



Cognigni, Néstor Facundo. "Algunas cuestiones sobre la técnica en Aby Warburg".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2022, vol. 11, n° 25, pp. 36-45.

Algunas cuestiones sobre la técnica en Aby Warburg

Technique and image in Aby Warburg

Néstor Facundo Cognigni¹

ORCID: 0000-0001-9727-4742

Recibido: 19/04/2020 || Aprobado: 06/06/2020 || Publicado: 14/07/2022

Resumen

En este artículo se propone un ingreso a algunos conceptos de la constelación *warburgiana* como "Denkraum", "imagen" y "magia" a través del concepto de "técnica". A partir de allí se esbozan algunos elementos de una crítica de la técnica y una nueva articulación de sus conceptos. Se esboza por último una constelación *warburgiana* a partir del comentario de su texto "Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval" en relación con algunas de las imágenes que aparecen en su *Atlas Mnemosyne*.

Palabras clave

Técnica, *Denkraum*, imágenes.

Abstract

In this article a specific kind of access to Aby Warburg's work is intended through the idea of "technique". Notions such as "Denkraum", "image" and "magic" are read in a manner that links the artistic technique with the Warburg's critique of technique in general. At last, a reading of his early text "Airship and submarine in medieval imagination" develops a constellation of images related to the topics Warburg deploys in his *Atlas Mnemosyne*.

Keywords

Saer; strangeness; novel; poetry; experience.

¹ Licenciado en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Contacto: fcognigni@hotmail.com



Introducción

La cuestión de la técnica, como forma de dominio de la naturaleza y de los destinos del hombre, aparece recurrentemente sobre todo en los escritos más tardíos de Aby Warburg—aunque tiene sus raíces en los intereses más tempranos del investigador— y en parte de las imágenes que frecuentaron sus inquietudes más recurrentes. En algunos párrafos, pocos, trata esta materia como el tema principal de sus planteos; en muchos, se refiere a ella de manera indirecta, en relación con tantos otros aspectos fundamentales en su obra. Esta forma de aparecer, en múltiples afinidades con los temas que preocuparon al estudioso hamburgués durante toda su vida, sitúa la pregunta por el lugar de la técnica en su obra como forma válida y hasta privilegiada de acceder a su pensamiento tanto como a su legado. En este artículo abordaremos algunas de las formas de aparición de la cuestión de la técnica en Aby Warburg desde la perspectiva del rol que cumplen en su metodología y también desde la potencia que conservan algunas de las imágenes sobre las que el estudioso puso la mirada. Para ello recurriremos a dos fórmulas, a las que tienden las dos partes concomitantes de esta breve búsqueda: primero entenderemos a la *técnica como imagen* y luego observaremos la *imagen de la técnica*.

Si tomamos la técnica en un sentido general, como dimensión de cualquiera de las actividades culturales del ser humano en su relación con la naturaleza, podemos pensar que Warburg se expresa de maneras ambiguas con respecto a esta cuestión a lo largo de su vida. Es indudable que nunca fue un entusiasta de los logros o las posibilidades de la técnica moderna como algunos de sus contemporáneos; también lo es que padeció enormemente, al punto de contarse entre las causas de su locura, los eventos de la Primera Guerra Mundial, que llevaron los avances de la tecnología hasta sus consecuencias más destructivas. Por otro lado, no dejan de aparecer en sus escritos y en las imágenes que coleccionó reflexiones casi obsesivas acerca del aspecto técnico del proceder del artista², de la “función técnica” de las imágenes (Warburg, *Atlas 3*) e incluso metáforas extraídas de la técnica aplicada a la ciencia, como aquella del “sismógrafo” con la que se definió a sí mismo y a su modo de padecer, de exponerse a las fuerzas de la historia. No es una idea relevante de la técnica lo que se obtendría si abstrajéramos una noción general a partir de estas manifestaciones. A partir de una enumeración, tan sumaria como exhaustiva, podría decirse que Warburg mostraba rechazo por las últimas aplicaciones de la técnica mientras que la valoraba en otros sentidos, como el de la técnica artística o, incluso, que separaba sin más arte y reflexión de tecnología, valorando los primeros y rechazando la segunda. Aunque quizás pudiera aplicarse a sus juicios de valor, nada estaría más lejos de la posibilidad de comprender el lugar de la técnica en su pensamiento y en su metodología.

Algunas de las reflexiones de Warburg acerca de la técnica pueden ser incluidas dentro de la problemática de época que dio materia a las indagaciones filosóficas más acuciantes de tantos contemporáneos, de la reaparición de las fuerzas míticas de la naturaleza mediante el progreso tecnológico y científico que habría debido desterrarlas. De acuerdo con estas posiciones, el método *warburgiano* en general forma parte de las tradiciones filosóficas, desde Nietzsche en adelante, que estudian la supervivencia de lo mítico en la racionalidad moderna. Para Hermann Schweppenhäuser, quien inscribe el trabajo de Warburg en la tradición de la dialéctica, afín a la llamada Escuela de Frankfurt en muchos puntos, siempre se trató de “una sublimación continuamente intentada de los impulsos arcaicos y de las fobias primitivas de una humanidad sacudida por el miedo y las dificultades” (18). Fabián Ludueña Romandini, quien interpreta la postura del pensador hamburgués desde una ontología de la disyunción o

² Aparecen en sus cuadernos bajo el título de *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistische Psychologie* (cit. en Didi-Huberman, 159 y ss.).

“disyuntología postmetafísica” en la que lo demoníaco juega un rol fundamental, se refiere a las impresiones de Warburg ante los avances tecnológicos con estas palabras: “el reino de los demonios incontrolados ha regresado” (28). Georges Didi-Huberman, quien también utiliza el nombre de “dialéctica” tanto para las operaciones metodológicas de Warburg como para algunas descripciones de los fenómenos que estudió, enfatiza el aspecto psicológico de este careo con las fuerzas demoníacas de la historia a través de sus análisis de la imagen como “síntoma” y de la posición de Warburg como un verdadero “sismógrafo” de estas fuerzas, es decir, de Warburg mismo como un monádico campo de batalla entre el pensamiento y el “monstruo” al que debe quitarle sus armas.

Las referencias de Aby Warburg a la técnica no dejan, sin embargo, de ser marginales. Están, por otro lado, siempre supeditadas al aparato conceptual mediante el que piensa las imágenes e incluso el aspecto psicológico que ellas juegan en la cultura occidental. Si entendemos que la cuestión de la técnica tiene algo para decir en la metodología *warburgiana*, es decir, hace algún aporte específico al estudio de las imágenes de cuño *warburgiano* en general, debemos trazar una serie de relaciones. Podemos decir que entra en una constelación conceptual, cuyas estrellas podrían ser “creación artística”, “magia”, “distancia”, “civilización”, “cosmos” y, por supuesto, “imagen”. A través de estas nociones es posible hacer fácilmente visible por qué el pensador que persiguió a las ninfas y a los extáticos gestos dionisiacos a lo largo de la historia de las imágenes en Occidente también es un pensador de la técnica. Para trazar algunos de los posibles recorridos que entrelazan estas nociones nos basaremos principalmente en ciertos pasajes concretos de cuatro textos del corpus *warburgiano*: la “Introducción” a su *Atlas Mnemosyne*, algunos párrafos de *El ritual de la serpiente*, otros de “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero” y, por último, “Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval”. Esta lectura “a contrapelo” de la cronología de los textos tiene algún correlato en el nivel conceptual, en el que irán desglosándose algunos de los aspectos que en las posturas más tardías de Warburg, es decir en los tiempos del *Atlas Mnemosyne*, están más condensadas en una teoría unitaria, aunque no exenta de tensiones.

La técnica como imagen

El complejo conceptual, o la constelación, en el que se inscriben las referencias a algunas cuestiones técnicas en Warburg, instala distintos juegos de polaridades, ofrece diferentes modulaciones de algunas nociones recurrentes. Entre ellas podemos referirnos a la “civilización” y a la “distancia”. La primera oración de su “Introducción” al *Atlas* nos define el “acto fundacional de la civilización humana” como el “acto de poner una distancia entre uno mismo y el mundo exterior” (3). Con este breve pero densísimo texto, Warburg introduce los paneles de las imágenes de la memoria de Occidente. Poner la distancia civilizatoria entre uno mismo y el mundo es trabajo de las imágenes que el artista construye recurriendo a los acervos mnemónicos de la humanidad, que se remontan a la Antigüedad e incluso a los principios de la Historia. La “función técnica” (3) de la que habla esta *Einleitung* es sobre todo aquella que cumplen las imágenes rescatadas y reconfiguradas por el artista, nunca del todo desligada del “genio” y de los “valores expresivos” del artista, tanto como de los pueblos. Sin embargo, no a causa de esta dependencia deja de ser claro su carácter específicamente técnico, fundado en la “ciencia”, como lo atestiguan estas definiciones, plenas de carga conceptual, lista para descargarse: “La ciencia que se va abriendo camino conserva y da curso a una estructura rítmica en la que los monstruos de la fantasía se convierten en guías de la vida que deciden el futuro” (4). La “función polar”, origen descubierto por la ciencia de esta “estructura rítmica”, guiará el proceder del artista: “Entre el ‘captar’ con la fantasía y el contemplar a través del concepto está

el palpar y manipular [*hantierende Abtasten*] el objeto con el consecuente reflejo escultórico o pictórico que se llama acto artístico” (4). En otras palabras, la técnica, de la que el trabajo artístico es dueño, domina, por obra de la imagen mediadora y condensada de cargas energéticas, la relación entre los impulsos de la psiquis o de la historia y su influencia sobre el mundo que habitamos. Esa distancia que pone la imagen mediadora no es solo la que nos separa tranquilizadamente de la naturaleza, sino también la que coloca nuestros temores y furias arcaicos en la forma lejana de una imagen pictórica.

La relación entre distancia y técnica tiene otros capítulos en la obra de Warburg. El más célebre es sin duda el que las opone destructivamente, en los últimos párrafos de *El ritual de la serpiente*. En estas líneas que Warburg no quería publicar, hay una reflexión casi tecnofóbica (de la que él mismo reniega o, al menos, matiza) a propósito de las conquistas de la tecnología moderna. Lo que nos importa no es tanto la postura que se expresa allí como la forma conceptual de su formulación. Al dominar la electricidad mediante el tendido eléctrico, que reemplaza y domestica a las temidas serpientes, la humanidad contemporánea se entrega a “la cultura de la máquina”. La imagen captada fotográficamente del cable, sucedáneo domesticado de la serpiente, sobre la figura de un norteamericano seguro de su estilo de vida impresiona negativamente a Warburg. Según él, esta cultura:

destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento.

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos.

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos (*El ritual* 66).

Ludueña Romandini se refiere a la “palmaria rusticidad” de estas conclusiones (28) y quizás ese rasgo haga posible la explicitación de las maneras de entender el mandato civilizatorio del “conocimiento”, que dio lugar al “espacio de pensamiento” (*Denkraum*) en la visión de Aby Warburg. Si entendemos que una de las funciones del pensamiento científico (de la “lógica” dirá en otros sitios) es poner una distancia entre nosotros y el mundo, las derivaciones técnicas de la ciencia aniquilan esa distancia trabajosamente alcanzada a lo largo de los siglos al acercar vertiginosamente hasta nosotros el poder de la electricidad o al hacernos viajar a grandes velocidades. Se trata de una inversión del proceder técnico del arte y los artistas que Warburg explicita en su texto de 1929. Pero el carácter polarizador de estas tesis también tiene otra contrapartida, que complejiza las cosas. En un lugar opuesto, de una manera oblicua a la oposición que trazamos hasta aquí (siguiendo a Warburg) entre el poner y aniquilar la distancia, también aparece otra manera de manejar esa relación entre las personas y la naturaleza. Es precisamente el ritual de la serpiente que realizan los indios Moki en 1896 y que Warburg rememora en 1923.

A propósito de esta sorprendente práctica que, habiendo recorrido miles de kilómetros, pudo observar en los desiertos de Norteamérica, Warburg destacó la función técnica y práctica de la magia primitiva. Mediante el peligroso ritual durante el cual los indios Moki apresan las serpientes, las bañan en procedimientos rituales y las convierten en accesorios de la danza colocadas en la boca de los danzantes, se entabla una “conexión mágica” entre el hombre y el animal. Para ellos la serpiente, auténtica mediadora entre el hombre y la naturaleza, es también operadora causal de las lluvias que necesitaban los habitantes del desierto. A partir de este caso extrapola Warburg una explicación sucinta para el paso de la magia a la técnica moderna. La función técnica del ritual mantiene la distancia con la naturaleza a través del modo reverencial, arriesgado, ocasional y, principalmente, mediado, con ella. La serpiente, en su viviente peligro,

es análoga de la imagen que el artista debe producir con el mismo vigor técnico que el danzante ritual, y relaciona al hombre con su entorno enfatizando la distancia que lo separa de él.

Aquí, siguiendo la misma línea conceptual, abriremos un paréntesis apositivo. Esta “distancia” de la que habla Warburg, de una manera que podría resultarnos tan idiosincrática, es la misma de la que habla Walter Benjamin en algunas de sus reflexiones sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Podemos incluso reconstruir brevemente la argumentación *benjaminiana*, de la que es totalmente deudora la emprendida hasta aquí. En su texto, escrito y revisado entre 1935 y 1938, el filósofo berlinés habla, entre otras cosas, sobre la utilidad mágica que tenía la imagen en los tiempos primitivos y sobre las transformaciones de su función en las épocas de la posibilidad de su reproducción técnica. Luego de que la técnica moderna abandona la imagen para realizar sus obras, se produce una intervención sobre la distancia entre los hombres y las cosas, análoga a la que señalara Warburg. La comparación entre la magia y la técnica queda a cargo de las figuras del mago que sana mediante procedimientos rituales y el cirujano que accede mediante sus herramientas al cuerpo del enfermo. Es ilustrador señalar mediante una cita el modo en que Benjamin recurre a una tensión *warburgiana*:

El cirujano representa uno de los polos de un orden cuyo otro polo lo ocupa el mago. La actitud del mago que cura al enfermo poniendo su mano sobre él es diferente de la del cirujano que practica una intervención en el mismo. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y el paciente o, con más exactitud, la reduce un poco gracias al toque de su mano y la incrementa mucho gracias a su autoridad. El cirujano procede a la inversa: reduce mucho la distancia con el paciente –al penetrar en su interior– y la incrementa solo un poco en virtud del cuidado con que su mano se mueve entre los órganos (24).

El proceder de Benjamin es análogo al de Warburg, aunque no sea equivalente, como veremos. La distancia que conserva la magia es la que le presta los restos de su aura a las imágenes cálticas y las obras de arte que no pueden reproducirse. Aquí la distancia cumple la misma función metodológica que en las indagaciones del pensador hamburgués, es decir, resguarda una lejanía que está en la base de los impulsos civilizadores. Es en los caminos por los que conduce a cada uno este concepto donde se hallan las diferencias. En Benjamin, la desaparición del aura conduce al aumento del “valor de exhibición” de las imágenes, a su capacidad de acercar vertiginosamente las cosas a las personas, rasgo que les presta una riesgosa pero efectiva posibilidad progresiva y emancipadora. En Warburg, por el contrario, el respeto por las distancias, como acto civilizatorio, se mantiene hasta el final de su vida y se plasma en sus últimas indagaciones, las del *Atlas*, en la forma de una *técnica como imagen*, deudora de la magia. Ya volveremos sobre esto.

Aquí retomamos el paso *warburgiano*. Es en su texto sobre la profecía en tiempos de Lutero, donde se hacen explícitas algunas reflexiones acerca de la relación entre distancia, magia y operaciones lógicas. Allí comienza mencionando la ambigüedad de las constelaciones, también vistas como signos zodiacales. Menciona primero, de manera espiritualizada, el carácter utilitario de la observación de las estrellas: las constelaciones “orientaban el vuelo del alma a través del universo”. También, por otro lado, “eran ídolos, cuya unión mística perseguían infantilmente los pobres humanos con devotas ceremonias” (*El renacimiento* 446). En este texto de 1920, la atención sobre la buena salud de que gozaban las prácticas de la astrología y la magia en la época de Lutero (de hecho en su círculo íntimo, desde el cual se luchaba por la “libertad del pensamiento alemán” y el destierro de las supersticiones papales) recae en la observación sobre su ambivalencia constitutiva en cuanto instrumentos tanto lógicos como irracionales para interpretar y guiar los destinos de la humanidad. Las constelaciones, asociadas a los meses del año y a las representaciones antropomórficas de los planetas, con sus “hijos”

que nacían bajo su influjo, eran –además de señalizaciones en el cielo nocturno– instrumentos de adivinación, profecías y herramientas propagandísticas en el ámbito de las implacables disputas políticas. También eran el fundamento de procedimientos mágicos de curación de la melancolía y de otras dolencias, como señala Warburg a propósito del análisis de la *Melancolia I* de Durero, donde se ve detrás de la figura melancólica una tabla numérica que corresponde a Júpiter, considerado influencia benéfica en los afectados por el mal saturnino (483). Esta ambivalencia instrumental tiene dos raíces que vienen de “un mismo tronco”:

La lógica, que mediante un abstracto proceso de definición y distinción crea un espacio de pensamiento entre el hombre y los objetos, y la magia, que destruye ese mismo espacio aglutinando hombre y objeto a través del vínculo –ideal o práctico– de la superstición, son los elementos que observamos en el pensamiento profético de la astrología; con este instrumento unificante y primitivo, el astrólogo podía al mismo tiempo realizar mediciones y practicar la magia (447).

Este sucinto y denso párrafo arroja luz sobre dos cuestiones vinculadas entre sí. En primer lugar, parece ser contradictorio con algunas de las tesis más tardías de Warburg, tratadas aquí. Puesto que la técnica moderna es deudora de la Ilustración y de las “distinciones” que realiza la “lógica”, podríamos trazar un desarrollo que comienza con la creación de ese “espacio de pensamiento” gracias a las matemáticas y culmina con la destrucción de ese mismo espacio a cargo de la tecnología desbocada. Del mismo modo, la magia (y la adivinación), que en el texto sobre los tiempos de Lutero es la responsable de la “destrucción” del espacio del pensamiento, aparecerá más tarde, sobre todo en el informe sobre el ritual de la serpiente, como una instancia que resguarda la distancia entre el hombre y la naturaleza, a través de la mediación de un símbolo viviente. ¿Qué es, si no, la serpiente, esa imagen viviente del cambio, de la que tras un recorrido por la historia de su representación en Occidente afirma Warburg ser la imagen misma de la causalidad? ¿No es ella misma una imagen privilegiada de ese *Denkraum* trabajosamente conquistado a la barbarie? No estamos en condiciones de decir si se trata de una simple contradicción del estudioso, si se trata del esbozo de un desarrollo que lleva a la técnica y la magia por caminos cruzados o más bien simplemente otra exposición de la “función polar”, “distancia” tensa entre humanidad y naturaleza, expresada de distintas maneras, en la que tanto magia o técnica pueden ocupar un lugar u otro según el contexto. Esta duda pasa a segundo plano cuando se considera lo siguiente, de acuerdo con nuestro recorrido a contrapelo: en su texto sobre los tiempos de Lutero, Warburg expone desembozadamente el carácter utilitario y técnico de esa mezcla cultural entre superstición y lógica que encarna tantas polaridades. Nada parece estar más lejos de la experimentada mano artística que las brutales imágenes proféticas que pululaban en las publicaciones de la primera modernidad alemana y, sin embargo, allí tenemos el ejemplo de Durero, un defensor de la fe luterana, grabando una figura melancólica, con los signos del pensamiento y de la medición a su lado –instrumentos técnicos de la creación del espacio del pensamiento– y siendo asistida por la tabla numérica –instrumento mágico de curación.

En *Melencolia I* de Durero, tanto como en el pensamiento de Aby Warburg, las herramientas del saber son ante todo herramientas de medición. La aplicación de la magia, así como la aplicación de la tecnología moderna, queda del lado de esa “destrucción” del espacio vilipendiada por Warburg. La medición y la observación, por el contrario, comunican entre sí la respetuosa distancia hacia las fuerzas del cosmos del ingenuo ritual de la serpiente y del meditado estudio del mundo y los astros. El genio artístico mediará, mediante la creación de imágenes que se alimentan de los impulsos guardados en la memoria de la humanidad, entre esos polos, el del acercamiento y el de la lejanía.

Esta solución conciliadora de los aspectos contradictorios que observamos puede también matizarse. No dejan de ser obsesivas las metáforas de Warburg que se refieren a instrumentos técnicos de medición. Esto sucede a menudo en sus notas y en sus textos no publicados. A la metáfora del “sismógrafo” que, tal como explica iluminadoramente Didi-Huberman (109 y ss), expresa los movimientos visibles y los invisibles, pueden agregarse la del “manómetro” (Warburg, cit. en Gombrich 161) que “desafortunadamente” no existe y podría medir la relación de fuerzas entre influencias antiguas y novedosas en el arte o la de la botella de Leyden (cit. en Gombrich 249), con la que compara Warburg las cargas energéticas de la Antigüedad dionisiaca en reserva, a la espera de que algún estímulo las descargue.

Por otro lado, en notas preparatorias del texto sobre el ritual de la serpiente, define al hombre como un “animal que manipula [*hantierendes Tier*] y cuya actividad consiste en unir o separar” (Warburg, cit. en Gombrich 221). Allí se refiere a las múltiples maneras en que el hombre se dota de instrumentos que adosa a su organismo e incorpora como extensión propia, aunque no corra la sangre por ellos. Esta definición no aparecerá en el texto que finalmente se publica, pero sí lo hará transformada en el germen del proceder artístico que describe en la “Introducción” a su *Atlas* (*hantierendes Abtasten*). Estos tanteos conceptuales entran en una relación de polaridad con el acto de “poner distancia” al que Warburg se referirá en su *Atlas*; relación en la que el estudioso, según demuestran algunas de sus notas (Warburg, cit. en Johnson 200), se proponía profundizar en el contexto de este proyecto.

No dejan de estar relacionados con estos intentos de lograr definiciones sintéticas algunos de los dibujos esquemáticos realizados por Warburg, que cita Didi-Huberman en su primer libro sobre este autor. Se trata de dibujos, no publicados, reunidos en el acervo del Instituto Warburg bajo el título de *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Psychologie* [Fragmentos fundamentales para una psicología monista]. Allí el pensador hamburgués, en trazos esquemáticos, esboza intentos de sintetizar la función polar a la que se enfrenta el artista (la nombra “el eterno columpio”) o la relación de aproximación, “apropiación” e incluso de “identificación” entre “sujeto” y “objeto” (Warburg, cit. en Didi-Huberman 159 y ss).

El recorrido que trazamos hasta aquí abarca al menos en gran parte lo que intentamos llamar la *técnica como imagen*. Este intento de breve genealogía de la técnica en Aby Warburg nos devuelve al proyecto del *Atlas Mnemosyne* como la instancia englobadora de sus indagaciones acerca del lugar de las imágenes en el acto civilizatorio fundador de la cultura. Las imágenes son allí el resultado de una mediación técnica, se trate de imágenes creadas por un artista genial o de manifestaciones fugaces, captadas por una cámara fotográfica, de las supervivencias dionisiacas en la modernidad. En otras palabras, el resultado de la oscilación entre los polos de la contemplación y la acción, entre el éxtasis y la melancolía, son las imágenes mismas, suplemento técnico de los vaivenes de la psicología humana en su relación con el mundo. El *Atlas* mismo es una especie de máquina de resolver estas tensiones vuelta imagen, una máquina para la que Warburg siempre buscó mejores herramientas de calibración.

La imagen de la técnica

El texto “Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval”, escrito alrededor del año 1913, expone algunas reflexiones sobre la cuestión de la técnica, a propósito del análisis iconológico de dos tapices flamencos del siglo XV que representan hechos extraordinarios de la vida de Alejandro Magno. Al referirse a estas obras, pertenecientes al admirado arte de la tapicería flamenca, que destinaba gran parte de su producción a los palacios italianos, Warburg habla de una “Antigüedad a la borgoñona” (279).

“Anticlásica” en su estilo externo, representante del estilo que Warburg suele llamar “nórdico-cortesano” y del “realismo a la francesa” (2010, 5), esta recreación de la grandeza de Alejandro ostenta también elementos medievales enredados con la tradición antigua, en la misma época en que el *Quattrocento* italiano pugnaba por liberarse de esos elementos. Inspirados en el *Romance de Alejandro*, un texto griego traducido a varios idiomas y de gran circulación en la Edad Media, los tapices muestran al héroe macedonio en el cumplimiento de varias proezas. Del mismo modo que exponen algunos de los hechos de su juventud y las conquistas militares de una forma históricamente verosímil, también lo representan subiendo al cielo en una jaula tirada por grifos y, luego, descendiendo a las profundidades del mar en un barril de cristal. Warburg explica iconográficamente estas imágenes fantásticas a partir del *Romance*, en la versión que realizó Jean Wacquelin para la corte del ducado de Borgoña, donde se explica con detalles la manera en que Alejandro tuvo la idea de explorar los cielos y cómo se las ingenió para hacerlo. Allí se narra cómo decidió remolcar una jaula con grifos, incitados a elevarse a las alturas por un trozo de carne adecuadamente unido a la jaula por un palo, y cómo debía mojar las patas de las criaturas aladas con esponjas de las que se había provisto para tal fin, una vez que se hallaba en la región del fuego, de donde pudo volver con la ayuda de Dios, que envió nubes que detuvieron a los grifos. Luego se cuenta cómo bajó a las profundidades del mar en un barril de cristal convenientemente construido, desde el que pudo observar todo lo que allí había y cómo fue arrastrado hacia arriba con una soga de la que tiró uno de sus súbditos. Esta suma de elementos fantásticos, representados de manera realista, también integran lo que Warburg en este texto llamó la “Antigüedad a la borgoñona”. Esta se opone en aspectos fundamentales a la Antigüedad “italiana” o florentina. Y sin embargo, enfatiza Warburg, no dejó también de contribuir a la “gestación del hombre moderno determinado a conquistar el mundo” (279). Esta oposición fecunda se presenta en dos aspectos.

En primer lugar, ocurre lo siguiente: los rasgos de los duques borgoñones aparecen en la cara de Alejandro Magno. Los hombres que encarnan en la figura del macedonio y que encarnan también esa “gestación del hombre moderno” en estas imágenes son Felipe el Bueno y Carlos el Temerario. Se trata de un padre y su hijo, duques sucesivos de Borgoña, representados como el padre de Alejandro (Filipo), y Alejandro, respectivamente, en los tapices en cuestión. Estos soberanos, sobre todo Carlos, aspiraron a construir un reino mediante la expansión militar de sus dominios y no es sorprendente que hayan gustado de verse retratados en la figura de lo que para ellos había sido el mayor conquistador de todos los tiempos.

En segundo lugar, una vez que Carlos toma la figura de Alejandro, pasa a encarnar también los logros fantásticos que le atribuyen los tapices. Estos son logros técnicos. Aparentemente, según Warburg, surgen del mito romano tardío, según el cual los emperadores subían al cielo, se convertían en dioses y se unían al sol en el momento de su muerte (su “apoteosis”). Mezclados con elementos medievales, como la creencia en los grifos, se racionalizan convertidos en una hazaña técnica lograda por un rey que no solo se destaca por su intrepidez militar, sino por su ingenio inventor para conquistar, luego de Asia, las regiones del fuego y del agua.

En estos tapices aparecen integradas la técnica con la soberanía. Los duques borgoñones no solo se identifican con Filipo y Alejandro –a diferencia de los burgueses italianos estudiados por Warburg, que se hacían retratar figurando en escenas bíblicas o antiguas, pero que no solían tomar la identidad de los héroes de la Historia–, sino que también se complacen en verse realizando hazañas técnicas infantilmente fantásticas. Peculiares en su tema (del que Warburg no ofrece otros ejemplos), estas imágenes se hacen posibles a causa de la integración entre técnica y poder soberano: solo en la figura grandiosa de alguien como Alejandro son representables estas escenas. La “imaginación medieval” de la que provienen pasa a formar parte del “hombre moderno” en gestación. La representación “fiel” de la técnica (por llamarla de algún modo, puesto que reproduce los detalles de la fuente literaria) es la bisagra de este

pasaje, en que la joven Modernidad proyecta sus deseos. Warburg, no sin ironía, deja caer las fuerzas dialécticas de la historia sobre estas fantasías: no se priva de mencionar que durante esos mismos años el sultán Mehmed, cuyos antepasados se decían descendientes de Alejandro, lo remedaba mejor mediante la conquista de los últimos reductos del Imperio Romano, mientras que Carlos el Temerario sucumbía ante los franceses. Y sin embargo, repara el sabio hamburgués en un detalle que considera crucial, a la manera de los tapices: menciona cómo muestran, en una de las escenas militares, el dominio del fuego por parte del ejército de Carlos/Alejandro a través de la pólvora de los cañones. Luego realiza, por último, una operación teórica de interpretación. Warburg recoge, de nuevo, otro detalle. Vuelve sobre las esponjas que, previsoramente, Carlos/Alejandro llevó en su jaula para refrescar las patas de los grifos. En estas verdaderas imágenes del deseo de la fantasía, Warburg descubre un “árbol genealógico espiritual” (279) que las relaciona hacia el futuro con el problema que enfrentan los ingenieros, sus contemporáneos, al tener que refrigerar los motores de los aviones que comienzan a surcar los cielos.

En esta exposición plena de resonancias, Warburg esboza algunas operaciones que no realizará después a menudo. Su visión sobre la técnica “real” será menos entusiasta que esta sobre la técnica imaginada, aunque el “hombre moderno” que se anunciaba en Carlos el Temerario como en los Médici u otros hombres intrépidos haya realizado muchas de las cosas que soñó. Quizás justamente sea ese el motivo; no lo sabemos, porque el motivo técnico de los tapices permanece aislado en la obra *warburgiana*, como su tema fantasioso entre los grandes géneros artísticos de la época. Más tarde, en una exposición que dio en los últimos años de su vida a partir de viejos materiales que pasarían a formar parte del *Atlas*, Warburg utilizó el término “*Wunschbild*” (cit. en Johnson 71), es decir, imagen desiderativa. Se refería con él a algunos temas de sus años tempranos de investigación, sobre los que volvía: a los accesorios de la vestimenta de la Ninfa y la *Pathosformel* sufriente que transmite Durero, entre otros. Este término, análogo al que usaría Walter Benjamin para referirse a las imágenes cargadas de elementos utópicos en “París, capital del siglo XIX”, les viene muy bien a las imágenes representadas en los tapices flamencos hechos para complacer a Carlos el Temerario, aunque los ropajes a la borgoñona fueran de un anticlásico y sobrecargado lujo. También aparece tardíamente, algo aislado a la manera que comentamos aquí, casi descontextualizado, otro tema familiar para Aby Warburg: el lujo papal. En el abigarradísimo panel número 79 de su *Atlas*, Warburg nos muestra la Catedral de San Pedro, expuesta en el marco de un decorado barroco del siglo XVII. Junto con la *Spes* de Giotto que comenta en otra parte Benjamin, imágenes de suplicios infligidos como castigos a criminales en una conexión *foucaultiana* con la soberanía de que hace gala la Catedral, e imágenes fotográficas de un acto ceremonial de *harakiri*, aparecen también imágenes de un periódico que informa de un accidente ferroviario y del *Viaticum*, el último rito religioso que recibirá un hombre moribundo por parte de un sacerdote. El lujo ceremonial se muestra en ambivalente relación con la técnica desbocada; antes señor, con Carlos, aquí apaciguador, con el representante de la Iglesia que unge al sufriente. Tan aparentemente descontextualizada como estas imágenes, aparece otra, en el panel 78: muestra la visita que hace un cardenal a una fábrica de autos en Turín. En el contexto del panel se sugiere la conexión: asistimos a las fotos que documentan las relaciones políticas entre el rey de Italia, las fuerzas fascistas y la Iglesia Católica. Esta serie de imágenes trazan una constelación entre lujo, soberanía y técnica. Comienzan con Carlos el Temerario y reaparecen en la Italia fascista. Los *Zwischenräume* del *Atlas* nos los acercan.

El entusiasmo borgoñón se vuelve ominoso con el fascismo y con los zeppelines que sobrevolaron los rascacielos de Nueva York e impresionaron a Warburg a través de los periódicos al punto de colocarlos en sus paneles junto con las imágenes de la trayectoria del planeta Marte según los antiguos y según Kepler. Algo de estas emociones, cuyos valores expresivos quizás siguen reviviendo y renovándose, despiertan también las perspectivas

actuales de realizar viajes tripulados a Marte y de poblar el espacio exterior. ¿No son los actuales multimillonarios que planean viajes al espacio los auténticos herederos de Carlos o de los intrépidos florentinos? Sin duda unen mejor el individualismo de la Modernidad temprana con los proyectos de la última Modernidad de una manera tan novedosa como poderosa, a tal punto que hacen ver igual de colectivistas a las hazañas estatales de la NASA y de la URSS. ¿No son estas fantasías actuales otras verdaderas reformulaciones de las fantasías que comentó Warburg a propósito del medieval Carlos de Borgoña, de las que aún están por descubrirse sus *Wunschbilder*, artísticas o fotográficas, diseñadas o recolectadas? Elon Musk ya presentó su propio diseño de trajes espaciales. Se proponía, según dijeron los diarios (Friedman), como si quisiera inventar un clasicismo burgués y proyectarlo al sistema solar, hacerlos al estilo de un “smoking” porque, según el magnate, a todo el mundo le queda bien.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert, Ítaca, 2003.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juana Calatrava Escobar, Abada, 2009.
- Friedman, Vanessa. “Elon Musk’s Spacexsuit is like a tuxedo for the starship Enterprise”. *The New York Times*, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/05/27/fashion/SpaceX-Dragon-Suits.html>
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Phaidon Press, 1970.
- Johnson, Christopher. *Memory, Metaphor and Aby Warburg’s Atlas of Images*. Cornell University Press, 2012.
- Ludueña Romandini, Fabián. *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Miño y Dávila Editores, 2017.
- Schweppenhäuser, Hermann. “El arte como memoria social e historiografía inconsciente. Sobre la iconología del Círculo Warburg y la teoría de la cultura de la Escuela de Fráncfort”. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, vol. 7, n° 7, pp. 3-19.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Traducción de Joaquín Etorena Homaeche, Sexto Piso, 2004.
- _____ *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Traducción de Felipe Pereda Espejo y Elena Sánchez Vigil, Alianza, 2005.
- _____ *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Akal, 2010.