

La ninfa y la Muerte de Orfeo como dos derivas del pathos

Una reflexión sobre la pervivencia y la función mediadora de las imágenes

Pap, Betsabé | Universidad de Buenos Aires | betsabepap@gmail.com

› RESUMEN

Aby Warburg rastrea la pervivencia de ciertos *Pathosformeln* antiguos en el arte renacentista, es decir, de ciertas “fórmulas patéticas” que retornan pero —como veremos— no sin diferencias. Nos preguntaremos entonces por esa tensión entre lo permanente y lo cambiante (y, eventualmente, entre lo natural y lo histórico), lo que nos llevará primero a indagar en los conceptos de fórmula y de *pathos*, y a trazar luego posibles enlaces con dos impulsos aparentemente constitutivos de lo humano: las fuerzas apolíneas y las dionisiacas, que Warburg retoma del vocabulario nietzscheano. Sobre esta base, nos adentraremos en el estudio pormenorizado de dos fórmulas específicas del *pathos*, la ninfa y la muerte de Orfeo, con el fin de preguntarnos de qué manera se presenta en cada una de ellas la fuerza afectiva (o dionisiaca). En particular, procuraremos analizar si acaso ésta es presentada allí como vital y movilizante, o bien como disolutiva y conducente a la pasividad del sujeto que la acoge. Esta reflexión nos llevará a preguntarnos más en general en qué medida la valoración del elemento pasional en Warburg depende de su mediación en una obra de arte, y por tanto, de su anclaje en una materialidad encargada de poner distancia respecto de la manifestación inmediata de los afectos.

Palabras claves: Warburg; *Pathosformeln*; Ninfa; Orfeo; *Denkraum*

The nymph and the Death of Orpheus as two derivations of pathos. A reflection on the survival and mediating function of images

› ABSTRACT

Aby Warburg traces the survival of certain ancient *Pathosformeln* in Renaissance art, that is, certain “pathetic formulas” that return but —as we shall see— not without differences. We will then ask ourselves about this tension between permanence and change (and, eventually, between nature and historicity), which will first lead us to investigate the concepts of formula and pathos, and then to trace possible links with two impulses that are apparently constitutive of the human being: the Apollonian and Dionysian forces, which Warburg takes up from Nietzschean vocabulary. On this basis, we will

delve into a detailed study of two specific formulas of *pathos*, the nymph and the death of Orpheus, in order to ask ourselves how the affective (or Dionysian) force is presented in each of them. In particular, we will seek to analyze whether it is presented there as vital and mobilizing, or rather as dissolving and leading to the passivity of the subject who welcomes it. This reflection will lead us to ask ourselves more generally to what extent Warburg's assessment of the passionate element depends on its mediation in a work of art, and therefore on its anchoring in a materiality responsible for distancing itself from the immediate manifestation of affections.

Key words: Warburg; *Pathosformeln*; Nymph; Orpheus; *Denkraum*

› Introducción¹

Con la invención de su “ciencia de la cultura” [*Kulturwissenschaft*], hacia comienzos del siglo XX, Aby Warburg produjo una profunda revisión de los fundamentos que por entonces regían la historia del arte. Winckelmann, en su célebre libro de 1764, *Historia del Arte de la Antigüedad*, había fundado la historia del arte como disciplina autónoma al subsumir un conjunto de obras clásicas a lo que Didi-Huberman llama una “ley de sucesión”. Es decir, a un ideal estético de belleza “eterna” que permitiría hablar de una esencia del arte y funcionaría como criterio para seleccionar el corpus que integraría dicha historia, fundamentando con ello un nuevo método histórico (Didi-Huberman, 2009: 12-13). Esta empresa dieciochesca establecía lazos con la historia natural al organizarse en torno a un modelo biológico basado en ideas como las de crecimiento [*Wachstum*], variación o mutación [*Veränderung*], y en un esquema temporal conformado por períodos de grandeza y decadencia o caída [*Untergang, Fall*] (Didi-Huberman, 2009: 12-15). En esa conjunción, la historia del arte quedaba planteada “como el relato de los avatares, grandezas y decadencias, de la *norma del arte*” (Didi-Huberman, 2009: 18), oscilando sin cesar entre la esencia y su devenir. Burckhardt, un siglo más tarde, había ampliado el campo de la historia del arte al afirmar que las obras no debían ser analizadas y seleccionadas exclusivamente desde criterios estéticos, sino que se volvía indispensable incorporar factores psicológicos. La historia del arte se convertía así en “el estudio de lo que le ocurre al observador” (Forster, 2005: 18). Con ello el análisis de las obras se abría constantemente a nuevas interpretaciones y a problemas contextuales. Mediante estos giros, Burckhardt incorporaba fenómenos aparentemente secundarios, a la par que centraba el método historiográfico en el análisis directo de fuentes. Pero a la hora de reunir la multitud de fragmentos del pasado con los que se encontraba en su investigación, el historiador suizo aspiraba a construir con ellos un *continuum mental*. Es decir, consideraba a la tradición “como una herencia sólida, un patrimonio en progresivo incremento” (Forster, 2005: 33).

Warburg se posiciona ante este escenario planteando un modelo cultural de historia en el que la temporalidad de los fenómenos deja de ser pensada sobre la base de estadios biomórficos para concebirse como un entramado heterogéneo compuesto por “estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados” (Didi-Huberman, 2009:

¹ Este trabajo forma parte de una investigación doctoral en proceso (*El Pathos y sus representaciones. Un estudio comparado de la obra de Kant, Herder y Warburg*), en el marco del Doctorado en Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

24). El alemán se centra en las imágenes como puerta de entrada al análisis histórico de una cultura, en tanto ellas se constituyen en un punto de emergencia en el que sedimentan provisoriamente fuerzas cuyos orígenes y fronteras son difíciles de trazar. El análisis de esos cruces lo lleva a Warburg no sólo a expandir el objeto de estudio de la historia del arte tradicional —en tanto incluirá manifestaciones culturales aparentemente obsoletas, así como imágenes de lo cotidiano, dándole un lugar a los “elementos anómalos” al lado de los aparentemente familiares (Forster, 2005: 33 y 37)—, sino también a poner en tela de juicio la supuesta autonomía del hecho artístico. En tal sentido, el pasaje del vocablo *Kunstgeschichte* (“historia del arte”) al de *Kulturwissenschaft*, que nombra una “ciencia de la cultura”, es determinante en tanto da cuenta de esa apertura. Su *Kulturwissenschaft* indaga en esos sedimentos cruzados, en esas capas heterogéneas y móviles de sentido, permitiendo reconocer el rostro de la alteridad allí donde la historiografía clásica reencontraba siempre la mismidad. Con ello, Warburg instauro, al decir de Didi-Huberman, un *modelo fantasmal* de la historia atravesado “por obsesiones, ‘supervivencias’ [*Nachleben*], remanencias, reapariciones” (Didi-Huberman, 2009: 25) e inconscientes del tiempo, en cuyo marco las imágenes ya no son consideradas como restos inertes de un pasado extinto, sino como portadoras de una energía vital latente.

En este marco, el concepto de *Nachleben* adquiere una importancia radical, en tanto viene a nombrar justamente esos remanentes que instauran una temporalidad anacrónica. Warburg mostró cómo ciertas fórmulas patéticas [*Pathosformel*] adquirirían una vida póstuma (expresada justamente con el prefijo “nach”) cuyos alcances productivos excedían el de su anclaje en el momento de su acontecer originario. Si bien el concepto aparece escasamente en sus escritos, lo hace en momentos claves, y particularmente supeditado al fin de responder a una pregunta central en su obra: la de la sobrevivencia o supervivencia de la Antigüedad en el mundo moderno [*Das Nachleben der Antike*]. Pero para comprender cabalmente el concepto, hace falta adentrarse en el uso que el propio Warburg le da, lo que haremos en los apartados siguientes.

› La polaridad apolíneo-dionisiaca

En particular en la primera etapa de su obra, que inicia en 1893 con su tesis sobre Botticelli y se cierra en 1920 con su análisis de las imágenes de la Reforma, Warburg escribe diversos estudios sobre el devenir y variaciones de las imágenes, entendidas como lugar privilegiado para adentrarse en el problema las supervivencias [*Nachleben*] de la cultura clásica en el arte plástico renacentista. En el marco de esta tarea, Warburg detecta visualmente un doble legado antiguo, atravesado por una tensión entre el equilibrio, la quietud y serenidad por un lado, y la fuerza patética por el otro. Una tensión, pues, que tiende a poner de un lado a las fuerzas armónicas y conformadoras de la razón, y del otro a las fuerzas paganas del erotismo, la sensibilidad y la pasión.

Dicha tensión puede leerse en su tesis de licenciatura titulada *El Nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli*. Allí Warburg analiza cómo este artista del *Quattrocento* se interesó por un motivo específico disponible en el legado antiguo: la ninfa, divinidad femenina menor de la mitología griega, ayudante de Dioniso o de Pan, que le brindaba a Botticelli el “modelo de un movimiento externo intensificado” perceptible en ciertos “accesorios en movimiento [*bewegtes Beiwerk*]” (Warburg, 2005: 74) como

los cabellos y ropajes de esas jóvenes mujeres.² Pero aclara Warburg también que estos detalles fueron extraídos de un repertorio plástico antiguo más amplio, que incluía asimismo la representación de diosas desnudas y serenas (esas imágenes medidas que Winckelmann había asociado indeleblemente a la cultura plástica antigua), y que constituía el “reverso” de aquellas otras figuras femeninas que exhibían en cambio “un intenso e injustificado movimiento en la vestimenta y el cabello” (Warburg, 2005: 94). Así Botticelli fue, según su opinión, el primero en representar el universo de las divinidades de la Antigüedad en su doble dimensión apolínea y dionisiaca. Por caso, Botticelli dibujó entre 1475 y 1480 una estampa de Baco y Ariadna en el que el primero es presentado como un “dios de la alegría terrenal”. Y en *La primavera* (pintado entre 1477 y 1482) representó a Céfito detrás de Flora, en una “escena de persecución erótica” que “irrumpe llena de vida y movimiento en medio de la serenidad melancólica” (Warburg, 2005: 124). Serenidad y movimiento apasionado aparecían, pues, en la obra del italiano, en el contraste entre “estados de ánimo serenos” y rostros dotados de una “belleza estática y ensoñadora” (112) por un lado, y escenas de persecución erótica y agitación apasionada por el otro. De hecho, en gran medida gracias al uso que Botticelli hizo de la tradición antigua, hacia finales del siglo XV habría desaparecido la impresión predominante de belleza equilibrada que Winckelmann había interpretado como el rasgo esencial de la Antigüedad. A partir de entonces se resucitaría a las figuras antiguas bajo el modelo “del desfile festivo donde el amor pagano por la vida había encontrado su refugio en el mundo popular” (128).

En “Durero y la Antigüedad Italiana” —publicado en 1905— Warburg lleva la discusión hacia el análisis de la representación mitológica de la muerte de Orfeo y, mediante ella, nuevamente hacia la teorización de una doble supervivencia dionisiaca y apolínea de la Antigüedad en el Renacimiento. Analiza en tal sentido dos representaciones: un grabado anónimo del círculo de Mantegna, y un dibujo de Alberto Durero de 1494, que había tomado a aquélla como modelo. Ellas, considera, deben ser re valoradas como documentos testimoniales ya que su análisis “revela una doble influencia de la Antigüedad en la evolución estilística del primer Renacimiento” (Warburg, 2005: 401). Warburg se alza así contra la que refiere como una “reduccionista y todavía influyente doctrina clásica de la ‘serena grandeza’” (401) antigua, que habría impedido hasta sus días comprender la riqueza contenida en este material, el cual revelaba cómo “ya en la segunda mitad del siglo XV los artistas italianos buscaban en el redescubierto tesoro de la Antigüedad tanto modelos para la representación de una enérgica gestualidad patética como de la serenidad idealista clásica” (401). En síntesis, la tensión apolíneo-dionisiaca, que Warburg tacha de psicológico-estilística (407) y que utiliza para interpretar el arte del Renacimiento, no debería pensarse en términos de vencedores y vencidos.

› La ninfa

En el marco de este rescate de la posvida de la Antigüedad en la pintura renacentista, Warburg detecta lo que llamará *Pathosformeln* o fórmulas de lo patético: figuras y estereotipos gestuales rastreables en las imágenes, que tendrían su origen en el arte clásico y que reaparecerán —no sin alteraciones— en el

² Como vemos, y tal como destaca Sandra Szir, la figura de la ninfa que Warburg reconstruyó pacientemente, “no derivaba de la observación de la naturaleza por parte del artista” (Szir, 2019: 24) sino de la imitación del arte clásico, hallazgo que colisionaba a su vez con la tradición historiográfica de Vasari, quien había entendido a la historia del arte en términos del progreso en el dominio del naturalismo mimético.

Quattrocento, momento en el cual ciertos artistas de reconocimiento habrían buscado en la Antigüedad una serie de valores expresivos útiles para representar sus propios afectos y experiencias vitales. La centralidad de este concepto y esta búsqueda de las fórmulas del *pathos*, lleva entonces a Warburg a concentrarse en uno de los polos de la tensión arriba mencionada. Como explica Felisa Santos, “los modelos patéticos conformarían la cara dionisiaca ocultada por la lectura apolínea” (Santos, 2008: 2). Pero haría falta desandar este ocultamiento, teniendo en cuenta un diagnóstico que parece ser compartido con el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*: el triunfo posterior en occidente de las fuerzas apolíneas,³ y el correlativo sometimiento del *pathos* a las fuerzas conformadoras de la razón. Vemos, pues, cómo el historiador llevó la comprensión “dionisiaca” de la antigüedad y el problema de su supervivencia en la modernidad al campo de las artes plásticas, cuestionando la lectura predominantemente apolínea que había instaurado Winckelmann más de un siglo antes.

Según la interpretación de Warburg, la ninfa fue uno de los motivos favoritos de Botticelli. Por caso, además de ser rastreable en *El Nacimiento de Venus* y en *La Primavera*, en una alegoría de la fecundidad (del período 1475-1480) Botticelli representó a “una mujer joven con la cintura ceñida que camina con el pelo ondeando al viento [y] en la mano derecha sostiene un gran cuerno de la abundancia” (Warburg, 2005: 128). También en “*Acerca de las imprese amorose en las más antiguas estampas florentinas*” —texto en el que Warburg estudia una serie de grabados en cobre, redondos y ovales, atribuidos típicamente a Baccio Baldini pero que él adjudicará a un joven Botticelli—, identifica a esta misma figura. Los cabellos aparecen allí “peinados *alla ninfa* y cuelgan hacia detrás en rizos sueltos”, mientras “dos alas propias de la medusa etrusca surgen de sus sienes, indicando con este símbolo tomado de la Antigüedad la naturaleza ideal del personaje” (139-40). El contraste entre vulgar realidad e idealismo, continúa, se replica también en la representación de la vestimenta. Así, Botticelli va delineando de a pasos el modelo ideal de la ménade danzante, vestida mitológicamente y de pies desnudos en vivaz movimiento, que se superpone en la misma representación con un Lorenzo ataviado con ropas modernas renacentistas. De allí que la ninfa represente para Warburg un “producto del feliz injerto del brote eternamente joven de la Antigüedad pagana en el tronco seco de la pintura burguesa ‘flamenquizante’” (140). También en “*El vestuario de los intermezzi de 1589*”, escrito en 1895, Warburg describe el rescate renacentista de la ninfa antigua como clave para reconstruir una supervivencia de la antigüedad dionisiaca. Se centra en este caso en la escenografía que se armó para los *intermezzi*, que formaron parte de una reforma melodramática a la antigua y constituyeron “el punto culminante de los festejos de aquel entonces” (292) del casamiento entre Gran Duque Fernando I y Catalina de Médici (1589, Toscana). En este caso encontramos a la ninfa como símbolo de lujuria: “bajo la forma de una joven desenvuelta, caminando ligera con los cabellos sueltos y su traje ondeante ceñido a la antigua; o bien como personaje vivo en los festejos” (315). Al ver estas representaciones dramáticas de tema mitológico, en las que encarnaba a una virgen cazadora, se puede entender —afirma— “por qué Savonarola alzó su voz amenazante contra la *nympha*, viva encarnación de la vida pagana, y contra el uso de los *veliere* [velos] que tanto para él como para sus seguidores eran un símbolo de la lujuria mundana” (315).

En definitiva, mediante la figura de la ninfa —asociada visualmente como vimos al movimiento intenso y apasionado, a la juventud grácil y danzante, la fecundidad, la abundancia y la lujuria—, Warburg

3 Según el relato de Warburg, Durero, por caso, con posterioridad a la obra sobre La muerte de Orfeo se habría entregado a este influjo apolíneo, abandonando el “barroco manierismo a la antigua” (Warburg, 2005: 406) para afianzarse en sus figuras de proporción vitruviana.

da una muestra contundente acerca de cuál fue uno de los tratamientos plásticos renacentistas del *pathos*, y con ello se concentra en el polo dionisiaco de la polaridad arriba mencionada. Mediante ella Warburg muestra cómo la afectividad en general —y la pasión en particular— pudo ser representada en los cuerpos, actitudes y vestimentas de estas jóvenes y gráciles mujeres. Cuerpos afectados por pasiones que parecían constituirse en causa de ese movimiento. Así, pues, frente al lastre de pasividad que suele asociarse al elemento pasional humano, la ninfa *presenta* —hace visible— una fuerte asociación entre pasión y movimiento vital. En relación a esta función productiva, positiva del *pathos*, Didi-Huberman suma una interesante reflexión: “¿acaso el ser *pathetikos*, el ser al que le puede suceder algo, no sería capaz de transformar su debilidad (abrir, ofrecer el flanco) en potencia (abrir el campo de lo posible)? ¿No le daría su capacidad de ser afectado un poder de actuar, en retorno?” (Didi-Huberman, 2009: 183). Es decir, esta fórmula del *pathos* nos mostraría cómo sería justamente cierta receptividad, cierta apertura propia del ser sensiblemente afectado, lo que lo constituiría en un ser móvil, mutable.

Didi-Huberman advierte asimismo que esta imagen femenina se convertía, a los ojos del alemán, en el lugar de choque de fuerzas y de emergencia de una nueva configuración inestable (Didi-Huberman, 2009: 32). Ciertos detalles de visible dinamismo le habrían servido a Botticelli —afirma Warburg— como modos de representar la agitación interna de los personajes, y gracias a ello, como herramienta para “intensificar la sugestión de vida” en el plano de la representación visual, resolviendo con ello “el problema más difícil de las artes plásticas, el de retener las imágenes de la vida en movimiento” (Warburg, 2005: 112). En tal sentido tal vez podría interpretarse que la figura de la ninfa tiene un lugar central en las reflexiones warburguianas porque mediante ella se enfrenta el problema ambivalente de una cierta “encarnación”: el cuerpo de la ninfa (y la obra que lo retrata) como lugar material y visible en el que se representa un principio vital patético “invisible” que, en la medida en que logra ser capturado visualmente, se constituye en enlace entre ambas realidades. Así, el cuerpo de la ninfa resultaría ser, gracias a ello —dicho en términos fenomenológicos—, ya no mero *Körper* sino *Leib*: cuerpo vivo. En síntesis la ninfa representaría un modo específico de traducir el *pathos* dionisiaco en figuras: uno que hace de esa traducción una fuerza movilizante, fórmula de la placentera y ágil liviandad, del devenir, y por ello de vitalidad.

› La muerte de Orfeo

Según el análisis pormenorizado que Warburg lleva a cabo en “Durero y la Antigüedad Italiana”, también el grabado del círculo de Mantegna y el dibujo de Durero de 1494 ya mencionados, habrían recuperado de ciertas representaciones clásicas de Orfeo o de Penteo —personajes mitológicos desmembrados por bacantes en arrebatos de frenesí dionisiaco—, el “característico lenguaje gestual patético del arte de la Antigüedad, tal y como lo había acuñado Grecia para esta misma escena trágica” (Warburg, 2005: 401). Y con esto habrían dado lugar a una fórmula arqueológica del patetismo (extremo). Con lo cual vemos aquí nuevamente cómo Warburg se concentra en la fuerza patética presente en dichas obras.⁴

⁴ La búsqueda de la “claridad apolínea” (Warburg, 2005: 406) en Durero, podría verse reflejada en su manejo de las proporciones ideales en el cuerpo humano, para cuya comprensión se habría valido del Apolo de Belvedere y de los dictados de Vitruvio. En tal sentido Gombrich interpreta que el lenguaje de la pasión pagana descubierta por Warburg en la obra de Durero, solamente pudo tener “un efecto liberador cuando se encontró equilibrado por fuerzas opuestas” (Gombrich, 1992a: 100).

La muerte de Orfeo, afirma Warburg “no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisiaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana” (404). El sufrimiento se ofrece así, ahora, como un tema especialmente adecuado para dar cuenta del *pathos* dionisiaco antiguo.⁵ En tal sentido, y tal como lo destaca Federico Luis Ruvituso, en alemán el término *pathetisch*, evoca tanto a aquello que se efectúa de modo “sublime”, como a lo que es teatral y coreográfico (Ruvituso, 2019: 81). Aspectos que para Warburg se relacionaban con el concepto griego de *pathos*, utilizado para expresar dolor y sufrimiento (Gombrich, 1992: 29). Warburg se refiere en este punto a ciertas “fórmulas genuinamente antiguas de la apasionada expresión corporal o espiritual” (2005: 404), dejando en claro que lo corporal y lo espiritual se interpenetran en la representación. Mediante la imitación de los modelos clásicos que le brindaron Mantegna y Pollaiuolo, Durero habría logrado dar con ciertas fórmulas antiguas en las que se hallaría el “privilegio estilístico de la representación gestual de las emociones” (404). Es decir, Durero habría comprendido gracias a estos modelos, que las emociones se trasladan a gestos, y que éstos pueden a su vez ser pintados, constituyéndose esta “encarnación” en una vía de acceso mediada a las emociones —y facilitando con ello la *empatía*, es decir, la capacidad de vehiculizar, comprender y compartir afectos—.

Pero con la representación de Orfeo no nos enfrentamos a cualquier afecto, sino con imágenes del sufrimiento y de la muerte, es decir, “del *pathos* más alto” (Santos, 2008: 3). Con lo cual daríamos aquí con una *Pathosformel* que se centra en una deriva pasiva de la afectividad, que parece excluir toda movilidad vital. En este caso se trata de hombres que padecen pasivamente las fuerzas de la pasión —de las bacantes—, y que según la leyenda son a veces confundidos con animales, entrando en una indistinción entre lo humano y lo no humano (Santos, 2008: 3). Ingresamos, pues, en el reino de lo informe e indiferenciado que constituye una de las derivas (disolventes) de las potencias dionisiacas. La muerte es por excelencia, en tal sentido, la experiencia inapropiable, que se padece pero no se obra, y que lleva a la negación radical del sujeto. Y este *pathos* extremo es lo que es “mostrado” en las obras de Mantegna y Durero, a través de los cuerpos sufrientes y lacerados, que se constituyen así en el lugar de su expresión. De esta manera, y en contraste con el modo en que —como vimos mediante la figura de la ninfa— la vida puede “encarnar” en el cuerpo y en las imágenes gracias a la representación del principio vital patético, vemos ahora que llevado a su extremo éste puede también implicar la negación de la vida, convirtiéndose en imagen de la muerte. Así, en el caso de Orfeo, en lugar de constituirse en plataforma de representación de un principio vital, el cuerpo sufriente carga ahora con el destino de constituirse en mera representación del *Körper*, mero cuerpo sin vida, en el que el significante “cuerpo” se acerca al de cadáver, a la permanencia y la quietud última.

› La pregunta antropológica en Warburg

En “Crónica pictórica de un orfebre florentino”, de 1899, Warburg echa mano de la figura de Maso Finiguerra (1426-1464) para brindar una descripción del hombre del renacimiento: “en él luchaba lo

⁵ En este punto añade Warburg como hipótesis, que el descubrimiento del Laocoonte (en 1506) no habría marcado el inicio del movimiento hacia un estilo barroco de gestos grandiosos, sino que se habría dado en el cenit de este “proceso estilístico interno” de la “corrupción barroca” que permitió “romper las ataduras de las formas medievales de expresión” (Warburg, 2005: 407). “Se trataba simplemente de aquello que desde hacía tiempo se buscaba en la Antigüedad y que, en consecuencia, hacía tiempo que había sido encontrado: una forma trágicamente estilizada para la expresión mímica y fisionómica de valores extremos” (406).

nuevo con lo antiguo, la teología reflexiva con el ansia vital; pero —y esto es lo más característico de su concepción del mundo— Edad Media y Renacimiento no competían por adueñarse del alma de este florentino, sino que la compartían amistosamente" (Warburg, 2005: 132). Es interesante, en esta breve descripción, ver cómo una y otra vez —tal como lo hizo también con la identidad de Francesco Sassetti, "polaridad orgánica" (Warburg, 2005: 199) tensionada entre la confianza moderna en sí y el temor al destino o al infierno— Warburg describe al hombre renacentista como uno que participa de dos mundos simultáneamente, en el que el racionalismo moderno todavía convive con el paganismo mágico. Y cómo el historiador asume que la obra de este orfebre puede leerse como una "imagen del mundo" que se "refleja en la mente" de este artista (134). Fue esta amalgama entre cosmovisiones la que en el Renacimiento "alimentó los frutos artísticos nacidos de la conciliación entre Iglesia y mundo, entre pasado antiguo y presente cristiano" (152). Como clarifica en su texto "El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur" (1908), frente a las concepciones "esteticistas" del Renacimiento, éste no debe comprenderse como la mera revelación del genio artístico liberado, sino como el terreno de "una confrontación consciente y compleja con la tradición de la Antigüedad tardía y la Edad Media" (Warburg, 2005: 409). Tenemos aquí nuevamente, pues, ejemplos de figuras polares, cuyas contradicciones internas entiende Warburg como fuentes de energía y ampliación de horizontes. Sujetos híbridos, tensionados entre impulsos divergentes que parecen formar parte de lo humano. En tal sentido, si nos apegamos a la letra del autor, vemos que jerarquizar un impulso por sobre el otro generaría, en primer lugar, fórmulas simplificadoras que oscurecen la comprensión de las obras de arte, pero tal vez también de lo humano más en general. De allí que en su texto "Sandro Botticelli", de 1898, Warburg afirmara que este pintor buscó "expresar el ciclo vital completo de los sentimientos humanos" que irían "desde la serena melancolía hasta la excitación más intensa" y que quien "persiga entenderlo psicológicamente como artista, deberá seguirle hasta (...) la descripción del movimiento espiritual y corporal de la vida" (Warburg, 2005: 123). Este pintor se habría interesado, pues, en la representación de un movimiento vital que sería a la vez espiritual y corporal, situado y transhistórico. Y es este núcleo profundo el que explicaría la pervivencia de aquellas fórmulas del *pathos* que logran dar cuenta de, y asociarse eficazmente con, ciertas reacciones emocionales. Es ese vínculo con afectos perennes lo que sería capaz de sobrevivir al paso del tiempo.⁶

En línea con esta última posibilidad —referida al vínculo entre los *Pathosformeln* e impulsos humanos perdurables—, es de destacar que Warburg afirma asimismo que la iluminación de esos procesos contradictorios podría ayudar a comprender ya no sólo las obras renacentistas, sino también "procesos cíclicos más generales de la evolución de las formas artísticas" (Warburg, 2005: 407). Entonces, nuevamente, ¿por qué deberíamos suponer que la comprensión de esta tensión apolíneo-dionisiaca permitiría darle comprensibilidad también a procesos cíclicos estilísticos más generales? Como respuesta, parece lógico pensar que si esa polaridad subsiste en el arte, lo hace porque subsiste a su vez en el hombre a lo largo del tiempo. Nos encontramos entonces en un debate antropológico. Ahora bien, la respuesta warburguiana a la pregunta por la continuidad de lo humano en el tiempo que, según aquí se interpreta, se podría entresacar de sus escritos, parece suponer una solución no humanista. Esto es: así como

⁶ Esto es lo que sucede cuando las fórmulas están cargadas "engramáticamente". Warburg toma el concepto de engrama de Karl Lashey, quien usa el término para referirse a ciertos "patrones de activación" que nuestro sistema nervioso sería capaz de recoger, y que tendrían la capacidad de producir como respuesta, a su vez, otros patrones de estimulación específicos. En ese vínculo entre el factor desencadenante y la respuesta condicionada se daría una preservación de energía psíquica (Vargas, 2014: 321).

en Nietzsche el *pathos* dionisiaco, por caso, puede ser interpretado como impulso o fuerza creadora propia de lo humano pero aun así cambiante, en tanto resultante contingente del choque, del “caos de fuerzas (...) que se enfrentan entre sí” (Sánchez Meca, 2000: 43); también en Warburg el hombre como variable histórica sería la resultante del campo de batalla entre fuerzas que constelan de diverso modo en cada momento. Así, frente a la ficción histórica humanista, según la cual el hombre nombraría a una constante a la vez biológica y espiritual que se erige en centro de sentido y de valor, en Warburg no habría una esencia estable de lo humano, sino que éste sería el nombre de una constelación móvil que supone la puesta en forma epocal de ciertas fuerzas o impulsos (cuyas metáforas unificadoras son lo apolíneo y lo dionisiaco), que dan lugar temporalmente a distintas figuras de la subjetividad inestables. El “hombre” sería, pues, el nombre de la identidad precaria, en un determinado tiempo y lugar, que da unidad a dicho caos de fuerzas. Y por tanto aquellos impulsos perennes, constitutivos de lo humano, no expresarían “ninguna verdad sustancial y estable”, sino que serían “únicamente manifestación de equilibrios momentáneos” (Sánchez Meca, 2000: 44).

En este marco y según se interpreta aquí, en la obra de Warburg sería el cuerpo (y la imagen del cuerpo) el lugar privilegiado para comprender esos entrecruzamientos. De allí que las *Pathosformeln* que en la imagen de esos cuerpos se manifiestan —como propondremos más adelante—, sean una herramienta útil para analizar no sólo a las imágenes sino también a ese ensamblaje entre naturaleza e historia que es el hombre. Dichas “fórmulas” oficiarán, pues, como catalizador de algo humano que persiste en términos de configuraciones variables de fuerzas. Bajo este esquema, podríamos ver y comprender cómo cada retorno de “lo mismo” produce algo del orden diferente cada vez. De esta manera, no sólo los afectos parecerían mostrarse al mismo tiempo como naturales y como históricos, sino que la tensión misma entre razón y pasión, en tanto coagula cada vez en una nueva “imagen” —en la que, como veremos más adelante, el *pathos* se ve “conformado”, puesto bajo una figura—, daría lugar modos transitorios de actualizar fuerzas que persisten.

› ¿De qué naturaleza es la posvida de los *Pathosformeln*?

Los *Pathosformeln* tienen un “comienzo” histórico. Se trata de ese momento cultural en el que afectos y formas expresivas coagulan por vez primera en un conglomerado de formas representativas y significantes eficaz. La comprensión de lo representado se refuerza entonces “mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social” (Burucúa citado por Santos, 2008: 3). De modo que, a lo que darían forma y manifestación los *Pathosformeln* es a intrincaciones afectivas primordiales o *Urformeln* (Santos, 2008: 3). Sólo en ese sentido podríamos hablar de algo “originario”, constitutivo de una cultura. Eso de lo que daría cuenta ese repertorio de los símbolos-engramas que, “unidos a los estados mentales que los acompañaron en sus orígenes”, pasan a formar “la memoria social colectiva de una cultura” (Burucúa, 1992: 14). Sería, pues, debido a su vínculo con ese “origen” que ciertos productos históricos se salvarían de la caducidad, constituyéndose en portadores de energías afectivas. Dicho de otro modo, podríamos decir que lo que pervive a través de los *Pathosformeln* serían ciertas materializaciones de las fuerzas vitales que forman parte de la condición humana (que hemos asociado antes a lo apolíneo y lo dionisiaco), pero en particular las fuerzas afectivas, que se van depositando en las imágenes,

sumando capas de sentido con cada actualización.⁷ De esta forma, tal vez podríamos deducir que así como la imagen del Renacimiento que brindaba Warburg se parecía “a un campo de batalla de ideas y de fuerzas” (Forster, 2005: 17) en el que los diversos elementos componentes adquieren el valor de citas (Forster, 2005: 35) provenientes de tiempos remotos, así mismo lo perenne de la condición humana warburguiana podría remitir a una tensión siempre en potencia que da lugar a subjetividades diversas, históricamente determinadas. Daríamos, pues, con una condición humana que persiste aún en su diferencia. En síntesis, así como las “fórmulas” warburguianas constelan fuerzas en el campo de la imagen, tal vez podríamos usar a ese artefacto teórico-metodológico como herramienta para pensar a través suyo también a las figuras de la subjetividad, entendidas como entrecruzamientos transitorios de fuerzas. Y ello explicaría por qué Warburg nombra a la tensión apolíneo-dionisiaca en términos de “psicológico-estilística” (Warburg, 2005: 407). Si esto es acertado, entonces la historia del arte sería relevante como una suerte de cartografía del espíritu, que muestra que nuestros problemas actuales suponen, en cierta medida, un eterno retorno de los dilemas.

Ahora bien, la pervivencia de figuras expresivas como la de la ninfa, la de Orfeo o la del Laocoonte es distorsionada y distorsionante. En primer lugar porque los vestigios de la Antigüedad exceden la existencia material de las imágenes portadoras —que no retorna nunca en su mismidad absoluta—, para dar cuenta también de cierta pervivencia subjetiva, del orden de las huellas mnémicas, creencias y supersticiones que esas fórmulas transmiten pero también redefinen en su multiplicación. Es decir que la pervivencia de ciertos temas y formas expresivas se ve acompañada de una modificación esencial en su sentido “actual”, y por lo tanto la mutación se plasma en el campo de los efectos. Pero también, en segundo lugar, la propia imagen que re-aparece es del orden de lo no idéntico. La ninfa, por caso, no retorna de manera exacta a como la podemos encontrar en una escultura antigua, y sin embargo la podemos reconocer. Entonces, si lo que re-aparece no lo hace bajo la forma de la identidad, como puede constatarse en cada una de las variaciones figurativas analizadas por Warburg, ¿a qué remite el concepto de posvida o pervivencia (*Nachleben*)? Dicho de otro modo, si no se trata de una sustancia o sustrato que perdure (por caso, en el sentido romántico de que la obra transmitiría el alma del artista al espectador) y retorne en su mismidad, ¿qué es lo que persiste en las *Pathosformeln*?

Tal vez aquí esté la clave del porqué de la elección warburguiana de la segunda parte de dicho concepto. Warburg podría haber apelado a la noción de forma (*Form*), portadora de una enorme carga tanto filosófica como historiográfica. Pero eligió en cambio hablar de “fórmulas” (*Formeln*) expresivas, lo que le permitió referir simultáneamente a variados contenidos y formas de plasmarlos, remitiendo con ello asimismo a un tercer factor: el afecto transmitido a través suyo. Si la ninfa, por caso, puede ser reconocida y constituirse en una fórmula afectiva eficaz, lo es en tanto involucra ciertos contenidos específicos (mujeres gráciles y jóvenes, desenvueltas, del entorno del Dios Pan o Dioniso), pero también ciertas formas estilísticas de representación (los “ornamentos” en el cabello y vestimenta, cierta manera de sugerir los movimientos corporales, etc.), que en su conjunción actualizan eficazmente un modo de la afección (en este caso, la pasión o el erotismo dinamizante). Con ello la fórmula implicaría

7 En relación a esta adición de capas de sentido, Sandra Szir retoma la figura de la ninfa para afirmar que la fuerza expresiva cristalizada en ella “se convirtió en una muestra de cómo los modos –acción apasionada o serena quietud– dependen más del carácter subjetivo del presente, que convoca a esa antigüedad, que de los rasgos objetivos de la misma herencia clásica”. Así, cada artista renacentista mediaría el potencial semiótico del legado “clásico con arreglo a la experiencia emocional de su época” (Szir, 2019: 24).

una composición que aún en su diferencia actual —que sin embargo involucra una constelación de elementos de un mismo repertorio— permite hablar de continuidades expresivas. Así, serían las “fórmulas”, en tanto constelaciones móviles de contenidos y formas, las que permitirían desentrañar la tensión mencionada al comienzo del apartado entre permanencia y cambio. Pero ellas suponen también un enlace de otro tipo que se superpone, y que refiere a una “organización de formas sensibles y significantes” (Santos, 2008: 2) en un doble sentido: en tanto se trata de significantes que coagulan en —y dependen de— una forma sensible, y en tanto dichas fórmulas son capaces de despertar no sólo reacciones mentales sino también, y sobre todo, emocionales. Los *Pathosformel* se revelan, así, como usinas de producción de sentido tanto sensible como inteligible.

Fórmula (*Formel*) sería, entonces, el nombre de una forma-dinámica, capaz de apresar de diversos modos, no tanto un mismo contenido como un “mismo” impulso o afecto. Llegamos así al primer elemento que compone el concepto, el de *pathos*: La Real Academia Española aclara que la definición deriva el término del griego πάθος y lo define como: “estado de ánimo”, ‘pasión’, ‘emoción’, ‘sufrimiento’ (...). Afecto vehemente del ánimo”. Por su parte, el diccionario VOX griego clásico-español, refiere el término a “todo lo que uno experimenta o siente, prueba, experiencia (...); cambio, fenómeno; afecto, pasión” (Pavón de Urbina, 2014: 443-444). En términos genéricos podríamos decir, pues, que el *pathos* alude al costado irracional o pasional del hombre. En particular a su capacidad de “ser sensible a” o de ser “afectado por” una experiencia y, por tanto, de sentir placer o dolor. Estas dos derivas posibles del *pathos* las hemos asociado a dos fórmulas expresivas distintas: la de la ninfa, en la que la receptividad afectiva deriva en el movimiento vital y placentero, y la de Orfeo, figura extrema del *pathos* asociada al dolor y la pasividad extrema. Así, mientras que las fuerzas pasionales son presentadas (y tal vez también por ello mismo re-producidas en quien experimenta la obra) mediante la ninfa como vitalizantes y placenteras, reaparecen de la mano de Orfeo, como disolutivas y dolorosas. Con la ninfa y con Orfeo tendríamos, pues, dos derivas de las fuerzas dionisiacas: sólo que mientras la primera conduce hacia el cambio y el devenir, en la segunda experimentamos la permanencia o la quietud que disuelven al sujeto, disminuyendo sus fuerzas y sumiéndolo en la indistinción con la naturaleza. Tal como sucede en Nietzsche, lo dionisiaco “entraña esta doble posibilidad” (Sánchez Meca, 2000: 37).

› La función mediadora de las imágenes

En su conferencia de 1922 —presentada en el marco de su internación psiquiátrica y publicada póstumamente bajo el título *El ritual de la serpiente*—, Warburg se preguntó por la relevancia que tiene la mediación de los afectos por las imágenes; esto es, se preguntó por el rol que éstas cumplen en el pasaje desde el vínculo inmediato con los afectos, al distanciamiento espiritual que permite lidiar con las fuerzas de la naturaleza, evitando que el mundo humano derive en el caos (Warburg, 2004: 64-66). A esta distancia se refirió el autor con el concepto de *Denkraum*, “espacio para el pensamiento” que daría lugar, en la interpretación de Gombrich, a una “evolución de la cultura en términos de la conquista del miedo” (Gombrich, 1992a: 93). Solamente mediante la reflexión, continúa Gombrich, se habría creado “ese intervalo entre estímulo y acción que distingue al hombre civilizado de las criaturas instintivas” (93). Pero también según el diagnóstico de Warburg, ese espacio estaría en riesgo de extinción debido a ciertos inventos de la civilización moderna (como el telégrafo o el teléfono) tendientes a suplantarlo por la “conexión fugaz” que instaura una cercanía aniquilante. Y el riesgo de esta inmediatez sería, según

aquí hemos interpretado, el de dar lugar a un mundo en el que las pasiones y los impulsos instintivos se conducirían a una descarga inmediata, irreflexiva y violenta. La pasión parece requerir de su morigeración, y a ese fin sirve la mediación de la imagen, ocasión para tomar distancia y reflexionar: para volver sobre sí de manera de transformarse a uno mismo; o bien para relacionarse con la otredad de un modo distinto al de la dominación. Dicho de otro modo, la distancia contemplativa que instaura la obra de arte —tal como la piensa Warburg en 1922— sería una pieza clave para darle un lugar mediado al *pathos*. Pero también para evitar su sometimiento, lo que parece suceder a partir del triunfo del racionalismo apolíneo del siglo XVIII, siglo que tal vez podamos interpretar como el comienzo de un paulatino y lamentable desfallecer de esa fuerza pagana pasional vitalizante, y el comienzo de una época en la que lo que el historiador llama el *Denkraum* comienza a debilitarse.

Si ponemos ahora en relación las reflexiones warburgianas en torno a los *Pathosformeln* —y el modo en que en ellos constelan el elemento patético con el expresivo y configurador, con su preocupación por la progresiva extinción de los *Denkräume*—, podemos preguntarnos si esa apertura patética de la que dan cuenta los *Pathosformeln*, si esa atención a lo diverso, a lo que no puede subsumirse bajo el poder identificador de la razón, no posibilita un vínculo receptivo y por ello menos violento con la naturaleza interior y exterior al hombre. A este diverso acercamiento a la naturaleza tal vez lo podríamos denominar como mimético, en un sentido similar al que destaca Ruvituso cuando afirma que los maestros de la pintura renacentista apelaron a los antiguos por considerarlos modelos de la pintura entendida como actividad mimética. Y esto implicaría que su inspiración para representar el movimiento y la vitalidad no habría nacido meramente de la imitación de los antiguos, sino asimismo de lo que los antiguos habrían logrado a la perfección, es decir: la imitación de la naturaleza (Ruvituso, 2019: 87). Recordemos que el término *pathetisch* alude también a esa actitud teatral y coreográfica que, como en los rituales mágicos, procura acercarse a la otredad no gracias a su control sino mediante su imitación.⁸ Una imitación que supone el reconocimiento de cierta limitación de lo humano y el respeto a lo diverso. Una actitud que posibilita, pues, una toma de distancia reflexiva que permite criticar lo que sin esa mediación se daría por obvio, lo no pensado. Podemos ejemplos de esta mediación que ofrecen las imágenes en dos casos más.

En “El arte del retrato y la burguesía florentina”, cuando Warburg analiza algunos de los frescos encargados por Francesco Sassetti a Ghirlandaio para su capilla familiar, se detiene en la tradicional costumbre renacentista de hacer participar al donante de la escena sagrada retratada (en este caso referida a la leyenda de San Francisco). Pero esta intrusión profana en un imagen religiosa no es leída por Warburg en términos meramente secularizantes, sino que compara la inclusión del retrato del donante con la

⁸ En este punto Adorno y Horkheimer brindan un marco teórico útil al plantear la oposición entre una actitud mimética frente a una naturaleza concebida como “animada”, y la actitud de dominio que la ciencia moderna impondrá sobre una naturaleza pensada como “desencantada”. El pensamiento mimético, cercano a las prácticas mágicas pre-modernas, busca imitar a la naturaleza —mediante teatralizaciones, usos performativos del cuerpo, del lenguaje y de artefactos— de manera de simultáneamente invocar y conjurar a aquello que teme: “El mago se asemeja a los demonios: para asustarlos o aplacarlos, él mismo se comporta de forma aterradora o amable. (...) su oficio es la repetición” (Adorno y Horkheimer, 1998: 65). Él busca hacerse igual, abandonarse a lo otro de sí. Pero la máscara no es el animal, con lo cual la materialidad misma del medio de imitación instaura una diferencia con lo imitado. Así, este impulso de asimilación con aquello que se intenta apaciguar supone asimismo el reconocimiento de cierta limitación humana frente al poder sobreabundante de eso otro que excede a su control. Ahora bien, es este exceso de lo natural frente al poderio subjetivo lo que el pensamiento moderno habría reprimido y olvidado, configurando gracias a ello una progresiva separación entre animalidad y humanidad, en tanto el sujeto se afirmará en esa “liberación” y alejamiento de la naturaleza. Así, mientras que en la mimesis mágica se mantenía cierta distancia temerosa frente a la naturaleza y una intención de adaptarse a ella, a lo absolutamente otro del sujeto; el pensamiento “ilustrado” moderno operará según el principio de identidad neutralizando toda diferencia, marcando toda irracionalidad con el estigma de la ruina (84) y convirtiendo al mundo exterior en mero reflejo de la subjetividad, sometido a ésta. En síntesis, mientras que la mimesis se asimilaba a la naturaleza circundante, esta moderna “falsa proyección asimila, en cambio, el ambiente a sí misma” (231) olvidando “la naturaleza en el sujeto” (93).

“actitud devota del hombre implorante que, llevado por el agradecimiento o la esperanza, coloca el exvoto de su retrato en cera junto a una imagen milagrosa” (Warburg, 2005: 151). Así, entiende la inclusión del retrato del comitente como una suerte de ofrenda material al santo, práctica que hundía sus raíces en una costumbre que la iglesia católica había permitido a los gentiles conversos: en la iglesia de *Santissima Annunziata*, por caso, se les había permitido colocar retratos de cera de tamaño natural (llamadas *voti*) en proximidad a las imágenes sagradas, de manera de “vincularse a la divinidad a través de la imagen de uno mismo” (2005: 151). Warburg asocia, pues, esta costumbre que tacha de mágica fetichista, con el retrato de Sassetti, que en comparación habría constituido un “esfuerzo más discreto de aproximarse a la divinidad mediante el parecido pictórico” (151). El historiador celebra este modo de resolver las contradicciones internas del hombre renacentista (entre el idealista cristiano y el mundano comerciante pagano en este caso; entre el dionisiaco pasional y el racional apolíneo en el que aquí nos ocupa). Y lo hace porque parece preferir la búsqueda de semejanza y simpatía —es decir, de relaciones miméticas o de contagio con la “otredad” que en principio pone en riesgo a nuestro yo—, a las relaciones de dominio y servidumbre. Así, las mismas fuerzas que podrían aniquilarse mutuamente, pueden ser en cambio “equilibradas en el interior de un mismo individuo”, fecundándose y “ampliando con ello las fronteras de su personalidad” (Warburg, 2005: 152).

En “Fragmento sobre la ninfa” Gombrich nos permite visualizar otra potencia, liberadora en este caso, de la mediación mimética que aportan las imágenes. Allí se pregunta sobre la relevancia de la figura de la ninfa en la época en la que escribió Warburg. Con ese fin describe en primer lugar cómo hacia 1900 una joven “respetable” era aquella que se atenía a estrictas normas de conducta, que hacían que acciones tan simples como levantar los brazos por encima de los hombros o andar en bicicleta fueran consideradas como impropias o provocativas (Gombrich, 1986: 109-110). En ese contexto la actualización mimética de figura de la ninfa —que siguiendo a Warburg, Gombrich reconoce por ejemplo en los audaces movimientos y vestimentas ligeras de Isadora Duncan—, habría contribuido a la lucha por la emancipación de las mujeres. La disputa en torno a la representación, y la presentación en público, de la figura femenina y de sus vestimentas —por caso, relativa a la liberación de las ballenas o los cuellos rígidos y su sustitución por prendas sueltas y cómodas—, debería insertarse así en un escenario más amplio en el que se juega la libertad de los cuerpos, los movimientos y las elecciones de las mujeres. Vemos también en esta actualización de la ninfa, pues, una potencia mimética de la imagen. Esto es, vemos cómo la aproximación a la ninfa mediante el parecido, que ciertas mujeres de principios del siglo XX llevaron a cabo, pudo contribuir a emanciparse en alguna medida de la opresión de su propia época. Así, comprobamos nuevamente no sólo la ampliación del horizonte simbólico de la ninfa, sino también el rol performativo que la mediación de la imagen puede tener en un nuevo contexto. Con este último ejemplo podemos ver asimismo cómo el significado de un *Pathosformel* no puede clausurarse en un sentido último y definitivo. Esta apertura, según Sandra Szir, está presente a lo largo de todo el rescate de Warburg, quien entendía a las tensiones como impulsoras de nuevas interacciones: “La ninfa era diosa pagana (...) violenta, cortadora de cabezas (...), pero podía a su vez ser perseguida y violentada” (Szir, 2019: 25). Se trata, pues, de una multiplicidad dinámica cuya “vida” histórica no puede clausurarse en un sentido primero ni último. Como afirma Giorgio Agamben, en tanto figura hecha de tiempo, la ninfa —como todo *Pathosformel*— constituye una figura híbrida, *indiscernible*, que oscila entre la originalidad y la repetición, entre la forma y la materia (Agamben, 2007: 18-19).

› Conclusiones

A lo largo del trabajo hemos indagado en el modo en que Warburg rastrea la “posvida” o pervivencia de la Antigüedad (*das Nachleben der Antike*) en el arte renacentista. En tal sentido nos hemos referido a ese doble legado antiguo que él rastrea visualmente, constituido por una tensión entre el equilibrio, la quietud y serenidad apolíneas por un lado, y la fuerza patética dionisiaca por el otro. Pero hemos también pretendido extender la indagación más allá del Renacimiento para preguntarnos si lo que descubre Warburg allí puede acaso hablarnos de impulsos humanos permanentes, que explicarían la persistente eficacia de los *Pathosformeln* en diversos contextos históricos. Hemos visto asimismo cómo la pregunta por esos impulsos humanos perennes nos lleva a una respuesta warburguiana no humanista que —en cercanía con la solución nietzscheana—, nos permite pensar “lo humano” a la luz de distintas figuras históricas de la subjetividad, delineando una condición humana que persiste diferenciándose. En tal sentido nos hemos detenido en el concepto de “fórmula” del *pathos*, interpretándolo como constelación dinámica de contenidos y formas, capaz de transmitir eficazmente un “mismo” afecto. Y hemos propuesto la idea de que los *Pathosformeln* podrían pensarse como artefactos teórico-metodológicos que, al dar cuenta de ciertos enlaces transitorios entre fuerzas, se constituirían en puerta de entrada para pensar a ciertas figuras de la subjetividad también en términos de nodos momentáneos de convergencia. El cuerpo representado, como vimos, se constituye en Warburg en plataforma privilegiada para acceder a estas constelaciones entre lo “natural” y lo histórico, es decir, para comprender a estos afectos perennes que sin embargo coagulan cada vez en una nueva “imagen”. Dicho de otro modo, podríamos pensar a los diversos *Pathosformeln* como composiciones históricamente determinadas en los que el *pathos* dionisiaco se ve “conformado”, puesto bajo una figura apolínea, dando cuenta de un modo transitorio de actualizar fuerzas que persisten. Así, la (pos)vida de las obras se emanciparía de la vida biológica para dar cuenta, sin embargo, de algo profundamente humano.

Sobre este trasfondo hemos analizado dos fórmulas diversas del *pathos*: la ninfa y la muerte de Orfeo. En el primer caso, vimos cómo la afectividad en general —y la pasión en particular—, fue representada en cuerpos jóvenes y dinámicos, en sus vestimentas y ornamentos etéreos, dando lugar a una figura en la que la afección pasional parece constituirse en causa de movimiento vital. Vimos también cómo esta sugestión visual de la vida intensificada por el *pathos*, les habría permitido a los pintores, según Warburg, resolver “el problema más difícil de las artes plásticas”: el referido a la representación o “encarnación” del principio vital invisible en el cuerpo material y visible. En el caso de la representación de la muerte de Orfeo nos encontramos, en cambio, con imágenes del sufrimiento y de la muerte que permitirán dar cuenta de una deriva pasiva de la afectividad. Orfeo representa, según esta interpretación, el posible destino disolvente para la subjetividad de las potencias dionisiacas. Como representación del cuerpo lacerado y sufriente, y de la inminente muerte, Orfeo daría cuenta así de esta deriva extrema del *pathos*, en la que se trata de un padecer paralizante que en lugar de potenciar al cuerpo, le sustrae su energía vital. En función de este recorrido por diversos *Pathosformeln*, nos hemos preguntado si la apertura tanto al placer como al dolor que ellos mediatizan y posibilitan, debe ser pensada en la obra de Warburg en términos puramente negativos —en tanto dejaría al sujeto que experimenta dichos *pathos* en condición de mera pasividad—; o bien si dicha apertura permite pensar a la naturaleza sensible humana como fuente de actividad subjetiva, esto es, en términos de una invaluable fuerza motriz. Como respuesta, nuestra hipótesis de trabajo fue que mientras que la ninfa daría cuenta de un modo específico de traducir el *pathos* dionisiaco en figuras, aquel que permite plasmarlo en términos

de una fuerza movilizante y vital, y que construye por tanto imágenes del cuerpo vivo (*Leib*); la figura de Orfeo, en cambio, nos presenta mediante la representación del *Körper* —mero cuerpo destinado a la muerte, a la indiferenciación con la naturaleza— una imagen del sujeto que padece pasivamente las fuerzas disolutivas del *pathos*.

Ahora bien, dado que los *Pathosformeln* parecen concentrarse en el elemento afectivo de la constelación dionisiaco-apolínea, es válido preguntarse en qué lugar queda el momento apolíneo que, según vimos, según Warburg no debería ser dejado de lado. En este punto, asumimos que dicho momento está ya operando en la puesta en "forma", es decir, en la traducción de la experiencia afectiva al campo de la imagen. Y que esto supone, por tanto, una mediación sensible del *pathos*, que permite tomar cierta distancia respecto de esas fuerzas que habitan en el hombre. De manera que, lo que tendríamos en la contraposición entre la ninfa y Orfeo, serían diversos modos de "conformar" o poner al *pathos* bajo una figura. Esto, sumado a las referencias apolíneas que encuentra Warburg también en el contexto compositivo en el que se insertan dichos *Pathosformeln* (en el caso de la ninfa de Botticelli, presente en los estados de ánimo serenos y de belleza estática que aparecen en otros personajes; y en el caso del Orfeo de Dürero, en las proporciones ideales aplicadas a la representación de los cuerpos). Esta reflexión nos lleva a preguntarnos más en general en qué medida la ponderación positiva del elemento pasional en Warburg depende de su mediación en una obra de arte, y por tanto, de su anclaje en una materialidad que permite poner distancia respecto de la manifestación inmediata de los afectos.

Pareciera ser posible concluir que sólo mediada por una determinada "forma" apolínea de la representación, la pasión logra ser productiva, fuente de actividad antes que mero padecer. Caso contrario, si se libera de forma in-mediata —o bien si coagula en figuras de la pasividad— tiende a ser destructiva. De allí el valor de la imagen entendida como un particular espacio de pensamiento o *Denkraum* que, según creemos y hemos propuesto, tendría la especificidad de ofrecer un vínculo mimético con aquello ante lo cual el sujeto moderno y racional tiende a sentirse amenazado. Esto es, las imágenes miméticas como las que hemos analizado, ofrecerían la posibilidad de acercarse a esas fuerzas que se presentan como excediendo al sujeto racional (sea bajo el nombre de naturaleza, pasiones, muerte, o divinidad) mediante vínculos de semejanza y simpatía —antes que de dominio de un lado y sumisión del otro—. En tal sentido, creemos que en la propuesta de Warburg la imitación evita y suplanta a la dominación. De esta forma, así como el retrato pensado como exvoto permitía el tránsito entre dos cosmovisiones que convivían al interior del individuo renacentista, permitiendo comprender lo nuevo "sin por ello renunciar a lo antiguo"; figuras como la de la ninfa y Orfeo permitirían comprender lo racional sin renunciar a lo pasional. Así, Warburg habría apostado por un modo de lidiar con aquello que amenaza con fragmentar al sujeto moderno, caracterizado por permitir la aproximación a esta alteridad mediante relaciones miméticas, de contagio y de simpatía antes que de dominio y servidumbre. En este escenario, mientras que paradójicamente el dominio sobre sí —esto es, del sujeto racional sobre los propios instintos y pasiones— conduciría a la esclavitud, a la pérdida de parte de lo humano; la imitación, en tanto vínculo con la propia naturaleza mediada por la imagen, parecería en cambio ser condición de cierta liberación y potenciación subjetiva. En definitiva, la mediación de lo natural humano en la imagen, parece en Warburg habilitar una recuperación de la naturaleza dentro —y probablemente también fuera— del sujeto racional.

› Bibliografía

- › Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- › Agamben, G. (2007). *Ninfas*. Pre-Textos.
- › Burucúa, J. E. (1992). Introducción. En J. E. Burucúa (Comp.), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (pp. 7-15). Centro Editor de América Latina.
- › Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Abada.
- › Forster, K. (2005). Introducción. En A. Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 11-56). Alianza.
- › Gombrich, E. (1986). Fragment on the Nympha. En *Aby Warburg: an intellectual biography* (pp. 105-127). University of Chicago Press.
- › Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Alianza.
- › Gombrich, E. (1992a). La ambivalencia de la tradición clásica. Psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929). En J. E. Burucúa (Comp.), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (pp. 93-116). Centro Editor de América Latina.
- › Pavón de Urbina, J. M. (2014). *Diccionario Manual Griego clásico-Español*. Vox.
- › Ruvituso, F. (2019). Tensiones y supervivencias. Apuntes sobre la iconología de Aby Warburg. En R. Hitz, F. Ruvituso, J. C. Pedroni (Coords.), *Historiografías del arte Debates y perspectivas teóricas* (pp. 78-109). Editorial de la Universidad de La Plata.
- › Sánchez Meca, D. (2000). Lo dionisiaco y la nueva comprensión de la modernidad. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 2, 31-53.
- › Szir, S. (2019). La ninfa. En J. E. Burucúa (Ed.), *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg* (pp. 22-43). Museo Nacional de Bellas Artes.
- › Santos, F. (2008). Aby Warburg, *Nachleben* de un páthos [Conferencia]. VI Jornadas Nacionales de Arte. La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38900>
- › Vargas, M. (2014). La vida después de la vida. El concepto de *Nachleben* en Benjamin y Warburg. *Thémata. Revista de Filosofía*, 49, 317-331.
- › Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. Sexto Piso.
- › Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza.