

LA CATÁSTROFE DEL GESTO: ANOMALÍAS DE LA MÍMESIS EN LA MODERNIDAD TARDÍA

Marta Morales Martín

Universidad Autónoma de Madrid

*Estos seres del pasado viven en nosotros
en el fondo de nosotros, pesan sobre nuestro destino,
son estos gestos que vuelven desde la profundidad del tiempo.*

R. M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*.

1. Al final de la modernidad

La *catástrofe generalizada del gesto* se produce a juicio del filósofo italiano Giorgio Agamben en su artículo “Teoría del gesto: los medios puros”, justo en el momento en el que una humanidad melancólica de *fin de siècle* se obsesiona, se paraliza en aquello mismo de lo que ya es incapaz: en sus gestos. Ocurre como si a finales del s. XIX con mayor intensidad, quizá, que en otros tiempos, *una* humanidad (aquella europea, burguesa e industrial) hubiera perdido sus gestos y, paradójicamente, éstos devinieran en destino simulacral, asediante y fantasmagórico, índice, acaso, de la inescrutabilidad misma con la que se presiente la propia vida en esta modernidad tardía. En el instante mismo en el que esta humanidad desencantada pierde su exterioridad (los gestos) se vuelca hacia una interioridad narrada por la literatura neurológica, psiquiátrica y psicológica, que, justo en este periodo, se desarrolla de forma inusitada. Extrañamente coincidente con la búsqueda del gesto perdido en los relatos de Proust, Kafka o Rilke, con la danza de Isadore Duncan o con el incipiente cine mudo, son los estudios que en estos años se interesan por las patologías y disfunciones del gesto. Entre la *Patología de la vida social* de Balzac, texto en el que se expone su teoría del andar, y los textos de Charcot o de Gilles de la Tourette que estudian en la Salpêtrière de París los casos clínicos del andar y de la expresión corporal en general, sólo hay cinco décadas (Agamben, 1993: 101), pero todo apunta a como si en estos años se hubieran derrumbado los gestos de la burguesía y, en su lugar, sólo hubiera lugar para la disbasia (término que indica problemas en el andar), la apraxia (lapsus del movimiento o de la acción que impiden una correcta representación del movimiento) o la histeria (neurosis

que, entre otras cosas, afecta a la capacidad motora, contorsionando y metamorfoseando el cuerpo). Todos estos síndromes del gesto que, sintomáticamente atraviesan el siglo XIX, hablan de una catástrofe del gesto o de cuanto menos una caída de ciertos mecanismos de su representación.

Tal vez, este fin de siglo *menádico*, (tal es el término que Georges Didi-Huberman propone para localizar esa convulsión ditiámbica que atraviesa este tiempo) fuera presentado por Kleist en su obra *Sobre el teatro de las marionetas*. Kleist atisba en los movimientos autómatas e inquietantes de las marionetas –a la par que se inscribe en una pasión morfológica heredera de un gusto antiguo, deleitado en los juegos mecánicos más inverosímiles-, la irrupción de una exterioridad monstruosa e indomeñable, ajena a parámetros humanos. Los gestos de las marionetas ingravidos e inexpressivos, pese a regirse por leyes mecánicas, remiten, por una parte, a ese entramado artificial y automático del que se constituye todo objeto artístico, y por otra, a cierta caída de la representación que será un lugar común de la estética moderna y tardomoderna en Occidente. Esta *hybris* gestual, anómala y enigmática que Kleist propone, pese a su posible inscripción en una temática de lo gestual, poco o nada tiene que ver con la literatura que, desde mediados del s. XVIII y especialmente en el s. XIX, se va a desarrollar en torno a los saberes fisiognómicos, en la que habitualmente los gestos de expresión se reducen a tipologías definidas y jerarquizadas en forma de exhaustivas clasificaciones (así, P. Camper, J.C. Lavater o C. Bell) o de alfabetos (como P. Mantegazza). Esta literatura, como ha señalado ejemplarmente Georges Didi-Huberman en su libro *L'image survivante* (2002: 230), igual que los estudios médicos mencionados anteriormente, se inscribe, salvo excepciones, en un afán por reducir, sobre bases evolucionistas (fundamentalmente bajo la influencia de Spencer), los fenómenos de la expresión a tipologías bien descritas y determinadas, ya por un cuadro clínico, ya por prejuicios sociales o raciales. Sin embargo, historiadores o filósofos como Aby Warburg, Friedrich Nietzsche o Jacob Burckhardt se propusieron no renunciar a la exuberancia antropológica y filosófica que se dispone en el gesto para hacer de él una herramienta en el estudio de la *Kulturwissenschaft*.

En realidad, si a algo apunta el texto de Kleist es, entre otras cosas, a interrumpir justamente esta inmediata relación que se piensa entre el gesto y la expresión corporal como simple reflejo o como transcripción retórica de un significado. El gesto de la marioneta no remite tanto, pues, al gesto expresivo como conductor privilegiado de un carácter, de un contenido psicológico o de la intensificación expresiva-afectiva de una

imagen (tales son las características que atribuye André Chastel al gesto, 2001: 12) como a una pérdida o a una laguna que no halla cobijo en una representación o recuerdo. Esta disrupción que habita en el gesto y que apunta, por una parte, a la cadena épica que salvaguarda la memoria colectiva (en tanto *gesta*), apunta también y sobre todo a esa fuerza invisible –de la que habla con insistencia Rilke- que retorna desde el fondo de los tiempos, acosándonos a distancia. Estos vectores mnémicos y dinamográficos, puesto que de movimiento se trata en tanto que fuerzas manifestándose en los cuerpos, definen un acercamiento común, realizado desde cierta tradición europea en esta tardomodernidad convulsa que había comenzado a perder sus gestos.

2. Qué es el gesto

Según lo ha definido Agamben en varios textos -pero especialmente en *Medios sin fin* (2001: 45-56)-, el gesto es aquello que no ocurre ni acontece verdaderamente: es lo que permanece sin expresión en cada acto expresivo, como sucede en la danza, en la que el gesto fortuito se suspende en el *entre-tiempo* de su exhibición y de su simultánea extinción. Dos características, pues, parecen conformar el gesto: su inexpressión y su anacronidad, es decir, su no pertenencia a un tiempo definido. Empezando por este segundo rasgo, se debiera decir que en este intervalo, en este entre-dos-tiempos, se produce la interrupción súbita, fantasmática, de una pausa, de un gesto que virtualmente contiene muchos otros tiempos, que se astillan y se incrustan en él, y que se desvanece conforme se ejecuta. Y esto que se astilla y se hunde en el gesto, que propiamente no sucede nunca pero que lo constituye hasta el punto de no diferenciarse de él y que, pese a todo, persiste, insiste y retorna indiferenciado del sistema que lo produjo, se dispone en cercanía de lo que el psicoanálisis ha denominado fantasma. Agamben describe el *phantasmata*, tras la doctrina aristotélica de la memoria en conexión con el tiempo y la imaginación y tras lo escrito por Domenico de Piacenza, en su tratado dedicado a la danza, como el momento de interrupción entre dos momentos que virtualmente contiene la memoria de toda escenografía coreográfica (pasado, presente y futuro); instantánea súbita que *no ocurre cuando ocurre, que nunca acontece presente*. Así, en el gesto se da, siguiendo un vocabulario deleuziano que ha trabajado este aspecto hasta la extenuación, una co-implicación antes de la representación o de la designación ontológica. Es decir, la memoria produce síntesis pasivas que llenan el pliegue vaciado de la impresión, doblando al objeto en dos mitades; por una parte, se dan representaciones que se mezclan con la percepción y que pueden ser particularizadas como recuerdos, en tanto

reenvían al signo que las solicita; y por otra parte, se producen contracciones intensivas de instantes -en las que queda retenida cierta franja del gesto- que no son actuales y que por tanto no pueden solicitarse voluntariamente por la memoria rememorante. Estas fuerzas, estos movimientos virtuales que circulan incapaces de volverse conscientes, es decir, que permanecen ininteligibles (si es que de permanencia se puede hablar en este caso) insisten o subvienen en otros gestos que, como mimos, toman en préstamo otras inscripciones, otros cuerpos para manifestarse anacrónicamente, a destiempo, en ellos. Esta *supervivencia* que habita en el gesto y lo constituye, y que el historiador hamburgués Aby Warburg denominó *Nachleben*, no es sino “un ser del pasado que no acabó de sobrevivir. En un momento, su retorno a nuestra memoria, deviene la urgencia misma, la urgencia anacrónica de aquello que Nietzsche denominó inactual o intempestivo” (Didi-Huberman, 2002: 33). Esta urgencia, que Proust sintió dolorosamente como inicio y motor de toda su búsqueda, y que Warburg la situó en el inicio de toda su investigación, instituye un requerimiento que problematiza, como ya se ha dicho, el antiguo binomio mímica-plástica que ha ritmado el devenir occidental de la filosofía estética. Y la problematiza en esta anacronía que circunda el gesto y en una segunda característica, antes mencionada: su inexpressión.

Agambem solicita un texto del escritor latino, Varrón (*De lingua latina*), en el que se realiza una importante distinción para una posible definición del gesto. En este texto, Varrón, siguiendo un pasaje de la *Ética* de Aristóteles, diferencia al gesto, pese a inscribirse en la esfera de la acción, de actuar (*agere*) y de hacer (*facere*). Según esto, hacer (*poiesis*) supone un hacer otro que sí mismo, es decir, supone un medio para un fin (producción de un objeto, un poema, etc.), mientras que actuar como praxis, es un fin en sí mismo (actuar bien es en sí mismo la finalidad). Insuficientes estas dos consideraciones, Varrón introduce una tercera esfera de la acción que rompe, según Agamben, con la falsa alternativa medios/fin: “si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis es un fin sin medios, el gesto (...) presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad sin convertirse por ello en fines” (2001: 54). Así en la danza, el gesto no consiste en otra cosa que en expresar, en exhibir, su medialidad, su naturaleza de medio puro que no obedece a ningún otro fin que al del propio trazado corporal (su fin no será desplazar al bailarín por el escenario, o no lo será primordialmente, y tampoco será la danza un fin en sí mismo como esfera estética autónoma). Según esto, “el gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un

medio como tal” y por tanto “hace aparecer el ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre a la dimensión ética” (2001: 54).

Para una aclaración de esta dimensión ética (su *ethos*), que el escritor italiano atribuye al gesto como medio puro (aquí resuena el célebre texto *Mimique* de Mallarmé), rompiendo la ensimismada autonomía estética del arte (el arte como un fin en sí mismo), se debiera señalar, siquiera brevemente, que el gesto como puro medio apunta a la palabra y, por tanto, al ser-en-comunidad. Si se piensa de nuevo en el gesto de la danza, éste no tiene nada propiamente que decir, *sólo* es una exposición sin transcendencia (en otro orden de cosas, habría que añadir para comprender estas palabras que, para muchos autores como el propio Agamben, pero también para Georges Bataille o Jean-Luc Nancy, la exposición es el lugar de la política). La danza, como la palabra, apunta Agamben, es la *exposición* del gesto en su ser medial, allí donde no habiendo nada que decir, expone su imposibilidad misma de decir; el gesto es “comunicación de una comunicabilidad” que expresa su desencuentro en el ser mismo del lenguaje, su total falta de expresión. Sólo la comunidad proporciona el espacio para esta relación, porque es allí donde lo común nos pone en término a partir de aquello mismo que separa, un *entre-dos* que deshace los vínculos del reconocimiento y, en su lugar, hace aparecer el orden de la com-parecencia, en donde el *entre* da su consistir: “tú y yo (el entre-nosotros), fórmula en la cual la *y* no tiene valor de yuxtaposición sino de *exposición*” (Nancy, 2001: 58). Como el gag (literalmente como aquello que interrumpe en la boca misma del actor el discurso para subsanar una laguna en la memoria, un olvido), el gesto muestra lo que no puede ser dicho, es decir, lo que permanece inexpresivo, lo que no puede ser recogido en preposiciones (ni en clasificaciones, alfabetos, etc.), y que sin embargo comunica a los hombres, dice de nuevo Agamben, no lo común sino una comunicabilidad que permanece en potencia y sin fin. De aquí que la política sea “la esfera de los medios puros; es decir de la gestualidad absoluta e integral de los hombres” (Agamben, 2001: 56). El gesto es, pues, pura potencia que exige a los hombres –como *res gesta*- la urgencia de lo inactual y enseña una vida *política*, esto es, a cada cual asigna una posibilidad que *sobrepasa* (más allá del ser efectivo) toda vida en acto o en *proyecto* (entendido como aplazamiento de la existencia que finalmente la reconduce y la subsume al acto). Es en este sentido donde *Mnemosyne* de Aby Warburg recobra toda su fuerza y vigor. En su monumental obra, el gesto se afirma como el modo en que la imagen se diceo, en palabras de Walter Benjamin –muy cercano a Warburg en múltiples aspectos-, el gesto es el modo privilegiado en el que se constelan

los fenómenos. Su ingente atlas visual recoge la sorda vibración que recorre cierto Occidente, cierta humanidad, que precisamente se halla en crisis cuando él trabaja en su archivo de gestos.

3. La sismografía del gesto

Al final de su vida, cuando estaba trabajando en *Mnemosyne*, Warburg, dedicó el semestre de verano de 1927 al estudio de la obra del historiador Jacob Burckhardt y del filósofo, también alemán, Friedrich Nietzsche. Para Warburg, ambos fueron los receptores de la vida histórica (*geschichtliches Leben*), captos capturados en el mismo material de estudio sobre el que no ejercieron un dominio omnisciente, propio de un saber sin resto, sino antes bien, se convirtieron en “sujetos de un tiempo implicado”, (Didi-Huberman, 1999 y 2002), amenazados por una comprensión, como escribió Nietzsche, llena de presentimientos; fueron historiadores nigrománticos de la cultura. El acercamiento psicológico, antropológico e incluso morfológico-dinámico que ambos procuraron- con ellos también Warburg-, consistió en considerar su método bajo una sintomatología del tiempo en la que las ondas mnémicas al atravesar un material (un periodo histórico, una cultura, una imagen), que no es por completo fluido y cuya densidad varía (y por tanto también su capacidad para ser deformado, maleado, o fracturado), lo afectan y alteran. Las resistencias, las tensiones o las catástrofes que se producen, son los movimientos, las ondas, que, al manifestarse en un cuerpo, estos sismógrafos recogen. La línea sísmica trazada por este tiempo abrupto, trágico (un dolor originario anuda para los tres historiadores el devenir de las culturas, de esta *vida histórica*) habla del desencadenamiento total de las fuerzas (Nietzsche, 2000: 52) por las que el sujeto queda preso, embriagado en el *pathos* del tiempo, en la palpitación de seres que ya desaparecieron o en la vibración de gestos atávicos e inmemoriales. Y para hacerse cargo del rumor ensordecedor de los muertos, de este archivo de huellas cuyos trazos se diseminan más allá del resto material que persiste, hace falta una disciplina para la que, como Agamben ha escrito, y como acaso Warburg siempre supo, aunque existe, no tiene nombre, esto es, permanece innominada. Lo que Warburg pidió, en definitiva, a esta innominada disciplina, fue la comprensión de la imagen como una *potencia mitopoética* que permitiera, a partir del estudio de otras disciplinas (Didi-Huberman, 2001: 47), pasar de una empobrecedora y reduccionista *Kunstgeschichte* a una *Kulturwissenschaft* o ciencia de la cultura.

En su particular elaboración de una *Kulturwissenschaft*, los elementos que va a tomar en consideración (pese a inscribirse, a *contrapelo*, en cierta tradición alemana de pensamiento, así Lessing, Goethe, Justi, Usener, Lamprecht, Schmarsow, Carlyle, Vischer, Schlosser) son aquellos que de modo habitual habían sido rechazados por los padres fundadores de la *historia del arte*, constituida, en buena medida, a partir de un modelo genético de nacimiento, desarrollo y muerte de los estilos, sucesión lineal establecida sobre una cadena de transmisión fijada y asegurada por la imitación (o por cierta interpretación de tan paradójico término). Pero es justamente esta posibilidad *imitativa*, fundada y condicionada por la norma que la precede, por el modelo que acaso preexistió, es decir, por el objeto caído, perdido, enterrado, dirá Didi-Huberman (2001: 17), por la que la historia del arte comienza siempre, sea cual sea su relato, en un trabajo de duelo. Y en tanto duelo, que consiste, como sostiene Derrida, en ontologizar restos, es decir, en “localizar los despojos, e identificar a los muertos” (2003: 23), la historia del arte, se las tiene que ver siempre con los fantasmas, ya sea en su conjuración o en su concitación. Aunque el icono, la imagen, el ídolo o el *phantasmata* no son lo mismo, comparten “una cierta frecuencia de visibilidad” (Derrida, 2003: 117), *una ineluctable modalidad del ver*, en la que la percepción queda relacionada con la fantasmagoría, a través de una tendencia desrealizante que atraviesa la apariencia y sus simulacros. Todos estos conceptos, a su modo, trabajan en una producción fantasmática que nos visita, que nos dispone en la inminencia de una re-aparición. Así, cualquier imagen actúa como un fantasma: no deja de hablar, *causar*, esto es, de asediar, reaparecer (Derrida, 2003: 32). Sin embargo, reaparece siempre como presencia no presente, como si su ser no cubriera, no absorbiera por completo lo que es y escapara todo eso, por debajo de la identidad de la substancia. Esta extrañeza, que desmiente toda fenomenología de la transparencia, aquella que piensa la transición del objeto a la imagen como una dialéctica objeto/sujeto, mecánica y *sin resto*, entre el percibir y ser percibido, señala un exceso más allá de sí, que no es dialectizable ni ontologizable. Por ello su tiempo, el tiempo de este resto, no pertenece a este tiempo, arruina este tiempo, el tiempo de las modalidades –pasado, presente y futuro.

El gesto es justamente el ritmo de su aparición y de su insistencia en el juego de duelo, es decir de su repetibilidad o pulsión de repetición (Cuesta Abad, 2001a: 57), aunque el tiempo de la re-aparición no tenga por qué ser el inmediatamente posterior o anterior, esto es, no coincida con el de los estilos ni con el de las escuelas (ni historia positivista ni historia estructuralista), dado que es un tiempo que disloca. Esto que

sobrevive (*Nachleben*), anacroniza toda historia del arte, arruina toda cadena de transmisión imitativa. Y sin embargo, aunque no se reduzca en absoluto a los restos materiales de una cultura (Didi-Huberman, 2001: 59) o a un momento representativo, existe siempre un momento en el que plásticamente se organizan, se modulan, estas fuerzas invisibles que actúan sobre el cuerpo. Y este gesto en que se compone sensiblemente esto que sobrevive, haciendo indisociable la forma del contenido, Warburg lo denominó *Pathosformel* –en cercanía al término, también warburgiano, *Dynamogramm*, que señala el ritmo oscilatorio y singular de un acontecimiento. Las fórmulas plásticas del *pathos* le permitieron a Warburg, sin duda, estudiar como él mismo dijo, la entrada del lenguaje de gestos *all'antica* en la representación antropomorfa del primer renacimiento. Pero le permitió también, en primer lugar, nombrar “el entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica” (Agamben, 2008: 129) que atiende al doble régimen en que pensó la imagen, según un montaje de elementos que el pensamiento, apresuradamente, mantiene como contradictorios: el *pathos* y la fórmula, la fuerza y la forma, la potencia y lo gráfico.... (Didi-Huberman, 2001: 198). La *Pathosformel* permite pensar, pues, la imagen heurísticamente, en la polaridad trágica en la que se batan los contrarios: tanto en su tendencia a la fijación como *imago* (literalmente la máscara de cera de los cadáveres), tanto en su irrefrenable tendencia al movimiento. El gesto (*gestus*, literalmente aquello que imprime movimiento) ritma este vaivén, *entre* lo que se cristaliza en la memoria y lo que, precisamente, bajo la estructura propia del cristal, disloca las oposiciones (Derrida, 2007: 349). Aunque la *Pathosformel* se advierte bajo un trazo, antes que como línea gestáltica, se impone como un contra-golpe plástico, vector signifiante que atraviesa fulgurante la Antigüedad y el Renacimiento y constela de golpe un contacto inédito entre una forma y un contenido, entre un tiempo ahora y un otro tiempo. Una energía de confrontación que hace, dirá Didi-Huberman (2001: 199), de toda historia del arte una verdadera psicomagia, una sintomatología cultural y de toda imagen como *trazo*, un *resultado* provisional, singular y virtual.

4. El gesto inaparente

El gesto, según lo anterior, subvierte (anacroniza) el orden de la aparición y de cierta consideración de la mimesis, según la cual el original siempre vendría antes que la copia, copia que no haría otra cosa que, mediante *adequatio* u *homoiosis*, representar al imitado como ser–presente al que dobla (Derrida, 2007: 282), inscribiéndolo en una

jerarquía que deja sin poder y sin verdad al imitante, en una posición segunda, posterior, y por tanto, prosigue Derrida en su célebre texto *La doble sesión*, dependiente del original. Pero sucede que, como ya se ha visto, justamente gracias a esta estructura diferencial, de retardo, por la que hay un antes y un después, la estructura simulacral del gesto se instala en esta posición interválica -posibilidad misma de toda imagen y de todo fantasma- como copia de copia, como simulacro. La existencia de gestos que no imitan nada –y esta es la constatación fundamental de Warburg-, en cuya repetición inmemorial y reiterativa no remiten a un modelo como origen, como algo sido alguna vez o que pueda llegar a ser, sostiene un trabajo de duelo en el que se inscribe *patológicamente* la cultura de Occidente. Trabajo de duelo que consiste irónicamente “en el hecho de ser un gesto-de-origen cuya autenticidad sólo se origina en una repetición de gestos (poéticos y figurales) predecesores, en la reproducción ritual de figuras en fantasma que retornan” (Cuesta Abad, 2001a: 56). Como en el mimo de Mallarmé, al que acompaña el texto citado de Derrida, al gesto no le precede ni un acto ni una acción; remite y representa, sí, pero ya no duplica sino que replica ese gesto ausente, *inaparente*, y por tanto diferible paroxísticamente. Interiorización mimética pero sin modelo, mímica sin imitación, mímica como *mimeisthai*, imitación de lo ausente, de lo que nunca fue presente: “anuncia la “ficción”, el medio, puro, de ficción (...) a la vez presencia percibida y no-percibida, imagen y modelo, por lo tanto imagen sin modelo, ni imagen ni modelo, medio (en el medio: entre, ni/ni; y medio: elemento éter, conjunto medium)” (Derrida, 2007: 319). Puro medio.

Éste fue el descubrimiento de Warburg: en un tiempo saturado de *Historia*, vio en ella, como también lo hicieron a su modo Walter Benjamin y Carl Einstein, la imagen inmemorial que, sin recuerdo, se presenta permanente y tenaz como un instante. Supo, acaso, que el arte se sostiene siempre sobre este gesto *inaparente* que habita en cada imagen.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. (1993), "Teoría del gesto: los medios puros" en *La modernidad como estética*, Madrid.

(2001), *Medios sin fin. Notas sobre la política*.

(2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Madrid.

(2008), "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", "La imagen inmemorial" en *La potencia del pensamiento*, Madrid, pp. 127-152 y pp. 344-354.

BAILLY, J.-C. (1997), *La llamada muda*, Madrid.

CHASTEL, A. (2001), *Le geste dans l'art*, Paris.

CUESTA ABAD, J. M. (2001a), "Figuras en fantasma", *Tender la red al fondo*, 3, pp. 33-58.

(2001b), *La palabra tardía*, Madrid.

DERRIDA, J., (1998), *Memorias para Paul de Man*, Barcelona.

(2003), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Madrid.

(2007), "La doble sesión" en *La diseminación*, Madrid, pp. 263-428.

DIDI-HUBERMAN, G. (1998), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris.

(1999), "Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 68, 5-23.

(2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris.

(2002), *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris.

LÉVINAS, E. (2001), *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Transcendencia y altura*, Madrid.

MICHAUD, P.-A. (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris.

NIETZSCHE, F. (2000), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid.

WARBURG, A. (2003a), *Essais floretins*, Paris.

(2003b), *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays Pueblo*, Paris.