

de Efraín Castro. En cambio, al reeditar nuevamente el emblemático texto de Palm sobre la Casa del Deán dio respuesta a sus inquietudes, como lo es la interpretación que ahora proporciona del quinto triunfo del cual no hay paralelismos en los triunfos de Petrarca, con un absoluto respeto y aprecio hacia el trabajo de sus colegas.

Con ese detallismo que siempre la ha caracterizado, la editora intentó que el libro saliera publicado antes de que, en agosto de 2010, se cumpliera el centenario del nacimiento de Erwin Palm, catedrático de la Universidad de Heidelberg, internacionalmente conocido por sus estudios iberoamericanos y españoles. Asimismo, pensó en una obra colectiva e interdisciplinaria que siguiera sumando al impulso inicial. Valoró las pequeñas o grandes aportaciones porque a todas ellas las concibió como peldaños que construyen el conocimiento. Así, me parece que la trayectoria académica de su editora funciona como columna vertebral en una historia de larga duración en la que confluyen, entre hallazgos, anécdotas e hipótesis, la investigación y la protección del arte virreinal —en general— con las afortunadas aportaciones que esta obra hace en el ámbito local poblano.



Ad fontes:

*la recuperación de una voz perdida**

Aby Warburg. Fragmente zur Ausdruckskunde

eds. Ulrich Pfisterer y Hans Christian Hönes

(Berlín y Boston: De Gruyter, 2015)

por

LINDA BÁEZ RUBÍ**

El volumen IV, *Fragmente zur Ausdruckskunde* (fragmentos para un repertorio de la expresión) de la serie Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe* (Colección de escritos. Edición para estudio) es una de las piezas más complejas en la constelación de las obras de Warburg (1866-1929).¹ Los editores, Ulrich Pfisterer y Hans Christian Hönes, se dieron a la tarea de reconstruir con gran cui-

* Texto recibido el 10 de diciembre de 2015, aceptado el 3 de febrero de 2016.

** Doctora adscrita al Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, asociada al Bilderfahrzeuge Project Warburg Institute.

1. La colección ha publicado los siguientes volúmenes: *Die Erneuerung der heidnischen Antike* ed. Horst Bredekamp (vol. I.1-2), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. Martin Warnke (vol. II.1); *Bilderreihen und Ausstellungen*, eds. Uwe Fleckner, Isabella Woldt (vol. II.2); *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek*, eds. Karen Michels y Charlotte Schoell-Glass (vol. VII). Los que están en proceso de edición son: *Unveröffentlichte Vorträge und kleinere Abhandlungen* (vol. III); *Briefe, Tagebücher und autobiographische Aufzeichnungen* (vol. V) y *Bücherkatalog der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (Bestandsverzeichnis)* (vol. VI).

dado, y ante todo fidelidad, el material de archivo que resguarda el Instituto Warburg en Londres. La edición presenta cuatro textos escritos entre 1888-1905, periodo por lo demás interesante en el pensamiento del historiador de la cultura y del arte alemán. La tarea reflexiva de Warburg en esos años giró en torno a planteamientos teóricos elaborados desde la teoría simbólica, la psicología del arte y la estética de la *Einfühlung* (empatía), aspectos que habían sido brevemente destacados a partir de la *Biografía intelectual* de Ernst Gombrich (1970), pero cuya parquedad y carácter fragmentario coadyuvaban poco a entender la complejidad (a cambio de una síntesis que más bien resultó reduccionista) de las ideas de sus postulados. La falta de un corpus completo ha impedido en gran parte que la crítica y la investigación valoraran hasta nuestros días de modo más apropiado y correcto el potencial teórico-icónico planteado por Warburg. Con el fin de solventar estas carencias, los editores respetaron el orden de los cuatro textos concebidos y anunciados en el proyecto editorial de los *Gesammelte Schriften*,² donde se refleja la complejidad teórica de Warburg. Al lector se le presenta así el material de archivo correspondiente a los WIA³ III.43 *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* (Fragmentos fundamentales para una psicología monística del arte) de los años 1888/1896-1905/1912 (pp. 1-227); WIA

III.57.2.9.1 *Bemerkungen zu Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, 1888* (observaciones a Heinrich Wölfflin, Renacimiento y barroco) de 1889-1891 (pp. 273-280); WIA III.39.5.2 *Vier Thesen* (cuatro tesis) de 1892-1906 y sus versiones retrabajadas (III. 40.1.1, no.2, 40.1.1, no.3) (pp. 285-292); WIA III. 45.1. *Symbolismus als Umfangbestimmung* (simbolismo como determinación del perímetro) de 1896-1901 (pp. 293-316). Por tanto, el volumen en sí lo conforman dichos textos precedidos de las “Observaciones editoriales” (pp. IX-XII) donde se explican los criterios de transcripción y uso de signos que se siguieron para cada uno de los cuatro escritos presentados, más un posfacio al final “Der ‘kleine Antennerich’ Kunstpsychologie als Selbsterkundung als Kunstpsychologie (pp. 321-355)”,⁴ seguido de un apartado de 41 imágenes donde se reproducen diagramas y dibujos de Warburg que aparecen a lo largo de los textos editados, así como pinturas de su esposa Mary Hertz (1866-1934). Además cuenta con un glosario comentado de conceptos al final de cada escrito, aunque breve salvo para el primero que constituye una ayuda para entender conceptos de difícil comprensión al ofrecerle al

2. Prólogo a la *Studienausgabe* de Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, vol. I. 1, eds. Horst Bredekamp y Michael Diers (Berlín: Akademie Verlag, 1998 [reimpresión de la edición de Leipzig y Berlín, 1932]), 21-22.

3. Las siglas WIA corresponden a Warburg Institute Archives.

4. Warburg solía llamarse a sí mismo con un neologismo “Antennerich” que se deriva del latín *antenna*, en español, antena (véase *Tagebuch*, 9 de julio de 1928, 300). El sufijo *-rich* denota una personalización. Por tal, personificar tal apéndice sensorial en su persona responde a su interés por percibirse como un “órgano” captador de “vibraciones y ondas” (*Wellen*) y cuyas extensiones, como las manos, también se pueden ver como instrumentos de captación (*Tagebuch*, 29 de agosto de 1929, 511). Dicho vocabulario lo emplea de forma significativa para percibir la vida energética de las imágenes. Una posible traducción para el título del posfacio sería “El pequeño sensor- psicología del arte como autoexploración como psicología del arte”.

lector una idea de su procedencia teórica. El valor que tiene el posfacio estriba en que arroja luz sobre el material presentado en relación con ediciones anteriores, tanto parciales como en otros idiomas (véase I. Caracterización del material, pp. 322-326); da cuenta de la manera de trabajo de Warburg (II. Escenas de escritura, pp. 326-331); establece diferencias y analogías entre los textos (III. Procesos de revisión, pp. 331-336); reflexiona sobre el estatuto de los escritos respecto al material publicado (IV. Estado de los manuscritos, pp. 336-342); y trabaja sobre la creación de la figura intelectual del investigador independiente que trata de consolidarse ante la comunidad académica y familiar (V. Vida y obra, pp. 342-351). Pásemos ahora a una sinopsis reflexiva del orden y acercamiento hacia este corpus elaborado por los editores, pues hacer una reseña sobre el material mismo de Warburg requeriría de otro tipo de texto como un artículo *in extenso* que colocara su pensamiento en relación con el legado teórico que lo permeó, tarea a futuro para quienes aborden dicho material.

Es de entenderse que el eje central de atención del volumen —claro está, debido en parte a la extensión— lo componen los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* que constan de dos versiones (WIA III.43.1.1 y 43.2.1). Ambas fueron no sólo transcritas por los editores sino, además, y esto es parte del mérito, completadas con un aparato crítico que contempla la fase de redacción previa de ideas resguardadas en lo que hoy forma parte del WIA. *Zettelkasten* 23 (fichero 23) bajo el título de “Aforismos”. Dentro del mismo aparato crítico se tomó en cuenta la “Safecopie” (WIA III.44) que viene a ser, como su nombre lo indica, una copia redactada por la secretaria Hermine Streiber con añadiduras posteriores relativas a correc-

ciones y comentarios esporádicos de Warburg. Es necesario aclarar que únicamente las variantes en relación con el texto principal de los *Grundstücke* se registran en dicho aparato, pues una transcripción completa hubiese resultado reiterativa y nada práctica para el propósito de la colección, a saber, una *Studienausgabe* (edición con fines de estudio). Aunque no pierde el propósito de presentar una reconstrucción del texto con base en fuentes y notas originales, no tomadas en cuenta hasta la fecha, que permiten comprender mejor los “itinerarios” del pensamiento del historiador de la cultura y de las imágenes del hamburgués. Recordemos que poco después del fallecimiento de Warburg, Gertrud Bing (1892-1964) y Fritz Saxl (1890-1948) planearon publicar los *Grundlegende Bruchstücke* (WIA III.43.1.2.1 y WIA III.43.2.2.1), pero su edición quedó sin concretarse. El nuevo contexto en el que trataba de insertarse la biblioteca a su arribo a Gran Bretaña en 1933, bajo un programa que justificara y convenciera la labor en el exilio inglés de sus investigadores, fue una tarea más apremiante que cobró prioridad y hacia la que enfocaron sus fuerzas los seguidores de Warburg. Esta situación de desplazamiento de intereses, agravada por otros factores como la gran cantidad de material sin una catalogación adecuada, replegó su legado manuscrito al silencio. Éste no comenzó a romperse sino hasta la llamada de atención de Martin Warnke sobre su rescate,⁵ pero el vivo interés que desper-

5. Para los estudios de la corriente alemana, cuyo número sería imposible referir aquí, véase Björn Biester y Dieter Wuttke, *Aby M. Warburg-Bibliographie 1996 bis 2005: mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866 bis 1995* (Baden-Baden: Koerner, 2007). El interés fue constante a partir del llamado de Martin Warnke y Werner Hoffmann con

tó en el medio académico de lengua extranjera habría de tener mayor alcance, un interés centrado en el pensamiento de Warburg mismo y no en su escuela de “tradición británica” y sus discípulos.⁶ Textos de pensadores franceses (Georges Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud)⁷ e italianos (desde Carlo Ginzburg hasta Andrea Pinotti),⁸ aunados a recientes traducciones en italiano, castellano e incluso japonés,⁹ impulsaron el rescate

su libro *Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg* (Fráncfort del Meno: Europ. Verlagsanstalt, 1980), aunque es preciso reconocer que no se llegó a trabajar en la edición de los *Gesammelte Schriften* con la consistencia requerida.

6. La escuela británica quedó primero satisfecha con la biografía de Ernst Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography* (Londres: The Warburg Institute, 1970) (con traducción al castellano en 1992); es hasta 1999 cuando se traducen al inglés los *Gesammelte Schriften* de la primera edición de 1932.

7. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (París: Éditions du Minuit, 2002); Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, prefacio de Georges Didi-Huberman (París: Macula, 1998).

8. Desde pioneros como Carlo Ginzburg y Salvatore Settis hasta Andrea Pinotti, con su *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg* (Milán: Mimesis, 2001); Manuela Pallotto, *Vedere il tempo: la storia warburghiana oltre il racconto* (Roma: NEU, 2007); hasta la compilación de Claudia Cieri Via, *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca* (Milán y Roma: Mondadori Università/ Sapienza, Università di Roma, 2009). La edición de *La rinascita* se reimprimió en 1980 y 1996.

9. Aquí nombraré sólo las versiones en español: *El ritual de la serpiente*, trad. Joaquín Etorena Homaeché (México: Sexto Piso, 2004); *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, ed. Felipe Pereda (Madrid: Alianza Editorial, 2005); el *Atlas de imágenes Mnemosyne*, ed., trad. y est. intr. Linda Báez Rubí, 2 vols. (México:

de la voz de Warburg en sus propias reflexiones teórico-icónicas y no simplemente de su escuela,¹⁰ cuya producción intelectual anclaba sus bases en la constelación y el orden particular de la biblioteca. Aunque ésta sea directa expresión de los temas que interesaban a Warburg y sin ella no podría entenderse su tejido reflexivo, el potencial de los aspectos teórico-icónicos del mismo Warburg no fue desarrollado bajo un “positivismo inglés” que centró más sus esfuerzos en detectar la herencia de la cultura grecolatina en la humanidad, y no en una problemática específica de la imagen misma, cuya reflexión se hizo necesaria en el mundo moderno y contemporáneo debido a su reproductibilidad y digitalización.¹¹ Es así como, regresando al tema de traducción y edición, si bien la versión bilingüe (italoalemana) de los *Frammenti sull'espressione* = *Grundlegende Bruchstücke zu einer*

Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012).

10. Aunque Ginzburg se centra en la escuela en su libro *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), puso a disposición en los años noventa las primeras traducciones al español de textos publicados por Warburg: *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992) (traducción de la edición italiana de 1966, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*).

11. Véase para este cambio de paradigma y el posicionamiento del “giro icónico” de Gottfried Boehm, así como el “giro pictórico” de W.J.T. Mitchell en los intereses despertados en el mundo de habla hispana, el prólogo a *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatuos de la imagen: creación-manifestación-percepción*, eds. Linda Báez y Emilie Carreón (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 11-16.

pragmatischen Ausdruckskunde,¹² que antecede a la de Pfisterer y Hönes y, según los cuales, presenta ciertas carencias, puede rescatarse su valor en otro sentido: no sólo resulta un intento por hacer accesible a Warburg a un público fuera del ámbito alemán, sino que cabe reconocer su esfuerzo por no dejar de insistir en la necesidad de recuperar la voz de una figura tantas veces silenciada. Es cierto que dicho volumen apuesta por una versión más “simplificada” del texto editado, como se declara en el prólogo, quizá más didáctica y de fácil lectura como se desprende de una hojeada al libro, lo que le resta a cambio la verdadera dimensión de complejidad que los textos ponen al descubierto en la edición de Pfisterer y Hönes. No obstante, su traducción obedece a un interés por dar a conocer a Warburg, incluso en otro idioma, y por tal habría que tomarla como un acicate para no dejar de insistir en la necesidad de publicación de material de archivo y su difusión en otros idiomas. En este sentido, el lector en alemán y en italiano tiene las ricas reflexiones teórico-icónicas sobre problemas de la expresión y percepción vinculadas a lo formal y un vocabulario que se nutre de la psicología y la física para explicarlos con el objetivo de iniciar un debate. Sólo esta tarea podrá dar a conocer facetas aún inexploradas del historiador de la cultura/artes alemán, así como promover sus textos en otras lenguas para ser enriquecidos por y en nuevas esferas culturales.

El segundo texto, las *Observaciones a Heinrich Wölfflin, Renacimiento y barroco, 1888*, resulta interesante al presentar reflexiones

inscritas en el ejemplar que Warburg poseía y para el cual además agregaría páginas extras. La historia de éste no es tan sucinta como la de los demás textos, pero sin duda alguna dará materia de discusión a futuro en cuanto a un seguimiento más pormenorizado de la influencia de Wölfflin en el vocabulario de Warburg, en especial en lo que toca a los motivos formales como las volutas, una de las grandes formas figurativas que lo obsesionaron debido a su trazo dinámico y las implicaciones expresivas que suponía. Al tercer texto, *Vier Thesen*, se le conoce por conformar los puntos de argumentación a desarrollar en la tesis doctoral de Warburg, “El nacimiento de la primavera en Boticelli”, y que la presente edición muestra en cuatro variantes, a saber, la versión final manuscrita, la versión publicada, más dos variantes de esta última donde se integran anotaciones manuscritas (WIA III.40.1.1). Hasta el momento se contaba sólo con la versión editada de 1933 por Bing y Saxl, misma que sirvió como texto de partida para la discusión de la tesis doctoral; sólo hasta el 2000 apareció de nuevo en la compilación de *Aby Warburg. Werke in einem Band*, eds. Sigrid Weigel, Martin Tremml y Perdita Ladwig (Berlín: Suhrkamp, 2010).¹³ En ambos casos sólo se ofrece una versión, limitando así una visión más amplia sobre el recorrido del pensamiento de Warburg y su expresión verbal (sus constantes cambios y reformulaciones de palabras), a diferencia de la edición aquí reseñada, lo que reivindica a Warburg como alguien para quien ambos lenguajes (la palabra y la imagen) poseían la misma importancia. Simplemente la corroboración de una continua reformulación de textos y de conceptos obedecía a un interés por encontrar la expresión

12. *Frammenti sull'espressione=Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, ed. Susanne Müller, trads. Maurizio Ghelardi y Giovanna Targia (Pisa: Edizioni della Normale, 2011).

13. Véase en la obra citada, 39-40.

más adecuada, pero a la vez el peligro de no concretar, como le acaeció en muchos casos, y de lo cual la edición de “las tesis” da cuenta pormenorizadamente. El cuarto texto editado, *Symbolismus als Umfangbestimmung*, se presenta en dos versiones (una manuscrita y otra en transcripción mecanografiada) que difieren mínimamente una de otra. La versión mecanografiada publicó con anterioridad en *Symbolische Grundlagen aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*¹⁴ y en *Werke in einem Band*.¹⁵ Lo que se desprende de una comparación con dichas ediciones es que el texto, a diferencia de los que conforman el volumen, tiene pocas huellas de reformulaciones continuas.

La edición de Pfisterer y Hönes así planteada pone en evidencia el diferente interés que Warburg le dedicó a cada uno de los textos, lo que permite entender mejor su hábito de trabajo. Este aspecto es uno de los más importantes pues muestra el proceder de Warburg, algo que en ediciones como *El Renacimiento del paganismo* o incluso *El ritual de la serpiente* no se detecta con precisión, pues su presentación aparece como “acabada”. Contrario a este carácter conclusivo es menester acercarse a Warburg con la idea más bien de un proceso, de una “visión abierta”. Veamos qué significa esto para los textos editados en cuestión. Los editores se acercan, por ejemplo, a los *Bruchstücke* sin hacer afirmaciones contundentes, aunque delinear la intención a lo largo de los años

de que Warburg trabajó en ellos al esclarecer las diversas fases de su redacción, revisión y distanciamiento. Esto permite constatar cómo Warburg desde 1888 realiza notas que resguarda cronológicamente en el fichero titulado “Aforismos”, material al que a partir de 1896 decide dar una forma más sólida al transcribir dichas notas a un cuaderno y cuya intención obedece a un deseo de bajarlas para conformar un libro. La anotación de un título en la primera página, así como las siguientes hojas en blanco previstas para la redacción de una introducción, apuntan a esa idea. Si bien, entre agosto de 1896 y marzo de 1898, Warburg había logrado transcribir la primera parte de su fichero, llegando hasta la ficha 117, interrumpe después su labor y regresa a la obra en esporádicas ocasiones hasta 1905. Este año marca una verdadera cesura cronológica de importancia en la labor de investigación de Warburg, pues toma la decisión de convertir su biblioteca privada en un proyecto de biblioteca abierta al público. Este acto representa, para los editores, una forma institucionalizada más efectiva de autodocumentación ante el mundo académico, por lo que sustituye la reelaboración de los textos como justificación de trabajo. Sin embargo, otro acercamiento de trabajo distinto se presenta con el segundo texto, donde sobrepasa la “autojustificación” para obedecer a una “obsesión” al interesarse de manera vehemente en la forma de la voluta que presenta Wölfflin en su libro sobre arquitectura barroca. Warburg no sólo finca un interés esporádico, sino que se sume en una labor de interpretación de tal modo que los pasajes pareciera que acaban siendo suyos, caso peculiar en el cual se puede incluso hablar de una labor de *transferencia*. Y he ahí que la misma acción de *transferir* es un hilo

14. *Symbol. Grundlagen aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, eds. Frauke Berndt y Heinz J. Drügh (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2009), 75-89.

15. *Werke in einem Band*, ed. Siegrid Weigel, Perdita Ladwig (Berlín: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010), 603-659.

constante a lo largo de su vida, por ejemplo, si se considera tan sólo la *transferencia* de la herencia clásica grecolatina y de motivos en la producción cultural humana.

Estos aspectos resultan sin lugar a dudas importantes, pues aportan una “ruta cronotópica” de su pensamiento, lo que en su caso documenta, en palabras de los editores, el desarrollo “genético de los manuscritos así como su reconstrucción histórico-científica de los procesos de trabajo que conllevaron a su génesis”.¹⁶ Ésta es una meta lograda de la edición, pues reproduce en versión facsimilar las tablas, esquematizaciones y dibujos realizados por Warburg para la explicación de pasajes teóricos que sobre todo aparecen tanto en los *Bruchstücke* como en el *Symbolismus*. La presentación de este último es muy valiosa, pues abre campos de estudio como la posibilidad de reflexionar sobre la importancia del lenguaje visual del mismo Warburg. Las tablas y los diagramas resultan ser una manifestación de un intento por hacer visible un complejo teórico que mediante los dibujos parecía adquirir una coherencia, quedar sujeto a un esquema y ser dominado por una forma. En ellos Warburg pretende demostrar su utilidad en lo que concierne a la forja de una teoría que tenía la ambición de abarcar el fenómeno de la expresión en la producción cultural y manifestaciones estéticas e icónicas humanas en un sistema. Si bien, ambos textos, tanto los *Bruchstücke* como el *Symbolismus*, giran en torno a esto último, presentan un carácter distinto que se hace evidente al aparecer ambos en un volumen. Podría decirse que lo que los une es la formulación teórica

de una teoría de la imagen basada en procesos de simbolización, y lo que los diferencia es la extensión. La breve extensión que caracteriza al *Symbolismus* (25 páginas) pareciera otorgarle un carácter más directo y conciso. Los editores incluso la califican de “lineal” pues pretende hilarse mediante una lógica matemática que semeja las expresiones algebraicas de fórmulas que acaban por ser inoperantes para los editores cuando Warburg cambia de las tablas a los diagramas circulares y semicirculares para re-ordenar el material. Así, se podría decir que el carácter sintético de este texto contrasta con el procesual de los *Bruchstücke* donde los pasos del proceder, así como el trazo de una línea reflexiva (no siempre en una sola dirección), constituyen el centro de atención alrededor del cual se teje la escritura. A pesar de las dificultades, ambos tienen la intención de lograr una forma más acabada que los presente como libros, aspecto que nunca llegó a consumarse.

En relación con esto último, otra de las preguntas que se desprende de la caracterización del material realizada por los editores es ¿qué estatuto atribuirle a estos textos? Desde la pregunta formulada por Gombrich en su *Autobiografía intelectual* (1970), la respuesta había sido ambigua. Opiniones divergentes, como la de Roland Kany, los valoraron como un laboratorio intelectual sólo de “registros privados”;¹⁷ Matthew Rampley por su parte, consideró que nunca pudiesen haber llegado a una forma acabada;¹⁸ y recientemente

16. Posfacio de Hans Christian Hönes y Ulrich Pfisterer, “Der ‘kleine Antennenrich’ Kunstpsychologie als Selbsterkundung als Kunstpsychologie“, 323.

17. Kany, *Mnemosyne als Programm* (Tubinga: Niemeyer, 1987), 133 y 147.

18. Matthew Rampley, “Zur Vischer-Rezeption bei Warburg“, en *Friedrich Theodor Vischer. Leben–Werk–Wirkung*, eds. Barbara Pothast y Alexander Reck, (Heidelberg: Winter, 2011), 299-319, en particular, 319.

Susanne Müller, vio, por el contrario, una intención real de configurarlos en un libro, como apunta la transcripción de fichas en el caso de los *Bruchstücke*.¹⁹ Lo que hace el presente volumen reseñado ante esta pregunta es no casarse con una respuesta definitiva, sino más bien mostrar un abanico de posibilidades más amplio que se abre con la reconstrucción de diálogos con otras personas allegadas a Warburg sobre el “estado publicable” de estos textos. Así se introducen otros personajes que tuvieron que ver con los *Bruchstücke*, como Edgar Wind quien, al revisarlos, motivó a Warburg a retormalos en un impulso que, por la situación ya de enfermedad nerviosa en la que se encontraba, lamentablemente no tuvo mayores repercusiones. O bien Ernst Cassirer, a quien Warburg le pidió que los revisara para incluso hacer “uso de ellos”, cuestión que el mundo académico no ha podido corroborar. Al traer a colación datos y noticias como éstas en relación con los textos, los editores ofrecen la posibilidad de alumbrar dicho material desde otros puntos de vista. A partir de ellos se puede constatar, por ejemplo, la búsqueda de una reputación y prestigio tanto académico-social como familiar que Warburg reclamaba. Así parece interpretarse en la lectura de la correspondencia familiar y académica (Edgar Wind y Ernst Cassirer), en la que es posible identificar un tono de justificación construido de forma constante y consciente. Asimismo, señalan los hábitos del entorno familiar con relación a las acostumbradas prácticas del oficio (banquero, comerciante), lo que es otro acierto de la edición. La administración del dinero y los protocolos de los libros de contabilidad se reflejan de una u otra manera en el comportamiento de War-

burg al anotar en los diarios de la biblioteca sucesos importantes, pues al hacerlo da cuenta del registro de una “actividad académica” que posee cierta sistematización y “contabilidad” en cuanto a resultados y documentación de procesos.

Destaca también en este posfacio la esfera de acción que los aspectos autobiográficos ejercieron en la redacción del material de investigación de Warburg. El hecho de que hayan sido anotados da cuenta de una práctica popular procedente de los *scrap books*, donde los recuerdos se materializan en fotografías, o se introducen objetos en los libros (flores, marcaciones, entre otros) o bien se enriquecen con dibujos y poemas. Estos comentarios y huellas biográficas se añaden en la fase de la redacción, en el paso de fichero a fragmento de libro de manera consciente. Esto quiere decir que Warburg elabora su autobiografía, muchas veces de manera retrospectiva, donde la narración intercala elementos de la vida cotidiana, no sin una cierta estilización de su figura (a la manera de Carl Justi, su maestro) y de su trabajo de investigación. Dos diagramas realizados en 1928 dan muestra de ello, pues hilan una narrativa biográfica por medio de estaciones geográficas (Hamburgo, Florencia, Estrasburgo, Arizona), con estaciones centrales de la historia del arte europeo (Brujas, Toledo, Bagdad, Wittenberg, Hamburgo, Luneburgo). En síntesis: gracias a la metodología en relación con cada texto que rastrean y documentan los editores del presente volumen le dan contornos a la labor de investigación de Warburg, en cuanto describen una manera de trabajo con interrupciones y reformulaciones llevadas a cabo en ciertos periodos de su vida.

Finalmente es de celebrar el colosal trabajo editorial puesto en marcha, sobre todo

19. Müller, Introducción a *Frammenti sull'espressione*, 9.

su reactivación después de tantos años durante los cuales la voz de Warburg volvió a ser sometida al silencio, tiempo en el que, por diversas causas, el proyecto editorial se detuvo. Pareciera ser que, como acontece con personajes de esa talla, la historia se empeña en mantener su aura: la complejidad del pensamiento de Warburg va manifestándose en etapas (quizá como en una mimesis de su labor), mostrándose en momentos tanto lúcidos como impenetrables, moviendo a una comunidad académica entre la que no deja de despertar curiosidad, asombro y respeto ante una leyenda que va tomando contornos más reales y palpables, tanto en su vida privada como en sus hábitos de oficio hasta llegar a los detalles de su colapso nervioso. La pregunta de lo que esto significa no se contenta con la respuesta ya vislumbrada, pues en dado caso atañe al mundo germanoparlante o a aquellos que pueden leer a Warburg en su idioma. La pregunta se extiende hacia nosotros, ingresa a un terreno donde la historia de las imágenes y del arte reflexiona y se piensa a sí misma en una comunidad hispanohablante que tendrá que plantearse muchas cosas en su agenda académica. Entre otras, ¿dónde situar a Warburg actualmente?, ¿qué hacer con sus reflexiones teóricas que quedaron “congeladas” en el tiempo, pero que a la vez arro-

jan visos de modernidad y son detonadoras hoy día de la discusión y el debate sobre teorías de la imagen?, ¿qué tan válido o actual resulta para entender la producción artística, icónica, figurativa de contextos hispanohablantes?²⁰ Se antoja comenzar a contestar con debates, foros de reflexión, sin embargo nuestra reacción no promete ser significativa a corto plazo en tanto no tengamos primero versiones accesibles al mundo hispanohablante. Quien estudia a Warburg comprende que tanto las imágenes como las palabras le eran igualmente importantes: ambas son medios que expresan, configuran las relaciones que el individuo (junto con su psique y cuerpo) establece con las fuerzas de la naturaleza que habitan el mundo. Darle voz en español sería no sólo actuar bajo una divisa con la que operó en su sed de saber e ímpetu por el conocimiento, a saber, la *Grenzerweiterung*, el “traspasar fronteras culturales”, pues sólo a la luz de esta divisa podemos entrar en una relación dialéctica, crítica y reflexiva. La presente edición nos abre las puertas a actuar bajo el lema que se desprende de su ejemplo: *ad fontes* en una actitud que dé cuenta de nuestra participación y contribución reflexionando con y desde nuestra lengua en un delineamiento más fino de la figura y la voz de Warburg.

20. Con las contribuciones de José Emilio Burucúa y la traducción del *Renacimiento del paganismo* (2005) se ha despertado un interés que espera un mayor desarrollo, por ejemplo véase recientemente: Graziela Speranza, *Atlas portátil de América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2012).