasta ahora observados, sólo pueden ser traídas bajo leyes causales que incluyen los sucesos pasados en la historia del organismo como parte de las causas de la respuesta actual» (Russell, 1921: 78), nos permite entender que la memoria, como un proceso mental, es *una clase* de fenómeno mnémico, y que éstos últimos son susceptibles de ser estudiados aun en casos en los que no existe «conciencia» y mucho menos «mente». En otras palabras, si bien, la memoria es exclusiva de algunos seres evolucionados como el ser humano, los fenómenos mnémicos no son exclusivos de éstos. Una característica fundamental de la materia orgánica es su capacidad para *repetir* ciertos eventos o procesos.

Para la época de la publicación de *La Mneme*, ya Karl Ewald Hering (1834-1918) había hecho un esfuerzo por señalar las semejanzas entre los fenómenos enmarcados dentro de la “memoria” y los que están en relación con la herencia. Con esto se abría paso a la posibilidad de que la memoria fuese una de las manifestaciones de un evento mucho más complejo y profundo. Ambos fenómenos, memoria y herencia, son, en efecto, *repeticiones* de ciertas características o sucesos: la herencia sería, pues, una especie de «memoria racial».⁷ Semon, por su parte, advierte que uno de los grandes inconvenientes para la cuestión de las repeticiones orgánicas es precisamente que usamos palabras y conceptos distintos para eventos que, en esencia, tienen la misma raíz. Es decir, los conceptos de memoria y herencia son tratados de modo distinto por los estudiosos del tema. Propone entonces una revisión de esta actitud con el ánimo de que «en lugar de hablar de un factor de *memoria*, un factor de *hábito*, o un factor de *herencia*, e intentar identificar uno con otro, [se consideren] estos factores como manifestaciones de un principio común que llamaré el *principio mnémico*» (LM: 11). Este principio debe observarse, según Semon, siempre desde el punto de vista fisiológico, y en modo alguno como algo inmaterial o metafísico. En efecto, hay a lo largo de la obra una insistencia constante de remitir sus conclusiones a datos empíricamente observables en lo que él llama «la sustancia orgánica irritable».

6.2 La Mneme

6.2.1 Estímulo, excitación y sensaciones

El libro de Richard Semon inicia con una distinción entre *estímulo* [*Reiz*], *excitación* [*Erregung*] y *sensación* [*Empfindung*]. Por estímulo se entiende todo aquel proceso energético que desencadena una reacción en un organismo viviente. Luego entonces, no habría estímulo que no causara una determinada alteración o cambio fisiológico. De la naturaleza del estímulo, ya sea ésta química, fotónica, plástica, motora, etc., depende la naturaleza de su contraparte en el organismo, esto es, la excitación.

⁷ La obra principal de Hering es *Sobre la memoria como función general de la materia orgánica* [*Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organischen Materie*] publicada en 1870. Semon fue estudiante de Hering, por lo que el énfasis en el aspecto fisiológico de la memoria tiene su raíz en la relación con su maestro.

A la luz de esta definición, cuando la «sustancia irritable» o «sustancia sintiente» de un organismo resulta afectada por un estímulo, sea éste interno o externo⁸, se desencadena un proceso que, según él, se puede dividir en dos partes fundamentales. Por un lado, el proceso energético que se da *en el cuerpo* del organismo al estar en presencia de la estimulación y, por otro, la manifestación directa o indirecta de tal proceso *para el organismo*. Hablamos entonces de *excitación* (*Erregung*) y *sensación* (*Empfindung*), respectivamente (Figura 30). Mientras la sensación es lo «conocido», lo «sentido» por nuestra conciencia, es decir, la información inmediata, la excitación es siempre inferida. Sólo a través de un esfuerzo consciente que podemos llegar a traer las excitaciones a la «existencia». La sensación, por lo demás, no se define con referencia a otra cosa, ni a otros elementos más básicos. Así, la excitación deviene en un concepto creado, total y arbitrariamente por nosotros y como resultado de una larga serie de síntesis de sensaciones. Lo más cercano a nosotros resulta ser la sensación, no la excitación, ya que ésta última es siempre inferida o deducida. En palabras de Semon: «*Aquí* tenemos la sensación de luz, *allá* el proceso energético en una porción especial de nuestra sustancia irritable (*reizbaren Substanz*)» (LM: 62)⁹.



Figura 30. Etapas del proceso sensorial, según R. Semon.

⁸ Ejemplos de estímulos internos podrían ser, por un lado, los movimientos de órganos como el corazón o los pulmones y, por otro lado, los procesos fisiológicos desencadenados al recordar una experiencia pasada, sea ésta agradable o desagradable.

⁹ No obstante, Semon advierte que ambas cosas son las dos caras de una misma moneda, y que tal separación es meramente metodológica. Se trata de una separación arbitraria en un proceso que aparece ante nosotros como una unidad: «[...] una sensación y su concomitante excitación son uno y el mismo proceso visto desde puntos de vista diferentes. La diferencia de perspectiva consisten simplemente en esto, que la introspección se dirige al contenido de la sensación sentido de manera inmediata, mientras que el proceso energético se presenta a sí mismo como el producto de varias sensaciones asociadas a través de la abstracción y la combinación». (SM: 62)

Ahora bien, lo importante de esta división es que para Semon el contenido de la conciencia es uno solo: sensaciones, en el sentido amplio del término. Los llamados sentimientos (*Gefühle*) y las imágenes o representaciones (*Vorstellung*) harían parte de este gran grupo. Es imposible hacer una distinción directa entre sensaciones originales y las llamadas imágenes [*Vorstellungen*] y debemos concluir, entonces, que ambas clases de componentes de la conciencia deben ser incluidos bajo un único nombre colectivo, y que solo pueden distinguirse en términos cualitativos en referencia a las diferencias en sus modos de origen. (SM: 68) De este modo, todo el contenido de la conciencia son sensaciones.

Toda sensación deja tras de sí una estela, una huella, la cual se impregna de manera definitiva en la sustancia irritable del organismo (*ley de engrafía*¹⁰). Tal acuñación, si bien depende de varios factores como la disposición energética del sujeto, la intensidad del estímulo o la duración del mismo, es inevitable. El proceso que subyace a la impregnación del *engrama* es similar a lo que sucede cuando tiempo después de haber retirado la vista de la luz directa del sol subsiste un estado alterado en las células de la retina que fueron excitadas, y que lentamente van retornando a su estado habitual.

En cuanto a la forma en que las sensaciones se manifiestan en el sujeto, Semon advierte que estas no se presentan en forma aislada, esto es, normalmente no vienen una por una, sino como parte de un grupo mayor de sensaciones. De hecho, todo lo que llamamos «cuerpo» resulta ser un cúmulo o síntesis de tales sensaciones. Por ende, no nos es dado hablar de sensaciones, sino mejor de *complejos de sensaciones* (*Empfindungskomplexes*). Si sostenemos frente a nosotros una vela encendida no tenemos una sensación de la luz que penetra en la retina y *aparte* la del calor en la mano o la del crepitar de la mecha al combustionar. Todas esas sensaciones directas son percibidas en el mismo instante. Una sensación separada de la otra es solo producto de un esfuerzo racional de abstracción.

De esta forma, las sensaciones coexisten unas con otras en tales complejos y, por ende, éstas quedan grabadas engráficamente también como *complejos engramáticos*, y no como simples engramas aislados. Un engrama, entonces, está compuesto por todo el

¹⁰ Del griego γραφος, escritura.

complejo de sensaciones que rodean a la situación original misma y no por x o y sensación particular. En resumen, no hay engramas individuales, sino complejos engramáticos. En el ejemplo anterior harían parte del complejo engramático no solo la luz o el calor de la vela, sino también la disposición de mi cuerpo, el ruido de la habitación vecina, el olor a quemado propio de la combustión, entre otras sensaciones. Los complejos engramáticos del pasado tienen la capacidad de ser *provocados (ausgelöst)* nuevamente en situaciones determinadas del presente. Sólo se necesita el retorno parcial de la situación original en que se imprimió el engrama (*ley de ecforía*¹¹).

Así, los planteamientos fundamentales sobre la mneme se reducen a dos leyes: la de *engrafía* y la de *ecforia*. La primera nos dice que todas las excitaciones en un organismo forman un *complejo simultáneo de excitaciones* que, como tal, actúa engráficamente, es decir, deja tras de sí un complejo engramático. Una huella impresa que actúa como una unidad (SM: 324). La segunda ley dice que el *retorno parcial* de la misma *situación energética* que una vez ha actuado engráficamente genera *ecforia* de la situación original. En otras palabras, que el retorno de la situación que originó un engrama conlleva una *evocación* del engrama acuñado con anterioridad.

Cuando los complejos engramáticos son traídos nuevamente a la conciencia, éstos retornan a través de sensaciones que no son las que le dieron origen al complejo, sino que son *mnémicas*, esto es, son resultado del proceso mismo de retorno. Hay, pues, *sensaciones originales* y *sensaciones mnémicas*, a las que corresponden, desde el punto de vista energético, *excitaciones originales* y *excitaciones mnémicas*, respectivamente. En efecto, una cosa es la sensación directa y original de la vela en este momento, y otra muy distinta es la sensación mnémica o «recuerdo» de la vela encendida tiempo después de que me he alejado de ella. Normalmente diríamos que la sensación mnémica de la vela resulta palidecer frente a la sensación original. Ese palidecer lo definimos por lo general como una falta de intensidad o fuerza, o en su defecto, como una falta de nitidez en la imagen mental. Cuando hacemos el esfuerzo por generar una imagen mental de un rostro conocido nos enfrentamos a la dificultad de dotarlo de detalles. Sin embargo, para Semon, las sensaciones originales se diferencian de las mnémicas principalmente en su modo de producción, no en su naturaleza, ni en su intensidad. En cuanto a la vivacidad

¹¹ Del griego ἐκφέρω, portar, conllevar

(*Vividität*) de ambas —cosa que a simple vista parece diferenciarlas— tampoco resulta ser un criterio absoluto de diferenciación, como veremos más adelante.

Así, la producción de un complejo de sensaciones originales está en relación con la duración de un complejo particular de estímulos. En el caso de las sensaciones mnémicas, su eforización o retorno sólo requiere de una *parte* o *fragmento* del complejo de estímulos, o simplemente de la presencia de uno de sus predecesores. He aquí no solo la diferencia fundamental entre los dos tipos de sensaciones, sino también la estructura fundamental de la segunda ley de los fenómenos mnémicos. En el ejemplo de la vela encendida, el mero olor distante de una mecha en combustión, aunque en situaciones distintas, puede evocar o eforizar todo el complejo completo de sensaciones originales (el calor de la llama, la imagen de la luz, etc.).

6.2.2 Sensaciones originales

Lo que Semon entiende por sensaciones originales es la suma de dos fases o períodos en la alteración del organismo: la *fase sincrónica* (*synchrone Phase*) y la *fase acolútica*¹² (*acoluthe Phase*). La primera está determinada por el periodo en que las sensaciones y las excitaciones *coexisten*, es decir, esta fase inicia con la sensación y termina con el fin de la estimulación. En el ejemplo de Semon (SM: 73), cuando presionamos un botón que activa un timbre, la fase sincrónica corresponde al tiempo en que suena la campana mientras mantenemos el dedo sobre el timbre.¹³ La segunda, por su parte, está en relación con la declinación de la sensación que ocurre desde el instante mismo en que la excitación ha cesado. Las huellas sensoriales dejadas por una excitación se extienden hasta durar incluso 20 veces más que la excitación misma. Se sobrentiende que, en la fase acolútica, la vivacidad de tales huellas desciende proporcionalmente al tiempo que pasa.

Durante la fase sincrónica existe un fenómeno que Semon llama *homofonía*, la cual consiste en la coexistencia de dos complejos de excitaciones en un mismo campo de

¹² Del griego ἀκόλουθος, «el que sigue» o «el que acompaña».

¹³ Esta definición no es del todo exacta. De hecho, la sensación «llega» un instante después de que el proceso energético ha comenzado. Igualmente la sensación se prolonga un breve lapso más allá del final de la excitación. Estos cortos momentos son susceptibles de ser medidos en décimas, o incluso centésimas de segundos.

sentido. En el campo de sentido visual, por ejemplo, las dos puertas sensoriales (izquierda y derecha) poseen cada una un complejo de excitaciones diferentes que compiten entre sí en un proceso de yuxtaposición lado-a-lado (*Nebeneinander*) (LM: 88). Así, la imagen visual, o la sensación visual, no es el resultado de la *unión* de estos dos complejos, ya que estos —y en esto es enfático Semon— siempre permanecen independientes, sino de una *competencia* homofónica de ambos. Dicha homofonía puede ser diferencial —si enfatiza en lo que las distingue una de otra— o no-diferencial —si enfatiza en lo que ambas tienen en común—. Algo análogo sucede con los campos sensoriales auditivos y táctiles.

Por otra parte, la homofonía perfectamente puede darse entre campos de sentido diferentes, como bien lo demuestra la unión entre el gusto y el olfato. Sin embargo, quizás lo más relevante de la homofonía es que ella produce un *plus*, un aumento en la vivacidad de las sensaciones, sean éstas en el mismo o en diferentes campos de sentido. Es decir, cuando escuchamos una canción solo por un oído podemos distinguir sus tonalidades, sus intensidades y cambios. Pero cuando la misma melodía entra por ambas puertas de percepción auditiva, se produce un aumento no de intensidad, ni de volumen, ni de tonalidades, sino de vivacidad; es decir, el sonido ahora está *más cerca* a nosotros, lo sentimos espacialmente, éste llena, por homofonía, todo nuestro campo de sentido con lo que ahora la música está *aquí* y no *allá*. Algo muy similar ocurre con el ensanchamiento espacial que experimentamos cuando observamos por ambos ojos en lugar de hacerlo por uno solo.

La homofonía no es exclusiva de sensaciones o complejos de sensaciones originales. También puede darse homofonía entre sensaciones mnémicas y sensaciones originales. Es precisamente la homofonía o la coexistencia de distintos complejos de sensaciones lo que permite o bien aumentar la vivacidad de una sensación, o bien identificar los puntos o aspectos que diferencian una de otra. Un ejemplo del primer caso, la homofonía no-diferenciada, resultaría ser la identificación en la penumbra de un rostro conocido. Lo que permite la rápida identificación de las formas difusas es la homofonía entre la sensación original directa y la sensación mnémica del rostro conocido. La coexistencia de las formas —originales y mnémicas— que delinean el rostro aumenta la vivacidad del complejo de sensaciones actuales, lo cual nos permite el reconocimiento en la oscuridad de la figura *ya conocida*. El segundo caso, homofonía diferenciada, podría explicarse con el hecho de que al escuchar la interpretación de una canción conocida podemos sentir en

que momento dicha interpretación falla. El más minúsculo cambio en el orden, el tempo o la duración de las notas es percibido por nosotros como una inconsistencia entre dos complejos coexistentes: el que percibimos directamente y el mnémico.

6.2.3 Sensaciones mnémicas

En la exposición de su teoría, Semon se ve obligado a explicar cómo surgen los engramas, cuáles son las condiciones para su eforización (retorno) y cuál es su relación con las sensaciones originales. Pero para esto debe definir primero cuál es la naturaleza del engrama y luego analizar las etapas del proceso engráfico por medio del cual se graban tales engramas.

En *La Mneme*, se define al engrama como un cambio en la sustancia irritable de los organismos, o como «simplemente una modificación residual fisicoquímica» (LM: 194). Sin embargo, a pesar de que este cambio es concebido siempre como un cambio material, Semon no se inclina a identificarlo como una mutación molecular o atómica. La razón de esto: falta de pruebas¹⁴. Coherente con su espíritu científico, él no se atreve a dar por sentado algo que no tiene los suficientes experimentos de base para sustentarlo. Así, la naturaleza real del engrama permanece como un misterio. No obstante, lo que sí puede afirmar Semon es su localización dentro de la sustancia irritable.

Una de las características de la sustancia irritable de los organismos es su capacidad de «transponer y retener la secuencia cronológica de un complejo engramático en una disposición espacial» (SM: 260), lo cual implica que existe una configuración topográfica especial para cada tipo de complejo engramático.

Sin embargo, esto nos empuja a otra pregunta a saber, ¿cuál es la relación entre los engramas individualmente adquiridos y los engramas que son heredados por nuestros antepasados? Evidentemente existen engramas transmitidos a través de las

¹⁴ Falta de pruebas en su tiempo. La aparición del ADN en el siglo XX resolvió muchos de los problemas asociados a la localización e interacción de los engramas. Sin embargo, como apunte sorprendente, el problema de *dónde* se guardaba la información engramática ya era correctamente intuido por Semon. «Respecto a la localización de los engramas heredados, concluimos que todo el complejo engramático [...] debe encontrarse *dentro de los límites de la célula*. Lo más probable es que el tronco engramático pueda ser abarcado por *algo más pequeño que la célula o incluso que el núcleo de la célula*» (LM: 207). Las cursivas son nuestras.

generaciones, pero Semon dedica poco espacio para la indagación de éstos, ya que pensaba dedicarle todo un libro a este tópico. Lo único que nos queda de su teoría con respecto a estos engramas heredados son algunos apartes en *La Mneme*. Examinando los fenómenos de regeneración presentes en algunas plantas y animales, los cuales, a partir de una parte determinada del organismo son capaces de reproducir todo el organismo completo, Semon resume las reglas que dominan este tipo de engramas de esta manera: «Primero, cada célula germinal [...] adquiere el tronco engramático completo. [...] En segundo lugar, encontramos que segmentos tomados al azar de parte de un organismo multicelular [...] muestran, en numerosos casos, poseer el tronco engramático completo» (1921:116).¹⁵ Con respecto a la localización de los engramas heredados (filogenéticos) en los *Vertebrata* más evolucionados, hemos visto que Semon los ubica en el interior de la célula, mientras que los engramas individualmente adquiridos (ontogenéticos), correctamente los sitúa en la corteza cerebral.

Las excitaciones y alteraciones energéticas que producen los engramas recorren el cuerpo. No obstante, éstas no atraviesan al organismo de una manera arbitraria, sino a través de lo que él llama «rutas».

Por rutas no solo me refiero a las fibras nerviosas, sino al tracto completo a través del cual la excitación sincrónica fluye desde su inicio hasta su cese, sea a través de las células nerviosas, las fibras nerviosas, la material gris del cerebro u otras formas de la sustancia irritable. (LM:121)

Ahora bien, ¿cuál es la estructura del proceso mediante el cual un engrama es grabado y luego reforzado? Semon divide el proceso en tres etapas. La primera es el *estado primario de indiferencia*. Dicha etapa comprende la situación del sujeto antes de que se produzca el complejo de estímulos que serán grabados engramáticamente. En las experimentaciones con animales vertebrados, insectos y plantas, esta etapa corresponde al estado inmediatamente anterior a que inicien los experimentos. No obstante, Semon advierte que una *tabula rasa* es imposible de obtener en la realidad. Todo sujeto carga siempre tras de sí todo un conjunto de engramas ya sea individualmente adquiridos o heredados de sus progenitores y antepasados, por lo que el sujeto experimental «ideal»

¹⁵ Es notable aquí la anticipación de Semon a lo que sería el descubrimiento, en 1953, del Ácido Desoxirribonucleico (ADN), residente como una parte minúscula del núcleo.

o «en blanco» no existe.¹⁶ Todo organismo es heredero de la historia de su especie. Todo estímulo, toda reacción pasada permanece como legado para las generaciones posteriores. Este es el mecanismo que permite la evolución, adaptación y supervivencia de la vida en la Tierra.

La segunda etapa es el *estado engramático*, es decir, cuando el estímulo genera el engrama. En esta etapa la influencia energética (mecánica, acústica, lumínica, térmica, eléctrica o química) es capaz, dependiendo de su duración e intensidad generar una estela fisiológica en el organismo. Para resolver la cuestión de porqué algunas sensaciones dejan un engrama más fácilmente que otras, o lo que es lo mismo, porqué algunas sensaciones son susceptibles de actuar engráficamente y otras no es importante tener en cuenta la noción de *umbral*. Cuando la intensidad de una sensación sobrepasa cierto límite energético (cantidad de luz, potencia del sonido, etc.) tiene más probabilidades de imprimirse como engrama. Los engramas, a su vez, se asocian siguiendo la estructura complejo de excitaciones originales, esto explica por qué sensaciones tan diversas pueden yuxtaponerse a pesar de no ser semejantes en su naturaleza.

Una vez dos estímulos de naturaleza muy distinta y sin una relación reconocible actuaron en mí de manera simultánea —la vista de Capri en Nápoles y un olor específico de aceite de oliva hirviendo. Desde entonces, un olor similar actúa ecfóricamente en el engrama fotogénico de Capri de manera infalible. (LM: 36)

Así mismo, se debe tener en cuenta que sensaciones similares o iguales en tiempos o momentos distintos producen engramas individuales e independientes. Es decir, sin importar que se trate del mismo cuadro o la misma foto, el instante en que la veo acuña un engrama distinto al de otras veces que la vi en el pasado.

La tercera etapa del proceso es el llamado *estado secundario de indiferencia o estado latente del engrama*, que se distingue del primero solo porque la «sustancia irritable» ha cambiado. Es decir, el sujeto posee un engrama que anteriormente no existía en él. El estado latente permite entronizar el complejo engramático, ya que la sustancia irritable

¹⁶ «La célula germinal, que hace un momento era parte de sus progenitores y compartía su mneme, no elimina por completo su propia mneme con el acto de separación de sus progenitores y su entrada dentro de una nueva fase individual» (LM: 32).

«descansa» del estímulo. Esta distancia entre un estímulo y otro de la misma especie es la que termina asociando para siempre una sensación con el correspondiente engrama fisiológico. La fuerza de la repetición es la esencia de la mneme. Así, según Semon, *la pausa entre los estímulos refuerza la huella engramática* y su posterior retorno. Lo importante es que solo luego de esta tercera etapa se cumplen las condiciones para que los engramas sean susceptibles de retornar. Antes de ello, la huella engramática no tiene la fuerza suficiente, dado que es precisamente el periodo de pausa el que permite consolidar el rastro fisiológico que dejan los estímulos. Este retorno, insiste Semon, fundamental dentro del fenómeno mnémico, no requiere la reproducción de todas y cada una de las situaciones o procesos energéticos que originaron el engrama original sino que un *retorno parcial* de las condiciones originales basta.

El engrama producido en el pez por la repetición del estímulo óptico de un hombre repartiendo alimento sobre el agua, se asocia con los engramas ópticos y químicos establecidos por la vista y el sabor de ese alimento. La euforia de la aparición del hombre basta para actuar ecfóricamente sobre los engramas asociados, y libera las reacciones que corresponden a estos últimos, como nadar al lado de la piscina, etc., incluso cuando se suspende la distribución real del alimento. (LM: 48)

No obstante, Semon reconoce que no es posible demostrar de manera inmediata la existencia de los engramas. Solo a través de manifestaciones indirectas (motoras, cinestésicas o metabólicas) podemos descubrir la presencia de los mismos. Así, los engramas devienen en «cambios en la capacidad reactiva del organismo, esto es, una disposición definida a generar una particular excitación mnémica» (SM: 154). Por lo demás, la estructura de las sensaciones mnémicas guarda una relación bastante exacta con la de las sensaciones originales. La duración, la intensidad y la proporcionalidad de las primeras están determinadas por las segundas, es decir, sus predecesoras. Cuando evocamos una canción lo hacemos de manera proporcional a la original. Mantenemos, si bien no el tempo original, sí la distancia relativa entre un cambio de nota y otro. Igual fenómeno se experimenta cuando recordamos el rostro de alguien. No obstante la ausencia de una sola imagen de la cara en cuestión, ya que por lo general existe un bombardeo de graficas mnémicas en distintas posiciones, distancias y grados de iluminación, las dimensiones del rostro aparecen ante nosotros equilibradas entre sí, tratando de mantener las distancias relativas entre los ojos, los labios y demás partes de la persona.

Esto no significa que no haya diferencias *relativas* entre sensaciones mnémicas y sensaciones originales. La primera de ellas, tiene que ver con el desvanecimiento significativo de las sensaciones mnémicas en comparación con las originales. Sin embargo, este factor es relativo, ya que en ciertos estados alterados de la conciencia, en los estados de duermevela, durante el sueño, bajo el efecto de alucinógenos, hipnosis o meditación las sensaciones mnémicas suelen presentarse con una vivacidad igual o superior a las sensaciones originales. Pero, en términos generales las sensaciones mnémicas retornan a nosotros con menos *fuerza y vivacidad* que sus predecesoras. Se nos presentan en cierta forma «distantes».

En segundo lugar, no todas las experiencias se graban con igual fuerza en los engramas. Ya hemos mencionado que la atención del sujeto concentra la huella engramática en ciertos aspectos de la experiencia original, por lo que muchas sensaciones homofónicas que también pertenecen al complejo original de sensaciones permanecen por debajo del umbral de la conciencia superliminal, es decir, se graban subliminalmente; por esto requieren de severos y continuados esfuerzos para que retornen como sensaciones mnémicas superliminares, o sea conscientes.

La tercera diferencia es la incapacidad del engrama de reproducir *exactamente* al complejo de sensaciones originales. Esto se debe, en parte, a que todo complejo original de sensaciones también está formado por complejos mnémicos anteriores. Esto quiere decir que la homofonía entre sensaciones originales y sensaciones mnémicas no sólo es común, sino que es la regla. «Cada complejo simultáneo de sensaciones se compone de sensaciones originales y mnémicas, las cuales están conectadas unas con otras formando así una unidad. Y esta unidad —vista desde el lado energético— trabaja engráficamente» (SM: 168). Esto quiere decir que en cada experiencia hay algo de las experiencias anteriores. La percepción pura del objeto no existe. El movimiento corporal, por ejemplo, es algo que aprendemos en años posteriores a nuestro nacimiento, pero cuyo origen se remonta hasta el vientre materno.¹⁷ Y sin embargo, una sensación

¹⁷ Una posterior corroboración de la intuición de Semon podría leerse en el trabajo de Maxine Sheets-Johnstone, que demuestra que el movimiento y las cinestesis son las experiencias fundamentales de toda construcción conceptual, y que ambas son anteriores al nacimiento mismo, Maxine Sheets-Johnstone. (1998). *The primacy of movement*. Philadelphia: Jhon Benjamins North America. Un poco más contemporáneo con Semon, Husserl, en sus manuscritos de 1930, plantea que en el vientre materno existe una cinestesia construida a través de una experiencia intrauterina

mnémica está atada indefectiblemente a la duración, forma y valores relativos de la sensación original. Esto es, esta predeterminada en su naturaleza y modos de reproducción. La espontaneidad de una sensación original contrasta entonces con la limitación relativa de una mnémica.

6.2.4 Homofonía, repetición y dicotomía

Como ya se dijo antes, para Semon la homofonía aparece cuando tenemos varios complejos de sensación en el mismo campo sensorial, y esto puede darse en tanto en las sensaciones originales como en las mnémicas. Así, tenemos homofonía original y homofonía mnémica. Ya hemos mencionado que la homofonía en sensaciones originales causa un aumento de la vivacidad de las mismas. Ahora, en este mismo contexto el autor nos pide considerar que lo anterior no es exclusivo de las sensaciones originales. Lo mismo ocurre en el fenómeno de la homofonía mnémica.

La repetición de varios engramas refuerza la intensidad del fenómeno de la homofonía. Esto explica por qué es más fácil aprenderse un texto de memoria en distintas sesiones, que durante una sola y larga sesión. Cada situación genera su propio engrama y la sucesiva yuxtaposición de uno sobre otro genera una reafirmación de los elementos superliminares de tales complejos engramáticos. Como la atención está centrada en el texto, los aspectos periféricos que rodean la situación (como la posición en que estoy sentado, el clima de la habitación, los ruidos de la calle, etc.) quedan grabados solo en un plano subliminal, haciendo que el elemento que coincide en los diferentes complejos engramáticos, a saber, el texto, resalte en su vivacidad y permita ser reforzado mucho más fácil posteriormente.

Pero como la homofonía no sólo se da en un solo campo sensorial, sino que también puede ocurrir entre distintos campos sensoriales, con el subsecuente aumento de la vivacidad del complejo engramático, la labor de aprenderse de memoria un texto se refuerza si se hace en voz alta, ya que durante este proceso entran en homofonía otros

de alto nivel. Así, cuando el bebé nace, ya posee una sedimentación de vivencias que le permiten explorar su libertad de articulación y, a través de la repetición, realizar diferentes movimientos que servirán de base para su posterior capacidad de reproducir cualquier postura que la estructura corporal que tiene a su alcance le permite. Hablamos del proceso de descubrimiento de un cuerpo que se tiene antes de tener control del mismo.

campos sensoriales (oído, táctil y motor) que aumentan la vivacidad de los campos engramáticos en juego. La repetición de homofonías tiene, según Semon, otro papel igual de fundamental: es el fundamento de todo proceso de abstracción lógica. Cuando observamos una imagen repetidas veces (grabándose cada vez una capa de complejos engramáticos diferente) ocurre una superposición entre las sensaciones mnémicas de tal imagen —digamos, el rostro de un amigo— y las sensaciones originales de la misma. Así, la homofonía no-diferenciada poco a poco nos provee, por así decirlo, de una especie de «rostro promedio» que no es más, sino el residuo de los elementos coincidentes de cada engrama eforizado. Tal «rostro promedio» es lo mínimo que necesitamos para reconocer a nuestro amigo a la distancia y saludarlo.

La homofonía mnémica puede, sin la ayuda de ningún otro proceso mental, proporcionarnos una especie de imagen abstracta de nuestro amigo X; esto es, una imagen robada de la particularidad de los aspectos y situaciones dadas en X [...] Yo mantengo que la formación primaria de los conceptos abstractos se basan en tales imágenes abstractas, y que esta abstracción, creada solo por homofonía en la manera que mencioné, es la precursora del proceso puro de la lógica. Esto no es monopolio de la especie humana, dado que la encontramos manifestándose a sí misma de diferentes formas entre todos los animales de más alto orden. (LM: 164)

Los experimentos llevan a Semon a concluir que un engrama se desarrolla en una sola dirección, esto es en la dirección temporal de las sensaciones originales. La lectura de un poema se «graba» en el mismo orden en que las palabras son leídas. Un engrama particular se encadena con el anterior y así sucesivamente. Algo similar sucede con las imágenes o con los sonidos y notas de una canción. Lo anterior explica por qué un rostro iluminado de abajo hacia arriba y no viceversa resulta ser tan extraño a nuestra vista. No resulta entonces fácil recordar una serie de números si nos solicitan hacerlo de manera contraria a como estos fueron grabados. De igual modo, por mucha pericia o entrenamiento musical, a cualquiera persona le quedaría supremamente difícil repetir al revés las notas de un tema sin importar lo mucho que lo conozca. Incluso en el caso que a través de práctica y esfuerzo se logre tal cometido, no estaríamos en presencia de un engrama invertido, sino de uno completamente nuevo. Lo hasta aquí explicado nos permite entender la llamada *sucesión de engramas*. Un complejo engramático cualquiera se relaciona de manera directa con el complejo engramático siguiente y no con su anterior, dada la unidireccionalidad del proceso engráfico. Es decir, en la larga lista de palabras de un poema, cada palabra es capaz de provocar el retorno de la siguiente palabra pero no la anterior, o al menos no sin que se requiera un esfuerzo adicional.

La *dicotomía* ocurre, entonces, cuando un ligero cambio en la sucesión de engramas produce una partición o división de las instrucciones originales. La causa de estos cambios puede ser transformaciones de las circunstancias externas que acompañan a los engramas o simplemente factores de cruce hereditario. En otras palabras aparece una *sucesión de engramas alterna* a la sucesión original.

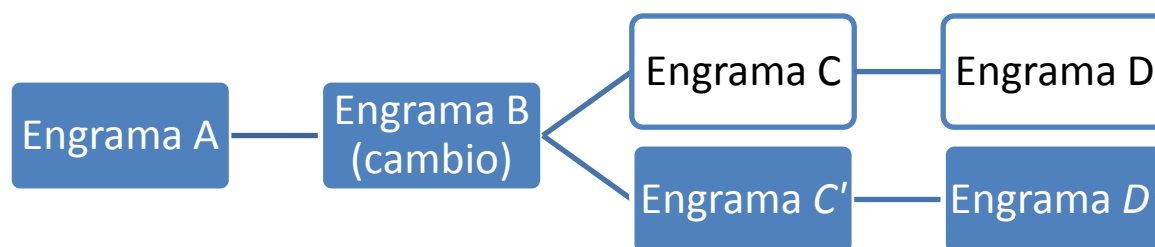


Figura 31. Modificación de la información contenida en los engramas

En la Figura 31, el engrama B ha sufrido una modificación por lo que en lugar de seguir la línea habitual que era A-B-C-D, llega a esta alterna A-B-C'-D'. Un ejemplo que permite esclarecer este problema de la dicotomía suele ser el propuesto por el mismo Semon en el capítulo XII de *La Mneme*, el cual nos permitimos citar *in extenso*:

Tomemos primero el caso de la miel de abeja, *Apis mellifica*. Por lo que respecta a las hembras es bien sabido que hay dos posibilidades en el desarrollo del óvulo fertilizado. O emerge una reina sexualmente madura, o emerge una obrera imperfecta. Estas formas difieren notablemente entre sí en su estructura y en sus instintos. [...] Si ahora observamos la ontogénesis de estas dos formas, encontramos que cada óvulo fertilizado es capaz, según las circunstancias, de producir una reina o un trabajador. Durante mucho tiempo se ha sabido que una larva perteneciente a la celda de una reina, si se alimenta con comida para obrera, es decir, alimento sin masticar, llegará a ser una obrera; y viceversa, un larva obrera, si es alimentada con comida de reina, se convertirá en una reina. El punto es que el tipo de alimento determina la naturaleza del sistema reproductivo. [...]

Klein ha demostrado experimentalmente, y V. Buttel-Reepen ha confirmado sus conclusiones, que si una larva se alimenta durante las primeras treinta y seis horas de su desarrollo con la comida de las obreras y después con comida para reina, el corto período anterior de alimentación con comida para obrera no produce ningún cambio notable, es decir, no hay ninguna «ecforia» del engrama de obrera, sino que el desarrollo es el típico de una reina.

Resulta diferente, sin embargo, si el tiempo en que la larva se alimenta con comida para obrera se incrementa por uno o dos días. Entonces obtenemos a una reina con signos inconfundibles de una obrera. Finalmente, las larvas que han permanecido cuatro y medio días en celdas de obreras alimentadas durante ese tiempo con la comida de obreras, si son expuestas a diferentes condiciones y sometidas a la

influencia de los alimentos de la reina por el corto tiempo que queda de la fase larvaria, muestran marcadas características tanto de obrera como de reina. (LM: 222)

Así, lo que nos interesa del caso descrito por Semon es el hecho de que un engrama pueda, con base en ciertas modificaciones externas, producir *una alteración significativa en el resultado esperado del mismo*. Hablamos aquí de dos posibles líneas de desarrollo que tienen su raíz en un mismo engrama común. El proceso evolutivo de la selección natural de las especies entonces se relaciona íntimamente con este fenómeno. Es decir, ramas de posibles desarrollos alternos son dejadas atrás, por alteraciones que se produjeron en etapas específicas de la sucesión hereditaria de ciertos engramas. Pero el fenómeno de la dicotomía esconde una sorpresa más: la rama que no se muestra en las próximas generaciones no es eliminada, sino que pervive a manera de un pasado del que no se puede escapar. Los ejemplos biológicos dados por Semon a lo largo de su primer libro nos convencen de que un poco más allá de las leyes hereditarias de Mendel, el atavismo, esto es, el retorno a etapas «primitivas» de una especie es perfectamente posible. O mejor aún, siempre es posible. «Los antiguos engramas que han aparentemente desaparecido sin dejar ningún rastro, aún existen en el organismo, y solo requieren un impulso externo especial para revivirlos y para reabrir las antiguas rutas» (LM: 241)

6.3 Warburg y Semon

Con respecto a la teoría de una «memoria social» es muy fragmentado lo que se puede obtener de Warburg. Unas anotaciones al margen de algunas conferencias, unas leves referencias en la *Introducción al Atlas Mnemosyne*. El hecho de que sean aparentemente pedazos sueltos, dificulta deducir con claridad qué tenía en mente Warburg cuando, en repetidas ocasiones, asoció a las imágenes y a los símbolos como *engramas* de la cultura. No obstante es claro que Warburg encontró fascinante la terminología científica de la obra de Semon. Esta le permitía conceptualizar y transmitir con más fuerza sus propias nociones sobre la pervivencia del pasado en las tradiciones. Warburg usó estas palabras para decir que las imágenes tienen la particularidad de *ecforizar*, bajo ciertas circunstancias, los procesos originales de los cuales ellas son el resultado. Así, del mismo modo en que en el individuo una serie de complejos sensoriales dejan una huella tras de sí, que perdura mucho tiempo después de haber cesado la estimulación, la

cultura graba los complejos de sus experiencias pasadas en las imágenes, las cuales pueden evocar las fuerzas y tensiones originales, aun mucho después de que tales hechos ya hayan pasado.

Si el paralelo entre la teoría de Semon y la de Warburg es posible, entonces tenemos ante nosotros toda una nueva manera de comprender los procesos históricos y culturales que dan origen a los símbolos: la imagen representada (*Vorstellung*) es la decantación de las tensiones artísticas, filosóficas, económicas, religiosas, etc. que acaecen dentro del *organismo* social.

6.3.1 Memoria, símbolo y polarización

El símbolo en Warburg es el pasillo que une los dos elementos constitutivos de toda civilización: «orientación» y «acción». Por un lado, las imágenes simbólicas permiten no sólo conjurar a las fuerzas demoníacas de la naturaleza sino también orientar espacio-temporalmente a la sociedad misma. Esto se hace muchísimo más claro si tenemos en cuenta que en el pensamiento mítico existe una lógica de ordenamiento que surge desde la misma elaboración de conceptos en el lenguaje primitivo. El símbolo permite diferenciar, clasificar y separar espacios y momentos, bajo una determinada lógica *sui generis*. La importancia de estas clasificaciones y separaciones existentes incluso en culturas que aún no han elaborado una mitología, radica en que estas diferenciaciones y asociaciones entre cosas permiten articular los problemas de espacio y tiempo, y mucho después las situaciones de la vida social. Así, la división de los lugares y distintas regiones del espacio delimita un aquí y un allá, un norte y un sur, o zonas permitidas y zonas tabú. En la astrología, por ejemplo, tales distinciones se articulan en los cielos como imágenes que delimitan el vasto espacio sobre nuestras cabezas. Aparece entonces un poniente y un saliente, la asignación de direcciones o caminos en el espacio dependen de estas conceptualizaciones tempranas de la mente primitiva. Por otro lado, la asignación de los días y periodos de tiempo a ciertas actividades también está en relación con una separación categorial de distintos tiempos o momentos. Este tiempo y este espacio se dotan entonces de características que los delimitan de otros tiempos y otros espacios. Es importante entonces comprender que tal delimitación se da dentro de un «tipo general del pensar causal, de la deducción y la conclusión causales» (Cassirer, 1975: 39). La categorización *orienta* la vida misma más allá de las esferas meramente

religiosas. Es en este sentido en que Warburg está hablando del papel de *orientación* que cumplen las imágenes y los símbolos en este tipo de culturas.

Por otro lado, es sólo a través de la acción simbólica en que nos podemos «expresar» (acción) sin sucumbir a los estratos mismos de la animalidad. Las expresiones humanas están en profunda relación con las expresiones animales. Todo gesto o movimiento tiene —según Darwin— su explicación como transformaciones o «sublimaciones» de expresiones animales básicas. La atenuación de tales recuerdos ancestrales —a través del símbolo— permite la expresión humana en todas sus facetas, no únicamente la artística.

En efecto, para Warburg, no es el animal sino el hombre primitivo el que se entrega por completo a las emociones y a las pasiones, que se apoderan de él, y él que, de este modo, acuñó esos símbolos tan cargados de reacciones básicas que perduran en la tradición como los arquetipos de la experiencia humana. (Gombrich, 1986: 229)



Figura 32. *Laocoonte y sus hijos* (detalle), Museo Pio-Clementino, Vaticano.

En la imagen de Laocoonte y sus hijos siendo devorados por serpientes se encuentran enclaustrados todos los elementos desbordados del dolor, pero tan debidamente conjurados en la piedra, que podemos reconocerlos sin que nos afecten (Figura 32). La

boca abierta y desencajada, el cuerpo relajado justo antes del desmayo, las cejas fruncidas y la tensión de los músculos no son más que «expresiones» de la vida en movimiento que, sin embargo, se encuentran lejos, a una distancia que permite la reflexión. Pero cuando dichos movimientos tuvieron lugar se trataban de experiencias extáticas en las que la euforia, el terror y el trance se mezclaban indisolublemente. Estas experiencias extremas de la Antigüedad quedan plasmadas en las imágenes como engramas en la memoria colectiva de los pueblos. El hombre renacentista empieza a descubrir sus límites expresivos cuando se enfrenta a imágenes paganas que mostraban un repertorio de movimientos corporales que eran considerados prohibidos en la Edad Media.

Los movimientos expresivos humanos que se extienden entre los extremos de los arrebatos orgiásticos —como, por ejemplo, luchar, caminar, correr, bailar o agarrar— [...] el hombre culto del Renacimiento, criado en la disciplina escolástica medieval, los veía como un territorio prohibido que sólo los descreídos de ánimo desembarazado podían atravesar. (Warburg, 2010: 3)

Ahora bien, al trasladar las ideas de Semon a los planteamientos de Warburg nos resulta toda una teoría del «símbolo-engrama» que arroja luces sobre oscuros pasajes del pensamiento de Aby Warburg. En primera instancia, recordemos que los engramas, y su retorno como sensaciones mnémicas, no necesitan de la reproducción total de las situaciones originales para ser evocados. Los símbolos, desde la visión de Warburg guardan la tensión de los estados más primitivos de la mente humana, sus temores iniciales y sus reacciones ancestrales a estos últimos. Si bien, es claro que no nos encontramos en la misma situación original que dio origen a tales imágenes, un *retorno parcial* de algún fragmento de la situación original puede, por sí solo, desencadenar la eforización de todo el complejo engramático original. Así, ante la imagen estamos de frente al peligro de eforizar los temores y miedos propios de las épocas en que los demonios, y su terrible poder, pululaban en cada cosa que se movía ante nuestros ojos. Tal y como según Semon la huella engramática es fisiológica, así en Warburg, los engramas, esto es, las imágenes simbólicas, son productos *tangibles*. Se pueden manipular plásticamente. Son las figuras que pueblan las obras de arte y demás representaciones pictóricas que usamos para transmitir y comunicar nuestras emociones más profundas.

En segundo lugar, si —para Semon— la diferencia entre las sensaciones mnémicas y las originales no radica en su naturaleza sino en su modo de producción y grado de

vivacidad y lo único que nos permite diferenciarlas en nuestra vida diaria es nuestro grado de «lucidez» y atención sobre qué es lo que pasa ahora y qué no. Luego, ante los símbolos-engrama también corremos el mismo riesgo de confusión. Semon ha descrito detalladamente las situaciones en las que las sensaciones mnémicas retornan con tal vivacidad que perfectamente pueden hacerse pasar por sensaciones «reales», si por reales entendemos, originales.

Sin embargo, tan pronto cuando ya no estamos suficientemente despiertos, es un fenómeno muy común el aumento en la intensidad de las sensaciones mnémicas hasta que alcanzan el nivel de sensaciones originales. Todo lo que se requiere es que la condición de vigilia no esté completamente suprimida, sino sólo disminuida; y sobre todo, que los estímulos originales fuertes sean eliminados tanto como sea posible. Bajo tales condiciones, cerrando sus ojos, muchas personas pueden producir fenómenos ópticos, imágenes de muchos diferentes objetos, personas, animales, plantas, espacios iluminados que tienen todas las características de la realidad. (SM: 219)

Warburg, diría entonces, que el no estar atentos, o «despiertos» ante la presencia del retorno mnémico, nos podría hacer sucumbir ante la fuerza del complejo de sensaciones original, el cual guarda la carga de los estadios caóticos de la cultura. Para Semon la *marca de orientación* (*Orientierungsmarke*) que permite salvar esta potencial confusión es la conciencia del *ahora* (*Jetzt*), o lo que es lo mismo, del complejo simultáneo actual. Solo a partir de esta marca de orientación puedo distinguir un «antes» y un «después», categorización sin la cual las sensaciones, mnémicas y originales, terminan mezcladas unas con otras irremediablemente. Lo que precisamente se pierde en los estados hipnóticos y patológicos, bajo el efecto de sustancias alucinógenas o en los sueños, es esta orientación temporal, con lo que el individuo se sumerge en una alteración del tiempo, en la que los complejos engramáticos pasados retornan con la *misma fuerza y vivacidad* que antes. Así, en estos estados, hablamos con personas muertas, regresamos a nuestra casa de la infancia, volvemos a habitar los pasillos de nuestro colegio, etc.; y todas estas situaciones las *vivimos como si* fueran reales.

Quizás es en este sentido que está dirigida la definición del Atlas Mnemosine hecha por el propio Warburg como «una historia de fantasmas para *auténticos*¹⁸ adultos» (*Gespensstergeschichte für ganze Erwachsene*), vale decir, para gente «despierta». Y sin embargo, el estar plenamente conscientes nos puede llevar a la pérdida del sentido

¹⁸ La palabra *ganze* también puede traducirse por *completo* o *entero*.

original del símbolo. Se trata de dejarse llevar un poco por el éxtasis dionisiaco pero sin sucumbir a él. Lo que tratamos de decir Semon lo puede esclarecer perfectamente con el fenómeno de la «alternancia de la memoria» (*Alternieren des Gedächtnisses*). La hipnosis, el sueño, los delirios febriles, los desórdenes mentales, la embriaguez, la excitación alucinógena o el trance místico producen ciertas condiciones energéticas, nerviosas y psíquicas propias de su estado, por lo tanto, solo a través de la armonía con la vibración mnémica de tales estados se puede recordar lo que "allí" ocurrió. Esto explica por qué un hipnotizado no recuerda lo que sucede durante sus sesiones, sino que los hechos retornan a él solo en la próxima sesión. Semon cita dos ejemplos que a nuestro modo de ver esclarecen mucho este punto. El primero es el de una mujer que tiene doble personalidad y ninguna de las dos personas que habitan dentro de ella recuerda lo que hace la otra. Y el segundo es el de un irlandés que pierde un paquete mientras estaba ebrio y solo recordó donde lo había dejado en su siguiente borrachera. Igualmente es muy conocido el hecho de que varias personas son, casi sin ningún tipo de esfuerzo adicional, capaces de recordar y continuar el sueño de la noche anterior. Independientemente de que consideremos validos estos ejemplos o no, lo que queda difícil refutar es que efectivamente durante ciertos estados de la conciencia se producen asociaciones de hechos y sensaciones que solo pueden darse en este tipo de estados. Ribot, citado por Semon, lo dice de esta manera «Dos estados psicológicos en su alternación comportan sentimientos específicos que determinan dos formas de asociaciones y, consecuentemente, dos memorias» (LM: 145) Hablamos entonces de un dejarse llevar por el sopor del sueño demoniaco que da origen y forma a los símbolos, dado que es la única forma de comprenderlos en su totalidad.

Podría pensarse que este tipo de asociación entre Semon y Warburg es demasiado forzada. No obstante, estamos convencidos que cualquiera puede llegar a la misma conclusión si no pierde de vista la fragilidad síquica y los episodios de esquizofrenia del creador del Atlas Mnemosyne. Fueron quizás este tipo de experiencias y un grado de sensibilidad particular lo que permitió a Warburg llevar esta mirada más allá de lo que un historiador del arte de su época la había llevado. En modo alguno este tipo de estados psicológicos deben considerarse un obstáculo en el trabajo warburgiano, sino todo lo contrario. Sus experiencias directas con el terror, el espasmo del horror ante las fuerzas del destino y la disgregación progresiva de la «racionalidad» y la «individualidad» son en este sentido prolíficas, no paralizantes. Todo el proceso warburgiano puede leerse a la

luz de una autocuración, y sin embargo, antes de restarle valor u «objetividad» a sus elucubraciones, estas son exaltadas por esta situación *sui generis*. La curación de la exaltación orgiástica y el descontrol dionisiaco se hace a través, precisamente, del estudio reflexivo de tales estados.

En todo caso nos podemos imaginar a Warburg como un malabarista sobre una cuerda frágil que se tiende a través del abismo insondable del misterio de la existencia humana, y la reflexión o el estudio racional como la vara que le permite ganar equilibrio cuando las fuerzas de las piernas flaquean.

Aquí surge el papel mismo de la memoria colectiva, no como la productora del espacio propio para la reflexión (*Denkraum*), esto es, de la distancia, sino como un agente que amplía precisamente la zona entre los dos polos propios de la imagen: «el primero [que] está dedicado a la lucha contra el caos —porque la obra de arte selecciona y clarifica los contornos del objeto individual— y el segundo [que] pide al espectador que rinda culto al ídolo creado que está contemplando» (Warburg, 1928: 1).

Si bien, la memoria, por un lado nos recuerda que el enfrentamiento a estos miedos primitivos es inevitable, esto es, *la rama de engramas que no se muestran en las próximas generaciones jamás es eliminada, sino que pervive a manera de un pasado del que no se puede escapar*, también es cierto que es sólo ella la que permite distinguir esta imagen precisamente como un engrama del pasado, sin que éste reconocimiento le reste su poder potencial de expresión. La tensión existente entre la tendencia orgiástica y la contemplación sosegada queda reforzada a través del reconocimiento de la imagen como un *fantasma del pasado* que promete protegernos contra todos los peligros que nos amenazan. Que se cumpla o no tal promesa depende enteramente de la forma en cómo asumamos la presencia de tal engrama del pasado.

Una forma de resistir ante las fuerzas desbocadas de los terrores primitivos es la polarización de la imagen. De hecho, para Warburg, el engrama simbólico carece de atributos benéficos o maléficos. La imagen es neutral. Contiene dentro de sí el temor o el triunfo, el dolor o la alegría, la muerte o la salvación, la ménade pagana voluptuosa entregada a la orgía, o la virgen cristiana devota y sublimada, la serpiente demoníaca o la serpiente de bronce que cura las heridas. Análogamente a como una botella de Leyden (figura) condensa la carga eléctrica para luego expulsarla cuando otro objeto

entra en contacto con un extremo determinado, el símbolo-engrama condensa la energía de todas las impresiones heredadas de la antigüedad en su lucha por «orientarse» y «expresarse». Esto permitió a Warburg comprender «la esencia de los engramas tiasóticos como cargas equilibradas en una botella de Leyden antes de su contacto con la voluntad selectiva de la época» (1929: 233). Quizás lo que más llamó la atención de Warburg en esta comparación fue precisamente que en la botella de Leyden, la carga que puede ser mortal, se mantiene bajo control, perfectamente aislada, de tal modo que se puede sostener la botella con la mano desnuda siempre y cuando no se toque el extremo de aluminio (Figura 33). Así, se nos hace evidente una de las dos formas de no sucumbir ante estos influjos del pasado: *el autocontrol* del artista, esto es, la autoafirmación moral.

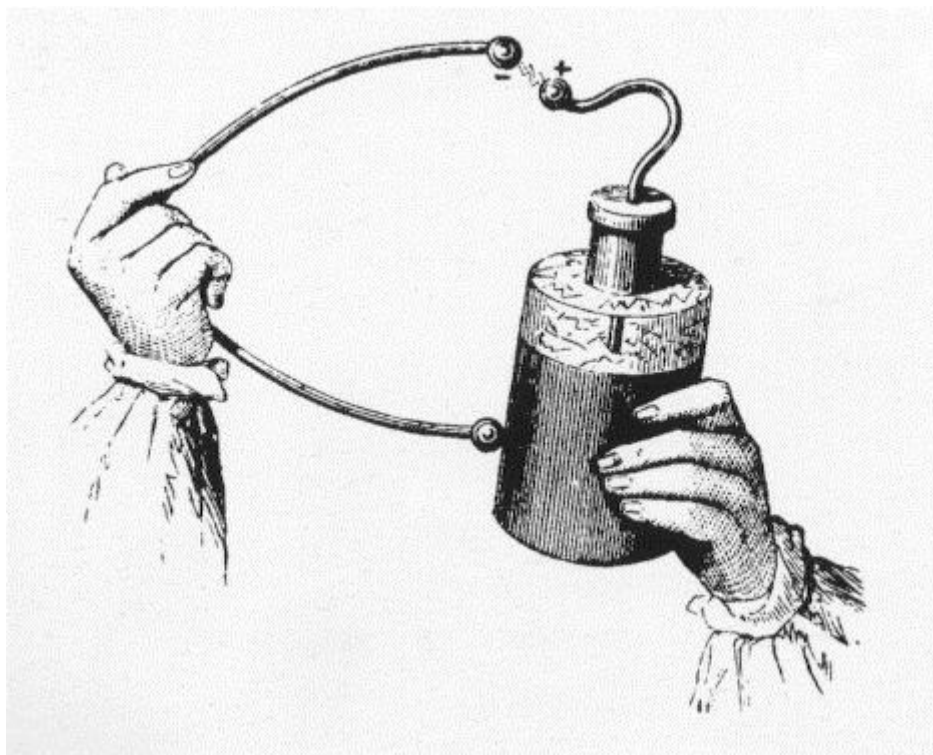


Figura 33. La botella de Leyden. Este fue el primer almacenador de energía eléctrica de la historia.

La otra vía es la de *la reinterpretación* de los símbolos. Esta consiste en usar los engramas clásicos en otro contexto, invirtiendo su significado original. Es así como la ménade orgiástica puede transformarse en la Magdalena al pie de la cruz con un dolor apasionado. Quizás no sea exagerado decir que solo a la luz de la teoría de Semon es posible comprender un proyecto tan ambicioso como el *Atlas Mnemosyne*. Los conceptos de sensaciones, homofonía y engrama indudablemente permiten entrever qué tenía en

mente Warburg durante sus últimos proyectos. Por lo demás, la absorción de los planteamientos de Semon por parte de Warburg no son pasivos, después de todo. Hay en él un replanteamiento de los fenómenos mnémicos como eventos a nivel social. Además, la neutralidad del engrama y la capacidad de resistencia ante el influjo de éstos son ideas completamente warburgianas. No sabemos si Warburg, con su espíritu materialista-evolucionista heredero de Darwin y Vignoli, planteó su teoría de los engramas dinámicos *literalmente* como evidencias de una «memoria colectiva», o si debemos asumir estas referencias como una perspectiva, o una manera de entender tales fenómenos. En otras palabras, ignoramos si Warburg nos está diciendo que las imágenes y los símbolos *son verdaderos* engramas heredados de nuestro pasado turbulento, o si lo que quiere decir es que podemos mirar las imágenes y los símbolos *como si fuesen* engramas heredados de nuestro pasado turbulento».

7. Epílogo. Gaia: una propuesta desde la noción de símbolo de Aby Warburg.

Antes que todas las cosas fue Caos; y después Gea la de amplio seno, asiento siempre sólido de todos los Inmortales.

Hesíodo, *Teogonía*.

“Madre Tierra, más mentira que verdad. Solamente es una idea de mi mente, un recuerdo para olvidar”

Robi Draco Rosa, *Madre Tierra*

La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio.

Warburg, ERS: 65

En 1927 Warburg dicta una conferencia en la clínica de Kreuzlingen después de una profunda crisis psíquica. Esta conferencia lleva por nombre *Imágenes de la región de los indios Pueblo de Norteamérica* y es un diagnóstico de la cultura occidental escrito por una persona, esencialmente, desequilibrada.¹ No obstante, se trata de una obra madura e inspiradora. Distinta a otros textos de juventud o a la *Introducción al Atlas Mnemosyne*, donde la cantidad de datos y el estilo denso obnubilan por momentos la claridad del argumento, *Imágenes* está escrita en un lenguaje que pretende ser entendido por un público no especializado.

¹ Ludwig Biswanger (2007), su médico personal, afirma que la voz del erudito había prácticamente desaparecido, dado que los gritos constantes durante las noches terminaron por desgarrar sus cuerdas vocales. Incluso su cuerpo había sufrido los estragos de la enfermedad. Delgado y pálido es el hombre que dicta la conferencia sobre el ritual de la serpiente como prueba de su exitoso proceso de curación.

A través de un estudio psicológico de la imagen, Warburg ofrece una visión antropológica que conecta los Pueblo con Atenas y estos a su vez con el hombre moderno. Independientemente que estemos o no de acuerdo con sus conclusiones, no podemos negar que su discurso permitió abrir nuevos horizontes en estudio de la cultura occidental y su relación con el pasado pagano.² Su diagnóstico se podría resumir del modo que sigue: el ser humano del siglo XX está al borde de la catástrofe porque, a diferencia de los indios Pueblo, carece de imágenes simbólicas poderosas que lo vinculen con el mundo de manera espiritual y no únicamente técnica. La electricidad y la tecnología han destruido los espacios de reflexión que la civilización había mantenido frente a las potencias naturales. Nada sorprende ni conmueve a los herederos de Edison y los hermanos Wright. El rayo, que otrora fuera una entidad demoníaca es apresado y encadenado por la ciencia en un cable metálico. Warburg visualiza el peligro creciente de esta «cultura de la máquina» en la *desespiritualización* progresiva de la experiencia del hombre con su entorno. La conexión cósmica que fue conquistada por el mito y el símbolo a través de la instauración de un «espacio de contemplación» está en riesgo de desaparecer, concluye. La contemplación, esto es, la experiencia estética, es la que abre las posibilidades simbólicas de la imagen, y es precisamente esta contemplación la que

² Freedberg ha sido muy crítico con el método de Warburg en ERS al considerar que, en el fondo, la relación entre los indios de Oraibi y la tradición greco-romana es un tanto forzada. Subraya que mientras Warburg interpretó la danza de la serpiente como un hecho semejante al culto extático dionisiaco de las ménades, ambas manifestaciones tenían poco en común. «Las antiguas danzas báquicas [...] pueden, de hecho, haber revelado emociones interiores en un movimiento externo, pero no puede haber paralelo entre esas dos danzas [...] En las danzas de los Hopi no hay movimientos frenéticos, ni ropajes plegados ni cabellos ondeando en el viento [...] Y no hay lucha en absoluto con la serpiente, como lo hay entre Apolo y Python, o entre las serpientes y Laocoonte y sus hijos, porque la serpiente no es para los Hopi una fuerza demoníaca del inframundo» (Freedberg, 2005: 12) Además de ello, señala que la tradición ha sido demasiado condescendiente con Warburg debido a que la literatura crítica de su obra es escasa, lo cual ha permitido pasar por alto no sólo ciertos aspectos metodológicos —como el hecho de que él nunca estuvo directamente en la danza de las serpientes de los Hopi—, sino también los elementos etnocéntricos en sus conclusiones sobre las imágenes. El trato irreverente hacia las máscaras sagradas de los aborígenes, evidenciado en la foto, tristemente célebre, en la que aparece portándola como un sombrero (Figura 34), queda al descubierto cuando se leen ciertas notas del diario de Warburg. En ellas describe los movimientos de los bailarines, que él llama «payasos», como posturas «demasiado obscenas». A pesar de todo lo anterior, creemos que para hacer justicia con Aby Warburg debemos recordar que se trataba ante todo de un muchacho de Hamburgo de escasos 27 años de edad: era su primer contacto con una cultura distinta a la suya. Era su primer «trabajo de campo». Freedberg le resta importancia este hecho. Además, la versión definitiva del texto del ritual de la serpiente nunca fue escrita, por lo que fue publicado póstumamente y pasando por alto la recomendación de su autor de que podía ser mostrada únicamente a su esposa, a su hermano Max y al profesor Ernst Cassirer.

está en juego. Al conjurar el poder demoniaco del rayo en la imagen de la serpiente el Pueblo podía manipularlo y controlarlo a su antojo. Y sin embargo, al ser un símbolo vivo tal manipulación estaba determinada por el respeto, la veneración y el temor hacia el objeto. Es por esto —afirma— que el destino de la serpiente es la extinción a manos del hombre civilizado, pues éste la ha despojado de todo contenido emocional o espiritual.



Figura 34. Aby Warburg con máscara Hopi. 1895.

Nuestra tesis es que es posible hacer una lectura de este diagnóstico casi cien años después y seguir encontrando elementos relevantes para una reflexión sobre el destino de la humanidad. La desaparición de los espacios de contemplación en el mundo acelerado de hoy es un hecho. Si Warburg observaba atentamente cómo la aparición del telégrafo destruía la noción de distancia a través de la conexión fugaz, nosotros vivimos en ciudades que marchan al ritmo del instante. Somos la realización de lo que Warburg veía despuntar con recelo: un mundo polarizado hacia el paradigma científico-racional que separa al hombre de su entorno y le priva de su «condición primordial» que es la de conectarse empáticamente con la naturaleza. Esta conexión empática está en el centro del proceso que lleva de la superstición a la conquista racional de los objetos. En efecto, la historia misma de la especie humana puede leerse como una oscilación entre la identificación absoluta con los objetos y el distanciamiento racional con ellos. La religión, el arte y la ciencia son, desde esta mirada, distintas formas de relacionarnos con el impulso natural de «sentirse a sí mismo» (*Einfühlung*) en los entes del universo. Así, aunque el distanciamiento progresivo del cosmos se revele en el mundo moderno en su faceta más amenazadora y terrible, es una consecuencia natural de nuestra lucha por sobrevivir. Es en este sentido que la *Introducción del Atlas Mnemosyne* inicia con esta poderosa frase «Podemos afirmar que el acto fundacional de la civilización humana es la creación consciente de la distancia entre el yo y el mundo exterior». (2010: 267) Lejos de valorar negativamente la separación del ser humano y la naturaleza, Warburg la elogia. La esencia misma de la cultura es el distanciamiento. De este modo, a pesar de advertirnos sobre los riesgos de polarizarnos radicalmente, subyace en él un amor y un respeto por la racionalidad, la técnica y la lógica como ganancia irrenunciable de la humanidad.

La separación hombre-naturaleza es hoy motivo de reflexión urgente. No solo porque nuestro sistema económico —basado en la producción infinita, masiva y veloz de cosas— se desprende de esta distinción moderna yo-naturaleza (sujeto-objeto), sino también porque la expresión patológica de este principio disyuntivo, al contrastar con la finitud de los recursos planetarios y la lentitud de los ritmos de la naturaleza, pone en peligro nuestra propia supervivencia como especie.

Es menester demostrar, entonces, en qué sentido la noción warburgiana del símbolo-imagen nos permitiría hacer nuestro propio diagnóstico. Lo primero será, pues, una

reconstrucción de tal noción a la luz de las seis fuentes estudiadas en el presente trabajo. Nuestra intención final es esbozar una propuesta de símbolo que pueda funcionar como elemento orientador para esta época, lo cual implica que la imagen en cuestión debe estar acorde con los desafíos humanos del futuro próximo.

7.1 Elementos preliminares

Al final de cada capítulo se presentaron los puntos que a nuestro modo de ver relacionan las ideas de Warburg con los distintos autores, por ende, no pretendemos aquí hacer un resumen de lo dicho, sino una *selección de aspectos* que nos parecen relevantes para nuestro objetivo.

7.1.1 El carácter dinámico de los engramas³

La Mneme de Richard Semon gira entorno a la idea de que los engramas que en apariencia han desaparecido, no lo han hecho en realidad, y son susceptibles de ser nuevamente traídos al presente (ecforizados). El esfuerzo que se realiza para traerlos depende de la fuerza de su impresión. En este sentido, todas las experiencias del organismo quedan archivadas como engramas latentes que esperan el estímulo adecuado para volver a manifestarse. A cada experiencia corresponde un conjunto de engramas asociados.

No obstante, nos interesa resaltar otra característica de los engramas. Estos son unidades compuestas, si se quiere, de información. En este sentido, la información contenida en ellos funciona a manera de cadena, en la que cada sensación se graba *después* de otra. Luego, todo engrama tiene una *dirección*. Los engramas de crecimiento y desarrollo de una abeja son heredados filogenéticamente en una *sucesión esperada*, o sea, en un orden. Si la abeja no es alimentada con jalea real, los engramas que se activarán serán los de una abeja obrera. Pero si se le alimenta con jalea real los engramas traídos al presente (ecforizados) son los de una abeja reina. Semon advierte que *la sucesión esperada de un engrama puede cambiar a una línea de desarrollo*

³ Según R. Semon son las huellas fisiológicas que cualquier estímulo deja tras de sí en las redes nerviosas y musculares.

distinto si es forzada desde el exterior a hacerlo. Es decir, que **la naturaleza de los engramas no es estática, sino dinámica**. Una huella fisiológica, por muy fuerte que se haya acuñado en el organismo, siempre es susceptible de transformarse. Las mutaciones genéticas que permiten la evolución de las especies son posibles gracias al carácter abierto de los engramas, lo cual permite adaptar la información heredada a los nuevos cambios del entorno.

Esta idea tiene su correlato en Warburg. Cada imagen es un engrama y, por ende, la condensación de experiencias pasadas. Las imágenes, pues, traen consigo una carga heredada de la cual no es fácil liberarse. Sin embargo, Warburg no es fatalista en cuanto a la influencia de las figuras simbólicas (engramas) en la cultura se refiere. No sólo se trata de que siempre es posible dar nuevos sentidos a las imágenes, sino más bien de que es inevitable. La diferencia de contextos entre la Antigüedad y el Renacimiento abre una distancia con la imagen. Un espacio de contemplación en el que ésta puede realizar sus capacidades simbólicas. Nuevos contenidos, nuevas asociaciones. En esta búsqueda de nuevos contenidos la imagen simbólica puede revestirse de un poder terrible y determinar las acciones de los hombres. Imágenes descontroladas, como la astrología y las profecías supersticiosas, pueden controlar el destino de una comunidad hasta caer en un fatalismo “inevitable”, la fuerza de los símbolos puede ser canalizada hasta polarizar beneficiosamente con el poder contenido en la imagen.

Lo que aplica en el engrama de Semon, aplica también para la noción warburgiana del símbolo: si la información exterior modifica las instrucciones originales de la herencia de los engramas, el cambio de entorno puede afectar la carga impregnada en los símbolos. La *Conferencia en la Hertziana* de 1929 parece apuntar en esta dirección. Aquí Warburg llama la atención sobre la forma en que la imagen del emperador Trajano, montado a caballo y aplastando las cabezas de los vencidos dacios, es reinterpretada por Botticelli y Signorelli como una nueva representación de la justicia: ahora la misma postura triunfal de Trajano sirve para mostrar la compasión con una mujer y su hijo a punto de ser arrollados por los ecuestres.⁴ La transformación ética del estilo gráfico del Renacimiento

⁴ Se trata de una polarización «ética» de la imagen. Los tiempos en que la figura del guerrero despiadado montado a caballo aplastaba las cabezas de los vencidos habían pasado. Las necesidades pictóricas del renacimiento eran otras (Figura 35. *Justicia de Trajano*. Hans Beham,

es una especie de «inversión energética de la interpretación de las fórmulas patéticas de la Antigüedad» (2010: 180)



Figura 35. *Justicia de Trajano*. Hans Beham, 1537

7.1.2 La «entificación» como raíz común del mito y la ciencia

La tesis más importante de *Mito y Ciencia* de Tito Vignoli se puede enunciar de la siguiente manera: **la ciencia y el mito nacen de un tronco común, la entificación de los objetos**. La capacidad para proyectarnos en las cosas hasta adjudicarle *vida* y *voluntad* se puede establecer como una habilidad que está a la base de toda la evolución humana. La personificación de las fuerzas naturales que subyace a todo mito es, según

1537). El contexto había cambiado y el contenido simbólico había cambiado con ello. Cfr. Panel 52 del *Atlas Mnemosyne*.

Vignoli, un proceso que, aunque se muestra en todo su potencial en la especie humana, tiene su origen en los animales superiores. Un caballo, un perro o un ave es capaz de reaccionar ante los *objetos que se mueven* de igual manera a como lo harían ante una *entidad*. Independiente de que no conozcamos los detalles de la experiencia animal una cosa queda clara: los animales reaccionan ante estos objetos dinámicos *como si éstos* estuviesen vivos. El mito, entonces, no es más que la prolongación de esta actitud primordial ante la realidad en la que el continuo del universo se nos presenta como algo animado y vivo. El viento y la lluvia aparecen para el hombre primitivo como poderes efectivos y reales, esto es, como *entes*. La ciencia entendida como comprensión lógica, diferenciada y objetiva de la realidad parte del mismo principio de entificación, aunque en apariencia se presente como polo opuesto a la perspectiva mitológica.

Mientras el mito insufla vida a las percepciones, la ciencia hace lo propio con los conceptos. Según Vignoli, los humanos, a diferencia de los animales, logran llevar el proceso de la entificación hasta la elaboración de símbolos e ideales abstractos mediante la memoria. Solo a través de ella es posible crear conceptos, que luego son tomados como cosas en sí. La energía, la masa, gravedad, etc. son tratadas *como si fuesen cosas reales*. Vignoli pretende convencernos de que la diferencia entre ciencia y mito es solo formal, dado que ambas cosas coexisten y se complementan en cada etapa de la evolución humana. Mito y ciencia son *facultades*, esto es, atributos del espíritu humano que al tener sus raíces en la fisiología de la percepción se tornan universales.

Warburg en su obra rastrea la convivencia íntima entre mito y ciencia a nivel histórico y la ubica en el Renacimiento. Logra mostrar que en esta época crítica, que veía el despunte del espíritu científico de la modernidad, las supersticiones y la devoción pagana hacían parte de la cosmovisión dominante. No obstante, las conclusiones de Warburg con respecto a la lucha humana por liberarse de las fuerzas demoníacas del mito aplican, según él, a todas las épocas de la historia. En este sentido, la tensión bipolar «entre el captar con la fantasía» y el «contemplar a través del concepto» también es propia del hombre moderno. La forma en que la especie humana se debate entre dos polos, la magia del mito y la racionalidad de la ciencia, él la interpretó a la luz de sus propias vivencias y conflictos, por lo que la humanidad se presenta en la obra warburgiana como una especie «esquizofrénica». El punto de enlace que permite pasar del mito a la ciencia, o devolverse de la lógica a la fantasía es la entificación de los objetos. Dotar a los objetos

inertes de una *voluntad real y efectiva* representa una herramienta bifásica: por un lado, puede ayudarnos a superar nuestros temores y a hacernos con nuestro destino, como en el caso de la ciencia; pero por otro lado, puede condenarnos al temor a las fuerzas del destino y la incertidumbre frente a las entidades míticas que dominan el universo.

7.1.3 El control de la carga emotiva

Toda expresión tiene su origen en la manifestación corporal de experiencias anteriores. Ningún músculo se desarrolló con fines expresivos, sino utilitarios: liberar una tensión, evitar un dolor o satisfacer una necesidad. Al afirmar lo anterior, Charles Darwin advierte que los movimientos que usamos para transmitir mensajes emocionales (fruncir el ceño, mostrar los dientes, encoger los hombros, etc.) fueron en un momento dado movimientos reactivos ante un estímulo directo. La reacción es encapsulada en un repertorio de posturas corporales usado ahora para *representar* el estado emocional original. Numerosos ejemplos de *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* apuntan hacia la idea de que la gestualidad expresiva solo es posible en la medida en que **podemos controlar la carga energética de la emoción**. A diferencia de los animales, el ser humano establece una distancia entre la intuición y la reacción, entre el estímulo y el movimiento. Nuestras expresiones corporales son prueba de esta «distancia». En cierto sentido, la distancia ya está presente en los animales, quienes también usan movimientos para expresarse, pero es sólo en los humanos que estos movimientos adquieren una dimensión simbólica: se transforman en imágenes. La imagen permite hacer una pausa más profunda entre el impulso y la acción. La imagen se contempla.

Según Warburg la creación pictórica le permitió a los seres humanos hacerse con una herramienta vital para su supervivencia. La imagen simbólica es, pues, el puente que conecta nuestra magia primitiva con el posterior desarrollo de la ciencia, ya que fueron nuestros antepasados quienes a través de la creación de estos símbolos permitieron el control de las emociones necesario para la contemplación conceptual de la naturaleza. Warburg afirma que el arte está en el medio de la reacción desmedida y contemplar distanciado de la razón. En términos de Nietzsche, la actividad artística es el resultado de un frágil equilibrio entre la vinculación dionisiaca y la distancia apolínea. El *manipular* es

el acto propio de la creación artística (Warburg, 2010:3) por lo que tal manipulación presupone cierto control emocional ante la imagen.

Los símbolos son la muestra de nuestra lucha por usar el material de nuestra vida emocional como herramienta espiritual para dirigir el destino de la comunidad humana. En ellos se plasman todos nuestros sueños, todas nuestras esperanzas, todos nuestros deseos, pero de una forma tal, que pueden ser moldeados a nuestro antojo. Cuando todo el temor reverencial hacia las fuerzas de la naturaleza se encarna en una imagen, como la de la serpiente, se abre la posibilidad para *superar* tales miedos. Pero este control de la emociones no implica su eliminación, dado que es la carga emotiva la que, paradójicamente, le otorga a las imágenes su poder para cumplir una «función social duradera» (Warburg, 2010:3). El avance de la racionalidad y la técnica despoja a los símbolos de esta carga emocional y transforma a las imágenes en meros *signos*. Con esto se establece una nueva relación desvinculada entre el individuo y su entorno que termina destruyendo las instancias de contemplación que otrora el símbolo construyera. El excesivo control de las emociones, a través de la racionalidad y la lógica, es un extremo tan nocivo como la entrega desmesurada a estas.

7.1.4 El nacimiento y la muerte de los símbolos

Pese al estilo por momentos oscuro del *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle la perspectiva de *la humanidad como una unidad orgánica* se presenta de manera clara a lo largo de la obra. La cultura es concebida por el autor inglés como un entramado textil en el que cada manifestación del espíritu humano, sea religión, arte o ciencia, se entreteje profundamente con las demás. Así, ninguna existe por fuera del tejido social que les da soporte. En la actividad del trabajo se concreta esta concatenación e interdependencia de todas las actividades humanas. El hombre que trabaja, es decir el «animal que usa herramientas» vive su experiencia a través de los símbolos que son los *instrumentos del espíritu humano*. A través de ellos se apropia del mundo y se define a sí mismo. Así como cualquier trabajo depende de *otros* trabajos —p.e. los sastres dependen de que otros fabriquen las telas—, no hay símbolos aislados, sino que unos se definen a partir de otros. Las vestimentas y ropajes de una cultura, que podrían resultar para algunos un aspecto trivial de una sociedad, son estudiados por Carlyle como depositarios del conjunto de fuerzas culturales que definen la psicología de una época. Corbata, pantalón, corsé, bikini o topless son los síntomas de la historia. Ningún detalle por cotidiano o

superfluo que parezca permanece sin revelarnos nada del entorno que le dio origen. Desde esta perspectiva holística de la actividad humana los símbolos aparecen incrustados en el centro mismo de las transformaciones culturales de tal forma que Carlyle se refirió a ellos como *entes vivos*. Esto quiere decir que **los símbolos, como las culturas, nacen, se desarrollan y mueren**. La supervivencia de un símbolo depende de la fuerza y pertinencia de su mensaje para las generaciones posteriores. No obstante, todo símbolo está atado a un desgaste natural, como las telas que inevitablemente ceden ante el corroer de los años. Ninguna imagen es eterna. De hecho, en todo el *Sartor Resartus* se muestra al mundo como un sistema en constante transformación: la mutación de los trajes (símbolos) es evidencia de ello. Ahora bien, en la medida en que los símbolos son herramientas del espíritu, también son susceptibles de ser modificados y redefinidos infinitamente. El papel de las nuevas generaciones —concluye Carlyle al final de su libro— es el de valerse de «símbolos nuevos» y «más poderosos» como única manera de proporcionar dirección al desarrollo de la humanidad.

Warburg, por su parte, otorga a los artistas el poder de manipulación de los símbolos. Son ellos los que se resisten o se entregan a la carga contenida en las formas simbólicas, esto es, los artistas polarizan fatídica o beneficiosamente las figuras. Durero neutraliza para siempre la influencia nefasta del astro Saturno.⁵ Warburg también cree en la caducidad de los símbolos orientadores de la vida social. En la *Conferencia sobre Franz Boll* de 1925 él admite —como Carlyle— que a pesar de que un símbolo puede mantenerse durante siglos, al final «la envoltura protectora de figuras puramente imaginarias se pierde» (Warburg, 2010:166). En la charla sobre los indios Pueblo Warburg, quizás teniendo en cuenta la recomendación de Carlyle, se atreve a proponer un símbolo para la nueva era de la máquina y la tecnología. «La humanidad entera concuerda en la adoración del sol. Asumirlo como símbolo de aquello que nos lleva desde las cavidades nocturnas hacia la superficie es un derecho tanto del salvaje como del hombre civilizado» (Warburg, 2004: 64). En este pequeño párrafo se manifiesta la intención de un autor que observa las consecuencias del avance excesivo de la racionalidad pero que no conformándose solo con mencionarlas, se dedica a *proponer un símbolo para la posteridad*.

⁵ Cfr. Warburg, 2005: 483 y ss.

7.1.5 La animación de la naturaleza: entre la creencia y la no-creencia

Dos ideas merecen atención en la obra de los Vischer. La primera de ellas, presente en *El símbolo* de Friedrich Theodor Vischer, tiene que ver con **la animación de la naturaleza como punto central entre los polos de la creencia ciega (confusión imagen-sentido) y la creencia poética (separación imagen-sentido)**. Los símbolos nacen primordialmente como un acto de empatía [*Einfühlung*] en el que atribuimos nuestro espíritu a lo inanimado y lo llenamos de nuestros estados psicológicos internos. La naturalidad con que espontáneamente hacemos esta transferencia anímica [*Seelenleihe*] implica, según Vischer, que la animación de la naturaleza es intrínseca a la manera misma en como percibimos el mundo. Gracias a la ambigüedad contenida en el símbolo (la «imagen» no corresponde con el «sentido») nuestra experiencia humana trasgrede sus límites y el lenguaje ensancha sus poderes expresivos. El significado del símbolo rebasa la imagen vista o escuchada. El aspecto metafórico del símbolo nos permite, en cierto modo, ver más de «lo que se ve» y decir más de «lo que se dice».

La animación de la naturaleza se presenta como un acto consciente e inconsciente al mismo tiempo; una especie de mentira voluntariamente creída subyace a este tipo de simbolismo en que el individuo sabe que la *imagen* no es el *sentido*, pero *decide* olvidarlo momentáneamente. Así, según T. Vischer, este tipo de simbolismo es superior al simbolismo no-libre y al libre porque, por un lado, se deja llevar por la imagen, sucumbe a su poder en aras de impregnarse de su fuerza creativa, pero al mismo tiempo, mantiene con ella, aunque en estado latente, la distancia para reconocer, cuando sea necesario, que se trata siempre de un juego mental de representaciones.

Si admitimos que un aspecto fundamental de la obra de Warburg resulta ser «la función de la creación figurativa en la vida de la civilización» (Ginzburg, 1989:42) la importancia de este aspecto del símbolo cobra un nuevo matiz: sin este autoengaño consciente nuestra capacidad de redefinirnos como cultura se reduce y nuestras posibilidades de expresar nuevas ideas con nuevos contenidos se constriñen. Toda la evolución de la astronomía, por ejemplo, desde la época de los egipcios y babilonios está en relación con la construcción de una figura simbólica *inexistente*: la contemplación de los cielos como una *bóveda esférica*. Está claro que *no existe* una esfera en los cielos, pero sin esa «mentira poética» los cálculos matemáticos de las posiciones de los astros y la

predicción de los fenómenos celestes habría sido imposible. «Hemos de usar esta imagen [de la esfera] para proporcionar una construcción auxiliar, bien que arbitraria, a nuestros ojos perplejos enfrentados a la infinitud» (Warburg, 2010:165).

7.1.6 La empatía y la relación espiritual con el entorno

La segunda idea está establecida en *Sobre el sentido óptico de las formas* de Robert Vischer: **la empatía [Einfühlung] tiene su origen en un impulso panteístico de unión con el universo**. A diferencia de su padre, quien fundamentaba esta idea a partir de las nociones filosóficas hegelianas, R. Vischer se remite a la fisiología para mostrar que la transmisión de contenido emocional a las formas está en relación con nuestra estructura física de percepción. El hecho de que ciertas figuras aparezcan como agradables o desagradables a nivel de la simple sensación permite que les otorguemos contenidos de valor, paso previo para la empatía. A través del texto el autor sugiere que la habilidad empática, en la que el sujeto se «siente a sí mismo» en el objeto hasta el punto de desdibujar las fronteras que normalmente los separan, es una experiencia estrictamente corporal.

Toda personificación religiosa, todo sentimiento altruista y toda objetivación conceptual de la naturaleza tiene su base en esta fusión de sensación-sentimiento-emoción inherente a la *Einfühlung*. Las profundas implicaciones de este sentimiento empático en nuestra relación con los demás seres humanos y con el cosmos son anunciadas por R. Vischer en la parte final de su ensayo como aporte a futuras discusiones académicas sobre el tema. Y debemos decir que estos apuntes no fueron en vano. La tradición posterior ha reconocido a este autor como el precursor de las reflexiones contemporáneas sobre la empatía que incluyen campos aparentemente separados como la neurobiología, la antropología y la estética.

Warburg, por su parte, destaca el valor de la empatía como factor que ayuda a la comprensión del simbolismo religioso y mágico presente en el mito. La relación espiritual con el entorno es lo que el hombre moderno ha perdido en su afán de control de las fuerzas naturales; por lo tanto, la destrucción es el único destino que le impone la civilización a la naturaleza. Warburg reconoce que la separación del cosmos es el precio trágico que debemos pagar por nuestro progreso racional y técnico. Sin embargo, la

expresión patológica y radical de este «ego» desmedido pone en peligro la supervivencia misma del equilibrio natural. El prejuicio que se pretende desmontar es que la creencia en el símbolo vivo anula la posibilidad de desarrollar nuestra dimensión racional responsable de nuestro éxito como especie. No obstante, el indio Pueblo se deja llevar por la empatía en un juego consciente-inconsciente, sin que esto implique *necesariamente* una falta de técnica aplicada a fines prácticos (siembra y cosecha del maíz). Es esto precisamente lo que llama la atención de Warburg, en tanto esta actitud simbólica del aborigen se muestra como un punto medio entre el *mito* y el *logos*, si se nos permiten los términos.

Lo que más nos cuesta revivir de la religiosidad pagana es el estilo de su vinculación imaginaria entre hombre y cosmos natural. Lo que llamamos magia es [...] una aplicación, *conducente a la pura práctica*, del principio de igualdad entre el sujeto y el mundo. (Warburg, 2010:166)⁶

Por supuesto Warburg es consciente que la cultura siempre se camina en una especie de cuerda floja: la vinculación empática con la naturaleza también presenta el riesgo de hacer volar en pedazos la identidad del «yo», y con ello suprimir el impulso natural de proyectarnos hacia altas metas espirituales. La imagen nos desafía porque podemos vincularnos con ella y, al hacerlo, perdernos a nosotros mismos. La identidad del yo es, pues, un conflicto irresuelto, un enfrentamiento constante entre lo que soy y lo que *no soy* que puede terminar con consecuencias nefastas para el sujeto: las fuerzas demoníacas son susceptibles de adquirir un poder desmedido sobre la existencia humana. Por ejemplo, una cosa es que el estudio de la posición de los planetas sirva como modelo orientador de las búsquedas culturales, y otra muy distinta es cuando tales imágenes celestes determinan *completamente* el destino de una vida (fatalismo astrológico).

⁶ Las cursivas son nuestras

7.2 El símbolo como orientación: imagen, palabra y acción

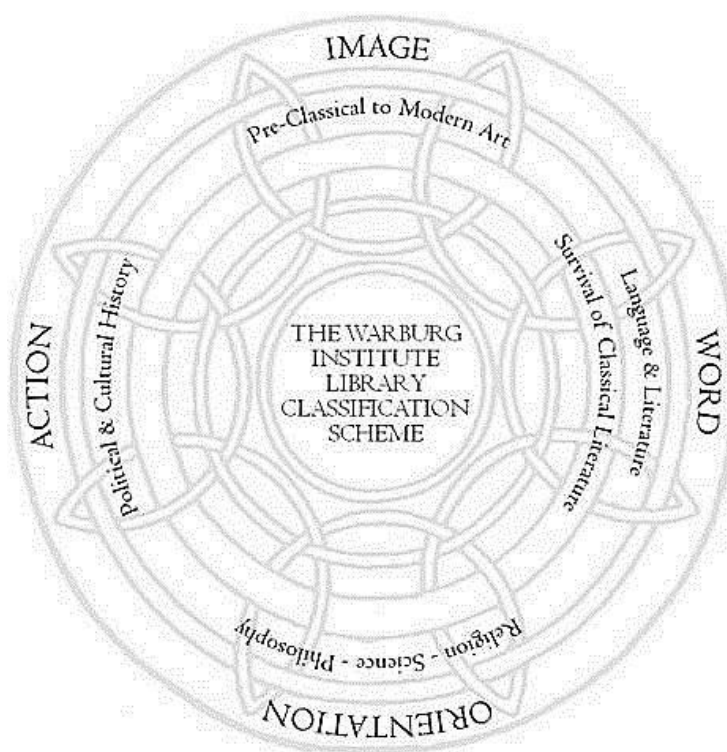


Figura 36. Esquema de las secciones de la Biblioteca Warburg

La Biblioteca Warburg está organizada en cuatro secciones principales: imagen, palabra, orientación y acción [*Bild, Wort, Orientierung, Handlung*] (Figura 36). Esta colección peculiar de libros y documentos debe estudiarse paralelamente al *Atlas Mnemosyne* ya que ambas cosas constituyen una unidad indisoluble. El objetivo central de la biblioteca puede sintetizarse en cuatro aspectos a saber: estudiar la tenacidad de las imágenes en el arte europeo y arquitectura (imagen), la persistencia de motivos y formas en las lenguas y literaturas occidentales (palabra), la transición gradual que lleva desde las creencias mágicas de la religión, hasta la ciencia y la filosofía en el pensamiento occidental (orientación) y la supervivencia y la transformación de antiguos patrones de comportamiento en costumbres sociales e instituciones políticas (acción).⁷

⁷ Cfr. Catálogo de la Biblioteca del Instituto Warburg: <http://warburg.sas.ac.uk/library/>

La noción de símbolo podría perfectamente ubicarse en el centro de este esquema de organización, ya que permea cada una de las líneas de investigación de la biblioteca. En efecto, ella nos propone un recorrido que empieza por considerar los productos de culturales como resultado de la búsqueda de la humanidad por *orientar* su comprensión del mundo. Los símbolos no sólo se plasman en *imágenes* y *palabras*, sino también en patrones de comportamientos y *acciones* tangibles de los individuos, por lo que, en este sentido, ellos son la savia de la cultura. El mito, por ejemplo, no debe estudiarse únicamente en el sentido formal de la palabra, esto es, el relato mítico, «lo que se dice». Esta reducción obvia la verdad fundamental de que el mito es experimentado por un individuo o una comunidad. En otras palabras, el mito es también «lo que se hace». Las tres cosas, imagen, acción son expresión y complemento una de la otra y viceversa. El símbolo de Cristo, por ejemplo, no se encuentra únicamente en una lectura minuciosa de los evangelios, sino que la eucaristía (esto es, el culto, la imagen) y el acto mismo de los fieles, desde las posturas corporales hasta las conductas éticas, revelan el sentido del mito.

La imagen simbólica, por su parte, permite observar el proceso mediante el cual las representaciones mentales (ideas) se plasman en figuras concretas y delimitadas, fruto de un esfuerzo por controlar la ambigüedad de las imágenes a través del pensamiento. Acceder a estas manifestaciones tangibles del símbolo permite una comprensión más amplia de la cultura en su afán por darle una *dirección* (*sentido*) a la existencia humana. Las imágenes nos cuentan otra versión de la Historia. Warburg parece decirnos que los símbolos nos hablan de nuestros temores más profundos, pero también nos pueden orientar para superarlos.

7.3 El retorno de Gaia

Pero no dejemos caer nuestra fantasía en la imagen de la serpiente, que nos remite a los seres primitivos del mundo subterráneo. Subamos al techo de la casa-universo, miremos hacia arriba y recordemos las palabras de Goethe: “Si el ojo no fuese solar, jamás podríamos ver la luz”. La humanidad entera concuerda en la adoración del sol. Asumirlo como símbolo de aquello que nos lleva desde las cavidades nocturnas hacia la superficie es un derecho tanto del salvaje como del hombre civilizado. Los niños están ante la caverna. Llevarlos a la luz no es solamente deber de las escuelas americanas, sino el de toda la humanidad. (Warburg, 2004: 64)

A pesar de su aparente tono pesimista, Warburg da un *giro propositivo* hacia el final de *Imágenes* y nos ofrece la posibilidad de asumir al sol como guía simbólica de los destinos de la humanidad. La idea que parece estar detrás de este fragmento es que los símbolos,

como las culturas, nacen, se desarrollan y mueren, y que la labor de las generaciones por venir es buscar símbolos nuevos cada vez más poderosos, como afirmaba Carlyle. Es en este sentido apunta la propuesta de *contemplar al planeta Tierra como un organismo viviente representado en la imagen de Gaia*. La distinción entre el “yo” y la naturaleza se difumina cuando nos entregamos al juego consciente de dotar de vida al planeta que vivimos. Se trata de una vivencia de este símbolo como algo real (palabra, acción e imagen) y no solamente como algo metafórico.

7.3.1 La naturaleza dinámica de los símbolos

Toda cultura puede transformar sus símbolos. Lo que la historia nos muestra es una variedad casi infinita de imágenes y figuras con las que definimos nuestra relación con el entorno. Diversidad de cultos, idiomas, gestos, música, poesía, etc. nos demuestran que nuestro pensamiento simbólico puede desarrollarse en múltiples direcciones. Lo que a Warburg le interesa en el proceso de la pervivencia de los símbolos, no es *lo que sobrevive* por sí solo, sino en relación con *aquello que se pierde* con el inevitable paso del tiempo. Insiste en varios puntos cruciales de su obra en que el artista selecciona los aspectos del engrama que le son provechosos y desecha los otros, es decir, polariza la imagen.



Figura 37. Pachamama. Representación inca de la Madre Tierra.

Al igual que la imagen egipcia de la madre que lleva a su hijo al sacrificio fue sublimada por Botticelli en la figura de la Virgen María con Jesús en brazos, conservando cosas pero eliminando otras –como “el elemento monstruoso del descuartizamiento sacrificial” (Warburg, 2010:169)- la imagen de la Madre Tierra ha sufrido —y seguirá sufriendo— severas transformaciones a través del tiempo. El culto a la figura de la Diosa Madre usado para simbolizar la fertilidad, el nacimiento y la abundancia de recursos naturales, que se remonta hasta los orígenes del Paleolítico, se ha plasmado de manera particular en formas femeninas que privilegian ciertos rasgos y desdeñan otros. Astarté de los sirios, Isis de los egipcios, Mahimata en el hinduismo y la Pachamama de los pueblos andinos (Figura 37) son muestra del dinamismo de las formas alrededor del mismo arquetipo. Unas culturas acentuaron el carácter impredecible y caótico del mundo natural, otras hicieron énfasis en la generosidad y la bondad de la naturaleza.

Sin embargo, a pesar de las diferencias que separan las diversas personificaciones de la Tierra, se mantiene la visión de ella como madre de toda la vida que crece. Muy recientemente la Asamblea General de las Naciones Unidas reconoció a la Madre Tierra como "una expresión común utilizada para referirse al planeta Tierra en diversos países y regiones, lo que demuestra la interdependencia existente entre los seres humanos, las demás especies vivas y el planeta que todos habitamos", y a su vez estableció el 22 de abril como el Día Internacional de la Madre Tierra.⁸ Esto es evidencia de la fuerza tan poderosa con que esta imagen se ha acuñado en la memoria colectiva de los pueblos. Cuando ha fracasado todo nacionalismo y todo etnocentrismo, y cuando toda ideología política se vuelve incapaz de aglutinar a la especie humana hacia metas comunes urgentes (pobreza mundial, contaminación ambiental, etc.), el símbolo de la Madre Tierra surge de nuestro acervo jamás perdido. Es el carácter dinámico de esta imagen simbólica y su riqueza enorme de interpretaciones lo que permite resistir ante su poder demoníaco y polarizarla, en términos warburgianos, como inspiradora de nuevos sentidos al accionar humano.

⁸ Cfr. Resolución 63/278 aprobada por la Asamblea General de Naciones Unidas. Día Internacional de la Madre Tierra. Disponible en: <http://www.un.org/>

7.3.2 Gaia como una «entidad viviente»

La belleza de la imagen de la Tierra vista desde el espacio nos conmueve. Los satélites nos permitieron como nunca apreciar el azul profundo y el contorno luminoso de un planeta que llamamos cariñosamente *hogar* (Figura 38). Cargamos emocionalmente la impresión visual de la misma manera que lo hacemos con un objeto que nos es familiar. La totalidad de las guerras y las tragedias humanas ha transcurrido en los confines de este diminuto punto azul, por lo que existe, entonces, un impulso natural de proyectarnos sentimentalmente en aquello que vemos como *nuestro* planeta. Es este impulso el que llevó a los antiguos a insuflar de vida real y efectiva a los mares y montañas que les rodeaban.

Pero el retorno de Gaia del cual hablamos no es idolatría o superstición. Afirmamos que nuestra capacidad simbólica nos permite generar un espacio de contemplación en el que ***podemos controlar la carga energética de la emoción***. Para Warburg la superación de los temores primitivos hacia los monstruos y demonios implica una separación progresiva de la creencia ciega en el ídolo. En la imagen de Gaia se nos pide contemplar a la Tierra *como si* fuese un ser vivo.

En el extremo que F. T. Vischer llama creencia oscura y no-libre se olvida el *como si* del símbolo. En este polo se encontraban los pueblos primitivos que supeditaban su capacidad racional, esto es, el captar la diferencia entre imagen-sentido, al miedo a los dioses que ellos mismos habían creado. Se volvían esclavos de su propia creación. La Madre Tierra aparecía ante sus ojos como un *numen* (presencia) con un espantoso y terrible poder. Para los Incas, la *Mama Pacha*, madre de todos los seres, era al mismo tiempo, la que producía los terremotos que terminaba quitándoles la vida.

Del otro lado tenemos el simbolismo que Vischer llama simbolismo libre y lúcido. Aquí el sujeto asume el *como si* en tanto *metáfora*, es decir que es consciente de la separación entre lo dicho (imagen) y lo que realmente se quiere decir (sentido). Este es el lado racional que nos permitió desarrollar toda nuestra visión científica y matemática del mundo. No hay ningún misterio sobrenatural ni ningún *numen* cuando captamos la metáfora del *como si*. Pero no se trata de afirmar que la imagen de Gaia como ser viviente es una simple metáfora. Esta interpretación es demasiado pálida en emociones,

dado que cualquier persona podría perfectamente *entender* esto sin necesidad de que la imagen trascienda como punto de orientación para sus acciones y palabras. Se puede entender sin *sentir*, pensar sin *experimentar*. El movimiento aquí en juego es un tanto más complejo: requiere un autoengaño consciente. ***La animación de la Tierra se ubicaría como punto central entre los polos de la creencia ciega (confusión imagen-sentido) y la creencia poética (separación imagen-sentido).*** Es un *dejarse llevar* por la imagen, hasta el punto de *reservarse* el derecho a saber que la conexión imagen-sentido es fantástica. Sólo así el símbolo puede volverse un instrumento de orientación, dado que el poder de la imagen para determinar nuestras acciones estaría limitado por nuestra comprensión racional de que no hay *numen*, sino que nosotros lo hemos puesto allí. Y al mismo tiempo la capacidad lógica-reflexiva que nos distancia de la imagen estaría contrarrestada por la emoción empática que nos vincula sentimentalmente con el cosmos. Es *saber* que la Tierra no está viva y simultáneamente *sentir* que está viva.



Figura 38. Tierra vista desde el espacio. NASA, enero de 2012

7.3.3 Gaia como complemento entre ciencia y mito

Si admitimos que la ciencia y el mito tienen como raíz común la animación de los objetos (conceptos y fuerzas naturales), entonces no necesariamente el aborigen y el científico aparecen ante nosotros como dos personalidades opuestas. ***Ciencia y mito pueden complementarse en la entificación de la Tierra.*** En otras palabras, la ciencia proporciona los argumentos para la elaboración de un nuevo mito sobre la vida en el planeta. En efecto, el meteorólogo y químico ambiental James Lovelock (1985) expone brillantemente en su *Hipótesis de Gaia* cómo la Tierra funciona como un sistema perfectamente autónomo, de manera idéntica a como funcionan los sistemas que llamamos orgánicos. Su hipótesis, que lo catapultó a la fama en 1979, se basa en la observación de la atmósfera y los océanos terrestres como las extensiones de un sistema viviente diseñado para conservar las características del entorno planetario, por lo que serían análogos a la piel o la membrana de una célula.

Los fenómenos que evidencian lo anterior son básicamente tres:

- a) la relativa estabilidad de la temperatura de la Tierra desde los comienzos de la vida hace 3500 millones de años.
- b) la exótica convivencia de gases de distinta naturaleza en nuestra atmósfera.
- c) el equilibrio constante de la salinidad de los mares.

Sobra decir que la más ligera alteración en alguno de estos aspectos tendría resultados devastadores para todos los seres vivientes del planeta. De hecho, los tres eventos son completamente inexplicables si los consideramos como *causas* de la vida y no como *efectos* de la misma. El error consiste en asumir que el conjunto de seres vivos de la Tierra, desde el hongo microscópico hasta la ballena azul, gozan, *pasivamente*, de los *efectos* de procesos abiológicos e independientes de los compuestos orgánicos que forman la biosfera. Contrario a esta visión, Lovelock advierte que el equilibrio de las condiciones que hacen posible la increíble biodiversidad terrestre es consecuencia, a su vez, de la misma vida y su interacción con el entorno. Así, el clima, la concentración de oxígeno y el grado de salinidad marina se autorregulan automáticamente a través de un

proceso homeostático⁹ que funciona para mantener el equilibrio interno del planeta, tal y como sucede en los seres vivos. De manera análoga en que nuestro equilibrio interno depende de la actividad de *todas* y cada una de las células de nuestro cuerpo, desde las neuronas hasta las células epiteliales, la actividad de *todas* las especies terrícolas determina el balance total del ecosistema terrestre. Cada organismo sobre la faz de la Tierra se vincula con su entorno de una manera total e indisoluble.

Las distintas especies que pueblan nuestro planeta no han evolucionado solas, sino que han *co-evolucionado* en una relación de interdependencia que redundaba en un sistema autónomo que se autorregula para conservar las condiciones que hacen posible la vida. El yodo y el azufre, por ejemplo, indispensables para la vida en tierra firme, son producidos por organismos marinos y transportados del mar hacia los continentes en un proceso complejo que comprende la actividad de los vientos, las lluvias y la sedimentación fluvial. Hace poco se resolvió el enigma de cómo era posible la increíble biodiversidad de la Amazonía si las tierras de esas zonas son, paradójicamente, pobres en nutrientes y minerales. La respuesta, descubrimos, se encuentra a miles de kilómetros en el Sahara occidental. Los fuertes vientos cálidos de esta zona africana arrancan estos preciosos compuestos de la depresión Bodélé localizada al noroeste del Lago Chad. Toneladas de polvo viajan cada año por el aire y por el agua hasta llegar al Amazonas en un ejemplo de delicado pero maravilloso equilibrio de todo el ecosistema terrestre. El desierto de África fertiliza la selva Amazónica.¹⁰ Pero la magia comienza cuando el ciclo se revierte: los vientos y corrientes que fertilizan el Amazonas son consecuencia de la humedad de la selva y su impacto en el clima global. Un ciclo completo de retroalimentación (Figura 39).

No obstante, es la imagen del mito, Gaia, la que le proporciona el sentido de unidad que requiere este discurso. Gaia proporciona una *dirección* al conjunto de observaciones químicas y físicas del ecosistema planetario. El nombre de la hipótesis de Lovelock fue

⁹ Homeostasis: es la característica de un organismo vivo, mediante la absorción de alimentos y vitaminas (metabolismo) y regular las funciones que existen dentro de él, para mantener una condición estable y constante.

¹⁰ Cfr. Ben-Ami, Y. et al. (2010). «Transport of Saharan dust from the Bodele Depression to the Amazon Brasil: a case study». *Atmospheric Chemistry and Physics Discussions*, 10, pág. 4345–4372.

acuñado por su amigo el escritor William Golding en clara referencia a la diosa griega de la Madre Naturaleza. Lovelock, por su parte admitió la sugerencia de Golding dado que para él el concepto de Gaia en la Grecia antigua era probablemente un *aspecto familiar de la vida* sin necesidad de que estuviese expresado formalmente en términos cuantitativos y medibles como los que ahora podemos conocer. La unidad de la Tierra se *sentía* de alguna forma. La imagen mítica puede despertar en nosotros, de manera inconsciente, nuestro deseo de fundirnos empáticamente con el universo. Es este deseo el que permanece controlado por nuestra visión racional y técnica de la vida. Sin el poder unificador del símbolo la cantidad de datos proporcionados no pasaría de ser eso mismo: un conjunto de información inerte incapaz de suscitar emoción alguna.



Figura 39. Tormenta de arena en la depresión Bodélé vista desde el espacio. NASA, 2004.

7.3.4 Gaia como conexión espiritual con el cosmos

La distancia entre el yo y el mundo exterior es para Warburg de vital importancia en tanto es el presupuesto de toda ulterior construcción simbólica. Sin distancia no hay símbolo. Razón por la cual la proyección emocional de nuestros estados internos en los objetos pone en peligro este espacio entre la imagen y el sujeto. La vinculación con el símbolo

puede llevarnos a perder el control de la subjetividad y con ello hacer pedazos los logros conseguidos por la civilización. Ese era, en el fondo, el temor obsesivo de Warburg con respecto a la superstición, el fetichismo y la idolatría. En el caso que nos ocupa, Gaia puede terminar absorbiéndonos, borrando toda nuestra identidad como individuos y como especie. He aquí el poder ambivalente de los símbolos. Si nos pensamos como una parte del todo corremos el riesgo de sumergir toda nuestra voluntad en el océano de una *supraentidad* y paralizar toda nuestra fuerza activa de transformación del mundo.

No obstante, R. Vischer advierte que el sentimiento empático siempre necesita la construcción de un yo con el cual el objeto entra en resonancia. La individualidad es una condición para desarrollar la empatía. La *Einfühlung* es un proceso *reflexivo*: no es “sentirse en el objeto” [*einfuhlen*], sino “sentirse *a sí mismo* en el objeto” [*sich einfuhlen*].¹¹ Así, en la empatía subsiste un freno a la identificación absoluta con la imagen. La razón de esto es que los sentimientos, son según Vischer, siempre corporalizados. Y nuestra experiencia del cuerpo nos ancla fuertemente del lado de la subjetividad. Nos sabemos *ego* porque *tenemos* cuerpo. La pérdida dionisiaca se suspende si aceptamos que somos Gaia y por ende *dependemos* de ella, pero al mismo tiempo, somos cuerpos *independientes* de ella. Asumir, pues, que **la empatía tiene su origen en un impulso panteístico de unión con el universo** no necesariamente implica dejar sin rumbo el destino de la humanidad en la medida en que algo de conciencia se conserva en el movimiento empático. La ciencia puede desarrollarse aun teniendo al mito como sustento y dirección. El juego ante la imagen de la Diosa se balancea entre la entrega y la reserva, pero es precisamente en esta tensión donde anidan las posibilidades creativas del ser humano. La actividad humana tendría entonces un faro que señalaría la ruta y marcaría el ritmo de los avances científicos. Al igual que el aborigen Pueblo que danza ritualmente pero que *al mismo tiempo* cosecha, Gaia nos permitiría establecernos justo en medio de la magia y la lógica, los dos extremos que sirven a Warburg para dibujar la psicología de la cultura.

¹¹ Pocas veces R. Vischer usa la palabra en su forma sustantiva *Einfühlung*, sino que la mayoría de las veces la usa en su forma verbalizada *sich einfuhlen*, con lo cual denota que ante todo se refiere a un *proceso* que parte de un punto. Este punto de partida es el sujeto.

* * *

Tomar el símbolo de Gaia como orientación no es fácil porque nos resistimos a adjudicar vida a cosas inertes. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia de la especie humana, la creencia de que la Tierra es solo un conjunto de materia inorgánica es bastante reciente. Incluso bastante entrado el siglo XVII, algunos alquimistas de la Europa occidental todavía hablaban del *anima mundi* (espíritu del mundo) como principio vital que sustentaba todo lo visible. En general, la gran mayoría de las culturas (por no decir todas) comparten esta creencia, la cual aceptan como algo espontáneo y natural. Para un campesino acostumbrado a trabajar el suelo y a permanecer en contacto directo con la naturaleza, la afirmación de que todo en el planeta se encuentra interconectado como un gran organismo viviente no tiene nada de sorprendente. Lo que sucede es que nuestra visión cultural nos dificulta comprender lo *simple* que resulta esta afirmación.

Estamos acostumbrados a dividir las cosas en *vivas* o *inertes*. Pero la distinción entre organismos vivos e inertes *no existe* en la realidad. Esta delimitación es solo una herramienta que nos permite comprender la inmensa variedad de entes que pueblan el mundo. El conocido dilema de las *palabras* y las *cosas*. Una cosa es que los seres humanos *digamos* que hay cosas vivas distintas de las no-vivas, y otra muy distinta es que *realmente* existan. En el fondo, toda delimitación, toda distinción, todo *atributo* es una *construcción* humana. De hecho, un problema científico aún sin resolver es señalar los límites exactos que separan la materia orgánica de la inorgánica. A pesar de múltiples intentos de varias ramas del conocimiento, la vida no ha encontrado hasta hoy una definición satisfactoria. Se empezó a tomar conciencia de la profundidad del asunto cuando a mediados del siglo pasado la posibilidad de encontrar vida en otro planeta se hizo cada vez más tangible. Los viajes de las sondas Voyager y Viking abrieron nuestras perspectivas sobre el cosmos y plantearon el siguiente interrogante: ¿cómo sabemos que la vida en otros planetas responde a las mismas condiciones de la vida en la Tierra? ¿Qué queremos decir cuando decimos que este ente está *vivo*? Normalmente la disminución interna de la entropía, esto es, la inevitable pérdida de energía de todo sistema, y la homeostasis son los criterios más efectivos para separar lo vivo de lo no-vivo. Pero esta distinción no salva la paradoja que plantea el hecho de que el fenómeno de la vida surja a siempre a partir de lo no-vivo. Nuestro cuerpo, por ejemplo, está formado en su totalidad por sustancias, compuestos, moléculas y átomos que «carecen

de vida». Pero la interacción organizada de todos estos elementos «inertes» dentro de los confines de un ambiente delimitado por nuestra piel produce la increíble complejidad de un organismo que se autorregula reaccionando a los cambios externos.

Ahora bien, el avance científico de las últimas décadas nos ha permitido contemplar la maravilla de la vida en la Tierra a un nivel de detalle que los presocráticos hubiesen envidiado. A través de nuestros aparatos de medición cada vez más sofisticados la biosfera se nos muestra *como si* fuese un sistema orgánico que funciona bien mientras cada una de sus partes también lo haga. El cambio climático y las miles de especies que se han extinto en los últimos años solo son una pequeña muestra del grave desequilibrio que una sola especie ha generado en el planeta. Es decir, somos la especie que más efectos tiene sobre el ecosistema y eso nos reviste de un grado de responsabilidad bastante significativo. La imagen de Gaia se plantea entonces como una alternativa al enfoque de la naturaleza como una fuerza que se debe someter y conquistar. Descartes en el *Discurso del método* implantó un modelo del ser humano como «dueño y poseedor de la naturaleza»¹², modelo que sin duda alguna nos permitió modificar el entorno a nuestra conveniencia con la tecnología y la técnica; pero esta perspectiva merece una revisión por parte de esta generación. En la *Conferencia sobre Rembrandt* de 1926, Warburg propone que la metodología más efectiva para comprender la psicología de una sociedad era «derivar el “espíritu de los tiempos” de las propias voces de los tiempos» (2010:173). La propuesta de Gaia como símbolo orientador debe leerse en esta dirección. Es el espíritu de *esta* época desde las voces de *esta* época.

¹² Cfr. Descartes, R. (1985) *Discurso del método*. Madrid: Espasa-Calpe.

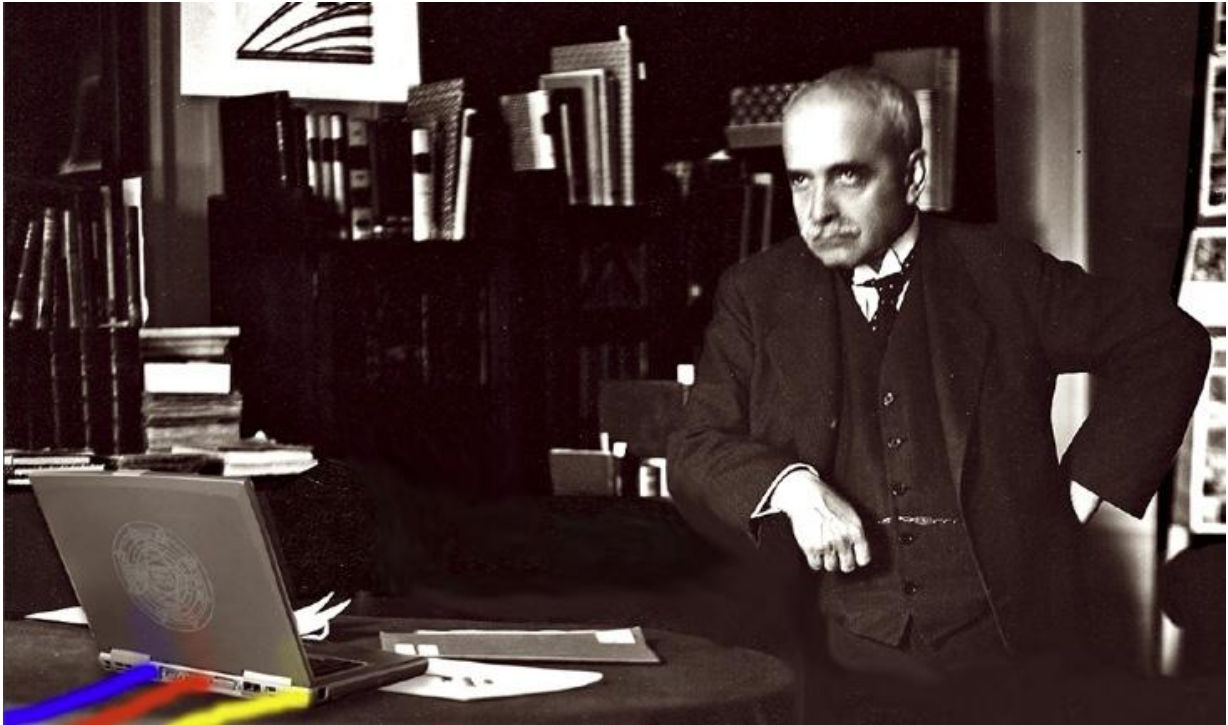


Figura 40. Aby Warburg conectado a internet. Roma. c. 1928. (Fotomontaje disponible en: <http://warburg.sas.ac.uk>)

Para finalizar, la obra de Aby Warburg está atravesada por la idea de la pervivencia de los símbolos de la Antigüedad y el papel que juega la imagen en la construcción del destino de la civilización humana. Su especial sensibilidad le permitió comprender cómo las imágenes que usa una cultura para transmitir una idea (símbolo) son la evidencia más inmediata de su psicología colectiva. Es claro que nuestras sociedades están marcadas por la abundancia excesiva de imágenes. Nuestra época, como ninguna otra, ha visto la aceleración progresiva de la elaboración figurativa que comenzó con la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX. La conexión digital a través de internet no hace sino aumentar el flujo constante e instantáneo de la información visual, pero al mismo tiempo, volatiza el poder de la imagen al convertirla en algo fugaz. Y así de fugaz parece proceder nuestro pensamiento. Naturalmente, no sabemos cuál actitud podría tomar Aby Warburg frente al fenómeno digital (Figura 40). Pero es muy probable que, de manera similar a como se enfrentaba a sus conflictos y obsesiones internas, él estuviese cautivado y simultáneamente angustiado por el futuro que anuncia la conexión digital de información. Para nadie es un secreto que las posibilidades que se abren con el fenómeno de las redes sociales son casi infinitas: una imagen recorriendo el planeta en

cuestión de segundos. Si bien la imagen pierde algo de su esencia al confrontar su impermanencia en la era de la inmediatez, también es cierto que gana poder al *ampliar sus alcances* como nunca antes en la historia de la humanidad.

La imagen de Gaia nos pone ante el mismo desafío de antaño: corresponde a nosotros darle sentido al símbolo través de la *palabra* y la *acción*. Todos nuestros dilemas en el campo económico (distribución de bienes y recursos), político (organización planetaria de la población y solución a sus necesidades básicas) y social (relación con los demás seres humanos y la naturaleza) se disolverían si adoptamos a Gaia como imagen de la Madre Tierra. Ello implica asumir como real algo que todos “sabemos”: que a escala interplanetaria la Tierra, con toda su belleza y tragedia, no es más que una mota de polvo flotando en el océano cósmico infinito.

Bibliografía

- Arlette, L. (2009). *The Archaeology of Empathy*. New York: Stony Brook University.
- Bayer, R. (1998). *La historia de la estética*. México: Fondo de cultura económica.
- Böhme, H. (1997). Aby Warburg (1866-1929). En A. Michaels, *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade* (págs. 133–157). München.
- Carlyle, T. (1945). *Sartor Resartus, vida y opiniones de Herr Teufelsdröckh*. Buenos Aires: Emecé.
- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas, tomo I*. México: FCE.
- Cassirer, E. (2004). *El mito del Estado*. México: FCE.
- Darwin, C. (1896). *The expression of the emotions in man and animals*. New York: D. Appleton and Company.
- Díaz, J. L. (2009). Persona, mente y memoria. *Salud mental*, 513-526.
- Dibble, J. (1978). *The Pythia's Drunken Song: Thomas Carlyle's Sartor Resartus and the Style Problem in German Idealist Philosophy*. Boston: Martinus Nijhoff.
- Forster, K. (2005). Introducción. En A. Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (págs. 1-58). Madrid: Alianza Forma.
- Freedberg, D. (2005). Warburg's Mask: a Study in Idolatry. En *Anthropologies of Art*. New Haven: Yale University Press.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e indicios*. Madrid: Gedisa.
- Goldmann, L. (1962). *Investigaciones dialécticas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Gombrich, E. (1986). *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

- Herbart, J. (1831). *Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspuncten*. Halle: C. A. Schwetschke und Sohn.
- Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Santillana.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Calpe.
- Köstlin, K. (1869). *Ästhetik*. Tübingen: H. Laupp'sche Buchhandlung.
- Larson, B., & Brauer, F. (2009). *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. Lebanon: Dartmouth College Press.
- Lee, V. (1923). Introduction. En R. Semon, *Mnemic psychology* (págs. 1-49). Londres: George Allen & Unwin.
- Lipps, T. (1984). *Fundamentos de estética*. Madrid: Daniel Jorro.
- Lovelock, J. (1985). *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra*. Barcelona: Orbis.
- Malgrave, H., & Ikonomou, E. (1994). *Empathy, form and space: problems in German aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: Getty Center.
- Mundt, E. (marzo de 1959). Three Aspects of German Aesthetic Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17(3), 287-310.
- Nyhart, L. (2008). Darwin and Visual Culture. *NTM*, 16(4), 499-503.
- Rampley, M. (marzo de 1997). From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art. *The Art Bulletin*, 79(1), 41-55.
- Raulff, U. (2004). Epílogo. En A. Warburg, *El ritual de la serpiente*. México: Sexto piso.
- Russell, B. (1921). *The Analysis of Mind*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación I y II*. Madrid: Trotta.
- Semon, R. (1904). *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: Wilhem Engelmann.
- Semon, R. (1909). *Die mnemischen Empfindungen*. Leipzig: Wilhem Engelmann.
- Semon, R. (1921). *The Mneme*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.
- Semon, R. (1923). *Mnemic psychology*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.
- Smith, J. (2006). *Charles Darwin and Victorian Visual Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Villhauer, B. (2002). *Aby Warburgs Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Vischer, F. T. (1861). *Kritische Gänge*. Stuttgart: Cotta.
- Vischer, F. T. (2009). Das Symbol. En *Symbol: Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft* (págs. 200-214). Berlin: Suhrkamp.
- Vischer, R. (1994). On the optical sense of form. En H. Malgrave, & E. Ikonou, *Empathy, form and space: problems in German aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: Getty Center.
- Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto piso.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Wind, E. (1993). *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza.