



Warburg, Aby  
Atlas Mnemosyne. Introducción  
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:  
Buchwald Editorial, 2023.  
Traducción de: Enrique Salas y Sol Correa

Título original: *Mnemosyne. Einleitung*, 1929  
Imagen de tapa: *Atlas*, 150 a. C.



Buchwald Editorial

Buenos Aires / Argentina  
[info@buchwaldeditorial.com](mailto:info@buchwaldeditorial.com)  
[www.buchwaldeditorial.com](http://www.buchwaldeditorial.com)

# **Aby Warburg**

Atlas Mnemosyne. Introducción

[A1] Crear conscientemente una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede designarse como un acto fundamental [*Grundakt*] de la civilización humana. Si este espacio intermedio [*Zwischenraum*] se convierte en el sustrato de la creación artística, se cumplirían las condiciones previas para que esta conciencia de distancia [*Distanzbewußtsein*] pueda convertirse en una función social permanente, que en su alternancia rítmica entre el asentarse [*Einschwingen*] en la materia y el desvincularse [*Ausschwingen*] hacia la *sophrosyne*, designa ese ciclo entre cosmología pictórica y simbólica, cuya suficiencia o fracaso como instrumento intelectual orientador significa el destino de la cultura humana.

[A2] La memoria, tanto del colectivo como del individuo, auxilia, de un modo particular, al ser humano artístico, que oscila entre una cosmovisión religiosa y una matemática del mundo: no crea automáticamente espacios de pensamiento [*Denkraum*], pero sí refuerza, en los polos límite del comportamiento psíquico, la tendencia hacia la contemplación tranquila o hacia el abandono orgiástico.

Utiliza mnémicamente la herencia inalienable, pero no con una tendencia primordialmente protectora, sino más bien toma todo el ímpetu de la personalidad creyente –pasional-fóbica, estremecida por lo místico-religioso– para intervenir en la obra de arte y formar estilo [*mitstilbildend*], así como la ciencia descriptiva conserva y transmite la estructura rítmica en la que los *monstra* de la fantasía se convierten en los guías de vida [*Lebensführern*] que determinan el futuro.

[A3] Para alcanzar una comprensión de las fases críticas del desarrollo de este proceso, no hemos explotado aún los recursos del conocimiento sobre la función polar de la creación artística, que oscila entre una fantasía que se acerca y una racionalidad que se aleja, por medio de las posibles interpretaciones de sus documentos de creación gráfica. Entre la manipulación imaginativa y la contemplación conceptual se encuentra la exploración táctil del objeto, con su resultante reflejo plástico o pictórico, que llamamos el acto artístico. Esta duplicidad entre una función anti-caótica –que puede describirse así porque la forma artística selecciona solo una y

la acentúa con claridad esquemática- y la devoción al *idolon* –que es exigido por el ojo del espectador y demandado por el culto- crea en el ser humano espiritual una incomodidad que debería ser el verdadero objeto de una ciencia de la cultura, la historia psicológica ilustrada del espacio intermedio entre el impulso y la acción hacia el objeto.

[A4] El proceso de demonización del conjunto heredado de impresiones fóbicas abarca, desde el punto de vista gestual, toda la escala del estar-emocionado, desde el ensimismamiento impotente hasta el canibalismo homicida, y le otorga a la dinámica del movimiento humano –incluso a aquellas etapas que se encuentran entre los polos extremos de lo orgiástico –pelear, caminar, correr, bailar, agarrar- esa matriz de experiencia siniestra que el hombre culto del Renacimiento, educado en la disciplina de la Iglesia medieval, consideraba territorio prohibido, donde sólo podían deambular impíos de temperamento disoluto.

[A5] El atlas de Mnemosyne pretende utilizar documentación gráfica para ilustrar este proceso, que

podría definirse como el intento de asimilar espiritualmente valores expresivos preacuñados en la representación de la vida en movimiento.

[B1] La “Mnemosyne”, sobre la base del material visual que caracteriza al presente atlas en reproducciones, pretende ante todo ser sólo un inventario de las antiguas preacuñaciones que influyeron, en la era del Renacimiento, en la formación de la vida en movimiento.

Tal análisis comparativo tuvo que limitarse a examinar el conjunto de obras de algunos tipos principales de artistas, especialmente porque no existía un estudio de base sistemático y sintético en este ámbito; pero, en cambio, buscó comprender el significado de esos valores expresivos conservados en la memoria como una función técnico-intelectual significativa a través de un estudio socio-psicológico más profundo.

[B2] Ya en 1905, el ensayo de Osthoff sobre la naturaleza supletoria de la lengua indoeuropea ayudó al autor en su búsqueda: demostró de forma sintética

que los adjetivos y los verbos pueden cambiar de raíz en la comparación o conjugación, no sólo sin que la concepción de la identidad energética de la propiedad o acción fuera afectada, aunque se pierda la identidad formal de la expresión léxica fundamental, sino que la aparición de una raíz de otro origen provoca una intensificación del significado original.

[B3] *Mutatis mutandis*, un proceso análogo se puede observar en el campo del lenguaje gestual que conforma el arte, por ejemplo, cuando la Salomé danzante de la Biblia aparece como una ménade griega, o cuando una sirvienta pintada por Ghirlandaio camina con una canasta de frutas imitando conscientemente a una Victoria de un arco del triunfo romano.

[B4] En la región de la exaltación orgiástica colectiva, hay que buscar la matriz que imprime en la memoria las formas expresivas de la máxima exaltación interior, en la medida en que puedan expresarse en lenguaje de gestos con tal intensidad que estos engramas de experiencia emocional sobrevivan como patrimonio hereditario guardado en la memoria y determinen, de manera ejemplar, el contorno que la

mano del artista crea tan pronto como los más altos valores del lenguaje gestual pretenden surgir a la luz de la creación de la mano del artista.

[B5] Los estetas hedonistas obtienen, a bajo costo, la aprobación del público diletante cuando explican tales cambios de forma en razón del gusto por la línea decorativa más marcada. Una flora compuesta de hermosas plantas aromáticas puede agradarle a cualquiera, pero lo cierto es que, de ella, no puede deducirse una fisiología vegetal de la circulación linfática, porque ésta se revela sólo a quien investiga la vida en el entretejido de sus raíces subterráneas.

[B6] El triunfo de la existencia, plásticamente prefigurado por la Antigüedad, se presentó en toda su escandalosa antítesis entre afirmación de la vida y negación del yo ante el alma de la posteridad, que en sarcófagos paganos vio a Dionisio en la embriagada procesión de su séquito orgiástico y, en el arco del triunfo romano, la procesión triunfal del emperador.

En ambos símbolos, se trata de un movimiento de masas que sigue a una autoridad; pero, mientras la

Ménade agita al cabrito degollado por la locura en honor del dios de la embriaguez, los legionarios romanos entregan las cabezas de los bárbaros al emperador como tributo al Estado (después de todo, incluso en los bajorrelieves, el emperador es celebrado como un representante del cuidado imperial por sus veteranos).

[B7] Es cierto que el Coliseo, a pocos pasos del Arco de Constantino, es, para los romanos de la Edad Media y el Renacimiento, un implacable recordatorio de que el instinto primario de sacrificio humano en la Roma pagana había forzado su posición de culto y, hasta el día de hoy, Roma sigue siendo una siniestra duplicidad: la corona de laureles del emperador y de los mártires.

[B8] La educación eclesiástica medieval, que había experimentado a su acérrimo enemigo en la deificación de los emperadores, habría destruido un monumento como el Arco de Constantino, si los heroísmos del emperador Trajano no se hubieran conservado –gracias a la posterior inclusión de unos bajorrelieves– bajo el manto de Constantino.

A través de una leyenda que aún vive en Dante, la misma Iglesia había transformado la gloriosa autonomía de los relieves de Trajano en un sentimiento cristiano. En la célebre historia de la piedad del emperador hacia la viuda que suplicaba justicia, se hizo el delicadísimo intento de transformar el patetismo imperativo en piedad cristiana mediante una enérgica inversión de sentido: en el interior del arco, el relieve del emperador a caballo arrolla a un bárbaro, se convierte en gestor de justicia y ordena detener el séquito, porque el hijo de la viuda había caído bajo los caballos de los jinetes romanos.

[C1] Caracterizar la restitución de la Antigüedad como resultado de la nueva conciencia fáctica emergente e historizante. La empatía artística de las conciencias libres sigue siendo una deficiente teoría evolutiva descriptiva, si, al mismo tiempo, no se intenta descender a las profundidades del entrelazamiento instintivo del espíritu humano con la materia estratificada de forma acronológica. Sólo allí se descubre la matriz que acuña los valores expresivos de la exaltación pagana, que se originan en la experiencia primigenia orgiástica: el trágico Tíaso.

[C2] Desde los días de Nietzsche, para ver la esencia de la Antigüedad en el símbolo de una herma doble con Apolo-Dioniso, ya no se requiere una actitud revolucionaria. Por el contrario, el uso superficial y cotidiano de esta doctrina de los opuestos frente a las obras de arte paganas dificulta que se tome en serio el intento de comprender la unidad orgánica de la *sophrosyne* y el éxtasis en su función polar de acuñar límites de la voluntad expresiva humana.

[C3] El desencadenamiento desinhibido del movimiento expresivo corporal, tal como tuvo lugar especialmente en Asia Menor a raíz de los dioses de la embriaguez, abarca toda la escala de expresión cinética de la vida de la humanidad fóbica-conmocionada, desde la absorción impotente hasta el frenesí asesino y todas las acciones mímicas que se encuentran entre esos extremos. En la representación artística, percibimos el eco de este abandono abismal del culto al tíaso, cuando los individuos caminan, corren, bailan, agarran, cargan, transportan. La impronta tiasótica constituye una característica esencial y siniestra de estos valores expresivos que hablaban a los ojos de los artistas del Renacimiento, por ejemplo, de los sarcófagos antiguos.

[C4] En una peculiar ambivalencia, el Renacimiento italiano intentó asimilar espiritualmente esta herencia de engramas fóbicos. Por un lado, fue una incitación bienvenida para los nuevos emancipados de temperamento mundano, otorgándoles el coraje de comunicar lo indecible a quienes luchaban contra el destino por su libertad personal.

Pero dado que tal incitación se produjo como una función mnémica, es decir, ya había sido filtrada a través de formas previamente acuñadas por creación artística, la restitución quedó como un acto entre una renuncia impulsiva del Yo y una forma artística conscientemente delimitada, es decir, precisamente entre Dionisio-Apolo, que prescribía al genio artístico su lugar espiritual, donde aún así pudo dejar su huella en un lenguaje formal más personal.

[D1] La obligación de lidiar con el mundo de las formas de valores expresivos preacuñados –ya sean del pasado o del presente– significa la crisis decisiva para todo artista que pretenda hacer prevalecer su individualidad. La idea de que tal proceso tiene un significado extraordinario y hasta ahora ignorado para

la formación de estilos en el Renacimiento europeo nos condujo al presente intento que denominamos “Mnemosyne”. Así, con su base de material pictórico, no quiere, inicialmente, ser más que un inventario de las pre-expresiones documentables que exigían que el artista individual rechazara o asimilara espiritualmente esta masa apremiante de impresiones.

La fase decisiva en el desarrollo del estilo pictórico monumental del Renacimiento italiano se refleja con claridad simbólica, como sólo lo permite la historia real, en aquellas obras de arte que, en época pagana y cristiana, se vinculaban a la figura del emperador Constantino.

De los bajorrelieves trajanos del arco del triunfo que lleva el nombre de Constantino –aunque sólo unas pocas franjas pertenecen a su época (cf. Wilpert)–, emana ese [D2] patetismo imperial que, con su elocuencia ruidosa y seductora, dio validez universal al lenguaje gestual de sus posteriores seguidores, ante la cual, por supuesto, hasta las obras más innovadoras de la mirada italiana perdieron su derecho a un liderazgo consecuente. La *Battaglia di Costantino*, de

Piero della Francesca, en Arezzo, que había descubierto una nueva magnitud de expresión no retórica para la emoción humana interna, fue –por así decirlo– pisoteada por el ejército salvaje, al que se le permitió galopar por las paredes de la estancia bajo el pretexto de la victoria de Constantino.

¿Cómo fue posible que el lenguaje artístico de la forma alcanzara un punto muerto en la vecindad de Rafael y Miguel Ángel? El hecho de que la alegría, en el gran gesto de la escultura antigua, combinada con un sentido renovado por lo arqueológicamente auténtico condujera a un predominio tan intrusivo de la formulación del patetismo dinámico *all'Antica* [D3] da una explicación puramente estética a la vehemencia del proceso.

El nuevo y patético lenguaje gestual del mundo pagano de las formas no se trasladó simplemente al estudio, entre los aplausos del ojo de un artista sensible y un exquisito gusto anticuario afín.

Más bien, la caracterización del mundo pagano como un olimpo de formas claras y bien definidas había sido arrancada de un período de poderosa

resistencia que surgía de dos fuerzas completamente diferentes, que, a pesar de su anticlasicismo bárbaro en su apariencia externa, podían considerarse, con razón, los fieles y guardianes autorizados de la herencia antigua. Estas dos máscaras de origen muy heterogéneo, que velaban la claridad humana de los contornos del mundo de los dioses griegos, fueron los símbolos monstruosos de la astrología helenística y el mundo de las figuras de la Antigüedad *alla francese*, tal como apareció en el realismo bizarro de la época, un realismo enteramente centrado en el juego de las expresiones faciales y la vestimenta.

Bajo las prácticas de la astrología helenística, la diáfana naturalidad del panteón griego se había aglomerado en una multitud de figuras monstruosas. [D4] Despertar a estas figuras de su inescrutabilidad como jeroglíficos deformados del destino, para devolverles la credibilidad humana, era la necesidad apremiante de una era que ya, además del redescubrimiento de la palabra “Antigüedad”, exigía un dominio orgánico estilísticamente adecuado en la apariencia externa.

El segundo desenmascaramiento que se debía exigir a la Antigüedad pagana tenía que ser dirigido contra un disfraz aparentemente inofensivo, contra el realismo de la indumentaria *alla francese*, en la que los demonios de Ovidio o la grandeza romana de Livio se presentaban en tapices flamencos o ilustraciones de libros.

Es cierto que la historia del arte no está acostumbrada a ver la concepción oriental-práctica, la cortesana nórdica y la humanística italiana de la Antigüedad como componentes que intervienen por igual en el proceso de formación del nuevo estilo. No nos damos cuenta de que los astrólogos, que con razón reconocían en su Abumashar al verdadero heredero de la cosmología ptolemaica, podían afirmar –con justificación subjetiva– que eran los auténticos y escrupulosos guardianes de la tradición, al igual que los eruditos consejeros de los tejedores de tapices y los miniaturistas en el círculo intelectual de Valois [D5] podían creer –por buenas o malas que fueran las traducciones de los escritores antiguos que tenían a disposición– que resucitaron a la Antigüedad con pedante precisión.

El ímpetu con el que irrumpió el anticuado lenguaje gestual puede, pues, explicarse indirectamente a partir de esta energía reactiva, doblemente solicitada, que pretendía restablecer los valores expresivos claramente delineados liberándolos de las cadenas de una tradición heterogénea.

Si se entiende la formación de estilo como un problema de intercambio de tales valores expresivos, surge la exigencia imprescindible de examinar la dinámica de este proceso en relación con la técnica de sus medios de difusión.

El período entre Piero della Francesca y la escuela de Rafael marca el inicio de una intensa migración internacional de imágenes entre el norte y el sur, cuyo poder elemental, tanto en lo que se refiere a la fuerza del impacto como al alcance de su área de circulación, permanece oculto a la mirada del historiador del estilo europeo por la “victoria” oficial del alto renacimiento romano. [D6] El tapiz flamenco es el primer tipo, todavía colosal, de transportar imágenes que, una vez desprendidas de la pared, no sólo por su movilidad, sino también por la técnica que permite

reproducir el mismo contenido iconográfico, representa un antecesor de la hoja de papel con imágenes impresas, es decir, el grabado en cobre y la xilografía, que hicieron del intercambio de valores expresivos entre el norte y el sur un acontecimiento vital en el proceso cíclico de formación del estilo europeo.

Basta un solo ejemplo de la fuerza y el alcance con que estos vehículos de imágenes, importados del norte, penetraron en el *palazzo* italiano: alrededor de 1475, unos 250 metros lineales de tapices flamencos con representaciones de la vida en movimiento [*Darstellungen des bewegten Lebens*] del pasado y presente adornaban las paredes del palacio señorial de los Medici, y les otorgaba el ansiado esplendor cortesano y principesco. Pero junto a ellos, se permitió que se mostrará un género artístico más discreto, que fue capaz de ocultar su superioridad interna como un poder formador de estilo, incluso bajo su modesta apariencia, [D7] como pinturas baratas sobre lienzo; reemplazaron lo que les faltaba en valor material con la *novità* de la expresión. En esos lienzos, el juego gestual de Pollaiuolo, libre de toda armadura caballeresca

borgoña, narra las hazañas de Hércules en su admirable entusiasmo *all'antica*.

También hay un anhelo de restauración arraigado en el reino primigenio de la religiosidad pagana. ¿Las constelaciones helenísticas no eran símbolos de un *raptus in caelum* apocalíptico, como las narraciones de Ovidio, que vuelven a transformar al ser humano en la *hyle* y simbolizaban el *raptus ad inferos*? La tendencia a restablecer la claridad de los contornos del lenguaje gestual –que era sólo en apariencia puramente externa y artística– condujo por sí misma, de acuerdo con la lógica interna de liberación de las cadenas, a un lenguaje de formas adecuado al antiguo fatalismo trágico, estoico, que había sido sepultado.

[E1] En Italia, permanecieron durante siglos –gracias a la maravilla del ojo humano normal–, en la sólida obra de piedra del pasado antiguo, las mismas vibraciones del espíritu para las siguientes generaciones. El lenguaje figurativo de los gestos, muchas veces reforzado por inscripciones que también están dirigidas al oído, por medio de la violencia imperecedera

de su acuñación expresiva, en obras arquitectónicas (por ejemplo, en arcos del triunfo, teatros) y plásticas (desde sarcófagos hasta monedas), obliga a revivir experiencias de la emoción humana en toda su polaridad trágica: del sufrimiento pasivo a la activa actitud victoriosa.

En la escultura triunfalista, se celebraba la afirmación de la vida en forma pomposa, mientras que las leyendas en los relieves del ataúd del héroe presentaban, con símbolos míticos, la lucha desesperada por la ascensión del alma humana al cielo.

[E2] La fuerza con que se imprimieron estos elementos hostiles en la Iglesia se manifiesta en aquella serie de doce sarcófagos emparedados en el costado de la escalinata de Santa María in Ara-coeli, que, como visiones oníricas provenientes de la región prohibida de la indigna demoníaca pagana, pudieron acompañar al peregrino devoto que sube a la iglesia.

Este carácter contradictorio de la autoconciencia en la expresión exterior exigió, desde el punto de

vista de la Baja Edad Media, tan ligado a los contenidos, un análisis ético paralelo entre el modo de percibir la personalidad pagano-luchadora y la devoto-cristiana.

[E3] En la época del llamado Renacimiento, dentro de los propios procesos artístico-creativos, se da el hecho de que, en el momento en que se dio a la tarea de representar el movimiento de la vida humana, predominó la claridad de los contornos dramáticos del antiguo gesto único y victorioso de la época de Trajano. No sólo se distinguía de la confusa epopeya de masas de los epígonos de Constantino, sino que se proponía, de manera ejemplar, como la formulación del patetismo apropiado al lenguaje formal del Renacimiento europeo desde el Siglo XV al XVII.



**BUCHWALD**  
EDITORIAL