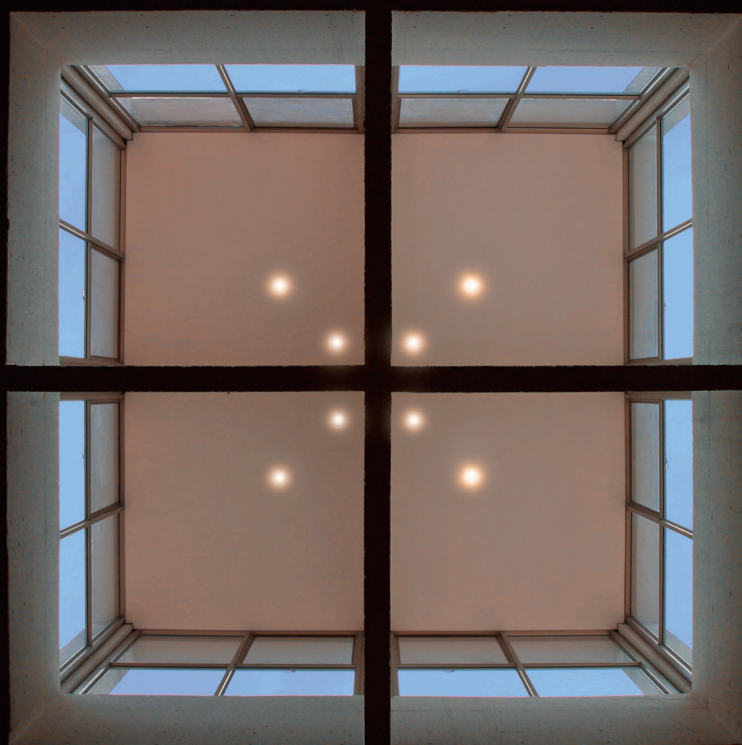


Encuentros en torno al arte

Editor académico: Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez



UTADEO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

estética
miradas contemporáneas

Encuentros en torno al arte

Rosenberg Alape Vergara
Luis Eduardo Duarte Valverde
François Gagin
Daniel García Roldán
Mario Alejandro Molano Vega
Camilo Montealegre Sánchez
Héctor Leonardo Neusa Romero
Édgar Arturo Ramírez Barreto
Elkin Rubiano Pinilla
Ricardo Malagón Gutiérrez
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

EDITOR ACADÉMICO:
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Encuentros en torno al arte / editor académico: Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez; Rosenberg Alape Vergara... [et al.]. – Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Humanidades, 2014.
230 p.: il.; 24 cm. – (Colección Humanidades – Estética)

ISBN: 978-958-725-137-1

I. ARTE – ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC. 2. ESTÉTICA (ARTE) – ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC. 3. FILOSOFÍA DEL ARTE – ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC.
I. Sanabria Bohórquez, Carlos Eduardo, ed. II. Alape Vergara, Rosenberg.
CDD701.17”E563”

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – www.utadeo.edu.co

Encuentros en torno al arte

ISBN: 978-958-725-137-1

Primera edición: 2014

Rectora: Cecilia María Vélez White

Vicerrectora académica: Margarita María Peña Borrero

Director de Investigación, Creatividad e Innovación: Leonardo Pineda Serna

Decano de la Facultad de Ciencias Sociales: Jorge Orlando Melo González

Director del Departamento de Humanidades: Álvaro Corral Cuartas

Editor en jefe: Jaime Melo Castiblanco

Editor académico: Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Coordinación editorial: Andrés Londoño Londoño

Diseño de portada: Luis Carlos Celis Calderón

Diagramación: Mary Lidia Molina Bernal

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin autorización escrita de la Universidad.

EDITADO EN COLOMBIA
EDITED IN COLOMBIA

Encuentros en torno al arte



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Colección Humanidades – Estética

Contenido

<i>Presentación</i>	9
<i>Imagen, bipolaridad y conjuro. Una lectura desde Aby Warburg</i>	
Rosenberg Alape Vergara.....	11
<i>El ritual de la serpiente. Una lectura de Warburg con Nietzsche</i>	
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	23
<i>El simulacro de desilusión</i>	
Luis Eduardo Duarte Valverde.....	55
<i>El cuerpo del filósofo en la cultura greco-romana</i>	
François Gagin.....	71
<i>Experiencias de la infancia y la ley: un cuento de Kafka comentado por J.F. Lyotard</i>	
Daniel García Roldán.....	89
<i>Jacques Rancière y el análisis de la relación arte-política</i>	
Mario Alejandro Molano Vega.....	105
<i>Escritura de señorío, escritura de soberanía</i>	
Camilo Montealegre Sánchez.....	119
<i>Filosofía literaria como un preámbulo para el compromiso</i>	
Héctor Leonardo Neusa Romero.....	133
<i>La experiencia antropológica a propósito del arte. La discusión entre A. Gehlen y H.-G. Gadamer</i>	
Édgar Arturo Ramírez Barreto.....	149

<i>El habla y el aullido en la relación arte y política: Beatriz González, Simón Hosie y la “carta furtiva”</i>	
Elkin Rubiano Pinilla.....	167
<i>La función social del arte desde lo estético-político a lo político-estético en el arte</i>	
Ricardo Malagón Gutiérrez.....	179
<i>Algunos indicios para pensar el cuerpo en el arte contemporáneo. Aportes desde una poética fenomenológica del cuerpo</i>	
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez.....	209

Presentación

Con motivo de la convocatoria hecha, en 2010, por el grupo de investigación *Reflexión y Creación Artísticas Contemporáneas*, del Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, se realizó, entre el 19 y el 22 de octubre de tal año, en la Universidad del Valle, el III Encuentro de Estudios Estéticos, en el marco del III Congreso Colombiano de Filosofía. El volumen que aquí se presenta empezó a configurarse en ese encuentro, que constituyó un diálogo de perspectivas y temas estéticos de una amplia gama.

Desde 2006, en sus diversos congresos nacionales, la Sociedad Colombiana de Filosofía ha acogido el encuentro de docentes e investigadores que se han ocupado de la reflexión estética y en torno a fenómenos y prácticas artísticas que reclaman esta reflexión y que espolean la generación de pensamiento en este campo. Así que lo que se presenta aquí da un indicio de los temas y el estado del arte de la reflexión que han emprendido distintos investigadores de la filosofía del arte.

A medida que se iba dando ese dispendioso y pausado proceso que es el trabajo editorial, entre las revisiones de versiones finales y los demás avatares de la producción editorial, otras contribuciones fueron alimentando el proyecto editorial. De esta manera, lo que aquí se presenta es, por un

lado, el resultado del esfuerzo editorial con motivo del encuentro en 2010, y reúne la mayoría de ponencias presentadas en ese entonces; y es, por otro lado, la continuación de un encuentro que convoca reflexiones estéticas sobre fenómenos artísticos contemporáneos, y la presentación articulada de resultados de investigación de varios docentes que han hecho parte del grupo *Reflexión y Creación Artísticas Contemporáneas*.

Quiero agradecer, en primer lugar, a los participantes del III Encuentro de Estudios Estéticos que se reunió en la Universidad del Valle en 2010, y a la Sociedad Colombiana de Filosofía, que, desde 2006, ha acogido la convocatoria que ha hecho el grupo de investigación a estos encuentros; en segundo lugar, agradezco a los autores su trabajo de revisión y su disponibilidad para atender las sugerencias y observaciones hechas a lo largo de estos años; finalmente, agradezco al equipo de la Dirección de Publicaciones de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, particularmente a Andrés Londoño Londoño, por su cuidadoso apoyo en el largo proceso editorial.

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Departamento de Humanidades
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Jorge Tadeo Lozano

Director del grupo de investigación
Reflexión y Creación Artísticas Contemporáneas
COL0033999
Categoría A 2014-2015

Sociedad Colombiana de Filosofía

**Imagen, bipolaridad y conjuro.
Una lectura desde Aby Warburg**

Rosenberg Alape Vergara*

* Magíster en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
ralapev@unal.edu.co

Du lebst und tust mir nichts.

Aby Warburg

¿Qué es lo que nos insta a contemplar una imagen? Sin duda alguna, buscamos aprehender, asir la imagen cuando la vemos, buscamos detalles, buscamos grabarla en sus contornos, dibujar un reflejo mental de ella. Esto es inevitable. El “famosísimo desconocido” (Warburg, 2005 [1932], 11)¹ historiador del arte Aby Warburg comprendió muy tempranamente el poder que las imágenes tienen para generar espacios de reflexión, espacios de pensamiento. Su fuerza se impone precisamente en la actitud humana de *contemplar* la imagen. El término “idea” hunde sus raíces en la noción misma de “ver con los ojos del alma”. En la palabra “imaginación” también resulta evidente tal relación sustancial. La imagen, así, deviene en un objeto que carga sobre sí una capacidad de orientar el pensamiento mismo, mostrando nuevos horizontes, nuevos límites y nuevos retos al hombre. En este texto intentaremos hacer evidentes los aspectos esenciales de la perspectiva warburgiana sobre las imágenes. Nuestra intención es aclarar en qué sentido ellas se tornan en instrumentos de orientación de la vida humana.

Warburg viaja a América en 1885 y convive durante un tiempo con los indios Pueblo y los Navajo, los cuales suscitaban su interés dado el aislamiento en que tales poblaciones vivían. En *El ritual de la serpiente*, conferencia publicada 30 años después de su visita, quedan plasmadas las tensiones y fuerzas presentes en las imágenes mentales y símbolos almacenados en la “memoria colectiva” de estos pueblos.

Los Pueblo como cultura en “transición”

La conferencia «Imágenes de la región de los indios Pueblo de Norteamérica» vio la luz en el año de 1923, en Kreuzlingen, hogar psiquiátrico donde Warburg habría de efectuar su difícil recuperación, y fue no sólo el resultado del análisis de sus experiencias con los indígenas norteamericanos (1895-1897), sino también un reto por demostrar que se

1 La expresión es de Kurt Forster.

encontraba completamente sano y dispuesto a reanudar su labor académica. Del texto nos interesa el papel de la serpiente como imagen y como símbolo.

Warburg acertadamente intenta ubicarnos geográficamente con el ánimo de entender los orígenes de esta peculiar manera en que esta cultura se relaciona con la naturaleza. Anclados en un inhóspito paraje al sur de los Estados Unidos, en donde el duro ambiente desértico no sólo moldea las ásperas rocas, sino también las pieles curtidas de estos personajes, los Pueblo se mueven a través de una perspectiva mágica-funcional aparentemente contradictoria, cuyo centro lo podemos encontrar –según Warburg– en la escasez de agua. En efecto, nuestro autor encuentra en la falta de acceso fácil al preciado líquido, la fuente última de su cosmología, su religión, su arte y su cultura en general, como veremos más adelante.

Una mirada no muy exhaustiva de la forma como los Pueblo construyen y habitan sus casas, nos revela toda una cosmovisión arraigada desde tiempos inmemoriales: la casa es una forma simbólica del esquema mismo del universo.

Formadas generalmente por dos pisos, a las casas de los Pueblo sólo se puede acceder a través de una escalera, esto es, su entrada es por el techo y no por puertas, como las nuestras. Para Warburg esto se debe, en parte, a que se construyen como defensas de los ataques de sus enemigos, los indígenas nómadas. Pero también nos advierte de la similitud entre las casas y la casa-universo de los Pueblo. El techo de la casa-universo es igualmente escalonado, asunto que pone el acento en la importancia de la escalera como representación del devenir constante, de los ascensos y descensos de la naturaleza. Además, Warburg señala la importancia de la escalera en el proceso mismo del desarrollo humano, es decir, la escalera –o más bien, el escalón– como punto de apoyo para erguirnos y ponernos de pie en nuestras primeras etapas de la infancia. El escalón permite elevarnos en un acto “humano por excelencia”, el escalón no sólo libera nuestros brazos y manos, sino que permite levantar nuestra cabeza y mirada. “En la escalera –aquí sólo podemos señalarlo– sin duda está contenido un símbolo panamericano y probablemente universal en la representación del cosmos” (Warburg 2004 [1923], 20).

De hecho, decoraciones con motivos escalonados o en zigzag se pueden encontrar en los templos e iglesias cristianas de algunas poblaciones cercanas, un poco más permeadas por el catolicismo. Con esto, Warburg concede

especial importancia a la escalera de acceso de las viviendas de los Pueblo, como la introducción de un elemento “racional” en la conformación de la casa. A pesar de que Warburg no aclara explícitamente en qué sentido habla aquí de “racional”, creemos que se refiere al hecho mismo de representar, de trasladar esa cosmovisión ordenada de la naturaleza a la vivienda misma, como una acción consciente y voluntaria de correspondencia entre una cosa y la otra. Además, la serpiente –verdadera ama de la casa-universo– como portadora del rayo y de las lluvias, se encuentra íntimamente ligada *causalmente* al relámpago y al agua caída del cielo, lo que permite explicar las prácticas mágicas de los indígenas con las que evocan las anheladas tormentas.

Ahora bien, existen otros elementos en la casa de los Pueblo que resultan de vital importancia para acercarnos a su cosmovisión: las *kachinas* y las vasijas de barro. Las primeras, muñecas que cuelgan de las paredes como representación de mediadores demoníacos² entre el hombre y la naturaleza, y que son portadoras de un terrible poder. Las segundas, portadoras del agua tan necesaria y escasa, ya dentro de la misma cotidianidad de su uso, nos abren otra puerta de comprensión. En efecto, en las decoraciones comunes de estos utensilios podemos encontrar unas representaciones de pájaros un tanto abstractas (Warburg 2004 [1923], 17),³ que se establecen entre el límite de la figura real y el signo, entre la imitación de la realidad y la escritura.

Imagen 1.

Ave en plato de cerámica elaborado por los indios Pueblo, Acoma, New Mexico.

<http://unurthed.com/2007/11/10/bothwells-notan>

Sin embargo, lo más importante para Warburg es que los Pueblo se presentan como una cultura en transición. Por un lado, ejecutan rituales mágicos en los que se “disfrazan” de figuras naturales (antílopes, serpientes, árboles) para obtener buenas cosechas; pero al mismo tiempo *saben* que la buena cosecha no llegará sino como fruto de una ardua e intensa labor técnica. Estaríamos ante un caso de *esquizofrenia cultural*, en la que dos polos opuestos –magia y técnica– luchan por reconciliarse. Sin embargo, Warburg

2 Usamos el término “demoníaco” en su acepción griega (*daimón*) de espíritu o fuerza sobrenatural. Por lo tanto la valoración cristiana negativa no aplica en este texto.

3 Warburg se refiere a la desmembración del pájaro en los dibujos y a la representación heráldica de los motivos.

propone comprender este comportamiento como una “experiencia liberadora de poder establecer una relación encarnecida entre el ser humano y el mundo circundante” (Warburg 2004 [1923], 11). De esta forma, los Pueblo habitan el pasillo entre la lógica y la magia, y su instrumento de orientación resulta ser –según Warburg– el símbolo.

Orientación, causalidad y conjuro

¿A qué nos referimos cuando hablamos de “orientación”? Pues bien, si entendemos la idea de Cassirer de que en el pensamiento mítico existe una lógica de ordenamiento que surge desde la misma elaboración de conceptos en el lenguaje primitivo, esto se hace muchísimo más claro. En el pensamiento mítico existe una categorización de los objetos en géneros (masculino, femenino y, en casos menos comunes, el neutro) y en grupos de clasificación totémica. Ella implica una transformación fundamental de las impresiones sensibles en las cuales tales separaciones no existen. Así, las relaciones de correspondencia o comunidad entre objetos dispares, propias de esta manera de comprender el mundo, por muy extrañas que nos parezcan, se hacen siguiendo una regla general, siguiendo un orden, un esquema.

En los indios Pueblo, por ejemplo, el rayo, la serpiente, la escalera, el techo, la lluvia y la cosecha, cosas completamente dispares desde nuestro punto de vista, se encuentran en una comunidad que va más allá de la mera *semejanza*: se trata de una identificación sustancial entre estos objetos. La serpiente no es *como* el rayo, ni el rayo es *como* la serpiente, se trata de que el rayo *está* unido a la serpiente en una relación *causal* que resulta lógica y válida dentro de esta visión. El rayo *es de* la serpiente, la serpiente *es del* rayo.

En efecto, no se trata en modo alguno simplemente de que se fije a objetos dispares, en algún sentido meramente convencional y nominalista, un “signo” determinado, sino que esta comunidad del signo confiere expresión visible a una comunidad del ser existente en sí misma (Cassirer 1975, 27).

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. Por un lado, la división de los lugares y de las 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, un norte y un sur, etc. Así, la asignación de direcciones o caminos en el espacio depende de estas conceptualizaciones tempranas de la mente primitiva.

Por otro lado, la asignación de los días y períodos de tiempo a ciertas actividades también se da 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 comprender que tal delimitación se da dentro de un “tipo general del pensar causal, de la deducción y la conclusión causales” (Cassirer 1975, 39). Es decir, aun en las culturas más “primitivas”, estas relaciones no son en absoluto un producto del azar y el libre juego de la fantasía.

Pero, más allá de esto, también las actividades sociales se ven regidas por estas distinciones espacio-temporales. Las asociaciones del pensamiento mágico determinan los días en los que es lícito comer ciertos alimentos o no, los lugares en los que es más conveniente plantar ciertos vegetales y los momentos del año en los que se debe cosechar, con cuales personas se debe uno casar o formar una familia, etc. Esto permite analizar la forma de las casas de los Pueblo, así como su organización en forma de escaleras, como una muestra de esta relación. La categorización *orienta* la vida misma más allá de las esferas meramente religiosas. Es en este sentido que Warburg está hablando del papel de *orientación* que cumplen las imágenes y los símbolos en este tipo de culturas.

Las imágenes son por sí mismas el reducto de una fuerza y una lucha constante entre el temor a lo incontrolable –fuerzas demoníacas de la naturaleza– y la capacidad de enfrentarnos a estos temores, sublimándolos y conjurándolos. En efecto, para Warburg existe un impulso natural en el hombre a asumir que todo lo que se mueve es una amenaza para él, por lo que todo movimiento –distinto al suyo propio– resulta causado por una entidad o fuerza demoníaca. Por ende, el hombre posee un miedo irracional hacia todo objeto en movimiento: “El miedo del animal o del hombre primitivo se debe a la proyección defectuosa de una causa o voluntad potentes en

cualquier movimiento observado” (Gombrich 1986, 78). Con la imagen, esta fuerza se encuentra a una *distancia* en la que “ya no nos puede hacer daño”. La imagen de algo, por terrible y monstruoso que sea, ya está lejos de nosotros. El movimiento se encuentra congelado, por lo que su voluntad parece estar enjaulada. Desde esta concepción –heredada de Vignoli (cfr. 1882)– se desprende la idea de que la imagen es un intento por aprehender y controlar estas fuerzas, un intento por someterlas al dominio del hombre. Así, detrás de las imágenes de los dioses existe una terrible lucha por hacerlos comprensibles a los humanos, por tornarlos visibles para *poder asir su poder*. En otras palabras, algo que no puede ser contorneado resulta más terrible que algo que se encuentra delimitado en una imagen. La negación de ciertas religiones a la iconización o representación del dios en imágenes, descansa sobre este mismo principio. La imagen conjura, de cierta forma, el poder del demonio.

Desde esta tensión propia del surgimiento de la imagen misma es que Warburg nos propone mirar la danza de las máscaras de los Pueblo. En estas danzas los indígenas imitan el movimiento de los antílopes, ejecutando los movimientos correspondientes al son de un ritmo musical determinado, mientras se colocan unas máscaras coloridas que asemejan la cabeza de este animal. Aquí lo que existe es una apropiación mimética de la naturaleza que nada tiene que ver con la lúdica, y que está en relación con una entrega o un sometimiento a una entidad extraña, para *apropiarse* del elemento mágico del animal o la figura natural imitada. Es como si la danza permitiera anticipar la captura del antílope al haber entregado algo de su poder en el acto mimético. Aquí, la máscara es una forma de aprehender el poder del tótem, una forma de someterlo a las aspiraciones humanas. Nuevamente el control de estas fuerzas se hace por medio de la imagen, esto es, la máscara.

No obstante, los indígenas Moki⁴ son los que realizan la forma más explícita de acercamiento con la naturaleza: la danza con serpientes vivas, en las que ya no sólo se busca imitar al animal, sino entrar en contacto y conectarse con él, y dominarlo mágicamente. Warburg ubica este tipo de ritual como un estadio entre el sacrificio sanguinario y el acto mimético, ya que la serpiente se transforma, no en víctima, sino en mediador para

4 Grupo de indígenas que se incluyen en el gran grupo de los Pueblo.

hacer que llueva. Las serpientes, custodiadas por los caciques, sometidas a ceremonias, alimentadas, bañadas en agua bendita y puestas en la boca del oficiante, son consagradas e iniciadas como *parte activa* del ritual, esto es, como mediadores *presentes y vivos* ante las fuerzas de la naturaleza y no como meros fetiches.

Si bien alguien podría decir que proyectar el origen de las lluvias en una serpiente despojaría de responsabilidad a los seres humanos frente a esas fuerzas, esto no sería más que una visión reducida de estas manifestaciones. Ellos saben perfectamente que la magia del ritual sin la técnica de unos buenos cultivos, de un buen sistema de regadío, etc., es inocua. Más bien, lo que esto evidencia es que estos rituales de apropiación los liberan de la dependencia absoluta de estas fuerzas, haciéndolos partícipes del hecho de que existan buenas o malas cosechas. El ritual de las serpientes y las buenas técnicas de siembra y cultivo son una y la misma cosa. Es evidente que lo que los Pueblo revelan con estos rituales es el triunfo incipiente del instinto por controlar nuestros destinos. De este modo, “las danzas de la serpiente del hombre primitivo constituyen, pues, la contrapartida de los éxitos del hombre civilizado en el control de la electricidad y en el uso de ésta para sus propios fines” (Gombrich 1986, 212).

Sin embargo, la carga bipolar de la imagen puede tornarse hacia el otro lado de la balanza: puede revivir los instantes primitivos del miedo y del terror hacia las fuerzas demoniacas que no controlamos. En esta cuerda tensionada se mueven todas las representaciones en todas las culturas. Para Warburg, un ejemplo evidente de esto es la astrología. Si bien, por un lado la proyección de imágenes en los cielos desemboca en el estudio de los astros y su relación con las actividades vitales de los seres humanos, y más adelante en la ciencia astronómica, cumpliendo así el papel de “orientación” del que hablamos anteriormente, también ellas pueden desembocar en un fatalismo o un determinismo de la vida humana sometida al dominio de las fuerzas astrales o, lo que es lo mismo, en la más burda pseudociencia astrológica. Esta tensión se debe a que la imagen en los astros (figuras, animales, dioses, héroes, etc.) contiene dentro de sí los dos polos. Ninguno desaparece con el tiempo. Esto resulta tan claro, para él, que incluso en los períodos llamados “ilustrados” no fue difícil demostrar esta tensión. Es en este contexto

que debemos leer los trabajos de Warburg sobre la imaginería astrológica en tiempos de Lutero, y el texto de las decoraciones en el templo de Ferrara.

De este modo, los Pueblo están en un estadio muy particular entre

[...] la lógica que crea el espacio entre el hombre y el mundo externo mediante signos conceptuales discursivos y distintivos, y la magia que destruye ese mismo espacio mediante prácticas supersticiosas que confunden al hombre con el mundo externo y crean vínculos imaginarios o prácticos entre ellos (Gombrich 1986, 197).

En los Moki, la serpiente consagrada, al no ser sacrificada, se transforma en mediadora, desciende al mundo de los muertos y así *produce* la tormenta, el rayo y la lluvia. No obstante, aunque para Warburg la racionalidad emerge del suelo mismo de la magia y el temor irracional, la conexión causal que el indígena atribuye a estos dos objetos no es algo que se haya superado definitivamente. Para Aby Warburg, al igual que para Ernst Cassirer, los estadios mágico-mítico y lógico no son manifestaciones de edades cronológicas del desarrollo humano: son instancias que sobreviven en toda la humanidad a través de los tiempos, por lo que el pasado de las tradiciones occidentales⁵ y la bipolaridad que ofrecen las imágenes no difieren mucho del de los Moki y los Pueblo en general.

La bipolaridad de la imagen

En la evolución cultural de las tradiciones occidentales podemos encontrar un proceso en el que la abolición del sacrificio, como “principal concepto de purificación”, se encuentra atravesado por la figura de la serpiente como participante de esta sublimación religiosa que lleva del fetichismo a la redención divina. Así, la serpiente tiene una doble faz: por un lado, es castigo y poder destructivo infernal –como en la visión de Laocoonte y del Génesis del Antiguo Testamento–, mientras que, por otro, es poder de sanación y vida –como en la figura de Asclepio y la de la serpiente de bronce del Moisés del Éxodo–. Encontramos entonces un culto primitivo que so-

5 Preferimos el plural al singular para recordar el carácter siempre problemático del término. De hecho, la distinción entre la cultura “occidental” y las otras culturas ha sido problematizada ya por la antropología.

brevivió a través de los siglos y que incluso en la medievalidad encontraba su manifestación en la astrología y la simbología de la serpiente de bronce del desierto como representación tipológica de la crucifixión. Y es que resulta fácil comprender el origen de la fuerza de este símbolo que se niega a perecer en el tiempo y el olvido: “El regreso desde el subsuelo, que es el lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar la piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y de la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal” (Warburg 2004 [1923], 53).

El arte permitió generar un espacio de contemplación para la reflexión que distanciaba la imagen y, por ende, nuestros temores irracionales hacia lo que en ellas pervivía. Esto se lograba mediante la fórmula *du lebst und tust mir nichts* (“vives pero no me haces daño”) con que Warburg intenta mostrar que la imagen a pesar de ser insuflada de vida por nosotros permanece todavía a una distancia en la que su poder ya no nos afecta, por lo que no debemos temerle.

Pero ¿en qué consiste la diferencia que separa nuestra cosmovisión de la de los indígenas Moki? Podríamos decir que el síntoma de esta separación es la espiritualización de la unión entre el hombre y *lo otro* (llámese naturaleza o dios). Mientras el indígena Pueblo se conecta con *eso otro* a través de la imitación, a través de la máscara; el hombre occidental, heredero de la tradición y la historia que brevemente enunciamos, lo hace mediante la devoción, mediante la oración, mediante la voluntad mental, lo cual no es sino la sublimación de un simbolismo material en uno inteligible, espiritual. Lo que esta cultura indígena nos muestra es precisamente lo que hemos perdido o lo que estamos a punto de perder, afirma Warburg. Es esta condición primordial del ser humano, ejemplificada en el culto mágico de la serpiente, lo que el “hombre civilizado” se empeña en abolir. Es decir, la contemplación –posible en el pensamiento simbólico-mágico– se diluye inevitablemente en la cultura de la electricidad, la ciencia, el progreso y la tecnología. Estamos al borde de perder la “sensación de distancia” (*Ferne Gefühl*) que con tanto esfuerzo nos ha permitido a través del tiempo desligarnos de nuestros temores hacia los demonios.

Volviendo a la pregunta inicial: ¿qué es lo que nos hechiza en las imágenes? Diremos que la carga “engramática”⁶ de ellas, que no es otra cosa sino la consecuencia de ser un reducto y una memoria viviente de tiempos en los que el terror hacia los demonios aún nos atormentaba. Las imágenes y símbolos son los testimonios de la batalla de la razón por ganar su espacio, testimonios de la lucha que va de la alquimia a la química, de la astrología a la astronomía o de la nigromancia a la anatomía. Lucha que, por lo demás, no se encuentra saldada o terminada de un todo, sólo en estado de latencia. La magia de las imágenes radica en que poseen esa carga del pasado. No obstante, la misma distancia a la que se encuentran nos permite *resistir* esa carga, aunque no todas las veces. De hecho, la razón muchas veces cede terreno a la superstición y el temor primitivo a las fuerzas terribles del exterior, tal y como en momentos históricos –no muy lejanos al nuestro, por cierto– ha quedado plenamente demostrado.

Bibliografía

- CASSIRER, Ernst. 1975. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- GOMBRICH, Ernst. 1986. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid, Alianza.
- VIGNOLI, T. 1882. *Myth and Science*. New York, Appleton.
- WARBURG, Aby. 2004 [1923]. «Imágenes de la región de los indios Pueblo de Norteamérica». En: *El ritual de la serpiente*. México, Sexto Piso, pp. 9-66.
- . 2005 [1932]. *El renacimiento del paganismo*. Madrid, Alianza.

6 Este término lo tomó Warburg del libro *La mneme como principio constante del cambio en los fenómenos orgánicos* (1914), escrito por Richard Semon. En este texto, de influencia decisiva en Warburg, el *engrama* está en relación con la *huella fisiológica* que todo estímulo deja en la materia orgánica. Él adapta este concepto a sus ideas sobre el papel de las imágenes en la cultura, es decir, ellas serían los engramas en los que se depositan las más remotas y traumáticas experiencias de nuestro pasado cultural. Esta adaptación se hace evidente en la famosa introducción al atlas *Mnemosyne*, proyecto interrumpido por su repentina muerte en 1929.

El ritual de la serpiente. Una lectura de Warburg con Nietzsche*

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez**

* El presente ensayo constituye un resultado parcial de la investigación «Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo», de la que el autor es su investigador principal. Esta investigación está adscrita al Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y financiada por esta misma institución. Hace parte del grupo de investigación *Reflexión y Creación Artísticas Contemporáneas*, reconocido por Colciencias (categoría A). Una versión preliminar y resumida fue presentada en el Coloquio Internacional “De la Historia del Arte a los Estudios de Arte”, que tuvo lugar en la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México, en 2013.

** Departamento de Humanidades, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
carlos.sanabria@utadeo.edu.co

Un nuevo género de filósofos está apareciendo en el horizonte: yo me atrevo a bautizarlos con un nombre no exento de peligros. Tal como yo los adivino, tal como ellos se dejan adivinar –pues forma parte de su naturaleza el *querer* seguir siendo enigmas en algún punto–, esos filósofos del futuro podrían ser llamados con razón, acaso también sin razón, *tentadores*. Este nombre mismo es, en última instancia, sólo una tentativa y, si se quiere, una tentación.

Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son parientes.

Paráfrasis de Aby Warburg,
en *El ritual de la serpiente*, del *Fausto* de Goethe.

Introducción

Cuando nos acercamos al actual debate sobre los límites y posibilidades de una historiografía contemporánea del arte, nos vemos muchas veces obligados a asumir el discurso tipográfico de las “comillas”, los [corchetes] y los (paréntesis). No se trata tanto de una moda postmoderna embelesada en los discursos crípticos, fragmentarios y autorreferenciales; más bien, parecería que la complejidad del problema, así como cierto carácter inédito que sentimos en las prácticas y fenómenos artísticos y discursivos contemporáneos, nos llevarán a buscar nuevos espacios de reflexión [*Denkraum*], en el decir de Warburg, que hagan justicia a la complejidad misma de los fenómenos y de los discursos. Y es justamente ese espacio de reflexión que propone abrir y rescatar Warburg en su estudio de las culturas y de su creación de símbolos e imágenes, así como en su intento de examinar su propio tiempo y su propia cultura a partir de la distancia proporcionada por la confrontación con otras culturas, el que queremos señalar y pensar en lo que sigue.

En este debate, el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman ha sido muy sensible al influjo que ha tenido el legado de Warburg, no sólo en la configuración de la iconografía del arte en sus formaciones disciplinares a manos de Saxl y Panofsky, sino ante todo en las crisis que su forma particular de pensamiento y discurso anuncian para la disciplina histórico-artística, y en las posibles vías de reflexión que sugieren, así como en los problemas fértiles y muy significativos que llegan a plantear a la disciplina. Didi-Huberman incluso ha planteado que la vuelta a Warburg (quien es una especie de remolino que llama hacia sí pensamientos tan diversos como, por ejemplo, el evolucionismo de Darwin y su teoría de las expresiones de los rostros de los animales y de los hombres; el sentimiento trágico de la persona y del ejercicio histórico mismo de J. Burckhardt; la contraposición y mutua pertenencia de lo apolíneo y lo dionisíaco de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche) no sólo permite examinar críticamente los intentos de sistematización de la iconografía de Panofsky, sino que también permite vislumbrar los alcances y los límites de una historia contemporánea del arte.

Ahora bien, ¿cómo y desde qué perspectiva escoger como guía para pensar el problema de la historia del arte hoy y, en términos generales, de la reflexión contemporánea sobre el arte, los planteamientos de Aby Warburg? Son expresas, en este sentido, tanto la desconfianza y casi exasperación de su discípulo Panofsky, particularmente por la expresa voluntad de no-sistema de Warburg, como la precaución de Gombrich en cuanto al riesgo implícito en el proceder por contigüidades propias del “fichero de motivos visuales” de Warburg. Sea como sea, la importancia del legado Warburg (tanto por la riqueza de su biblioteca, como por la novedad y el riesgoso ejercicio interpretativo que plantea en su obra publicada y en la inédita) parecería innegable, para cualquier consideración que se haga hoy respecto a la disciplina histórico-artística. Sin embargo, se plantea el problema de la vía de acceso a la obra misma de Warburg.

En efecto, si, como lo destaca Peter Krieger (2006), Warburg sólo publicó en vida cerca de 350 páginas, mientras que sus inéditos bien podrían superar exponencialmente este número; y si el documento que aquí nos ocupa, *El ritual de la serpiente*, no sólo hace parte de ese legado inédito, sino que además contiene la expresa indicación de Warburg respecto al ca-

rácter impublicable del mismo;¹ entonces se requiere alguna justificación para atender a este texto, que confiera alguna legitimidad o justificación a las indicaciones que de él se puedan tomar. Tal justificación será aun más necesaria tanto para pensar la andadura del ejercicio mismo de interpretación que allí pone en obra Warburg,² como para fundamentar las críticas que desde allí se puedan hacer a la iconografía, a la historia estilística y formal del arte, y la propuesta de una ciencia de la imagen que de tales críticas e interpretación se pueda derivar.

En este sentido –y a pesar de que la evidencia tome la forma de un argumento de autoridad–, es muy significativa la indicación de Gombrich, en su biografía intelectual de Warburg (Gombrich 1992, 205), respecto a que las notas que constituyen *El ritual de la serpiente* “[...] contienen, en efecto, la formulación más explícita de todas las ideas que Warburg concibió jamás”. Parece un juicio general con tonos casi proféticos, similar al que muchos comentaristas han hecho de la obra primeriza de Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, en el sentido en que ésta contiene *in nuce* todos los desarrollos posteriores del pensamiento del filósofo. Similar, pero en los extremos contrarios del transcurso intelectual, siendo la de Warburg una obra inédita y tardía, y la de Nietzsche quizá su único intento de tratado (en términos estilísticos) y temprano. En todo caso, lo importante en este punto es leer a través de las afirmaciones generales y tratar de ver de qué manera unos textos semejantes pueden convertirse en matriz y clave de pensamiento.

1 En carta a Saxl, unos pocos días después de dictar la conferencia «Imágenes de la región de los indios Pueblo de Norteamérica», Warburg se referirá al manuscrito de la misma como “[E]sta horrible convulsión de una rana decapitada”. Véase Warburg 2004, 67. La traducción al castellano, publicada en 2004, ha sido confrontada, para ajustar la precisión de las fórmulas, con la edición inglesa de «A Lecture on Serpent Ritual» (1939), y con la edición inglesa de «Images from the Region of the Pueblo Indians of North America» (1998).

2 Esto, sin ni siquiera considerar la tan citada y reiterada anécdota del contexto de la conferencia, esto es, un intento de Warburg, luego de alrededor de 4 años de padecer una enfermedad mental (a veces mencionada como esquizofrenia), incluso considerada por sus médicos como incurable, por mostrar su capacidad de autocontrol y dominio de la enfermedad misma. Como en los casos de Hölderlin y Nietzsche, un problema no sólo filológico, sino también filosófico, es el de la fiabilidad y la significatividad de acceder a sus asuntos de pensamiento (poético o discursivo) a través de obras producidas en tal cercanía de la desmesura y de la locura.

Con el propósito de rastrear esta clave de pensamiento, propongo, en lo que sigue, una lectura en múltiples planos y direcciones. Por un lado, una lectura de *El ritual de la serpiente*, no tanto para exponer en detalle las articulaciones y argumentación del texto; tampoco para compulsar el valor catártico que pudiera haber cobrado en el proceso de autocuración de Warburg en su estadía en el sanatorio Bellevue, en Kreuzlinger; y mucho menos para explicitar un “método” o, simplemente, una manera de proceder en el ejercicio interpretativo, expositivo y comprensor. Como señala Ulrich Raulff, en el epílogo a *El ritual de la serpiente* (RS, pp. 69 y ss.), esta conferencia de Warburg “es un edificio con varias puertas”, en donde “se vislumbran conexiones biográficas e intelectuales nuevas, así como una multitud de corrientes espirituales, sociales y políticas de la época”. Mediante un acercamiento crítico a *El ritual de la serpiente*, propongo, en primer lugar, hacer visible una manera de lectura –esto es, de interpretación que inyecta sentido y comprensión a los fenómenos mismos– de significados simbólicos que abarcan fenómenos como la imagen de la serpiente entre los Hopi (los llamados *Moqui Indians*), en Norteamérica; su danza de máscaras; y el símbolo de la serpiente en la cultura europea, por ejemplo, en la Antigüedad griega del período helenístico. A medida que se vaya exponiendo la estructura del texto, se tratará de hacer salir a la superficie, sobre el decurso expositivo mismo del texto, un segundo texto “oculto”,³ que contiene reflexiones fundantes sobre la manera en que Warburg considera la necesidad de las imágenes para el ser humano, las vías de acceso que tenemos “nosotros”, hombres occidentales e ilustrados, y las posibilidades que tenemos hoy de entrar en diálogo fértil con aquello otro, pagano e indígena, que encontramos en el tejido de la conferencia.

Al buscar hacer salir a la luz por lo menos uno de los varios textos subyacentes a *El ritual de la serpiente*, quiero proponer algunos puntos de contacto con la reflexión del joven Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*. Con esto no se pretende agotar las vías de ida y vuelta entre estos dos pensamientos: simplemente se pretende plantear algunos puntos de contac-

3 En este proceder, así como en la andadura general de esta reflexión y de pensar a Nietzsche, sólo trato de imitar el proceder del profesor Ramón Pérez Mantilla en su lectura *El nacimiento de la tragedia*. Cfr. Pérez Mantilla 2006.

to que pueden enriquecer la lectura tanto de Warburg como de Nietzsche. No está al alcance de mis capacidades decidir cuestiones filológicas como las influencias temáticas o estilísticas, ni llevar a cabo un juicio sobre la valoración que en este punto realicen Gombrich, en su biografía intelectual de Warburg, ni Didi-Huberman, en su *L'image survivante* («La tragedia de la cultura: Warburg con Nietzsche»). Si llegamos a vislumbrar vías de diálogo entre los dos pensadores, quizá lleguemos a acotar algunas problemáticas para tematizar el contexto inicial de nuestro problema de los alcances y límites de una historia contemporánea del arte. Este último intento de lectura se basa en la comunidad de sentidos que se puede encontrar entre Warburg y Nietzsche como críticos de la cultura y como rastreadores de las pervivencias que subyacen al decurso de las culturas. Sea como sea, el asunto del pensar del historiador (que se consideraba a sí mismo un historiador de la imagen)⁴ y del filósofo del martillo, está constituido no tanto por un objeto de la indagación historicista o filológica (el Renacimiento italiano o el mundo clásico griego), como por la potencia plástica (en términos de Nietzsche) o la creación de símbolos (en palabras de Warburg) que define el impulso creador de la cultura humana. Y es desde la identificación de este impulso básico, desde donde ambos pensadores ofrecerán una visión del papel del pasado en la vida de la cultura y una crítica a la misma.

El ritual de la serpiente como texto seminal

Partamos por asumir la presencia de multiplicidad de textos y de propósitos en *El ritual de la serpiente*. En cuanto a su proveniencia y su contexto de formulación, lo que conocemos como *El ritual de la serpiente* es el texto de una conferencia que dictara Warburg el 21 de abril de 1923 en su sitio de reclusión y reposo, la clínica Bellevue, ante los médicos y pacientes de la misma, en la que fuera internado luego de sufrir, desde octubre de 1918, un colapso mental. Así, la conferencia no fue ante todo un ejercicio académico o un reporte de investigación, sino un esfuerzo y forcejeo por dar rostro reconocible a su padecimiento, para ponerlo a la necesaria distancia

4 Aby Warburg, diario de 1917: “Soy historiador de la imagen (*Bildhistoriker*), no historiador del arte” (citado por Krieger 2006, 245).

que le permitiera, si no superarlo, sí, por lo menos, hacerlo manejable. La conferencia era una manera de demostrar a su médico, el psiquiatra-fenomenólogo Ludwig Binswanger, que el paciente Warburg podría controlar una enfermedad mental que durante varios años parecía incurable. La conferencia fue así una puesta en obra de la manera como el ser humano, sometido a las potencias de la naturaleza y al impulso instintivo e inmediato del temor, puede lograr un equilibrio entre potencias instintivas y naturales que parecen superarlo, y el tejido simbólico, lógico e intelectual de la cultura que encarna en el hecho de ser justamente humano.

Las notas, borradores e imágenes (dibujos y fotografías tomadas por el mismo Warburg) que constituyeron el cuerpo central de esta conferencia datan de 1896, de la época en que Warburg realizara un viaje a Norteamérica por motivos familiares. Al encontrarse en la costa este de los Estados Unidos, Warburg entró en contacto con los investigadores americanos que venían adelantando trabajos pioneros en la etnografía y en la antropología comparada, y que estaban empeñados en recuperar y proteger los remanentes de las culturas aborígenes del continente. Allí Warburg no sólo entró en contacto con los pioneros de estas disciplinas, sino que también actualizó sus propios aprendizajes provenientes de sus años de estudiante.

Así, pues, como lo destaca Gombrich, el contenido de la conferencia no sólo exhibe el esfuerzo y la lucha de Warburg como paciente del Bellevue, sino que también revela lo que el tema mismo de la conferencia significó para él. Es decir, ella es, por un lado, un ejercicio de rememoración y recordación de las ideas de “su etapa de estudiante relativas a la liberación del hombre respecto a los temores mágicos, así como las doctrinas de Vignoli y de Usener”; y, por otro lado, Warburg “pensaba que su propia enfermedad le había dado una visión más penetrante de estos estados ‘primitivos’ y estaba seguro de que, al describirlos, lograría de nuevo establecer la ‘distancia’ suficiente para alcanzar ese equilibrio que siempre le había sido tan precario” (Gombrich 1992, 205).

En efecto, a partir de la categoría de “reflejo fóbico”, de Tito Vignoli,⁵ Warburg plantea la originariedad del temor como textura psicológica y vivencial a partir de la cual surgen los primeros (“primitivos”) impulsos por buscar un equilibrio simbólico entre el hombre y la naturaleza. Así mismo, recobrando el método comparativo de las culturas de Hermann Usener,⁶ Warburg se entronca en la idea de las investigaciones etnológica y antropológica de finales del siglo XIX, según la cual habría un nexo genealógico entre las manifestaciones míticas de los “primitivos” o de los para entonces grupos aborígenes contemporáneos, y los orígenes de la civilización europea y, en general, occidental. En este punto es importante destacar que, desde sus tempranos años de estudiante, Warburg adquiere la conciencia de lo que podríamos llamar la “Antigüedad contemporánea” o, más bien, el carácter presente (que en formulaciones posteriores adquirirá el tinte de la latencia de las *Pathosformeln*) de la Antigüedad y de lo primitivo. Éste será el esfuerzo de Warburg por recuperar por sobre las aparentes discontinuidades históricas positivas, mediante la consideración de las supervivencias, los nexos entre su “nosotros” europeo y lo pagano y primitivo, entre lo europeo occidental y lo protoamericano, destacando las supervivencias como nodos de discontinuidades interpretativas.

A partir de este ejercicio de rememoración de sus fuentes, Warburg logra formular claramente, para su ciencia de las imágenes y de las culturas, que a la base de la creación simbólica y social se encuentran el temor experimentado por el ser humano en la existencia, y la conquista

5 Tanto Didi-Huberman (2002) como Gombrich (1991), señalan que por vía de Vignoli rastrea Warburg la importancia y el poder interpretativo de las imágenes que se encuentra en el contenido y en el método de los estudios de Darwin sobre la reacción de los animales a los estímulos externos. En este punto, Warburg diferenciará al hombre del animal, en sus reacciones a los movimientos inesperados, en la medida en que el ser humano aprende a negociar (mágica, simbólica o lógicamente) no sólo con el movimiento, sino ante todo con la causa del movimiento.

6 Por ejemplo, en sus conferencias sobre mitología clásica, Usener investigaba los orígenes del pensamiento mitológico atendiendo a los procesos mentales básicos e inconscientes que pudieran explicar las tendencias psicológicas como la animación de la naturaleza y la personificación de las fuerzas naturales. En este punto es interesante ver la manera como la personificación de la naturaleza, el animismo y la plasmación de los primeros símbolos parecen adquirir el estatus de manifestaciones sintomáticas que llevan en sí el germen latente de la tendencia psicológica activa en su confrontación con lo otro de sí.

del temor que se propone. Esta idea permite a Warburg proporcionar unas bases psicológicas para el surgimiento no sólo de las altas culturas antiguas, sino también de toda la potencia creativa de imágenes y del arte. Emprendamos entonces el viaje a las fronteras del discurso de Warburg: las fronteras americanas de los indios Pueblo, que confrontarán a Warburg con la aparente absoluta alteridad de la cultura europea; las fronteras porosas entre Atenas y Oraibi, pues el seguimiento de los rituales de los Pueblo llevarán a Warburg hasta la Grecia helenística, la Edad Media y el mundo de la industria contemporáneo y, paralelamente, nuestra visión científica del mundo es retrotraída a la concepción mítica del mundo primitivo; a la frontera de su propio quehacer como historiador de las imágenes y de las culturas, toda vez que la conferencia misma parece volverse en contra de sí misma, de su propio elemento discursivo, y llama más bien la atención hacia la inmediatez de las imágenes; y, finalmente, hacia las fronteras, en el sentido de límite y de final, tanto de una “humanidad primitiva y pagana” que bordea los límites de la desaparición, como de nuestra propia cultura occidental, unilateralmente lógica, que parece estar viviendo en primera persona (al menos la primera persona del conferencista) la enfermedad de la destrucción de las distancias.

Volvamos, entonces, nuestra mirada hacia la conferencia. Warburg empieza con un preámbulo sobre lo que va a presentar (el tema, el material y la procedencia), y sobre los limitados alcances de su presentación, debidos a la imposibilidad de “refrescar y repasar adecuadamente los viejos recuerdos” (p. 9).

En primer lugar, atendamos a lo que va a hacer: *simplemente* presentar y comentar fotografías. Señalemos que no se trata de un discurso explicativo, ni argumentativo, sino expositivo y de comentario; es decir, Warburg busca proporcionar una introducción a la vida psíquica de los indios, lo cual considera como una empresa fallida o, por lo menos, limitada desde el principio, por tratarse justamente de un ejercicio de recuperación de la memoria de lo que había vivido hacia 1896.

Adicionalmente, el trabajo inicial, realizado 27 años atrás, ya partía de un punto de partida desventajoso: Warburg no dominaba la lengua de los indios, además de que se trató de un viaje bastante breve que no permitió

adquirir impresiones realmente profundas. En este punto, cualquier académico ya se habría levantado de su silla, por considerar poco valiosa cualquier declaración que partiera de puntos de partida tan precarios y limitados. Pero en este punto es útil volver a recordar el contexto de la conferencia: ante todo se trata de “una manera de demostrar su autocontrol, pronunciando una conferencia ante los pacientes de la clínica” (Gombrich 1992, 205); y el evento ante todo se dirige, mediante el recuerdo, la exposición y la puesta en obra de un ejercicio de pensamiento, a Aby mismo y a sus médicos. Esta condición quizá podría explicar el preámbulo tan modesto y cauteloso de Warburg (en un tono de “ensayo de autocrítica”), como si tuviera en mente los estándares de una conferencia propiamente dicha contra los cuales estaría comparando su ejercicio de autocontrol.

Ahora bien, podríamos leer esta cautela en otro sentido: acaso en el ejercicio de búsqueda de sentido y comprensión del tejido de la psique humana, que llega a proyectar las formas articuladas del ritual y de su imaginería y simbolismo, no es tan importante la elocuencia del historiador ni de su discurso. En efecto, Warburg se tranza por no asegurar más que “el relato de mis propios pensamientos [Sophrosyne] sobre estos recuerdos lejanos [Mnemosyne], con la esperanza de que la inmediatez de las fotografías les permita obtener, por encima de lo que puedan contar las palabras, una impresión tanto de este mundo cuya cultura está desapareciendo, como de un problema crucial en la historiografía de la civilización: ¿en qué podemos reconocer rasgos característicos esenciales de la humanidad primitiva pagana?” (Warburg 2004, 10).

Como podemos ver, el dispositivo que está en acción es el de la búsqueda de los límites y del distanciamiento: explicitar los alcances y límites de lo intentado; establecer y reconocer, en un pathos de la distancia, el apartamiento entre discurso, pensamiento, recuerdo e imagen,⁷ siendo ésta

7 Aunque aquí no se vaya a desarrollar, es importante destacar que el fichero o archivo de motivos visuales que prevalece sobre la descripción y la explicación, no sólo no está conformado por una base de datos fidedigna ni profesional, sino que en su gran mayoría está hecho por fotos que el mismo Warburg tomó con una cámara regular, por dibujos *amateurs* y por reproducciones de obras de arte. Como se ve, la fuente de imágenes para Warburg no se restringe al mundo de las obras ni producciones visuales artísticas. En esto ya está implícito el rechazo que más adelante va a expresar Warburg hacia los acercamientos esteticistas y formalistas a la imagen.

lo más inmediato y privilegiado, y siendo el discurso, esto es, la palabra, lo más, por decir lo menos, prescindible. No se trata, desde toda perspectiva, de un discurso experto y erudito; pero el asunto a tratar sí es de una inminencia drástica: lograr una impresión de una cultura que está desapareciendo y enfrentar un problema de base de los estudios o la historia/historiografía de la cultura, a partir de la inmediatez de la imagen.

Ahora bien, como mencionamos más arriba, más que seguir paso a paso la presentación de Warburg, busco destacar puntos de inflexión o declaraciones expresas o veladas que tengan implicaciones “metodológicas” en la lectura misma de Warburg. Por esto, más que los pormenores del curso descriptivo, nos interesan más los nodos del texto donde salen a la superficie los presupuestos de la historia de las culturas, las comparaciones interculturales que rastrean las supervivencias, y las preguntas fundamentales que planteará Warburg a su propio tiempo, en tanto que crítico de su propia cultura.

Partimos entonces, luego del preámbulo de la distancia y los límites, de la declaración de intereses de Warburg, como historiador de las culturas, respecto a una especie de anacronismos o cruces intempestivos de mundos y tiempos en el territorio de Nuevo México y Arizona, en primer lugar, y en la consideración de estos mundos respecto a la cultura europea occidental, en segundo lugar.

En efecto, el interés de Warburg se centra inicialmente en la coexistencia de una civilización “que había puesto la tecnología al alcance del ser humano, como una admirable arma de precisión”, y de un enclave de una humanidad primitiva pagana que continuaba ejerciendo sus prácticas de cacería y agricultura en relación estricta con prácticas mágicas “que los europeos condenan como un simple síntoma de una humanidad completamente atrasada” (cfr. Warburg 2004, 10). Empieza a surgir aquí, en un ánimo comparativo de las culturas, un pensamiento muy sensible a las formas de coexistencia [*Nebeneinander*, simultaneidad, estar uno al lado del otro en el espacio]: las de dos culturas al parecer altamente diferenciadas, y las de por lo menos dos formas de relación entre el ser humano y el mundo (más adelante veremos, en la genealogía de estas formas coexistentes, que Warburg llegará a plantear, en el modo de vida del indio Pueblo, a través de la

consideración de sus rituales, que allí se da una condición de hibridación y transición entre estas formas de “pensar”: allí mismo coexisten la cultura lógica y la cultura fantástica o mágica).

En este punto, Warburg pone en obra un primer momento de distanciamiento respecto a la tradición occidental de pensamiento y, particularmente, a la manera tradicional en que la historia y la antropología positivistas tienden a distinguir y jerarquizar los estratos de la actividad psíquica del ser humano, dentro de una pretendida historia progresiva y lineal. En efecto, dice Warburg: “A nosotros, esta simultaneidad de magia fantástica y sobria funcionalidad nos parece un síntoma de escisión; para el indio esto no es esquizoide sino, más bien, una experiencia liberadora de la ilimitada comunicabilidad entre el hombre y el mundo circundante” (Warburg 2004, 11).⁸ La historia en general y, en particular, la historia del arte a partir de los estilos y los desarrollos estilísticos que confronta Warburg, parten del supuesto de una temporalidad diacrónica y evolutiva, en la cual quizá el momento de la infancia corresponde al hombre primitivo y sus dispositivos mágicos y simbólicos, y el punto de llegada, en un despliegue del autorreconocimiento del espíritu hegeliano en el momento de la racionalidad autorreflexiva, sería la cultura occidental racionalista, ilustrada y técnica. Si bien Warburg va a asumir el lenguaje de la época, particularmente en la contraposición de lo primitivo y lo pagano, por un lado, y lo clásico, eclesial y contemporáneo, por el otro, en todo caso buscará exhibir más una relación de simultaneidad y co-originariedad, que de secuencia y/o superación.

Es cierto, como habíamos señalado más arriba en la referencia de Gombrich (1992, 205-206) a los antecesores de Warburg (Tito Vignoli y H. Usener), que Warburg toma como punto de partida la preocupación por el origen del mito y la postulación de un estado originario del hombre primitivo. Sin embargo, deberíamos tomar con desconfianza la afirmación de Gombrich, según la cual para Warburg el hombre primitivo es como un niño en la oscuridad. Si bien la preocupación por el origen ocupa un lugar muy importante en el pensamiento histórico-cultural de Warburg, la imagen del niño es ambigua en tanto que nos hace pensar en un estado que

8 Por el prurito de la justeza en la traducción, vale la pena confrontar, para corregir la versión en castellano, las ediciones referidas más arriba.

prontamente será abandonado, por gracia de la maduración y la mayoría de edad. La simultaneidad que verá Warburg en los rituales de los indios Pueblo de por lo menos dos formas de intercambio con la realidad (la ritual y la funcional) da fe más bien de un pensamiento no sólo contemporáneo al pensamiento técnico racionalista occidental, sino también bastante complejo y que puede darnos pistas sobre nuestra propia forma de enfrentar el mundo circundante.

Lo que de Vignoli sí parece convertirse en un detonante del pensamiento histórico en Warburg, es la idea de que la carencia, el temor y la escasez resultan fundamentales para la generación del intercambio simbólico y la construcción de la religiosidad indígena de los indios Pueblo. Dice Warburg: “La falta de agua enseña a practicar magia y a rezar” (Warburg 2004, 11). Los reflejos fóbicos de Vignoli, que desencadenan en los animales la huida y en los hombres pretecnológicos el despliegue de prácticas mágicas dirigidas a establecer esa ilimitada comunicabilidad entre el mundo y el ser humano, se decantarán en una especie de “metafísica” del origen del ser humano, quien se encontrará en medio de un mundo caótico en un estado originario de temor y fragilidad.

El ritual de la serpiente encarnará estas enseñanzas sobre el miedo y sobre la contigüidad (o más bien continuidad) entre el mundo de la magia y el mundo de la lógica, y Warburg en seguida, recorriendo y recordando su experiencia con los indios Pueblo, expondrá justamente la realización o puesta en marcha de este motor psicológico. En efecto, el cuerpo central del texto recorre las danzas de las máscaras de los indios, en sus configuraciones de danza de animales, culto a los árboles o al elemento vegetal y la danza con serpientes vivas. Warburg procura desentrañar en esta práctica animista (esto es, de animación espiritual de la naturaleza) el tejido psicológico más originario del ser humano. Ahora bien, como advierte Warburg, debemos prevenir nuestra interpretación típicamente occidental de ver un elemento puramente espiritual en estas prácticas, lo cual constituiría la aplicación de una indebida unilateralidad en el ejercicio comprensor, para más bien tratar de exhibir la mutua dependencia y mediación de lo espiritual y lo práctico, esto es, el motivo de la causalidad mágica aunado al de la causalidad práctica en la realidad. En efecto, aplicar el modelo progresivo de las edades

del espíritu del positivismo (mágica, animista, mítica, religiosa, filosófica y, finalmente, científica) al fenómeno vital de los indios Pueblo, constituiría un ejercicio indebido, por varios aspectos: ante todo, el modelo progresista del espíritu es de cuño occidental y europeo, con lo cual Warburg advierte que los modelos de comprensión están arraigados en sus propias culturas y no son trasladables sin más a otras culturas; por otro lado, los conceptos mismos sólo superponen la experiencia de la cultura en la que surgieron, es decir, ¿cómo superponer a la experiencia religiosa de los Pueblo la idea de que tal experiencia sólo sucede en el plano espiritual? Ante estas precauciones, Warburg prefiere (destacando las múltiples mediaciones de las que él mismo es objeto, como observador foráneo, europeo, occidental, racionalista) dar a los fenómenos mismos la palabra.

Los rituales y las danzas, con toda su constelación plástica visual materializada en el tejido de mantas, en la pintura de cerámica y en la construcción de viviendas, no son una mera mascarada ni un simple juego destinado a causar simpatía, risa o burla en el visitante, sino que constituyen un dispositivo simbólico que pretende ejercer una propiciación y una transformación de la realidad y del mundo mismos: entre los indios Pueblo, “la llamada superstición va de la mano de las actividades cotidianas” (Warburg 2004, 10). Con esto, Warburg introduce la significatividad de la “danza de las máscaras” como concreción y encarnación del culto animista. Es decir, se trata de un “objeto”, una “imagen” que coliga al hombre y a la naturaleza, en el sentido de la animación espiritual de la naturaleza. Podríamos decir que es un intervalo, un intermedio, que reúne lo humano y lo otro de lo humano.

Ahora bien, además de ser un ejercicio de antropología comparada o una indagación etnográfica, la consideración del fenómeno ritual de los Pueblo se transforma, en la perspectiva de Warburg, en un ejercicio de pregunta. No ve sólo lo primitivo ni el objeto científico de una indagación académica; además ve un motivo para preguntar por “nuestra” cultura (occidente) y por nuestro propio tiempo. En efecto, poniendo en contigüidad la cosmología indígena y algunos fenómenos del paganismo europeo, Warburg abre la pregunta: “¿en qué medida puede servirnos el estudio de esta concepción pagana del mundo, tal como persiste entre los indios Pueblo, como parámetro del

desarrollo que va desde el paganismo primitivo, pasando por el paganismo de la Antigüedad clásica, hasta el hombre moderno?” (Warburg 2004, 12-13). La pregunta no sólo se impone como un reto para la historia de las culturas, sino que también es un reto para la comprensión de las imágenes, para la tarea del historiador mismo y para nuestra autocomprensión cultural. Con tal pregunta, Warburg pone al frente varias cartas.

En primer lugar, deja ver que en el ejercicio comparativo aquello que es significativo para un estadio “primitivo” no es nimiedad, sino que, por estar cerca de lo originario *dice* y nos puede ayudar a *decirnos*; es decir, abandonamos la óptica exotista o primitivista, y validamos no sólo lo otro, sino también lo “primitivo” en su poder interpelante.

En segundo lugar, la pregunta hace uso en tres oportunidades del término pagano o paganismo. La evidencia e insistencia de la palabra revela, por lo menos, la valoración o perspectiva de quien está enunciando la pregunta. Por las conferencias y estudios previos de Warburg, conocemos su interés por rastrear las vetas del paganismo de la Antigüedad en el Renacimiento italiano y en su influencia en el mundo alemán de la época. Así, tenemos que plantear la precaución acerca de las valoraciones que van adheridas a los giros del lenguaje: ¿quién juzga algo como “pagano”, y sobre qué fondo histórico y sobre qué concepción del mundo? Baste, para los alcances de este ensayo, tomar partido por una sola de las posibles lecturas: el círculo de lo pagano está acotado por el tránsito europeo por el afianzamiento del cristianismo a través de los Padres de la Iglesia en el temprano cristianismo, y por los despliegues de la doctrina cristiana en el mundo del Medioevo. Sobre este fondo, lo pagano se contrapone a una perspectiva monoteísta, moralista y determinista del mundo, el destino y la existencia del ser humano; así mismo, la esquizofrenia platónico-cristiana del cuerpo y el alma, del mundo del más acá y del más allá, no se aplica al intercambio que busca provocar el hombre primitivo entre el ser humano y la naturaleza; es decir, su ritual no es simplemente testimonio de un desgarramiento originario entre hombre y naturaleza, sino que más bien es un puente que une los dos mundos y que establece un nexo entre símbolo y causación mágica y ritual. Más allá (o más acá) de la separación platónico-cristiana entre los dos mundos, el ritual y el intercambio simbólico reconocen la escisión y tienden a generar una continuidad.

El volumen aquí presentado reúne unos materiales que serán sin duda alguna de gran ayuda para un debate sobre la ciudad contemporánea y su futuro, ayudando a profesionales y estudiantes a pensar nuevas formas de aproximación y lectura. Considero que se trata de una publicación científica y metodológicamente sólida, muy pertinente en el ámbito académico. Están escritos los trabajos en excelente prosa y sin duda se plantea como un aporte significativo a una problemática de grandísima urgencia y actualidad, como es el trabajo de pensar y construir las ciudades del futuro.

Francisco Jarauta



UTADEO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

www.utadeo.edu.co