



NINFAS
SERPIENTES
CONSTELACIONES

LA TEORÍA
ARTÍSTICA
DE

Aby
Warburg



Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg

Inauguración: 12 de abril/ **Cierre:** 9 de junio de 2019

Lugar: Museo Nacional de Bellas Artes

Av. del Libertador 1473, Buenos Aires +54 11 5288 9900 www.bellasartes.gob.ar

Horarios: de martes a viernes, de 11 a 20, y sábados y domingos, de 10 a 20

El Bellas Artes y la Biblioteca Nacional inauguran una muestra que ilustra el pensamiento teórico de Aby Warburg

El Museo Nacional de Bellas Artes presenta, junto con la Biblioteca Nacional, la muestra “Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg”, con obras provenientes de distintas colecciones argentinas que ilustran las principales ideas y categorías de análisis del gran historiador de las imágenes nacido en Hamburgo (1866-1929).

La exposición, curada por José Emilio Burucúa, se realiza como parte del Simposio Internacional Warburg 2019 –que se celebra en la Biblioteca Nacional del 8 al 13 de abril– y se inaugurará el viernes 12 de abril a las 18 en el primer piso del Bellas Artes.

“El historiador alemán Aby Warburg fue un maestro de la mirada, en tanto concibió expresiones alegóricas destinadas a pensar el vínculo entre imágenes, textos e historia. Suscitó una vasta indagación sobre los modos en que el presente invoca el pasado y lo reinventa, de forma a veces subrepticia y otras eminente”, analiza el director del Bellas Artes, Andrés Duprat, sobre la figura del pensador alemán, cuya teoría del arte y de la cultura fue retomada en las últimas décadas por especialistas de todo Occidente.

En palabras del curador, “Warburg exploró la cultura europea a partir del concepto de la larga duración. Convencido de que el Renacimiento había sido el umbral del mundo moderno, entendía que ese proceso había estado marcado por las tensiones de la ‘vuelta a la vida del paganismo antiguo’”.

Cinco ejes estructuran la muestra y la reflexión sobre las 62 piezas exhibidas. Los tres primeros son “La ninfa”, un personaje de la vieja cultura del Mediterráneo, olvidado durante el medioevo, que reapareció en las artes de finales del 1400; “El héroe” –Warburg llamó *Pathosformeln* a los conjuntos de elementos plásticos que representan un personaje típico y transmiten una emoción–; y “La serpiente y la magia”, temas fundamentales a partir del Renacimiento en la supervivencia de formas del pensar de los pueblos antiguos. A los ejes anteriores se suman “El cielo estrellado”, referido a la manera en que distintas épocas representan las constelaciones, ya que el teórico alemán consideraba la Astronomía un pilar del orden; y “La distancia y la memoria”, sobre la existencia de distancias mentales entre el ser humano y el mundo, o espacios para el pensar, y el papel de la memoria individual y colectiva en la transmisión, el cambio y la vuelta a la vida de ciertas fórmulas visuales.

Entre las obras exhibidas, hay desde piezas de mármol del siglo III a. C., hasta una instalación de Guillermo Kuitca de 1991, además de cinco calcos de obras de la antigüedad grecorromana cuyos originales se encuentran en instituciones como el Louvre y el Museo Británico. Algunos de los autores presentes son Tintoretto, Tiziano, Jan Brueghel I, Bartholomeus Spranger, Giovanni Battista Piranesi o Jackson Pollock, y los argentinos Raquel Forner, Pablo Curatella Manes, Antonio Berni, Antonio Seguí, Rogelio Yrurtia, Leónidas Gambartes y Orlando Pierri, entre otros.

Las obras provienen en su mayoría de la colección del Bellas Artes, y también del Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, el Museo Nacional de Arte Decorativo, la Fundación Forner-Bigatti y colecciones particulares.

Sobre la centralidad de la visión warburguiana de la cultura hoy, Burucúa explica: “En un momento de crisis cultural, describir e interpretar las relaciones entre pasado y presente permite comprender la supervivencia de motivos antiguos, el despuntar cíclico de símbolos que se creían olvidados, las apelaciones cotidianas a la magia del arte, el conocimiento y la conquista del cielo, la glo-

***Más información sobre el Simposio Internacional Warburg 2019:**www.bn.gov.ar/agenda-cultural/simposio-warburg-2019

***Imágenes de obras exhibidas en alta resolución, disponibles en**<https://www.flickr.com/photos/museonacionaldebellasartes/albums/72157707631473685>

Área de Prensa del Bellas Artes: prensa@mnba.gob.ar | Tel.: +54 11 5288 9938

balización que dilata las distancias, las comunicaciones inmediatas que las hacen colapsar y el cultivo insistente de la memoria". Acompaña la exposición un catálogo editado por el Museo Nacional de Bellas Artes que es un fiel registro de la propuesta curatorial. En sus 156 páginas, la publicación bilingüe cuenta con textos de Burucúa y de su equipo de investigación, integrado por Roberto Casazza, Nicolás Kwiatkowski, Federico Ruvituso y Sandra Szir, quienes analizan las piezas en sala, sumadas a otras no exhibidas, siguiendo las categorías de Warburg.

La muestra, organizada junto con la Biblioteca Nacional –instituciones dependientes de la Secretaría de Cultura de la Nación–, cuenta con el apoyo de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Luego de la inauguración, "Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg" podrá verse, del 13 de abril al 9 de junio, de martes a viernes, de 11 a 20, y los sábados y domingos, de 10 a 20, en Av. del Libertador 1473 (Ciudad de Buenos Aires). La entrada a la muestra será gratuita para argentinos y residentes en el país, y tendrá un costo de \$200 (doscientos pesos) para visitantes extranjeros, valor que incluye el ingreso al Pabellón de exposiciones temporarias.

Sobre Aby Warburg

Historiador del arte y científico de la cultura nacido y muerto en Hamburgo (1866-1929), frecuentó la Universidad de Bonn, donde Henry Thode, Carl Justi, Hermann Usener y Karl Lamprecht fueron sus maestros. En Florencia, estudió con August Schmarsow y, en Estrasburgo, asistió a los cursos de Hubert Janitschek.

En 1893, publicó sus primeros estudios, dedicados a "El nacimiento de Venus" y "La primavera de Botticelli"; allí esbozó sus ideas acerca de la "vuelta a la vida del mundo antiguo" y el papel de la ninfa en la recuperación renacentista de las culturas paganas del Mediterráneo.

Entre 1895 y 1896, viajó a Estados Unidos, visitó las grandes ciudades del este, se trasladó a Nuevo México y presenció in situ los rituales de los indios Hopi. Gracias a los contactos con antropólogos del Smithsonian y a sus lecturas de textos de etnólogos contemporáneos, aquellas experiencias lo hicieron reflexionar profundamente sobre la distancia necesaria para el entendimiento y la devoción, el "espacio del pensar" que permite a los seres humanos vincularse con el mundo y afianzar su presencia en él.

Años después, en 1923, tras una larga enfermedad psiquiátrica, pronunció una conferencia célebre sobre el tema en la clínica del doctor Ludwig Binswanger, su médico tratante. Su interés por el arte y la civilización del Renacimiento, el mundo mágico en Europa (sobre el que publicó artículos medulares de 1912 a 1919) y la antropología de los Hopi le permitió esbozar una teoría general de la cultura, consagrada a dar cuenta de las tensiones históricas, antropológicas y psicológicas que forman su trama, manifiestan sus conflictos y rigen sus creaciones.

Con la ayuda de Fritz Saxl y Gertrud Bing, fundó la "Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg" en Hamburgo, el núcleo de lo que luego sería el Instituto que aún en la actualidad lleva su nombre. Desde 1924, se dedicó a organizar un atlas de imágenes, con la convicción de que a partir de él se podría reconstruir la memoria histórica de la cultura occidental, describir su evolución y explicarla a partir de las transmisiones, desapariciones y resurgimientos de las fórmulas expresivas del arte. El "Atlas Mnemosyne" quedó inconcluso, aunque esbozado en una serie de paneles, cuando Warburg murió en 1929. Años después, ante la amenaza del nazismo, Bing y Saxl consiguieron mudar la biblioteca y el instituto a Londres, donde hoy se encuentran.



Los museos invitan a reflexionar sobre las diferentes maneras en que las imágenes interpelan y constituyen identidades, estructuras sociales, derivas sensoriales y claves espirituales en cada época. El aprendizaje que su contemplación instiga requiere miradas diversas, curiosas y críticas sobre el universo de las formas para dar con sus múltiples posibilidades de abordaje.

El historiador alemán Aby Warburg fue un maestro de la mirada, en tanto concibió expresiones alegóricas destinadas a pensar el vínculo entre imágenes, textos e historia. Suscitó una vasta indagación sobre los modos en que el presente invoca el pasado y lo reinventa, de forma a veces subrepticia y otras eminente.

Este catálogo acompaña la exposición que se presenta en las salas de nuestro Museo en sintonía con el Simposio Internacional Warburg 2019, organizado por la Biblioteca Nacional y el Bellas Artes. José Emilio Burucúa, junto con un equipo de investigación integrado por Roberto Casazza, Nicolás Kwiatkowski, Federico Ruvituso y Sandra Szir, elaboró una propuesta curatorial que interroga a una serie de obras del patrimonio argentino, de distintas épocas y estilos, según ciertas fórmulas míticas e históricas expresadas en clave warburguiana.

Animada por el propósito de fundar una práctica de interpretación abierta a nuevas sendas conceptuales, la intervención del historiador hamburgués reconfiguró nuestro enfoque al orientarlo hacia tópicos que, sin el concurso de su enseñanza, permanecerían acaso imperceptibles. La revitalización de las artes que esta operación crítica produce convoca a novedosos acercamientos a las obras, que acentúan el carácter del museo como dispositivo de reflexión.

Constituye un auténtico desafío brindar al público del Bellas Artes la ocasión de ensayar estas otras aproximaciones, a partir de la herencia intelectual de Warburg, a cada una de las obras expuestas y, en su conjunto, a la historia del arte.

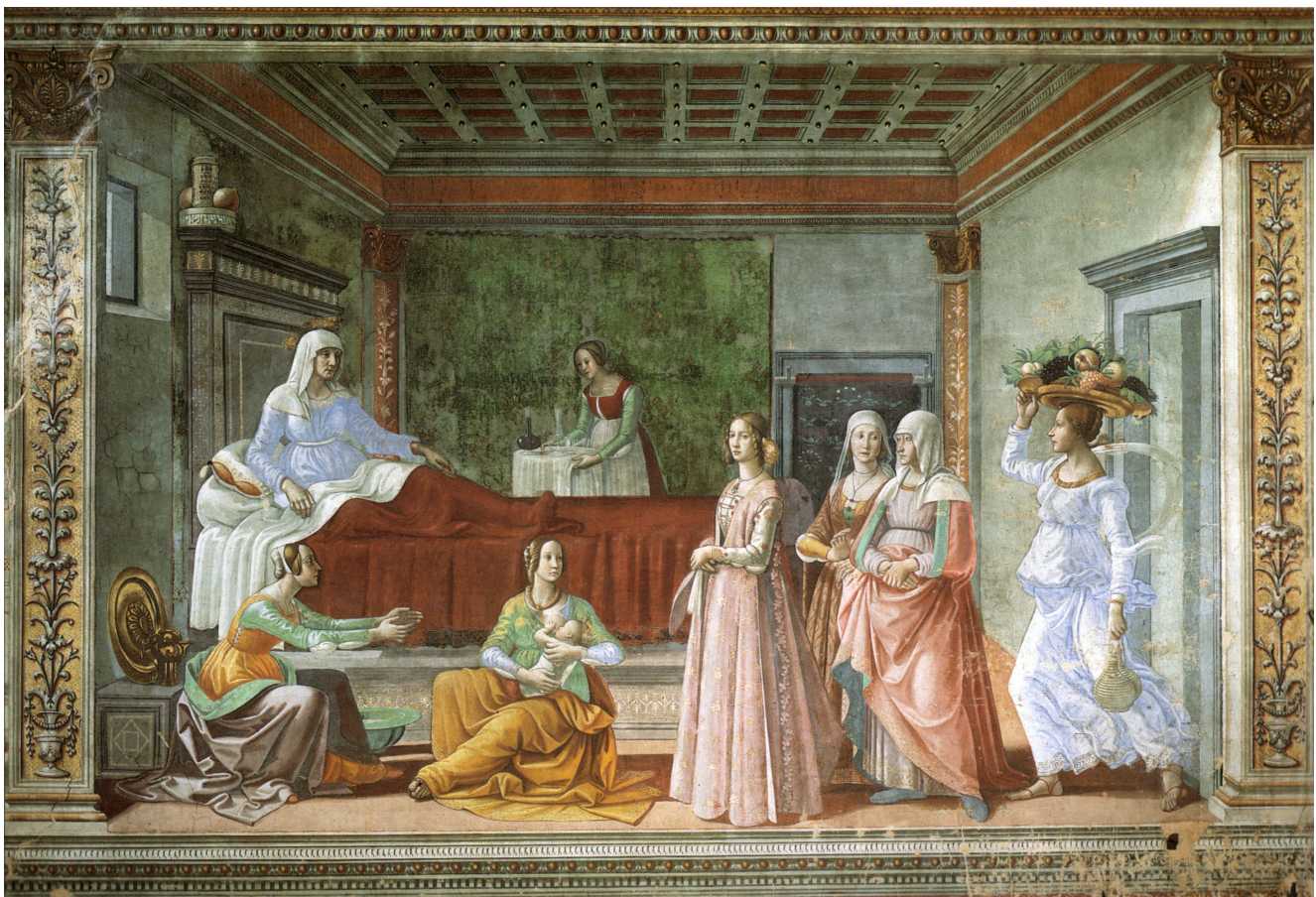
Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura

JOSÉ EMILIO BURUCÚA Y NICOLÁS KWIATKOWSKI

En 1860, trescientos años de reflexión histórica sobre el renacimiento de las artes y de las ciencias en la Italia de los siglos XIV al XVI dieron lugar a la publicación de una gran síntesis, escrita por el suizo Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien*. El libro fue traducido al inglés, al francés y al italiano con el título *La civilización del Renacimiento en Italia*. Solo el español conservó la palabra *cultura* desde 1941. En el deslizamiento de la *Kultur* a la civilización, se hacen presentes las maneras dispares en que diferentes tradiciones occidentales designaron las totalidades del trabajo físico y mental en el mundo humano (Elias, 1987 [1968-1969], capítulo I). De cualquier modo, Burckhardt presentó allí los caracteres generales de aquella época de la historia italiana como umbrales de los tiempos modernos. La vida urbana de la península abrió los caminos hacia las formas seculares y autónomas del Estado, el desarrollo del individualismo en cuanto factor básico del cambio social, el redescubrimiento del mundo, del ser humano y de su inmanencia, el despuntar de nuevas sensibilidades sociales, artísticas y religiosas, procesos todos para cuyo desenvolvimiento fue fundamental la resurrección del saber, las letras, la arquitectura y las artes de la Antigüedad. Aunque dinámico y cargado de contradicciones, el cuadro que Burckhardt hizo del Renacimiento estaba impregnado de un entusiasmo admirativo que se propagó a varias generaciones de historiadores.

Aby Warburg se formó en el marco de esa visión de la cultura europea, pero ya en la década de 1890, llamó la atención sobre un elemento perturbador en el proceso presuntamente triunfal de la “vuelta a la vida” de la axiología y el paganismo antiguos. Se trata de la irrupción de la ninfa, un personaje de la vieja cultura del Mediterráneo, olvidado durante el Medioevo, que no solo reapareció con fuerza como símbolo o elemento mítico en las letras y las artes plásticas de finales del 1400, sino que se coló también en las representaciones sagradas del cristianismo. Por ello, Warburg estudió, en los primeros tiempos de su trabajo de investigador, el despliegue y multiplicación del motivo de la ninfa antigua. Lo halló en la poesía de Angelo Poliziano y en la pintura de Sandro Botticelli. Lo encontró también en escenas religiosas, bajo el aspecto de una joven que, vestida con una túnica ligera, portadora de una canasta sobre la cabeza, con su cabellera agitada, se desplaza libre y rápidamente en el primer plano de los interiores donde acaecen, por ejemplo, el nacimiento de la Virgen (en el *Tondo Corsini*, de Filippo Lippi) o el nacimiento del Bautista (en el fresco de Domenico Ghirlandaio, en el ábside de Santa Maria Novella) (Warburg (2005) [1932], 73-121).



Domenico Ghirlandaio, *El nacimiento de San Juan Bautista*, fresco, 1485-1490, Capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia.

Warburg se acercó a los descubrimientos de Hermann Usener sobre la supervivencia de las mitologías antiguas en el pensamiento religioso y científico de épocas más recientes, y a las exploraciones de Karl Lamprecht alrededor de los estadios psicosociales por los que transitaron los pueblos europeos, desde una era mágico-simbólica hasta el subjetivismo romántico y moderno. A partir de esas ideas, convirtió aquella ninfa en signo privilegiado de las tensiones, los desequilibrios, que produjo la aparición inesperada de lo pagano en las iconografías estables y canónicas del cristianismo. La ninfa fue el indicio de la confrontación entre el horizonte del Medioevo católico, ordenado en torno de un ideal trascendente y ascético, y el horizonte renacido de la civilización y los valores de la Antigüedad, basado más bien en un ideal filosófico y práctico de la vida que había ensalzado la actividad humana en el campo ciudadano de la política. El auge del retrato individual en la Florencia de los Medici, tema que Warburg trató en un artículo famoso (Warburg (2005) [1932], 147-175), estuvo relacionado con ese nuevo *desideratum* del compromiso cívico y moral de los individuos. Pero el significado de la ninfa fue aún más allá: epítome del dinamismo vital que los antiguos paganos habían atribuido a los cuerpos bellos y jóvenes y que a, finales del *Quattrocento*, regresaba, poderoso, al campo de la experiencia humana en Italia, para expandirse más tarde al resto de Europa.

Este carácter de centro de gravedad en un sistema iconográfico, asumido por la imagen de la ninfa, condujo a Warburg a explorar otros conglomerados de formas, expresiones y sentidos que pudieran ser vistos también como señales del conflicto cultural y la confrontación de los horizontes pagano y cristiano en el Renacimiento. Tales entidades se le revelaron a la hora de analizar la supervivencia de los modelos antiguos en el dibujo de la *Muerte de Orfeo*, que Durero realizó en 1494 (Warburg (2005) [1932], 401-408). Nuestro autor volvió a descubrir una representación canónica del cuerpo humano, cuyos gestos expresan una emoción intensa a la que determinada comunidad cultural asigna un valor significativo. En este caso, se levantaba frente al contemplador la figura del héroe en el momento de su máximo padecimiento. A propósito de este nuevo tema genérico de la iconografía mitológica, Warburg acuñó la locución *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, es decir, un conjunto de elementos plásticos (líneas, efectos de volumen, relaciones espaciales entre las partes) que representan un personaje típico y, a la par, transmiten intensamente su estado psíquico. Deducimos así que la ninfa puede considerarse la primera *Pathosformel* encontrada y descrita por Warburg. El héroe en el momento de su padecimiento y muerte es la segunda de esas fórmulas que nos permiten comprender y explicar mejor el fenómeno histórico del Renacimiento.

Héroes antiguos, de las tradiciones bíblica y pagana, o modernos, de la épica europea entre Dante y Milton, han sido los protagonistas perennes de la lucha de la humanidad contra las fuerzas enormes del caos y la muerte. Los animales violentos dotados de gran fuerza (el león, el jabalí, el toro), los monstruos, reales o imaginarios (el dragón, la hidra, híbridos como los cinocéfalos o los centauros), simbolizaron a los antagonistas de aquellos seres humanos excepcionales. Hércules y buena parte de sus doce trabajos, Perseo y la Medusa, Belerofonte y la quimera, Sansón y el león, San Jorge y el dragón son los ejemplos más corrientes de



Alberto Durero, *La muerte de Orfeo*, tinta sobre papel, 1494, Kunsthalle, Hamburgo.



Aby Warburg junto a un Hopi, 1895-1896. Fotografía: Instituto Warburg, Londres.

estos combates. No resulta caprichoso, por tanto, que el enfrentamiento simbólico se haya concentrado en la oposición frecuente del ser humano y la serpiente (es obvio que los dragones y varios híbridos se conectan con el reptil). Pero tampoco habría sido este tipo de asociación el camino inicial que llevó a Warburg a apasionarse por el tema de la serpiente y sus simbolismos. En 1895, Aby viajó a Estados Unidos para asistir a la boda de su hermano en Nueva York. Frecuentó entonces el Instituto Smithsonian en Washington D. C., y luego viajó a Oraibi, Arizona, con el fin de visitar la comunidad Hopi, que aún vive en esa localidad. Asistió allí a la danza *humiskachina* de enmascarados, un rito vinculado al crecimiento del maíz, y recogió abundante documentación sobre un ritual (que no presencié) de fertilidad y de invocación a la lluvia, en el cual se exigían manipulaciones o contactos muy próximos entre los celebrantes y decenas de ofidios. Registró también pinturas murales, dibujos de niños y adultos, *patterns* decorativos en los textiles y en la cerámica que reproducían el motivo del zigzag, ligado ora a la representación de la serpiente en movimiento, ora a la escalera hacia el cielo, ora al rayo.

De tal suerte, Warburg descifró el significado y la función múltiples que la víbora, real o representada, poseía en la cultura Hopi: animal del cielo merced a su lazo con el relámpago y la escalera, animal terrestre y peligroso con el que los seres humanos debemos lidiar, animal de las profundidades que puede establecer contacto con los antepasados muertos. Nuestro hombre creía que en el paganismo antiguo las serpientes también habían desplegado esa multitud de sentidos, al ser atributos del furor dionisiaco de las ménades, bestias mortales para el Laocoonte y sus hijos en Troya, y al enrollarse como espíritus sanadores en la clava de Esculapio. Si bien Warburg tenía muy presente el papel maléfico de la víbora en la tradición judeocristiana, recordaba la ambivalencia radical del ofidio en el episodio de la serpiente de bronce contado en Números 21, 9. Para sanar a los israelitas mordidos por víboras en el desierto, Moisés mandó fabricar una serpiente de bronce, que colocó encima de una pértiga. La persona herida que la mirase sanaría de inmediato. La hermenéutica cristiana ha visto en el episodio una prefiguración de la crucifixión, con lo que Cristo se habría asimilado en este pasaje nada menos que a la serpiente, símbolo por antonomasia del mal en casi todo el resto de las Escrituras. La experiencia fascinante de Warburg en Arizona fue contada e interpretada por él mismo en fecha muy tardía (1923), cuando su psiquiatra, el doctor Ludwig Binswanger, lo alentó a pronunciar una conferencia sobre el tema de su viaje a Nuevo México (Warburg (1995), 1-55). El texto completo de esa intervención se publicó de manera póstuma, pues Aby no veía esas páginas como “el resultado de una indagación científica”, sino que, por el contrario, las consideraba “confesiones desesperadas de alguien que busca la salvación”. Pensaba, finalmente, que quizá sirvieran de ayuda para quienes lo sucedieran “en el intento de alcanzar la claridad y superar la tensión trágica entre la magia instintiva y la lógica discursiva”. En ese sentido, interpretaba su texto como “confesiones de un esquizoide incurable, depositadas en los archivos de los psiquiatras” (Gombrich, Ernst (1986) [1970], 226-227).

Los ritos Hopi colocaron en el primer plano de los intereses histórico-culturales de Warburg la cuestión de la magia y su valor civilizatorio. Los pueblos del Nuevo Mundo todavía otorgaban, a finales del siglo XIX, un lugar crucial a la invocación, a las manipulaciones con animales salvajes (magia de contacto) y a la imitación de sus movimientos (mágica simpática) para completar el cuadro de las relaciones entre lo humano y lo no humano, junto al uso racional de la observación y la tecnología puestas al servicio de sus actividades agrícolas y artesanales cotidianas. Tras los pasos de Burckhardt y sus propios hallazgos, Warburg conectó fácilmente el mundo mágico primitivo con el tema del regreso poderoso de la magia en sus manifestaciones altas y bajas durante el Renacimiento europeo. Brujería y teúrgia, horóscopos y astrología de las esferas, conjuros y profecías religiosas, fisonomías y correspondencias analógicas entre el macro y el microcosmos fueron los amplios límites de aquella restauración de la cultura mágica en los siglos XV y XVI, que terminó siendo, de modo paradójico, la vía hacia un nuevo saber del cielo fundado en la geometría y en la cuantificación de las fuerzas de la naturaleza. *Per monstra ad sphaeram*.

El firmamento estrellado devino así un tema de temas en las investigaciones que Warburg llevó a cabo entre 1908 y 1918. En primer lugar, un análisis del recorrido de ideas astrológicas de la Alejandría tardo antigua a la India y de la India de vuelta a la Europa de fines del Medioevo permitió a nuestro *scholar* recuperar las nociones de los decanatos correspondientes a cada signo del zodíaco y de sus constelaciones ocultas. Ellas fueron la clave para explicar los frescos astrológicos que pintaron Cosimo Tura, Ercole de' Roberti y Francesco del Cossa en el Palacio Schifanoia de Ferrara hacia 1470 (Warburg (2005) [1932], 415-438). Merced a esta inmersión en la astrología y sus movimientos, Warburg descifró uno de los *rebus* más resistentes de la iconografía renacentista. En segundo lugar, durante los años terribles de la Primera Guerra Mundial, Aby se ocupó de la tragedia y los males precipitados en Alemania por la revolución religiosa de Lutero. Lo hizo desde un punto de vista inédito, que consistió en indagar sobre las profecías de origen astrológico que rodearon el acontecimiento de la Reforma, los pronósticos de catástrofes naturales y políticas basados en la teratología y otros fenómenos del mundo mágico renacentista. Un punto importante que Warburg desveló fue la actitud de rechazo completo que Lutero asumió respecto del determinismo astrológico, aun en contra de su amigo humanista Felipe Melanchthon, quien conservaba su confianza en las causas celestes de los asuntos históricos y humanos. En tal sentido, Lutero resultó ubicado entre los libertadores del espíritu que habrían traído la luz de la razón a la cultura (Warburg (2005) [1932], 445-512).

Durante los últimos años de su vida intelectual, Warburg se ocupó de dos cuestiones cruciales. La primera fue producto de su regreso al examen de la obra y la personalidad de Burckhardt, a quien comparó entonces con la figura de Friedrich Nietzsche. La exploración del papel que tuvo Burckhardt en el rescate del filósofo tras el derrumbe psíquico sufrido en Turín en 1889 y el análisis de los textos del historiador en tales circunstancias permitieron a Warburg establecer correspondencias entre el par nietzscheano apolíneo-dionisiaco, los abordajes de uno y otro pensador acerca de la Antigüedad clásica y el Renacimiento, y las consecuencias sufridas por ambos como protagonistas de las dramáticas tensiones que surcaron la civilización europea a finales del siglo XIX. Burckhardt, del lado de lo apolíneo y de la Ilustración, iluminó su intelecto y el ajeno; Nietzsche, del lado de lo dionisiaco y del nihilismo,



Aby Warburg, Panel 39 del *Atlas Mnemosyne*, dedicado a Sandro Botticelli y la ninfa, fotografía, Instituto Warburg, Londres.

sucumbió ante el embate del desequilibrio mental. Warburg veía su propia historia en los términos de ese conflicto de actitudes y se sentía aliviado, quizá, por encontrarse finalmente junto a Burckhardt, pues este “tenía algo que lo convierte en nuestro ejemplo: la capacidad de sentir los límites de su propia misión [...] sin traspasarlos nunca” (Warburg (2015) [1927], 70).

El segundo gran tema de estos años finales fue el papel que la memoria individual y colectiva desempeñaba en el proceso de la transmisión, el cambio, la latencia y la vuelta a la vida de las *Pathosformeln*. Warburg concretó sus ideas e intuiciones al respecto en el proyecto *Mnemosyne*. Como una suerte de geólogo, intentó entonces crear un instrumento (comparable con un sismógrafo) que le permitiera captar las “ondas mnémicas” del pasado. El resultado concreto fue un atlas de fórmulas visuales elementales, que reunía imágenes ordenadas de acuerdo con determinados temas en grandes paneles, casi sin texto alguno. Las relaciones que pudieran tejerse entre aquellas imágenes, suponía Warburg, expresarían los nodos de significación que estructuran la cultura euroamericana en torno de emociones primarias y bipolares. En 1929, con la ayuda de Gertrud Bing y Fritz Saxl, el historiador hamburgués logró exponer setenta y nueve paneles. Como era de esperarse, el proyecto quedó inconcluso y no alcanzó su objetivo último, a saber, forjar un mapa total del ser humano europeo de su tiempo como heredero de la tradición clásica. Sin embargo, el recorrido por los paneles construidos entonces permite advertir la sagacidad de Warburg para identificar los mecanismos de transmisión de la cultura.

De allí se desprende también el esbozo de una teoría de la cultura fundada en el concepto del espacio del pensar (*Denkraum*), o distancia para la reflexión que la memoria nos ayuda a establecer entre las cosas del mundo y nuestro pensamiento. La distancia puede ser entendida en un sentido espacial –nos alejamos de un objeto para verlo, describirlo y representarlo mejor– o en un sentido temporal –el que nos otorgan la memoria, a menudo imprecisa o contradictoria, y el análisis y juicio científico de la historia–. Los seres humanos hemos establecido varios umbrales de distancia a lo largo de nuestra evolución. El más amplio corresponde a la tecnología y la ciencia modernas. El más estrecho, a la magia. Entre ambos, se ubicarían las religiones y los saberes analógicos. Nuestros antepasados del Paleolítico crearon tanto el umbral tecnológico cuanto el mágico. El primero los llevó a fabricar el arco y la flecha, a criar animales y, por último, a cultivar la tierra. El segundo les garantizó la recuperación del equilibrio psíquico y social al enfrentar la muerte y la calamidad. En este punto concerniente al fin de la vida, los modernos hemos conservado el umbral de lo mágico en una mínima expresión, necesaria y reparadora. Lo paradójico es que, en el estado actual de nuestra tecnología de las comunicaciones y la inmediatez, corremos el riesgo de que toda distancia entre el mundo y nosotros sea abolida. Ignoramos en qué podríamos transformarnos ante ese fenómeno.

Warburg nos advirtió acerca del problema en el final de su informe sobre el ritual de la serpiente entre los Hopi:

En una instantánea que tomé en una calle de San Francisco, pude capturar al conquistador del culto a la serpiente y del temor al rayo, al heredero de los nativos y de los buscadores de oro que desplazaron a los indios. Es el Tío Sam con sombrero de copa, que se pasea henchido de orgullo frente a la imitación de una rotonda antigua. Por encima de su sombrero, corre el cable eléctrico. Con esta serpiente de cobre de Edison, le arrebató el rayo a la naturaleza. La serpiente cascabel ya no despierta ningún temor en el estadounidense actual; es asesinada y ya no se le rinde culto como a un dios. Enfrenta el exterminio. El rayo capturado en el cable –la electricidad encadenada– produjo una cultura que no deja espacio para el paganismo. ¿Qué lo ha reemplazado? Las fuerzas naturales ya no son vistas con un aspecto antropomórfico o biomórfico, sino como ondas infinitas que obedecen a la presión de la mano humana. Por medio de estas ondas, la cultura de la época maquina destruye aquello que construyeron, con grandes esfuerzos, las ciencias de la naturaleza nacidas del mito: el espacio para la devoción que se transformó en espacio para el pensamiento. El Prometeo moderno y el Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, quienes inventaron el aeroplano, son precisamente esos destructores ominosos del sentido de la distancia, que amenazan con conducir el planeta de regreso al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico pugna por construir lazos espirituales entre la humanidad y el mundo circundante, por dar forma a la distancia y convertirla en espacio para la devoción o espacio para el pensamiento. Esa distancia es destruida por la conexión eléctrica instantánea, a menos que una humanidad disciplinada restablezca las inhibiciones de la conciencia (Warburg (1995), 53-54; Gombrich (1986) [1970], 225-226).