NEW LEFT REVIEW 107

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2017

EDITORIAL

Daniel Finn — Las cloacas de Erdoğan — 7

ARTÍCULOS

Cengiz Gunes — La nueva izquierda de Turquía — 13
Régis Debray — Civilización, una gramática — 37

MEMORIAS

Roberto Schwarz — Antonio Candido, 1918-2017 — 51
Charnvit Kasetsiri — Ben Anderson, 1936-2015 — 61

ARTÍCULOS

Leonardo Impett y Franco Moretti — *Totentanz* — 73
Rebecca Lossin — Contra la biblioteca universal — 105

CRÍTICA

Thomas Meaney — Miedo a una Europa latina — 123
David Broder — *Ex oriente lux* — 139
Esther Leslie — El gabinete de Kracauer — 159

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO 25M DEMOCRACIA

tds traficantes de sueños

Suscríbete

LEONARDO IMPETT Y FRANCO MORETTI

TOTENTANZ

Operacionalización de las Pathosformeln de Aby Warburg

I. MNEMOSYNE

El presente estudio tiene como objeto uno de los proyectos más ambiciosos de la historia del arte del siglo XX: el *Atlas Mnemosyne*, concebido por Aby Warburg en el verano de 1926 –cuando en su diario aparece la primera mención de un *Bilderatlas*, o «atlas de imágenes»– y truncado tres años más tarde, inconcluso, por el repentino fallecimiento del autor, en 1929. *Mnemosyne* constaba de una serie de grandes paneles negros, de unos 170 por 140 centímetros, en los que se pegaban fotografías en blanco y negro de cuadros, esculturas, páginas de libro, sellos, recortes de periódico, cartas de tarot, monedas y otros tipos de imágenes (ilustración 1). Warburg siguió cambiando el orden de los paneles y la posición de las imágenes hasta el final, y hay registradas tres versiones principales del *Atlas*: una de 1928 (la «versión 1-43», con seiscientas ochenta y dos imágenes); otra de los primeros meses de 1929, con setenta y un paneles y mil cincuenta imágenes; y aquella en la que Warburg trabajaba en el momento de su muerte, conocida también como la «versión 1-79», con sesenta y tres paneles y novecientas setenta y una imágenes (la que nosotros examinaremos). Pero Warburg planeaba crear más paneles –posiblemente *muchos* más[1]– y no cabe duda de que *Mnemosyne* es un objeto de estudio tremendamente inacabado e inestable.

[1] En una de las últimas entradas de su diario, en octubre de 1929, Warburg habla de un «Atlas von circa 200 Tafeln»: véase Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. VII, ed. por Karen Michels y Charlotte Schoell-Glass, Berlín, 2001, p. 543.

Ilustración 1: *Mnemosyne, Panel 46*

La joven criada que porta una cesta en el «Nacimiento de San Juan Bautista» de Ghirlandaio (la tercera imagen en la fila superior del panel), a quien Warburg se refería a menudo como la «ninfa», se estudiará más adelante. Con sus veintisiete imágenes, este panel tiene casi el doble que la media del Atlas, situada algo por encima de las quince imágenes. Fotografía cortesía del Warburg Institute.

Para Warburg, estas miles de imágenes estaban interconectadas, y la ambición del *Atlas* era visualizar –a través del impacto de un montaje gigantesco– la similitud morfológica a lo largo del tiempo histórico. Eso es el *Atlas*: el punto de encuentro entre forma e historia. Dos conceptos habitualmente discordantes entre sí y que él quería reunir. ¿Pero cómo se supone que debemos ver exactamente esta conjunción? ¿Cómo se supone, por ejemplo, que debemos leer estos paneles? ¿De izquierda a derecha, de arriba abajo, del centro hacia la periferia?[2]. El tamaño y la posición de las imágenes varía y, por lo tanto, también su importancia; los pies de foto, no recopilados en su totalidad hasta la muerte de Warburg, son extremadamente lacónicos, crípticos incluso; los textos que escribió para el *Atlas* son muy pocos y extremadamente comprimidos, de modo que se puede decir que Gombrich tenía razón al comparar, en su biografía intelectual de Warburg, el *Mnemosyne* con «ciertos tipos de poesía del siglo XX» –debía de estar pensando en los *Cantos* de Pound o en la *Waste Land* de Eliot– «en los que cantidades enormes de alusiones históricas y literarias ocultan y revelan capas sobre capas de significados personales»[3]. Una obra enigmática, en otras palabras; a menudo comparada con la *Passagenwerk* de Benjamin, pero en realidad mucho más esquiva. La mayor creación conceptual de Warburg, la *Pathosformel* o fórmula de (expresión del) *Pathos,* ofrece sin embargo un hilo para recorrer el laberinto. Pasión, emoción, sufrimiento, agitación: *Pathos* es un término con muchos (quizá demasiados) matices semánticos[4], aunque todos comparten el grado «superlativo» (palabra de Warburg) del sentimiento implicado. «Fórmulas antiguas de intensificada expresión física o psíquica», como escribió en el ensayo sobre Durero en el que introdujo la noción[5]; «signo externo» de «un estado de agitación o emoción interna»,

---

[2] «No se sabe muy bien por qué algunas imágenes son privilegiadas con un tamaño relativamente grande o una posición central», escribe por ejemplo Christopher Johnson, «y por qué otras aparecen devaluadas por su pequeñez o su posición marginal». Véase Christopher Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca (NY), 2012, p. ix. En el caso de la ilustración 1, por ejemplo, la imagen «central» es la doncella de la esquina derecha de la tercera imagen de la fila superior: algo que ni mucho menos resulta obvio para un observador. Y la regla cambia de un panel a otro.

[3] Ernst Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Chicago, 1986, p. 302 [ed, cast.: *Aby Warburg, una biografía intelectual*, Madrid, 1992].

[4] «Típica [de la semántica histórica de «*Pathos*»] es una masiva polisemia tanto del concepto como del objeto»: Ulrich Port, *Pathosformeln: Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888*), Múnich, 2005, p. 23.

[5] Aby Warburg, «Dürer and Italian Antiquity» (1905), ahora en *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, 1999, p. 555 [ed. cast.: «Durero y la Antigüedad italiana», *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, 2005].

como indica el ensayo sobre Botticelli[6]. Una imagen del cuerpo, que a la vez invoca una emoción especialmente intensa.

Un concepto muy potente, el de *Pathosformel*, porque logra combinar opuestos semánticos[7]. *Pathos* y *Formel*: una fuerza repentina y abrumadora, y un patrón estable que se reproduce a lo largo del tiempo, y que de ese modo permite el *Nachleben* (pervivencia, supervivencia, persistencia: otra de las palabras clave de Warburg) de la antigüedad en la Europa moderna. «Las fórmulas del *pathos* dinámico *all'antica*», escribe Warburg en la «Introducción» de *Mnemosyne*, alcanzaron una «hegemonía abrumadora» entre las convenciones artísticas; el término vuelve en las anotaciones a los paneles 40 («infanticidio [...] Exceso de *Pathosformel*») y 57 («*Pathosformel* en Durero»), mientras que *Pathos* se asocia de diversos modos con los paneles 41, 41a, 42, 44, 49, 52, 70 y 73. Si el *Bilderatlas* tiene un centro, la *Pathosformel* es ese centro.

Se han realizado trabajos excelentes sobre las *Pathosformeln*; pero, que sepamos, nadie ha intentado aún «operacionalizar» el concepto, es decir, transformarlo en una serie de operaciones cuantificables, convirtiéndolo así en instrumento para *medir* de hecho los objetos a los que hace referencia. El hecho de que claramente la *Pathosformel* no fuese concebida pensando en este resultado dificulta el intento, obviamente,

---

[6] Aby Warburg, «Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*: An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance» (1893), en *The Renewal of Pagan Antiquity*, cit., p. 141 [ed. cast.: «*El Nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Sandro Botticelli», en *El renacimiento del paganismo*, cit.]. Hay una marcada similitud entre las formulaciones de Warburg y el famoso párrafo de T. S. Eliot sobre el «correlato objetivo» en el ensayo titulado «Hamlet and His Problems»: «El único modo de expresar la emoción en la forma del arte es buscando un "correlato objetivo"; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de esa emoción *particular*; de modo tal que, cuando se den los hechos externos que deben terminar en experiencia sensorial, la emoción se evoque de inmediato». Véase T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (1920), Nueva York, 1972, p. 100 [ed. cast.: *El bosque sagrado*, Madrid, 2004].

[7] A este respecto, véase en especial Salvatore Settis, «Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion», en Wolfgang Kemp *et al.* (eds.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Band I, Berlín, 1997, pp. 39-44. También se ha observado a menudo la analogía entre la tensión interior del concepto de Warburg y la polaridad nietzscheana entre lo dionisiaco y lo apolíneo (un ejemplo reciente es el artículo de Colleen Becker, «Aby Warburg's *Pathosformel* as methodological paradigm», *Journal of Art Historiography*, vol. 9, 2013, pp. 12 ss.); en la «Introducción» a *Mnemosyne*, el propio Warburg había observado irónicamente que ya no era «necesario [...] adoptar una postura revolucionaria para determinar *l'essence de l'Antiquite dans le symbole du double Hermès Apollon-Dionysos*». A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne: Einleitung*, en *Gesammelte Schriften*, II.I, Berlín, 2012, p. 4 [ed. cast.: *Atlas Mnemosyne*, Madrid, 2010].

pero también lo hace más significativo, puesto que prácticamente todos los principales conceptos de historia del arte, teoría literaria, estética, etcétera plantean exactamente el mismo problema, la investigación en historia cultural cuantitativa debe pasar por alto todos los conceptos existentes, lo cual sería una barbaridad, o buscar un modo de usarlos para «medir» la realidad. Pero hablar de «operacionalizar un concepto» es un poco engañoso, porque sugiere que se logra trabajar sobre el concepto de inmediato cuando, de hecho, el primer paso del proceso consiste en descomponer dicho concepto, para determinar cuáles de sus elementos están *abiertos a cuantificación* –porque ese es, para empezar, el objetivo de la operacionalización–, pero también son *esenciales para la arquitectura del concepto*[8]. Queremos operacionalizar el núcleo del concepto, no cualquier aspecto periférico que resulte fácil de cuantificar. Antes de comenzar con el cómputo hay que *analizar* realmente el concepto: descomponerlo y considerar el valor de sus diversos elementos.

Y lo primero que percibimos, al hacerlo, es el desequilibrio interno de la *Pathosformel*. *Pathos* y *Formel* no solo son semánticos opuestos, sino que también tienen pesos conceptuales muy distintos: el *Pathos* es mucho más importante que la *Formel*. La creatividad de Warburg cuando escribe sobre el primero es extraordinaria: en la «Introducción» al *Mnemosyne,* un texto muy breve de cuatro o cinco páginas, encontramos «fervor orgiástico», «impresiones fóbicas», «la más elevada emoción interior», «experiencia apasionada», «exaltación pagana», «liberación sin límites», «abandono interior», «ebriedad homicida», «fervor paroxístico» «elocuencia resonante», y así en adelante. Se trata sin duda de una noción que dispara su imaginación. *Formel*, nada en absoluto. Empezamos nuestro trabajo, por lo tanto, dividiendo el concepto y buscando maneras de «medir» el *Pathos*.

2. ANATOMÍA DEL *PATHOS*

Un poco de bibliografía secundaria. En las *Pathosformeln* «los movimientos externos de todo el cuerpo [...] transmiten la emoción interior», escribe David Freedberg: «cuerpos oscilantes, ropajes en brioso

[8] Respecto a un intento en esta dirección, véase la operacionalización del concepto de «colisión trágica» en la *Estética* hegeliana, efectuada en Franco Moretti, «Operationalizing», noviembre-diciembre de 2013; ed. en cast.: «Operacionalizar», o la función de la medición en la teoría literaria», *NLR* 84, enero-febrero de 2014.

movimiento, y cabello volando al viento transmitían estados interiores de excitación psíquica». El concepto «daba a la historia del arte acceso a [la] dimensión antropológica fundamental [...] del *síntoma* [...] entendido como *movimiento en los cuerpos*», añade Georges Didi-Huberman; y Philippe-Alain Michaud, en *Aby Warburg and the Image in Motion*, afirmaba lo siguiente: «No era el cuerpo inmóvil, equilibrado, el que servía de modelo para la imitación de la Antigüedad, como en Winckelmann [sino] el cuerpo atrapado en un juego de fuerzas abrumadoras». Un cuerpo «histérico», concluye Sigrid Schade en un ensayo que describe a una de las pacientes de Charcot efectuando un «alfabeto de gestos apasionados con su cuerpo»[9].

Movimientos de todo el cuerpo... cuerpos oscilantes... cuerpo histérico... cuerpo atrapado en un juego de fuerzas abrumadoras... ¿Y el rostro? Silencio. Extraño. Más extraño aún si tenemos en cuenta la función que el rostro desempeña en un texto crucial –*La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, de Darwin: «Por fin un libro que me ayuda»[10]– encontrado por Warburg a lo largo del camino que lo conduciría a la *Pathosformel*. Warburg trabajaría en el modo en el que estas imágenes transmiten emociones interiores, el libro de Darwin contiene treinta y cuatro imágenes de emociones humanas, y en treinta y dos de ellas, el análisis se centra en el rostro[11]. Los «músculos que rodean los

[9] David Freedberg, «Memory in Art: History and the Neuroscience of Response», en Suzanne Nalbantian *et al.* (eds.), *The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, Cambridge (MA), 2011, p. 349; Georges Didi-Huberman, «Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)», prefacio al libro de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Nueva York, 2007, p. 15 [ed. cast.: *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, Buenos Aires, 2017]; Sigrid Schade, «Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body», *Art History*, diciembre de 1995, p. 509.

[10] El primero que citó las palabras «*Endlich ein Buch, das mir hilft*» fue Gombrich (*Aby Warburg*, cit., p. 72) sin mencionar fechas. En una conferencia pronunciada en el Warburg Institute en 2016, Sigrid Weigel mostró que las palabras aparecieron por primera vez en el diario de Warburg el 26 de noviembre de 1888, y fueron más tarde transcritas *verbatim* en la edición alemana del texto de Darwin que le entregó a Kreuzlingen treinta y seis años después, en 1924.

[11] Las dos excepciones hacen referencia al sentimiento de impotencia expresado por el encogimiento de hombros, posiblemente la más débil de todas las emociones del libro. Las fotos de las emociones en niños incluyen a menudo todo el cuerpo, pero el análisis se centra por lo general en los rostros, e incluso la tipografía del libro dirige a los lectores en la misma dirección: en las páginas sobre la «expresión del sufrimiento» en niños, el titulillo de página llama la atención sobre el «llanto»; más adelante, menciona las «cejas oblicuas» en referencia a imágenes de «dolor». En el caso de las emociones en adultos, catorce de diecinueve imágenes muestran *solo* el rostro; el cuerpo ni siquiera es visible, ni mucho menos significativo.

ojos» se analizan ya en la segunda página de la introducción; las «cejas» las «comisuras de la boca», los «músculos faciales», el «fruncimiento del entrecejo» y el «sonrojo» siguen en las dos páginas siguientes; «A menudo tendré que referirme [...] a los músculos del rostro humano», explica Darwin, y las tres primeras imágenes del libro son de hecho dibujos anatómicos de estos músculos. Al reafirmar la importancia del libro de Darwin para la trayectoria de Warburg, Carlo Ginzburg señala una página concreta centrada en la «risa», las «sonrisas», el «semblante surcado de lágrimas» y «el cambio repentino de la risa al llanto»[12]. Darwin se centró «sobre todo en las expresiones faciales», concluye Philip Fisher en *The Vehement Passions*, y nosotros estamos completamente de acuerdo[13].

Un libro que me ayuda. Y después Warburg hace lo contrario de lo que había hecho Darwin. No porque no le interesen las expresiones faciales en sí: «El arte del retrato y la burguesía florentina» (1902), con su asombroso análisis de seis semblantes que emergen del «inframundo», lo deja completamente claro. Pero a Warburg no le interesaba la expresión facial *en conexión con el Pathos*. Sus observaciones de que en Botticelli el cabello en movimiento es señal de «agitación y emoción interior» son perfectas a este respecto: el cabello acerca el *Pathos* al rostro tanto como es posible –literalmente lo adhiere al rostro– *sin involucrarlo de hecho*[14]. Hay algo extremo en esta omisión, pero lo importante es que Warburg acertó: al centrarse en el cuerpo y no en el rostro subrayaba la discontinuidad entre su *Pathos* y las emociones de Darwin. El significado de *Pathos* y la relación de este con el concepto moderno de las emociones son por supuesto cuestiones extremadamente amplias; pero, dicho con rotundidad, el *Pathos* es demasiado poderoso como para ser transmitido por los movimientos necesariamente muy sutiles de «los músculos que rodean los ojos» y «las comisuras de la boca»; abarca todo el cuerpo; *asume el control* del cuerpo. La persona se ve «dominada» por él: «paralizada» por

---

[12] Carlo Ginzburg, «Le forbici di Warburg», en Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani y Salvatore Settis, *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo*, Milán, 2013, p. 116.

[13] Philip Fisher, *The Vehement Passions*, Princeton, 2002, p. 23.

[14] «La movilidad superficial de las formas accesorias inanimadas, los ropajes y los cabellos», escribe Warburg, «que Poliziano alabó en [Botticelli] como características de obras de arte antiguas, era una señal externa fácilmente manipulada que el pintor podía añadir *siempre que necesitaba crear la apariencia de vida intensificada*. Botticelli hizo buen uso de este recurso para mostrar figuras humanas *en un estado de agitación, o incluso de emoción interior*», A. Warburg, «Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*», cit., p. 141 (cursiva añadida).

el miedo, «inflamada» por la ira, «inundada», «aplastada» «invadida»: todos tiempos pasivos[15]. Por el contrario, nosotros habitualmente «sentimos» una emoción –comportándonos, al menos gramaticalmente, como sujetos activos–, mientras que una pasión nos posee. Y el rostro forma parte de la diferencia: expresar un estado interior mediante movimientos pequeños y sutiles es ya señal de que se ejerce un dominio sobre él, y el dominio es antitético a la idea de *Pathos*.

Siguiendo la lógica implícita de la obra de Warburg, por lo tanto, y de la bibliografía crítica sobre las *Pathosformeln*, excluimos las expresiones faciales de nuestro modelo, porque no parecían pertenecer al núcleo del concepto. Podemos habernos equivocado, por supuesto, pero la decisión resalta un aspecto clave del proceso de operacionalización: nos obliga a *plantear con absoluta claridad nuestra interpretación de un concepto*. O bien incluimos el rostro en nuestra medición, o no. La claridad no es opcional, no es cuestión de estilo: es una restricción lógica. Y probablemente la epistemología de las humanidades ganaría mucho con unas cuantas restricciones más.

Ilustración 2: *Brazos y Pathos: la muerte de Orfeo*

[15] «Mientras que nuestra interpretación moderna de la pasión es esencialmente activa, en la Antigüedad y durante mucho tiempo después el significado de *passio* [en griego: *pathos*] era [...] esencialmente «pasivo» [...] tanto *pathos* como *passio* significan de hecho «sufrimiento» [...]. Tanto la perspectiva estoica como la cristiana [...] consideraban que las pasiones eran males del alma»: Erich Auerbach, «*Passio* as Passion», en *Time, History and Literature*, Princeton (NJ), 2014, p. 165.

En consecuencia: olvidemos el rostro, y centrémonos en los «movimientos externos de todo el cuerpo», como expresa Freedberg. Todo el cuerpo... básicamente brazos y piernas. Las ninfas y las ménades «danzando» y «corriendo» que aparecen en los ensayos florentinos[16]; más aún, los brazos: los brazos levantados de la xilografía veneciana que Warburg destacó en el ensayo en el que por primera vez introdujo la *Pathosformel* como una imagen «muy reveladora» (ilustración 2): cuatro ménades levantan sus espadas, listas para golpear, mientras Orfeo levanta el brazo izquierdo en un vano gesto de defensa. Reflexionando sobre los «gestos humanamente verdaderos» de las *Pathosformeln*, Freedberg menciona «la madre doliente con los brazos extendidos en muestra de lamento»; acerca de los «Desastres» de Goya, observa la tentación de «levantar los propios brazos para bajar el hacha»[17]. Pero la conexión más fuerte entre brazos y *Pathos* procede de tres ensayos de una colección reciente, en la que Salvatore Settis se centra en el brazo muerto de Meleagro y Cristo, que cae formando ángulo recto con el cuerpo (ilustración 3); Carlo Ginzburg analiza los brazos alzados de las ménades, incluida la «Ménade a los pies de la Cruz» del Panel 42 de *Mnemosyne* (ilustración 4); y, la más llamativa de todas, Maria Luisa Catoni destaca la extraña imagen de una mujer que corre hacia delante mientras echa los brazos hacia atrás (ilustración 5)[18].

---

[16] Aby Warburg, «Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*» y «On *Imprese Amorose* in the Earliest Florentine Engravings (1905), en *The Renewal of Pagan Antiquity*, cit. [ed. cast.: «Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas», *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, cit.].

[17] David Freedberg, «Empathy, Motion and Emotion», en Klaus Herding y Antje Krause-Wahl (eds.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, Taunusstein, 2007, pp. 29-38.

[18] Véanse Salvatore Settis, «*Ars moriendi*: Cristo e Meleagro»; Carlo Ginzburg, «Le forbici di Warburg»; y Maria Luisa Catoni, «Donna disperata in movimento. Peripezie di un particolare», en M. L. Catoni, C. Ginzburg, L. Giuliani y S. Settis *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo*, cit. En una anotación lateral, permítasenos añadir que, si bien los brazos son cruciales para las *Pathosformeln*, las manos y los dedos, no. Al principio parece extraño, dado lo «expresivos» que pueden ser –tanto que se ha desarrollado todo un lenguaje a partir de su movimiento– pero, como en el caso anterior del rostro, el *Pathos* no concuerda con la sutileza de la expresión. La frecuente asociación (por parte de Agamben, Michaud y otros) entre la *Pathosformel* y el libro de Andrea de Iorio titulado *La mímica degli anthich investigata nel gestire napoletano* (Nápoles, 1832) –en el que las manos desempeñan sin cuestión la función central– es por lo tanto, en nuestra opinión, completamente errónea. No hace falta sino consultar el índice final de gestos («*Indice terzo, De' gesti*») para comprender que solo analiza tres posiciones de brazos (más una para el «codo», una para el «húmero» y una para los «hombros»), mientras que «dita» y «mani» suman una fenomenología de aproximadamente cuarenta posiciones distintas («*dita curvandosi obliquamente l'uno dopo l'altro*», «*indice e medio rovesci, in diverse posizioni*» y «*mano e dita aperte, ed accostate al naso*»...), de un total aproximado de ciento cincuenta apariciones. Todo esto es completamente incompatible con las observaciones de Warburg sobre el cuerpo humano.

ILUSTRACIÓN 3: *Brazos y Pathos: el brazo muerto de Cristo*

ILUSTRACIÓN 4: «*La ménade a los pies de la Cruz*», *Panel 42*

Bertoldo di Giovanni, *Crucifixión*, bajorrelieve en bronce, 1485-1490, Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

ILUSTRACIÓN 5: *Mujer abalanzándose hacia delante*

Atribuido a Giuliano da Sangallo, *Muerte de Meleagro*, detalle del bajorrelieve de la tumba de Francesco Sassetti, último tercio del siglo XVI, iglesia de Santa Trinità, Florencia.

3. «[...] Y VIO EL CRÁNEO BAJO LA PIEL»

Retomaremos la «mujer desesperada en movimiento» de Catoni al final del artículo. Ahora, al entrar en la parte cuantitativa de este estudio, tenemos que abordar una diferencia fundamental entre la crítica computacional del arte y un trabajo similar sobre literatura o música. Estas últimas tienen formas de notación cuyas unidades son fáciles de codificar, y cuya gramática puede también programarse: con un poco de trabajo, un algoritmo puede detectar de manera incontrovertible voces activas y pasivas en el *Ulises*, o cartografiar la aparición de la quinta justa en Mahler. En el caso de Ghirlandaio y Durero, no tenemos una segmentación comparable del lenguaje. Tómese la introducción de la *Pathosformel* por parte de Warburg mediante una serie de imágenes de la muerte de Orfeo (ilustración 6). Al mirarlas, reconocemos con facilidad una fórmula que se repite a una distancia de veinte siglos. ¿Pero cómo podemos *medir* de hecho esta similitud intuitiva?

Ilustración 6: *Emerge una Pathosformel*

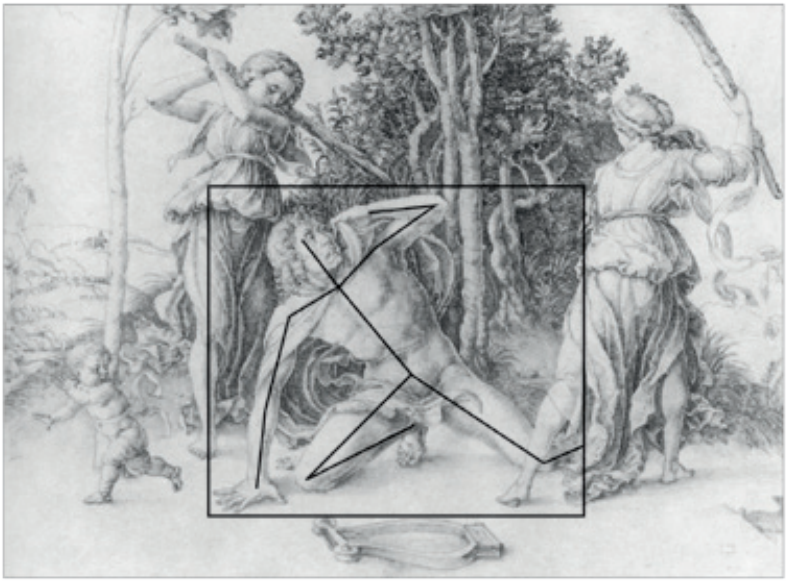
De izquierda a derecha: detalle de un jarrón de Nola, Louvre, 470 a. C.; esbozo copiado de un jarrón del siglo v a. C. hallado en Chiusi, Gian Francesco Gamurrini, *Annali dell'instituto di corrispondenza archeologica*, 1879; xilografía de Ovidio, *Metamorfosis*, Venecia, 1497; grabado noritaliano, finales del siglo xv d. C., escuela de Mategna, Hamburg Kunsthalle; Alberto Durero, «Muerte de Orfeo», 1494, Hamburg Kunsthalle.

La nuestra fue una respuesta en tres pasos. Primero, desligamos figuras humanas individuales de su contexto encerrando cada una de ellas en una especie de «caja»: si el *Pathos* es expresado por el cuerpo, nos centraríamos *solo* en el cuerpo. Segundo, y más drástico, eliminamos el color, la ropa, los rostros, las manos, y redujimos los cuerpos a meros esqueletos (ilustración 7). «Se debería colocar primero cada uno de los huesos, y después añadir sus músculos relativos», había escrito Alberti en *Della Pittura*[19]; y tras completar nuestro trabajo, nos han dicho también que pintores y escultores usan desde hace tiempo maniquíes muy parecidos a nuestros esqueletos. Pero estas no son las razones por las que llegamos a la idea de los esqueletos: no se supone que deban reproducir los pasos reales de la práctica de la pintura (aunque, en ocasiones, quizá también lo hagan); surgieron de la necesidad de tener un sistema de notación compuesto por unidades simples. Y estas figuras de doce varas

[19] Fragmento citado por S. Settis en «*Ars moriendi*: Cristo e Meleagro», cit., p. 102.

proporcionaban exactamente eso: un alfabeto para las *Pathosformeln*. Sabíamos que perdíamos mucho. Pero el alfabeto era más importante[20].

ILUSTRACIÓN 7: *Extracción y rayos X*



Nuestros esqueletos están formados por doce segmentos –las piernas y los muslos, la columna vertebral, los brazos y los antebrazos, los hombros y el cuello– que representan un ajuste entre la precisión anatómica y la reproducibilidad congruente. La razón por la que incluimos los hombros y no las caderas, por ejemplo, es que estas últimas son por lo general invisibles –se sitúan, apenas insinuadas, bajo capas de ropa– y nuestros experimentos iniciales revelaron que se etiquetaban de manera casi aleatoria.

Las figuras del *Bilderatlas* están a menudo reflejadas en un espejo, rotadas y –en la cerámica y en los mapas de constelaciones griegos– incluso cabeza abajo. Si se deja sin compensar, este espectro de posiciones se convertiría rápidamente en un rasgo dominante en los datos. En consecuencia, rotamos cada esqueleto para situar la columna siempre vertical, y reflejar las poses horizontalmente, de manera tal que el brazo más elevado siempre quede a la izquierda. De ese modo obtenemos un ángulo por cada parte, excepto la columna, es decir, once ángulos en total.

[20] Christopher Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, cit., p. 129, cita un fragmento de un libro de Cassirer, *Language and Myth*, que apunta en buena medida en la misma dirección: «Para que el lenguaje crezca hasta convertirse en vehículo del pensamiento, en expresión de conceptos y juicios, esta evolución solo puede alcanzarse a costa de renunciar a la riqueza y a la plenitud de la experiencia inmediata. Al final, lo que queda del contenido de sensaciones y sentimientos concretos que poseía en otro tiempo no es mucho más que un esqueleto desnudo».

La decisión de enderezar la columna es claramente cuestionable, más aún si tenemos en cuenta que varias Pathosformeln (Laocoonte en particular) suponen una fuerte torsión del tronco. Pero no se nos ocurrió ninguna opción alternativa; y el impacto en los resultados parece haber sido, como pronto veremos, insignificante.

En este punto, tomamos nuestra tercera decisión, la más radical: mediríamos solo un tipo de variable: los once ángulos de las articulaciones corporales, combinándolos en «vectores-esqueleto». Si el *Pathos* se transmite mediante «movimientos exteriores», «brazos extendidos» y similares, los ángulos formados por brazos y piernas servirían de medida para el mismo. No «la» medida –con un concepto complejo siempre hay alternativas imaginables–, pero sin duda «una» medida; un representante del trabajo hecho por los músculos de nuestro cuerpo. «Las extremidades extendidas en el espacio [alteran] el porte vertical [...] indicativo de equilibrio y control», observa un reciente ensayo sobre el Cinquecento[21]; y los ángulos rastrean esa alteración. A mayor ángulo, mayor alteración, mayor *Pathos*. No es tan simple, por supuesto, pero esta es la base. Además, los ángulos nos permitían pasar de hecho por alto todo lo correspondiente al cuerpo en sí (tamaño, proporciones, piernas largas, hombros anchos, lo que fuese), para centrarnos exclusivamente *en sus movimientos*. Los ángulos resaltaban *el dinamismo del cuerpo*; la «vida en movimiento» que Warburg había asociado estrechamente con las *Pathosformeln*. Y de nuevo es posible que estemos completamente equivocados en nuestra apuesta por los ángulos; pero es una apuesta *conceptual* –una interpretación de la arquitectura interna de la *Pathosformel*– y no solo una manera cómoda de medir las cosas.

Once ángulos: esto era todo lo que tenía el algoritmo para «reconocer» las *Pathosformeln*. ¿Pero qué es exactamente una *Formel*?

4. «DE LAS FÓRMULAS A LAS FORMAS»

Empezamos señalando el desequilibrio interno del concepto de *Pathosformel*; lo dividimos en *Pathos* y *Formel*, nos centramos en el *Pathos*, lo diseccionamos a su vez en cuerpo, rostro, piernas, brazos... Ahora, los esqueletos nos introducen en el ámbito de la *Formel*: las imágenes

[21] Sharon Fermor, «Movement and gender in sixteenth-century Italian painting», en Kathleen Adler y Marcia Pointon (eds.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge, 1993, pp. 141-143.

concretas se transforman en «esquemas iconográficos» compuestos por «unidades mínimas discretas que son repetibles y combinables», por citar el ensayo de Catoni. Segmentos y ángulos son exactamente eso: unidades discretas, mínimas, combinables y repetibles.

¿Pero son los esqueletos un ejemplo de «fórmula», o de «forma»? Tal vez la pregunta suene un poco exquisita, pero ambos conceptos no son idénticos, y la diferencia parece consistir en que la forma tiene principalmente, por citar la «Introducción» a *Mnemosyne*, una «función anticaótica»[22]: enfrentada al remolino de pasiones y movimientos, la forma efectúa una selección de los materiales que deben representarse, y los organiza en una estructura. Hay en este proceso una cualidad *agonística*: *anti*caótica: «el conflicto [...] entre una capacidad de dar forma y un material que debe ser superado», como Panofsky afirma en su ensayo sobre la *Kunstwollen*[23]. Este sentido de lucha falta en la idea de *Formel*/fórmula, que implica, en primer lugar, una nueva reducción de los elementos –una «forma más pequeña», como el sufijo diminutivo sugiere–, pero también, y esto es más importante, la dimensión completamente nueva del *tiempo*. Una fórmula no es solo una forma «menor», es una forma que *ha aprendido a reproducirse*. La reproducción está siempre en el horizonte del concepto de forma: este es «el elemento repetible en la literatura», como uno de nosotros había dicho en un artículo anterior[24]; hecha de «unidades repetibles», en palabras de Catoni. Pero repet*ible*; todavía no repet*ida*. Las fórmulas actualizan lo que en las formas es mera potencialidad; son formas que han sobrevivido, que han alcanzado un *Nachleben*. Aquí, los dos ejes de *Mnemosyne* convergen hacia un terreno conceptual común: la «forma», con su dominio del caos empírico, emerge como el concepto fundamental de la *morfología* estética, mientras que la «fórmula», con su permanencia en el tiempo, sirve de piedra angular de una *historia* estética.

Punto final. La forma genera la fórmula y nunca la revés. No sorprende, en consecuencia, que las fórmulas susciten un vago sentimiento de nostalgia por ese original que es solo imperfectamente visible en su reproducción. «Los hombres quieren *volver*», escribe Nietzsche en el

---

[22] A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne: Einleitung*, cit., p. 3.
[23] Erwin Panofsky, «Der Begriff des Kunstwollens», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 14, 1920, p. 339.
[24] Franco Moretti, «The Slaughterhouse of Literature», *Modern Language Quarterly*, volumen 61, número 1, marzo de 2000; reimpreso en *Distant Reading*, Londres y Nueva York, 2013.

verano de 1885, reflexionando sobre la nostalgia que para él caracteriza a la filosofía alemana: «de los padres de la Iglesia a los griegos, del norte al sur, de las fórmulas a las formas»[25]. *Aus den Formeln zu den Formen*. Pero en la realidad de las cosas *solo «vemos» las formas por su supervivencia a modo de fórmulas*: una forma que no se ha convertido en fórmula es teóricamente imaginable pero –al no haberse reproducido nunca– sería prácticamente incognoscible. De modo que Warburg tenía razón al basar su morfología histórica en las fórmulas y no en las formas. Y ahora, echemos por fin un vistazo a cómo es la fórmula.

5. NINFA

«¿Qué ha pasado?», escribe André Jolles a Aby Warburg el 23 de diciembre de 1900:

> *Cherchez la femme*, querido. Una joven está practicando un cruel juego conmigo. [...] Corro tras ella, ¿o ella detrás de mí? Ya no lo sé [...]. Ahora es Salomé, bailando con su encanto mortal [...] ahora Judith, orgullosa en su triunfo, transportando con pasos firmes la cabeza del general asesinado. Ahora parece ocultarse en la gracia en ciernes del pequeño Tobías, avanzando a grandes zancadas, con bravura y felicidad [...]. A veces la veo en un serafín [...] o en un Gabriel, transmitiendo la buena nueva [...] en una doncella en la Boda, o en una madre que huye aterrada de la Matanza de los Inocentes. He intentado volver a verla como al principio, en Sta. Maria Novella; pero en este tiempo, se ha multiplicado [...].

Salomé, Judith, Tobías, serafín, Gabriel, doncella, madre... Así es la fórmula. Siempre el mismo tipo fundamental, pero en personificaciones siempre cambiantes. Una de ellas era para Jolles y Warburg especialmente atractiva: la que Jolles había encontrado en Santa Maria Novella, la doncella original que porta una cesta, pintada por Ghirlandaio en la esquina inferior derecha de «El nacimiento de San Juan Bautista», en la capilla Tornabuoni (ilustración 8)

---

[25] Friedrich Nietzsche, *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, vol. 7.3, Nachgelassene Fragment, Herbst 1884-Herbst 1885, Berlín, 1974, p. 413.

ILUSTRACIÓN 8: «*Ces nymphes, je le veux perpétuer*»

«Ninfa. "Tráelo deprisa" en el ciclo Tornabuoni. Domestificación». Visible en varias imágenes del Panel 46 –en ocasiones en una posición central, a veces periférica, o incluso oculta en el fondo– la ninfa se contempla desde diferentes ángulos, y se mueve en distintas direcciones; su figura se desarrolla en el Panel 47 (a modo de «cazadora de cabezas») y en el 48 («Fortuna») y se convierte en una ilustración central del concepto de *Nachleben* planteado por Warburg.

La Ninfa, como la llamaba Warburg, con un nombre que evocaba de inmediato el *Nachleben der Antike*.

La Ninfa y su Panel fueron para nosotros el caso práctico que nos permitió comprobar si los vectores-esqueleto funcionaban. Tomamos todos los cuerpos humanos completamente visibles del Panel 46, los convertimos en vectores-esqueleto, centrados en el primer componente principal del conjunto de datos –es decir, en la serie única de datos que contenía la varianza más alta (ilustración 9)– y de inmediato quedó claro que este eje bastaba para diferenciar todas las ninfas del panel, en la parte superior del diagrama, de todas las demás figuras, que aparecen en la parte inferior (ilustración 10).

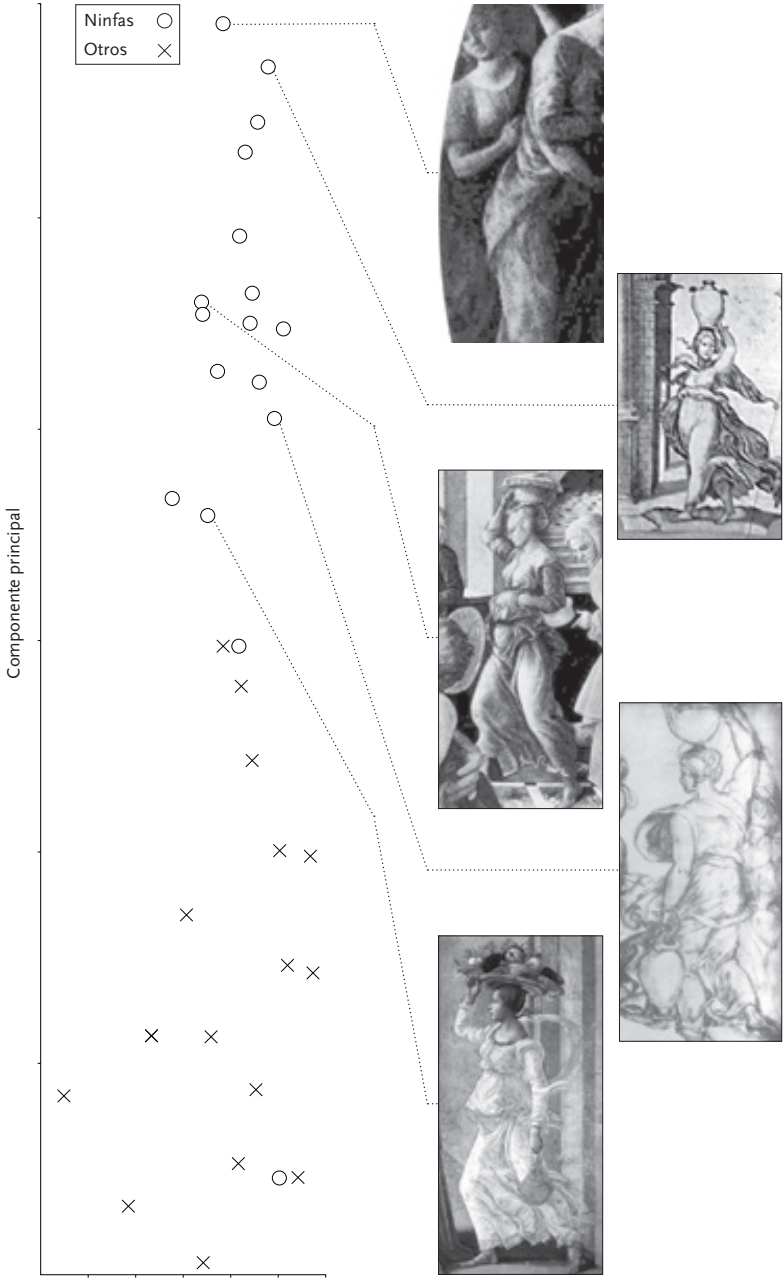
Ilustración 9: *Panel 46: representación sintética de los movimientos corporales*

Las «poses» de esta figura no se corresponden con ninguna pose real de los brazos o las piernas de los cuerpos recogidos en el Panel 46: son la visualización del componente principal de los datos, es decir, de la dirección de la mayor varianza. La razón de que el brazo del esqueleto parezca «moverse» más que su pierna se debe a que la varianza en los ángulos es mayor en el caso del antebrazo que en el de cualquier otra extremidad.

El principal componente no es, desde luego, un rasgo escogido por el investigador; es una propiedad estadística de los datos, independiente de cualquier agenda subjetiva. Pero separaba perfectamente las ninfas de las no ninfas. ¿Eran las barras y los ángulos un buen sustituto de las *Pathosformeln*? En el caso de la Ninfa, sí: los esqueletos funcionaban como huellas digitales, destacando la joven de Jolles de todas las demás figuras[26]. Se hizo así imaginable una nueva cuestión: ¿podrían los esqueletos hacer lo mismo a una escala superior a la de un solo panel, captando en potencia todas las *Pathosformeln* de Warburg? Y más allá de eso, ¿podrían ser también *más que meras huellas digitales*? Porque una huella digital identifica, sí, pero no nos cuenta absolutamente nada de la figura que ha reconocido. La identificación no es análisis; posiblemente, ni siquiera es en realidad conocimiento, excepto en un sentido muy limitado. ¿Podrían nuestros esqueletos obtener algo mejor?

[26] Al hacerlo, los vectores esqueleto probaban también que el cabello y los ropajes vaporosos con tanta frecuencia evocados por Warburg, y aún más por sus intérpretes (en especial al escribir sobre la doncella de Ghirlandaio), no desempeñan una función esencial en la representación del *Pathos*: estaban por supuesto completamente ausentes de nuestras mediciones y, sin embargo, la *Pathosformel* de la Ninfa emergía con perfecta claridad (un hecho que confirmarían todos los demás experimentos). Los ropajes y el cabello quizá *añadan* significado emocional, pero no son indispensables para evocar la emoción interior.

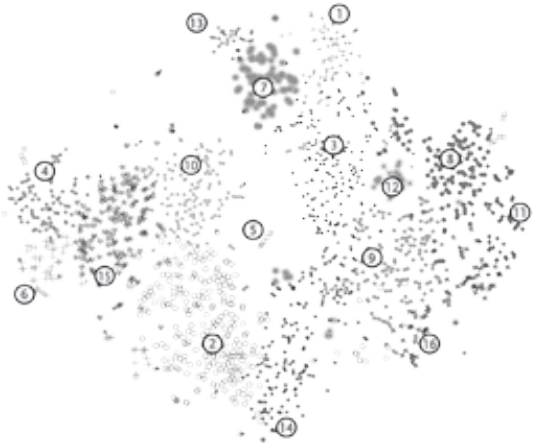
ILUSTRACIÓN 10: *Panel 46: datos cuantitativos y separación de imágenes*



6. GRUPOS

Primero la primera pregunta. Para ver si los vectores-esqueleto funcionaban a una escala superior a la de un solo panel, extrajimos 1.665 cuerpos de veintiuno de los sesenta y tres paneles del *Atlas* y efectuamos un algoritmo de agrupamiento k-medias que dividió los vectores-esqueleto en 16 grupos[27]. Dieciséis era un punto medio pragmático entre dos trampas opuestas: con demasiado pocos grupos, poses disimilares acabarían juntas, haciendo los grupos inconsistentes; con demasiados, poses

ILUSTRACIÓN 11: *Grupos morfológicos de Mnemosyne: una perspectiva bidimensional*



El agrupamiento es una herramienta computacional que usa valores numéricos para situar los objetos que están «cerca» en el mismo grupo, y los que están «lejos», en otro distinto; nuestra esperanza era que el algoritmo filtrase las poses de forma tal que separase las *Pathosformeln* de las otras imágenes y, de manera ideal, sugiriese posibles relaciones entre ellas.

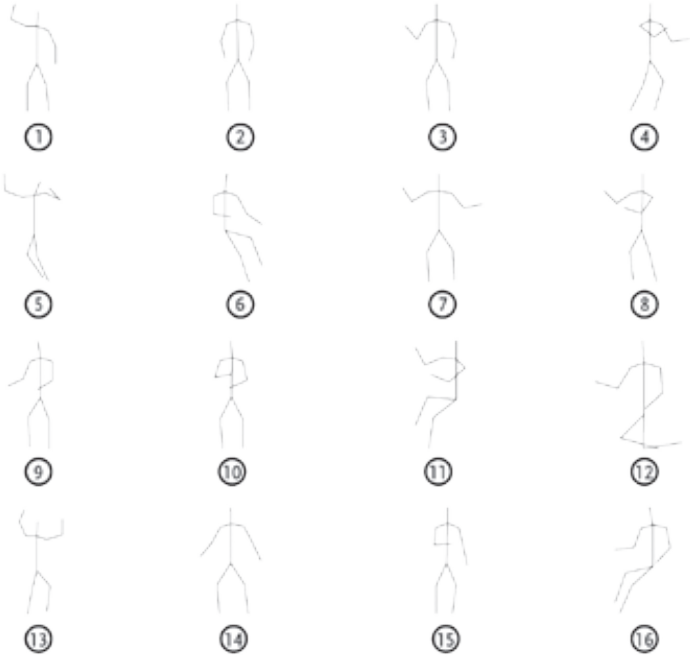
---

[27] Al superar la escala de un solo panel teníamos que afrontar el hecho de que la resolución de las láminas originales del *Bilderatlas* no es suficientemente buena como para detectar muchas de las figuras humanas de menor tamaño; en consecuencia tuvimos que dedicar una cantidad considerable de tiempo a buscar versiones de las imágenes con mejor resolución para establecer las anotaciones de los esqueletos; a continuación, se entresacaron las figuras humanas y se dibujaron las posiciones de las extremidades mediante anotación manual, usando tres anotaciones distintas por cuerpo para dar consistencia. Esta es la razón por la que nuestro corpus se limita a aproximadamente la tercera parte de los paneles del *Atlas*. Experimentos más recientes han sugerido, sin embargo, que algunas técnicas de visión por ordenador son capaces de estimar automáticamente con bastante fiabilidad las poses humanas, haciendo imaginable un análisis de vectores-esqueleto de colecciones de imágenes mucho más grandes.

similares acabarían obligatoriamente separadas, lo cual también sería equivocado. Una reducción bidimensional de las once dimensiones de nuestros datos (ilustración 11), en la que los dieciséis grupos estaban bastante bien separados, sugería que nuestra elección se encontraba dentro de un rango verosímil; y así, se quedó en dieciséis grupos.

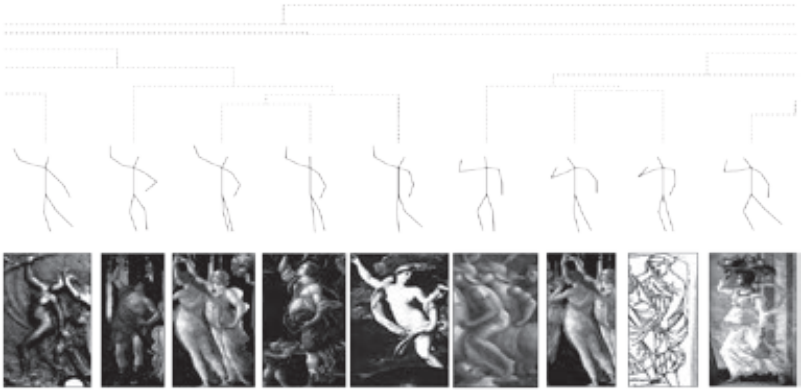
Cada uno de estos grupos reunía, de hecho, cuerpos morfológicamente similares, dispuestos en orden de similitud en torno al vector-esqueleto «central» del grupo (ilustración 12). Pero cada grupo era más complicado de lo que estas dieciséis figuras sugieren, porque se elaboraba mediante un algoritmo jerárquico aglomerativo, que producía un árbol con las distancias entre los distintos vectores-esqueleto y entre las poses a las que dichos esqueletos correspondían (ilustración 13).

ILUSTRACIÓN 12: *Esqueletos centrales de los dieciséis grupos*



Un grupo está completamente definido por su punto central y cada vector-esqueleto «pertenece» a un grupo dado si está más cerca de su punto central que de cualquier otro. El punto central, por el contrario, se define en sí como la media de todos los miembros del grupo. El algoritmo de agrupamiento de k-medias es una recursión entre estas dos definiciones, hasta que son perfectamente concordantes entre sí.

Ilustración 13: *Jerarquía interna del Grupo 1*



Sección del grupo 1 que indica el árbol de distancias entre los diversos esqueletos, y las imágenes de las que se han abstraído dichos esqueletos. La relación entre todos los esqueletos de un grupo y los esqueletos «centrales» de la ilustración 12 es análoga a la existente entre fórmulas y formas: los nueve esqueletos de esta imagen (y los otros setenta y cuatro que componen el grupo completo) son sendas variaciones de la misma morfología básica.

Con este *Totentanz* de esqueletos –algunos grupos tienen cientos de ellos, aparentemente involucrados en una infinita danza circular– concluye nuestra operacionalización paso a paso de las *Pathosformeln*. Si la lógica que hemos usado fue la adecuada, los ángulos que midieron la distancia entre las extremidades y el eje central del cuerpo deberían haber conseguido identificar el «estado de agitación» –el *Pathos*– que Warburg tenía en mente. Para ver si este es el caso, pasamos de los esqueletos a las pinturas.

7. «La vida en movimiento»

A primera vista, la ilustración 12 parecía incluir siete grupos «agitados»: 1, 5, 6, 7, 11, 13, 16. Pero enseguida entraban en grupos muy distintos. Los grupos 6, 11 y 16 eran sencillamente un error de interpretación: aunque los esqueletos parecían inquietos, los cuerpos de los que se habían extraído estaban de hecho perfectamente estables: arrodillados, yacentes, sentados, etcétera. Se trataba de una advertencia acerca de los fallos de nuestro procedimiento: habíamos empezado «encajando» los cuerpos y abstrayéndolos de su contexto; y siempre que cuerpo y contexto estaban

firmemente relacionados, el método, por supuesto, funcionaba mal. De modo que excluimos los grupos 6, 11 y 16 de todo análisis posterior.

Después estaba el grupo 5. En términos puramente geométricos, era el más «agitado» de todos; pero la agitación resultó deberse a posiciones extrañas, principalmente en jarrones y mapas astrológicos, que no tenían nada que ver con el *Pathos*. Segunda advertencia, menos obvia que la primera: hay una correlación entre la postura física y el estado emocional interior –esa es la idea de la *Pathosformel*: el *Pathos* visibilizado a través de los movimientos corporales–, pero no se trata de una correlación lineal en la que lo «superlativo de la emoción», como lo denomina Warburg, se corresponda con un «superlativo de la agitación física», por así decir. El *Pathos* requiere turbulencia física, y el *Pathos* extremo parece ocupar una posición específica dentro del espectro de movimientos posibles, pero no es la posición *extrema*. Es más interesante que eso.

Quedaban así tres grupos, en los cuales empezaron a emerger las *Pathosformeln*: los grupos 7 y 13 (ilustración 14), y en especial el grupo 1, que incluía el mayor número de imágenes que el propio Warburg había calificado explícitamente de *Pathosformeln* (ilustración 15): la cazadora de cabezas, la ninfa de Ghirlandaio, la Fortuna, las ninfas de Botticelli, el Laocoonte y Orfeo.

ILUSTRACIÓN 14: *Grupos de Pathosformeln*

Figuras del grupo 7, de izquierda a derecha: pedagogo del grupo de los niobidas, copia romana de una escultura griega de finales del siglo IV a. C.; San Juan en Patmos, pintor portugués del siglo XV; *La muerte de Penteo*, Pompeya, 45-79 d. C.

Figuras del grupo 13, de izquierda a derecha: Atlas Farnesio, 50-25 a. C., copia romana de un original griego del siglo II a. C.; *Vidas de santos*, Jacopo del Sellaio, segunda mitad del siglo XV; *La muerte de San Pedro Mártir*, Ghirlandaio, 1485-1490.

Ilustración 15: *Grupo 1*

Si volvemos ahora a la reducción bidimensional de los dieciséis grupos presentada en la ilustración 11, es fácil observar los tres grupos ricos en *Pathosformeln* en la parte superior de la distribución: a un tiempo cercanos entre sí y periféricos con respecto a los otros trece grupos. Las Ilustraciones 16-21 descomponen la distribución general, que avanza del centro inferior hacia la periferia, en un *crescendo* de movimiento: desde las figuras en reposo de la ilustración 16, hasta la distribución más esparcida de las imágenes de movimiento moderado (que sostienen algo o saludan) de las Ilustraciones 17-18, la aparente agitación de figuras que están de hecho arrodilladas y sentadas (ilustración 19), el grupo extremadamente disperso de las imágenes astrológicas (ilustración 20) y, por último, los tres grupos verdaderamente agitados de la ilustración 21.

Ilustración 16: *Grupos 2 y 14*

ILUSTRACIÓN 17: *Grupos 3, 9, 10 y 15*

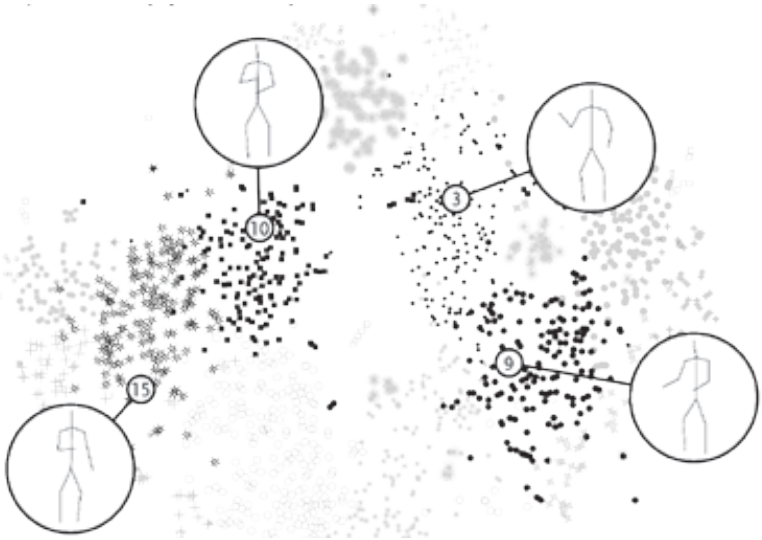


ILUSTRACIÓN 18: *Grupos 4 y 8*

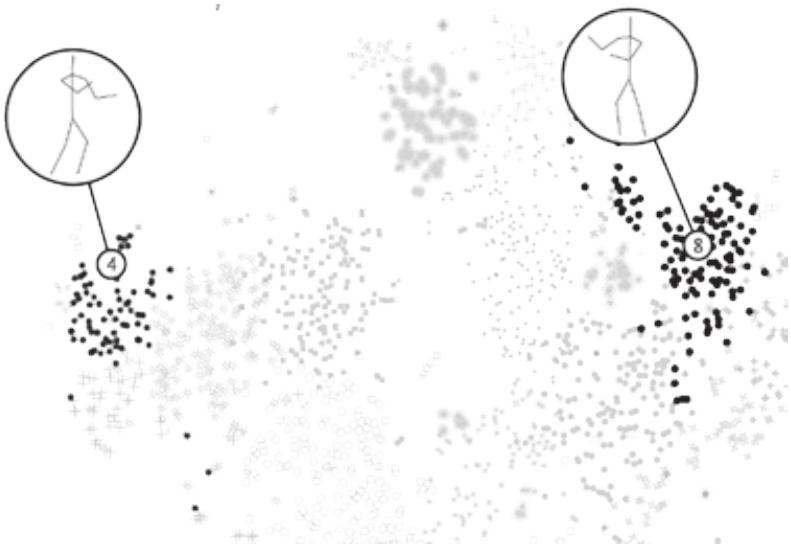


Ilustración 19: *Grupos 6, 11 y 16*

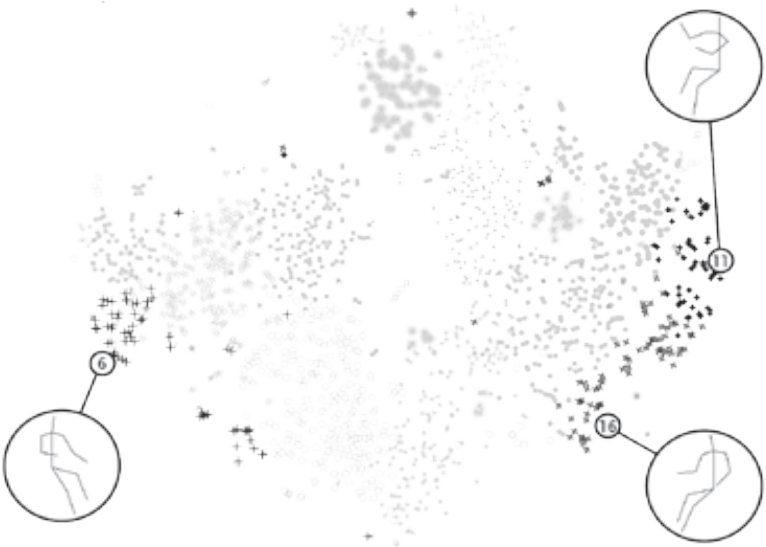


Ilustración 20: *Grupo 5*

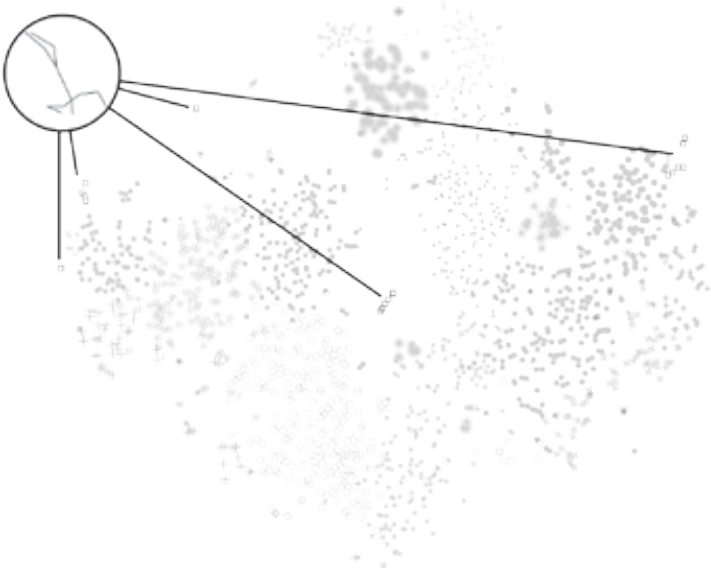
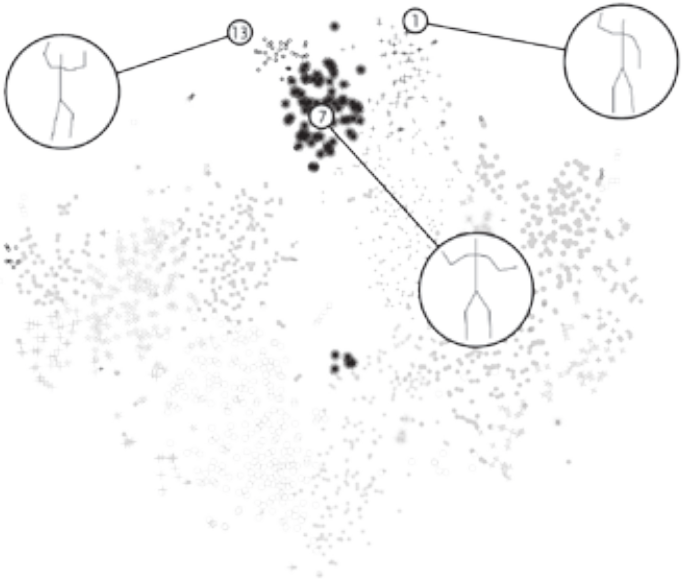


ILUSTRACIÓN 21: *Grupos 1, 7 y 13*



El algoritmo había funcionado, en consecuencia, por encima de la escala de un solo panel, detectando las *Pathosformeln* y separándolas de las demás imágenes del cuerpo humano; estaba abierto el camino a una ampliación del proyecto *Mnemosyne* mucho más allá de lo que el propio Warburg había logrado hacer. Pero había algo extraño en estos resultados. Esperábamos que el algoritmo separase las *Pathosformeln* de todas las demás figuras, y eso había ocurrido de hecho. Pero esperábamos también que el algoritmo separase *unas Pathosformeln de otras*, y eso, claramente, no había ocurrido. Las *Pathosformeln* se agrupaban juntas, en un pequeño rincón de la distribución. ¿Por qué? Warburg habla habitualmente de *Pathosformeln*, en plural, dando a entender que hay una diferencia entre la fórmula de Orfeo, la de la cazadora de cabezas, la del conquistador imperial, la de la Fortuna, etcétera. «A cada *Pathos* su esquema», como Settis había expresado en «Pathos und Ethos»; y en los cuadernos de Warburg hay una página inicial que esboza un «Schematismus der Pathosformeln»: una gran hoja de cálculo subdividida en filas dedicadas a «carrera», «danza», «persecución», «triunfo», «victoria», etcétera[28]. También nosotros esperá-

[28] Véase Claudia Wedepohl, «Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas"», en Marcus Hurttig y Thomas Ketelsen (eds.), *Die entfesselte Antike: Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Colonia, 2012, p. xx. Por la fotografía que Wedepohl incluye en su ensayo, parece que la página quedó completamente vacía.

bamos una diferenciación de ese tipo. Y a cambio, esto. ¿Por qué la Ninfa y Laocoonte cerca uno de otro, o la Fortuna y el Orfeo moribundo?

8. OXÍMORON

Sin duda el algoritmo había «visto» una similitud entre los vectores-esqueleto de las *Pathosformeln* que parecía consistir en lo siguiente: todas las *Pathosformeln* estaban correlacionadas con un *movimiento simultáneo de brazos y piernas*; los brazos más que las piernas, por lo general, tanto por razones anatómicas como culturales –son más fáciles de mover, y pueden hacer muchas más cosas–, pero por norma, ambos. Este era el rasgo morfológico compartido en torno al cual el algoritmo había agrupado juntas las *Pathosformeln*.

En *El significado en las artes visuales*, Panofski comparaba este doble movimiento de la *Pathosformel* al *contrapposto* en buena parte de la escultura occidental[29]. Es una intuición interesante, pero principalmente por las *diferencias* entre las dos convenciones. En el *contrapposto*, piernas y brazos están por lo general muy bien coordinados; ya sea en espera o en acción (ilustración 22), la parte inferior y la parte superior del cuerpo están implicadas en un solo movimiento fluido. Son cuerpos soberbiamente *unificados*. El *Pathos* rompe la unidad. Esa es su marca. Brazos y piernas se dedican a efectuar movimientos *separados*: llevando una cesta y caminando un poco más aprisa de lo habitual (Ninfa); sosteniendo la Tierra e intentando no resbalar bajo su peso (Atlas); sujetando la vela y manteniendo el equilibrio sobre las olas (Fortuna); intentando protegerse de los golpes mortales y erguirse (Orfeo); apartando las serpientes e intentando moverse (Laocoonte). Son cuerpos luchando en dos frentes al mismo tiempo: los brazos luchan contra una amenaza y las piernas contra otra distinta. Se inserta una disonancia entre la parte superior y la parte inferior del cuerpo.

Le enseñamos estas imágenes a Aminian Kamiar, profesor de biomecánica en la École Polytechnique Fédérale de Lausanne , y nos comentó que se trataba de poses muy inestables, que no podían mantenerse demasiado tiempo. Lo cual tiene sentido. Representan el movimiento, y es

---

[29] Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, 1970, pp. 311-312 [ed. cast.: *El significado en las artes visuales*, Madrid, 2004].

extraño parar a mitad del paso[30]. Tasha Eccles, de Stanford, apuntó hacia otra dirección, mencionando el programa «Lifeforms», desarrollado por Tecla Shiphorst y Merce Cunningham, que había permitido a la coreografía de baile subvertir de un modo profundamente contraintuitivo la coordinación espontánea de las partes del cuerpo. Lifeforms «expande lo que nos creemos capaces de hacer», explicó Cunningham; «en el ordenador, el cuerpo está representado por articulaciones», añadió Shiphorst (con una expresión aplicable también a nuestros vectores-esqueleto), y esta reducción permite crear «algo que no es natural». No natural; esta es la clave. Lo «superlativo de la emoción» no está expresado por un «superlativo del movimiento físico» –las volteretas del Grupo 5 que hemos examinado ya–, sino por este *cuestionamiento de la unidad «natural» del cuerpo*. Disonancia. *Passiones* «como agitación», escribe Auerbach: «como movimiento, pero sin rumbo y no dirigido»[31]. La señal del *Pathos* es que el cuerpo ya no es uno. *Je est un autre*.

ILUSTRACIÓN 22: *Contrapposto*

[30] Lo cual es aplicable incluso a la Ninfa, la más «domesticada» (palabra de Warburg) de estas figuras: para alguien que porta una cesta en la cabeza, caminar con rapidez no es buena idea (no por nada la mayor parte de los comentaristas se asombran de su velocidad, y no saben cómo explicarla). Dicho eso, considerar la figura de Ghirlandaio una *Pathosformel* –como habían hecho Warburg y la mayoría de sus comentaristas– nos parece exagerar el significado de la imagen, cuyo mérito consiste más en *controlar* un posible *Pathos* original que en expresar su puro y simple *Nachleben*. En este sentido, la ninfa de Ghirlandaio es uno de esos interesantes casos en los que la interpretación de una imagen no deriva de su morfología cuantitativa, sino que se opone un tanto a ella.

[31] E. Auerbach, «*Passio* as Passion», cit., p. 168. Véanse también las observaciones de Froma Zeitlin sobre el cuerpo en la tragedia griega: «Lo que más le interesa al público en la somática del escenario es el cuerpo en un estado antinatural de *pathos* [sufrimiento], cuando más se aleja de su ideal de fuerza e integridad [...] reducido a una condición desvalida o pasiva: sentado, atado o restringido [...] atenazado por la locura o la enfermedad». Froma Zeitlin, «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama», en John Winkler y Froma Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 1990, p. 72.

Confiamos, de hecho, en los aspectos morfológicos de nuestros resultados. En lo relativo a la interpretación de su significado antropológico o estético, sin embargo, nos sentimos mucho más a oscuras. A este respecto, el mejor punto de partida sigue siendo la «mujer desesperada en movimiento» de Catoni, incluida en la ilustración 5. «Los movimientos desesperados de sus brazos, por una parte, y de sus piernas, cuerpo y cabeza, por otra, generan una especie de oxímoron», escribe la autora:

> su cuerpo tiene el significado narrativo de un verbo afirmativo –correr a ayudar– mientras que el violento empuje hacia atrás de los brazos declara su imposibilidad, negándolo de ese modo.

Negar con los brazos lo que se afirmaba con el resto del cuerpo: oxímoron es la palabra correcta para este cuerpo en enigmático conflicto consigo mismo. La mujer desesperada es una *Pathosformel* de tipo superlativo, escribe Catoni, y no cabe duda al respecto; pero podríamos ir más lejos: no es «una» *Pathosformel*, este es *el caso límite de la idea misma de Pathosformel*. Y como todos los casos extremos, tiene una claridad epistemológica de la que carecen otros ejemplos. Si las *Pathosformeln* nos presentan una serie de cuerpos desarticulados, la «mujer desesperada» parece representar por su parte *el signo abstracto de la propia disyunción*. La imagen no forma parte del corpus de Warburg, pero en el *Atlas* hay una ménade que se le parece por la posición del brazo, y véase cómo ese detalle la convierte en una absoluta desplazada (ilustración 23).

Ilustración 23: *Grupo 12*

A menudo nos hacen preguntas acerca de la relación entre lectura cercana y distante, cualitativa y cuantitativa, entre el caso individual y los grandes agregados. El trabajo de Catoni y el nuestro son ejemplos radicales de enfoques opuestos: el suyo, una reconstrucción filológica concreta que conecta, una a una, toda una cadena de imágenes individuales; el nuestro, un patrón geométrico abstracto que mezcla figuras completamente ajenas entre sí. No podrían ser más distintos. Pero si se resiste la tentación de declarar incompatibles ambos métodos, si se observa lo que la ilustración 23 muestra, emerge una relación: la «mujer desesperada» indica la dirección –el oxímoron– hacia la que se dirige también nuestro pequeño ejército de esqueletos; mientras que el hecho de que *haya* un pequeño ejército tras ella muestra que el cuerpo como oxímoron no es una aberración aislada, sino el lógico desarrollo de la estructura interna de todas las *Pathosformeln*. Cantidad y cualidad siguen siendo distintas; pero se ilustran mutuamente. Y con esto basta.