

UNA IMAGEN SURGE DE LO PROFUNDO. CARL GUSTAV JUNG Y ABY WARBURG, UN ESTUDIO COMPARATIVO

SERGI ÁLVAREZ RIOSALIDO
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
ESPAÑA
sergi.riosalido@gmail.com

AN IMAGE EMERGES FROM THE DEEP. CARL GUSTAV JUNG AND ABY WARBURG, A COMPARATIVE STUDY

SUBMISSION DATE: 04/05/2017// ACCEPTANCE DATE: 16/06/2017
// PUBLICATION DATE: 16/07/2017 (pp.9-25)

PALABRAS CLAVE: Hermenéutica, imagen, Carl Gustav Jung, Aby Warburg, arquetipo, inconsciente colectivo, serpiente, símbolo, supervivencia, Alas Mnemosyne.

RESUMEN: Este artículo pretende llevar a cabo una aproximación a dos obras tan enigmáticas y complejas como son *El ritual de la serpiente* de Aby Warburg y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung, para así buscar un sentido a partir de la confrontación de estas dos obras. Partiendo de los referentes comunes de los dos autores se podrán establecer relaciones entre la idea de inconsciente colectivo de Jung y la de supervivencia de Warburg ya que el territorio común y compartido entre los dos autores es la noción de imagen. Ambos sienten una profunda fascinación por el mundo de las imágenes, uno desde la historia del arte y otro trabajando con el alma humana, cuya forma natural de expresión, según él, es precisamente la imagen. Tanto para Warburg como para Jung la imagen está profundamente ligada a un momento de crisis y por esa razón resulta imprescindible cuestionar estas imágenes que surgen de lo profundo para poder aliviar el sufrimiento.

KEYWORDS: Hermeneutics, image, Carl Gustave Jung, Aby Warburg, archetype, collective unconscious, snake, symbol, survival, Atlas Mnemosyne.

ABSTRACT: This paper aims to carry out an approximation to such enigmatic and complex works as *The Serpent Ritual* by Aby Warburg and Carl Gustav Jung's *Red Book*, in the hope that a meaning can arise out of confronting both works. By taking these authors' shared references as a starting point, it will be possible to establish certain relations between Jung's collective unconscious and Warburg's concept of survival, since their common territory is the notion of image. Both feel a deep fascination for the world of images, one of them from the perspective of art history, the other working with the human soul, whose natural form of expression is, in his view, precisely the image. For both Warburg and Jung the image is intimately linked to a moment of crisis, and thereby it is imperative to question those images that emerge from the deep to soothe one's suffering.

La hermenéutica como arte de interpretación supone una búsqueda de sentido y significado de textos pero también de imágenes en cuanto que se tratan de obras ante las cuales se nos plantea una gran dificultad para entenderlas. Apunta Jean Grondin que la hermenéutica surge solamente cuando es seguro que “las imágenes del mundo no son simples duplicaciones de la realidad tal como es, sino que representan interpretaciones pragmáticas, es decir, implícitas en nuestra relación hablante con el mundo” (Grondin, 1999: 41) y, en efecto, ante los trabajos de Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, y de Carl Gustav Jung, *El libro rojo*, muy pronto detectamos su complejidad y su difícil acceso a la comprensión. Como sigue más adelante Grondin, interpretar implica buscar el sentido interior y éste se encuentra detrás de lo expresado. Con esta misma voluntad de conocer el interior de las dos obras citadas se confrontan entre sí, se ponen a sus dos autores cara a cara para compararlos. Si bien el texto de Jung es más críptico con respecto al de Warburg y puede hacer más compleja la tarea comparativa entre estas dos obras, sólo podremos atisbar esta relación si tratamos a estos dos autores como *sismógrafos de la historia*, término que empleó Warburg para hablar de Burckhardt y Nietzsche en la medida que “eran verdaderamente historiadores, no como amos de un tiempo explicado sino como los *súbditos de un tiempo implicado*” (Didi-Huberman, 2009: 105), capaces de detectar movimientos subterráneos.

Aby Warburg (1866-1929) y Carl Gustav Jung (1875-1961) son dos personajes que pertenecen a la cultura alemana y suiza respectivamente pero que comparten referentes culturales. Uno de ellos es la obra del zoólogo y biólogo Richard Semon (1859-1918), *Die Mneme*, publicada en 1908 y profusamente citada tanto por Warburg como por Jung. Partiendo de la noción de *mneme* de Semon como elemento común, esta se puede vincular tanto a la idea de inconsciente colectivo de Jung como a la de supervivencia de Warburg.

En ambos casos, con Warburg y Jung, estamos ante el estudio de las imágenes, desde luego cada uno con un punto de vista particular. Para Warburg las imágenes son una cuestión vital más que intelectual y Jung, que afirma que su material es la psique humana, vincula con esto las imágenes en tanto que son pensamiento del alma. Tanto con Jung como con Warburg, a pesar de que utilicen conceptos como arquetipos o símbolos, nos encontramos ante el mundo de las imágenes.

Quizá intentar dar una explicación de lo que la imagen es para Warburg y Jung es una tarea que sobrepasa con mucho el alcance de este artículo, sin embargo podemos apuntar algunas ideas que son solidarias entre ambos autores. Probablemente la cita de Benjamin sobre la imagen del pasado es una buena manera de comenzar: “La verdadera imagen del pasado pasa *súbitamente*. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su

cognoscibilidad” (Benjamin, 2008: 307). Ese destello es en Warburg, como desarrolla Didi-Huberman, “lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo” (Didi-Huberman, 2009, 36). La imagen para Warburg es lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas, huellas prácticamente invisibles que surgen de lo más profundo pero presentes casi en todas partes. Las imágenes en Jung también aparecen como destellos, como fulgores desde lugares más recónditos, y así los arquetipos sobreviven al paso del tiempo en forma de imagen (Jung, 2003a: 62). Las imágenes en Jung entran en el orden de la herencia pero también de la psique, de ahí que llevara a cabo una suerte de traducción de emociones a imágenes (Jung, 2008: 212).

Warburg es conocido principalmente a partir de los años setenta gracias a la obra de Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, quien aclara que, a pesar de que Warburg no compartía las ideas de Freud, sí se podría vincular la obra del psico-historiador con la de Jung a través de las nociones de mito, creencias, etc., aunque entre ellos nunca se hubieran citado. Será Fritz Saxl, uno de los hombres más cercanos a Warburg, quien calificará el viaje de Warburg a Nuevo México y su experiencia con las comunidades de indios Pueblo como un “viaje a los arquetipos”, de la misma forma que establecerá una conexión entre la noción de supervivencia de Warburg con los arquetipos de Jung.

Tanto Warburg como Jung se enfrentan a la imagen y su interés por el valor y el universo de éstas en condiciones muy similares. *El libro rojo* de Jung y *El ritual de la serpiente* de Warburg son dos obras que nacen de una profunda crisis, de una grieta de la psique y un verdadero desgarramiento interior.

Warburg queda horrorizado por la I Guerra Mundial en Alemania y a pesar de su estado mental, por el cual ingresa voluntariamente en 1921 en la clínica psiquiátrica del doctor Binswagner, como apunta Didi-Huberman, “retorna a los deslumbramientos de su periplo en territorio hopi para darse –a través de la locura– las condiciones de una renovación y profundización de toda su investigación” (Didi-Huberman, 2009: 332). Gracias al seguimiento de Ludwig Binswanger y la ayuda de Saxl, Warburg trasladará esa experiencia o confesión en ese momento crucial en la clínica psiquiátrica en conocimiento y teoría cultural de los símbolos; transformará, como sigue Didi-Huberman, el pathos en teoría cultural del pathos haciendo de su misma contorsión una construcción (Didi-Huberman, 2009: 332-333).

Muy pocos autores poseen esa conciencia aguda de que su propia psique es la materia impersonal con la que deben trabajar. Lo encontramos en Benjamin, en Beckett. Aby Warburg es un hombre de la Ilustración, de las Luces, y al mismo tiempo de lo que yo llamo claroscuro, por eso está tan cerca de Goya (Aguilera, 2011: 32).

Esto lleva a que Warburg considere las imágenes una cuestión vital y no solamente intelectual, aunque este componente también esté presente. No debemos obviar que en Warburg hay una lucha entre estos elementos, lo vital –cercano a los impulsos psíquicos– y lo intelectual. De niño, Aby Warburg sufrió unas fiebres tifoideas que le provocaban visiones intensas y delirantes, y siempre vinculó su extrema sensibilidad por las imágenes a aquel acontecimiento: vivió en primera persona, en su propia carne, la tensión, la lucha entre luz y la sombra; vivió entre la atracción por las imágenes cristianas y paganas y el rigor de una familia judía (Freedberg, 2013: 76). Esta tensión se hace evidente cuando Warburg decide no asistir al funeral de su padre por no participar en la bendición del *Kaddish* por la vergüenza que le provocaba (Meyer, 1988: 450, 451). El rechazo hacia la fe judía está relacionada con su obsesión con los indios pueblo (Freedberg, 2013: 76) y es por eso que se puede afirmar que para Warburg encarar *El ritual de la serpiente* es encarar una lucha psíquica.

Por su parte, Jung elabora *El libro rojo* después de una experiencia alucinatoria durante el otoño de 1913, durante una dura crisis psicológica. En esa alucinación Jung vio Europa anegada en sangre, donde tenía lugar una catástrofe. Ante esas visiones, se preguntó si podrían hacer referencia a una revolución pero se negaba a creerlo así que concluyó que tenían que ver con él mismo y consideró que estaba amenazado por una psicosis. A partir de ahí Jung decide tratarse de

noche, ensayando unos experimentos en los que dejaba libre la fantasía:

En la medida en que lograba traducir mis emociones en imágenes, es decir, hallar aquellas imágenes que se ocultaban tras las emociones, sentía tranquilidad interna. Si me hubiera abandonado por completo a mis emociones, lo más probable es que hubiera sido destrozado por las actividades del inconsciente. (...) Mi experimento me afirmó en la convicción de lo valioso que es, desde el punto de vista terapéutico, hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones (Jung, 2008: 212).

Estas fantasías las anotaría en los cuadernos negros que más tarde trasladaría a *El libro rojo* en un trabajo artesanal con textos y miniaturas siguiendo el estilo de un manuscrito medieval. Jung se encuentra, por tanto, en un estado de espera para que el inconsciente aflore y emerjan las imágenes. No hay una construcción de la imagen sino que esta se aparece.

En ambos casos nos encontramos que la imagen está profundamente ligada a la experiencia psíquica en un momento de crisis, donde el adentrarse en uno mismo resulta imprescindible para poder aliviar el sufrimiento. Son dos obras, por tanto, vinculadas a la propia curación y no tanto para un otro, y que además se publican póstumamente. Se trata en ambos casos de “abrir las puertas ante las cuales todos prefieren pasar de largo”, como escribía Goethe en Fausto, cita que Jung toma para afrontar su tratamiento.

La situación patológica, por tanto, de los dos autores, es crucial para iniciar una aproximación a las obras. Y en los dos casos la imagen está ahí como aquello que se construye a través de polaridades. Las imágenes-símbolo son aquellas que nos interesan particularmente por su polivalencia significativa. Estas imágenes no tienen un significado único como podría ser el caso de la alegoría sino que el símbolo no se puede reducir a un solo significado. Los significados, que son contrarios, opuestos, están en tensión permanente.

1. Entre el inconsciente colectivo y la supervivencia

Como apuntábamos anteriormente, un punto de partida para comprender conjuntamente estas dos obras enigmáticas es Richard Semon y su trabajo *Die Mneme* como referente común. De esta forma la noción de inconsciente colectivo de Jung y el de supervivencia (*Nachleben*) de Warburg encuentran en la *mneme* de Semon un antecedente directo.

La noción de *survival*, empleada desde la antropología por parte de Edward Burnett Tylor y Marcel Mauss, está vinculada a la idea de *Nachleben* en Warburg. Según Didi-Huberman, esto nada tiene que ver con el arquetipismo de Jung ya que lo segundo resultaría estar ligado a una noción muy simple de la historia, a una visión lineal y extremadamente simplificada a diferencia de la complejidad de la supervivencia rizomática de Warburg, que experimenta superposiciones y vueltas sobre sí misma. Peter Gorsen

ha profundizado en esta cuestión (Gorsen, 1994: 238-244) y ha incidido justamente en que se ha malinterpretado el trabajo de Jung, simplificándolo mucho más de lo que es en realidad, errando si se trata el arquetipo como una entidad trascendente.

Esta consideración de Gorsen nos permite justificar y seguir en nuestro estudio, puesto que, si como hemos señalado, los arquetipos no son entidades trascendentes, estos arquetipos deben ser encarnados, personificados y por esta razón, para Jung,

the subjective variant of each life is the historical context that changes the uniqueness of images over time. The singularity of images relative to their specific context is synthesized as a universal human trait. (Sacco, 2014).

Los arquetipos son un elemento estructural, heredados, pero en este orden que afecta a la herencia, emerge la imagen como variante subjetiva en vidas distintas. Comprendiendo esta dimensión de superposición de tiempos no estamos ya ante una comprensión lineal de la historia y podemos aplicar en cierto modo a Jung esa errancia que Didi-Huberman concede a Warburg, una errancia “en un tiempo dúplice e inaprehensible” (Didi-Huberman, 2009: 29): ambos nos hablarían desde un pasado y hacia un porvenir.

Para Warburg la civilización no consiste en un proceso meramente acumulativo, más bien tiene que ver con un proceso de recomposición constante en un “vivir de nuevo”,

siguiendo la forma espiral. En Warburg se reconoce el poder de la imagen para expresar los distintos tiempos que habitan en ella, esa capacidad de contener en sí una serie de polirritmias que permiten comprender cómo en el arte renacentista surgen elementos del paganismo como la fórmula del *pathos* (Gombrich, 1992: 263, 272-274), entendiéndolo que en cada objeto histórico cohabitan diferentes tiempos relacionados entre sí. Es ahí donde aparece la polaridad del símbolo (Freedberg, 2013: 57), como en el Laocoonte que muestra un gesto de emoción y horror extremo.

Adaptado a la *Pathosformel*, el principio de la antítesis se manifiesta en procesos que Warburg denominó «inversión de sentido» (*Bedeutungs-inversion*) o «inversión energética» (*energetische Spannung*), pero la plasticidad de las formas y de las fuerzas, en el tiempo de las supervivencias, reside precisamente en una capacidad para convertir o invertir las tensiones vehiculadas por los dinamogramas: una polaridad puede ser llevada a su «grado máximo de tensión» o bien encontrarse, en ciertas circunstancias, «despolarizada»: su valor «pasivo» puede devenir «activo», etc. (Didi-Huberman, 2009: 220).

De ahí que se desprenda un carácter contradictorio, paradójico de esta fórmula del *pathos* ya que puede abandonar una significación para adquirir su contraria. Esa *Pathosformel*, que es la gestualidad del *pathos*, del horror, ha sobrevivido, ha encontrado una forma en la escultura del Renacimiento (Didi-

Huberman, 2009: 172-182). Surgen así una serie de cuestiones: ¿Cómo se superponen los tiempos? ¿Por qué sobrevive este gesto? Remontarnos al trabajo de Semon puede esclarecer las ideas ya que permite plantearse que este gesto está impreso en algo así como el alma y es en el Quattrocento que irrumpre creando una superposición de tiempos.

En la obra de Semon aparece como término central la *mneme*, frente a otros que están más connotados como *Gedächtnis* o *Erinnerung*, y que en Warburg se explicitará con su *Atlas Mnemosyne* y la biblioteca, que tiene inscrita ese nombre en la entrada. La *mneme* para Semon es el conjunto de engramas, aquello que se ha almacenado y que desencadena el efecto engráfico. Cuando un estímulo se memoriza acerca de un gesto, más tarde este gesto desencadena una respuesta acorde a lo memorizado. Eso se produce durante la euforia o activación del engrama. Es, en definitiva, a través de la memoria como se adquiere la identidad (Semon, 1921: 189).

Encontramos por esta época un miedo en Europa a la amnesia, al olvido y así a la pérdida de identidad. Esto lo identificamos, y lo exponemos resumiendo muchísimo, en discursos centrados en la memoria, la recuperación de la identidad y la tradición en Marcel Proust y *En busca del tiempo perdido*, y la filosofía de Edmund Husserl y Henri Bergson, entre otros. También esto está presente en Warburg: Roland Recht, editor del *Atlas Mnemosyne* en Francia, afirmaba que esta memoria encontraba en la

biblioteca un modo de espacialización, un lugar en el que se organizaba lo que Warburg tenía en su mente a través de relaciones de libros concretas pero cambiantes como también organizaba las imágenes del Atlas. Esta actividad se ha vinculado al *collage* surrealista y con la necesidad de reordenar el mundo, de construir un nuevo mundo, como afirmaba Roberto Matta, o identificando la combinación con el acto creador, como proponía Lévi-Strauss.

La imagen primigenia (*Urbild*) a la que hace referencia Cassirer (Cassirer, 2013: 282) no estaría alejado de aquello que Fritz Saxl denominaba en Warburg “viaje a los arquetipos”. Esta *Urbild* sería algo próximo a los engramas, en términos de Semon, a aquellos símbolos en las civilizaciones donde se conserva la energía, la potencia. Aquí es primordial la necesidad de ver su vida, cómo se vive en el ritual: la energía tiene sentido en el símbolo porque este tiene una memoria, ha habido detrás una experiencia que se ha cristalizado en una imagen. El símbolo es una imagen con energía, no afecta a la experiencia estética sino en un nivel emocional y esto se traslada en Warburg en sus emociones desequilibrantes y conmocionales.

Urbild, formada por el prefijo *ur* que remite al origen, a algo previo, guarda relación con la imagen (*Bild*) en tanto que esta es una re-presentación de esa imagen primigenia sin ser por ello mera copia sino más bien operando como una forma (Cassirer, 2013: 15). En la medida que Warburg trata la supervivencia de las formas de la

antigüedad pagana, el viaje y el estudio de la cultura de los indios pueblo podría plantearse como una búsqueda del resurgimiento de esas formas.

Warburg observa que esta supervivencia no tiene lugar de forma pasiva, que existe un trabajo, una reelaboración sobre esa memoria y un valor creativo de las interpretaciones lo que le lleva a hablar de una “dialéctica del monstruo” (*Dialektik des Monstrums*) (Warburg, 1889, citado en Didi-Huberman, 2009: 259). Didi-Huberman encuentra la relación entre estas ideas y *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche ya que se establece un vínculo entre supervivencia y nacimiento. Warburg reflexiona acerca de lo que Nietzsche denominaba “renacimiento” (*Wiedergeburt*) de la tragedia en contraposición de la “supervivencia” (*Durcherleben*) de la esencia griega en el momento presente.

En la formulación de estos modelos de tiempo (...) Warburg encontraba, por tanto, un instrumento teórico esencial para la formulación de su propio concepto de *Nachleben*. Se trataba, recordémoslo, de expresar el problema de la “transmisión de lo antiguo” en términos que fuesen mucho más allá del modelo de la “imitación” (*Nachahmung*) propuesto por Winckelmann (Didi-Huberman, 2009: 131).

Desde el trabajo de Jung la *mneme* de Semon está en sintonía con el inconsciente colectivo que sería común en todos los seres humanos por el hecho de serlo independientemente

de las culturas y se trataría del sustrato psíquico del cual se elaborarían ciertas figuraciones a partir de los difundidos arquetipos. Los expone y profundiza en ellos en su trabajo *Arquetipos e inconsciente colectivo*:

Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos, tanto en las creaciones de la fantasía onírica infantil como en los delirios de la esquizofrenia, así como también, aunque en menor medida, en los sueños de los normales y neuróticos. No se trata entonces de representaciones heredadas sino de posibilidades de representaciones. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia general, tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos.

Pero así como los arquetipos aparecen como mitos en la historia de los pueblos, también se encuentran en cada individuo y ejercen su acción más intensa, es decir, hacen realidad más antropomorfa, allí donde la conciencia es más limitada o más débil y donde la fantasía puede por lo tanto dominar los datos del mundo exterior (Jung, 2003a: 62-63).

Más adelante vinculará esta noción de arquetipo a la de idea en Platón, remontándose ahí para establecer una genealogía que también ligaría el concepto de idea primordial (*Elementargedanken*) a la que hace referencia Adolf Bastian (Koepping, 1983: 171-173). Sin embargo para Jung no existen distintos mundos sino que todo está vinculado a la persona y así el proceso de individuación consiste en que el individuo llegue a

su persona misma. Su planteamiento, por tanto, empieza siempre por el ser humano, por el propio individuo.

Del mismo modo que Adolf Bastian en su obra *Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens* recoger el pensamiento de los pueblos (*Völkergedanken*), la forma como estos representan el universo a partir de láminas, Warburg pretendió a través de su Atlas presentar una muestra de las reacciones humanas básicas, tanto emocionales como intelectuales (Gombrich, 1992: 266) y de ahí que los individuos ocupe un lugar primordial. Esta “búsqueda de las actitudes emocionales básicas en la cultura humana” (Gombrich, 1992: 266) es similar en Jung y Warburg así como en la herencia o huellas de memoria, a las que Richard Semon se refería como engramas.

A pesar de las similitudes con Semon, a Jung, que conocía bien la obra de este autor, no le bastan los engramas, ya que los encontraba muy causales y deterministas, y es por eso que introduce el espíritu más allá de las nociones orgánicas (Sacco, 2014). Es así como da entrada al elemento de inconsciente colectivo, un sustrato común en los seres humanos compuesto a través de símbolos primitivos a través de los cuales se expresa el contenido de la psique. Este procede de experiencias antiquísimas y es constituyente de nuestro propio organismo y, a diferencia de Warburg, que no va más allá de la antigüedad pagana, Jung se remonta a tiempos inmemoriales. Como se comentaba unas líneas más arriba, los arquetipos

planteados por Jung como elementos estructurales y heredados irían más allá de ese tiempo aparentemente cesado como fue la antigüedad pagana para Warburg (Warburg, 2005).

2. La imagen en el centro de la investigación

El territorio común y compartido entre Jung y Warburg, como hemos apuntado anteriormente, es la noción de imagen. A partir de ella podemos comparar el trabajo de ambos ya que sienten una profunda fascinación por su mundo: Warburg desde la historia del arte y Jung trabajando con el alma humana, cuya forma natural de expresión es la imagen. Como hemos visto, la imagen (*Bild*) puede estar en una cierta relación de sinonimia con conceptos como engrama, símbolo y arquetipo.

Jung encuentra en las imágenes la única manera de comunicar sus visiones y así lo explicita en el prólogo del *Liber primus*: “Mi lengua es imperfecta. Hablo en imágenes no porque quiera lucirme con palabras sino por la incapacidad de encontrar aquellas palabras” (Jung, 2010: 228). Las imágenes conectan lo celeste con lo terrestre, aquello que media entre el mundo terrenal y el inteligible, y son lo que tiene que ver con la fantasía.

Jung no solamente se va a ocupar de la imagen como manifestación del alma sino como algo que va más allá, que es el arquetipo. Para Jung la estructura del alma tiene impresas unas imágenes, similar a lo que Burckhardt

denominaría imágenes primordiales, y estas son los arquetipos:

Son posibilidades de humana representación, heredadas en la estructura del cerebro, y que producen remotísimos modos de ver. El hecho de esta herencia explica el increíble fenómeno que ciertas leyendas estén repetidas por toda la tierra en forma idénticas (Jung 2003b, 101).

Así pues, los arquetipos no tienen contenidos específicos sino que se tratan en términos de estructura, como un correlato, demostración del inconsciente colectivo, y son las imágenes las que salen del arquetipo. El símbolo, por su parte, está dentro de una concepción metafísica que remite al más allá, es el que permite llegar a lo invisible a través de lo visible. Como apunta Daniela Sacco, tanto las concepciones simbólicas de Jung como las de Warburg están muy marcadas por la obra de Friedrich Vischer:

the uniqueness of the symbol is its vitality, its dynamism, that which prevents it from being allegory, or rather, the perfect and indissociable biunivocal identity of object and meaning. The symbol, as a “plurivocal” form, is inexhaustible in its density of sense, and cannot be interpreted exhaustively as a sign or an allegory. In its manifestation it is an experience both in the image and of the image (...) (Sacco 2014).

Precisamente Bernardo Nante, que ha estudiado *El libro rojo* de Jung, se refiere a la *Dynamis* cuando Jung habla de la energía psíquica en la medida que tiene que ver con algo que

está en potencia y lo que es potente, a la vez que tiene el doble sentido del tiempo y la atemporalidad (Elbaba, 2012).

Para Warburg, como apunta en el epílogo de *El ritual de la serpiente* Ulrich Raulff, la importancia de la imagen-símbolo radica en la polaridad del símbolo, en la tensión que se establece, y así se convierte en el lugar de acogida y visualización de la tensión entre estos polos. Así pues, es en el símbolo donde se encierra esa polaridad entre magia y concepto, como apuntaría Agamben (Agamben, 2007: 157-187). Y Warburg encuentra en la serpiente su mejor representación al albergar en ella curación y aniquilamiento, una polivalencia absoluta del símbolo, como expone en su conferencia.

En la antigüedad clásica, la serpiente como quintaesencia del dolor más profundo está representada en el sufrimiento de Laocoonte. Por otro lado, esa misma época es capaz también de explotar la enigmática fertilidad del dios-serpiente, representado en Asclepio, salvador y señor de las serpientes, colocándolo en el cielo como divinidad astral con el reptil domado en sus manos (Warburg, 2004: 61-62).

En Jung aparece también la figura de la serpiente, como relata en la visión de Elías y Salomé, donde esta, de color negro, anunciaba el mito del héroe:

En los mitos la serpiente es con frecuencia la rival del héroe. Existen numerosos relatos sobre sus analogías. Así se dice, por ejemplo, que el héroe tenía ojos de serpiente, o

que después de su muerte, se transformó en una serpiente, y se levantó como tal, o que la serpiente era su madre, etc. (Jung, 2008: 217).

Por tanto, los extremos constituyen el núcleo polar de las imágenes-símbolo, constituidas por “una matriz doble que indica dos direcciones posibles de lectura del mismo símbolo –(...) esto se presenta como signo formalizado y coordinada calculable” (Tavani, 2011: 35). De forma similar expone Jung el problema de los opuestos y cómo el símbolo puede albergar contrarios en su obra *Mysterium Coniunctionis*, donde presenta cómo el símbolo contiene esa energía psíquica.

Sin embargo, algo en lo que Warburg incide es en la serpiente como símbolo intercultural para responder a una pregunta: “¿cuál es el origen de la descomposición elemental, de la muerte y del sufrimiento en el mundo?” (Warburg, 2004: 62). Jung por su parte se pregunta cómo puede acontecer la curación, cómo puede renacer Dios en nuestras vidas. Desde luego estas inquietudes están totalmente justificadas en una época tan convulsa como son las dos primeras décadas del siglo XX en Europa y Warburg pretende descubrir la esquizofrenia de este continente a través de sus imágenes y de la polaridad del símbolo, del *ethos* apolíneo y el *pathos* dionisiaco, en términos de Nietzsche.

A su vez, la imagen para Warburg es la expresión de una pasión, del dolor, un modo de expresar el sufrimiento, esa fórmula del *pathos* que se revela en las obras de arte. En ellas se muestra esta expresión de la violencia, del

sufrimiento a través, precisamente, del movimiento, de manera que este *pathos* significa un impulso hacia el movimiento al que se hace referencia mediante el gesto arrebatado. Las imágenes, por tanto, que son leídas como símbolos, como fórmulas en las cuales existe este impulso hacia el movimiento, hacia una cierta mutación, son las que encierran dentro de sí esta polaridad y energía.

Nietzsche avait donné la formule de cette mutation vingt ans auparavant (dans la *Naissance de la Tragédie*) lorsqu'il décrivait l'irruption des forces dionysiaques au sein de l'équilibre et de la symétrie apolliniennes comme celle d'une puissance extatique au sein de la conception contemplative du monde : de cette contradiction ouverte devait naître selon lui la tragédie attique, comme la réalisation la plus achevée de la culture grecque (Michaud, 1998: 25).

Philippe-Alain Michaud ha profundizado en la cuestión del movimiento en la obra de Warburg, ya que la preocupación del psico-historiador es realmente moderna debido a que uno de sus intereses se centraba en el significado del cuerpo en movimiento como vehículo expresivo de la psique humana (Michaud, 1998: 23). Esto se produce por la vinculación entre el cuerpo en movimiento y los impulsos primitivos. Se dice que esta preocupación por la representación del cuerpo en movimiento es moderna porque a partir de 1870, con las fotografías de Muybridge, existe un creciente interés por esta cuestión. Duchamp, por citar un artista contemporáneo de Warburg,

trasladaría esta idea en su obra *Nu descendant un escalier*, pero el hecho de que en aquellos años se estuviera gestando el nacimiento de un nuevo medio como es el cine merece una mínima detención.

No podemos establecer una conexión causal entre las exploraciones de Warburg sobre la persistencia de símbolos clásicos, la invención del cine, y el desarrollo de la teoría psicoanalítica. Pero la comparación de estos fenómenos revela una confluencia notable de ideas y prácticas en los tres fenómenos en la medida en que surgieron paralelamente en la década de 1890. Sin conexión directa entre ellos, era sin embargo síntomas de una más amplia reconfiguración de la identidad subjetiva que retrospectivamente ha resultado tan importante para la definición de modernidad (Rampley, 2011: 45).

Según Michaud, lo que propone Warburg es una interiorización de la mirada de la obra de arte, partiendo de Goethe como antecedente. Para Warburg es primordial captar el movimiento y el efecto que produce en nuestro interior una obra de arte porque es en la interiorización de la imagen que se producirá la experiencia de la visión de esta. Esta energía de la imagen, Michaud la pone en relación precisamente con la obra de Marey, que a través de fotografías se pretende captar el movimiento en lugar del cuerpo, esa energía que se desprende también del movimiento que se da en los plafones del *Atlas Mnemosyne*, concibiéndolo en términos topográficos.

La figure ondulante que Goethe avait aperçue dans le Laocoon en vision saccadée donne simultanément la signification de l'expérience de Warburg et de celle de Marey: le corps de l'homme au bouton d'argent disparaît de la plaque photographique comme celui de la nymphe disparaît de la feuille d'étude pour faire place à une autre figure, celle de l'énergie en mouvement qui dessine dans leur sillage, sous forme d'un trait de lumière persistant, la silhouette d'un serpent (Michaud, 1998: 88).

Así Warburg establece una relación mágico-causal entre la serpiente y el relámpago, un zig-zag en movimiento, una energía que queda plasmada en la imagen. Así una imagen busca a otra: como las gotas de sangre en la nieve remiten a un rostro conocido por Perceval, en Warburg la línea es la energía. Esto se basa en la analogía y el pensamiento analógico, realidades diferentes que participan en algo común. La imagen es semejanza de otra imagen y con el Atlas se pone de manifiesto este mecanismo.

Kurt Forster relacionaba las planchas del Atlas con un altar hopi, por la disposición meditada de los objetos (Forster, 1995: 200). Existía detrás de esto una tentativa de organización según una energía que se da a partir de las diferentes relaciones. Así, el Atlas, más que un libro funciona como una exposición, por el pensamiento que hay detrás de la colocación de los elementos. Se despliegan de esta forma los implícitos y nada tiene significado por sí mismo sino en función de otro elemento, articulado en una estructura.

3. Caminos de comprensión hacia dos obras enigmáticas

Com apunta Hans Robert Jauss en su prólogo de *Caminos de la comprensión*, comprender no ha de buscarse únicamente a través de un solo camino idéntico para todos sino que esta comprensión puede alcanzarse por diferentes senderos. Además se abre la noción de historicidad, en la que otros autores como Hans-Georg Gadamer y Hans Blumenberg también incidirán especialmente, que resulta interesante para identificar cómo cada época hace una lectura de un relato o de una obra. Esta hermenéutica parte de que todas las obras plantean las preguntas de una época y por tanto es necesaria una pregunta –histórica– que formular, de manera que no hay nada absoluto. Ante esta perspectiva

el hecho de que no pueda haber un camino forzoso hacia el conocimiento significa ante todo que cada uno debe buscar el camino de su propio comprender y, en consecuencia, probar diferentes intentos y rodeos que con certeza nadie le puede ahorrar (Jauss, 2012: 14).

A partir de esta posición nos hemos adentrado en dos obras realmente enigmáticas como son *El libro rojo de Jung* y *El ritual de la serpiente* de Warburg, poniendo en contacto estos trabajos en los que la serpiente es protagonista. Así Warburg realiza una hermenéutica del ritual de la serpiente en tanto que pretende comprender el baile del ritual, desde su incomprensión y a partir de las

preguntas de una subjetividad que no pertenece a esa cultura.

Aby Warburg desarrollaría en Florencia sus primeros estudios sobre el Renacimiento y el Quattrocento italiano pero sería en Nuevo México donde se articularía todo su pensamiento al comprobar la vida del símbolo. La cuestión espacial es sumamente importante ya que el espacio de la imagen será el puente para volver al origen.

La primera plancha del *Atlas* es significativa ya que está compuesta de tres mapas: el firmamento, un mapa de Europa y sus intercambios y un mapa genealógico. Las imágenes, por tanto, por su inmediatez sensible y concreción se convierten en instrumentos de orientación, para fijar una serie de coordenadas prácticas más que teóricas.

La cuestión espacial es claramente identificable en la disposición de los libros en la biblioteca así como la sala semejante al lugar donde tenía lugar el rito hopi. Mucho se ha escrito sobre la biblioteca de Warburg. A Saxl le sorprendía la distribución de los libros, similar a un universo en movimiento, en una recolocación constante de estos, agrupados por intereses del propio Warburg. Cassirer la describió como un espacio enigmático atravesado por su demiurgo. Se extrae así el carácter personal de Warburg en la colocación de los libros, transparentando la forma de pensamiento. Jung, por su parte, relata cómo va asentando sus fantasías a través de la palabra y las imágenes

pero, sin embargo, necesitaba algo más.

Tuve que reproducir en la piedra mis ideas más íntimas y mi propio saber, o hacer una confesión en piedra. Tal fue el principio del torreón que construí en Bollingen. Puede parecer una idea absurda, pero así lo he hecho y significa para mí no sólo una satisfacción asombrosa sino también una culminación del espíritu (Jung, 2008: 264).

La serpiente, como se apuntaba anteriormente, es otro elemento que no solo está presente sino que toma protagonismo en las dos obras comparadas. Para Warburg la serpiente, además de ser mediadora entre vivos y muertos, representa el “poder destructivo infernal” (Warburg, 2004: 50) como en el Laocoonte o el dios-serpiente, salvador, sublime y ecuánime (Warburg, 2004: 53). Y esta manifestación de la polaridad se produce en los primitivos que bailan sus símbolos, en la vivencia del símbolo en estado puro. Es por eso que Warburg necesita del contacto, del desplazamiento físico para ver una danza de los indios pueblo, ya que no puede ver una danza de ménades. La respuesta de esta semejanza la podríamos encontrar precisamente en Jung, recurriendo a sus arquetipos. También Jung incide en la experiencia misma y la cuestión mimética cuando hace referencia a ser Cristo y aceptar la crucifixión, que es el sufrimiento, la historia de cada uno, que es absolutamente individual y propia.

En Warburg la comprensión del símbolo pasa por su propia patología, es la proyección de su propio mal. Es,

por tanto, debido a su estado psíquico en ese momento dado que vive de forma radical la estructura polar del símbolo. Estos elementos también están presentes en el *Atlas Mnemosyne* combinando una pierna doblada y otra estirada, por ejemplo, el vencedor con el vencido, a la vez que se reconoce la fórmula del *pathos* en el movimiento de los ropajes y los cabellos –por ejemplo en la plancha 39.

La ninfa parece ser el hilo conductor del *Atlas*, la cual se puede conectar con la serpiente –por la ligereza del movimiento– y con el mismo dios Atlante –una ninfa carga un cesto con frutas como el dios carga el mundo sobre sí. Este personaje femenino destaca por su carácter enigmático; está presente durante el parto de San Juan Bautista con una cesta así como en una cesta está la cabeza de Holofernes.

En *El libro rojo* aparecen motivos que van repitiéndose así como figuras muy concretas vinculadas a la serpiente, con diferente significado dependiendo de si se representa erguida o reptante, por ejemplo. La imagen de la espiral remite a la propia serpiente y al proceso inconsciente, que va hacia el centro. Aparece esta espiral alrededor de un huevo creador, una imagen alquímica típica. Estas imágenes plásticas tienen su propia vida, no son meras ilustraciones, y tocan la experiencia misma: no estamos ante un grabado alquímico sino que es una elaboración del propio Jung a partir de la vivencia del símbolo.

En el capítulo VIII, sobre la “Concepción de Dios”, Jung incide en

que Dios está en lo relativo, en lo ambiguo, y la ambigüedad es el camino de la vida.

El niño divino se presentó frente a mí desde lo espantosamente ambiguo: lo feo-bello, lo malo-bueno, lo irrisorio-serio, lo enfermo-sano, lo inhumano-humano y lo no divino-divino.

Comprendí que el Dios que buscamos en lo absoluto no se encuentra, por cierto, en lo absolutamente bello, bueno, serio, alto, humano o, incluso, divino. Allí el Dios estuvo alguna vez (Jung, 2010: 242).

La serpiente, por tanto, más allá de ser el tentador es también la vida, Cristo es también serpiente. Jung ve la serpiente de una forma distinta a como la ve la tradición, y lo hace a partir de la experiencia subjetiva.

La serpiente también une, es el eje horizontal entre Elías (racionalidad) y Salomé (el sentir).

Además de Elías y Salomé encuentro a la serpiente como tercer principio. Ella es un principio extraño entre ambos principios, a pesar de que está enlazada con ambos. La serpiente me enseña la diferencia de esencia absoluta de ambos principios en mí. Si llevo mi vista desde el prepensar al placer, entonces veo primero la intimidante serpiente venenosa. Si llevo mi sentir desde el placer al prepensar, entonces siento primero la fría serpiente cruel. La serpiente es la esencia terrenal del hombre, de la cual él no es consciente (Jung, 2010: 247).

Jung se abre a la polaridad del símbolo de forma similar a Warburg e incluso va más allá y queda a la luz la experiencia profunda interior, lo que le pasa a él mismo. A su vez, Jung critica la imitación en la medida que cada uno debe vivir su propio proceso: “Este juego (drama) que vi es mi juego, no vuestro juego”, dice Jung, y es que en todo proceso de individuación está en juego el mismo individuo.

La serpiente es bien y mal al mismo tiempo. La imagen, tanto para Warburg como Jung, es símbolo en el que se albergan opuestos y esto conduce inevitablemente a la inestabilidad y a la complejidad. Hemos profundizado en dos obras, en dos autores, que no rehúyen el componente desestabilizador y sin duda esto acrecienta la dificultad de esta aproximación pero si algo es evidente en ambos es que el conocimiento no es un camino sencillo, más bien todo el contrario: el conocimiento, el saber, exige esfuerzo por parte de uno mismo, demanda una disposición activa, porque como afirma Pascal, “nuestra naturaleza reside en el movimiento; la calma completa es la muerte”.

///BIBLIOGRAFÍA///

- Agamben, Giorgio. 2007. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilera, María Dolores. 2011. “Entrevista con Georges Didi-Huberman” *CARTA. Revista del pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, núm. 2, primavera-verano.
- Benjamin, Walter. 2008. “Sobre el concepto de historia” *Obras completas vol. II / Libro 1*. Madrid: Abada.
- Cassirer, Ernst. 2013. *The Warburg Years (1919-1933). Essays on Language, Art, Myth and Technology*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Elbaba, Alejandra. 2012. “Claves para la comprensión de *El libro rojo*, de C.G. Jung”, entrevista con Bernardo Nante en *Revista Forma*, primavera de 2012, vol. 5. Acceso: 27 de diciembre de 2016. https://www.upf.edu/forma/_pdf/vol05/forma_vol05_10elbaba.pdf.
- Forster, Kurt W. 1995. “Warburgs Versunkenheit” *Aby M. Warburg. “Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott”*. *Porträt eines Gelehrten*. Robert

- Galitz, Brita Reimers (eds.). Hamburgo: Dölling und Galitz Verlag, 1995.
- Freedberg, David. 2013. *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Gombrich, Ernest H. 2005. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gorsen, Peter. 1994. "Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung and Aby Warburg" *Kunstforum International*, 127.
- Grondin, Jean. 1999. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.
- Jauss, Hans Robert. 2012. *Caminos de comprensión*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Jung, Carl Gustav. 2003a. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- . 2003b. *Lo inconsciente*. Buenos Aires: Losada.
- . 2008. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- . 2010. *El libro Rojo*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Koepping, Klaus-Peter. 1983. *Adolf Bastian and the Psychic Unity of Mankind: The Foundations of Anthropology in Nineteenth Century Germany*. St. Lucia: University of Queensland Press.
- Meyer, Anne-Marie. 1988. "Aby Warburg in his Early Correspondence" *American Scholar* 57, verano de 1988.
- Michaud, Philippe-Alain. 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Éditions Macula.
- Rampley, Matthew. 2011. "Aby Warburg y el cine" *CARTA. Revista del pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, núm. 2, primavera-verano 2011.
- Sacco, Daniela. 2016. "The Braided Weave of Mnemosyne: Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman" *Engrama*, marzo de 2014. Acceso: 27 de diciembre de 2016. http://www.engrama.it/eOS2/index.php?id_articulo=1521.
- Semon, Richard Wolfgang. 1921. *The mneme*. Londres: George Allen & Unwin.
- Tavani, Elena. 2011. "Orientarse en el Atlas" *CARTA. Revista del pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, núm. 2, primavera-verano 2011.
- Warburg, Aby. 2004. *El ritual de la serpiente*. México DF: Sexto Piso.
- Warburg, Aby. 2005. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial.