

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA**



**FACULTAD DE ARTES**

**DOCTORADO EN ARTES**

**“La fórmula de *pathos* de la Ninfa según Aby Warburg.  
Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico  
femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso”**

**Tesis doctoral presentada por Paulina Liliana Antacli**

**Director: Dr. José Emilio Burucúa**

**Co-director: Dr. Héctor Edmundo Rubio**

**Año 2015**



## **Agradecimientos**

A mis Padres Graciela Alfieri de Antacli y Alberto Antacli por su amor, grandeza y ejemplo; a Néstor I. Farneda quien impulsa e ilumina mi vida, por su amor y paciencia; a mi hermana Chely por su apoyo incondicional en la vida y en el arte. A mis hijos del corazón: Sol, Ele, Renzo, Laurita y nietos, Nano, León, Eva, Emilia, Milo y Julia. A Jorge, Joaquín, José y Federico. A mis entrañables amigos.

Un agradecimiento especial a mi director Dr. José Emilio Burucúa, ejemplo de generosidad y acompañamiento en este largo proceso, también por haber despertado mi interés y pasión en los caminos iniciados por Aby Warburg. A mi co-director Dr. Héctor Edmundo Rubio por haberme acompañado pacientemente en el proceso y por sus aportes.

Agradezco también al Dr. Eugenio Carmona, quien supo guiarme en el camino hacia Picasso y por haberme invitado a participar en sus cursos en la Universidad de Málaga; al Dr. Salvador Haro González, quien me orientó en el tema de la cerámica picassiana, al Dr. Sergio Sánchez por el seminario sobre Nietzsche y a David Picó Sentellez quienes me encauzaron en los estudios nietzscheanos. Al Dr. Harald Theil y especialmente al Dr. Juan Antonio Ramírez, *in memoriam*, por la luminosa charla warburguiana.

Mi reconocimiento a los documentalistas del Centro de Documentación de la Fundación Picasso, Museo Picasso-Casa Natal, a Pilar Rodríguez Martínez por la cálida acogida en la biblioteca, a la labor de Salvador Bonet Vera, por la vocación de servicio y las sugerencias, a Carlos Ferrer Barrera, por el intercambio de ideas sobre Picasso que abrieron nuevos cuestionamientos y posicionamientos, a Gloria Rueda. A Mario Virgilio Montañez. A la encargada de la Biblioteca y Documentación del Museo Picasso de Barcelona: Margarida Cortadella Segura, por su aporte oportuno. A Juana María Suárez Benítez y Óscar Guerra por la excelente predisposición y atención en la Biblioteca del Museo Picasso de Málaga. A los directores de la Fundación Picasso-Museo Casa Natal: Lourdes Moreno Molina y José María Luna Aguilar.

A los conservadores del Museo Picasso de París, Mr. Philippe Saunier (especialista en pinturas y esculturas) y Mme. Annabelle Ténèze (especialista en obra gráfica), por su amabilidad ante los requerimientos de esta investigación.

Mi gratitud para el profesor Osvaldo Ardiles Couderc *in memoriam*, a la Profesora Mercedes Morra Ferrer, por su enseñanzas y afecto, a la Dra. Graciela Lucatelli por su cuidado, a la Dra. Mabel Brizuela por la palabra justa. Al Maestro Oscar Araiz por su saber y amistad, a la Dra. María Cecilia Perea, amiga incondicional. Al Mgter. Tomás Ezequiel Bondone, al Dr. Marcelo Nusenovich, a la Dra. Fabiola de la Precilla, al Dr. Eduardo Mahieu, Dra. Natalia Bravo Ruiz, Dr. Juan Argüello; a la Prof. Fabiana Takahashi, Prof. Daniel Fermani, Luis Amavisca y Rami, Frédéric Canal y Pierre-Marie Dufour. A las familias, Farneda Monserrate y Farneda Galimberti, por su apoyo durante mi estadía en Málaga.

Agradezco al Director del Doctorado en Artes Dr. Leonardo Waisman y a la Mgter. Marcela Sgammini. Al personal de la Biblioteca de Artes, Facultad de Artes de la UNC.

A mis colegas y alumnos de la Universidad Nacional de La Rioja y de la Universidad Nacional de San Martín.

Por último, un agradecimiento a quienes me formaron en las dos disciplinas que determinaron mis modos de ver y hacer, tanto en la praxis artística de la danza y las artes visuales, como en la formación académica en la Universidad Nacional de Córdoba.



## Prólogo

En la formación que recibí como estudiante de Artes plásticas en la antigua Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, y como bailarina formada en el teatro Rivera Indarte -actual Teatro del Libertador General San Martín de Córdoba- y en el Teatro Colón de Buenos Aires, las cuestiones referidas al *pathos* de la imagen y la memoria, se instalaron como un enigma y un desafío desde mis primeros años de práctica en las artes plásticas y la danza.

La emoción asociada a la imagen, sea fija o en movimiento, continuó en el centro de mi interés durante el desarrollo artístico de ambas disciplinas. El poder y la potencia de la imagen, el *pathos* que anida en ella, fueron cuestiones que se entretrejan aisladamente tanto para las Artes visuales como para las Artes del movimiento, motivo por el cual, a partir del Seminario dictado por el Dr. José Emilio Burucúa en el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (2003), encontré en la fórmula de *pathos* acuñada por Aby Warburg, el instrumento para incursionar decididamente en el estudio de la imagen y su relación con la Historia cultural.

En el proyecto de tesis presentado, en primera instancia en el Doctorado en Artes, Pablo Picasso y Pina Bausch fueron seleccionados, a la luz de la categoría warburguiana de *Pathosformel*, para un estudio de correspondencia en las artes. En ocasión de la visita de Pina Bausch a Santiago de Chile (2007), en una instancia exploratoria, luego de una entrevista personal con la coreógrafa, decidí replantear el tema ya que, por la densidad y dimensión que tomaba la investigación, advertí que la obra de Bausch ameritaba -para su estudio- un tratamiento exclusivo. Al analizar el campo de trabajo resolví centrar todo el esfuerzo investigativo en Pablo Picasso posponiendo para una próxima investigación la obra de Bausch.<sup>1</sup>

El extendido desarrollo en el tiempo de la presente Tesis Doctoral, permitió profundizar en la multifacética y metamórfica obra de Pablo Picasso dejando abiertas

---

<sup>1</sup> En la Universidad Nacional de La Rioja (2013), fue acreditado en SECyT un proyecto de investigación en el que me desempeñé como directora ejecutiva titulado: “Identificación de la fórmula de *pathos* de la Ninfa, según Warburg, en la danza-teatro de Pina Bausch”, que permite dar continuidad a la presente investigación vinculada, en este caso, con las Artes escénicas.

futuras líneas de investigación en el campo de la sobriedad de las imágenes y nuevos repertorios de fórmula de *pathos*.

Título: La fórmula de *pathos* de la Ninfa según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso

Autora: Paulina Liliana Antacli

Procedencia: Universidad Nacional de Córdoba

### **Resumen:**

Nos proponemos en este trabajo de investigación, realizar un estudio basándonos en el concepto acuñado por Aby Warburg sobre la fórmula de *pathos* de la Ninfa. Las fórmulas del pasado en estado de latencia o en proceso de metamorfosis se estudian en el corpus de la obra de Pablo Picasso, artista que fundando el Arte moderno, se nutrió de la antigüedad clásica para dotar de intensidad emocional la representación de la figura femenina. Los gestos antiguos se actualizan en la representación que Picasso hace de la mujer como documento de un artista de su tiempo. En determinadas fases la Ninfa picassiana conservará el *pathos* primigenio como fuente de juventud y vitalidad, en otras se arrogará el don de la metamorfosis y transmutará en mujer trágica, tema que permite entrever el influjo que recibió Picasso de su círculo cercano de intelectuales catalanes, sobre el concepto nietzscheano de lo dionisiaco y el *pathos* trágico.

El repertorio de las *Pathosformeln* de la Ninfa, extraído de los registros picassianos posibilita comprender, tal como lo estudió Warburg, que las formas representativas del personaje mítico se constituyen en resultantes emocionales, intermediarias entre las esferas racional y mágica.

El *Nachleben der Antike* será abordado por Warburg como supervivencia de la antigüedad, que incluye los síntomas, intervalos, oposiciones y repeticiones. Advertimos cómo en la fase surrealista de Picasso, la supervivencia del modelo mítico femenino se expresa en innovaciones estilísticas que transforman a la mujer-ninfa-grácil sensual y voluptuosa en un ser monstruoso y amenazante.

La imagen, concebida por Warburg como elemento resueltamente histórico, se constituye en un espacio para el obrar cognoscitivo humano en su confrontación con el pasado. El último proyecto el Atlas *Mnemosyne*, nos orienta a seleccionar el sistema de montaje de imágenes que utilizó Warburg, apelando al recurso del detalle como elemento de agrupamiento. Esta línea de abordaje teórico-metodológica, nos permite estudiar la obra de Picasso e interpretar una dialéctica en diferentes etapas de su producción artística en cuyo eje se encuentra –a modo de fenómeno triádico moderno– la representación de la Ninfa-Ménade-Mujer como fuente de gozos y de sombras.

Palabras claves: Fórmula de *pathos* - Ninfa - Warburg - Picasso - Supervivencia de la antigüedad - Dionisiaco

Title: The Nymph's *pathos* formula according to Aby Warburg. A study about the survival of the feminine mythical model on a corpus of Pablo Picasso's work.

Author: Paulina Liliana Antacli

Institution: Universidad Nacional de Córdoba

**Abstract:**

In this research study, we intend to perform a study on the *pathos* formula of the Nymph based on the concept coined by Aby Warburg. The formulas of the past in a dormant state or in transformation are analysed in the corpus of Pablo Picasso's work, an artist who founded Modern Art and resorted to Classical Antiquity to add some emotional intensity to the representation of the feminine figure. The ancient gestures are updated in Picasso's representation of women as a artist's document in his times. In certain stages the Picassian Nymph will maintain the primitive *pathos* as a source of youth and vitality; in other stages, she will claim the gift of transformation and will transmute into a tragic woman. This will allow us to catch a glimpse of the influence Picasso received from his close circle of Catalanian intellectuals about the Nietzschean concept of the Dionysian and the tragic *pathos*.

The works of the Nymph's *Pathosformeln*, taken from Picassian records allows us to understand, just like Warburg studied it, that the shapes that represent the mythical characters become emotional results, intermediaries between the rational and the magical spheres.

The *Nachleben der Antike* will be addressed by Warburg as survival of Antiquity, including symptoms, intervals, oppositions and repetitions. We observe how in Picasso's surrealist stage, the survival of the feminine mythical model is expressed by means of stylistic innovations that transform the graceful, alluring and voluptuous woman-nymph into a hideous and menacing being.

The image, conceived by Warburg as a resolutely historial element, is constituted in a space for the human cognitive behaviour in its confrontation with the past. The last project the *Mnemosyne Atlas*, guides us to select the images assembly system that Warburg used, resorting to resources like detail as as a grouping element. This theoretical-methodological approach allow us to study Picasso's work and interpret dialectics in different stages of his artistic production whose focus is found in, as a modern triadic phenomenon, the representation of the Nymph-Maenad-Woman as a source of enjoyment and shades.

Key words: *Pathos* formula - Nymph - Warburg - Picasso - Survival of Antiquity - Dionysian

## **Abreviaturas utilizadas en las referencias a obras de Picasso**

**Catálogos Razonados** (citados en la Bibliografía de la presente tesis pp. 396-401)

Ba: Baer, Brigitte

Bl.: Bloch, Georges

G. Geiser, Bernhard

OPP: On-line Picasso Project

Ra: Ramié, Georges

Sp.: Spies, Werner

Z: Zervos, Christian

### **Museos**

MAMVP: Museo de Arte Moderno de la Ville de París

MHSP: Museo del Hermitage, San Petersburgo

MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MO: Musée de l'Orangerie, París

MoMA: Museum of Modern Art, New York

MPA: Museo Picasso de Antibes

MPB: Museo Picasso de Barcelona

MPM: Museo Picasso de Málaga

MPP: Museo Picasso de París

### **Galerías**

GNP: Galería Národní, Praga.

GTL: Galería Tate de Londres



## Índice general

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1: Génesis y usos de la Iconografía e Iconología</b> .....	14
1. Iconología e Iconografía.....	14
1.1. Breve reseña sobre el desarrollo de la Iconografía y la Iconografía.....	19
1. 2. El método iconológico.....	21
1. 3. El método warburguiano.....	27
<b>Capítulo 2: Aby Warburg: de psicohistoriador a sismógrafo de las pasiones humanas</b> .....	36
2. 1. Aby Warburg: apuntes biográficos.....	36
2. 1. 2. Estudios en Florencia.....	39
2. 1. 3. Directrices culturales.....	41
2. 1. 4. Noción de Polaridad en Warburg.....	45
2. 1. 5. Energía mnémica: engramas .....	47
2. 1. 6. La conferencia sobre el ritual de la serpiente.....	50
2. 1. 7. Biblioteca Warburg.....	53
2. 1. 8. Atlas Mnemosyne.....	56
2. 2. La categoría warburguiana de <i>Pathosformel</i> .....	60
2. 2. 1. La <i>Pathosformel</i> de la Ninfa.....	66
2. 2. 2. Ninfa: desahogo de las pasiones elementales.....	69

2. 3. Nietzsche: Lo dionisíaco como espejo universal	
de la voluntad del mundo.....	77
2. 3.1. <i>El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo</i> .....	80
2. 3. 2. Nietzsche y Warburg: El Pensamiento trágico .....	86
<b>Capítulo 3:</b> Estudios warburguanos: una perspectiva contemporánea.....	95
3. 1. Vigencia de los estudios warburguanos.....	95
3. 1. 2. Estudios visuales /culturales.....	97
3. 2. La “ciencia sin nombre” de Warburg como paradigma de los Estudios Visuales.....	106
3. 3. Un enfoque contemporáneo sobre los anacronismos de la historia y la supervivencia de la antigüedad.....	113
3. 3. 1. El síntoma de los tiempos.....	116
3. 3. 2. Anacronismo y montaje.....	118
3. 3. 3. Un saber desde el montaje.....	120
<b>Capítulo 4:</b> La categoría warburguiana de <i>Pathosformel</i> de la Ninfa en la obra de Pablo Picasso.....	124
4. 1. Pablo Picasso: la Antigüedad y el arte Moderno como motivo de culto y transgresión.....	129
4. 1. 2. Picasso y la representación de la Mujer-Ninfa-Ménade.....	133
4. 2. Pablo Picasso: génesis de la representación de los modelos clásicos.	
Antología crítica de imágenes.....	140



4. 2. 1. Formación académica (1892-1897).....	140
4. 2. 2. Gósol primera fase orientada a la Antigüedad.....	149
4. 2. 3. <i>Las señoritas de Aviñon</i> : puente de lo primitivo a lo moderno.....	156
4. 2. 4. La <i>Pathosformel</i> de la Ninfa en el Cubismo analítico y sintético..	165
4. 2. 5. Transición clasicista en tiempos de profundos contrastes.....	171
4. 2. 6. Las Gigantas de Picasso.....	179
4. 2. 6.1. Hacia una corporalidad gozosa.....	188
4. 2.6.2. Ilustración de textos clásicos.....	190
4. 2. 6. 3. <i>Suite Vollard</i> : Ninfas, Minotauro, faunos y centauros....	195
4. 2. 6. 4. Fin de la Guerra: <i>La alegría de vivir</i> .....	209
4. 2. 6. 5. Cerámica picassiana: un retorno a los orígenes.....	211
4. 2. 7. El último Picasso: el ocaso de la Ninfa.....	226
<b>Capítulo 5: Nietzsche y Picasso: Lo dionisiaco y el pensamiento trágico.....</b>	<b>248</b>
5. 1. Picasso y <i>Arte Joven</i> : recepción de postulados nietzscheanos en Picasso.....	250
5. 2. Nietzsche en Picasso: lo dionisiaco como exuberancia trágica de la vida.....	254
5. 3. La destrucción dionisiaca en la obra de Picasso.....	261

<b>Capítulo 6:</b> Lo monstruoso o siniestro femenino en la representación picassiana.....	273
6. 1. El Surrealismo hacia Picasso.....	278
6. 2. La tragedia: un arco entre la medida y la desmesura.....	282
6. 2. 1. <i>La danza</i> : el violento e irrefrenable goce de lo irracional.....	286
6. 3. Expresiones y signos de la histeria en la iconografía picassiana.....	301
6. 3. 1. La histérica como ménade de fin del siglo XIX.....	303
6. 3. 2. La histeria como “medio supremo de expresión”.....	306
6. 3. 3. <i>La crucifixión</i> : entre lo sagrado y lo profano .....	313
6. 3. 4. La belleza convulsiva-compulsiva.....	325
6. 3. 5. Eros: el yo divino y la bestia amarrada.....	327
6. 4. Lo femenino como metonimia de agresividad y pulsión de muerte.....	336
6. 5. Antecedentes de <i>Guernica</i> .....	343
6. 5. 1. <i>Guernica</i> y la mujer trágica.....	348
6. 5. 2. Las Dolorosas de <i>Guernica</i> : ojos-lágrimas .....	365
6. 6. El paroxismo y la furia desenfrenada.....	372

<b>Conclusiones</b> .....	377
<b>Bibliografía consultada</b> .....	383

## Introducción

En la formulación de los modelos de tiempo, Aby Warburg encuentra una herramienta teórica fundamental para la noción de *Nachleben der Antike*, la supervivencia o vida posterior de lo antiguo, que consiste en el intento de expresar el problema de su transmisión en términos que fueran más allá del modelo de imitación propuesto por Winckelmann (*Nachahmung*). Los estudios realizados por Warburg sobre la Ninfa y la carga orgiástica del movimiento intensificado, nos alentaron a continuar el camino iniciado por el historiador alemán, dando paso a la identificación, en la fecunda y multifacética obra de Pablo Picasso de la supervivencia del modelo mítico femenino.

Siguiendo la afirmación de Warburg, el *pathos* de la imagen remite a la memoria de quienes lo crearon. Tanto en los estudios de Warburg como en las experimentaciones plásticas de Picasso sería posible constatar que los gestos antiguos pueden cobrar nuevas significaciones en la obra del artista malagueño.

El problema que planteamos a partir de estos postulados es la representación del cuerpo femenino, capaz de suscitar en el receptor una emoción. Dicho de otro modo, se trata de la supervivencia de la antigüedad clásica desde una perspectiva en la que la figura mítica de la Ninfa puede volver al presente. Picasso humaniza y racionaliza a la Ninfa transponiéndola en el cuerpo de la mujer, haciendo de la misma una gozosa criatura viva y a la vez, una entidad monstruosa.

Para ello, enunciarnos una serie de interrogantes que se constituyen problemas de esta investigación. Nuestra pregunta inicial apunta a saber si Picasso aborda la Antigüedad clásica sólo por imitación del modelo mítico femenino como lo hacían los pintores renacentistas, o su interés radica en reinventar las formas canónicas de la antigüedad conservando el *pathos* primigenio de la Ninfa y la emoción que suscita.

Otro planteo que realizamos en relación con la representación de la mujer en la amplia producción picassiana es si la Ninfa mítica es punto de partida y motivo para Picasso, de un vocabulario plástico y una transposición de estilo que le permitirá el retorno discontinuo a la Antigüedad.

En tercer lugar nos cuestionamos si Picasso articulará la referencia a la antigüedad clásica a través de la polaridad dionisiaca según Nietzsche, centrando en el modelo femenino el *pathos* trágico.

Nuestra última formulación se dirige a desentrañar si al Picasso clásico podremos encontrarlo en los períodos que no son nombrados como clásicos por los especialistas.

Para abordar esta problemática, indagaremos en el concepto de *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, acuñado por Aby Warburg y enunciado por José Emilio Burucúa como una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos), que producen en quien los recibe una emoción y un significado que será comprendido por la misma sociedad en un mismo horizonte de cultura.

A los fines de dar respuesta a los problemas arriba planteados, nos proponemos como objetivos de esta investigación, constatar que la obra de arte es la resultante de una transmisión histórica que se presenta en forma discontinua y heterogénea, considerando la obra misma -tal como lo hizo Warburg- como un vehículo seleccionado de la memoria cultural. Intentaremos también legitimar la base de Antigüedad clásica que subyace en el Arte moderno de Picasso.

En un grado de especificidad mayor, son nuestros objetivos conceptualizar desde la teoría de Warburg la presencia de la Ninfa mítica y su metamorfosis en la obra de Pablo Picasso, como así también contribuir a identificar y ampliar el repertorio de la *Pathosformel* de la Ninfa en las pinturas, grabados, dibujos, escultura y cerámica de Picasso. Otra intención de esta investigación es verificar si Picasso utiliza los arquetipos femeninos de la antigüedad clásica confiriéndole una actualidad próxima al Cubismo y luego al Surrealismo. Indagar en los registros picassianos si la representación de la Mujer-Ninfa-Ménade, es en Picasso, fuente de éxtasis y de tragedia y -por último- identificar los aspectos análogos en relación con el tipo de representación de la antigüedad clásica y los disímiles que legitiman nuestra hipótesis en tanto presencia de la *Pathosformel* de la Ninfa, en el Picasso precubista y surrealista.

De la lectura de los teóricos y de la obra de Picasso, surgen como hipótesis que este, en su proceso creativo, trabaja con la memoria visual de la historia apropiándose

de la fórmula *pathos* de la Ninfa y transponiendo la misma a la representación de la mujer. El artista restaura la antigüedad como fruto de una conciencia historizante que sirve de plataforma para la “ciencia del hombre” a la que apuntaba, es decir, que es posible encontrar un Picasso clásico en las etapas en las que el artista malagueño no recurre a un tratamiento clásico naturalista.

Hipotetizamos también, que la apropiación que Picasso hace del *pathos* dionisiaco a través de la representación de la Ninfa-Ménade-Mujer vigoriza y actualiza la ancestral vivencia orgiástica. A verificar estos supuestos se encaminará nuestro trabajo de investigación.

Aby Warburg comparte con Jacobo Burckhardt la concepción de que la Historia del arte ha de ser parte de una Historia general de la civilización. Warburg dará continuidad a lo iniciado por Burckhardt siguiendo como objetivo común una historia cultural y rechazando la idea de una historia del arte estetizante.

Ante la presentación del arte griego como normativo y poseedor de un encanto imperecedero, Warburg invierte la interpretación que hace Winckelmann en lo que respecta a “la noble simplicidad y la grandiosidad serena” del arte griego oponiéndole el arrojado dionisiaco de la Ninfa a la ménade convulsionada. Desde esta perspectiva, el arte griego se presenta como antidogmático y dialéctico. Cada contenido por él expresado es acompañado por su opuesto. Al dar expresión artística a un contenido, le permite transformar dicho contenido con la posibilidad de introducir un tema opuesto.

Warburg se interesa por el comportamiento del hombre ante las imágenes heredadas del pasado, a la que les otorga una energía potencial latente, o engrama. Asentándose en la teoría de Richard Semon, el historiador alemán advierte que los engramas tienen una energía neutra que se polariza por medio del contacto de la voluntad selectiva de una época y adquiere distintas formas de expresión. Según Gombrich en los engramas es donde la filosofía de Warburg sobre la polaridad encuentra la más clara aplicación.

Por su parte Giorgio Agamben sostiene que el legado de Warburg se asienta en que la imagen se presenta como un elemento histórico, como un lugar para el obrar cognoscitivo humano en su confrontación con el pasado.

La contribución que realizaremos con esta investigación es cubrir el vacío en relación con la bibliografía existente sobre Warburg y Picasso, vinculada al estudio de la fórmula de *pathos* de la Ninfa y la supervivencia de la antigüedad (*Nachleben der Antike*) en la obra del artista malagueño.

Entre los antecedentes epistemológicos citamos las investigaciones de Aby Warburg traducidos al español, que son *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (2005); *El ritual de la serpiente* (2004) y el *Atlas Mnemosyne* (2010), material de fundamental valor para la presente investigación.

Sobre la historia cultural de Aby Warburg, citamos los valiosos aportes de Ernst Gombrich con *Aby Warburg. Una Biografía intelectual*, de Carlo Ginzburg en “De A. Warburg a Carlo E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método” en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. De José Emilio Burucúa: *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (1992). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (2003); e *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre arte* (2006) de José Emilio Burucúa, que nos permitieron profundizar sobre el concepto de *Pathosformel* como una categoría fundada en la temporalidad.

Son también importantes aportes sobre nuestro tema los textos de Giorgio Agamben, “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *La potencia del pensamiento* (2007), en la que el filósofo italiano analiza la ciencia innominada de Warburg donde describe el legado warburguiano en tanto ciencia de la cultura y describe el círculo hermenéutico warburguiano. Las investigaciones desarrolladas por Didi-Huberman sobre los anacronismos y la imagen como portadora de memoria en *Devant l’image. Histoire de l’art et anachronisme des images* (2000); en *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. (2002) donde realiza un profundo estudio sobre la naturaleza de fantasma y la posibilidad de retorno del *pathos* de las imágenes del pasado. El monumental trabajo realizado por Rafael García Mahiques donde profundiza sobre los estudios realizados por Aby Warburg y sus seguidores en *Iconografía e iconología / 1: La Historia del Arte como Historia cultural* (2008) e *Iconografía e iconología / 2: Cuestiones de método* (2009).

Relacionada con la Ninfa warburguiana son importantes antecedentes el estudio de Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002), que nos acerca a la impersonal heroína del *Nachleben*. De Roberto Calasso, *La locura que viene de las Ninfas y otros ensayos* (2004), en el que profundiza y enriquece los estudios realizados por Warburg proporcionando una perspectiva diferente: el origen inasible de lo femenino y el poder que adopta una forma femenina, la de la Ninfa. Giorgio Agamben pone un nuevo acento a la cuestión con el ensayo *Ninfe* (2007), en el que afirma que la Ninfa warburguiana asume la ambigua herencia de la imagen. Si la imagen es un elemento resueltamente histórico la Ninfa será la imagen de la imagen, la *Pathosformel* que los hombres se transmiten de una generación a otra.

Sobre los estudios de Picasso, en primer orden abordamos el *Picasso Clásico*, una serie de ensayos reunidos en torno a la exposición de Picasso en el Palacio Episcopal de Málaga 10 de octubre 1992-11 de enero 1993 donde especialistas en Picasso como Francisco Calvo Serraller, Michel Hoog, Marilyn Mc Cully, John Richardson y Robert Rosenblum analizan la influencia de la cultura mediterránea en Picasso. Manuel Alvar en *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores* (1998), escribe sobre el clasicismo de Picasso y vincula parte de su obra con postulados nietzscheanos, por otra parte asocia como lo hizo Jürgen Thime etapas de su obra de acuerdo a motivos mitológicos. Hélène Lasalle: “Picasso et le mythe antique”, en *Antiquités Imaginaires. La Référence antique dans l’art moderne, de la Renaissance à nos jours* (1994) nos aporta elementos directamente vinculados con la antigüedad clásica.

Entre los múltiples abordajes sobre el artista malagueño, encontramos también a Alexandra Parigoris, aporta con el ensayo “Picasso et l’antiquité” del catálogo *Picasso et la Méditerranée*. Pinacothèque National Musée Alexandre Soutzos. Athenes 1983; el estudio realizado por Lisa Carol Florman: *Myth and metamorphosis: Picasso’s classical prints of the 1930s*, (2000) en la que aborda las ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Sobre el Picasso Clásico consultamos la tesis doctoral de Susan Mayer: *Ancient Mediterranean sources in the works of Picasso 1892-1937* New York University, 1980.



Para el estudio de la Cerámica picassiana: Salvador Haro González, *La creación pictórica en la cerámica de Pablo Picasso*. Universidad de Granada, 2003, mientras que para el estudio de Picasso y el Surrealismo, la tesis doctoral de Sidra Stich, *Toward a Modern Mythology: Picasso and Surrealism*. University of California, Berkeley, Ph, 1977- Fine Arts. Y la Tesis doctoral de Inocente Soto Calzado: *La creación según Picasso: La Muerte de Marat*, Universidad de Granada 2003, nos sirve también como antecedentes, los artículos de las revistas *Documents*, *Cahiers d'art* y *Minotaure*. En torno a la misma fase consultamos el ensayo de Ruth Kaufmann sobre la *Crucifixión* de 1930, "Picasso's Crucifixión of 1930". *The Burlington Magazine*, London, september 1969, p. 553-561.

Un ensayo que abrió una perspectiva nueva en nuestro estudio fue el de Eugenio Carmona: "Picasso y Medusa. Iconografías del desasosiego", en *Picasso* (2002); en cuanto a la tesis doctoral de Rafael Jackson, publicada en 2003: *Picasso y las poéticas surrealistas* (2003), se abordan temas que echaron luz sobre intuiciones que fuimos desarrollando en lo extenso de la investigación.

Por otra parte, el ensayo de Carlo Ginzburg "Au-de là de l'exotisme: Picasso et Warburg", en *Rapports de Force* (2003) propone una perspectiva apreciable para nuestro estudio sobre *Las señoritas de Aviñon*. Ginzburg plantea la experiencia de Warburg con los indios Pueblo y el interés, por parte del historiador alemán, en ampliar el estudio sobre los fenómenos culturales más allá de las fronteras europeas.

Otros aportes significativos resultaron los de John Golding: "Picasso y el surrealismo", en *Picasso 1881-1973* (1974); Roland Penrose: "La belleza y el Monstruo", en *Picasso 1881-1973*(1974). Para el abordaje sobre la histeria de Georges Didi-Huberman: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007); Elisabeth Cowling: *Picasso: Style and Meaning*. Pahidon Press Limited, London, 2002, como así también Ramírez, Juan Antonio: *Picasso. El mirón y la duplicidad* (1994) y *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (2003). Finalmente, para el estudio de *Guernica*, de Josep Palau i Fabre: *El Guernica de Picasso* (1979), de Juan Antonio Ramírez: *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. (1999). Por su parte, Carlo Ginzburg en "La espada y la bombilla.

Una nueva lectura del Guernica”, en *Historias inmortales* (2003) nos acerca a la persistencia de la tradición clásica en *Guernica*.

En las investigaciones citadas, hallamos instrumentos reveladores para nuestro estudio. Sin embargo, en esta exhaustiva búsqueda, la *Pathosformel* de la Ninfa en la producción picassiana, ni la noción de *Denkraum* -espacio para el pensamiento- en la obra de Pablo Picasso, sumando a estos elementos el sistema de montaje que realizó Aby Warburg para su último proyecto inacabado, el Atlas *Mnemosyne*, pilares en los que se asienta nuestra tesis, no fueron abordados en estudios que realizaron especialistas hasta el momento, ni hemos localizado en universidades del país y del extranjero tesis doctorales sobre el tema específico. Razón esta suficiente para que nuestra investigación reúna de la manera más cabal posible un repertorio amplio que dé cuenta de la vuelta a la vida de la fórmula de *pathos* de la Ninfa en la obra de Picasso.

Warburg origina una transformación en los modelos de análisis empleados en la Historia del arte, trasponiendo los límites de la misma y renovando los modelos historiográficos tradicionales. La complejidad del método warburguiano incluye anacronismos, polaridades, y psicología de la expresión humana. Para integrar el marco teórico con el metodológico decidimos realizar en el Capítulo 1, un exhaustivo estudio sobre el uso y significado de las disciplinas Iconografía e Iconología e indagar en el método iconológico y el método warburguiano con autores como Serafín Moralejo y Rafael García Mahiques.

En el Capítulo 2 rastreamos en la biografía intelectual magistralmente escrita por Ernst Gombrich, sobre la formación de Warburg, quien determinó el particular método que desarrolló en sus investigaciones. Profundizaremos además en la noción de polaridad y los engramas según la teoría de Semon. Consideramos que nuestro seguimiento de los trayectos intelectuales recorridos por Warburg, nos posibilitará efectuar una lectura directa y clara del particular método y de la “ciencia innominada”.

Nos detendremos luego en la conferencia de nuestro historiador cultural sobre *El ritual de la serpiente* y en la característica de la Biblioteca creada por Warburg. Abordaremos también de manera acotada el último proyecto inacabado Atlas *Mnemosyne* para retomarlo en los capítulos 3 y 4.

En sus estudios, Warburg presenta la existencia de aquello que él denomina *Denkräume* que son espacios o distancias para el pensamiento. Estos umbrales coexistentes son dos: el *Denkraum* o umbral mágico y el *Denkraum* o umbral racional. José Emilio Burucúa observa, que cuando se producen las crisis de las sociedades, cae el umbral de la lógica-racional y surge con potencia el umbral mágico. Para Aby Warburg la función del arte es lograr este pasaje de una forma menos traumática y lo cual es posible en base al concepto de *Pathosformel* o fórmula de *pathos*, que el historiador alemán nunca enunció de manera explícita y que utilizó en 1905, en el estudio que realizó sobre Alberto Durero. Haremos anclaje en esta investigación, en el tema central de nuestro estudio: la categoría warburguiana de fórmula de *pathos*, siguiendo la descripción que formula Burucúa en los textos ya citados y profundizaremos en la *Pathosformel* de la Ninfa.

El capítulo culmina con Nietzsche y Warburg y particularmente con el pensamiento trágico como genuino *pathos* de la vida, tema que retomaremos en el capítulo 5. El historiador de Hamburgo, aborda la idea de polaridad nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco: “la gracia de lo terrible”, “la supremacía de la metamorfosis” y “la embriaguez del sufrimiento” en detrimento de las apacibles eternidades. Warburg coincide en el planteo que realiza Nietzsche cuando expresa que lo que sobrevive en la cultura es lo más oscuro, lejano y lo más tenaz de la misma. Seleccionamos para su estudio las versiones en español de las obras de Nietzsche citadas en el Capítulo 2, (apartado 2.3), traducidas por Andrés Sánchez Pascual.

En “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” Agamben observa que el círculo hermenéutico warburguiano se explica como una espiral; en el primero la iconografía y la Historia del arte, en el segundo, es la historia cultural; y en el tercero, la “ciencia sin nombre” orientada hacia un diagnóstico del hombre occidental. Este tema lo abordaremos en el Capítulo 3 apuntando a la vigencia de los estudios warburguianos y a la “ciencia sin nombre” de Warburg como paradigma de los Estudios Visuales.

En el capítulo 4 estudiaremos la categoría warburguiana de fórmula de *pathos* de la Ninfa en un corpus de imágenes seleccionadas de la obra de Pablo Picasso.

El corpus de un artista como Picasso nos permite, a través de su proteica producción, recorrer un trayecto con apropiaciones, intervalos y oposiciones, en el que la Antigüedad clásica constituye un referente directo. Las latencias de las fórmulas del pasado cobran vida a través de los superlativos del gesto. Daremos cuenta, a continuación, del recorrido que fue necesario hacer en torno a Picasso, en la fase exploratoria de la investigación. Por sugerencia del director de la presente tesis Dr. José Emilio Burucúa resulta necesario entrevistar a especialistas en Picasso. Para recorrer la totalidad de una trayectoria amplia como la de este artista, se realizaron las siguientes acciones metodológicas.

En una primera etapa se visitaron centros de estudios especializados de Francia y España, tales como el Museo Picasso de París, previa cita con los conservadores del Museo, Mr. Philippe Saunier (especialista en pinturas y esculturas) y Mme. Annabelle Teneze (especialista en obra gráfica). Se realiza allí el estudio de una serie de obras que fueran seleccionadas previamente, no expuestas al público, de las cuales se autorizó la observación y estudio. Se dispone para esta investigación de material fotografiado y grabado y se adquiere en esa oportunidad material bibliográfico específico.

En Barcelona se concretó una entrevista con la Dra. Mireia Freixa, directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, quien sugirió contactar a María Teresa Ocaña en el MAC de Barcelona y a al Dr. Eugenio Carmona Mato, como especialista en el tema en la Universidad de Málaga.

Se accedió también al Museo Picasso de Barcelona, al Centro de Documentación y a la Biblioteca del mismo. La responsable de la biblioteca y Centro de Documentación del Museo, Sra. Margarida Cortadella Segura, se compromete y nos envía material bibliográfico para esta investigación.

En esta ciudad, se concretó una entrevista con el Dr. Miguel Morey en la Universidad de Barcelona, (Director del Departamento de Estética) y con el Dr. David Picó Sentelles, autor de: *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*.

En Málaga, realizamos una visita al Museo Picasso-Casa natal y Centro de Documentación de la Fundación Pablo Ruiz Picasso a cargo de Pilar Rodríguez Martínez y Salvador Bonet Vera, como así también se visitó al Museo Picasso de Málaga y a la biblioteca del mismo cuya responsable es Juana María Suárez Benítez. En esta oportunidad, se interactúa con los responsables de ambas Instituciones y se establecen compromisos de colaboración para un próximo viaje.

También se concreta una entrevista con el Dr. Eugenio Carmona Mato, Investigador y Catedrático de la Universidad de Málaga, especialista en Picasso y pintores españoles del siglo XX y miembro del Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El Dr. Carmona nos sugiere estudiar la totalidad de la producción de Pablo Picasso ya que la misma no es lineal en su producción. Es así que se encuentran obras relacionadas formal y temáticamente en tiempos cronológicamente distantes. Propone, también la selección de obras en los *catálogos razonados* para construir el corpus de imágenes de la investigación, actividad que se realizará en un segundo viaje a Málaga.

En Madrid accedimos al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde se consulta de material bibliográfico en el MNCARS y se concreta una entrevista con Miguel Valle Inclán, Director de la Biblioteca del MNCARS. Finalmente pudimos adquirir material bibliográfico importante para nuestro trabajo.

Ya en una segunda etapa de la investigación, se trabaja en el Centro de Documentación de la Biblioteca de la Fundación Pablo Ruiz Picasso y del Museo Picasso de Málaga, donde se realizó la selección previa de la documentación rescatando lo que se acercaba a nuestra pregunta inicial. La amplia bibliografía de especialistas en Picasso, sobre temas cercanos pero no específicos, debió ser descartada para lograr hacer una lectura crítica del material seleccionado. Luego se procedió a la búsqueda de obras en los *catálogos razonados* para elaborar el *corpus* de imágenes, la observación y estudio de grabados y libros originales ilustrados por Picasso, la observación de videos documentales sobre Pablo Picasso y, finalmente, el estudio y análisis de obras que son patrimonio del Museo Picasso-Casa natal y en el Museo Picasso de Málaga

Entre las actividades complementarias a la investigación, se encuentran la asistencia –como invitados del Dr. Eugenio Carmona Mato, a los siguientes seminarios

de Doctorado en la Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte: *El movimiento moderno y la correspondencia en las artes*, y *Picasso y el arte español del siglo XX*, ambos dictados ambos por el Dr. Carmona Mato (2008/2009); la entrevista al Dr. Salvador Haro González, catedrático de la UMA y especialista en la cerámica picassiana, autor de *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso* (2009); la asistencia al Ciclo de conferencias organizada por la Universidad de Málaga: “Cinco jueves con Picasso”, en el Museo Nacional del Grabado, Marbella (España), entre febrero y marzo de 2009; la entrevista con el Dr. Juan Antonio Ramírez, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid. Tema abordado Picasso y Warburg (febrero de 2009) y consultas con el Dr. Eugenio Carmona Mato, en la Universidad de Málaga en enero de 2009.

La posibilidad de dialogar con especialistas en Picasso, amplió nuestra visión en cuanto a las dificultades y riesgos que se pueden presentar en la investigación.

En esta etapa heurística, se realiza una recopilación de datos en catálogos razonados de dibujo pintura y escultura Zervos, esculturas Spies y Piot, en la obra gráfica Geiser y Baer, en la obra cerámica Ramié y Bloch, en escritos de Picasso, declaraciones del artista y biografías, en cuadernos de apuntes (*cahiers*) y en Catálogos específicos. Tras esta búsqueda, se realizó un registro documental. Además del material recolectado, se utilizó para el estudio de la producción picassiana el catálogo digital razonado: *On-line Picasso Project*.

En base a la primera conformación del corpus de imágenes, se realizó una segunda selección, definiendo conceptos o categorías que se tendrían en cuenta para su estudio, cuestión que nos enfrentó a los límites de la investigación y al alcance de la misma: por un lado, una incesante producción sobre textos específicos vinculados a la obra de Pablo Picasso y, por el otro, la ausencia de investigaciones sobre la categoría warburguiana de fórmula de *pathos* en la obra de Picasso. En rasgos generales los biógrafos de Picasso que realizaron obras monumentales como John Richardson, Pierre Daix, Pierre Cabanne, Roland Penrose, entre otros, vinculan incesantemente la biografía del artista con su obra. Esto puede aportar elementos significativos en otro tipo de investigaciones y se trata de un riesgo del que no podremos escabullirnos –presumimos– con facilidad. Como decíamos, en cada nueva compañera se le atribuye a Picasso un

cambio de estilo, una nueva visión. Desde nuestra perspectiva, si seguimos a Warburg y su método, podremos indagar los procesos que llevaron a Picasso a recurrir a la polaridad de la Ninfa extática, que el historiador de Hamburgo descubrió como un aspecto de la esquizofrenia de la civilización occidental, sin detenernos en una mirada parcial o sesgada como sería la referida a su vida personal.

La agrupación de obras se hará con criterio cronológico. En ocasiones, Picasso parte de los estudios de la antigüedad clásica y en otros, no hace una lectura directa sino a través de otros artistas como el Greco, Poussin, Rembrandt, Goya y Velázquez. El orden seguido resulta propicio para estudiar la obra del último Picasso.

Por otra parte, la polaridad dionisiaca del arte clásico estudiada por Warburg basada en Nietzsche, nos permite establecer un puente con Picasso, en función del círculo de intelectuales que rodeó al artista en Barcelona. El pensamiento de Nietzsche sobre lo dionisiaco influye en determinadas fases de la producción de Picasso, tema que abordaremos en Capítulo 5.

En el Capítulo 6 retomaremos -con el repertorio de *Pathosformeln* de la Ninfa desarrollado en el Capítulo 4- nuestro interés por dar cuenta de la representación de lo monstruoso o siniestro, entendido esto como uno de los atributos que conforme a las poéticas surrealistas anida en la mujer, e indagaremos la posible concomitancia de Picasso con dichas poéticas, hasta llegar al *pathos* de la destrucción con *Guernica* y la representación de la mujer trágica.

Por todo lo dicho, podemos afirmar que nuestro trabajo de investigación se constituirá en un aporte al campo del conocimiento de la Historia cultural y posibilitará instalar una línea inexplorada de investigación en la obra de Pablo Picasso, según la *Kunstwissenschaft* de Aby Warburg.

*En la obra de los humildes albañiles, que nos ha sido legada a través de la jactancia grandilocuente o la desesperación trágica del mundo pagano, la dura piedra goza y se lamenta como una danza viva de la muerte; la pasión del hombre continúa aquí viviendo entre los muertos con una inmortalidad tan perdurable, en la forma de un deseo frenético de agarrar o un deseo frenético de verse apoderado por la pasión, que todo hombre nacido después, dotado de un corazón sensible y ojo alerta, debe hablar inevitablemente en el mismo estilo, siempre que sea sacudido por la compulsión inmortal, para dar rienda suelta a sus sentimientos.*

Aby Warburg (*Cuaderno de notas*, 1929).



## Capítulo 1: Génesis y usos de la Iconografía e Iconología

### 1. Iconografía e Iconología

Durante largo tiempo ha sido frecuente la consideración de que los términos Iconografía e Iconología eran semejantes. Como ya es sabido, tanto la iconografía como la iconología tuvieron orígenes epistemológicos diferentes, razón por la que haremos un breve recorrido para indagar en los comienzos de ambas disciplinas que tienen por objeto el estudio de la imagen. En la actualidad la Iconografía se relaciona con la descripción y clasificación de las imágenes y la Iconología se convierte en la ciencia cuyo cometido es la interpretación histórica de las imágenes como documentos de una historia cultural.<sup>2</sup> Dentro de esta línea nos introduciremos por el camino iniciado por Aby Warburg hace más de un siglo.

En 1593, Cesare Ripa publica *Iconologia o vero Descittione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi* Da Cesare Ripa Perugini, *Oppera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori & Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affeti, passione humane* consagrando el término “Iconología”. Serafín Moralejo, advierte que si en estos términos se designa un “tratado de” o “conocimiento sobre” un objeto, en el libro de Ripa dicho objeto se convierte en el instrumento o materia prima con el que se razona sobre otro objeto diferente. El sentido que le otorga al término Iconología no es el discurso sobre las imágenes, sino “el discurso en imágenes” o “discurso por medio de imágenes.”<sup>3</sup> Para el autor la Iconología de Ripa aborda un repertorio de imágenes conceptuales, una poética de las imágenes. En lugar de ser un instrumento hermenéutico es productora de símbolos. Si bien Ripa tiene una concepción aristotélica de la imagen simbólica, el término que le puso a su tratado posee resonancias platónicas: “no aparece en Platón *eikonología*, pero sí expresiones como *eikara legein* que alude a un “hablar por imágenes”, a un recurso al mito o símbolo cuando el lenguaje discursivo resulta insuficiente para la explicación de un concepto o pensamiento.”<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> García Mahiques, Rafael. (2009) *Iconografía e iconología / 2: Cuestiones de método*, Ediciones Encuentro. Madrid, p. 14-16

<sup>3</sup> Moralejo, Serafín. (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Ediciones Akal. Madrid, p. 50.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Por otra parte el estudio formal e iconográfico como única forma de aproximación al sentido de la obra de arte fue punto central de años de debate en la Historia del Arte:

La Historia del Arte nació como historia de las formas, de los estilos. No porque sus iniciadores se situaran en una perspectiva que hoy se calificaría de “formalista”; precisamente al contrario, porque se daba por supuesto e incuestionable que las artes plásticas comportaban un contenido iconográfico.<sup>5</sup>

Para el autor, tanto la Iconografía como la Iconología se encuentran con el problema de insertarse en una Historia del Arte que fue construida con postulados que no contaban con ellas. Así pues, acordamos con Moralejo cuando plantea la necesidad de afirmar una nueva cualidad para lo iconográfico, reajustando su concepto y método a los de una verdadera historia de las imágenes. La Iconografía y el estilo dan cuenta clara de un determinado período artístico. Una investigación centrada en uno solo de estos aspectos resultaría incompleta y predestinada al error: “diferenciar, pues, los planos de la Iconografía y del estilo con categorías conceptuales rigurosas es la premisa para una Historia del Arte que ha de hacer de la interacción de ambos su problema fundamental.”<sup>6</sup>

Moralejo distingue otras acepciones metodológicas aplicadas a la investigación histórico-artística del término Iconografía. La Iconografía, entre historiadores, responde a aquella acepción que ve fundamentalmente en la imagen una forma de conocimiento de la cultura y el pasado, en tal sentido, la Iconografía es una ciencia auxiliar de la Historia, con función documental o ilustrativa, tal como las que asumen hoy la fotografía y el cine.

El autor sostiene que muchos historiadores de arte hablan de la “Iconografía de la catedral x”, entendiéndolo por ello una colección de documentos gráficos que permiten conocer diversos estados del pasado, y no por tal término al programa iconográfico que en ella se despliega. En esta primera acepción, se entiende tal adjetivo como una cualidad o valor llamado por algunos iconicidad. En este punto García Mahiques<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>7</sup> García Mahiques, Rafael. (2012). “Usos impropios de los términos Iconografía e Iconología” en *Imago*, revista de Emblemática y Cultura visual, N° 4, p. 114.

observa el uso impropio del término cuando se designa iconografía al objeto sobre el que se aplica la mencionada disciplina.

Siguiendo a Moralejo, cuando se dice que tal obra tiene carácter iconográfico o se habla de representaciones de gran valor iconográfico, se refiere a su autenticidad. El planteo que realiza sobre el tema de la autenticidad para el historiador del arte y para el arqueólogo podría calificarse como filológico:

Al igual que el filólogo restablece un texto literario adulterado o fragmentario por medio de una edición crítica que selecciona entre las diversas lecturas propuestas, colmando en lo posible las lagunas con el recurso a otras fuentes paralelas, así también ha de proceder el iconógrafo con el repertorio de posibles retratos de un mismo personaje, tratando de establecer sus hipotéticas “redacciones” prototípicas, sus variantes -que pueden erigirse en nuevas cabezas de serie-, y excluyendo en fin los ejemplares cuya identidad se revele tan sólo como aparente.<sup>8</sup>

Como es sabido, la autenticidad es resultante de la confrontación de las obras con ellas mismas, no con un hipotético referente natural. Lo que se pone en juego es una cuestión de tipologías y no de modelos. En el sentido que da a este término Panofsky, la Iconografía se desenvuelve en el campo de la tipología.

En la primera acepción, descrita por Moralejo, se encuentra comprendido lo documental; en la segunda “nos encontramos con una disciplina de carácter marcadamente ancilar. Su misión es la de proporcionar datos rigurosos al arqueólogo, al historiador de estilo, al historiador en general.”<sup>9</sup> En este caso, la identificación del personaje retratado y la cronología, presentan la cuestión esencial a la que se orientan todos los conocimientos disponibles.

La tercera acepción del término pertenece al espacio común en la literatura histórico-artística:

El orden de prioridades e intereses viene a establecerse en una proporción gradual casi simétricamente inversa desde lo individual a lo universal, desde lo específico

---

<sup>8</sup> Moralejo, Serafín. (2004). *Op. cit.* p.13.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.14.

a lo genérico. Lo que antes eran meros índices, criterios de clasificación progresivamente particularizadores, se convierte ahora en una serie de metas, de problemas a investigar.<sup>10</sup>

Cuestiona este autor, en primer término, la función del retrato. Incluye en su crítica la estatua de cuerpo entero, de pie o sedente, el “hermes”, las diferentes maneras de cortar la cabeza o el busto, que no son opciones formales o de estilo sino que son subgéneros del género retrato. Cuando en la Grecia del S. IV el retrato se afirma en lo fisonómico, no se abandona el criterio genérico del que se parte, sino que se asiste a la particularización de una tipología, y no a la creación de verdaderas individualidades.

Moralejo analiza los límites de la Iconografía y concluye que, por principio, nada que pueda incluirse en el dominio de un género escapa al interés del iconógrafo. La función icónica o representativa es esencial no sólo en la escultura y en la pintura sino también en la arquitectura, en la que la noción de signo icónico abarca distintos tipos de significados por vía de analogía. El campo específico de la Iconografía arquitectónica, lo constituye la dimensión autoicónica: la posibilidad de que la arquitectura se constituya en su propio referente.

Por otra parte, el autor intenta una definición de Iconografía caracterizando la tercera acepción, considerando los núcleos de interés y los métodos que emplea para abordarlos: “la Iconografía tiene por objeto el estudio de la articulación e institucionalización de las imágenes y de las significaciones que éstas adquieren en consecuencia, trascendiendo su inmediata referencia a la naturaleza.”<sup>11</sup>

La institucionalización de las imágenes a la que se refiere el autor, se relaciona con la institucionalización interna de las imágenes y de sus funciones. A propósito señala de qué manera se hace viable una investigación iconográfica:

Sólo en la medida en que los temas se dejan clasificar o tipificar en géneros y subgéneros en la que se inscriben tipos sujetos a cierta codificación, comportando a su vez motivos, también recurrentes, y en que toda esta serie de “instituciones”

---

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 17.

se propagan y transforman por medio de tradiciones, es posible una investigación de orden iconográfico.<sup>12</sup>

Con respecto a los géneros, el autor apunta el riesgo de caer en la preceptiva académica. El mismo explica que está lejos de sugerir que las obras de arte deban agruparse en géneros. Se trataría entonces de verificar que los géneros, a lo largo de la historia, han servido de marco para la creación, la complacencia y la interpretación.

El planteo de Moralejo es que, tanto la Iconografía, la descripción y la clasificación de las imágenes, como la Iconología referida a la interpretación de las mismas, son disciplinas cuyas fronteras a nivel metódico se encuentran aún en discusión, ya que en la práctica no resulta simple determinar si un estudio tratado representa una contribución a la Iconología o se limita a un enfoque iconográfico.

En el origen de la preocupación humana por las imágenes, ha desempeñado un papel esencial el desafío de esfinge muda que éstas nos presentan; a la atracción de lo arcano o enigmático deben su nacimiento nuestras disciplinas. Así, pues, Iconografía e Iconología sólo tendrán historias diferentes en cuanto término o propuestas metodológicas teóricas. En su actividad práctica, sus historias se entrecruzan y casi se confunden.<sup>13</sup>

Por su parte, García Mahiques en la obra monumental titulada *Iconografía e iconología / 1: La Historia del Arte como Historia cultural e Iconografía e iconología / 2: Cuestiones de método*, define la iconografía como: “descripción analítica y clasificación de las imágenes artísticas o gráficas. Rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma.”<sup>14</sup> En cuanto a la Iconología, la define como: “proceso analítico-sintético mediante el cual se interpretan las obras de carácter figurativo o visual. Metodología de la Historia del Arte por medio de la cual se interpreta el arte visual en aras de la Historia Cultural”<sup>15</sup>. El objetivo de nuestro abordaje a las disciplinas mencionadas, es el de

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>14</sup> García Mahiques, Rafael. (2009). *Iconografía e iconología / 2: Cuestiones de método*, Ediciones Encuentro. Madrid, p. 343

<sup>15</sup> *Ibidem*.

aproximarnos a la configuración histórica de la Iconología dentro del campo de la Historia cultural, camino iniciado por Aby Warburg y su círculo de investigadores.

García Mahiques observa la necesidad de tener en cuenta el sentido de la propiedad de los términos en función de la claridad del conocimiento. Esto sucede en los estudios Teológicos sobre la imagen que corren el riesgo de perder la correcta orientación epistemológica de iconografía/iconología, al aplicar los términos, no en el seno de la Historia del Arte o la Arqueología, sino en el caso específico que aborda el autor, cuando es llevado al dominio disciplinar de la Teología.<sup>16</sup>

### **1. 1. Breve reseña sobre el desarrollo de la Iconología y la Iconografía**

El Renacimiento, observa Moralejo, se identifica con la reintegración de la imaginería antigua acorde con la información textual. Aquí se produce el sondeo de lo que será denominado posteriormente la Iconografía. Esta disciplina se inicia a partir del interés por las culturas antiguas -en particular la greco-romana- y, mediante ella, la egipcia. Encontramos el comienzo del desarrollo de una hermenéutica iconográfica donde se apelaba a las obras de arte como testimonios para cubrir puntos oscuros o conflictivos en las investigaciones de carácter mitológico o filológico, pero no con fines específicos de orden histórico-artísticos. Durante la Edad Media, las prácticas artísticas y literarias heredadas de la Antigüedad circularon en forma disociada. Por otra parte, la imaginería astral se encaminó hacia el medio islámico, lo que intensificó la separación entre las tradiciones figurativas, cuestiones estas abordadas por Panofsky y elevadas a una categoría: “la disyunción entre ambas tradiciones vino a ser la garantía última de su supervivencia.”<sup>17</sup>

La primera sistematización teórica se debe a la obra de Caylus (publicada en 1761 y 1767). Esta se vio opacada por la primera *Historia del Arte de Winckelmann*, que determinaría un enfoque formalista en lo que será la posterior investigación histórico-

---

<sup>16</sup>García Mahiques, Rafael. (2012). *Op. cit.* pp. 118-119.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.43.

artística. El rol de la Iconografía quedó limitada a un campo interdisciplinario al servicio del arqueólogo, el restaurador, el artista y el historiador de la religión.<sup>18</sup>

El autor señala que aquello entendido por nosotros como Iconografía, se desarrolló bajo el nombre de “tipología” y denomina “Iconografía de contenido” aquello que es presentado como estudios de mitología o estudio de las religiones por medio de las imágenes.

En el campo que concierne al estudio del arte cristiano, es donde la Iconografía se define como disciplina con autonomía de métodos. En la época cristiana se revela una auténtica política de la imagen, debido a las prescripciones del orden canónico. Existen documentos tardíos que hacen suponer la existencia de “manuales iconográficos”. En este caso, Moralejo se refiere a las fuentes y no a estudios iconográficos. En el seno de ésta tradición se pueden rastrear los orígenes de una Iconografía hermenéutica.

El desinterés por la Iconografía cristiana de la Ilustración, sumada al interés destructivo que en ella tuvo la Revolución Francesa, produjo ruptura y un distanciamiento para la Iconografía.

Los estudios iconográficos vuelven a surgir como una manifestación más del movimiento de restauración católica; a esta fase, Moralejo la denomina Iconología militante o apologética.

En 1898, E. Mâle dedica un libro a la imaginería religiosa del S. XIII, iniciando un nuevo período: de la perspectiva analítica, pasa a una sintética. Él mismo procura organizar los datos de modo tal que se refleje en ellos el orden, jerarquía y relaciones del mismo sistema del pensamiento que la generó: “Mâle se cuida en lo posible del anacronismo que conlleva toda investigación histórica al estructurar los materiales de acuerdo con criterios metodológicos y categorías mentales que necesariamente han de ser de la época en que vive el historiador.”<sup>19</sup>

En Alemania, surgieron también “primitivos” de la Iconografía. En el S. XVII, surgen Reiske y Arnold. A mediados del S. XIX, lo hacen Springer y Piper. En los comienzos del S.XX, encontramos a Wilpert, quien investigó sobre la Iconografía del

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.44.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 46.

paleocristiano. Wilpert caracterizará la orientación dominante en la investigación germánica sobre iconografía.

La inmigración germana de los años 30 fue bien recibida en Londres, Princeton, Nueva York y distintas universidades norteamericanas. Previa a esta “fuga de cerebros”, Moralejo destaca a Ch. R. Morey de la escuela de Princeton. Tanto Morey como Warburg se acercaron a las imágenes valorando lo que identificaban como síntomas culturales, particularmente, por el testimonio que se les conferían sobre la pervivencia de la cultura antigua con las transformaciones que se operaban en el mundo medieval y moderno.<sup>20</sup>

## 1. 2. El método iconológico

En las postrimerías S. XIX, Salomón Reinach fue considerado el pionero de aquello que denominó “*la méthode iconologique.*” Reinach contribuyó a la ciencia iconográfica con repertorios de Arte clásico ordenados de acuerdo a criterios tipológicos.<sup>21</sup>

En su obra *Cultes, mythes et religions* (1909), Reinach ofrece su desarrollo del método iconológico. En *De l'influence des images dans le formation des mythes*, desarrolla un método que concierne a la investigación sobre la génesis de los mitos; para ello parte de la hipótesis de que los mitos tienen su origen en la reinterpretación de las imágenes, cuyo sentido de origen hubiera quedado poco claro por un desplazamiento cultural en el espacio o en el tiempo. Los métodos de Reinach no son nuevos; él mismo cita a Clermont Gauneau, quien utilizó el término “mitología iconológica.”

Las investigaciones realizadas por Reinach se relacionan con la dirección que toma el círculo de Warburg. Saxl y Panofsky dedican especial atención a los cambios de sentido a los que se someten las imágenes dependiendo del contexto que habiten. Moralejo se refiere a que esta forma de Iconografía no puede confundirse con la de Reinach “por excederla en extensión a la vez que en profundidad.”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.53



El aporte de Warburg, al que nos referiremos más adelante respecto de la Historia del Arte y –particularmente- de los estudios iconológicos, lo encontramos en su producción personal y en la orientación que supo dar a sus discípulos: Panofsky, Saxl (historiadores de arte), Cassirer (colaborador, quien sienta las bases de un sistema filosófico que constituirá la base teórica de las investigaciones realizadas en el Instituto Warburg), además de Gombrich, Stechow, Wind, Wittkower, Heckscher, Katzenellenborger y Janson.

Warburg accedió a la Historia del Arte en el momento en que ésta se polarizaba hacia explicaciones de tipo predominantemente formalista (Wölfflin) o se destruía a sí misma en una serie discontinua de intuiciones (Croce y sus seguidores). Ni una ni otra tendencia habían dado sus frutos más característicos y extremados, pero ya Warburg vio llegado el momento de la necesaria reacción.<sup>23</sup>

Moralejo contrasta el método de Warburg con la paralela *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* de Dvorák: “viciada ésta por su nebuloso y radical espiritualismo y por la pretensión que las formas se basten por sí solas para revelarnos el talante emocional o ideológico de una época.”<sup>24</sup>

En este orden de cosas, mediante el recurso de las imágenes de los textos y contextos, es posible fundamentar una Historia del Arte concebida como Historia cultural que no llegue a ser una especulación subjetiva; éste es el método que luego será denominado como iconológico.

Warburg como sus discípulos empezaron por hacer una Iconología más explícita que implícita, más práctica que teórica: existieron antes los estudios de carácter iconológico que una formulación conceptual y programática que les sirviera de soporte. Hay que congratularse de ello a la vista del empacho que hoy sufrimos de “propuestas metodológicas”, de “modelos metódicos o teóricos”, que jamás llegan a alcanzar su obligado contraste con la realidad.<sup>25</sup>

El autor señala que Warburg utilizó el adjetivo “iconológico” a partir de 1907. Panofsky utiliza tardíamente el mismo término, el cual sólo a partir de los años 50

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 54-55.

comienza a adquirir una acepción diferenciada. El primero en definir el término en algunos de los sentidos hoy vigentes, fue un holandés ajeno del círculo de Warburg: G.J. Hoogewerff, en un artículo que publicara en 1931 en la *Rivista di Archeologia Cristiana*. Hoogewerff impulsa a elaborar un método al que define con el nombre de “Iconología”. Se trata de un estudio de las imágenes que supere la descripción y comprobación externa con intención de dar una explicación e interpretación de las mismas.

En la primera década del S. XX Warburg realizaba la práctica iconológica considerando la obra de arte desde la perspectiva de los acontecimientos históricos, y a la vez, a la propia obra de arte como fuente para la reconstrucción histórica.<sup>26</sup> Sus discípulos realizan esta práctica en la segunda década. Panofsky fue quien más contribuyó a dotarla de contenido. En 1930, explicita algunos principios subyacentes en sus investigaciones, en la introducción a su *Herkules am Scheidewege*. En *Studies in Iconology* (1939), el nuevo término alcanza el eficaz impulso de promoción de un título que marca un hito en la historiografía artística de todos los tiempos. Moralejo advierte que el título de la portada no llega a tener definición aún en el capítulo programático inicial:

Será con la cuarta y última formulación metódica de Panofsky incluida en su *Meaning in the Visual Arts*, de 1955, cuando aparezca al fin el término *iconological interpretation* para designar el tercer y último nivel de consideración de la obra de arte, denominada hasta entonces “interpretación iconográfica” en un sentido más profundo o bien “síntesis iconográfica”. Prueba de que Panofsky era plenamente consciente de utilizar entonces, por vez primera, el término Iconología en un sentido metodológico preciso, lo tenemos en el hecho de que se sienta obligado a definirlo, en un largo *excursus*, que no aparece en la edición de 1939.<sup>27</sup>

Panofsky apela a los mismos contrastes manejados por Hoogewerff. La Iconología tendrá un alcance interpretativo que trasciende lo meramente descriptivo, sin renunciar a comprender el significado de las conjunciones de imágenes que constituyen las obras de

---

<sup>26</sup> Ginzburg, Carlo (1999). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Traducción: Carlos Catroppi. Editorial Gedisa. Barcelona, pp. 48-49

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 56.

arte. El historiador propone por medio de la Iconología, profundizar en el mundo de las formas y los valores simbólicos, del mismo modo que lo hizo Cassirer.

Por otra parte, Panofsky da en llamar “principio de disyunción” al fenómeno que se produjo cuando en la Edad Media, plena o tardía, una obra de arte toma prestada su forma de un modelo clásico, cuestión que le confería una significación no clásica y en general cristiana. José Emilio Burucúa señala que con el “principio de disyunción”, Panofsky logra ampliar la base empírica y completar las intuiciones de Warburg sobre el Renacimiento y el mundo moderno.<sup>28</sup>

Por su parte, Gombrich pone un nuevo acento a la cuestión considerando que la meta de la Iconología es la reconstrucción de un programa cuyo objetivo será identificar el conducto ideológico que incorpore los distintos motivos que lo componen. Reconstruir lo que el artista o el patrón quiso decir, es -para Gombrich- el contenido de esta disciplina. El iconólogo debe reconstruir el puente que une un conjunto de imágenes con un contexto ideológico.

Moralejo señala que, a pesar de que Gombrich no polemiza explícitamente con Panofsky, cree entrever una velada crítica en su estudio. El programa de Gombrich, según el autor, es menos ambicioso que el de Panofsky, teniendo en cuenta que es sintomático que el título mismo insista en los *Limits of Iconology*, con el afán de circunscribirse a la indagación de la voluntad programática de patrones y artistas. Por otra parte, afirma que conociendo la trayectoria de Gombrich y siendo un fiel seguidor del neopositivismo de K. R. Popper, era imposible “pedir una entrega sin reservas a una concepción metodológica cuyo trasfondo último no es otro –aunque matizado- que el *Zeitgeist* hegeliano.”<sup>29</sup>

Gombrich, advierte el autor, es reticente con el uso de algunos caballos de batalla de los que “han usado y abusado panofskyanos de la hora nona”, tal como lo representan los niveles de sentido y la búsqueda de secretas alusiones o el problema de un “simbolismo disfrazado”.

---

<sup>28</sup> Burucúa José Emilio. (2002). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, p.54.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 58

Cuando Panofsky lanzó éste último concepto -consagrado en su *Early Netherlandish Painting*, pero elaborado desde mucho antes-, no faltaron autores – como Pächt, y E. W. Kleinbauer- que le reprocharon una contradicción flagrante con los postulados por él defendidos en los *Studies in Iconology* o un cambio de rumbo, desmentido luego al remontar los mismos puntos de vista en *Meaning in the Visual Arts*.<sup>30</sup>

Para los autores mencionados, Panofsky pasaría de defender el carácter irracional de la obra de arte, a postular un cabal programa elaborado conscientemente en el que cualquier detalle naturalista trascendería en metáfora de lo espiritual. En el análisis de Moralejo tal distinción no existe. Ya que Panofsky -en su opinión- trata de cosas muy diferentes en 1939 y 1955 a las de 1953, ambos puntos de vista son perfectamente compatibles. El autor atribuye la responsabilidad de esta contradicción a la ambigüedad de la terminología que emplea Panofsky; el préstamo que toma de Cassirer de términos tales como “formas” o “valores simbólicos” presentan equívocos, puesto que son términos con resonancias muy diferentes en el campo del arte.

Con respecto al plano significativo y sintomático, Moralejo afirma que nunca se insistirá lo suficiente en restaurar las diferencias ya que ambas realidades del orden cultural no se presentan nítidas en la práctica.

Lo que en nuestra época ha alcanzado cotas de falacia culpable es fenómeno que se rastrea, como espontáneo, desde muy atrás –desde el Renacimiento por lo menos, y quizá ya en el Helenismo- y que obligaría a responder en el plano científico con una especie de principio de indeterminación que evitara una distinción drástica entre índices y signos.<sup>31</sup>

El autor hace referencia a que cuando Gombrich define la Iconología como reconstrucción de un programa, denomina Iconología a aquello que Panofsky llamaba Iconografía o “*iconographical analysis*”; además, Gombrich aborda una perspectiva analítica e identifica temas y motivos aislados con significaciones múltiples. En cambio, la Iconología de Gombrich establece asociaciones potenciales entre los temas que relaciona con un contexto que posibilita reconstruir la trama programada por el artista o

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 60.

patrón. Y concluye en la relación que establece que, en principio, lo que se presentaba como contradicción en las concepciones de Gombrich y Panofsky, aparece ahora con signos de complementariedad. Seguir a Gombrich no significa excluir a Panofsky, sino perfeccionarlo.

En este trabajo agregamos a lo aportado por Moralejo en las acepciones de los términos Iconografía e Iconografía, y acompañamos con la observación del iconólogo e investigador García Mahiques, quien señala que –frecuentemente- ambas disciplinas son utilizadas en la *terminología* científica común como sinónimos. Sin embargo, como observáramos anteriormente, sus bases epistemológicas y sus orígenes intelectuales son diferentes. El aporte que realiza García Mahiques<sup>32</sup>, consiste en reivindicar el método iconológico como un instrumento de la Historia del Arte orientado hacia una Historia cultural, lugar en el que se encuentra con otras disciplinas humanísticas:

El alcance y los límites de la metodología iconológica comportan el establecimiento de un principio, o una base, que afecta a la misma concepción de la Historia del Arte. Este principio se opone frontalmente a la tradicional y ya caduca concepción de la disciplina histórico-artística como algo que tiene sentido como un determinado proceso de cambios y de estilo.<sup>33</sup>

En la breve reseña que presentamos sobre Iconografía e Iconología y su desarrollo en la historia, reconocemos el desplazamiento de sentido producido en ambas acepciones. Si nos remitimos al significado del sufijo, la Iconografía correspondería a la descripción y clasificación de las imágenes, y la Iconología se referiría a la interpretación de las mismas. Sin embargo, admitimos que tales límites en los alcances de una y otra disciplina tienden a disolverse por cuanto todo estudio iconográfico no se reduce sólo a la descripción, sino que también se impone en el mismo una dosis de interpretación.

---

<sup>32</sup> En el Capítulo 3, apartado 1, siguiendo a García Mahiques, mencionaremos la última generación de iconólogos que orientan la Iconología hacia la visualidad del objeto artístico.

<sup>33</sup> García Mahiques, Rafael. (2009). “De la Iconografía a la visualidad”, en *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Volumen 2. Ediciones Encuentro. Madrid, p. 18.

### 1. 3. El método warburgiano

Nos centraremos a continuación, en el original aporte de Warburg y en las características de un método que rechazaba una interpretación “unilineal” de la Historia del Arte. Warburg nunca abandonó la idea de la carga emocional y del significado que tienen las imágenes, más allá del contexto en el que fueran utilizadas. Para Warburg, las imágenes mentales se convierten en espejos que permiten al historiador investigar una idea sintomática. En sus escritos, se advierte el camino solitario que iniciaba, en relación con otros historiadores de arte, al centrar su interés en la psicología histórica.

Seguimos a José Emilio Burucúa<sup>34</sup> en la definición sobre los tres ejes en los que se asienta la obra de Warburg:

I. Una idea particular del Renacimiento como tiempo de inauguración de la modernidad.

II. Una aproximación a la etnología con el objeto de comprender las prácticas mágicas.

III. Un método de investigación y descubrimiento para la cultura.

Warburg combina las teorías de Darwin, particularmente en lo que se refiere a la transmisión filogenética de las conductas y las expresiones faciales en los animales superiores y en el hombre, al hacerlo, relaciona esta teoría a las nociones sobre la memoria que la psicología fenomenológica elaboraba en los primeros años del siglo XX.

Warburg aspiraba a reconstruir tales cadenas de transporte de formas en la larga duración y entre los espacios dilatados de varias civilizaciones; su tarea apuntaba a acumular imágenes realizadas sobre todos los soportes concebibles y destinadas a todas las funciones imaginables, hasta cumplir el propósito de construir un

---

<sup>34</sup> Burucúa, José Emilio. (2003). “Aby Warburg: La civilización del Renacimiento, la magia, el método”, en *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, p. 13.

espectro continuo, irisado y exhaustivo de representaciones en el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente.<sup>35</sup>

En la introducción a la traducción que hace Burucúa de los estudios de Aby Warburg en *Arte del retrato y burguesía florentina. Doménico Ghirlandaio en Santa Trinitá. Los retratos de Lorenzo de Médicis y sus familiares* (1902), observa que el artículo sirve de ejemplo para nuestra indagación sobre el método warburgiano

Este denso artículo es tal vez de las mejores muestras de lo que hoy llamamos *método warburgiano*, vale decir, la investigación minuciosa de textos de toda especie que procura el descubrimiento de relaciones dialógicas entre comitentes y artistas, los cuales se han materializado y perdurado en la obra de arte que es el punto de partida de aquella misma historiografía.<sup>36</sup>

Kurt W. Forster explica en la introducción a *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, que la valoración demostrada por Warburg hacia los mecanismos de los eventos históricos hace que nuestro autor inserte a los individuos en su propio contexto histórico. Él mismo visualiza la historia a través de sus actores tejiendo un entramado verbal de las obras “esencialmente prefotográfico” con la urdimbre marcada por sus propios intereses.

Aunque Warburg reconoce, en general, en la pintura “el reflejo de una plenitud de vida genuina”, él unifica estos hilos transformando el carácter aparentemente autónomo, puramente estético de la obra de arte que viene capturada en la red de su fascinante descripción en “algo bien distinto”. Y este “algo” que trasciende la sustancia puramente visual de la obra no está en las intenciones del artista ni en las del observador, sino que deriva exclusivamente del esfuerzo de comprensión que Warburg requiere de su ciencia de la cultura. Lo que es bien distinto es el reconocimiento de que las obras de arte son “documentos” cargados de un valor particular.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>36</sup> Burucúa, José Emilio. (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Centro Editor de América Latina S.A., Buenos Aires, p. 16.

<sup>37</sup> Warburg, Aby. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza Editorial, Madrid. p. 50.

Forster señala que Warburg estudiaba no solamente el origen de la obra, sino la unicidad de aquel momento en la historia y sus efectos ulteriores. Esto significa que el fruto de los efectos póstumos vinculados a la obra define su dimensión histórica. Abordadas como documentos históricos las obras revelan, en palabras del autor, su propia prehistoria y los efectos póstumos aseguran la supervivencia de las mismas en el compendio de la memoria cultural.

Gombrich analiza el modo con el que Warburg hacía sus anotaciones y advierte sobre las dificultades que puede experimentar el lector al examinarlas:

La primera barrera que debe superar es la que separa nuestros prejuicios psicológicos de los del siglo XIX; la segunda dificultad deriva del método de trabajo de Warburg, de su manera de pensar con la pluma en la mano, intentando experimentar con formulaciones mediante un método de permutación y recombinación de conceptos ordenados en pares opuestos o en diagramas esquemáticos.<sup>38</sup>

Según observa Gombrich, ambas dificultades se vinculan. El asociacionismo era la teoría psicológica que predominaba en el siglo XIX. Las teorías asociacionistas consideran que un fenómeno puede ser explicado a partir de la asociación entre elementos más básicos que el propio fenómeno.

La mente es una *tabula rasa* hasta que recibe impresiones a través de los sentidos. Los residuos de tales impresiones sensoriales depositados en la memoria, forman, por tanto, la suma total de nuestra vida mental. Las impresiones pueden asociarse, y estos vínculos pueden conformarse al mundo exterior o desviarse de él. El pensamiento, la imaginación, la religión, el arte y la ciencia deben ser explicables, en definitiva, mediante este modelo tan simple.<sup>39</sup>

Guiado por Usener, Warburg accede a *Mito y ciencia* del evolucionista italiano Tito Vignoli. El libro es un documento destacado de la época del avance victorioso de la ciencia, en el que las leyes básicas de las reacciones psicológicas y el principio de evolucionismo son instrumentos suficientes para explicar la existencia humana. Vignoli acuñó el término “entificación”, que es el acto por el cual la mente asigna existencia

---

<sup>38</sup> Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una Biografía intelectual*. Alianza Editorial. Madrid. p. 76.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 76.



independiente a nuestras percepciones y conceptos. La entificación subyace tanto al mito como a la ciencia.

La entificación conduce a la “objetivación”: al arte. Sus orígenes están estrechamente relacionados con la práctica mágica, pues el hombre también dota a la imagen artificial de la vida y de “causalidad virtual”. Si examinamos nuestra mente, tenemos que admitir que seguimos dotando a la imagen de un *numen*, que aún nos hallamos cerca del hombre primitivo.<sup>40</sup>

Gombrich observa que, sin lugar a dudas, lo que cautivó a Warburg fue el papel fundamental que asignó Vignoli al miedo en el proceso de proyección. Vignoli ostenta una visión de la evolución humana como triunfo de la racionalidad sobre los temores irracionales. Tanto el miedo animal como el del hombre primitivo se deben a una proyección de una causa. Warburg denomina a tal proyección *Ursachensetzung* - presentación de causas-, que se constituyen en uno de los pilares de su pensamiento.

Warburg sostiene su interés por el proceso de la fórmula de *pathos -Pathosformel-* en el que trata cada imagen como producto de una dialéctica entre un impulso expresivo individual y un repertorio heredado de formas prefiguradas<sup>41</sup> y dirige la mirada hacia una interpretación del arte a la luz de la psicología. Siguiendo la observación de Gombrich, el goce de las líneas ondulantes y los cabellos en espiral no fue, para Warburg y sus coetáneos, sólo un problema histórico, ya que coincide con el surgimiento del *art nouveau*. En cuanto a la tesis sobre Botticelli, la misma refleja cierta influencia de Lamprecht, quien postuló que la Historia del Arte debía servir de acceso a las ideas en las mentes de una sociedad.

Gombrich observa que las diferencias entre el método de Warburg y Lamprecht son marcadas. Los textos del segundo presentan un “andamiaje teórico”; mientras que en el caso de Aby Warburg, la línea argumental parece debilitarse en relación al *corpus* de imágenes y textos:

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>41</sup> Warburg, Aby. (2005). Prólogo de Gertrud Bing, *Op. cit.* p. 63.

Para Warburg, estos documentos hablaban con tal inmediatez, que él creía que no tenía que presentarlos sin más para que resultara evidente su mensaje. Aquí radica esa discrepancia entre la imagen pública de Warburg como erudito que sabía cómo relacionar textos poco corrientes con las imágenes del pasado y esa otra imagen que surge al leer sus notas, donde las preocupaciones teóricas siempre aparecen abiertamente formuladas.<sup>42</sup>

Tal divergencia desembocaría en el proyecto inacabado del Atlas *Mnemosyne*, que estudiaremos más adelante. El autor de la biografía intelectual de Warburg sostiene que nuestro historiador presentaba un marcado contraste entre la ceñida perspectiva de la investigación histórica y la amplitud de su visión:

Convencido como estaba de la necesidad de estudiar cualquier tema que le saliera al paso y de contemplarlo desde varios ángulos y con permutaciones constantemente cambiantes, también quiso construir un instrumento que le permitiera a él, y a los demás, aplicar este método a ámbitos que él propendía a ignorar. En esto acertó más allá de sus sueños más optimistas.<sup>43</sup>

El autor remite a los seminarios que dictó Warburg en la Universidad de Hamburgo en el invierno de 1927/1928 y en el tono de confianza en su método que en ellos transmite:

El método que he intentado demostrarles en el transcurso de estos seminarios se basa, en realidad, en una idea muy simple. Nosotros pretendemos captar el espíritu de la época y su impacto sobre el estilo comparando un mismo tema según es tratado en distintos períodos y países.<sup>44</sup>

Gombrich destaca que en la formulación del método de Warburg se advierte que la Iconografía es sólo un paso preparatorio. Un estudio estrictamente iconográfico carecería de sentido desde la perspectiva de nuestro historiador ya que temas como la muerte de Orfeo eran tan importantes para la reconstrucción de la mentalidad florentina

---

<sup>42</sup> Gombrich (1992). *Op. Cit.* p. 67.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>44</sup> Warburg, *Aby: Schlussübung*, Cuadernos de notas, 1927-28, pp. 70-72, citado en Gombrich (1992), *Op. cit.* p. 250.

del siglo XV, como para estudiar el estilo utilizado. Inclusive el concepto de *Pathosformel* permitía vincular forma y contenido.

Por su parte, Carlo Ginzburg, en su ensayo sobre problemas de método, sugiere que las investigaciones iconográficas podrían proporcionar una salida al riesgo que implicarían las asociaciones rápidas e inmediatas entre situación histórica y fenómenos artísticos:

A diferencia de los hechos estilísticos, los datos iconográficos constituyen un inequívoco elemento de mediación entre determinado ambiente cultural, religioso y político, y la obra de arte; inequívoco, es decir, objetivamente controlable. Por cierto, no es casual que Warburg, y más aún Saxl, insistieran en este tipo de indagaciones.<sup>45</sup>

Nos detendremos a continuación en otro aspecto que Gombrich observa vinculado con la crítica; éste se relaciona con que Warburg y sus seguidores analizaron sólo el contenido de las obras de arte y no lo esencialmente artístico. Ahora bien, Gombrich señala que esto no indica que fuera insensible a la obra de arte: “en efecto, aunque no sólo fue el contenido lo que interesó a Aby Warburg, fue la imagen visual más que la obra de arte lo que él consideró como documento de la civilización humana”.<sup>46</sup>

En esta línea, Hans Belting, observa que, en el momento en que la disciplina de la Historia del Arte se centraba en el análisis de la forma artística, “la protesta en contra de este sobreentendido vino del círculo de Aby Warburg en Hamburgo aduciendo que de la ciencia del arte debía surgir una ciencia de la cultura de un tipo distinto”.<sup>47</sup>

En tanto, Didi-Huberman, advierte que Warburg puso la Historia del Arte “en movimiento” en un sentido que nadie puede negar, y es el de haber sido el fundador moderno de la Iconología.<sup>48</sup> El autor sostiene que Warburg es el fundador de la disciplina iconológica en tanto que es en Erwin Panofsky donde la mencionada

---

<sup>45</sup>Ginzburg. (1999). *Op. cit.* p. 65.

<sup>46</sup>Gombrich. (1992). *Op. cit.* p. 291.

<sup>47</sup> Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Traducción: Gonzalo María Vélez Espinosa. Katz Editores, Buenos Aires, p. 20.

<sup>48</sup> Didi-Huberman, Georges, en Michaud, Philippe-Alain. (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París, Éditions Macula, p. 8.

disciplina ha tomado el hábito de referirse a su paternidad, en una historia donde el verdadero fundador no es el padre legítimo.

En relación al camino iniciado por Warburg en correlación a sus continuadores como Saxl o Panofsky, Burucúa pone el acento en el método trágico de Warburg:

Trágico debido al desgarramiento que produce una construcción historiográfica tensada entre lo universal de una categoría, por más históricamente determinada que se la considere, y lo particular, individual y fragmentario de sus concreciones reales sucesivas, se transformó en un apaciguado método iconográfico merced a Saxl, y mucho más todavía a los trabajos de Erwin Panofsky.<sup>49</sup>

El historiador de arte argentino, observa que las formas representativas y significantes son las intermediarias en los procesos de transferencia entre las esferas de lo racional y lo mágico y que según la teoría de la Historia cultural de Warburg, es el prototipo de cualquier práctica de permanencia o cambio cultural.

Didi-Huberman señala que en 1893, Warburg publica *El nacimiento de Venus y la Primavera de Botticelli*; donde formula su primera hipótesis de que la representación del movimiento en el arte del primer Renacimiento remite a una fuente de la antigüedad. Este primer abordaje marca el comienzo de un interés hacia la imagen en movimiento, hacia un saber en movimiento.

un saber-movimiento de las imágenes, un saber en extensión, en relaciones asociativas, en montajes siempre renovados, y no en un saber en línea recta, en *corpus*, en tipología estabilizada. La concepción orgánica que Warburg hizo de la biblioteca del archivo iconográfico, visible en los extraordinarios montajes de su Atlas *Mnemosyne*, es suficiente para significar en qué medida la puesta en movimiento constituye una parte esencial de su método.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Burucúa, José Emilio. (2006). *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Editorial Biblos. Buenos Aires, pp. 12-13.

<sup>50</sup> Didi-Huberman, Georges, en Michaud, Philippe-Alain. (1998). *Op. cit.* p. 11: “un savoir-mouvement des images, un savoir en extensions, en relations associatives, en montages toujours renouvelés, et non plus en savoir en lignes droites, en corpus reclus, en typologies stabilisées. La conception organique que Warburg se fit de la bibliothèque, de l’archive iconographique-visible dans les extraordinaires montages

Existe, según Didi-Huberman, un asunto riesgoso para la historia, tanto para la práctica como para sus modelos de temporalidad. La cuestión a la que apunta el autor es el síntoma. El síntoma presentaría la historia como una conjunción de temporalidades heterogéneas. Crear un saber-montaje implicaba renunciar a los esquemas evolutivos –y teleológicos– vigentes desde Vasari. Para superar el cuadro epistemológico de la disciplina tradicional, era necesario “acceder” a un mundo abierto con relaciones peligrosas, múltiples, inauditas, tales como la ninfa con la serpiente (feminidad, animalidad), la pintura con la danza (movimiento representado, movimiento ejecutado), la Florencia de los Médicis con los indios de Nuevo México (pasado histórico, origen en el presente). Warburg creaba con este movimiento una nueva fisonomía del saber.

Por su parte, Rojas Mix observa de qué manera Warburg delimita el campo de investigación a la “psicología histórica de la expresión humana”; método en el que no es posible disociar la forma de su función. Para Warburg, el método no era formulado como objetivo sino como un camino a seguir.

Su método se caracteriza por el término de análisis que utiliza: “Iconología crítica”, que busca la fuente de las imágenes y cuya primera etapa es el conjunto de conocimientos históricos y literarios que permiten resolver el acertijo del contenido representativo. Trata, en primer lugar, de comprender la cohesión de los grandes procesos evolutivos que gobiernan transformaciones estilísticas. Aby Warburg inauguró un método capaz de ir más allá del arte, de abarcar la imagen en su totalidad entendiéndola como enunciado visual.<sup>51</sup>

En su análisis, Rojas Mix observa que la concepción warburguiana del arte como acción histórica “polarizante”, poseedora de una “energía de confrontación”, necesariamente implicaba un diagnóstico y trascendía lo puramente estético contemplativo.

Para Rafael García Mahiques, la Antigüedad clásica será desde la perspectiva de Warburg, referente de inspiración de fórmulas emotivas para los artistas del

---

*de son Atlas Mnémosyne- suffit à nous montrer combien la mise en mouvement avait pu constituer une part essentielle de sa dite méthode. ”*

<sup>51</sup> Rojas Mix, Miguel. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Prometeo Libros. Buenos Aires, pp.406-407

Renacimiento: “Warburg consolida su consideración del arte florentino del *Quattrocento* como algo en directa relación con la Antigüedad clásica, también pone la base de su método en cuanto a la relación entre figuración y poesía, entre imagen y texto”.<sup>52</sup>

El abordaje realizado sobre el método warburguiano, según el estudio de los autores consultados reafirma la presencia de Warburg como figura clave en la historiografía contemporánea del arte. Para el historiador hamburgués, las imágenes mentales se convierten en espejos que permiten investigar una idea sintomática. El método warburguiano abarca la imagen concibiéndola como enunciado visual. Oportunamente analizaremos en el Capítulo 3, dedicado a la vigencia de los estudios warburguianos, la centralidad de la imagen en virtud del componente cognoscitivo y epistemológico intrínseco de las mismas.

---

<sup>52</sup> García Mahiques, Rafael. (2008). *Iconología e Iconografía*. Vol. I, Ediciones Encuentro, Madrid p. 90.

## Capítulo 2. Aby Warburg: de psicohistoriador a sismógrafo de las pasiones humanas

### 2. 1. Aby Warburg: apuntes biográficos

En el presente capítulo, reseñaremos los estudios realizados por el joven Warburg y las influencias recibidas en su formación que convergerán, más adelante, en su línea de pensamiento y en sus investigaciones. Indagaremos sobre el concepto de *Pathosformel* y el motivo de la Ninfa: tema central de la presente investigación. Abordaremos luego el influjo de Nietzsche en Warburg vinculado con lo dionisiaco.

Abraham Moritz Warburg, conocido como Aby Warburg, nace en Hamburgo en 1866, en el seno de una familia de banqueros judío-alemanes. En 1886, ingresa a la Universidad de Bonn para realizar estudios de Historia del Arte. Guiado por el profesor Oscar Olendorff, le concede a la lectura del *Laocoonte* de Lessing una consideración semejante a la que seguirían sus ideas en el transcurso de su vida. En dicho texto, se encuentran los temas relacionados con la naturaleza de la imagen visual y su función dentro de la jerarquía de los signos. Otro asunto que moldea el pensamiento del joven Warburg se vincula con el problema del sufrimiento y el abandono en estados emocionales:

Recuérdese que Lessing se ocupa especialmente del problema de por qué resulta válido que Virgilio describa los gritos de dolor del sacerdote agonizante, mientras que el escultor sólo le permite un suspiro. Todo el problema del exceso emocional, de esto que los antiguos llamaron *parenthyrsus*, juega un papel capital en la doctrina de Lessing. Este *pathos* extremo nunca podrá resultar válido en las artes visuales, precisamente porque el signo visual es estático y sólo puede insinuar el movimiento. Si abandonan este comedimiento o moderación, la pintura y la escultura transgreden su propio ámbito, que es el de la belleza visual.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup>Gombrich. (1992). *Op. cit.* p. 35.

Warburg, estuvo abocado en sus estudios al problema del *pathos*<sup>54</sup>, del movimiento y el gesto violentos; según Gombrich nuestro historiador nunca dejó de considerar estos extremos en arte como un signo de debilidad más que de fuerza, como una prueba de decadencia moral.

En la cátedra de Karl Lamprecht, Warburg encuentra desarrollada la teoría que relaciona a la psicología con la historia. Este joven profesor renovador contribuye a orientar su línea de pensamiento en torno al proyecto de Lamprecht de construir una psicología social y científica. El método del maestro consistía en elegir productos aparentemente insignificantes en lugar de centrarse en grandes obras de arte. Lamprecht rescata el valor sintomático de las reliquias del pasado.

En cuanto a Lamprecht, Warburg haría suyos, hasta el fin de sus días, el proyecto del maestro de construir una psicología social científica, su método estadístico y de pequeñas aproximaciones para llegar a ciertas mentalidades básicas o grados históricos de la conciencia, y su interés en los períodos conflictivos de las transiciones, cuando la tradición cultural entabla un combate con experiencias nuevas de los individuos y de los grupos sociales en ascenso.<sup>55</sup>

Lamprecht despierta en el joven Warburg el interés por investigar en las expresiones culturales de manera imparcial y por poder clasificar entre ellas el arte y demás artefactos; del mismo modo, estimula en él el interés por la psicología y la perspectiva evolucionista y también por los períodos de transición y su particular importancia para la dinámica psicológica del progreso. Advierte Gombrich que las preferencias de Warburg hacia Lamprecht y Usener, quien, por otra parte, le transmite el conocimiento de los procesos psicológicos de la formación de mitos y de la permanencia de ellos en la conciencia del hombre, ideas que se contrarrestan con las

---

<sup>54</sup>Gombrich destaca dos vocablos que debe el alemán al griego: “Uno es *pathos* (sufrimiento): mientras que la tradición inglesa ha seguido recalando el aspecto de infortunio, la alemana se ha centrado en sus evocaciones de grandeza y sublimidad. Así, mientras que el adjetivo inglés *pathetic* significa que mueve o lastima, el *pathetisch* alemán evoca no sólo algo que se hace de modo sublime, sino también lo teatral y lo engolado -aspectos estos relevantes para el empleo de la palabra por parte de Warburg-. El otro término griego es *Mimik*, que mientras en inglés parece necesariamente estar relacionado con *mimesis*, imitación, en alemán se refiere a la acción del mimo: es decir, a todos los tipos de movimiento expresivo, sobre todo a la expresión facial y demás gestos corporales”. *Ibidem* pp. 28-29.

<sup>55</sup> Burucúa, José Emilio. (1992). *Op. cit.*, p. 9.



posturas conservadoras, como la de sus profesores Carl Justi (Historia del Arte) y Keule von Stradonitz (Arqueología clásica).

En el curso de von Stradonitz, realiza un trabajo que analiza la lucha entre lapitas y centauros tal como están presentadas en las metopas del Partenón y el frontón de Olimpia. Se revela aquí el interés que tuvo por el *Laocoonte* de Lessing y su afición a la arqueología. Transcribimos un fragmento escrito por Warburg para el seminario de Keule von Stradonitz:

La fuerza animal con que el centauro agarra a su víctima y el deseo salvaje que ni la muerte próxima puede calmar están plasmados de manera admirable [ ] y, sin embargo, en este estilo se halla ausente el elemento principal: la belleza. Pues no se puede afirmar que estos grupos sean bellos. Decir de ellos que muestran un movimiento apasionado sin perder claridad es el mejor tributo que se les puede rendir [ ] Un rasgo particularmente atractivo es la vestimenta del grupo número 3, que ondea como excitada por la pasión.<sup>56</sup>

Del profesor August Schmarsow adopta elementos del nuevo psicologismo y el evolucionismo. Schmarsow lanza una campaña en pro de la fundación de un Instituto Alemán de Historia del Arte en Florencia. Para mostrar la factibilidad del proyecto, reúne a ocho estudiantes de distintas universidades, resultando Warburg uno de los elegidos. En otoño de 1889, realiza un seminario sobre Massaccio y la escultura italiana.

Según Gombrich, Schmarsow intenta llegar a través de construcciones apriorísticas a una genealogía de diferentes actividades artísticas. Él mismo considera que el gesto y el sonido preceden al lenguaje (la palabra es una síntesis de los dos elementos) y que al ser la imagen una abstracción del objeto y del espacio, éstos precederán a la misma. Las actividades artísticas más prematuras son entonces el mimo (*Mimik*) y la escultura (*Plastik*); en tanto la música y la arquitectura presentan una instancia posterior en la conquista del espacio y del tiempo: “el mimo es la más primitiva de todas. En el origen, el gesto y la acción son aún una misma cosa: todo

---

<sup>56</sup>Warburg citado por Gombrich, en Gombrich (1992) *Op. cit.* p.48.

movimiento del cuerpo en un contexto práctico es a la vez un movimiento expresivo no intencionado.”<sup>57</sup>

Schmarsow señala que, en la medida en que sea más primitiva una reacción emocional, mayor parte tomará el cuerpo de estos movimientos expresivos. A medida que el hombre se va desarrollando, la expresión se concentra en los músculos faciales. Es la relación entre gesto y movimiento, por un lado, y la mentalidad primitiva junto a la expresión violenta del cuerpo, por el otro, en donde Warburg centrará el desarrollo de sus ideas.

## 2. 1. 2. Estudios en Florencia

Schmarsow le encomienda al joven Warburg la investigación de la relación entre Masolino y Masaccio en la capilla Brancacci, y, más adelante, le delega la investigación del estilo de relieve en la escultura florentina. Warburg encuentra aquí las limitaciones propias de lo que en la investigación anterior le había resultado de utilidad: una interpretación vasariana de la historia como progreso invariable hacia el dominio de la representación naturalista.

Nuestro historiador observa que los estilos de relieves en el *Quattrocento* tienden a la ornamentación, alejándose de las apariencias naturales. Cuando realiza el estudio sobre los centauros luchando, muestra particular interés en la fuerza expresiva de las vestimentas ondulantes:

Ahora que estaba en la misma Florencia, este detalle asumió una mayor importancia, pues la tendencia del artista florentino a recrearse en tales exageraciones del movimiento vestimentario no sólo parecía contradecir al dogma de la cada vez mayor fidelidad a la naturaleza y del progreso unilineal; sino que parecía entrar en conflicto también con los resultados de este tratado sobre la estética griega que había sido el punto de partida de Warburg: el *Laocoonte* de Lessing.<sup>58</sup>

Warburg encuentra *contradicción* en los prerrafaelistas, cuando afirman que maestros como los del *Quattrocento* sólo se interesaban en plasmar la realidad de

---

<sup>57</sup>*Ibidem*, p. 50.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

manera fidedigna. Advierte que artistas con las ideas de Botticelli o Lippi empleaban los mismos manierismos de vestimentas ondulantes. Esto indica que no sólo la escultura, sino también la pintura es quien revela fugacidad.

Cuando regresa a Alemania, continúa con el tema del ropaje en movimiento percibiendo ya, en la Antigüedad clásica, signos de individualismo. Su línea de pensamiento entra en contradicción con profesores como Thode o Justi; ellos presentaban el Renacimiento como un movimiento espontáneo en el que la Antigüedad clásica apenas jugaba un rol. Warburg hace hincapié en la influencia que tiene la Antigüedad en el Renacimiento, indagando entre los escritos de un historiador de arte muy destacado en Alemania: Anton Springer. En el primer capítulo de un ensayo que escribe en 1867, ese estudioso se dedica a la cuestión de “*Das Nachleben der Antike im Mittelalter*” (“La influencia continuada de la Antigüedad en la Edad Media”). Springer llega a la conclusión de que no hay diferencia alguna entre las actitudes medievales y renacentistas con relación a la Antigüedad clásica por carecer ambas de distancia histórica. Estas toman de las obras clásicas aquello que conviene a sus propios fines.<sup>59</sup>

En julio de 1889, Warburg continúa sus estudios en la Universidad de Estrasburgo. Asiste a cursos sobre Historia del Arte, Arqueología Clásica y Filosofía. En ese tiempo desarrolla su tesis sobre Botticelli, que presenta en diciembre de 1891.

Cuando nuestro historiador lee a Ovidio, queda impactado por la marcada predilección en la descripción de cabellos sueltos y paños en movimiento. El joven Warburg ya había observado esta característica en el arte del *Quattrocento*. Esto le permitió arribar a la conclusión de que adoptando el motivo de los ropajes y las cabelleras al viento, tal como hizo Botticelli, seguramente asesorado por ilustrados humanistas, estos recursos o motivos le permitirían visualizar fórmulas descriptivas de los relieves neoáticos en los que se plasma el movimiento.

Gombrich observa que el interés por la antigüedad en el siglo XVIII es distinto al del *Quattrocento* en relación con la serenidad que describe Winckelmann:

---

<sup>59</sup>*Ibidem*, p. 58.

Para el siglo XVIII, la grandeza de la antigüedad residía en su *quietud*, en la imperturbada serenidad de su belleza mayestática. Para el *Quattrocento*, el interés por la Antigüedad residía, según se descubría ahora, en las cualidades opuestas del movimiento gracioso o apasionado.<sup>60</sup>

Warburg procuraba conjeturar cómo habrían imaginado la antigüedad Botticelli y sus mecenas; de igual modo, se cuestionaba por la interpretación que harían ellos mismos sobre los textos de Ovidio y los imitadores.

Cuando estudia la *Primavera* de Botticelli investiga en la bibliografía existente sobre estos temas, en textos de Poliziano y también en Ovidio.

Rastreando la bibliografía existente sobre El nacimiento de Venus y La Primavera, descubrió que la primera de estas obras había sido estrechamente vinculada a la descripción de una obra de arte imaginaria que aparece en el *Giostra* de Poliziano, donde se habla de una representación del surgimiento del mar de la diosa del amor. Se sabía que Poliziano había copiado a este fin una descripción parecida de relieves ficticios que se puede hallar en la historia de Faetón narrada por Ovidio.”<sup>61</sup>

La hipótesis que lanza nuestro historiador se vincula con la disposición de los “accesorios en movimiento” (*bewegtes Beiwerk*) como piedra angular del influjo de la antigüedad. En su tesis va más allá de las formas superlativas del lenguaje expresivo ya que se constituía en síntoma liberador para la sociedad florentina.

### **2. 1. 3. Directrices culturales**

Warburg manifestó particular interés por el hallazgo de directrices culturales. En una de sus conferencias, lamentaba que no existieran indicadores para medir y moderar las antiguas tendencias culturales y las nuevas.

Así pues, todo intento de explicación resulta al final una hipótesis inadecuada y antropomórfica. Lo cual es aplicable también a nuestro intento, pues no es más que una impresión subjetiva de equilibrio lo que sugiere la explicación de que la

---

<sup>60</sup>*Ibidem*, p. 65.

<sup>61</sup>*Ibidem*, p. 65.

energía del nuevo estilo idealizante *all'antica* se debe a la reacción contra las irresistibles presiones del materialismo decorativo *alla francese*.<sup>62</sup>

La antigüedad *alla francese* también presenta para Warburg una evocación del mundo antiguo; de igual modo, el violento movimiento de los bailarines de *Moresca* evidencian una gesticulación ostentosa que cedería lugar al estilo de ménades clásicas.

En una de sus seductoras notas, que no llegó nunca a formar parte de sus trabajos publicados, Warburg insinúa cuáles son los primitivos estratos con los que están relacionados tanto el género del humor nórdico como el *pathos* del movimiento intensificado del Renacimiento. En ambos encuentra salida la primitiva tendencia del movimiento incontenido, que la civilización intenta refrenar, si no en la realidad, sí al menos en la imagen.<sup>63</sup>

En los tapices borgoñones, encuentra Warburg elementos del realismo nórdico donde se reflejan aspectos humorísticos de la vida; estos presentan un marcado contraste con el *pathos* intensificado del Renacimiento. Warburg observa la superioridad de los holandeses en el tríptico de Hugo van der Goes “Adoración de los pastores” en el altar Portinari que adapta Ghirlandaio en su “Adoración” en la capilla Sassetti. El artista toma elementos prestados del mundo gótico de Hugo van der Goes.

Este progreso dialéctico hacia el Renacimiento dentro de la fuerza que se muestra como su verdadera antítesis también lo observa Warburg en el último aspecto de la influencia flamenca: el retrato del donante devoto. En este arte no es el deseo de movimiento lo que se ve reflejado, sino precisamente lo contrario: la represión de movimiento en aras de la atención concentrada.<sup>64</sup>

El historiador cultural muestra un original análisis en el tríptico del “Juicio Final” de Memling. Allí donde se observan los retratos de los donantes, se advierte, al ser mirados detenidamente, que los gestos de los orantes no son genuinos:

---

<sup>62</sup>*Ibidem*, p. 155.

<sup>63</sup>*Ibidem*, p. 158.

<sup>64</sup>*Ibidem*, p. 159.

Las manos juntas en oración, parecen más apropiadas para agarrar un timón, y los ojos no tienen ya la mirada visionaria de la santidad; parecen escrudiñar más bien el horizonte terrestre. El germen de la mentalidad secularizada ha penetrado ya en las formas del arte devoto y lo ha destruido desde adentro.<sup>65</sup>

Warburg toma el término acuñado por Spencer de “compatibilidad” para designar la conciliación de opuestos. Se trata del primer Renacimiento florentino, en el que converge “el cristiano medieval, el idealista caballeresco-romántico y clásico platónico de un lado, y el mundano y práctico comerciante etrusco-pagano, de otro, se compenetran y se unen en el florentino tiempo de los Médicis.”<sup>66</sup>

Warburg advierte la convivencia de los elementos sagrados y paganos en la tumba de Francesco Sassetti, donde el centauro, en un entorno de furor dionisiaco, encarna el lenguaje de la violencia pagana. La forma clásica no se representa como un fin en el que el triunfo sobre las formas medievales constituye por fin la emancipación del arte.

En otro orden, Warburg relaciona el fenómeno lingüístico que plantea Hermann Osthoff con el problema que él mismo investigaba. Según Osthoff, en las lenguas indoeuropeas el comparativo y el superlativo no se forman a partir de la misma raíz. Para Osthoff, esta irregularidad se produce cuando las emociones son muy fuertes, de modo tal que se toman prestadas diferentes raíces para enfatizar.

Cuando Ghirlandaio intenta lograr una expresión fisonómica más intensa, recurre a otras raíces; tomando el modelo flamenco de los pastores de Hugo van der Goes para una concentración devota y el recurso de las formas clásicas para maximizar la expresión violenta. Warburg lo formula en estos términos:

El objeto auténtico de su rivalidad era la representación de la expresión intensificada de los estados mentales o físicos, ya fuese la de la emoción religiosa interior, ya la de la figura humana graciosamente adornada o gesticulante de manera cruda. No quiero sobrestimar la fórmula que he encontrado para esto: pero en el terreno de las artes visuales existe un fenómeno

---

<sup>65</sup> Warburg citado por Gombrich, en Gombrich (1992). *Ibidem*, p. 160.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 162.

igual al observado por Osthoff en lingüística: un cambiar y complementar las raíces usadas en el superlativo.<sup>67</sup>

Nuestro historiador se refiere a la expresión fisonómica en el punto de mayor excitación, *pathos*, o de contemplación más profunda, *ethos*. Un ejemplo de ello lo encontramos cuando escribe sobre la Ninfa, al aseverar que Ghirlandaio utiliza el modelo clásico de la ménade para provocar un movimiento violento en la imperturbable sociedad florentina. El recurso de las fórmulas clásicas tendrá como objetivo intensificar la expresividad y el *pathos* de los personajes representados.

Una vez más, el análisis warburgiano del elemento del movimiento violento en un artista del *Quattrocento* florentino vuelve a la conclusión original del trabajo sobre Botticelli. El ceder con tanta facilidad a la tentación del influjo pagano puede hacer que el *pathos* resulte hueco y el movimiento, teatral. Mientras que la Ninfa de los frescos de Tornabuoni simbolizaba el grado positivo alcanzado por el artista a través del estudio del movimiento antiguo -ese *plus* de expresividad y de gracia vital que dieron expresión al temperamento de la época.<sup>68</sup>

Warburg investiga sobre el carácter ambivalente del *pathos* clásico en Durero. En su trabajo titulado “Dürer und die Italienische Antike”, analiza la representación que Durero hace de la “Muerte de Orfeo”. El cantor, víctima del asesinato de las furiosas ménades, proporciona un modelo desarrollado en sarcófagos y vasos griegos, que manifiesta el vigor de esta fórmula para expresar el *pathos* trágico del mito. Warburg afirma que Durero debe la fórmula del patetismo a la antigüedad pagana. Sólo mediante el equilibrio de fuerzas opuestas podía lograr un efecto liberador.

Así pues, considera que obras como el conocido fresco del Vaticano “La batalla de Constantino” de la Escuela de Rafael muestra de qué manera los discípulos de Rafael, apasionados por los estudios arqueológicos, olvidaron que lo que debía representar era una victoria cristiana y no una batalla pagana: “este acto de sensacionalismo insensible en la plasmación de un episodio sagrado reflejaba, en

---

<sup>67</sup>*Ibidem*, p. 170.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 171.

opinión de Warburg, los peligros ocultos en el desbordamiento incontrolado del *pathos* pagano”.<sup>69</sup>El desborde corría el riesgo de caer en la gestualidad teatral.

En la conferencia titulada *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts*, en mayo de 1926 sobre Rembrandt, Warburg escribe:

No debemos intimar con la Antigüedad para que nos responda a la cuestión de si es clásicamente serena o, por el contrario, está afectada de un frenesí demoníaco, apuntando una pistola sobre su pecho, obligándola a elegir entre una cosa o la otra. Saber si la Antigüedad nos empuja a la acción apasionada o nos induce a la serenidad de una tranquila sabiduría depende en realidad del carácter subjetivo de la posteridad antes que de la consistencia objetiva de la herencia clásica. Toda época tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece.<sup>70</sup>

#### **2. 1. 4. Noción de Polaridad en Warburg**

El concepto de polaridad, preferido por los filósofos románticos, fue muy discutido a comienzos del siglo XX. A medida que avanzan los estudios de Warburg, la Edad Media y el Renacimiento logran adquirir, según Gombrich, el carácter de sistemas de valores más que de entidades históricas. Este entramado comienza a modificarse cuando Warburg considera la transición entre dichas edades desde ángulos en constante cambio. Este autor pensó los cambios desde el concepto de polaridad:

La idea de que los artistas del Renacimiento fueran sacados de las oscuras bóvedas medievales por la ola del progreso no se ajustaba a los hechos. La tradición como tal llevaba en sí las formas y los símbolos del pasado, cuyo valor para los recién nacidos no fue ni exclusivamente positivo ni exclusivamente negativo. Warburg fue considerando progresivamente estos símbolos en términos de *polaridad*, concepto que, como anota en su *Diario*, creyó haber creado él hasta que lo encontró en Goethe.<sup>71</sup>

Gombrich advierte el paralelismo que existe entre las concepciones sobre polaridad que Warburg utiliza, relacionándolo con el uso de nociones lingüísticas

---

<sup>69</sup>*Ibidem*, p. 173.

<sup>70</sup>Warburg. (2005). *Op. cit.* p. 17.

<sup>71</sup> Gombrich. (1992). *Op. cit.* p. 174.



derivadas de Osthoff y con un artículo de Freud, basado en “*Vom Gegensinn der Urworte*” de Abel, que concluye con la idea de que las palabras tuvieron originariamente significados contrarios y que en nuestro inconsciente se conserva esa polaridad. Warburg accedió a Freud con posterioridad y posiblemente su idea de polaridad deviene del concepto nietzscheano de polaridad entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Se encuentran notas en el *Diario* de Warburg en las que manifiesta unas veces proximidad y otras lejanía con Nietzsche:

Al margen de los ataques de los *superhombres en vacaciones de Pascua*, sabemos que deploraba la dependencia de Nietzsche de la intuición onírica más que de la investigación antropológica en su estudio sobre *El origen de la tragedia*. No obstante pocos estudiantes de arte de finales de siglo se sustrajeron por completo al influjo de esta obra seminal. En ella encontró Warburg la identificación de las tendencias estilísticas con los estados psicológicos permanentes que sustituyeron gradualmente al modelo evolucionista de Warburg.<sup>72</sup>

Gombrich, en el capítulo “Los astros”, asevera que la astrología le confiere a Warburg el más claro ejemplo sobre la bipolaridad de la imagen. El autor cita el ejemplo de una imagen de Venus del Quattrocento que muestra dos funciones: “puede concebirse como el planeta cuya representación se supone que produce un determinado efecto, o como la evocación de la diosa del amor.”<sup>73</sup>

Es muy probable que en este entramado se originara el concepto de polaridad. Warburg esgrime dicha noción para formular la ambivalencia desarrollada por la herencia clásica en la cultura occidental. Luego de leer *Die Metamorphose der Pflanzen* de Goethe, en una anotación de su diario en mayo de 1907, escribe:

Veo sobre todo que el concepto de polaridad, que creí ser creación mía, aparece también en el centro del pensamiento de Goethe. El problema del Renacimiento se presenta ahora también como la metamorfosis de la energía humana y de la autoconciencia del individuo causada por la polarización debida a la

---

<sup>72</sup>*Ibidem*, p. 175.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p.188.

reimplantación de los recuerdos de cimas de energía en el pasado clásico -más brevemente, por la polarización dinámica a través de la memoria restaurada-.<sup>74</sup>

En su cuaderno de notas del año 1927, nuestro historiador se refiere a los “engramas”. Advierte que estos tienen una carga neutra y que, mediante el contacto con la voluntad selectiva de una época, tienen la posibilidad de polarizarse en otras interpretaciones.

### **2. 1. 5. Energía mnémica: engramas**

Warburg, para trabajar sobre la psicología histórica, retoma las teorías de sus primeros estudios sobre la naturaleza del símbolo y su función en el organismo social. Incorpora a esto, la noción de Lamprecht sobre psicología social, la cual trataba el cuerpo social como si fuera la mente del individuo más que como un conjunto de estímulos. Adopta la teoría de Semon sobre el concepto de energía mnémica conservada en “engramas”. Según Semon, todo acontecimiento que afecte a la materia viva deja una huella que él denomina “engrama”.

En la vida de las civilizaciones, es el *símbolo* lo que corresponde al “engrama” de Semon. En el símbolo –en el sentido más amplio del término- se conservan las energías de las que él mismo es el resultado. Estas energías, que dieron origen a los símbolos de la civilización, derivaban de las intensas experiencias básicas que también confirmaron la vida del hombre primitivo. Fue en estos estratos arcaicos de la mente donde Warburg buscó las raíces de los dos aspectos básicos de la civilización, a los que denominó “expresión” y “orientación”.<sup>75</sup>

Gombrich asevera que, si bien Warburg no lo explicita, su teoría de la expresión está relacionada con la manifestación de las emociones en el hombre y en los animales de Darwin. Para Darwin, la expresión humana tiene explicación como residuo de las reacciones que anteriormente formaban parte de un repertorio de movimientos del animal; lo que significa una acción simbólica, esta tiene su origen en una acción física más fuerte. Para Warburg, quien continúa el evolucionismo de Vignoli, el estado animal que estudia Darwin, se une a la idea de lo primitivo:

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 228.

Para Warburg, no es el animal sino el hombre primitivo el que se entrega por completo a las emociones y a las pasiones, que se apoderan de él, y el que, de este modo, acuñó esos símbolos cargados de las reacciones básicas que perduran en la tradición como arquetipos de la experiencia humana. Son, sobre todo, las oleadas de entusiasmo religioso del ritual primitivo y el frenesí dionisiaco lo que se cristaliza en símbolos o ‘engramas’ de significado permanente. En esto reside la importancia de la antigüedad griega ‘dionisiaca’ para nuestra civilización occidental.<sup>76</sup>

Gombrich alude a la pasión primigenia y al frenesí de la danza de las ménades que permitió al arte griego crear los superlativos del gesto. Es así como se extrae de la antigüedad griega dionisiaca los moldes de la emoción, conservados en los símbolos, que según Warburg posibilitan la expresión artística.

En el estudio que Warburg hace de los “engramas” clásicos, encuentra otro modo de filtración: la re-interpretación.

El artista que utiliza los peligrosos ‘superlativos’ de origen tiasótico puede recurrir a la energía total de estos símbolos sin dar rienda suelta al mismo tiempo a su mentalidad arcaica. Puede usarlos en un contexto diferente, ‘invertir’ su significado salvaje original y, sin embargo, beneficiarse de su valor como fórmulas expresivas.<sup>77</sup>

Entre los ejemplos citados por Warburg, encontramos el caso de Donatello, quien basa su obra “San Antonio curando al joven irascible” en el relieve de la cobertura de un sarcófago en el que las ménades descuartizan a Penteo. Donatello realiza una “inversión”: el Santo de Padua cura una pierna rota, en el mismo tipo de esquema del sarcófago citado.

Gombrich advierte que, en tanto la energía de la experiencia pasada se encuentra encriptada en engramas o símbolos, es posible canalizarlas en diferentes temas de expresión. Siendo aquí donde la filosofía de Warburg referida a la polaridad logra su más clara aplicación.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 228-229.

<sup>77</sup> *Ibidem*. p. 232.

Esto indica que el engrama tiene una carga neutra sólo si se polariza con la “voluntad selectiva” de una época: puede expresar asesinato o salvación, la ménade pagana o la Magdalena cristiana.

Warburg pudo re-formular su concepto de la tradición como fuerza neutra. El dejarse llevar por los símbolos del pasado con todas sus oscuras y siniestras asociaciones es un signo de debilidad [ ]. En efecto, el papel del hombre auténticamente grande es precisamente llevar a cabo ese acto de sublimación, mediante el cual los impulsos peligrosos del pasado se someten al control y se encauzan a la creación de la serenidad y la belleza [ ] No obstante, tal acto de sublimación y espiritualización sólo fue posible mientras continuó el contacto con los primitivos estratos a los que el símbolo debía su fuerza dinámica original.<sup>78</sup>

Gombrich observa que cuando se vacía de contenido se convierte en una amenaza para la auténtica expresión humana. Warburg nombra los clichés barrocos como “dinamogramas desconectados”. Aquello que plantea se refiere a que los valores expresivos “se viesen desconectados de esa acuñación que es la vida real en movimiento”.

Los productos retóricos se vacían y pierden contacto con la experiencia humana. En su cuaderno de notas de 1927, Warburg afirma que esta cuestión es debida a la prensa que difundía adaptaciones fáciles de un lenguaje de formas: “la función de los dinamogramas pictóricos desconectados se hizo posible sólo por la prensa. Esto postula únicamente el esperanto o el latín vulgar del lenguaje de los gestos.”<sup>79</sup> Gombrich asevera que las formulaciones del papel del símbolo como “dinamograma” que se presenta como un desafío al artista, se nutre en la interpretación warburguiana sobre el papel del *pathos* clásico en el Renacimiento.

En el contexto del dominio de una actitud mágica en torno a las imágenes y los símbolos el pensamiento de Warburg retorna a Jacob Burckhardt, tema que desarrollará en los seminarios dictados en la Universidad de Hamburgo durante el ciclo 1926-27. En

---

<sup>78</sup>*Ibidem.* p. 234.

<sup>79</sup> *Ibidem.* p. 235.

la sesión final de los citados seminarios realiza una comparación entre Burckhardt y Nietzsche.

La asociación de Bibliotecas Alemanas del Norte convoca a Warburg, quien ofrece una exposición centrada en ilustraciones de Ovidio para mostrar las transformaciones de las narraciones mitológicas. Las imágenes permitían observar cómo el hombre europeo aceptó los gestos de la antigüedad: “Las notas de Warburg giran de nuevo en torno a los problemas de continuidad y el cambio, ya que planeaba mostrar sus ejemplos favoritos de la fórmula *pathos*, ‘el vocabulario primigenio de la gesticulación apasionada’ (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdesche*’).”<sup>80</sup>

### **2. 1. 6. La conferencia sobre el ritual de la serpiente**

En octubre de 1918 Warburg enferma; coincide esta fecha con el hundimiento militar de Alemania. Fue asistido en su enfermedad mental por el Dr. Ludwig Binswanger en Kreuzlingen. En 1923, para demostrar a sus médicos que tenía autocontrol, escribe y pronuncia una conferencia sobre el Ritual de la serpiente. En ella relata el encuentro con los indios Pueblo, en el viaje que realizó en 1895. Warburg enfatiza sobre los orígenes de la magia y el paganismo; indaga sobre el poder de la imagen que cura, y rige el destino.

Citamos esta conferencia con el propósito de resaltar los temas que fueron objeto de sus obsesiones y de su estudio. Warburg logra escribir su experiencia entre los indios americanos, transcurridos ya veintisiete años. Nuestro historiador creyó que su enfermedad le había dado una visión más profunda de los “estados primitivos”. En sus borradores reaparecen las doctrinas de Usener y de Vignoli que habían marcado sus primeros años de formación.

En la consideración de Warburg, el *reflejo fóbico de proyección de una causa* siempre merodea en el umbral de nuestra conciencia. La humanidad no ha podido aún vencerlo. No obstante, ha desarrollado una concepción más elevada de la causalidad en la que ha conquistado el automatismo fóbico. Es la idea del

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 246.

vínculo causal entre dos imágenes, cada una de las cuales se concibe originariamente como la causa inmediata de una sensación fóbica.<sup>81</sup>

El 26 de abril de 1923 le escribe una carta a Fritz Saxl, donde le pide expresamente que no publique el manuscrito de la conferencia titulada “Imágenes de la región de los indios Pueblo de América del Norte.” y donde manifiesta su gratitud al entonces director del Instituto Warburg: “Permítame expresarle mi más sincero agradecimiento por los servicios de partero que me ha brindado durante la procreación de esta criatura monstruosa.”<sup>82</sup>

En un borrador de la conferencia, cuando explica las razones por las que viaja al suroeste de los Estados Unidos en 1895 para conocer los indios Pueblo, escribe:

Por otra parte, había tomado verdadero asco a la Historia del Arte de orientación estetizante. El enfoque formal de la imagen –desprovisto de la comprensión de su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte- me parecía que no conducía más que a un estéril traficar con palabras.<sup>83</sup>

En la conferencia, Warburg promete el relato de sus propios pensamientos con una mirada retrospectiva. Asimismo señala la limitación de poder brindar a la audiencia una sólida introducción sobre los indios Pueblo debido a las pocas semanas que tuvo para preparar la conferencia. En el inicio de la misma, parte de “un problema crucial en la historiografía de la civilización: ¿En qué aspectos podemos reconocer las características esenciales de la humanidad primitiva y pagana?”<sup>84</sup>

Según expresa Gombrich, la idea de que la reacción primigenia del hombre al terror universal de su existencia subyace a todo intento humano de orientación espiritual, será básica en el pensamiento posterior de Warburg.

La historia de la civilización es para él la historia de la lucha contra lo monstruoso, contra el reflejo compulsivo de la proyección causal. No se trata de una lucha que concluya siempre en una victoria bien definida. La idea de la causa tangible y su fuerza compulsiva está trágicamente enraizada en nuestras

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p.207.

<sup>82</sup> Warburg, Aby (2004). *El ritual de la serpiente*. Editorial Sexto Piso. México. p. 68.

<sup>83</sup> Gombrich. (1992). *Op. cit.*, p. 93.

<sup>84</sup> Warburg. (2004). *Op. cit.*, p. 10.

mentes: ni siquiera tenemos la esperanza de escapar de ellas; lo único que podemos hacer es purificar y sublimar esta reacción en algo más espiritual y más humano. Nuestra esperanza de salvación se sustenta en este acto de espiritualización de las reacciones fóbicas primigenias del hombre.<sup>85</sup>

Su estancia entre los indios Pueblo y Navajos podría leerse como una necesidad de salir del círculo de los estudios históricos del arte. Pudo asistir a ceremonias y festividades e investigar sobre estas formas de representación, incidiendo en los orígenes de la magia y del paganismo. En esta experiencia, toman cuerpo para Warburg las ideas de Vischer: la serpiente representa el rayo, pero se funde en la idea de que dominar la serpiente es dominar el rayo. Las creencias de los indios Pueblo expresan la cualidad de la reacción “causal” del hombre primitivo. El ritual de la serpiente se constituye en ceremonia mágica, identificándose en ella, el rayo.

el indio contrapone su voluntad de comprensión a la ininteligibilidad de los procesos naturales, transformándose a sí mismo en la causa de los efectos percibidos. Instintivamente reemplaza al efecto incomprendido con la representación más concebible e intuitiva de su causa. La danza de las máscaras es la causalidad danzada.<sup>86</sup>

Para Warburg, la presencia del hombre primitivo hace retornar inevitablemente: miedo, fobia, agresión y fuerza expresiva; es allí donde se reconocen los aspectos más trascendentales de nuestra especie.

No quiero que se halle ni el menor rastro de los blasfemos mercachifles científicos en esta búsqueda comparativa del eterno e inmutable piel roja en la desvalida alma humana. Con mis imágenes y palabras pretendo ayudar a quienes vengan después de mí en su intento de obtener claridad y superar así la trágica tensión entre magia instintiva y lógica discursiva. Son confesiones de un esquizofrénico depositadas en los archivos de los curadores mentales.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Gombrich, E. (1992). *Op. cit.*, p. 212.

<sup>86</sup> Warburg, Aby: (2004). *Op. cit.*, p. 98.

<sup>87</sup>Gombrich. (1993). “La ambivalencia de la tradición clásica”, en *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. Traducción: Alfonso Montelongo. Fondo de Cultura Económica. México. p.125.

### 2. 1. 7. Biblioteca Warburg

La Biblioteca de Warburg constituye la plataforma donde nuestro autor perfeccionó sus investigaciones y fue también el lugar donde lo haría su círculo de investigadores. Desde su creación, pasó de ser Biblioteca privada a Biblioteca pública y, más adelante, se organizó como Institución científica. Fritz Saxl, después de años de trabajo sostenido, junto a Warburg en primera instancia y más tarde en ausencia de él, emprendió la tarea de organizar y orientar la Biblioteca dirigida a desarrollar un Instituto de Ciencia de la Cultura.

A la edad de 20 años, Warburg adquiere libros de manera sistemática y abre una cuenta para la compra de los mismos. Saxl menciona que el joven Warburg le pidió a su padre una cantidad considerable de dinero aduciendo que la misma no se limitaría a una simple adquisición para su propia obra sino que fundaría los cimientos de una biblioteca para generaciones futuras. Nuestro historiador compromete a su familia para la costosa empresa que se propuso, entendiendo que una biblioteca de esas características en Hamburgo sólo sería viable desde el sector privado.

El nombre que Warburg da a su Biblioteca es *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (K. B. W.), Biblioteca Warburg de la Ciencia de la Cultura. El historiador dedica la Biblioteca a *Mnemosyne*, musa de la memoria.

Según Gombrich, el eje central del problema que se plantea en la *Kulturwissenschaft* es la supervivencia (postvida) de lo antiguo: “*das Nachleben der Antike*”.

Warburg quiso, ciertamente, que el término *Nachleben* abarcara estas supervivencias; pero a él le preocupaban más los que ahora se suelen denominar *revivals*, es decir, la reaparición en el Renacimiento italiano de formas artísticas y de estados psicológicos derivados del mundo antiguo. Quería saber qué significado dar a estos impulsos de un pasado pagano, que él rastreó en las supersticiones astrológicas al igual que en la imaginería de las pompas cortesanas. Así, pues, tal vez la mejor forma de definir su problema sería decir



que le preocupó la continuada vitalidad del legado clásico en la civilización occidental.<sup>88</sup>

La Biblioteca se va modificando en base a los cambios que Warburg producía en su método de investigación: “los libros eran para Warburg algo más que instrumentos de investigación. Reunidos y agrupados, expresaban el pensamiento de la humanidad en sus aspectos constantes y en los cambiantes.”<sup>89</sup>

En 1914, Warburg, junto a Saxl, planea transformar la Biblioteca en un Instituto de Investigación; pero, al declararse la guerra, se suspende el proyecto. El año 1920 fue determinante para el desarrollo de ese proyecto. En ese tiempo, nuestro autor enferma y es internado; quedando Saxl al frente de la misma, quien se encarga de abrir la “Biblioteca Warburg sobre la Ciencia de la Cultura”, instituto de investigación y conferencias públicas. Él mismo reconoce su compromiso al quedar al frente de la institución:

Era un trabajo de gran responsabilidad. La biblioteca había llegado a ser lo que era gracias al genio de Warburg; él había ido eligiendo los libros uno a uno, y él también se había encargado de la clasificación sistemática; así como de los contactos con el amplio círculo de estudiosos. Así, pues, se planteaba el problema de desarrollar el legado de un maestro y amigo ausente y convertirlo, sin su guía, en algo nuevo adaptado a las circunstancias de un nuevo sistema educativo de Hamburgo.<sup>90</sup>

La primera tarea que Saxl se impone fue la de normalizar el sistema de Warburg tal como había quedado en el mismo año de su internación. Gertrud Bing colaboró en tal labor:

en consecuencia nunca será tan fácil encontrar un libro en la biblioteca Warburg como en una colección clasificada por orden alfabético y numérico. Hay que

---

<sup>88</sup>Gombrich. (1992). *Op. cit.*, p. 28.

<sup>89</sup>Saxl, Fritz. “La historia de la Biblioteca de Warburg (1886-1944)” en *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. (1992) *Op. cit.*, p. 301.

<sup>90</sup>*Ibidem*, p. 303.

pagar un precio elevado; pero los libros han permanecido como un cuerpo de pensamiento vivo, conforme planea Warburg<sup>91</sup>.

Una circunstancia que modificará sensiblemente el destino de la biblioteca es la fundación de la Universidad de Hamburgo en 1919. La idea de convertir la Biblioteca en Instituto fue organizada por el mismo Saxl, quien incorporó a profesores nombrados en la Universidad tales como E. Cassirer, E. Panovsky, R. Salomón, K. Reihardt y H. Ritter entre otros eruditos extranjeros (holandeses, italianos, ingleses y belgas) que realizaban consultas en la Biblioteca. Los resultados de las tareas del Instituto se sintetizan en dos series de publicaciones: las *Conferencias*, que debían exponer los resultados de alguna nueva investigación y los *Estudios*, que trataban temas especiales.

Cuando en 1924 Warburg regresa de la Clínica Psiquiátrica de Kreuzlingen, decide ubicar la Biblioteca en un edificio aparte lindante con su casa. Entre los años 1925 a 1926, deja el proyecto en manos del arquitecto G. Langmaack. La biblioteca poseía modernos dispositivos tecnológicos y una sala de lectura oval inspirada en la elipse orbital de Kepler.

Durante la Primera Guerra Mundial, los temas míticos, lo irracional eran cuestiones en boga. Por esta razón, una Biblioteca especializada en temas referidos a la psicología del hombre primitivo, la magia y la astrología tuvo una importante repercusión. Warburg crea su biblioteca como instrumento de orientación, estableciendo un camino entre la astrología y la astronomía, de la alquimia a la química o de la magia numérica a las matemáticas:

La nueva disposición de la biblioteca en el edificio construido a propósito en la Heilwigstrasse le ofreció la oportunidad de elaborar más su filosofía del simbolismo, que se basa en una progresión de la acción ritual a la orientación mental; la expresión lingüística y las imágenes visuales provienen de los orígenes de la cultura humana.<sup>92</sup>

En 1933, ya fallecido Warburg, tras la toma del poder por los nazis, la Biblioteca se traslada a Inglaterra y el 28 de noviembre de 1944 se incorpora con el nombre de Instituto Warburg a la Universidad de Londres. Saxl fue el que llevó adelante esta

---

<sup>91</sup>*Ibidem*, p. 304.

<sup>92</sup> Gombrich. (1993). *Tributos. Op. cit.* p. 126.

empresa, siendo Director del Instituto Warburg durante 20 años. Tanto Saxl como Gertrud Bing<sup>93</sup>, asistente de Warburg en sus últimos años, asumieron la responsabilidad de llevar adelante el propósito de su fundador. Como señaló Ernst Gombrich<sup>94</sup>, en un discurso pronunciado en la Universidad de Hamburgo, el legado de Warburg, además de los fondos, fueron instrumentos y problemas de investigación.

Un ejemplo de lo que significó Warburg y la K.B.W para su círculo de investigadores, lo encontramos en la carta que Ernst Cassirer le dedica a nuestro autor, el 13 de junio de 1926, con motivo de su sexagésimo cumpleaños. En la misma, Cassirer afirma que jamás habría podido llegar a feliz término su investigación sin haber gozado del estímulo de la comunidad de estudiosos cuyo centro estaba la Biblioteca Warburg:

Por eso, ya no puedo hablar únicamente en mi nombre; debo hacerlo en el de todos los colaboradores de esa comunidad [ ] que ven en usted un guía en la investigación de la historia del espíritu. Desde hace tres decenios, la Biblioteca Warburg, cumpliendo una obra silenciosa y perseverante, ha procurado recoger y preparar el material para la investigación de la historia del espíritu y las ciencias de la cultura. Pero, por cierto, ha hecho algo más que eso: con ahínco verdaderamente singular, nos ha brindado las normas a que debíamos ajustar nuestra investigación. [ ] Ojalá el instrumento científico de investigación de la historia del espíritu, que usted ha creado con su Biblioteca, continúe aún por mucho tiempo proponiéndonos nuevos problemas, y usted mismo, como lo ha hecho hasta ahora, nos señale nuevos caminos para resolverlos.<sup>95</sup>

### **2. 1. 8. Atlas *Mnemosyne***

Como es sabido, los libros y las imágenes constituían para Warburg la memoria cultural de la humanidad. En sus últimos años, trabajó en una efectiva síntesis de sus afirmaciones teóricas trasponiéndolas en forma de montaje de imágenes. Warburg, en su póstumo e inacabado proyecto del *Atlas Mnemosyne*, intenta crear un instrumento visual

---

<sup>93</sup> Saxl fue Director del Instituto Warburg de 1929 a 1948 y Gertrud Bing de 1954 a 1959.

<sup>94</sup> Ernst Gombrich fue Director del Instituto Warburg de Londres entre los años 1959 a 1976. La alocución de Gombrich fue con motivo de la conmemoración por el centenario del nacimiento de Warburg el 13 de junio de 1966.

<sup>95</sup> Cassirer, Ernst. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Traducción: Alberto Bixio. Emecé Editores, S.A. Buenos Aires. p. 11.

para pensar la historia de la cultura.<sup>96</sup> Este instrumento permitiría tomar el pasado como un bien aprovechable en el presente: “Warburg se esforzó en sus escritos por dar un nombre a la infinita amalgama de experiencias que pensaba haber encontrado en las imágenes. Para él, el *Atlas Mnemosyne* se había convertido en un teatro de la memoria de la experiencia humana”.<sup>97</sup>

El *Atlas Mnemosyne* constituye un proyecto que utiliza una compilación de imágenes para revelar el proceso histórico de la creación artística en los inicios del Renacimiento en Italia. Warburg se centra en la figura del artista, la psicología de la creación y el proceso de producción. Para nuestro autor, el proceso artístico se produce por una doble memoria, la individual y la colectiva que es el lugar donde se crea un espacio para el pensamiento:

El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera.<sup>98</sup>

La razón crea un espacio para el pensamiento, en tanto que la magia destruye el mismo uniendo, por medio de la superstición, al hombre con el objeto. Warburg centra su atención en la memoria: es en ella donde se establecen los dos polos entre los que ubica la creación artística. Uno de ellos se vincula con la contemplación serena o apolínea y el otro se vincula con lo dionisiaco. Según Warburg: “el destino del artista se puede encontrar, realmente, en una distancia igual entre el caos de una excitación dolorosa y la evaluación equilibrada de la actitud estética”.<sup>99</sup>

La memoria se centra, según nuestro autor, en la fuerza de las personalidades pasionales–fóbicas para crear un estilo artístico. En la expresividad y gestualidad de las

---

<sup>96</sup> Antacli, Paulina Liliana: "Aby Warburg de psico-historiador sismógrafo de las pasiones humanas", Revista online *Estampa 11*, Universidad Nacional de Cuyo, N° 1, Diciembre 2012, p. 64. <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/view/41>

<sup>97</sup> Warburg, A. (2005) Introducción de Kurt W. Forster, *Op. cit.* p. 48.

<sup>98</sup> Warburg, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Ediciones Akal. Madrid. p. 3

<sup>99</sup> Gombrich. (1992). *Op. cit.* p. 238.

imágenes antiguas es donde Warburg encuentra ostensiblemente la manifestación de las fobias:

Warburg concibe la Historia del arte como un estudio de las imágenes que nos muestra el proceso de *liberación* del hombre y del artista de estas fobias; de su liberación de la creencia en la astrología para llegar a la Ciencia.<sup>100</sup>

Warburg, en la Introducción al proyecto Mnemosyne,<sup>101</sup> se refiere al proceso de desdemonización o liberación del pensamiento a través de las imágenes; en el mismo, plantea las líneas de fuerza fundamentales en las que trabajó durante cuatro décadas de su vida:

El proceso de desdemonización del acervo común de impresiones del acervo común de emociones fóbicamente marcadas que recoge en un lenguaje gestual la escala entera de los estremecimientos humanos, desde la inquietud y el desamparo hasta el más horrible canibalismo, confiere a la dinámica humana, incluso en los actos situados entre los polos extremos del orgasmo como luchar, caminar, correr, danzar o manejar objetos, aquel margen de vivencias inquietantes que el hombre culto del renacimiento, criado en la disciplina eclesiástica medieval, veía como un territorio prohibido que sólo los descreídos de ánimo desembarazado podían atravesar. El *Atlas Mnemosyne* se propone ilustrar con sus imágenes este proceso, que podría valerse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento.<sup>102</sup>

Por otra parte, nuestro autor advierte que es necesario profundizar en los impulsos del espíritu humano para identificar la restauración de la Antigüedad como fruto de una conciencia historizante. El *pathos* de la imagen remite a la memoria de quienes la crearon:

Caracterizar la restitución de la Antigüedad como fruto de una conciencia nueva, historizante, de los hechos y de la empatía de la libertad de conciencia en el arte

---

<sup>100</sup>Checa, Fernando: “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)”, en Warburg (2010). *Op. cit.*, p. 139.

<sup>101</sup> En 1929, Warburg escribió una introducción que fue mecanografiada por su asistente Gertrud Bing. La redacción no fue la definitiva, según nota aclaratoria del editor de la versión utilizada en este trabajo.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 3.

se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente, de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretejen con la materia acronológicamente estratificada. Sólo allí, se descubren dónde se acuñaron los valores expresivos de los estremecimientos paganos derivados de la vivencia orgiástica original: el *thíasos* trágico.<sup>103</sup>

A la muerte de Warburg,<sup>104</sup> quedaron cuarenta planchas con cerca de mil fotografías acompañadas por numerosas notas (ver Capítulo 3). La posibilidad de acomodar las fotografías en las planchas y modificarlas se ajustaba perfectamente a las necesidades de nuestro autor. Según Gombrich, es la filosofía de la bipolaridad lo que Aby Warburg experimentó y convirtió en cambios caleidoscópicos:

El hecho de que cada imagen pareciera cargada de fuerzas conflictivas y contradictorias, de que la misma fórmula *pathos* significase “liberación”, por un lado, y “degradación”, por otro, hizo que a Warburg le resultase más difícil presentar la complejidad de su visión en un lenguaje discursivo.<sup>105</sup>

A propósito, señala Gombrich, que durante los años '20, cuando Warburg da forma al proyecto *Mnemosyne*, había precedentes de indagación en las actitudes emocionales básicas de la cultura humana. Más adelante, analizaremos la interpretación que da Nietzsche al mito griego como manifestación de contraste entre lo dionisíaco y lo apolíneo.

Warburg retorna al estudio de la *Pathosformel* percibiendo su importancia paradigmática como fenómeno psicológico. En las formulaciones tardías que realiza nuestro historiador, reaparece este tema:

Es en la zona de los arrebatos en grupo orgiásticos donde debemos buscar el sello que graba en la memoria los movimientos expresivos de los arrobos extremos de la emoción en la medida en que se puedan traducir al lenguaje gestual, con tal intensidad que los engramas de la experiencia de la pasión doliente persistan como una herencia almacenada en la memoria. Se convierten

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>104</sup> Aby Warburg, muere víctima de un ataque al corazón el 26 de octubre de 1929.

<sup>105</sup> Gombrich. (1992). *Op. cit.* p. 264.

en ejemplares que determinan el contorno trazado por la mano del artista tan pronto como los valores máximos del movimiento expresivo desean salir a la luz en la obra creativa del artista.<sup>106</sup>

## 2. 2. La categoría<sup>107</sup> warburgiana de *Pathosformel*

En 1905, Warburg presenta en un encuentro entre filólogos alemanes su trabajo: *Durero y la Antigüedad italiana (Dürer und die Italienische Antike)*. En el mismo, indaga sobre el carácter ambivalente del *pathos* clásico y sobre la manera en que Durero respondió al desafío de la fórmula de *pathos*, la cual Warburg acuñaría con el nombre de *Pathosformeln*, fórmula de *pathos*.

En *Durero y la Antigüedad italiana*, Warburg estudia la representación que hace el artista alemán sobre *La muerte de Orfeo* copiada de un grabado anónimo del círculo de Mantegna. Warburg entiende que la “influyente doctrina clásica de la serena grandeza” impidió un estudio más exhaustivo del material.<sup>108</sup>

Nuestro autor señala que, en el grabado anónimo y el dibujo de Durero, se advierte de qué manera, en la segunda mitad del siglo XV, los artistas italianos buscaban en la Antigüedad, por un lado la serenidad idealista clásica y por otro, la expresión patética.

En primer lugar, puede demostrarse, lo que hasta ahora se ha pasado por alto, que la representación de *La muerte de Orfeo* en el grabado italiano está animada por un verdadero espíritu antiguo; ya que es indudable que su composición -tal y como se desprende de la comparación de vasos griegos- se remonta a una obra antigua perdida: tal vez la muerte de Orfeo, o quizá de Penteo, tal y como lo

---

<sup>106</sup>*Ibidem*, p. 230.

<sup>107</sup> En “La noción de categoría y sus implicancias en la construcción y evaluación de lenguajes documentales”, Mario Guido Barite Roqueta asevera: “Definimos a las categorías como abstracciones simplificadas que, con fuerza de herramientas intelectuales, son usadas por los clasificacionistas para indagar las regularidades de los objetos del mundo físico y del ideal y de las nociones que los representan, con el objeto de organizar lógicamente sistemas de conceptos aptos para la organización del conocimiento en general y la clasificación documental en particular”. Disponible en: [http://dialnet.unirioja.es/servlet/dfichero\\_articulo?codigo=1300081&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/dfichero_articulo?codigo=1300081&orden=0)[Consultado el 15 de julio de 2011].

<sup>108</sup>Warburg (2005) *Op. cit.* p. 401.

había acuñado Grecia para esta misma escena trágica, determina aquí directamente la configuración de su estilo.<sup>109</sup>

Warburg asevera que la muerte de Orfeo no constituye un simple recurso formal de taller; sino una experiencia con anclaje en el misterio de la saga dionisiaca en la que revive el *pathos* del espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana. Nuestro autor plantea de qué manera influyó en Durero el estímulo dionisiaco por corriente italiana así como también el influjo de lo apolíneo sobre las proporciones que enseñaba Vitruvio.

Warburg sostiene su interés por la *Pathosformel*: el proceso de la fórmula de *pathos*, en el que trata cada imagen como producto de una dialéctica entre un impulso expresivo individual y un repertorio heredado de formas prefiguradas. Toda *Pathosformel* tiene un tiempo histórico preciso en el cual se construyó y obtuvo su configuración. En este orden, buscando aprehender el concepto, seleccionamos para nuestro estudio la definición de *Pathosformel* que delinea José Emilio Burucúa:

La *Pathosformel* es una «fórmula expresiva», una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir, en quien las percibe y capta, una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso que, se entiende, han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura.<sup>110</sup>

El historiador warburgiano propone una definición interpretando el concepto fundado en la temporalidad, sin desestimar por ello los abordajes de raíz nietzscheana realizados por Didi-Huberman o Steinberg. El mismo Warburg aborda las dos variantes; lo que determina, según Burucúa, una característica constitutiva de su programa:

Una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado 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. Cada *Pathosformel* se transmite a lo largo de las generaciones que construyen

---

<sup>109</sup>*Ibidem*, p. 401.

<sup>110</sup>Burucúa, José Emilio (2002). “Después del Holocausto, ¿qué?”, *Ramona* N° 24, junio de 2002, p. 11.



progresivamente un horizonte de civilización; atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis. Ella es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular.<sup>111</sup>

Centremos, ahora, nuestra atención en la descripción que hace Panofsky sobre la noción de *Pathosformel*:

En el arte clásico, fueron sublimados no sólo la estructura y el movimiento del cuerpo humano sino también las emociones activas y pasivas del ánimo según los preceptos de la “simetría y la armonía”, en el noble equilibrio y en la lucha furiosa, en la despedida dulce y triste, en la danza desenfadada, en la calma olímpica y en la acción heroica en el dolor y en la alegría, en el miedo y el éxtasis, en el amor y en el ocio. Todos estos estados personales fueron reducidos, para usar una expresión cara a Aby Warburg, a “fórmulas de pathos” que conservarían su validez durante muchos siglos.<sup>112</sup>

Giovanni Careri afirma que, para comprender el cometido de Warburg, es necesario comenzar por alejarse de la idea de que el arte representa, de forma emblemática, una *Weltanschauung* que encontraría ya su forma en la vida social, y por intentar demostrar de qué manera los ritos, las imágenes y los mitos dan forma a algo que no tenían hasta entonces. El autor asevera que cuando Warburg dice “concepción de vida” es para designar lo que todavía no ha adquirido una determinación precisa que impulsa el afecto hacia la forma: “la tentativa de Warburg es precisamente estudiar el territorio motor en el cual los afectos y las formas se encuentran constituyendo figuras: desde esta perspectiva, la noción de *Pathosformel* (fórmula del pathos) es decisiva”.<sup>113</sup>

Siguiendo a Careri, la *Pathosformel* no puede comprenderse más que en relación con la intensificación del sentimiento de la existencia que da cuerpo a la tragedia y a los rituales dionisíacos del que la misma asegura el relevo. A veces tenemos la impresión de que al Renacimiento de lo antiguo, según Warburg, es “una extraña visión

---

<sup>111</sup>Burucúa. (2006). *Op. cit.* p. 12.

<sup>112</sup> Panofsky, Erwin: *Albrecht Dürer e L'antichità classica*, citado por Ginzburg (1999) *Op. cit.* p. 80.

<sup>113</sup> Careri, Giovanni: “Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire” en *L'Homme*, N° 165, Image et anthropologie, Enero-Marzo 2003, p. 45. “*La tentative de Warburg est précisément d'étudier le territoire mouvant dans lequel les affects et les formes se rencontrent et se constituent en figures: dans cette perspective, la notion de Pathosformel (formule de pathos) est décisive*”

fantasmática en la cual Orfeo, las Ménades o Saturno son las figuras eternas capaces de volver a la vida independientemente de la voluntad de los que han reinventado las formas”.<sup>114</sup>

Para Warburg, la intensificación estaba unida a la elaboración de la forma trágica. La experiencia de la *catarsis*, señala Careri, es el criterio a partir del cual Warburg juzgaba la excelencia artística. Para él, las obras de Donatello, Durero y Rembrandt son ejemplos de reformulación adquirida de la forma trágica.

La tragedia moderna de la “*Fábula de Orfeo*” de Angelo Poliziano en escena en el Palacio Medici, en 1480, le permite a Warburg mostrar el retorno de una forma intensamente patética. Verifica que ella, en relación con la experiencia trágica, no se manifiesta solamente en las artes figurativas, sino también en una forma intermedia. En lo corporal, se manifiesta como una acción emocional (las fiestas, las procesiones, los ceremoniales), remitiendo a una forma intermedia entre el arte y la vida.

Por otra parte, Carlo Ginzburg asevera que la Antigüedad que ofrecía la sociedad florentina en el fin del siglo XV “el tesoro de sus expresiones-límites estilizadas”, no respondía a la Antigüedad apolínea de los clasicistas, sino que Warburg encontraba aquí una antigüedad impregnada del *pathos* dionisiaco. El historiador señala que a este enfoque Warburg se lo debía a Nietzsche.

Mediante las *Pathosformeln* de la Antigüedad, las imágenes serían interpretadas como “testimonios de estados de ánimo convertidos en imágenes”; en ellas, las generaciones posteriores buscarían las huellas de las profundas conmociones de la existencia humana.

Panofsky y Saxl advierten que el redescubrimiento de lo antiguo, en particular las “formas” de la Antigüedad Clásica, “implican la conciencia precisa de la distancia cultural entre pasado y presente, es decir, la fundación de la conciencia histórica moderna”.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>115</sup> Ginzburg, (1999). “De A. Warburg a E. H. Gombrich” en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Traducción: Carlos Catroppi, Barcelona. Editorial Gedisa. p. 40.

Por su parte, Saxl señala que Warburg no tomó el momento apolíneo de la historia del Renacimiento sino el elemento dionisiaco antiguo, y que lo subrayaba con unilateralidad excesiva.

Georges Didi-Huberman nos presenta otra perspectiva de la cuestión: observa que Warburg plantea el mismo problema aunque el tema analizado sea otro. El historiador parte por ejemplo, del primer estudio sobre *El Nacimiento de Venus* de Botticelli, pasa a uno más trágico, como lo representa la *Muerte de Orfeo* en el estudio que hizo sobre Durero, y se cuestiona por que el hombre moderno retorna a las fórmulas antiguas cuando de lo que se trata es de expresar una gestualidad afectiva de la presencia <sup>116</sup>

Didi-Huberman enfatiza que mediante la supervivencia de lo dionisiaco del *pathos* clásico, la Historia del arte ha producido un exorcismo tanto de la corporeidad de las *Pathosformeln* como de la temporalidad del *Nachleben*. Según el autor, la *Pathosformel* warburguiana tendrá una recepción negativa tanto en la historia estructuralista, incompatible con el *logos* nietzscheano, como en la positivista, hostil a su ambición antropológica, y también ignorada por campos de investigación que le deben, en cierta medida, su existencia: la historia cultural de los gestos o la semiótica de las pasiones.<sup>117</sup>

Siguiendo a Didi-Huberman, para dar un uso actual a tal concepto, hay que lidiar con dos dificultades: por un lado, el interés filosófico del concepto de *Pathosformel* y, por el otro, el lanzamiento, por parte de nuestro autor, de múltiples hipótesis sin el aporte de un sistema de unificación.

En nuestra opinión, el sistema que determina una constante, con discontinuidades y anacronismos, se relaciona con la categoría de *Pathosformel*. Por cuanto definimos una categoría como expresión abstracta que posee estructuras conceptuales de

---

<sup>116</sup> Didi- Huberman, Georges. (2002).*L'Image Survivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Les Éditions de Minuit. p. 193. "Pourquoi l'homme moderne en revient-il à des formules antiques dès lors qu'il s'agit d'exprimer une gestuelle affective de la présence?"

<sup>117</sup>*Ibidem* p. 198.

permanencia entendiendo que el resultado de su aplicación varía según el objeto. Para Warburg, la *Pathosformel* actúa bajo la forma de un *ostinato*.<sup>118</sup>

En otro orden, acentuamos la mención que hace Didi-Huberman sobre las palabras de estructura doble que crea Warburg: *Pathosformel* y *Dynamogramm*. Las mismas son concebidas según la energía dialéctica de ideas que el pensamiento no relaciona como el caso de *Pathosformel*: el *pathos* con la fórmula y *Dynamogramm*: la potencia con el gráfico.

Decimos que la cuestión antropológica del gesto, abordada por Warburg en relación con las imágenes, se sitúa entre dos polos: la animalidad del cuerpo en movimiento y una atención al alma o al carácter psíquico. Ambos extremos se articulan por la noción de *Pathosformel*.<sup>119</sup>

La fórmula de *pathos* del Laocoonte (figura 158), fue delimitada por Warburg como una supervivencia de lo primitivo, una manifestación entre lo pulsional y lo simbólico. Cuando el joven Warburg en 1888, descubre *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* de Charles Darwin, ya estaba pergeñando la noción de *Pathosformel*:

los gestos del Laocoonte constituyen el “dynamograma” -sublime- de un residuo simbolizado de reacciones corporales primitivas. Tal es la intuición general que Darwin venía a sostener en el preciso momento en el que se formaba en Warburg la noción de *Pathosformel*.<sup>120</sup>

Didi-Huberman, en “La imagen-*pathos*”, menciona el fenómeno que Darwin denomina “principio general de la expresión”; el mismo, trasladado a la categoría de *Pathosformel*, se manifiesta en procesos denominados por nuestro autor como “inversión de sentido” (*Bedeutungsinversion*) o “inversión energética” (*energetische Spannung*). El autor cita una nota escrita por Warburg, fechada el 7 de mayo de 1927:

---

<sup>118</sup> Es una de las expresiones musicales más antiguas. Patrón melódico y rítmico que se repite a lo largo de una pieza musical y constituye un procedimiento en la técnica del contrapunto.

<sup>119</sup> Didi-Huberman. (2002) *Op. cit.* p. 231.

<sup>120</sup> *Ibidem* pp. 234-235. “*Les gestes du Laocoon constituent le ‘dynamogramme’-sublime- d’un résidusymbolisé des réactions corporelles primitives. Telle est l’intuition générale que Darwin venait étayer, au moment précis où se formait, dans la pensée de Warburg, la notion de Pathosformel.*”

No hay fórmula patética sin polaridad y sin “tensión energética” (*energetische Spannung*); no obstante, la plasticidad de las formas y de las fuerzas, en el tiempo de las supervivencias, reside precisamente en la capacidad de convertir o invertir las tensiones transportadas por los dinamogramas: una polaridad puede ser llevada a su “grado máximo de tensión” o bien encontrarse, en algunas circunstancias, “despolarizada”; su valor pasivo puede ser “activo”, etc.<sup>121</sup>

En este contexto, sostenemos que el carácter central de la *Pathosformel* reside en el hallazgo de las formas del *pathos* que la Antigüedad crea como heredad de la humanidad; decimos que en y a través de ellas adquieren forma, en la expresión del ser humano, los gozos y las fobias.

### 2. 2. 1. La *Pathosformel* de la Ninfa

Como anticipáramos en el Capítulo 2, al estudiar Warburg a Botticelli en 1893, realiza un rastreo de la bibliografía existente sobre *El nacimiento de Venus* y *La Primavera* en textos de Poliziano y de Ovidio. La hipótesis que desarrolla nuestro autor se vincula con el conocimiento que tenía el artista del primer Renacimiento italiano sobre el mundo antiguo al recurrir a las obras de arte de la Antigüedad, en tanto buscaba encarnar la vida en su movimiento exterior.<sup>122</sup>

El *Quattrocento* revelaba una marcada predilección por las figuras femeninas con ropajes al viento. Warburg hace una revisión de los personajes de *La Primavera* y corrige algunos de los que localiza en la literatura. Sugiere que la ninfa, a quien persigue el dios del viento, es Flora y que la diosa primavera es quien esparce las flores:

Su relación con la iconografía de Poliziano, que se propone probar, lo remite de nuevo al estudio de los textos. Considera al grupo como una ilustración directa del relato de Ovidio de los *Fastes*, en el que la ninfa Flora cuenta su persecución de parte de Céfito. Al parecer, Poliziano habría sentido una preferencia especial por este motivo de la persecución erótica. Se sirvió del famoso *episodio* de

---

<sup>121</sup> *Ibidem* pp. 244-245-246. “Il n’y a pas de formule pathétique sans polarité et sans ‘tension énergétique’ (*energetische Spannung*), mais la plasticité des formes et des forces, dans le temps de leurs survivances, réside précisément dans une capacité à convertir ou inverser les tensions véhiculées par les dynamogrammes : une polarité peut être portée à son ‘degré maximal de tension’ ou bien se trouver, dans certaines circonstances, ‘dépolarisée’; sa valeur ‘passive’ peut devenir ‘active’, etc.”

<sup>122</sup> Warburg. (2005) *Op. cit.* p. 87.

Ovidio de Apolo y Dafne de modelo tanto de su pasaje de *Orfeo* como para cada una de las ficticias obras de arte donde aparecen en su *Giostrìa*.<sup>123</sup>

Warburg relaciona forma y contenido de una obra como *La Primavera* con imágenes y textos de la época. Sin duda, su idea avanzaba en relacionar el cuadro con algún acontecimiento histórico específico.

En un pasaje sobre el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, Warburg hace una advertencia relacionada con el peso del ropaje de los personajes, diferenciando la representación de ninfas y ángeles cuya vestimenta liviana es agitada por el viento:

En otro pasaje, Leonardo presenta la Antigüedad, de manera aún más evidente, como modelo ejemplar de los motivos en movimiento: [ ] cuando te sea posible, imita a los griegos y a los latinos en el modo de descubrir los miembros, cuando el viento aprieta sobre ellos los paños.<sup>124</sup>

Warburg advierte que Botticelli y Leonardo tratan de forma semejante los ropajes ondulantes de la antigüedad. Este último toma el canon clásico de la proporción vitruviana para plasmar su ideal de belleza:

Si pudiera aclararse la influencia que ejerció la Antigüedad en el primer Renacimiento en las ideas tocantes a las proporciones, podríamos apoyarnos en las palabras de aquel artista que aunó una insuperable comprensión de lo singular y lo particular con una capacidad, igualmente vigorosa, para observar lo común y lo regular; un artista que –acostumbrado a recurrir sólo a sí mismo– se aprovechaba de la Antigüedad sólo allí donde, a su juicio, constituía un modelo digno de atención, donde aún constituía una fuerza viva para sí y para sus contemporáneos.<sup>125</sup>

En 1899, nuestro autor desarrolla una serie de conferencias sobre Leonardo da Vinci. En las mismas, retorna con la propuesta ya formulada en su tesis sobre Botticelli. En una de las conferencias, afirma que Leonardo es el único artista capaz de representar la vida exterior e interior con profunda expresividad sin caer en el manierismo y sin

---

<sup>123</sup> Gombrich. (1992). *Op. cit.* pp. 69-70.

<sup>124</sup> Warburg. (2005). *Op. cit.* p. 111.

<sup>125</sup> *Ibidem.*

lograr la exuberancia barroca que había amenazado la mitad del *Quattrocento* bajo riesgo de desintegrar el arte florentino:

En un período en el que el arte italiano se hallaba ya amenazado con el peligro, de un lado, de caer víctima del manierismo sentimental por una excesiva inclinación a los estados tranquilos del alma, y, de otro, de dejarse llevar por una preferencia por el movimiento excesivo hacia un manierismo ornamental de trazos desiguales, Leonardo no permitió que lo desviarán o desanimaran y encontró un nuevo estilo pictórico para plasmar los estados psicológicos.<sup>126</sup>

Warburg advierte que el estilo y el gesto no pueden estar separados. La discordancia entre la quietud imperturbable y el movimiento excitado debe aportar la clave para la psicología del estilo.

Luego de realizar el ciclo de conferencias citado, Warburg centra su interés en analizar una serie de documentos que posibilitarán la interacción entre el artista y el *milieu*.

En los trabajos sobre Botticelli, había pretendido, en un principio, plantear toda la cuestión del *progreso* en la historia del arte mediante una investigación de esos *accesorios en movimiento* que parecían contradecirse con la idea de un naturalismo cada vez mayor. Ahora, redujo el foco aún más para concentrarse en un motivo individual: la joven apresurada con prendas ondulantes que había atraído su atención a lo largo de su anterior investigación; el motivo, según propia denominación, de la *Ninfa*.<sup>127</sup>

Señalamos en el Capítulo 1.3, que la importancia del método warburgiano está centrada en las imágenes del pasado como significativos documentos humanos. La Ninfa se convertirá, entonces, en símbolo de liberación. En ella, será posible captar el auténtico significado del movimiento expresivo e intensificado de su cuerpo en fórmula de *pathos*.

Centremos nuestra atención en esta nota escrita por Warburg en los fragmentos posteriores a su estudio sobre Botticelli:

---

<sup>126</sup> Warburg citado por Gombrich, en Gombrich. (1992). *Op. cit.* p. 103.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 107.

comprender, por tanto, la cantidad de oscilación psicológica entre la fría atención política a las fisonomías y los (calientes) gestos demoníacos, supersticiosos, mágicos-literales-subjetivos, devotos, religiosos o paganos que reflejan el ideal. Sólo entonces se puede captar el verdadero significado liberador del movimiento expresivo e intensificado del cuerpo.<sup>128</sup>

En consonancia con estas ideas sostenemos que conforme la manifestación de las tendencias en conflicto aumenta la intensidad en la expresión del cuerpo representado.

### **2. 2. 2. Ninfa: desahogo de las pasiones elementales**

Para abordar la *Pathosformel* de la Ninfa, debemos preguntarnos en primera instancia: ¿Qué representa la Ninfa para Warburg?; ¿por qué razón es tema central en las primeras investigaciones y en su póstumo proyecto *Mnemosyne*?; ¿cuánto de mitológico, de inventado, o de real envuelve a la Ninfa?

Cabe pensar que, para Warburg, el motivo de la Ninfa representaba mucho más que un tema de investigación, si tenemos presente que nuestro autor, en 1895, intentó realizar un trabajo sobre la misma, a modo de correspondencia ficticia, compartido con su amigo holandés André Jolles. El tema es tratado en clave de chanza; lo que les permitía a ambos discurrir sobre el mismo sin el “rigor científico” pertinente a una investigación y, por otra parte, consentir el vuelo que puede provocar en el imaginario este personaje.

Quien inicia la correspondencia es Jolles, refiriéndose al ficticio amor que despertó la Ninfa representada en el fresco de Ghirlandaio *El nacimiento de San Juan* de la Capilla Tornabuoni en Santa Maria Novella.

Analizando la correspondencia entre ambos, advertimos que la Ninfa se presenta para Jolles como un objeto de sus sueños “que adopta las proporciones de una encantadora pesadilla”:

En muchas obras de arte, que siempre he admirado, he descubierto algo de mi ninfa [ ] unas veces, ella era Salomé que bailaba con su mortífero encanto ante el licencioso tetrarca; otras, era una Judith que llevaba, orgullosa y triunfante, con

---

<sup>128</sup>*Ibidem*, p. 125.



paso alegre, la cabeza del general asesinado; luego, de nuevo parecía ocultarse en la gracia infantil del pequeño Tobías [ ] Perdí la razón. Realmente parecía ser la encarnación del movimiento; sin embargo, es desagradable estar enamorado de ella... ¿Quién es?, ¿de dónde viene?, ¿la he visto antes?<sup>129</sup>

Warburg, por su parte, nombra a la Ninfa como una “hermosa mariposa” que no se deja atrapar; aunque admite su deseo de marchar con ella, su *logos* se lo impide:

La más hermosa mariposa que haya atrapado nunca se escapa de pronto por la ventana y danza burlonamente hacia el cielo azul...Pues bien, debería cogerla de nuevo, pero no estoy preparado para esta clase de locomoción. O, para ser exacto, me gustaría hacerlo, pero mi formación intelectual no me lo permite. Yo también he nacido en Platonía y me gustaría observar, en tu compañía, el vuelo circular de las ideas desde una elevada cumbre de montaña; en este acercamiento a nuestra muchacha de pies ligeros, me gustaría marchar revoloteando alegremente con ella. Pero estos movimientos ascendentes no están hechos para mí. Sólo se me concede mirar hacia atrás y ver con gozo en los gusanos de seda la evolución de la mariposa.<sup>130</sup>

En su respuesta, se observa, según Gombrich, que la idea fuerza responde a la liberación de la belleza; pero la potencia de su erudición no le permite dar paso al entusiasmo. Nuestro autor se esfuerza en escudriñar hasta encontrar el origen. El conflicto entre lo estético y lo histórico son determinantes en esta época.

En los fragmentos de las cartas que cita Gombrich, Aby Warburg insta a Jolles a abandonar la intención “esteticista” de sus comentarios sobre la Ninfa:

Tú te sientes impulsado a seguirla como a una idea alada a través de todas las esferas en un arrebatado de amor platónico; yo me siento compelido a fijar mi mirada de filólogo en el suelo de donde ella se alza y preguntar con sorpresa: “Esta extraña y delicada planta, ¿está realmente enraizada en el sobrio suelo florentino?”<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Warburg citado por Gombrich, en Gombrich (1992) *Op. cit.* p. 109.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 113.

El estudio sobre la Ninfa, en la obra citada de Ghirlandaio, determina que más allá de la intención religiosa de los mecenas, la representación de la Ninfa supone aquí la introducción de elementos paganos. El goce y la sensualidad de la misma remite a la antigüedad: el gesto expresivo y el cuerpo en movimiento, determinan la fórmula de *pathos*.

La Ninfa encarna el espíritu pagano; el *pathos* de sus formas genera el desahogo de las pasiones elementales. Warburg concluye su correspondencia con una pregunta:

¿Quién es la Ninfa, pues? Como cualquier ser real de carne y hueso, pudo haber sido una esclava liberada de Tartaria...; pero, en su verdadera esencia, es un espíritu elemental, una diosa pagana en el exilio. Si quieres conocer sus antepasados, mira el relieve que hay bajo sus pies.<sup>132</sup>

En esta línea de pensamiento, sobre la pregunta formulada acerca la Ninfa, abordamos la respuesta que define Didi-Huberman: “Ninfa sería, así pues, la heroína impersonal -porque ella reúne en sí misma un número considerable de encarnaciones, de personajes posibles- de la *Pathosformel* danzante y femenina”.<sup>133</sup>

Centremos nuestra atención en la expresión de la fórmula *pathos* que implica la cuestión física y emotiva del cuerpo. Como anticipáramos, la categoría de *Pathosformel* oscila entre dos polos opuestos: la *Pathosformel* de la Ninfa responde, entonces, a una imagen que sintetiza lo exultante de la vida joven y en movimiento, alegre o trágica; pero siempre dinámica que induce en nosotros, como una sombra, la presencia de lo contrario.

La Ninfa se encarna en viento, en aura; es tanto mujer como diosa y se presenta, según Didi-Huberman, en una especie de paradigma coreográfico. Tal paradigma se despliega cuando se acentúa el *gesto intensificado*; cuando, según el autor, el paso deviene en danza:

La noción de *Pathosformel* será elaborada, en gran parte, para dar cuenta de esa intensidad coreográfica que atraviesa toda la pintura del Renacimiento y que

---

<sup>132</sup>*Ibidem*, p. 123.

<sup>133</sup> Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* p. 256. “*Ninfa est d’abord l’héroïne impersonnelle-car elle réunit en elle un nombre considérable d’incarnations, de personnages possibles- de la Pathosformel dansante et féminine.*”

tratándose de gracia femenina –de venustez- ha sido resumida por Warburg, más allá de su denominación conceptual, bajo una suerte de personificación transversal y mítica: Ninfa, la ninfa.<sup>134</sup>

El autor plantea que el gesto deviene danza. Acorde a dicha afirmación, sostenemos que en la danza el hombre logra extraer de sí mismo elementos esenciales de su ser psicofísico. Por otra parte, la imagen instantánea que fija el gesto condensa la fuerza vital que une al hombre con la naturaleza; de allí que, para Warburg, fuera inevitable aludir a la danza:

En ese valor psicosomático de la danza, a través de los siglos, reside su valor histórico para conocer al hombre de otros tiempos. Y, en sentido inverso, todo lo mágico, rítmico, artístico y, en fin, simbólico de la danza ha grabado en el inconsciente colectivo del hombre unos valores que para él son difíciles de traducir acertadamente.<sup>135</sup>

Es oportuno citar la carta que le escribe Aby a su mujer, Mary Hertz, en ocasión en la que él mismo pudo presenciar un espectáculo presentado por Isadora Duncan (WIA, GC, Aby Warburg a Mary Hertz, 17.11.1903):<sup>136</sup>

La tarde anterior fui con Mayern a ver bailar a Duncan; muy agradable este inicio de la renovación de mímica en el ballet; pero nada excepcional, simplemente algo muy delicado, afectadamente decoroso, muy decoroso: es realmente ella cuando se divierte y salta de aquí para allá como una conejilla: cuando interpreta cosas más serias aparece con más impostación, con una expresión dolorosa en el rostro y bajo sus piernas desnudas. Por otra parte, sería

---

<sup>134</sup>*Ibidem* p. 256. “La notion de Pathosformel sera élaboré en grande partie pour rendre compte de cette intensité chorégraphique qui traverse toute la peinture de la Renaissance et qui, s’agissant de grâce féminine -de vénusté-, a été résumée par Warburg, outre sa dénomination conceptuelle, sous une sorte de personification transversale et mythique : Ninfa, la nymphe.”

<sup>135</sup> Bonilla Luis. (1964). *La Danza en el Mito y en la Historia*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. pp. 9-10.

<sup>136</sup> Isadora Duncan (San Francisco, 1877- Niza, 1927) realiza un aporte esencial a la danza moderna, apreciado desde el estilo más que desde la técnica. Su legado se relaciona con la reivindicación de la Danza libre y la interrelación con otros lenguajes. Presenta a la danza como unidad: arte-mujer-sociedad. Duncan consideraba que a través de movimientos sencillos y armónicos era posible liberar a la mujer de la sumisión y de los corsés de las convenciones de la época.

mejor que danzase junto a otros: el agitarse sola delante de las tiendas es realmente demasiado tonto.<sup>137</sup>

A partir de esta carta, deberíamos dilucidar qué personaje encarnó la figura de Isadora Duncan para la época y en qué instancia se encontraba Warburg en sus investigaciones para deslizarse semejante comentario: “salta de aquí para allá como una conejilla: cuando interpreta cosas más serias aparece con más impostación”.

En primer término, por el 1900 es marcada la lucha de la mujer por su emancipación. Los postulados de Duncan no fueron ingenuos: propone la liberación de la mujer y también los movimientos libres para la danza. Para Isadora, el retorno a la Antigüedad clásica marca una aproximación a las formas primitivas. Su idea no era reconstruir las danzas griegas antiguas, sino volver a los movimientos y ritmos naturales y esto lo logró alejándose de las fuentes canónicas de la danza académica nacida en la corte de Luis XIV. Las zapatillas de puntas fueron rechazadas por Isadora, quien adoptó lo que haría furor en su tiempo: piernas y pies descalzos.

Sorprende pensar que Warburg, en sus conocimientos, perseguiría los mismos fundamentos que Duncan<sup>138</sup> a partir de lo intuitivo:

el interés de Duncan por la ciencia la condujo más bien al estudio de las teorías evolucionistas de Darwin y a Haeckel, a quien conoció personalmente en

---

<sup>137</sup>Selmin, Linda: “L'americana scalza. Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan” en *Engrama*: N° 34 Giugno. 2004: [http://www.engramma.it/engramma\\_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html](http://www.engramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html); “*La sera prima sono andato con Mayern a vedere la Duncan ballare; molto gradevole questo inizio di rinnovamento della mimica del balletto, ma niente di eccezionale, soltanto qualcosa di molto delicato, affettatamente decoroso, davvero troppo decoroso: lei è veramente nella parte quando si diverte e saltella qua e là come una coniglietta: quando interpreta cose più serie appare sempre impostata con un'espressione del viso dolorosa e sotto le sue gambe nude. Inoltre sarebbe meglio che lei danzasse insieme ad altri: il suo agitarsi da sola davanti ai tendaggi è davvero troppo sciocco (WIA, GC, Aby Warburg a Mary Hertz, 17.11.1903)*”

<sup>138</sup> Duncan, Isadora. (1976). *Mi vida*. Traducción. Luis Calvo. Editorial Losada. pp. 98-99. “En Florencia pasamos como en éxtasis varias semanas [ ]. En aquella época, cautivaba mi juvenil imaginación. Permanecía días enteros ante *La Primavera* e inspirada por él, creé una danza en la cual quise expresar los suaves y maravillosos movimientos que de él emanaban: la dulce ondulación de la tierra cubierta de flores, el círculo de ninfas y el vuelo de los céfiros reunido todo en torno a la figura central [ ]. Así meditaba yo ante *La Primavera* de Botticelli. Más tarde, procuraba transformar este cuadro en una danza. [ ] Sentía que todo esto entraba en mi pecho con una afluencia de pacífico goce y anhelaba intensamente traducirlo en ritmo que tendría el nombre de ‘Danza del futuro’”.

Alemania, y que ella utilizó para la elaboración de su teoría de la nueva mujer, una vez filtradas por la teoría nietzscheana.<sup>139</sup>

Es muy probable que el desencanto de Warburg por el espectáculo que presenció se deba a que esperaba encontrar la potencia desmesurada de lo trágico, y la misma no podía traducirse en “saltitos de coneja” ni en una “santa expresión”. Nuestro autor encontró una visión edulcorada e impostada en la presentación realizada por Isadora, es decir, vio la imitación del modelo clásico con gesticulación afectada, no intensificada, vaciado de la exuberancia trágica del *pathos*.

Legitimando lo dicho, reproducimos el texto de la autobiografía de Isadora cuando se despide de Grecia luego de una larga permanencia allí:

Recuerdo que la noche de la representación regia no pude dormir y que, al amanecer, fui yo sola a la Acrópolis. Entré en el Teatro de Dionisos y bailé. Sentía que era la última vez que subía a los Propíleos, y me colgué sola, en pie, ante el Partenón. Tuve repentinamente la sensación de que todos nuestros sueños estallaban en brillantes pompas de jabón y que no éramos otra cosa que modernos. No podíamos tener los mismos sentimientos que los antiguos griegos [ ] Yo no era, después de todo, sino una americana con sangre irlandesa y escocesa [ ] La hermosa ilusión de todo un año pasado en la Hélade se quebraba súbitamente.<sup>140</sup>

En el Archivo Warburg, se localiza una carta de Max Hertz, escrita en 1913, en la que desarrolla su postura en defensa de la búsqueda coreográfica de Duncan. En ella admite que, al verla diez años más tarde que Warburg, ya Isadora había adquirido la expresión de un estilo ligado a un conocimiento más profundo de la Antigüedad. En sus escritos sobre *El arte de la Danza*, publicados en 1915, Isadora aspira a reivindicar el lugar que ocupaba la danza en la antigua Grecia ser el alma de la tragedia.

La tragedia griega surgió de la danza y las canciones del primer coro griego. La danza ha recorrido un largo camino extraviada. Debe volver a su lugar original y rodear a Apolo de la mano de las Musas. Debe volver a ser el coro primitivo y el

---

<sup>139</sup>Duncan, Isadora. (2003). *El arte de la Danza y otros escritos*. Edición de José Antonio Sánchez. Ediciones Akal. Madrid. p. 13.

<sup>140</sup>Duncan. (1976). *Op. cit.* p. 114.

drama renacerá de su inspiración. Entonces, ocupará nuevamente su lugar como arte hermana de la tragedia; surgirá de la música: ésta será la grande, impersonal, eterna y divina primavera del arte.<sup>141</sup>

Inferimos de estos comentarios que en el círculo de Warburg y sus amigos se había despertado un interés por las nuevas corrientes de la danza, alejadas éstas de la estética del *Ballet*.<sup>142</sup>

El interés de Warburg por el argumento era, además, como se ha visto, particularmente motivado por el interés porque la danza fuera una disciplina directamente involucrada en la elaboración teórica que el estudioso estaba madurando en aquellos años. Es este el período en que Warburg trabaja en torno al concepto de “*Pathosformel*”. La producción de esta idea, que marca un momento fundamental en la investigación de Warburg, hace referencia justamente a aquellos años: el concepto de hecho es utilizado por primera vez en el año 1905 en el ensayo “*Dürer e l'antichità italiana*”.<sup>143</sup>

Didi-Huberman relaciona el paradigma coreográfico, antes mencionado, vinculando lo opuesto a la euritmia y simetría; dicho de otro modo, el desorden aparente orientado a una polirritmia complicada. Es así cómo se producen los desplazamientos y la antítesis de las *Pathosformeln*.

La fórmula de *pathos* de la Ninfa incluye tanto a las figuras de exuberancia vital (*lebensvolle Gestalten*) como también revela un contenido inconsciente de terror y pulsión sexual. La antítesis de estas dos modalidades se debate en la Ninfa. Como ejemplo de tal polaridad, observemos la sensualidad de la diosa primavera junto a Flora en *La Primavera* y la brutal *Muerte de Orfeo* por las ménades; o la vitalidad transmitida

---

<sup>141</sup> Duncan. (2003). *Op. cit.* p.113.

<sup>142</sup> Es muy probable que Warburg desconociera la existencia de su coterránea Mary Wigman (1886-1973), fundadora de la Danza Alemana Moderna, conocida como la Dionisos germánica. En sus obras, buscaba la concentración y potencia de la expresión. Para ella, formar al bailarín era hacerlo desde los oscuros impulsos que habitan en él, penetrar en el impulso más profundo, en la *hybridsionisiaca*.

<sup>143</sup> Selmin, Linda, *art. cit.* “*L'interesse di Warburg per l'argomento era inoltre, come si è visto, particolarmente motivato poiché la danza era una disciplina artistica direttamente coinvolta nelle elaborazioni teoriche che lo studioso stava maturando in quegli anni. È questo il periodo, infatti, in cui Warburg lavora intorno al concetto di Pathosformel. L'elaborazione di questa idea, che segna un momento fondamentale delle ricerche di Warburg, risale proprio a quel torno di anni: il termine infatti è utilizzato per la prima volta nel 1905 all'interno del saggio Dürer e l'antichità italiana*”.

por la ninfa portadora de una canasta con frutas en *El nacimiento de San Juan* y el tema de *Judith* que estudiara nuestro autor en el grabado florentino:

Ninfa, pues, erotiza –porque Eros es cruel- el combate de los seres unos contra otros. Luego, ella reúne todo en su propio cuerpo: deviene ella misma en debate, lucha íntima, nudo enmarañado del conflicto y del deseo, antítesis hecha rastro. El paradigma agonístico y el paradigma coreográfico no hacen más que uno: es el paradigma dionisíaco que, más adelante, impone la figura de la ninfa como ménade, sea pagana o cristiana.<sup>144</sup>

Burucúa sostiene que lo fundamental en el sondeo de la *Pathosformel* de la Ninfa por parte de Warburg, consiste en identificar lo particular que encierra cada aparición de la misma en una larga cadena. La Ninfa se esconde, metamorfosea o permanece; es el historiador quien encuentra el rastro en las imágenes a través del tiempo:

Se trata de describir el desvío individual de una aparición nueva de la “ninfa” respecto de las apariciones anteriores porque sólo así llegamos a percibir el proceso por el cual aquel *Nachleben* ha inducido, ha estimulado, en una época y en un lugar alejado de los que asistieron a la creación primera de la *Pathosformel*, una experiencia distinta y desconocida.<sup>145</sup>

La distancia creada para la fórmula de *pathos* y la representación de la Ninfa sería una especie de contraseña de la memoria, de la presencia fantasmal de lo que vuelve a irrumpir.<sup>146</sup>

Podemos decir, entonces, que la fórmula de *pathos* se constituye en memoria del devenir. Para ello, abordaremos a Friedrich Nietzsche, que nos presenta el devenir como un juego de creación y destrucción. El filósofo habla sobre la ley del placer y del dolor que anida en el espíritu trágico; lo trágico se constituye en el auténtico *pathos* de la vida.

---

<sup>144</sup> Didi-Huberman (2002) *Op. cit.* p. 266. “Ninfa, donc, érotise – car Éros est cruel – le combat des êtres les uns avec les autres. Puis, elle finit par réunir tout cela dans son propre corps : elle devient elle-même débat, lutte inteme de soi à soi, noeud indémêlable du conflit et du désir, antithèse faite empreinte. Le paradigme agonistique et le paradigme dionysiaque qui, désormais, impose la figure de la nymphe comme ménade, qu’elle soit païenne ou chrétienne”.

<sup>145</sup> Burucúa. (2003). *Op. cit* p. 131.

<sup>146</sup> Calasso, Roberto. (2004). *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Traducción: Teresa Ramírez Vadillo. Editorial Sexto Piso. D.F. México. p. 42.

### 2. 3. Nietzsche: Lo dionisiaco como espejo universal de la voluntad del mundo

Como es bien sabido, la experiencia dionisiaca, la pérdida de la individualidad y el reencuentro con el Uno-original, la formulación de la polaridad apolíneo-dionisiaca, el hombre atravesado por los principios de finitud e infinitud, la potencia del *pathos* cuando el dolor deviene en arte trágico son cuestiones que el joven Nietzsche plasmó en *El Nacimiento de la tragedia*.

Cuando Didi Huberman señala el interés filosófico de la fórmula de *pathos* vincula al hecho de que Warburg encontraría en *El Nacimiento de la tragedia* la superación de la oposición pasión-acción.

El autor manifiesta que el *pathos* no solamente se opone a la forma, sino que la engendra. Y que es capaz de transportarla a su máximo poder de intensificación.

La génesis de la historia de la tragedia muestra, para Nietzsche, que la obra de arte trágica de los griegos nace en el espíritu de la música. La música dionisiaca es para él un espejo universal de la voluntad del mundo. Cuando tal acontecer intuitivo se refracta en ese espejo, llega a convertirse en el reflejo de una verdad eterna.

En los escritos preparatorios para *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Nietzsche aborda el origen del drama:

No es un capricho ni una travesura arbitraria el que, en los primeros comienzos del drama, muchedumbres excitadas de un modo salvaje, disfrazadas de sátiros y silenos, pintados los rostros con hollín, con minio y otros jugos vegetales, coronadas de flores las cabezas, anduviesen errantes por campos y bosques: el efecto omnipotente de la primavera, que se manifiesta tan de súbito, incrementa aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura, que por todas partes aparecen estados extáticos, visiones y una creencia en una transformación mágica de sí mismo, y seres acordes en sus sentimientos marchan en muchedumbres por el campo. Aquí está la cuna del drama.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Nietzsche, Friedrich. (1973). Escritos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Traducción: Andrés Sánchez Pascual. Madrid. Alianza Editorial. pp. 201-202.



El filósofo advierte que de allí procede el profundo estupor ante el espectáculo del drama, ya que oscila la creencia en “la indisolubilidad y fijeza del individuo”. El entusiasta dionisiaco cree en tal transformación; quien no cree en esto “puede seguir perteneciendo, sin duda, a los que agitan el tirso, a los diletantes; pero no a los verdaderos servidores de Dionisos: las bacantes”.<sup>148</sup>

“La visión dionisiaca del mundo” es el título con el que Nietzsche indaga sobre las dos divinidades, Apolo y Dionisos, como doble principio cuya fuerza antagónica se complementa. En el texto, describe dos estados en los que el ser humano alcanza la delicia de la existencia que son el sueño y la embriaguez.

Apolo es el dios de las representaciones oníricas: “la belleza es su elemento: eterna juventud le acompaña”. La bella apariencia del mundo onírico es su reino. “El dios de la bella apariencia tiene que ser, al mismo tiempo, el dios del conocimiento verdadero”.<sup>149</sup>

Nietzsche señala que, en la esencia de Apolo, encontramos la mesurada limitación, libre de las emociones más irracionales<sup>150</sup>. En cuanto al arte dionisiaco, “descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis”.

Lo apolíneo y lo dionisiaco atravesarían la naturaleza, serían dos fuerzas antagónicas que, en su incesante relación de oposición, se posibilitarían la una a la otra; una tensión que renovarían el flujo y el reflujo entre la unidad original (la desmesura de Dionisos) y la pluralidad en el mundo (la medida de Apolo). Estos dos principios también tienen su correlato en el arte.<sup>151</sup>

Las fiestas dionisiacas establecen no sólo un pacto con los hombres, sino que reconcilian al hombre con la naturaleza. Todas las diferencias de castas desaparecen: tanto el esclavo como el noble y el humilde se unen para formar los mismos coros báquicos:

---

<sup>148</sup>*Ibidem*, p.202.

<sup>149</sup>*Ibidem*, p.231.

<sup>150</sup> Esta visión de lo apolíneo se contraponen a lo que estudios actuales del tema proponen. Véase, Detienne, Marcel: *Apolo con el cuchillo en la mano. Una expresión experimental al politeísmo griego*. Editorial Akal. Madrid. 2001.

<sup>151</sup> Picó Sentelles, David. (2005). *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Editorial Crítica. Barcelona. p. 40.

El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte; camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses [ ] Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez.<sup>152</sup>

Nietzsche asevera que, mientras iba creciendo más vigorosamente el espíritu artístico apolíneo, más libremente se desarrollaba el dios hermano Dioniso. Cuando Apolo presentaba la visión plena e inmóvil de la belleza, Dioniso interpretaba en la tragedia “los enigmas y horrores del mundo” expresando en la música trágica el pensamiento más profundo de la naturaleza.

Cualquier hombre puede servir de símbolo, puede ser un caso individual de una regla general; pero contrariamente a esto nos dice:

La esencia de lo apariencial lo expondrá el artista dionisiaco de un modo inmediatamente comprensible; él manda, en efecto, sobre el caos de la voluntad no devenida aún figura y puede sacar de él, en cada momento creador, un mundo nuevo; *pero también el antiguo*, conocido como apariencia.<sup>153</sup>

Sobre lo dicho, observa que, en los griegos, la voluntad quería contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte; para lograr glorificarse a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse en una esfera superior. Esta es la esfera de la belleza, en la que los griegos ven reflejadas sus imágenes como en un espejo:

Con esta arma luchó la voluntad helénica contra el talento para el sufrimiento y la sabiduría del sufrimiento que es un talento correlativo del artístico. De esta lucha, y como memorial de su victoria, nació la tragedia.<sup>154</sup>

La cultura apolínea expresará su meta sublime en la exigencia ética de la medida. La medida es posible como experiencia en el límite de lo que es *conocible* (el límite que el griego debía respetar es el de la bella apariencia). Es justamente en este mundo medurado cuando, para Nietzsche, irrumpe el extático sonido del rito dionisiaco; cuando la desmesura se revela en placer, dolor y conocimiento:

---

<sup>152</sup>*Ibidem*, p. 233.

<sup>153</sup>*Ibidem*, p. 235.

<sup>154</sup>*Ibidem*, p. 239.

Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la medida, demostró ser aquí una apariencia artificial. La *desmesura* se desveló como verdad. Por primera vez, alzó su rugido el canto popular, demoníacamente fascinador.<sup>155</sup>

El elemento musical rompe con las barreras y el ritmo que anteriormente se movía en un zig-zag sencillo, “desató ahora sus miembros y se convirtió en un baile de bacantes: el sonido se dejó oír no ya como antes, en una atenuación espectral, sino en la intensificación por mil que la masa le daba”.<sup>156</sup>

### **2.3.1. El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo**

Nietzsche expone en esta obra la “intuición y la experiencia de la vida y de la muerte”; la vida es una fuente eterna que produce individuaciones, desgarrándose a sí misma. Ésta es dolor y sufrimiento de “quedar despedazado lo Uno primordial”. La reunificación, al salir del dolor y reconcentrarse en la unidad primera, se produce con la muerte de este modo, la muerte es el placer supremo en tanto signifique el encuentro con el origen. Morir es penetrar en el origen que produce nueva vida:

La vida es, pues, el comienzo de la muerte; pero la muerte es condición de nueva vida: la ley eterna de las cosas se cumple en el devenir constante. No hay culpa ni redención, sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente.<sup>157</sup>

Nietzsche advierte que el antecedente de la idea de voluntad como devenir ya se encuentra en Heráclito y sostiene que el mundo es fruto del juego inocente del de este. Sánchez Pascual, en su introducción del texto nietzscheano, explica aquello que representa el pensamiento trágico:

El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y la

---

<sup>155</sup>*Ibidem*, p. 243.

<sup>156</sup>*Ibidem*, p. 243.

<sup>157</sup> Nietzsche (1973). Introducción de Andrés Sánchez Pascual. p.19.

separación. Mas no una afirmación heroica o patética, no una afirmación titánica o dividida, sino la afirmación del niño Heráclito que juega junto al mar.<sup>158</sup>

Para Nietzsche, bajo la magia de lo dionisiaco, se renueva la alianza entre los humanos, logrando, de esta manera, la reconciliación de la naturaleza con el hombre:

Cantando y bailando, manifestándose el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando [ ].<sup>159</sup>

Nietzsche nos presenta el arte como un “mago que salva y cura”; siendo éste el único capaz de “retorcer” aquellos pensamientos sobre lo espantoso de la existencia, transformándolos en representaciones que permiten vivir: ellas son “lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso y lo cómico, descarga artística de la náusea, de lo absurdo”.<sup>160</sup>

Según Nietzsche, para el griego, el sátiro representaba la imagen primordial del ser humano, quien expresaba las emociones más fuertes; aquél que “extasía la proximidad de dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza”.<sup>161</sup>

Ante este hombre dionisiaco, el civilizado quedaba reducido a una caricatura engañosa. Nietzsche destaca lo contrastado de la auténtica verdad natural y la mentira civilizada; nos dice que el contraste es similar al que encontramos entre el núcleo eterno de la cosa en sí y el mundo de apariencias.

Nuestro filósofo asevera que el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima, transformándose mágicamente en sátiro; esta transformación es, para Nietzsche, el presupuesto de todo arte dramático.

---

<sup>158</sup>*Ibidem*, p. 19.

<sup>159</sup>*Ibidem*, p.45.

<sup>160</sup>*Ibidem*, p. 79.

<sup>161</sup>*Ibidem*, p. 80.

El entusiasta dionisiaco se ve como sátiro y, bajo esa condición, “ve también al dios” y, en su visión, aparece otra imagen de sí mismo como consumación apolínea de su estado”; quedando, el drama completo con esta visión.

La “excitación dionisiaca” tiene la posibilidad de comunicar a la masa “el don artístico” de rodearse de una multiplicidad de espíritus con la que está sólidamente unida:

este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí y actuar como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter; este proceso está al comienzo del desarrollo del drama.<sup>162</sup>

Nietzsche hace dos distinciones marcadas por una antítesis estilística radical: *la línea dionisiaca del coro*, por un lado, y *el onírico mundo apolíneo de la escena*, por el otro. Nos dice que Dioniso se objetiva en las apariencias apolíneas, no siendo las fuerzas vividas y sentidas por una condensada imagen en las que el servidor de Dioniso barrunta la cercanía del dios: “ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que le hablan desde el escenario; ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero”.<sup>163</sup>

Nietzsche asevera que aquello que surge en la superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, nos presenta un aspecto sencillo, transparente, bello. El diálogo es un reflejo del heleno revelándose su naturaleza en el baile, siendo en éste potencial la fuerza máxima, ya que se traiciona en la exuberancia del movimiento.

La tradición indica que en la tragedia griega más antigua el único héroe fue Dioniso y que nunca, hasta Eurípides, dejó de ser el héroe trágico:

Todas las famosas figuras de la escena griega: Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso [ ] La razón única y esencial de

---

<sup>162</sup>*Ibidem*, p. 83.

<sup>163</sup>*Ibidem*, p. 87.

la ‘idealidad’ típica, tan frecuentemente admirada, de aquellas famosas figuras es que, detrás de todas esas máscaras, se esconde una divinidad.<sup>164</sup>

Nietzsche toma la terminología de Platón para hablar de las figuras trágicas de la escena helénica y establece que el único Dioniso real se presenta en una pluralidad de figuras con la máscara del héroe luchador que está prisionero en la red de la voluntad individual. El dios se presenta como “un individuo que yerra, anhela y sufre: y el que llegue a *aparecer* con tal precisión y claridad épicas, es el efecto del Apolo intérprete de sueños que, mediante aquella apariencia simbólica, le da al coro una interpretación de su estado dionisiaco”.<sup>165</sup>

Ese héroe será el Dioniso sufriente de los Misterios, un dios que sufre la individuación. El mito cuenta que, siendo niño, fue destrozado por los titanes; este despedazamiento, el *sufrimiento* dionisiaco, tiene su correspondencia con una transformación en aire, agua, tierra y fuego; para Nietzsche, somos nosotros quienes debemos tener en cuenta el estado de individuación como razón primordial y origen de todo sufrimiento. Es así como de la sonrisa de Dioniso nacen los dioses olímpicos y de sus lágrimas, los hombres.

Afirma Nietzsche que, en esta existencia de dios despedazado, Dioniso “posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un soberano dulce y clemente”. Aduce que ya están los componentes de una visión profunda y pesimista del mundo y, junto a esto, “la *doctrina misteriosa de la tragedia*: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, y el arte como alegre esperanza que puede romper el sortilegio de la individuación como presentimiento de una unidad establecida”.<sup>166</sup>

Para Nietzsche, es mediante la tragedia que el mito alcanza su contenido más profundo y la forma más expresiva. Asimismo, afirma que Eurípides es quien elimina de la tragedia el elemento dionisiaco originario para reconstruirla sobre una moral, un arte y una consideración del mundo no dionisiaco. Dioniso es ahuyentado de la escena trágica:

---

<sup>164</sup>*Ibidem*, p. 96.

<sup>165</sup>*Ibidem*, p. 97.

<sup>166</sup>*Ibidem*, pp. 97-98.

También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso ni tampoco Apolo; sino un demon que acababa de nacer, llamado Sócrates. Ésta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella.<sup>167</sup>

En la observación de Nietzsche, Eurípides se propuso, al igual que Platón, mostrar al mundo el reverso del poeta “irrazonable”. Su axioma estético era: todo tiene que ser consciente para ser bello.

Sócrates no comprendía la tragedia antigua; en alianza con él, Eurípides se constituye en emisario de una nueva forma de creación artística: “si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino; y, puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, encontramos en Sócrates al adversario de Dioniso”.<sup>168</sup>

En Eurípides, se traspone lo dionisiaco al efecto naturalista; la tragedia pierde la dimensión olímpica para narrar dramas humanos:

La antítesis entre lo dionisiaco y lo socrático expresa el conflicto de las tendencias en juego: el orden antiguo en retroceso frente a las tendencias aburguesadas, democráticas, ilustradas. El mismo principio socrático que funda la virtud en el conocimiento, reduce lo bello a lo intangible. Sócrates es adversario de Dioniso.<sup>169</sup>

Afirma Regnasco, en “La figura socrática en Nietzsche: una obsesión de doble rostro”, que, para Nietzsche, a partir de Sócrates, termina el tiempo del mito y comienza el de la filosofía. Los filósofos objetarán el devenir, la vida, petrificando a la misma. En el *Crepúsculo de los ídolos*, el filósofo alemán dirá que la vida se convierte en monumento, en “momias conceptuales”.

Nietzsche encuentra en Sófocles el aspecto no dionisiaco dirigido contra el mito, en el recurso de la ‘representación de caracteres y refinamiento psicológico’. El carácter deja de ampliarse para convertirse en tipo eterno. Contrariamente a esto, “mediante

---

<sup>167</sup>*Ibidem*, pp. 109.

<sup>168</sup>*Ibidem*, p. 114.

<sup>169</sup> Regnasco, María, J. (2004). *El poder de las ideas*. Editorial Biblos, Buenos Aires. p. 140.

artificiales matices y rasgos marginales, mediante una nitidez finísima de todas las líneas, producirá un efecto tan individual que el espectador no sentirá ya de modo alguno el mito, sino la poderosa verdad naturalista y la fuerza imitativa del artista”.<sup>170</sup>

Esto marca el triunfo de la apariencia sobre lo universal. El *deus ex machina* subsumirá, para Nietzsche, el lugar del consuelo metafísico. La concepción trágica del mundo por el acosador espíritu no dionisiaco debe huir del arte para refugiarse en el inframundo.

La jovialidad griega, descrita por Nietzsche como “senil e improductivo placer de existir”, es la cara opuesta de la ingenuidad de los griegos antiguos. Nietzsche considera una forma más noble de aquella otra forma de jovialidad griega que está representada en la del *hombre teórico*, quien presenta los mismos signos que caracterizan a lo no dionisiaco:

el combatir la sabiduría y el arte dionisiacos, el intentar disolver el mito, el reemplazar el consuelo metafísico por una consonancia terrenal e incluso por un *deus ex machina* propio, a saber el dios de las máquinas y los crisoles, es decir, las fuerzas de los espíritus de la naturaleza conocidas y empleadas al servicio del egoísmo superior, el creer en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia, y ser también realmente capaz de encerrar al ser humano individual en un círculo estrechísimo de tareas solubles.<sup>171</sup>

Nietzsche nos dice que la ciencia, aguijoneada por su propia ilusión, corre tras los límites donde se desgarran su optimismo, oculto en la lógica. Es así como surge *el conocimiento trágico*:

Cuando aquí ve, para su espanto, que, llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola, entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento: *el conocimiento trágico*, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Nietzsche. (1973). *Op. cit.* pp. 142-143.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 130.



La afirmación del arte como mago que salva y cura proveniente del joven Nietzsche, será modificada en *La genealogía de la moral* (1887), cuando escribe que el arte no es desinteresado como creía Kant. El arte es poder afirmativo de lo ilusorio, permanece como una realización (vital) de la fuerza, rechazando todo el ascetismo de la tradición estética clásica.

### 2. 3. 2. Nietzsche y Warburg: El Pensamiento Trágico

El pensamiento trágico representa para Nietzsche el auténtico *pathos* de la vida, en el sentido de que toda acción individual desgarrar la vida originaria. En relación con ello, abordaremos los ejes comunes a Nietzsche y Warburg, basándonos en cuestiones fundamentales concernientes al arte, la historia y la cultura.

Apoyándonos en el análisis que realiza Didi-Huberman, observamos, en primer término, la premisa vinculada al “arte como centro del remolino de la civilización”, es decir, el arte como un ojo de huracán. Esta idea exige un desplazamiento radical del saber sobre el arte: “Warburg continúa la apuesta nietzscheana de una filología capaz no solamente de examinar el arte en la óptica de la ciencia; sino de examinar la ciencia en la óptica del artista, ver ‘el arte en la vida’”.<sup>173</sup>

Centremos ahora nuestra atención en la carta que le escribe Nietzsche a su amigo Rodhe en enero de 1870, momento en el que nuestro joven filósofo empieza a referirse a su primer libro: “Propiamente no tengo ambición literaria y no necesito adherirme a ningún patrón dominante [ ] Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que, en todo caso, pariré centauros”.<sup>174</sup>

En tal sentido, es conveniente resaltar que lo que siguió a la publicación de *El nacimiento de la tragedia* (1871)<sup>175</sup> fue un largo silencio. De quien más esperaba el joven Nietzsche un comentario, era de su maestro Ritschl. Éste respondió tardíamente,

---

<sup>173</sup> Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* pp. 143-144. “Warburg a bien prolongé le pari nietzschéen d’une philologie capable, non seulement d’examiner l’art dans l’optique de la science, mais encore d’examiner la science dans l’optique de l’artiste, voir l’art dans celle de la vie.”

<sup>174</sup>Nietzsche. (1973).*Op. cit.* Introducción de Andrés Sánchez Pascual, p. 11.

<sup>175</sup> La amistad de Nietzsche con Wagner imprimió un sesgo en su obra del cual Nietzsche se arrepentirá posteriormente.

diciéndole que ya era anciano para lanzarse por los caminos totalmente nuevos de la vida y el espíritu que proponía su alumno.

Subrayamos en la carta de Nietzsche a Ritschel la idea de apoderarse de la joven generación de filólogos:

No tomará usted a mal mi asombro por el hecho de no haber oído una palabrita sobre mi libro recién publicado [ ] Pues mi libro es algo así como un manifiesto y, en modo alguno, incita a callar [ ] Lo que a mí me importa sobre todo es apoderarme de la joven generación de filólogos, y consideraría un síntoma afrentoso el no conseguirlo.<sup>176</sup>

Como enuncia Sánchez Pascual, lo que Nietzsche había expuesto velado bajo la máscara de filólogo, de wagneriano y schopenhaueriano, era una nueva visión de mundo. Dicha visión se refiere al pensamiento trágico.

En la base de *El nacimiento de la tragedia* se encuentra la intuición de la vida y de la muerte; de esta manera lo sintetiza Sánchez Pascual:

La vida es, pues, el comienzo de la muerte; pero la muerte es la condición de la nueva vida [ ] No hay culpa ni, en consecuencia, redención; sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente.<sup>177</sup>

Warburg, a través de la lectura de Nietzsche, se sentirá incitado a incorporar el *pathos* del pensamiento trágico.

Cuando Warburg, con gran capacidad filológica, descifra el testamento de Francesco Sasetti, no aporta solamente algunos datos biográficos de un florentino del siglo XV, sino que permite comprender el arte de Ghirlandaio a partir de una legítima implicancia antropológica de la imagen, del artista y del espectador. Didi-Huberman afirma que lo que aquí aparece no es otra cosa que la lección nietzscheana fundamental: el arte como poder afirmativo de lo falso; el arte que permanece como una realización vital.

---

<sup>176</sup>Nietzsche. (1973). *Op. cit.* p. 15.

<sup>177</sup>*Ibidem*, p. 19.

Didi-Huberman advierte que la inversión nietzscheana se encuentra en los trabajos especializados de Warburg, filológicamente diagnosticados y antropológicamente reformulados, allí donde Nietzsche reclamaba una belleza libre de todo “buen gusto”, una intranquilidad de la estética, incluyendo una conciencia del dolor como “fuente originaria del arte”.

Como es bien sabido, Warburg manifiesta rechazo hacia la idea de una historia del arte estetizante. Didi-Huberman señala la imposibilidad de comprender antropológicamente la gracia de las figuras de Ghirlandaio sin observar el fondo de las prácticas votivas, genealógicas y funerarias del mercader Sasseti:

dolores mezclados con belleza, angustias de muerte unidas a la creencia de la resurrección, realismo *moderno* mezclado con inelegancia etrusco-pagana. Todo esto forma para Warburg el movimiento de una *Lebensenergie*: un flujo y reflujo donde las bellezas de Santa Trinidad se presentan a nuestros ojos como una espuma solidificada.<sup>178</sup>

El autor compara el texto citado de Warburg y el de Nietzsche en *Fragmentos póstumos* (frag. VII, 177): “la obra del arte y el individuo son una repetición del proceso originario por el cual el mundo ha surgido por una especie de lazo de una ola con la otra”.

Didi-Huberman analiza la pregunta que se formula Nietzsche en la obra citada, en lo que se refiere a si la realidad no está más que en el dolor, y la posibilidad de que la representación haya nacido de allí. Cuando realiza esta pregunta hacia fines de 1870, Nietzsche ya tiene la tragedia en su cabeza: “la tragedia como centro-matriz del arte mismo”; encontramos aquí -en palabras del autor- una segunda intuición: “la tragedia nos da a luz como seres de la cultura”.<sup>179</sup>

Según el autor, para Nietzsche, el principio trágico sobrevive en nosotros y esta supervivencia nos da origen a cada instante, crea nuestro origen e incluso nuestro futuro. *El nacimiento de la tragedia* se construye sobre la base de la afirmación de que

---

<sup>178</sup>Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* p. 145. “*Douleurs mêlées de beautés, angoisses de mort mêlées de croyance en la résurrection, réalisme “moderne” mêlé d’inélégance-païene... Tout cela forme le mouvement même d’une Lebensenergie, un flux et un reflux d’où les beautés picturales de Santa Trinita survivent devant nos yeux comme une écume solidifiée*”.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 145.

el goce trágico no es otro que un goce unido a su dolor originario y es por ello que evoluciona con el elemento de tensión de polaridad: Apolo y Dioniso.

Warburg ha comprendido perfectamente leyendo el libro de Nietzsche que se trataba tanto de *supervivencia* como de *nacimiento*. Aun cuando él apunta un signo de interrogación al margen de un pasaje [ ] no puede dejar de reflexionar sobre lo que Nietzsche entendía por “renacimiento” (*Wiedergeburt*) o por “supervivencia” (una traducción posible para el verbo *durcherleben*) de la “esencia griega” (*das hellenische Wesen*) en nosotros.<sup>180</sup>

Warburg encuentra en la formulación de los modelos de tiempo, un instrumento esencial para su concepto de *Nachleben* procurando articular el problema de la transmisión de lo antiguo en términos que fueran más allá del modelo de imitación planteado por Winckelmann. El autor cita aquí textos de *Fragmentos póstumos*:

No es casualidad que Nietzsche, evocando más tarde en 1889 su “deuda para con los Antiguos”, rindiera un nuevo homenaje a Burckhardt, fustigando violentamente “la idea que [ ] Winckelmann se hacía de lo que es griego; idea pobre por inconciliable con esos elementos que nacen de lo dionisiaco en suma con lo orgiástico.”<sup>181</sup>

Se plantea aquí, por un lado, la cuestión de la apacible serenidad clásica y, por el otro, la presencia de lo dionisiaco con su componente vital, irracional y violento.

Hacia 1926-1927, Warburg retoma la teoría de las ondas de la memoria y elige a Burckhardt como tema central de los seminarios que dictará en la Universidad de Hamburgo. En la última sesión de los mismos, decide compararlo con Nietzsche:

Debemos aprender a ver a Burckhardt y a Nietzsche como los receptores de ondas mnémicas y a darnos cuenta de que la consciencia del mundo afecta a

---

<sup>180</sup>*Ibidem*, p.146. “Warburg a parfaitement compris, lisant le livre de Nietzsche, qu’il y était autant question de survivance que de naissance. Même s’il a griffonné un point d’interrogation dubitatif en marge de tel passage [ ] il n’a pas pu, ne pas réfléchir sur ce que Nietzsche entendait par renaissance (*Wiedergeburt*) de la tragédie ou par « survivance » (une traduction possible pour le verbe *durcherleben*) de l’« essence grecque » (*das hellenische Wesen*) en nous”.

<sup>181</sup>*Ibidem*, pp. 146-147. “Ce n’est pas un hasard si Nietzsche, évoquant plus tard - en 1889 - sa « dette à l’égard des Anciens », aura rendu un nouvel hommage à Burckhardt tout en fustigeant violemment « l’idée que [ ] Winckelmann se faisait de ce qui est grec » idée pauvre car « inconciliable avec ces éléments dont est né l’art dionysien - bref avec l’orgiasme »”.

ambos de una forma muy diferente [ ] Ambos son sismógrafos muy sensibles cuyos cimientos tiemblan cuando deben recibir y transmitir las ondas.<sup>182</sup>

En otro fragmento de su *Cuaderno de notas*, observa que Burckhardt, a pesar de lo peligroso de su profesión, en cuanto al riesgo de caer, no cede al romanticismo. La experiencia de su papel mnémico “ha de resonar para que salgan a la superficie nuevas zonas desde las capas ocultas de hechos olvidados”. Se refiere Warburg aquí al redescubrimiento, por parte del historiador suizo, del arte de los festejos en *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860).

Siguiendo esta comparación, Warburg se pregunta a qué tipo de nigromante representa Nietzsche: si al tipo de profetas que se rasgan las vestiduras y gritan los infortunios o si “su gesto proviene del que conduce la procesión con el tirso, que obliga a todos a seguirle. De ahí, sus observaciones sobre la danza”.<sup>183</sup>

Sorprendentemente, la expresión de Warburg referida a quien “conduce la procesión con el tirso”, es similar, pero con intencionalidad diferente, a la del panfleto elaborado por Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff; quien invita a Nietzsche a bajarse de la cátedra de Filología Clásica en la Universidad de Basilea como respuesta violenta a su primer libro *El Nacimiento de la tragedia*:

Una cosa exijo, sin embargo: que Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia; pero que baje de la cátedra desde la que debe enseñar la ciencia, reúna junto a sus rodillas, tigres y panteras; pero no a la juventud filológica de Alemania.<sup>184</sup>

Warburg manifiesta en su cuaderno de notas que tanto en Burckhardt como en Nietzsche, se configuran dos tipos de profetas en la zona donde se encuentra la tradición latina y germánica. Considera que en Burckhardt ambas tradiciones se hallan equilibradas. En cuanto a Nietzsche, “los estados orgiásticos del mundo antiguo producen un mundo onírico para el que no estaba preparado”.

---

<sup>182</sup> Warburg: *Burckhardt-Übungen*, Cuaderno de notas, 1927, en Gombrich (1992). *Op. cit.* pp. 238-239.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>184</sup> Nietzsche. (1973). *Op. cit.* p. 8.

Los “dos tipos de profetas” se expresan, según las notas de Warburg de 1927, en Burckhardt como “el que enseña y transforma sin exigir” y en Nietzsche como “el que exige porque transforma y hace uso de las antiguas técnicas orgiásticas del coro”.<sup>185</sup>

Nietzsche se propone, como luego lo hará Warburg, aplicar una psicología de la cultura capaz de evitar la influencia alemana. Nuestro filósofo aborda en *Ecce Homo* (1888), nuevamente lo dionisiaco, cuando escribe sobre *El nacimiento de la tragedia*:

Este comienzo es extremadamente notable. Yo había descubierto el único símbolo y la única réplica de mi experiencia más íntima que la historia posee; justo por ello había sido el primero en comprender el maravilloso fenómeno de lo dionisiaco.<sup>186</sup>

Observemos que, en *El crepúsculo de los ídolos* (1889), Nietzsche reitera estas ideas:

Yo fui el primero que, para comprender el instinto helénico más antiguo, todavía rico e incluso desbordante, tomé en serio aquel maravilloso fenómeno que lleva el nombre de Dioniso: el cual sólo es explicable por una demasía de fuerza. Quien profundiza en los griegos, como Jacob Burckhardt de Basilea, el más idóneo conocedor de su cultura que hoy vive, se dio enseguida cuenta de que esto tenía importancia.<sup>187</sup>

Para los griegos, la “vida verdadera como supervivencia colectiva” se encuentra en los misterios de la sexualidad, en la procreación. Nietzsche compara la exuberancia trágica de la vida con los dolores de la mujer parturienta:

Por ello el símbolo sexual era para los griegos el símbolo venerable en sí, el auténtico sentido profundo que hay dentro de toda la piedad antigua [ ] en la doctrina de los misterios del *dolor* queda santificado: los dolores de la parturienta santifican el dolor en cuanto a tal [ ] Para que exista el placer de crear, para que la voluntad de vida se afirme eternamente a sí misma, tiene que

---

<sup>185</sup>*Ibidem*, pp. 241-242.

<sup>186</sup>Nietzsche, Friedrich. (1981). *Ecce homo*. Introducción, traducción y notas: Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid. p. 69.

<sup>187</sup> Nietzsche, Friedrich (1981). *Crepúsculo de los ídolos*. Introducción, traducción y notas: Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid. p. 133.

existir eternamente el “tormento de la parturienta”. Todo esto significa la palabra Dionisio.<sup>188</sup>

Warburg, en un primer análisis de la fórmula *pathos* se encuentra, en opinión de Didi-Huberman, a la altura de las exigencias nietzscheanas: renuncia al ideal de “armonía sin angustia interior” que inventó Winckelmann para tranquilidad de la estética alemana. No olvida el “trasfondo espantoso” de toda belleza ya que, según Nietzsche, “no hay bella superficie sin una profundidad espantosa”.

No sorprende, según el autor, que Aby Warburg trabaje la idea de polaridad nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco cuando valoriza en las imágenes que estudia todos los aspectos que Nietzsche reconocía en lo dionisiaco: “la gracia de lo terrible”, “la embriaguez del sufrimiento” y “la supremacía de la metamorfosis”, en detrimento de las apacibles eternidades.<sup>189</sup>

Didi-Huberman acentúa un antagonismo entre Nietzsche y Warburg. En el pensamiento de Nietzsche, las artes de la imagen (apolíneas) se oponen a las artes de la fiesta (dionisiacas). Para Warburg, las artes de la imagen son antropológicamente inseparables de las artes de la fiesta.

La experiencia trágica es manifestada, según Warburg, no sólo en las artes figurativas, sino en las formas intermedias (en lo corporal se expresa como una acción emocional), remitiendo a una forma intermedia entre el arte y la vida.

Las acciones humanas (*Handlung*) tales como las entradas triunfales, *intermezzi*, y representaciones devotas o paganas del Renacimiento fueron, para Warburg, el medio en que las formas pictóricas cobraban sentido:

donde Nietzsche opone las artes plásticas como “arte del sueño” (apolíneo) y las artes musicales como “artes de la embriaguez” (dionisiaco), Warburg presenta la unidad antropológica de la escultura y de la danza, dirigiendo su reflexión hacia el antropomorfismo y el concepto de *Pathosformeln*.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup>*Ibidem*, pp. 134-135.

<sup>189</sup> Didi-Huberman. (2002) *Op. cit.* p. 149.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

El autor señala que Nietzsche logra oponer lo apolíneo de la visión y lo dionisiaco de todas las sensaciones reunidas. Por cuanto en el estado dionisiaco “es el conjunto de la sensibilidad lo que se excita”.

Warburg considera que es necesaria una teoría de *Einführung* para comprender la simplicidad que las imágenes requieren. No sólo la visión: necesitan la mirada, el saber, la memoria, el deseo y su capacidad de intensificación, es necesario analizar la totalidad del sujeto sensorial, psíquico y social. La polaridad entre lo apolíneo y lo dionisiaco “no podían servir al uso que intentaba darle Warburg para recomponer una clasificación de las artes o de sus época [ ]. El desacuerdo con Nietzsche sobre este punto sólo habrá servido para defender estructuralmente la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco”.<sup>191</sup>

En el análisis de Didi-Huberman, encontramos que Warburg se hizo el mismo cuestionamiento fundamental al igual que Nietzsche y Burckhardt en el sentido de que la tragedia antigua es a la vez centro matriz y centro-remolino de la cultura occidental.

Como Burckhardt y Nietzsche, Warburg entendió que el orden simbólico no puede comprenderse de otra forma que en relación con estas “fuerzas” oscuras que uno u otro nombraron: *Pathos, Affekt, Trieb, Konflikt*. Del mismo modo que Burckhardt, Nietzsche y Freud, Warburg no encontró otra salida que aprehender la civilización a través de sus malestares, sus síntomas, sus continentes oscuros.<sup>192</sup>

En *Freud frente a Nietzsche: génesis de un encuentro*, Paul-Laurent Assoun transcribe el siguiente texto de Freud: “Acabo, en este momento, de tomar a Nietzsche, donde espero encontrar palabras para muchas cosas que permanecen mudas en mí”.<sup>193</sup>

El autor menciona dos términos comunes para Freud y Nietzsche: *Instinkt* para designar una forma continua que actúa con la perennidad de la vida y el término *Trieb* vinculado con una fuerza que actúa subterráneamente. Dicho de otro modo, *Instinkt* como forma tranquila y *Trieb* como irrupción dinámica.

Assoun expone con claridad que la práctica filológica de Nietzsche está centrada en el camino de los instintos en tres aspectos complementarios:

---

<sup>191</sup>*Ibidem*, p. 150.

<sup>192</sup>*Ibidem*, p. 152.

<sup>193</sup> Assoun, Paul Laurent. (1984). *Freud y Nietzsche*. Traducción: Óscar Barahona y Unoa Doyhamboure. Fondo de Cultura Económica. México. p. 33.



Por una parte, porque en ella se revela la acción subterránea de instintos heterogéneos que emana de los registros científico, ético y estético; por otra parte, porque esa práctica descubre en sí su objeto natural, el lenguaje como instinto; por último, porque capta por el lenguaje las fuerzas instintivas, específicas y colectivas que actúan en la historia. Mediante estos tres aspectos, el filólogo está en comercio con los instintos; los que actualiza por su conocimiento, los que sondea por su investigación, los que trata por su ciencia.<sup>194</sup>

En otro orden, Didi-Huberman observa que Warburg, después de 1914, pasará, en la evolución de su vocabulario, de lo “dionisiaco” (término filosófico y específicamente griego) a lo “demoniaco” (término antropológico y más asiático).

La evidencia fundamental quedará común a Nietzsche, primero, y a Freud, después: lo que sobrevive de una cultura es lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de esa cultura.

Consideramos pertinente finalizar este capítulo con la conclusión del Seminario sobre Burckhardt, dictado por Warburg en la Universidad de Hamburgo. Desde nuestra perspectiva, el texto nos incita a incluir no sólo a Nietzsche y Burckhardt como quiso Warburg, sino a él mismo:

Se nos ha permitido vagar por un momento por las misteriosas criptas en donde encontramos a los transformadores que convierten los impulsos más íntimos del alma humana en formas duraderas. No esperábamos encontrar allí la solución al enigma del espíritu humano; sólo una formulación nueva de la eterna cuestión de por qué el destino envía a todos los hombres creadores al mundo de la inquietud perpetua en el que se les permite elegir dónde formar su personalidad: en el infierno, en el purgatorio o en el paraíso.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup>*Ibidem*, p. 80.

<sup>195</sup>Warburg, A. *Schlussübung*, Cuaderno de notas, 1927-1928, pp. 68-69, en Gombrich (1992) *Op. cit.* pp. 242.

### Capítulo 3: Estudios warburgianos: una perspectiva contemporánea

#### 3. 1. Vigencia de los estudios warburgianos

Como fundamentamos en el Capítulo 1, podemos afirmar que Aby Warburg originó una transformación en los modelos de análisis empleados en la Historia del arte, trasponiendo los límites de la misma. El método warburgiano concibe la imagen como enunciado visual que trasciende la obra de arte. Nuestro propósito, al incluir en el mencionado capítulo una breve reseña sobre Iconología e Iconografía, consistió en proyectar una perspectiva más amplia en función del tipo de relaciones que proponía Warburg.

García Mahíques, observa que para algunos críticos, como es el caso de Gombrich, se considera finalizada la tradición de la iconología. Pero, como es sabido, la realidad muestra que se han diversificado en los últimos años los estudios de raíz warburgiana ampliándose el campo y superando los ámbitos culturales ya abordados. En el capítulo “De la iconografía a la visualidad”, el autor asevera que la última generación de iconólogos conformada por Michael Baxandall y Svetlana Alpers, ambos referentes de la iconología crítica en la última mitad del siglo XX, aborda la visualidad del objeto artístico. Entendiendo por visualidad, las características pictóricas junto con las iconográficas en un sentido básico.<sup>196</sup> Tanto Baxandall como Alpers orientan sus investigaciones hacia los Estudios culturales, abordando el fenómeno artístico como una expresión cultural. En tal sentido, según el autor, no se habría perdido la tradición iniciada por Burckhardt y continuada por Warburg.

Los matices que introducen, no obstante, son dos: que la cultura a la que ellos se refieren es estrictamente la visual, es decir, la que compete al hombre en relación con el universo de cosas que conoce por medio de su representación; el segundo matiz es la inteligencia del fenómeno cultural como un fenómeno social.<sup>197</sup>

En este orden, queda abierta la interrogación del autor en torno a si los Estudios culturales podrían llegar a constituir una nueva forma de iconología. García Mahíques observa que los esfuerzos realizados por Panofsky por sistematizar los estudios de

---

<sup>196</sup> García Mahíques, Rafael. (2008). “De la iconografía a la visualidad”, en *Iconografía e Iconología. La Historia del arte como Historia Cultural*. Volumen I. Ediciones Encuentro. Madrid. p. 442

<sup>197</sup> *Ibidem*.

tradición warburguiana se constituyen en el método iconológico clásico, en tanto que “la tradición surgida de Warburg no es estrictamente un método sino una predisposición intelectual que sobrepasa toda metodología.” Este sería, para el autor, el mejor modo de entender lo que anima la tradición warburguiana. En la misma, la iconología clásica, no es más que un referente fecundo para continuar la tradición.<sup>198</sup>

Es Didi-Huberman quien, desde nuestra perspectiva, esclarece tal cuestión: Panofsky se desembaraza de los desafíos teóricos que Warburg abordó. El primero con su “método iconológico” interpretaba las imágenes pretendiendo definir su significado, mientras que Warburg pretendía captar la vida y supervivencia de las mismas: “para construir su saber, Panofsky como todos los que después de él, muestran su pertenencia a la disciplina iconológica, no cesaron de separar forma y contenido, allí donde Warburg no cesaba de intrincarlos”<sup>199</sup>

Siguiendo a Didi-Huberman, el desciframiento iconográfico implica para Panofsky determinar, en primera instancia, si una figura representa a Judith o a Salomé. En cambio Warburg, desde el estudio sobre *Ninfa* hasta *Mnemosyne*, no desistió en alterar tal discernimiento, estudiando los intrincamientos de Judith con Salomé y todas las posibles incorporaciones de los “indiscernibles iconográficos”:

La iconología warburguiana aspira a producir una especie de *imagen dialéctica de las relaciones entre las imágenes*: trabaja por desmontaje del *continuum* figurativo por ‘*fusées*’ de detalles recortados, y por desmontaje de este material en ritmos visuales inéditos.<sup>200</sup>

Otra arista de la problemática la señala Giorgio Agamben, quien sostiene que Wind, Panofsky y Gombrich, desnaturalizaron el trabajo de Warburg al reducirlo a meros signos. Analizaremos más adelante, la perspectiva del filósofo italiano sobre la “ciencia sin nombre” de Warburg.

---

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 418.

<sup>199</sup> Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* pp. 493-494.

“Pour construire son savoir, Panofsky- comme tous ceux qui, après lui, se sont autorisés de la discipline iconologique- n’a pas cessé de séparer forme et contenu, là où Warburg n’avait cessé de les intriquer.”

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 495 “L’iconologie warburgienne visse effectivement à produire quelque chose comme une image dialectique des rapports entre les images : elle travaille par démontage du continuum figuratif, par « fusées » de détails saccadés, et par remontage de ce matériel en rythmes visuels inédits.”

García Mahiques, expresa que la imagen ha desempeñado funciones culturales en la historia constituyéndose en un fenómeno visual vivo que interviene transformando la vida del hombre y de la sociedad. Para el autor, tanto la imagen como la palabra, deben estudiarse en una relación interdisciplinar. Nos proponemos, luego de esta aseveración de García Mahiques, avanzar sobre el anunciado desplazamiento que sufre la Historia del arte en el contexto de los Estudios visuales. Procuraremos luego, identificar la “ciencia sin nombre” de Warburg relacionando algunos supuestos teóricos del mencionado ámbito emergente de estudios.

### **3. 1. 2. Estudios visuales /culturales**

Como es sabido, los recientes Estudios visuales constituyen una transdisciplina que utiliza teorías de diferentes campos de las humanidades. Surgen los mismos a finales del siglo XX, coincidiendo con el cambio de paradigma de los estudios de Historia del arte y Estética. Aquí advertimos la vigencia que adquieren los estudios warburgianos en torno al estudio de la imagen más allá de lo artístico, considerando que Warburg, a lo largo de sus investigaciones, se distancia del análisis estético formal de la obra poniendo particularmente su mirada en la superación de los límites de la Historia del Arte.

El contexto en el que se presentan los Estudios visuales deja, según algunos autores, un espacio acotado para la Historia del Arte como disciplina. Si bien los recientes estudios no constituyen una disciplina en sí misma, tratarían de reemplazar a la Historia del arte como arquetipo del estudio de la imagen. Esto dicho, entendiendo que los Estudios visuales se proyectan allende las fronteras de las producciones artísticas.

Consideramos oportuno aclarar qué se entiende por *visual* o *visualidad* a diferencia de *visión* y *visivo*. Siguiendo a García Mahiques, en el análisis sobre lo que por imagen es comprendido dentro de la Historia, se advierte la necesidad de diferenciar el significado y aplicación de los términos:

La imagen que es objeto de consideración para la Historia del arte es algo que pertenece al ámbito de lo *visual*, un concepto que debe ser diferenciado de lo *visivo*. Esto último corresponde a la *visión*, mientras que lo *visual* lo es respecto a la *visualidad*. La *visión* es un proceso físico/fisiológico por medio del cual la luz

impresiona a los ojos y crea sensaciones visivas, la *visualidad* se refiere a un desarrollo mental a través del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido como medio del sentido de la vista.<sup>201</sup>

Por otra parte, desde la teoría de los Estudios visuales-culturales advertimos que W. J. T. Mitchell, en el ensayo “No existen medios visuales”, manifiesta que la noción de una obra de arte puramente visual no es posible, y que la conclusión más viable sería una especie de anomalía temporal.

La Cultura visual es el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo [ ] Una característica más importante de Cultura visual ha sido el sentido en el que este tema ha requerido un examen de las resistencias a las explicaciones puramente culturalistas, a las investigaciones sobre la naturaleza visual –las ciencias de la óptica, la complejidad de la tecnología visual, el *hardware* y el *software* del ver.<sup>202</sup>

En el mencionado texto, Mitchell, se pregunta el motivo por el que “lo visual” ha adquirido potencia como concepto reificado. Analiza tanto la sobrevaloración como la infravaloración de la mirada, y al ojo presentado como objeto-fetiché. También, observa el rol que cumple el mismo el ojo pasando de “sentido soberano” a chivo expiatorio universal. En *Teoría de la Imagen*, Mitchell se basa en el concepto de “giro lingüístico”, pergeñado por Richard Rorty, para referirse a un nuevo giro: el “giro pictorial” o giro de la imagen.

Como es bien sabido, Rorty se propuso, según Mitchell, “sacar a la filosofía de su obsesión por la epistemología”, quitándole a la misma el lugar privilegiado del saber. Rorty describe la historia de la filosofía con una serie de giros en los que un conjunto de problemas surge, cuando los anteriores tienden a desaparecer.

Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures*) constituyen un punto singular de fricción y

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>202</sup> Mitchell, W. J. T.: “No existen medios visuales”, en *ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal, Madrid, 2005. p 24.

desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual.<sup>203</sup>

Según Mitchell, el giro pictorial<sup>204</sup> está centrado en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado en torno a los paradigmas visuales que intentan amenazar cualquier posibilidad de control discursivo.

Para el autor, la imagen quedó en mitad de camino entre lo que Kuhn llamó un paradigma y una anomalía. Las imágenes funcionan como tema central de debate para las ciencias humanas. Las mismas pueden reconocerse como fenómeno perteneciente a una gran familia de las que forman parte distintos tipos de imágenes, en las que a su vez, operan diferentes disciplinas.

Para Mitchell la vigencia del giro icónico o giro de la imagen, se relaciona con que en la era de la reproducción electrónica se efectivizan éstas en distintas formas de simulacro. Por otra parte, el autor no deja de considerar el temor ancestral del hombre, a partir del cual, el “poder de las imágenes” pueda destruir a sus creadores y manipuladores. Agregamos que esta cuestión formaba parte del pensamiento warburgiano.

El autor propone una crítica de la cultura visual alerta al poder de las imágenes que sea “capaz de discriminar entre la variedad y especificidad histórica de sus usos.”

Mitchell asevera que ya no es suficiente para los historiadores del arte el ocuparse de las obras maestras de la pintura occidental, por lo que propone llevar a cabo una crítica amplia e interdisciplinar. Encontramos en este punto un planteo común al que propone García Mahiques para los historiadores del arte.

Sin embargo la propia resistencia de las artes visuales al giro lingüístico, sugiere una alternativa más interesante. Si es cierto que las ciencias humanas están experimentando un giro pictorial, la Historia del arte podría descubrir que su marginalidad se ha transformado en una posición de centralidad intelectual, en

---

<sup>203</sup> Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Traducción: Yaiza Hernández Velásquez. Editorial Akal. Madrid. p. 21

<sup>204</sup> Mitchell señala que en el habla inglesa *picture* e *image* se utilizan de manera común para designar representaciones visuales en superficies de dos dimensiones. El autor lo emplea también para designar al objeto construido concreto, con la apariencia virtual y fenoménica que aporta al espectador. Giro pictorial puede traducirse también como giro icónico o giro de la imagen.

forma de un desafío, para dar cuenta de su principal objeto teórico –las representaciones visuales–, el cual podría ser utilizado por otras disciplinas en las ciencias humanas.<sup>205</sup>

Vinculado al tema del supuesto desplazamiento de la Historia del Arte por los Estudios visuales, Matthew Rampley, en *La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la Historia del arte?*, asevera que aunque los mismos se relacionan con la Historia del arte en el estudio de las imágenes, ambas disciplinas tienen trayectorias diferentes por cuanto se ocupan del estudio de diferentes objetos. Los estos estudios padecerían de algunas “inconsistencias y contradicciones internas” que determinan su diferencia con la Historia del arte. Por otra parte, los Estudios visuales con su marcado dinamismo crítico, plantearon preguntas para la Historia del arte que podrían determinar en el curso de los años una “reconfiguración en los discursos sobre arte”: “posiblemente la manera de abordar los Estudios visuales no sea verlos en absoluto como un campo de estudio, sino sólo como una serie de intervenciones estratégicas dentro de las disciplinas existentes”<sup>206</sup>

Por su parte, Anna Maria Guasch<sup>207</sup> señala que Baxandall y su concepto de “ojo de la época” debe ser tenido en cuenta a la hora de indagar sobre los Estudios visuales, ya que el historiador social antes que lo hiciera Mitchell, ya distinguía en la década de los 70, la cultura visual de la verbal. La autora destaca la tarea de Svetlana Alpers, quien trató las imágenes dentro de un mecanismo cultural. Guasch, guía nuestra atención hacia el autor de *Teoría de la imagen*, quien asevera que la Cultura visual convierte la Historia del arte en una historia o teoría de las imágenes. No sólo se detiene en las mismas, sino que involucra las prácticas del ver y mostrar.

La autora señala que los Estudios visuales plantean un claro cuestionamiento al concepto de autonomía del arte. Es en el marco de los mismos que desarrollará *Doce reglas para una Nueva Academia*, basadas en la hibridación y la inclusión. Según la autora, las reglas están formuladas “más como un experimento de laboratorio que como

---

<sup>205</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>206</sup> Rampley, Matthew. (2005). “La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la Historia del arte?”, en *ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal. Madrid. p.57.

<sup>207</sup> Guasch, Anna Maria. (2005). “Doce reglas para una Nueva Academia: la Nueva Historia del Arte y los Estudios Audiovisuales” en *ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal. Madrid. p. 62.

un *dictum* dogmático o apriorístico”. Conforme a nuestro interés, seleccionamos las reglas que remiten directa o indirectamente a la teoría warburgiana. En la Cuarta regla: *Cultura versus Historia*, Guasch, asevera que los Estudios visuales apuestan al concepto de cultura frente al de Historia, en virtud de una apuesta a “los modelos sincrónicos y horizontales más allá de los diacrónicos y verticales.”<sup>208</sup>

Encontramos en esta regla una coincidencia relacionada con los modelos de tiempo de Warburg, cuando se refiere al rol del historiador presentándolo como un sismógrafo y no como cronista de la historia. Centremos nuestra atención en la introducción de la Conferencia sobre Rembrandt (1926), en la que Warburg afirmaba:

Todo científico que tenga que abordar un problema de la Historia de la cultura escribe a la entrada de su gabinete las palabras de Goethe: ‘Lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los señores, en el que los tiempos se miran como en un espejo’, y todo ensayista ciertamente ha percibido la verdad aplastante de esta sentencia en todo su alcance [ ] Hasta ahora no todo se ha ensayado en cuanto a la metodología para derivar el ‘espíritu de los tiempos’ de las propias voces de los tiempos.<sup>209</sup>

Continuando con la Cuarta regla, para Guasch la opción de lo cultural frente a lo histórico ofrece un espacio de movilidad que permite espacios comunes. No se trata de desentrañar el significado de las imágenes aisladas, sino de desvelar la complicidad entre el poder y las imágenes, por encima de una concepción elitista e idealista de la cultura.

En la Quinta regla *El modelo antropológico*, enuncia la afiliación con la antropología como “discurso guardián” de los Estudios visuales. Afirma la autora que el precursor incuestionable es Aby Warburg, tanto en sus estudios sobre el Renacimiento vinculando la cultura clásica con los mitos primitivos, como con el Atlas de imágenes: *Mnemosyne*.

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>209</sup> Warburg, Aby: “Conferencia sobre Rembrandt” en Warburg (2010) *Op. cit.* p. 173.



No es extraño, en este sentido, que se considere a Warburg, uno de los fundadores de la Historia del arte, como referente claro para los estudios visuales, Warburg ya a finales del siglo XIX se quejó de las fronteras policiales de la disciplina de la Historia del arte y volvió la mirada a la antropología, así como al psicoanálisis [ ] Su proyecto *Atlas Mnemosyne*, un proyecto incompleto que pretendía ser un gran atlas sobre la genealogía de las imágenes y de la memoria en Occidente, puede considerarse precursor de una primera “descualificación” del arte a favor de las imágenes<sup>210</sup>

Apartándonos por un momento de las reglas de Guasch, nos detenemos en el proyecto del Atlas *Mnemosyne* para profundizar en el mismo. Warburg pretendió que el Atlas *Mnemosyne* fuera un instrumento para la cultura. En palabras de Didi-Huberman, *Mnemosyne* se presentará como instrumento destinado a “mantener los intrincamientos y por tanto a hacer percibir las sobredeterminaciones en acción en la historia de las imágenes.”<sup>211</sup>

Warburg despliega en los paneles las imágenes fotográficas presentando una diversidad y contrastes en el espacio y el tiempo considerable, ordenadas en función de lo que pretendía demostrar. Aún se adeuda un estudio específico sobre el ordenamiento de las imágenes en los paneles.

Observamos que la movilidad de las imágenes le permitía a Warburg, originar nuevas combinatorias. Disentimos, cuando Didi-Huberman se refiere a que la movilidad de las imágenes sujetas con pequeñas pinzas y no adheridas a un panel, implica una refutación de todo estado definitivo. Por cuanto cada panel en sí mismo se constituye en la hipótesis que pretende demostrar en ese momento y bajo esa circunstancia, de hecho, que cada disposición en los paneles era fotografiada de modo tal que dicha combinación de imágenes quedaba fija hasta nuevo cambio.

En la conferencia antes mencionada sobre Rembrandt, Warburg presentó las imágenes conjuntamente y, en su disertación, recorría los paneles señalando una y otra imagen. Como si existiera una forma de desplegar el conocimiento procurando un

---

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>211</sup> Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* p. 457.

“L’atlas *Mnemosyne* se présentera plutôt comme un outil destiné à maintenir les intrincations, donc à faire percevoir les surdéterminations à l’oeuvre dans l’histoire des images.”

carácter permutable en función de las configuraciones obtenidas. “Warburg había comprendido que la Historia del arte no podría realizar su transformación epistemológica alejada de los poderes recientes de la reproductibilidad fotográfica.”<sup>212</sup>

Siguiendo a Anna Maria Guasch, la Novena regla: *Inclusión versus exclusión*, presenta a la Cultura visual desde una perspectiva inclusiva, lo que permitiría incorporar todas las formas de artes canónicas, como diseño, cine, fotografía publicidad, vídeo televisión e internet. Esta perspectiva fue anticipada y propugnada ya en los años 70 por Juan Antonio Ramírez.

En realidad más, que un afán populista, lo que creemos más interesante de esta ‘democratización’ de la imagen es que, aun sin eliminar el debate entre arte elevado y arte bajo, alta cultura y subcultura, introduce el concepto de colapso, convergencia o solapamiento entre diversos medios, los tradicionales junto a los digitales.<sup>213</sup>

Guasch señala, que los Estudios visuales a pesar de no tener aún sus propias narrativas maestras, gracias a su percepción antropológica de la cultura, permiten la renovación de la Historia del arte.

Como anticipamos, los principales teóricos plantean el emergente campo de los Estudios visuales, desde una perspectiva post-disciplinar estudiando a la imagen más allá de lo estético. La cuestión estriba como anuncia María Belén Ciancio en que se produce un abordaje ilimitado de la imagen:

Se postula entonces una fase poscrítica de los estudios artísticos, porque las imágenes ya no se constituyen como un reflejo de los grandes sistemas críticos, sino como el resultado de la descomposición en microsistemas de significado. La imagen se vuelve ilimitada, lo visual abarcaría la totalidad.<sup>214</sup>

En esta línea de pensamiento, Susan Buck-Morss, refiriéndose al valor de la imagen en la era de la información y al acceso a las mismas en Internet, señala que la

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 455. “Warburg avait très tôt compris que l’histoire de l’art ne pouvait réaliser sa mutation épistémologique qu’à régler sur les pouvoirs -récents- de la reproductibilité photographique.”

<sup>213</sup> Guasch. (2005). *Op. cit.* p. 70.

<sup>214</sup> Ciancio, María Belén. “Destellos y martillazos en lo real. Estudios visuales filosofía y memoria crítica”, en *Afuera*: Año IV, número 7, noviembre 2009.

fuerza de la imagen surge cuando es separada de su contexto. Las imágenes son mediadoras entre las cosas y el pensamiento. La articulación de una imagen con otra componen la piedra angular de la cultura.

Las imágenes, al no considerarse ya copias de un original de propiedad particular, se mueven en el espacio público como su medio natural, en el que su articulación genera significado. Colectivamente percibidas, colectivamente intercambiadas, son la piedra angular de la cultura. Un coleccionista de imágenes como Aby Warburg lo reconoció cuando, en un trabajo enormemente anticipador en muchos aspectos, su *Atlas* dispuso imágenes de esculturas griegas junto a fotos de periódicos de mujeres golfistas.<sup>215</sup>

Desde nuestra perspectiva, el objetivo que emparenta el dispositivo *Mnemosyne* con los Estudios Visuales, se vincula al hecho de que Warburg agrupaba las imágenes en un panel con el objetivo de descubrir posibilidades que aún él mismo no percibía. El *Atlas* condensa la concepción warburguiana de las imágenes en relación con una iconología de los intervalos, imbricando polaridades y anacronismos.

Los autores ya mencionados, que indagan sobre el giro icónico, señalan la existencia de un pensamiento icónico, que no puede traducirse en un lenguaje conceptual. Desde esta perspectiva la imagen tiene un componente cognoscitivo y epistémico que permiten configurar el mundo. En este punto también encontramos una semejanza en relación con el estudio que hace Warburg sobre la imagen. *Mnemosyne* constituye el armazón visual de sus ideas que incluye la condición de variabilidad de las configuraciones obtenidas en cada panel.<sup>216</sup>

García Mahíques, en el prefacio de *Iconografía e Iconología*, insiste en no perder de vista que la Historia del arte tiene como objeto primordial, el estudio de la creación artística situada en la historia. Como anticipáramos, el autor reclama para la Iconología, una reivindicación en función de su capacidad integradora de otras disciplinas, para

---

<sup>215</sup> Buck-Morss. (2005). “Estudios Visuales e Imaginación Global”, en Estudios Visuales. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed.) Ediciones Akal. Madrid. p. 157.

<sup>216</sup> Antacli, Paulina Liliana (2013) “La Ciencia sin nombre de Warburg como paradigma de los Estudios visuales” en Representación en Ciencia y Arte. Volumen 4. *SIRCA* publicaciones Académicas. Editorial Brujas, Córdoba, abril de 2013, p. 468.

orientar la historia del arte hacia una Historia cultural. El autor reconoce “la gloria y la miseria” del trabajo del Historiador de arte por cuanto “el tiempo acaba colocando cada intuición y cada hipótesis en su sitio”, sin que nada pueda verificarse con certeza. Sobre lo considerado, García Mahíques, menciona el olvido que cubrió la figura de Warburg a lo largo de décadas:

Los estudios de Aby Warburg, por ejemplo, han permanecido en el olvido durante décadas por el común de los historiadores del arte y la cultura. Una herencia o factor básico de su pensamiento se proyectó en el entorno de sus seguidores conformando la iconología. Tras mucho tiempo transcurrido desde su muerte (1929), vuelven a renacer y son objeto de atención por parte de los historiadores del arte del siglo XXI y no precisamente por los iconólogos. Probablemente porque sus preocupaciones de entonces, son ahora actualidad en muchos ámbitos de la cultura.<sup>217</sup>

García Mahíques se refiere al desconocimiento de los estudios warburgianos en España. Aunque es bien sabido que en ya en los años 90, Juan Antonio Ramírez en “Iconografía e iconología”<sup>218</sup> incluye en su ensayo al historiador de arte hamburgués. Ramírez, sin ser warburgiano, se sentía atraído por el método de Warburg y particularmente por el Atlas *Mnemosyne*. En “El método iconológico y el paranoico-crítico”<sup>219</sup>, Ramírez vincula el método paranoico crítico de Dalí con el iconológico de Warburg.

A diferencia de España, la entrada de los estudios warburgianos en Argentina se inicia en los años 70 con Ángel Castellán y Adolfo Ribera, en los 80 con Héctor Ciocchini y en la década de los 90 con las primeras traducciones, sobre textos warburgianos de José Emilio Burucúa. En el año 2003, Burucúa publica *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. En 2006, publica *Historia y*

---

<sup>217</sup> García Mahíques, Rafael. (2008). *Op. cit.* p. 16.

<sup>218</sup> Ramírez, Juan Antonio. (1996). “Iconografía e iconología” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*- Volumen II. Ediciones Valeriano Bozal. Colección la balsa de la Medusa. Madrid.

<sup>219</sup> Ramírez, Juan Antonio. (2002). “El método iconológico y el paranoico-crítico”, en *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Editorial Antonio Machado. Madrid. pp. 121 a 136.

*ambivalencia*, ensayos en los que utiliza el método warburgiano para el análisis de obras artísticas y literarias no abordadas por Warburg.

Para finalizar la cuestión del legado de Warburg, apelamos a la síntesis que delinea Burucúa cuando se refiere a la vigencia en los últimos veinte años de la teoría warburgiana de la cultura. El historiador señala que la ambivalencia de la misma puede ser el motivo potencial que revierta el estado de descivilización actual.

La teoría warburgiana de la cultura es ambivalente en varios aspectos: en su carácter básico de sistema de explicación histórica o antropológica, en sus raíces iluministas a la par que críticas del progreso entendido como despliegue benéfico e inevitable, en su valoración de la magia, considerada ora superstición y oscuridad, ora tabla última de la salvación de la distancia y, por consiguiente, de la historia humana. Creo probable que esas contradicciones hayan desvelado la potencia de su funcionalidad para iniciar nuestro viaje aguas arriba y revertir el estado actual de descivilización en el que nos encontramos. De allí el éxito de la obra de Warburg en el presente.<sup>220</sup>

### **3. 2. La “ciencia sin nombre” de Warburg como paradigma de los Estudios Visuales**

En el abordaje que realizamos en el Capítulo 2, apartados 2.1 al 2.8, pudimos constatar que en el horizonte de las investigaciones warburgianas se localiza a la imagen, más que a la obra de arte, argumento afín con los Estudios visuales.

Giorgio Agamben<sup>221</sup> titula el ensayo “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” en base a una expresión de Robert Klein, quien en *La forma y lo inteligible*, se refiere a Warburg como el creador de una ciencia que existe pero que no tiene nombre.

---

<sup>220</sup> Burucúa, José Emilio. “Las tragedias y los desgarramientos de la Historia” en *Carta* N° 2, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Abril 2011. pp. 45.

<sup>221</sup> Según Georges Didi-Huberman, después de Edgard Wind, es Giorgio Agamben el primero que se ocupa y profundiza desde una perspectiva filosófica las intuiciones warburgianas. Continúa luego en esta línea el mismo Georges Didi Huberman.

El filósofo italiano, escribe el ensayo en 1975 luego de un arduo año de trabajo en la biblioteca del Instituto Warburg de Londres. El proyecto inconcluso de Agamben, comprendía una ciencia general de lo humano e incluía una serie de retratos sobre personalidades ejemplares. Sólo las investigaciones sobre Warburg y sobre Émile Benveniste, fueron llevadas a cabo.

Sorprende el modo en que Agamben, hace más de tres décadas, anticipa la vigencia de los estudios warburguanos, destacando el estudio que Warburg realiza específicamente sobre la imagen, más que sobre la obra de arte.

Warburg quien está llamado a representar quizá por antífrasis la Historia del arte; lo que no deja de parecer actual es el gesto decidido con el cual la consideración de la obra de arte (y, todavía más, de la imagen) se sustrae tanto al examen de la conciencia del artista como al de las estructuras inconscientes.<sup>222</sup>

Agamben se cuestiona si la ciencia innominada es susceptible de recibir un nombre, y si los que le fueron atribuidos responden al objetivo de Warburg. Como decíamos anteriormente, el método legado por Warburg, se alejaba del método formal y estilístico propio de fines del siglo XIX.

La bocanada de aire fresco que la aproximación warburguiana a la obra de arte habría soplado sobre las aguas estancadas del formalismo estético está atestiguada por el éxito creciente de las investigaciones que se han inspirado en su método, y que han conquistado a un público tan vasto, aún fuera de los círculos académicos, que se ha podido hablar de una imagen popular del Instituto Warburg.<sup>223</sup>

Sin embargo, Agamben señala que, a medida que crecía la fama del Instituto Warburg, más se alejaba del proyecto original de su fundador. El filósofo observa que la iconolátrica atracción del historiador por las imágenes determinó las nociones de *Nachleben* y *Pathosformel*, en un entramado de carga emotiva y fórmula iconográfica. La línea de investigación de Warburg no deja de intrincar forma y contenido; la historia cultural con la historia de los estilos. Más allá de identificar el tema y las fuentes, tiende

---

<sup>222</sup> Agamben, Giorgio. (2007). “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *La potencia del pensamiento*, Traducción de Flavio Costa y Edgardo Castro. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. p. 185.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 158.

a la configuración de un problema. Su objetivo era poder pergeñar un “diagnóstico del hombre occidental”.

Agamben señala que aquello que distingue las investigaciones warburgianas, se relaciona, no solamente con una nueva forma de abordar la Historia del arte, sino también con “una tensión hacia la superación de los confines de la Historia del arte.”<sup>224</sup>

Justamente el interés de Warburg anida en la imagen más que en la obra de arte y esa cuestión es la que aleja los intereses del historiador del ámbito de la Estética. En sus investigaciones, la iconografía es un medio pero nunca un fin en sí misma. Según Agamben, la directriz warburgiana consiste en transformar la solución en un enigma.

Relacionamos en este punto a Keith Moxey, uno de los teóricos destacados de los Estudios visuales, quien en “Los estudios visuales y el giro icónico”<sup>225</sup> observa de qué manera los objetos, sean estos estéticos/artísticos o no, producen una conmoción en los sentimientos y son portadores de una carga emocional que no puede pasar inadvertida. A partir de este enunciado, podemos deducir que Moxey nos remite a la fórmula de *pathos* que investigaba Warburg. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el objetivo de la nueva transdisciplina denominada Estudios visuales o Cultura visual, modifica sistemáticamente los planteos mediante intervenciones en cuestiones específicas. Tal como expresara Mattiew Rampley, el dinamismo crítico permitiría la reconfiguración de los discursos artísticos.

Por otra parte, James Elkins exige igual tratamiento entre las imágenes no artísticas con las artísticas, ya que “pueden ser tan convincentes, elocuentes, expresivas, históricamente pertinentes y teóricamente comprometidas como el objeto tradicional de la Historia del arte, y que no hay ninguna razón en la Historia del arte para excluirlas de una igualdad de trato junto con los ejemplos canónicos y extracanáonicos del arte.”<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>225</sup> Moxey, Keith. (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”, en Estudios Visuales 6. Editorial Akal. Madrid. p. 9.

<sup>226</sup> Elkins, James, citado por Moxey. *Ibidem*, pp. 14-15.

Si entendemos que el estudio de las imágenes podría devenir, según Warburg, en “diagnóstico del hombre occidental”, ¿podríamos decir que la ciencia innominada de Warburg se asienta como paradigma de los Estudios Visuales?

Ya anunciamos que Warburg origina una transformación en los modelos de análisis empleados en la Historia del arte, trasponiendo los límites de la misma y renovando los modelos historiográficos tradicionales. La complejidad del método warburgiano incluye anacronismos, polaridades, iconología del intervalo y psicología de la expresión humana. Para nuestro autor las imágenes mentales se convierten en espejos que permiten al historiador investigar una idea sintomática.

Si vinculamos el significado del término alemán *Bild*, entendemos que se refiere tanto a la imagen mental como a la imagen plástica. Acorde al significado, Warburg en sus estudios interpreta tanto las imágenes plásticas como las de los sujetos que las crean. El método warburgiano abarca la imagen en su totalidad, orientando siempre su análisis a la continuidad de la herencia pagana (*Nachleben der Antike*): “la interpretación del problema histórico se convierte, al mismo tiempo, en un ‘diagnóstico’ del hombre occidental en su lucha por sanar las propias contradicciones y encontrar, entre lo viejo y lo nuevo la propia morada vital.”<sup>227</sup>

Agamben sintetiza el círculo hermenéutico warburgiano comparándolo con una espiral en el que se desarrollan tres planos:

- I. Iconografía e historia del arte.
- II. Historia de la cultura.
- III. La “ciencia sin nombre” orientada hacia un diagnóstico del hombre occidental.

Para Agamben, al ser la cultura interpretada desde el concepto de *Nachleben*, tal como lo hizo Warburg, es decir, analizada como proceso de transmisión, recepción y polarización hace comprensible que el historiador hamburgués centrara la atención en el problema de los símbolos y el de la pervivencia de los mismos en la memoria social.

---

<sup>227</sup> Agamben (2007). *Op. cit.* p. 166.



El símbolo es estudiado por Warburg en una esfera intermedia entre la conciencia y la reacción primitiva: “Así la ‘ciencia sin nombre’ que Warburg persiguió es, como se lee en una nota de 1929 ‘una iconología del intervalo’ o una psicología del ‘movimiento pendular entre la posición de las causas como imágenes y como signos’.”<sup>228</sup>

Warburg consideraba que las imágenes, a lo largo de la historia, no constituían una anarquía sino que fraguaban o se solidificaban en una serie de fórmulas estereotipadas en una dialéctica no resuelta entre la *ratio* y el *pathos*. Las *Pathosformeln* no funcionan como la sublimación de una energía emocional reprimida sino como una evidencia de tal conflicto. Agamben define las *Pathosformeln* como un entramado de carga emotiva y fórmula iconográfica.

El valor del giro de la icónico o giro pictorial, del que ya nos ocupamos, radica en el hecho de que no restringe el estudio de la imagen a las consideradas en la categoría del arte. Esto significa que las obras de arte no son el único tipo de objetos visuales que requieren conocimiento. Según Moxey, la nueva generación de investigadores estudia las formas en que las imágenes captan la atención y dan forma a reacciones, de modo que creen que las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social.

Warburg, en innumerables notas citadas por Gombrich en la biografía intelectual, expresa su aversión por el estudio formal de la imagen. Para Warburg las imágenes generan, por sí mismas, un espacio para el pensamiento.

En Warburg, precisamente aquello que podía aparecer como una estructura arquetípica inconsciente por excelencia -la imagen- se mostraba en cambio como un elemento decididamente histórico, como el lugar mismo del obrar cognoscitivo humano en su confrontación vital con el pasado. Lo que así salía a la luz no era, sin embargo, ni una diacronía ni una sincronía, sino el punto en el cual, en la ruptura misma de esta oposición, se producía el sujeto humano.<sup>229</sup>

A propósito de esta cuestión, volvemos al Atlas *Mnemosyne* que constituye una especie de “inventario de preacuñaciones documentables”. Para Warburg, el proceso

---

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 185.

artístico se produce por una doble memoria, la individual y la colectiva, lugar donde se crea un espacio para el pensamiento.

Como decíamos, a fines del siglo XX y comienzos del XXI, Warburg reaparece en investigaciones referidas tanto a dispositivos artísticos como a planteamientos decisivos en la técnica computacional de imágenes. Como ejemplo citamos la exposición: *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* a cargo de Georges Didi-Huberman, presentado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía<sup>230</sup>.

En el catálogo que acompaña la exposición, Didi-Huberman expresa que Atlas, el antiguo titán, es el ser suplicante que lleva sobre sus hombros el eje del mundo con su bóveda celeste. La figura del Atlas Farnesio se encuentra en el rincón superior derecho del panel número 2 del Atlas *Mnemosyne*.

Atlas sería así la figura emblemática de una polaridad a través de la cual Warburg nunca dejó de pensar las civilizaciones mediterráneas: por un lado la *tragedia*, con la que la cultura muestra sus propios monstruos (*monstra*); por el otro el saber con el que toda cultura explica, redime o desbarata esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (*astra*)<sup>231</sup>

Retomando los Estudios visuales, observamos que hay razones para pensar que los planteos de muchos de los teóricos del reciente campo de estudios, abarcan la imagen en un espectro muy extenso, en el que las posibilidades de análisis se hacen tan amplias como el abordaje de los objetos que estudia. Es aquí donde advertimos el riesgo, por utilizar un entrecruzamiento de teorías de diferentes áreas de conocimiento, de quedar en *totum revolutum*.

---

<sup>230</sup> En marzo de 2011 se realizó el seminario en el MNCARS: *Ideas en fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg*, donde los participantes se refirieron al Atlas *Mnemosyne* como dispositivo de conocimiento. “*Ideas en fuga*” es el nombre que Aby Warburg dio a las notas que acompañan los paneles de imágenes del inconcluso *Atlas*.

<sup>231</sup> Didi-Huberman, Georges. (2010). “Atlas. Portar el mundo entero de los sufrimientos”, en *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, catálogo de la exposición del mismo nombre que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre noviembre de 2010 y de marzo de 2011. Comisariada por el filósofo francés Georges Didi-Huberman. Editorial: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. p.61.

En un sentido opuesto a lo expresado, Mitchell desde una perspectiva esclarecedora, presenta una posición para la Cultura visual, que supere las guerras escópicas y le permita alcanzar una perspectiva crítica más productiva.

La Cultura visual en su aspecto más prometedor ofrece una manera de ir más allá de estas ‘guerras escópicas’ hacia un espacio crítico más productivo, en el que poder estudiar el intrincado trenzado y anidamiento de lo visual con los otros sentidos, reabrir la Historia del arte al campo expandido de las imágenes y las prácticas visuales -la posibilidad que vislumbró la Historia del arte de Warburg- y encontrar algo más interesante que hacer con el ojo ofensivo que arrancárnoslo.<sup>232</sup>

Autores como Mitchel y Moxey, que abordan al giro icónico, observan que existe un tipo de pensamiento icónico cuyas imágenes no es posible traducir a un lenguaje conceptual. Si bien ambos han derivado en un enfoque sobre las propiedades físicas de la imagen, dejando de lado la representación de las mismas como objetos culturales. Esto nos insta a pensar en el estatuto de la imagen que menciona Agamben:

El problema que se presenta como inmediatamente preliminar a cualquier desarrollo del pensamiento warburgiano es aquel, genuinamente filosófico del estatuto de la imagen y, en particular, de la relación entre imagen y palabra, entre imaginación y razón, que ya en Kant había producido la situación aporética de la imaginación trascendental. Dado que justamente imagen (este podría ser el fruto supremo de la enseñanza de Warburg) es el lugar donde el sujeto se despoja de la mítica consistencia psicossomática que, frente a un igualmente mítico objeto, le había sido conferida por una teoría del conocimiento que era en verdad, una metafísica disfrazada, para reencontrar su pureza original y –en sentido epistemológico- especulativa.<sup>233</sup>

Retomando las reflexiones de Moxey, en el inicio del ensayo sobre Estudios visuales y giro icónico, observa que las imágenes estéticas sean artísticas o no, nos hacen retornar a lugares comunes:

Nos devuelven a tiempos y lugares a los que es imposible retornar y hablan de acontecimientos demasiado dolorosos o gozosos para recordar. Sin embargo

---

<sup>232</sup> Mitchell, W. J. T. (2005). “No existen medios visuales”, en *ESTUDIOS VISUALES*, *Op. cit.* p. 25.

<sup>233</sup> Agamben (2007). *Op. cit.* pp. 185-186.

también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras de valor cultural, como focos para la observación del ritual, y satisfacen necesidades tanto comunales como personales. La ‘vida’ del mundo, materialmente manifiesto, una vez exorcizado en el nombre de la legibilidad y de la racionalidad, ha vuelto por manifestarse.<sup>234</sup>

Centremos ahora nuestra atención en el pensamiento de Agamben, quien, refiriéndose a la ciencia innominada de Warburg, advierte:

Es probable que una ciencia semejante deberá permanecer sin nombre hasta que su acción no haya penetrado tan profundamente en nuestra cultura como para hacer saltar las falsas divisiones y las falsas jerarquías que mantienen separadas no sólo las disciplinas humanas entre sí, sino también las obras de arte de los *studia humanitoria* (estudios humanísticos), la creación literaria de la ciencia.<sup>235</sup>

Como conclusión del análisis realizado en los puntos 3.1 y 3.2, surge con claridad que “la ciencia sin nombre” de Warburg, se encuentra en la posición intermedia entre la nueva iconología propuesta por García Mahiques y los Estudios visuales. Desde esta perspectiva la imagen se presenta con un componente epistémico y cognoscitivo. La ciencia sin nombre estudia la imagen como una forma de representar el mundo y de formular conocimiento.

Probablemente se considere muy ambicioso el título que elegimos para este tema: *La “ciencia sin nombre” de Warburg como paradigma de los Estudios Visuales*. Sin embargo, el despegue hermenéutico y epistemológico que produjo Warburg a partir de sus intuiciones, es tenido en cuenta en las investigaciones que realizan los teóricos de los nuevos Estudios visuales a fines del siglo XX y comienzos del XXI.

### **3. 3. Un enfoque contemporáneo sobre los anacronismos de la historia y la supervivencia de la antigüedad**

---

<sup>234</sup> Moxey, Keith. (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”, en Estudios Visuales Op. cit. p. 9.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 182.

Sin lugar a dudas, el desafío que propone Warburg sobre la imagen es hermenéutico y epistémico. Warburg estudia el potencial de las imágenes con métodos que desde la perspectiva formalista de su época, no fueron aquellos con los que tradicionalmente se analizaba el material visual. Nuestro autor trasciende los límites disciplinarios y apuesta a un tipo de saber construido desde el montaje.

Estamos convencidos de que la interdisciplinariedad en la que Warburg se basó para realizar sus investigaciones y el último proyecto *Mnemosyne* son los motivos que, como decíamos anteriormente, reconocen la vigencia del historiador en el ámbito de los Estudios visuales/culturales. Sin embargo, el abordaje sobre la imagen que Didi-Huberman hace, vinculado a los estudios warburguianos, no apela a los límites disciplinares como acabamos de examinar en los Estudios Visuales, sino que realiza su enfoque desde la Historia del arte, la Filosofía, la Estética y la Psiquiatría.

Didi-Huberman plantea por medio del anacronismo, “esa parte maldita del historiador”, un nuevo modelo de tiempo. La centralidad de la imagen en función de todo pensamiento sobre el tiempo es presentada por el autor, a partir del modelo warburguiano. Cuando el método histórico presenta la cronología como dogma, Warburg indaga sobre los anacronismos de la misma.

Según Didi-Huberman, el Atlas *Mnemosyne*, constituye en la historiografía warburguiana, el laboratorio de un pensamiento potencial e inagotable sobre las imágenes y sobre el destino de las mismas. El proyecto *Mnemosyne* es considerado por el filósofo francés como un saber desde el montaje, un dispositivo de conocimiento. El autor admite, por otra parte, que el dispositivo fecundo que representa *Mnemosyne* es el resultado de la afección psíquica que mantuvo a Warburg recluido en la Clínica Bellevue, en Kreuzlingen. El vínculo entre el Doctor Ludwig Binswanger y Warburg, internado durante cuatro años en su clínica, significó un intercambio epistémico. Warburg comprende, luego del tratamiento realizado por el célebre psiquiatra, que la *anamnesis* de su propio pensamiento podría devolverle su capacidad de invención teórica.

Será a su retorno de Kreuzlingen cuando emprenda, a pesar de las dificultades de su estado, trabajos cuya fecundidad asombre: *Mnemosyne*, por supuesto, pero

también los escritos teóricos, los seminarios sobre el método, las incursiones en la historia contemporánea, las exposiciones<sup>236</sup>

Para Didi-Huberman, la Conferencia sobre El ritual de la serpiente (ver Capítulo 2, apartado 1.6), en Kreuzlingen, le permitió a Warburg profundizar en lo que hacía tiempo entendía por “encarnación”. El objetivo de Warburg se orientaba a comprender la eficacia de las imágenes, su poder de supervivencia en términos antropológicos fundamentales.

En la época de su encuentro con Binswanger privilegió la noción de *Verleibung*, ya utilizada en los *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* pero entendida ahora en una acepción más directamente fenomenológica: una manera de expresar la ‘encarnación’ presente en los ‘símbolos’ de toda cultura.<sup>237</sup>

Eduardo Mahieu, en “Warburg y Binswanger: el saber en la fuga”, señala que el Atlas de Warburg se presenta como un remedio apropiado, gracias a su producción, de un saber inédito:

un saber del intervalo, un saber en la fuga, que se revela dotado de una eficacia imaginaria que templa el desencadenamiento metonímico del goce, que lanzaría de otro modo hacia su filo mortal, tal como en base a su misma experiencia lo conoce Warburg.<sup>238</sup>

Mahieu, afirma que el Atlas se constituye en un dispositivo que posibilita una “fuga ordenada de imágenes”. Esta observación se refiere al tópico clásico de la

---

<sup>236</sup> Didi-Huberman, Georges. (2002). *Op. cit.* p. 367. “C’est au retour de Kreuzlingen, en effet, qu’il entreprendra, malgré les difficultés de son état, des chantiers dont la fécondité laisse stupéfait : Mnemosyne, bien sûr, mais aussi les écrits théoriques, les séminaires sur la méthode, les incursions dans l’histoire contemporaine, les expositions...”

<sup>237</sup> *Ibidem*, p.354. “À l’époque de sa rencontre avec Binswanger, il privilégia la notion de *Verleibung*, déjà utilisée dans les *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* mais comprise, à présent, dans une acception plus directement phénoménologique : manière d’exprimer la ‘prise de chair’ à l’oeuvre dans les ‘symboles’ de tout culture.”

<sup>238</sup> Mahieu, Eduardo. (2010). “Warburg et Binswanger: le savoir dans la fuite”, en *Actas del Coloquio Internacional: Survivance d’Aby Warburg sens et destin d’une iconologie critique*. Bordeaux: “Un savoir de l’intervalle, un savoir dans la fuite, qui s’avère doté d’une efficacité imaginaire qui tempère le déchaînement métonymique de la jouissance, laquelle filerait autrement vers son tranchant mortel, comme Warburg le sait de son expérience-même.”

psiquiatría<sup>239</sup> relacionada con la enfermedad que había padecido Warburg, denominada fuga de ideas. Warburg luego de su internación, transita de la fuga desordenada a la fuga ordenada de ideas. En tal sentido, comprendemos lo que expresa Didi-Huberman cuando se refiere a que la *anamnesis* de su pensamiento restauró su capacidad de invención teórica.

Señala Mahieu la importancia del intercambio epistémico entre Warburg y su psiquiatra, susceptible de ser develado en la obra que Binswanger escribe cuatro años después de la repentina muerte de Warburg: *Sobre la fuga de ideas (Über Ideenflucht)*.

La fuga de ideas permite al sujeto aprehender al mundo en su fugacidad, en su plasticidad.

La conclusión de Binswanger vincula también con un tema omnipresente en Warburg cuando dice de la fuga de ideas que manifiesta una ‘forma demoníaca’ de la existencia caracterizada precisamente por la ‘tensión entre creación de forma y destrucción de forma’ (*Spannung zwischen Formschöpfung und Formerstörung*)<sup>240</sup>

### **3. 3. 1. El síntoma de los tiempos**

Didi-Huberman señala que la noción de *Nachleben* revelaba a Warburg la formulación dinámica, específica e histórica del síntoma del tiempo, manifestada en la concomitancia de un contratiempo y de una repetición. Warburg, tal como expusimos, en lugar de interesarse exclusivamente por la iconografía de las imágenes estudiadas, captaba en ellas lo que nombró como *Dynamogramm* (dinamogramas), basados en un juego de polaridades. Los mismos, según Didi-Huberman, se presentan en movimiento,

---

<sup>239</sup> Se trata de un desorden psíquico, descubierto a comienzos de siglo XX, conocido como manía en la psiquiatría moderna. El psiquiatra alemán, Carl Wernicke, se refiere al mismo como una pérdida del hilo de las asociaciones. La afección adopta tres formas: fuga desordenada, fuga ordenada y confusión maníaca.

<sup>240</sup> Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* p. 471. “La conclusion de Binswanger rejoint encore un thème omniprésent chez Warburg lorsqu’il dit de la ‘fuite des idées’ qu’elle manifeste une ‘forme démoniaque de l’existence’ précisément caractérisée par la tension entre création de forme et destruction de forme (*Spannung zwischen Formschöpfung und Formerstörung*)”

en conflicto o en transformaciones recíprocas. Para Warburg las imágenes dialécticas son las más instigadoras. “Las supervivencias acontecen en imágenes: tal es la hipótesis warburguiana tanto sobre la larga duración occidental como sobre las ‘líneas divisorias de la cultura’.”<sup>241</sup>

En el Capítulo 2, señalamos que Warburg afilia su pensamiento con el concepto de *engrama* de Richard Semon, como forma de energía latente. Según Semon, lo que diferenciaba la materia viva de la muerta era la memoria. Cualquier acontecimiento que afectara la materia viva generaba una huella: engrama. Para Gombrich, en los engramas o símbolos es donde la filosofía de Warburg sobre la polaridad encuentra la más clara aplicación.

Según Warburg la energía del *engrama* es posible canalizarla en distintas formas de expresión. Esto significa que los *engramas* tienen una energía neutra y a través del contacto con la voluntad selectiva de una época, se polariza.

Los dinamogramas del arte antiguo se transmiten en un estado de máxima tensión, pero sin polarizar con respecto a la carga energética activa o pasiva, a los artistas sensibles, imitadores o recordadores. Solo el contacto con la nueva era da como resultado la polarización. Dicha polarización puede conducir a una alteración (inversión) radical del auténtico significado de la antigüedad clásica. (Cuaderno de notas, 1927, p.20)<sup>242</sup>

Warburg, nunca renuncia a la idea de que las imágenes poseen un significado intrínseco y una carga emocional fija que las hace independientes del contexto en que son utilizadas. La idea de polaridad admite que la carga es fija pero susceptible de invertirse. En tal sentido, Warburg observa que Bertoldo di Giovanni apela al modelo de una ménade pagana para expresar el dolor de Magdalena al pie de la Cruz.

Esta idea se aleja de la imitación de los modelos antiguos y se relaciona con la idea de semejanza. Warburg desarrolló la idea de las imágenes supervivientes desde la perspectiva nietzscheana de una genealogía de las semejanzas.

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 367. “*Les survivances adviennent en images : telle est l’hypothèse warburguienne sur la longue durée occidentale comme sur les ‘lignes de partage entre cultures’.*”

<sup>242</sup> Warburg, citado por Gombrich en Gombrich (1992). *Op. cit.* p. 233.



Si el Atlas *Mnemosyne* puede considerarse “la herencia de nuestro tiempo”, por lo menos en ese delicado ámbito donde saber e imagen trabajan de concierto, habremos de reconocer ahora, en la inquieta gaya ciencia que formula Friedrich Nietzsche, algo semejante al fundamento filosófico de dicha herencia. Aby Warburg no fue ni mucho menos el único que bebió en las transmutaciones nietzscheanas una energía teórica propicia para inventar nuevos objetos visuales del saber.<sup>243</sup>

El estudio de las formas y su puesta en práctica como una sintomatología de las semejanzas, no podían existir en Warburg sin un pensamiento dialéctico. La imagen-síntoma, con sus movimientos y temporalidades, pudo ser abordado por Warburg a través del ya mencionado dinamograma: grafía de la imagen síntoma. “El *Dynamogramm* registra, a una forma de energía histórica, una *forma de tiempo*. Toda la temporalidad warburgiana se construye en torno a hipótesis rítmicas, pulsativas, suspensivas, alternativas o extenuantes.”<sup>244</sup>

### 3. 3. 2. Anacronismo y montaje

Para comprender el sentido de un saber desde el montaje, nos detendremos en la idea de anacronismo que propone Didi-Huberman. El autor señala que el anacronismo se produce en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia y que si bien las imágenes tienen una historia, su poder aparece en la misma como un síntoma, un malestar.

El filósofo francés niega la idea de una imagen temporal, absoluta y eterna, basándose en la historicidad de la misma. Plantear la problemática del anacronismo implica interrogar los “diferenciales del tiempo” que operan en cada imagen.

Vinculado con la relación imagen-tiempo, Didi-Huberman expresa lo siguiente: “Quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento

---

<sup>243</sup> Didi-Huberman. (2010) *Op. cit.* pp. 80-81

<sup>244</sup> Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* p.177. “Le *Dynamogramm* vise donc une forme d’énergie historique, une *forme du temps*. Tout la temporalité warburgienne semble se construire autour d’hypothèses rythmiques, pulsatives, suspensives, alternantes ou haletantes.”

histórico que la produce no se llegue a ver dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa.”<sup>245</sup>

El autor, se refiere a una fenomenología atenta a los procesos individuales y colectivos de la memoria. Si bien la historia tiene la necesaria vocación de restituir las cronologías es probable, señala el autor, que no haya historia interesante excepto en el montaje, juegos ritmo, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos.

En cuanto al síntoma, el autor se refiere al mismo como algo que nunca aparece en el momento oportuno, sobreviene siempre a destiempo. Lo que el síntoma-tiempo interrumpe es precisamente la cronología.

No es necesario decir que hay objetos históricos mostrando tal o cual duración: es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros.<sup>246</sup>

Didi-Huberman interpreta el uso anacrónico que hicieron Nietzsche y Freud, de la mitología y la tragedia griega. El autor, admite que reprocharles el anacronismo como una “falta histórica” es no entender la lección que este anacronismo impartía en el pensamiento de la historia y del tiempo.

Los anacronismos de Nietzsche no funcionan sin una cierta idea de *repetición en la cultura*, y que implican una cierta crítica a los modelos historicistas del siglo XIX. Los anacronismos de Freud no funcionan sin una cierta idea de *repetición en la psiquis*- pulsión de vida, de muerte, de represión, retorno de lo reprimido- que implican una cierta teoría de la memoria.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Didi-Huberman, Georges. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Les Éditions de Minuit. Paris. “*Je veux dire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne se verra pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse.*” p.25.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 43: “Il ne faut pas dire qu'il y a des objets historiques relevant de telle ou telle durée : il faut comprendre qu'en chaque objet historique tous les temps se rencontrent, entrant en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchêventrent les uns aux autres.” p. 43.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p.44: “Les anachronismes de Nietzsche ne vont pas sans une certaine idée de la *répétition dans la culture* impliquant une certaine critique des modèles historicistes du XIX siècle. Les anachronismes de Freud ne vont pas sans une certaine idée de la *répétition dans la psyché*- pulsion de mort, refoulement, retour de refoulement- impliquant une certaine théorie de la mémoire.”

### 3. 3. 3. Un saber desde el montaje

La idea de que el Atlas *Mnemosyne*, es una colección de más de 2000 imágenes carentes de explicación es errónea. El proyecto no solo formaba parte de un corpus de imágenes sujetadas con pequeñas pinzas en los paneles. Didi-Huberman cita una nota escrita por Warburg en abril de 1929, en la que proyectaba acompañar el Atlas *Mnemosyne* de no menos de dos volúmenes de comentarios escritos. Entre 1927 y 1929 su actividad de escritura era muy intensa.

Sus títulos bastan para hacernos comprender que Warburg ansiaba que *Mnemosyne* fuera acompañada no de una historia de ‘las influencias de la Antigüedad’ sino de una elaboración teórica sobre la memoria de las imágenes y de los símbolos comprendida a partir de sus fenómenos de supervivencias.<sup>248</sup>

En la introducción a *Mnemosyne*, Warburg señala que el Atlas quiere ser un acopio de imágenes de los modelos antiguos persistentes que influyeron en la vida en movimiento y sellaron el estilo artístico del Renacimiento.

El proceso de desdemonización del acervo común de impresiones fóbicamente marcadas, que recoge en un lenguaje gestual la escala entera de los estremecimientos humanos, desde la inquietud y el desamparo hasta el más horrible canibalismo, confiere a la dinámica humana, incluso entre los actos extremos del orgiasmo, como luchar, caminar, correr, danzar, o manejar objetos, aquel margen de vivencias inquietantes que el hombre culto del Renacimiento, criado en la disciplina eclesiástica medieval veía como un territorio prohibido que sólo los descreídos de ánimo desembarazado podían atravesar<sup>249</sup>

Warburg pretende, a través del complejo dispositivo titulado *Mnemosyne*, establecer hitos visuales de la memoria sobre una base de anacronismos. El proceso de montaje para Warburg no es un artificio explicativo para vincular fenómenos anacrónicos, sino que se constituye en un instrumento dialéctico.

---

<sup>248</sup> Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* p.465. “*Leurs titres suffisent à nous faire comprendre que Warburg désirait accompagner Mnemosyne, non pas d’une histoire ‘des influences de l’Antiquité’, mais bien d’une élaboration théorique sur la mémoire des images et des symboles comprise à partir de ses phénomènes de survivances.*”

<sup>249</sup> Warburg, Aby. (2010). *Op. cit.* p.3.

Según Didi-Huberman, el montaje para Warburg, es una manera de *desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo* presentes en todos los procesos de la historia.<sup>250</sup> Warburg dispone, distribuye y reagrupa las fotografías de su propia fototeca en los paneles. En ellos, se evidencian las discontinuidades de las imágenes presentadas con anacronismos, intervalos y pausas. La práctica de Warburg, se caracteriza por aproximaciones disociativas y deconstructivas.

El hilo histórico se entrelaza con las *fusées* de la memoria. Esto nos hace comprender, según Didi-Huberman, la presencia en los paneles de épocas tan alejadas entre sí. La memoria se interpreta en los anacronismos de un “caleidoscopio de imágenes” (término utilizado por Gombrich para referirse al *Bilderatlas Mnemosyne*) y no en un relato orientado de sucesiones históricas.

Por otra parte, debemos poner atención a una problemática relacionada a la interpretación del montaje que plantea Didi-Huberman. El autor despliega *in extenso* una serie de aporías que surgieron en torno al sistema de montaje de Warburg.

*Mnemosyne* dista de ser una recolección de imágenes que narran una historia. El autor de *La imagen superviviente*, asevera que William Heckscher fue el primero en sugerir que el atlas de Warburg pone en juego una apariencia de no-composición semejante a las experiencias artísticas contemporáneas a él. Heckscher relaciona la experiencia de los collages cubistas de Picasso y Braque, *Desnudo bajando por una escalera* de Duchamp y las experiencias cinematográficas de comienzos del siglo XX. Luego continuaron Wranke y Hoffman, quienes desarrollaron el modelo del collage orientando a las experiencias dadaístas o surrealistas. Más tarde, Agamben y Michaud, tomaron la noción de montaje en un sentido más específico, en cuanto a que Warburg desarrollaba en la elaboración de sus paneles una verdadera manipulación de “fotogramas”.<sup>251</sup> Por su parte, Benjamín Buchloh fue quien cuestionó que Warburg afiliara a las técnicas de montaje de las vanguardias artísticas. Buchloh, con razón, enfatiza las diferencias que separan la modalidad de ensamblaje vanguardista con respecto a *Mnemosyne*. También diferencia los montajes fotográficos de Rodchenko y los de Warburg que apuntan en otra dirección.

---

<sup>250</sup> Didi-Huberman. (2002). *Op. cit.* p. 475.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 435.

Por su parte, Didi-Huberman señala que el Atlas es -a su manera- un objeto de vanguardia. Si bien no rompe con la antigüedad, a la que remite incesantemente, rompe con una cierta manera de pensar el pasado:

no es solamente una manera de fabricar el objeto lo que nos impone ver en *Mnemosyne* una puesta en práctica del montaje: es, sobre todo, el *paradigma* mismo del pensamiento que lo sostiene y del conocimiento que de ello resulta.<sup>252</sup>

Coincidimos con Didi-Huberman, en que la apuesta warburgiana consiste en pensar el tiempo como un montaje de elementos heterogéneos: “a partir de una observación del *Nachleben* mismo: las imágenes portadoras de supervivencias no son otra cosa que montajes de significaciones y temporalidades heterogéneas.”<sup>253</sup>

El montaje que encontramos en *Mnemosyne* se constituye en una configuración epistémica nueva: un conocimiento por el montaje. En una carta escrita por Warburg, en 1928, dirigida a su hermano Max, expresa que gracias a sus investigaciones para el *Bilderatlas*, comprende que “pensamiento concreto y pensamiento abstracto no se oponen con nitidez, sino que, por el contrario determinan un círculo orgánico de la capacidad intelectual del hombre”<sup>254</sup>, a esto añade que en *Mnemosyne* proyecta representar esta dialéctica en su desarrollo histórico.

Warburg, para sus investigaciones, continuamente recurría al detalle, ponía atención en aquellos que habitualmente pasan desapercibidos. Observamos que los mismos van más allá de un trabajo minucioso, comparado con el trabajo de un detective. La expresión del historiador: “El buen Dios se encuentra en el detalle” nos remite a ello. Según Didi-Huberman, el detalle para Warburg no es sólo un indicio de identidad, ni una clave iconológica que posibilite develar el sentido oculto de las imágenes. El detalle es siempre entendido por Warburg a partir de su naturaleza sintomática.<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 482. “*Ce n’est pas seulement une façon de fabriquer l’objet qui nous impose de voir en Mnemosyne une mise en oeuvre de montage : c’est surtout, le paradigme même de la pensée qui le soutient et de la connaissance qui en résulte.*”

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 482-483 : “*À partir d’une observation du Nachleben lui-même : les images porteuses de survivances ne sont autres que des montages de significations et de temporalités hétérogènes.*”

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 487.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 489.

El autor, presenta cuatro cláusulas específicas sobre la cuestión del detalle y la naturaleza sintomática. El primero, se refiere a que la identidad de las figuras indagadas no constituye una meta, en sí, para Warburg. La segunda, representa la *particularidad histórica*: el detalle comprendido con sus efectos de intrusión o excepción. La tercera, se vincula con la particularidad o singularidad histórica entendida como indicio de una estructura de supervivencia (*Nachleben*). La cuarta se refiere a que este uso del detalle, para aprehender su función, se regula en los dominios del inconsciente. Didi-Huberman compara el uso del detalle tanto en Warburg como en Freud y lo nombra como “detalle por desplazamiento”. Como ejemplo, cita los *accesorios en movimiento* que Warburg localizaba en la Ninfa, detalles ornamentales en los que el historiador encontraba la expresión patética. El detalle se refiere, en este cuarto punto, a los desplazamientos de un deseo que no expresa su nombre: “El detalle no vale más que como particularidad, es decir, como bisagra, pivot –a saber, el intervalo que permite efectuar un paso entre órdenes de realidad heterogéneos que trata, no obstante, de montar juntos”.<sup>256</sup>

Aquí nos detendremos en la noción de intervalo. Didi-Huberman observa que el modelo epistemológico de *Mnemosyne* requiere de una “iconología del intervalo”, tal como la denominó Warburg en su cuaderno de notas en 1928-1929, debido a que el *Nachleben* supone una teoría de los intervalos. El *Nachleben* reúne dos instancias de tiempo discontinuas haciendo de uno, la memoria del otro.

Entendemos que para Warburg tanto en la noción de *Nachleben der Antike* como en el concepto de fórmula de *pathos* existe una marcada ambivalencia. El historiador alemán, no determina si se hace una interpretación fundada en la temporalidad o en una organización atemporal. En el desarrollo de nuestro estudio sobre Picasso definiremos el canal de abordaje al que afiliaremos. Es bien conocido que el artista malagueño no es lineal en su producción. Por cuanto se encuentran obras relacionadas formal y temáticamente en tiempos cronológicamente distantes, cuestión que estudiaremos en el capítulo siguiente.

---

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 498: “Le détail ne vaut que comme singularité, c’est-à-dire comme charnière, pivot –à savoir l’intervalle qui permet d’effectuer un passage –entre des ordres de réalité hétérogènes qu’il s’agit portant de monter ensemble.”

## Capítulo 4: La categoría warburguiana de *Pathosformel* de la Ninfa en la obra de Pablo Picasso

“Es un dios muy antiguo o una diosa,  
que Picasso ha sacado de su sepultura  
con su memoria ancestral”<sup>257</sup>

(María Zambrano)

En una ocasión, hacia el año 1943, en la que el fotógrafo Brassai realizaba una serie de fotografías para la publicación de un libro de esculturas en el estudio de Picasso, el artista malagueño le comenta que la forma en la que un artista dispone los objetos en su entorno, es tan reveladora como su obra. Le manifiesta que las fotografías que había tomado en su estudio eran como una toma de sangre y el diagnóstico de lo que él mismo era entonces:

¿Por qué cree que pongo fecha a todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso saber también cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda alguna, un día existirá una ciencia, llamada tal vez “la ciencia del hombre”, que tratará de penetrar aún más adentro del hombre a través del hombre-creador [ ] Pienso a menudo en esta ciencia, y quiero legar a la posteridad una documentación tan completa como me sea posible [ ] He aquí porque pongo fecha a todo cuanto hago<sup>258</sup>.

Brassai asevera que el hábito de escribir en cada obra, día, fecha, y a veces hora, no se trataba de una manía del artista, sino el conferir a sus actos y gestos un valor histórico. El sujeto histórico es para Picasso el hombre-creador. Esta afirmación nos posibilita establecer una correlación sobre el “*modus operandi*” de Warburg y el de Picasso, y –arriesgándonos más aún– construir un vínculo entre la configuración de las imágenes que componían los paneles del Atlas y el proceso creativo del artista malagueño. Para ello, realizaremos un breve *excursus* en relación con el Atlas, para luego adentrarnos en las motivaciones que nos guiaron a elegir a un artista como

---

<sup>257</sup> Penrose, Roland. (1987). *Picasso*. Traducción: Jorge Rodríguez del Álamo. Editorial Salvat. Barcelona. p. 217.

<sup>258</sup> Brassai. (1996). *Conversaciones con Picasso*. Traducción: Tirso Echeandía. Aguilar Ediciones, Madrid p. 130.

Picasso y finalmente, procederemos al estudio de obras seleccionadas para identificar e investigar la *Pathosformel* de la Ninfa en diferentes tipos de representación que el artista malagueño hace de la mujer.

Tal cual señalamos en el apartado 1 del capítulo 3, en Warburg la imagen se presenta como un elemento resueltamente histórico, como un espacio para el obrar cognoscitivo humano en su confrontación con el pasado. El acto de poner distancia entre el yo y el mundo exterior es aquello que califica Warburg como acto fundacional de la civilización humana. Cuando ese espacio interpuesto se convierte en fundamento de la creación artística puede devenir, según nuestro historiador, en función social duradera.

Warburg apela a la memoria tanto individual como colectiva para resaltar que el acervo del pasado está latente, y que en la obra de arte, el mismo da cauce al “ímpetu de la personalidad pasional-fóbica” que en lugar de ejercer servilmente una deuda con el pasado, abre el camino a una ciencia que “conserva y da curso a una estructura rítmica en la que los monstruos de la fantasía se convierten en guías de la vida que deciden el futuro”<sup>259</sup>. Aquello que rige el destino de la civilización, según Warburg, se establece entre la imaginación, afiliada a la esfera del arte y la abstracción del pensamiento racional relacionado con la ciencia.

Así pues, Warburg señala que no fue suficientemente utilizado el recurso del conocimiento de la función polar de la creación artística. Entre la captación de la fantasía y la contemplación a través del concepto, existe una fase intermedia que corresponde a la manipulación del objeto, es decir la realización de la obra, instancia en la que se funda el acto artístico. La ciencia que nombra Warburg es la que intuitivamente menciona Picasso como la ciencia del hombre. Al margen de la interpretación a la que arribemos en función de una frase dicha por Picasso, sospechamos que el artista malagueño sostuvo y legitimó, en su dilatada producción artística, lo expresado al fotógrafo Brassai.

---

<sup>259</sup> Warburg, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Ediciones Akal, Madrid, p. 3.



Por otra parte, cabe señalar que si el objetivo del Atlas *Mnemosyne* fue cimentar con un repertorio amplio de imágenes el proceso histórico de la creación artística en la Edad Moderna, es porque Warburg intentó salir del círculo de imágenes que estudió desde su juventud para vincular el pasado con los acontecimientos de su presente. Ejemplo de ello es el Panel 77<sup>260</sup> del Atlas, en el que Warburg agrupó la reproducción de *Medea*, pintura realizada por Delacroix, *La Matanza de Quíos* del mismo autor, una decadragma de Siracusa y, entre otras imágenes, la campeona de golf Erika Sellschopp, acompañada de la anotación “La catarsis de la cazadora de cabezas en la forma de jugadora de golf”<sup>261</sup>, junto a pósteres turísticos de la línea Hamburgo-Viena que presentan a la mujer de la publicidad como una ninfa actual. Una filiación posible con el tipo de agrupación de imágenes que utiliza Warburg en el panel 77 (figura 1), la encontramos en *Estudios*, realizado en 1920, (figura 2), cuando Picasso hace coexistir en una misma obra, estudios de manos con bodegones cubistas, una pareja bailando en la playa o un perfil típico de la antigüedad; figuras que trabajaría en una vuelta a lo clásico con ciertas digresiones vinculadas a las proporciones.

En ese orden, podemos decir que Picasso, a lo largo de su producción artística, logra condensar, yuxtaponer y “manipular” las diferentes etapas de la historia del arte: arte primitivo, ibérico y africano, antigüedad greco-romana, protorrománico, clasicismo, cubismo y surrealismo, en un entramado ecléctico y singular. En ocasiones, el artista desarrolló una respuesta transversal y opuesta a la corriente de tradición clásica con esculturas como *Bañista*, como sucedió en 1931 cuando simultáneamente realizaba dibujos contemporáneos en un estilo clásico más directo.

---

<sup>260</sup> Warburg, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Traducción: Joaquín Chamorro Mielke. Edición Española: Fernando Checa. Ediciones Akal, Madrid, p. 128.

<sup>261</sup> Gombrich señala que las imágenes seleccionadas para los paneles de atletas o de jugadores de golf del siglo XX, “susitaron la cuestión de si el deporte se podía considerar una forma de sublimación o de catarsis de los mismos impulsos que había estado estudiando”. Citado en Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual. Op. cit.*, p. 278.



Figura 1: Panel N° 77. Atlas *Mnemosyne*



Figura 2: *Estudios*, París, 1920. Óleo sobre tela 100 x 81 cm. OPP. 20:044. MPP

El Atlas configura para Warburg la posibilidad de transmitir la función de los valores antiguos, “la fundación de una nueva teoría de la función memorativa de las

imágenes en el hombre (*eine neue Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses*)”<sup>262</sup>. El Atlas *Mnemosyne* se constituye en un inventario de preacuñaciones documentables, con un gran número de láminas que remiten a la Ninfa, obsesión de Warburg.

En Picasso, la figura femenina será causa y motivo de búsqueda permanente; el artista representará los atributos femeninos que quiera destacar en el momento de la creación de su obra: desde la belleza serena en deidades arcaicas que adoptan la forma de mujeres jóvenes, a híbridos mujer-animal de los años treinta, figuras que expresan los *monstra* de la imaginación. Encontramos en este tipo de representación una manifiesta polaridad entre la promesa del goce -cuando el artista representa cuerpos gráciles- y la consternación que puede generar la osificación de una bañista posando en la playa con cabeza de mantis religiosa, tema plasmado en la enigmática *Bañista* de 1930 que estudiaremos en el capítulo 6.

Sostenemos que Picasso tuvo la capacidad de conciliar diferentes estilos y formas de representación simultáneamente cuando, luego de fundar junto a Braque el cubismo analítico y más tarde el sintético a partir de 1917, nuestro artista renueva su mirada proyectada hacia el arte clásico.

Debemos advertir que el proyecto inacabado de *Mnemosyne* nos orienta a seleccionar el sistema de montaje que utilizó Warburg para el *Bilderatlas* debido a que apela al recurso del detalle como elemento de agrupamiento<sup>263</sup>. Esta línea de abordaje teórico-metodológica, nos permitirá realizar un montaje de tiempos heterogéneos en la obra de Picasso e interpretar una dialéctica en diferentes etapas de su producción artística. En un proceso de agrupación definido en orden cronológico, analizaremos en el presente capítulo, dibujos, obra gráfica, pinturas, esculturas, cerámicas y fotografías que nos permitirán desarrollar nuestra hipótesis de trabajo. En el capítulo 5,

---

<sup>262</sup> Warburg, Aby citado por Didi-Huberman, en Didi-Huberman (2002). *Op. cit.* p. 418.

<sup>263</sup> Con respecto al Atlas, destacamos la conformación de los paneles 41: La ninfa como bruja. Liberación de la expresión, Panel 42: Expresión del sufrimiento en inversión energética (Penteo, ménade en la cruz), Panel 46: Ninfa. “Eilbringitte” en el círculo de Tornabuoni. Domesticación, Panel 47: La ninfa como ángel custodio y como cazadora de cabezas. En Warburg (2010) *Op. cit.* pp. 73, 77, 85 y 87.

ampliaremos el análisis de *Las señoritas de Aviñon* bajo una perspectiva nietzscheana que concibe el arte como fenómeno dionisiaco, cuando se expresa con su componente irracional y violento; y en el capítulo 6, estudiaremos la posible concomitancia de Picasso con las poéticas surrealistas.

#### **4.1. Pablo Picasso: la Antigüedad y el arte Moderno como motivo de culto y transgresión**

La elección de un artista tan multifacético y fecundo como Pablo Picasso se afirma en las características que desarrolló como creador de formas, innovador de estilo y, también, porque responde a un arquetipo de artista que durante un siglo logró ser protagonista y referente a la vez. Picasso fue capaz de reinventar los modelos clásicos y de fusionar, por ejemplo, el primitivismo con una nueva noción de clasicismo, lo que significó encabezar la revolución moderna sin abandonar la herencia clásica. Más allá de la imitación que pudiera hacer de los modelos clásicos que analizaremos más adelante, guiados por una primera intuición, podemos afirmar que el artista malagueño fue capaz de crear su propia noción de antigüedad.

El discurso de las vanguardias artísticas, opuesto a los modelos canónicos del pasado, fue subvertido sin reparo por Picasso quien, como decíamos, no dudó en hacer convivir el pasado clásico, el cubismo, el realismo fotográfico de *Retrato de Olga en un sillón* de 1917 (figura 2), *La italiana*, Roma 1917 (figura 4), o contrastarlo con una inquietante impronta surrealista en *La Danza* de 1925 (figura 110) y obras afines.

Al mismo tiempo, estamos en condiciones de afirmar que Picasso no olvidó la lección de los grandes maestros, al punto de desarrollar series tales como *Las mujeres de Argel, según Delacroix* (1954), *Las Meninas, según Velázquez* (1957), *El almuerzo campestre según Manet* (1960), *El rapto de las Sabinas, según Poussin* (1962). Estas obras realizadas en serie, que denotan por parte del artista una resuelta libertad compositiva, remiten a variaciones sobre las obras de artistas que le antecedieron, sin apelar a la copia o a una simple transposición de estas. Picasso realiza sus obras con estudios sistemáticos de temas, variaciones que incluyen el desarrollo de series.



Figura 3. *Retrato de Olga en un sillón*. Montrouge, 1917. Óleo sobre lienzo: 130 x 88,8cm.

Z.III:83. MPP



Figura 4. *La italiana*, Roma, 1917. Óleo sobre lienzo: 149 x 101 cm. Z. III: 18. MPP

El eclecticismo que identifica su producción artística se asienta en la simultaneidad y pluralismo estilístico, características que hacen más compleja la tarea de agrupamiento de las obras seleccionadas. No obstante, la diversidad estilística nos permitirá localizar la polaridad que estudió Warburg para descifrar el pasaje de la Ninfa a la Ménade o, en el caso de Picasso, de la Mujer a la Ninfa o de la Mujer a la Ménade.

Resulta recurrente en el artista malagueño elegir un tema que se repite en diferentes fases de su producción, o iniciar una serie que tendrá luego continuidad con algún elemento en común en otra fase de su obra. Por otra parte, la capacidad para trabajar en diferentes estilos que señalamos anteriormente nos presenta, al mismo tiempo, la realización de una obra cubista con una de neto corte clasicista. Esta particularidad manifiesta en los registros picassianos devela, más que una manera, un origen.

Christian Zervos publica en 1935 *Conversations con Picasso*, donde este último declara que el artista es un receptor de emociones y que la enseñanza académica de la belleza es falsa: “las bellezas del Partenón, las Venus, las Ninfas, los Narcisos son falaces. El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el instinto y el cerebro pueden concebir independientemente del canon”<sup>264</sup>. Tal afirmación nos permite señalar que a la fórmula de *pathos* de la Ninfa no sólo podremos localizarla en un estudio iconográfico, sino también que el Picasso clásico puede ser menos clásico que el Picasso vanguardista. Es decir, que es posible encontrar un Picasso clásico en las etapas en las que el artista no recurre a un tratamiento clásico naturalista.

Acorde a nuestra hipótesis, sostenemos que en los registros picassianos la fórmula de *pathos* de la Ninfa retorna anacrónicamente en distintas fases de su producción. La atracción que transmite la Ninfa evoca impulso de vida y también pulsión de muerte. El origen de su creatividad es nombrada por Picasso como “emoción”: “quisiera lograr que nunca se vea cómo mi cuadro ha sido hecho [ ] Lo que deseo es que de mi cuadro se desprenda únicamente la emoción”<sup>265</sup>. El *pathos* está ligado, en gran parte de su obra a la representación del cuerpo femenino: mujer, niña, ninfa, ménade.

---

<sup>264</sup> Zervos, Christian: “Conversation avec Picasso”, en *Cahiers d'Art*. Éditions. Paris, 1935. p. 40.

<sup>265</sup> “Je voudrais arriver à ce qu'on ne voie jamais comment mon tableau a été fait [ ]. Ce que je souhaite c'est que de mon tableau se dégage uniquement l'émotion”. *Ibidem*, p. 38.

El primer eje analítico en el que centramos nuestro estudio se basa en la metamorfosis concebida por el artista en la representación de un modelo de mujer joven y vital y su opuesto, la mujer como entidad tenebrosa. Inferimos que la Ninfa mítica será para Picasso el punto de partida de un vocabulario plástico y una transposición de estilo que le permitirá un retorno a la Antigüedad clásica y será origen de su incesante búsqueda en la representación del modelo femenino. Para iniciar el estudio y la identificación de la *Pathosformel* de la Ninfa en la obra de Picasso, seguimos la orientadora visión de Warburg:

Se puede preguntar a la Antigüedad si “clásicamente serena” o si “demoníacamente excitada”, pero sin ponerle en el pecho la pistola de atacador de “o lo uno o lo otro”. Del carácter subjetivo del revividor de la Antigüedad, no de la realidad objetiva del todo de su herencia, depende que seamos incitados a la acción pasional o nos sosegemos en la luciente sabiduría<sup>266</sup>.

Según Warburg cada época tiene la supervivencia de la antigüedad que le corresponde. Como señalamos, en Picasso encontramos un *Nachleben der Antike* en tiempos discontinuos. Para su estudio, delimitaremos las configuraciones de la fórmula de *pathos* de la Ninfa analizando los registros iconográficos picassianos en la totalidad de la obra catalogada, lo que nos permitirá seleccionar una antología crítica de imágenes en la que podremos examinar el tratamiento artístico que realiza Picasso sobre las herencias antiguas conservadas en la memoria.

Como segundo eje, indagaremos si aquello que aparentemente presenta resultados homogéneos, en cuanto a los modelos clásicos tomados por Picasso, puede por inversión encontrarse en períodos no considerados clásicos por especialistas en el tema. El método de análisis que proponemos consiste en abordar la representación que Picasso hace de la mujer, transponiendo la misma al tipo iconográfico<sup>267</sup> de la Ninfa o su opuesto, la Ménade.

---

<sup>266</sup> Warburg, Aby: “Aby Warburg. Conferencia sobre Rembrandt (mayo 1926)”, en Warburg. (2010) *Op. cit.* p. 178.

<sup>267</sup> García Mahiques define el *tipo* o *tipo iconográfico*, como el modo concreto en que se configura en imagen visual un tema o un asunto. El tema es conceptual, en tanto que el tipo o la imagen se constituye en el aspecto concreto en el que se traduce el tema en el ámbito artístico. En García Mahiques (2009). *Op. cit.*, p. 348.

#### 4. 1. 2. Picasso y la representación de la Mujer-Ninfa-Ménade

Si partimos de la consideración de que el artista se encuentra cautivo en el vaivén que oscila entre la alienación pulsional (*triebhafter Selbstentäußerung*) y la creación formal (*formale Gestaltung*)<sup>268</sup>, cabe cuestionarnos si, en las variables de las múltiples representaciones que Picasso hace de la mujer, anida la ninfa joven y vital y su opuesto, la ménade convulsionada: dos polos que determinan en cada extremo lo racional y lo irracional, un movimiento pendular entre el éxtasis gozoso y el terror furtivo.

Suponemos que Picasso fue capaz de hacer coexistir la Ninfa mítica con la Ninfa moderna, logrando transponer la Antigüedad grecorromana en el seno mismo del arte moderno. Para corroborar este supuesto formulamos las siguientes preguntas: ¿Picasso copió del modelo clásico de la Ninfa las actitudes y el ropaje, tal como lo hacían los pintores renacentistas o tuvo necesidad de reinventar un estilo clásico al servicio de sus requerimientos creativos y expresivos? ¿Sus obras realizadas en un estilo clásico significaron una derivación tardía de la herencia recibida en su formación en la academia o una reacción contra la misma?

Cuando organizó en 1919, en la Galería Rotemberg de París, una muestra individual en la que convivían sus obras cubistas con dibujos clásicos, que provocaron acusaciones por el acto de traición flagrante al proyecto modernista<sup>269</sup>, ¿cabe afirmar que Picasso fue un trasgresor que rompió ataduras con el movimiento de vanguardia que él mismo fundaba para retornar al clasicismo como un mecanismo de supervivencia artística? Por otra parte, nos preguntamos si será posible identificar la fórmula de *pathos* de la Ninfa en la representación que Picasso hace de la mujer o nos limitaremos a reconocerla en el estereotipo iconográfico<sup>270</sup> del personaje mítico.

En adelante, nos abocaremos a encontrar respuestas a estos cuestionamientos a partir, como decíamos más arriba, de un orden cronológico en el estudio de las distintas fases que conforman la dilatada producción picassiana.

---

<sup>268</sup> Didi-Huberman (2002) *Op. cit.*, pp. 269-270.

<sup>269</sup> Krauss, Rosalind E. (1999). *Los papeles de Picasso*. Traducción: Mireya Reilly de Fayard. Editorial Gedisa. Barcelona. p. 26.

<sup>270</sup>“El estereotipo iconográfico, es el elemento estilístico codificado de las imágenes que posee significación temática al margen del tipo iconográfico. Son elementos transversales a los distintos tipos iconográficos colaterales o coyunturales”, en García Mahiques (2009) *Op. cit.*, p. 340.



La Ninfa es para Warburg la impersonal heroína del *Nachleben*, que reúne un número considerable de representaciones y personajes posibles<sup>271</sup>. Esta idea nos permite estudiar en los registros picassianos, los iconotipos de la Ninfa, cuando el artista representa a la mujer en clave erótica, virginal o monstruosa. Picasso no duda en apelar a poses y gestos tomados de las esculturas clásicas. También podemos afirmar que el artista malagueño se apropia del estilo en el dibujo; sin embargo, más allá de la copia del modelo clásico, tema frecuente en muchos artistas, la impronta del mundo grecorromano en Picasso se constituirá en tema de recreación y reinvención.

La antigüedad se le convirtió en presencia activa que, si en un momento, le dio temas, luego el artista inventó la mitología, la hizo ser motivo constante en su arte y la hizo renacer nueva y desusada. Los asuntos tuvieron una nueva epifanía y, con los gestos antiguos, transportaron sentimientos y emociones que son de nuestro tiempo. La Antigüedad no sería en él arqueología, sino vida fluyente, ya no el mármol descubierto en una excavación sino el alma personal e intransferible que palpita bajo el dibujo, la pintura o la cerámica<sup>272</sup>.

Manuel Alvar nos remite aquí a las representaciones mitológicas y a las apropiaciones que hace Picasso de los temas. Para el autor, el artista malagueño hace de los mitos motivo de su circunstancia personal e histórica que encuentra en la Antigüedad, razones de su propia modernidad.

La problemática que nos ocupa gravita en la representación del cuerpo femenino capaz de suscitar una emoción en el receptor. Dicho de otro modo, se trata del retorno de la Antigüedad desde una perspectiva en la que la figura de la Ninfa mítica puede volver al presente. Picasso humaniza y racionaliza la Ninfa transponiéndola en el cuerpo de la mujer, haciendo de la misma una gozosa criatura viva. Orientando nuestro interés en aquellos modelos femeninos que apropiados y reinventados por Picasso originan el *pathos* conforme a la época en la que fueron creados, consideramos oportuno referirnos al planteo que hace José Emilio Burucúa cuando describe la actividad estética como la

---

<sup>271</sup> Didi-Huberman, Georges. (2002). *Ninfa moderna. Essai sur le drapeau tombé*. Éditions Gallimard. p. 11.

<sup>272</sup> Alvar, Manuel (1998). *Picasso los mitos y otras páginas sobre pintores*. Editorial La muralla, Madrid p. 11.

creación de objetos significantes destinados a estimular la sensibilidad de quien los observa.

Las obras de arte apelan a mecanismos lógicos de reconocimiento y clasificación y también transmiten una emoción. Lo que Warburg nombra como *Pathosformeln* se refiere a “determinados significados y núcleos emocionales que una sociedad considera centrales para la comprensión, el goce y la pasión de la vida en común”<sup>273</sup>.

Picasso recoge los mitos y los traduce con su propio lenguaje transformándolos en historia. Acordamos con Alvar cuando señala que en el artista malagueño los mitos no se degradan, sino que son realidades vivas y no cronología sin tiempo. Picasso descubre el pasado de su cultura, la arranca de arcas oxidadas y la vuelve presente.

Corresponderá no obstante, a poetas y artistas –incluso a filósofos e historiadores del arte– no aplastar jamás el mito en la simple obsolescencia, y recíprocamente, no olvidar jamás, en las pervivencias del mito refigurado, el simple *pathos* que acompañó su sobresalto original<sup>274</sup>.

En una ocasión, Picasso, invitado por su amigo Jacint Reventós<sup>275</sup>, visitó la morgue. Al regresar a su casa, pintó “de memoria” el óleo *La mujer muerta*, obra realizada en 1903. Richardson observa que la imagen de la difunta que el pintor había plasmado era impávida, “para crear *pathos* Picasso requería el estímulo de un paciente que fuera consciente del dolor, la pena o la degradación”<sup>276</sup>. Este comentario nos induce a una nueva formulación: el *pathos* de la Ninfa no lo encontraremos en las copias que realiza Picasso sino en los períodos más audaces en cuanto estilo, cuando –como decíamos anteriormente– reinventa la Antigüedad clásica. El espíritu trágico no acompañará la miel del Picasso de *Antípolis* (Antibes, 1946), sino al Picasso que crea *La*

---

<sup>273</sup> Burucúa, José Emilio: “Las tragedias y los desgarramientos de la Historia” en *Carta N° 2*, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, abril 2011, p. 41.

<sup>274</sup> Didi-Huberman (2010). Op. cit. p.69.

<sup>275</sup> La familia Reventós jugó un papel importante para el joven Picasso en Barcelona. En la casa de la familia se reunían en tertulias culturales, intelectuales destacados como Novell, Rusiñol, Utrillo, Eugeni d’Ors, entre otros. Ramón Reventós era escritor y Jacinto, médico.

<sup>276</sup> Richardson, John: “Picasso y Ramón Reventós. El origen catalán de Antípolis”, en *Picasso Clásico*. Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Málaga, Palacio Episcopal, Málaga, 10 de octubre 1992 - 11 de enero de 1993, p. 157.

*Danza* (1925). Lo femenino transpuesto en el imaginario de la Ninfa-Ménade le permitirá canalizar el desahogo de las pasiones elementales.

Si nos remitimos a la carta que dirige Warburg a su amigo holandés Jolles (citada en el apartado 2, del capítulo 2), advertimos que Warburg se refiere a la Ninfa como objeto de la pasión amorosa; sin embargo, a lo largo de sus investigaciones encontramos otras connotaciones para la misma. Sin dudas, Warburg apela al tratado de Paracelso *De nymphis, silphis, pygmeis et salamandras et caeteris spiritibus* (1591)<sup>277</sup>. En la citada carta, Warburg nombra la Ninfa según su verdadera esencia como un espíritu elemental, una diosa pagana en exilio:

Condenadas de este modo a una incesante búsqueda amorosa del hombre, las ninfas llevan en la tierra una existencia paralela. Creadas no a imagen de Dios sino del hombre, constituyen una suerte de sombra o *imago* de él y como tales, perpetuamente acompañan y desean –y son a la vez deseadas–aquello de lo que son imagen. Sólo en el encuentro con el hombre estas imágenes inanimadas adquieren un alma, están realmente vivas<sup>278</sup>.

Tal ambigüedad de la relación entre ninfas y hombres permite observar que la misma anida en el encuentro entre lo corpóreo, es decir, el objeto estético realizado por el artista, y lo incorpóreo: la imagen de la heroína del Mediterráneo, transmitida de generación en generación a través de la memoria colectiva. En el planteo que hace Giorgio Agamben, sobre la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne* dedicada a la Ninfa, en la que podemos observar 26 fotografías de éstas, el filósofo reflexiona sobre la interpretación errónea que se haría del Atlas si buscáramos allí un arquetipo de Ninfa, del que derivarían otras.

---

<sup>277</sup> Según Paracelso, lo que define a la Ninfa como criatura no adánica es que la misma puede recibir un alma si se une con el hombre: “está claro en consecuencia que sin los hombres serían animales [ ] por esta razón las ninfas buscan a los hombres y a menudo se unen carnalmente a ellos en secreto”. Agamben, Giorgio. (2007). *Ninfe*. Bollati Boringhieri editore. Torino. p. 43.

<sup>278</sup> “Condannate in questo modo a un’incessante amorosa ricerca dell’uomo, le ninfe conducono sulla terra un’esistenza parallela. Create non a immagine di Dio, ma dell’ uomo, esse ne costituiscono una sorta di ombra o di imago e, come tali, perpetuamente accompagnano e desiderano- e, ne sono, a loro volta, desiderate- ciò di cui sono immagini. E solo nell’incontro con l’uomo le immagini inanimate acquistano un’anima, diventano veramente vive”. *Ibidem*, pp. 44-45.

La ninfa es un todo inescrutable de originalidad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es inseparable de su devenir [ ]. Las *Pathosformeln* están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, fantasmas –en el sentido que le dio Domenico da Piacenza– alrededor de las cuales el tiempo escribe su coreografía<sup>279</sup>.

Es en el marco de lo inescrutable que estudiamos la imagen de la Ninfa-Ménade-Mujer en la obra de Picasso, observando de qué manera Picasso es capaz de capturar, recuperar y transponer la fórmula *pathos* de la Ninfa, en la representación de la mujer. La Ninfa tal como la nombra Warburg es un tipo iconográfico que expresa un movimiento externo intensificado capaz de producir en quien la ve, gozo o terror. Picasso se refiere al efecto de las formas y su necesidad personal de encontrar aquello que le permita originar emoción:

Una persona, un objeto, un círculo son figuras. Su efecto sobre nosotros puede ser más o menos intenso. Algunas están más cerca de nuestras sensaciones y producen emociones que mueven nuestras cuerdas afectivas y otras llegan de modo más directo a nuestra mente. Debo dar su lugar a todas ellas pues mi espíritu tiene tanta necesidad de emociones como mis sentidos<sup>280</sup>.

Warburg proporciona un nuevo acento a la cuestión cuando relaciona las *Pathosformeln* con dinamogramas cargados de energía que perviven en estado de ambivalencia latente. Según estudiamos en el capítulo 2, Warburg interpreta que Ghirlandaio utiliza el modelo de la ménade para generar un movimiento violento en la sociedad florentina. El recurso de las formas clásicas se apoya en el objetivo de intensificar la expresividad del personaje representado. En esta instancia, nos cuestionamos si este recurso será también utilizado por Picasso; o –formulado de otro modo– nos preguntamos: ¿a qué clase de iconotipos recurre Picasso para subvertir la “vuelta al orden” después de la Gran Guerra, que asegura el arte clásico y poder profundizar en el componente irracional, buscando las raíces anticlásicas del clasicismo?

---

<sup>279</sup> *Ibidem*, p.18: “La ninfa è un indescrivibile di originalietà e ripetizione, di forma e materia. Ma un essere la cui forma coincide puntualmente con la materia e la cui origine è indescrivibile dal suo divenire è ciò che chiamamo tempo [ ]. Le *Pathosformeln* sono fatte di tempo, sono cristalli di memoria storica [ ]”

<sup>280</sup> Picasso, Pablo. (1944). *Picasso. Poemas y declaraciones*. Darro y Genil, México. p. 36.

Como es sabido, Picasso en los inicios del siglo XX, se nutre del primitivismo refundando una nueva concepción de lo clásico. El primitivismo para Picasso se conformó en un inicio con el griego preclásico, el arte ibérico y luego por el arte de las tribus africanas.<sup>281</sup> Podríamos admitir que tanto para Warburg como para Picasso las imágenes son analizadas por el primero, y creadas por el segundo, como fórmulas que encierran pulsión de vida y de muerte, y son portadoras de temores atávicos.

El impulso clásico del gesto expresivo y del movimiento rápido deja de ser una materia literaria: se ve como una liberación respecto del realismo monótono, como la válvula de seguridad a través de la cual puede escapar la pasión. Los admirados modelos de la escultura clásica, los arcos y los relieves de triunfo ayudaron a eliminar la prohibición que el arte ascético de la Edad Media había impuesto sobre la expresión de la emoción incontinida. En esta visión de la historia del arte la representación de la *Ninfa* se convertirá en el auténtico símbolo de la liberación y de la emancipación.<sup>282</sup>

El gesto expresivo heredado de la antigüedad y representado en la *Ninfa* será el canal abierto que posibilite vehiculizar el *pathos*. Picasso apelará en ocasiones a los superlativos del gesto, emulando al arte clásico pero alejándose de las profundas raíces trágicas y en períodos anti-clásicos hará resurgir de las formas el *pathos* trágico. Nuestro objetivo se aleja de encontrar en Picasso solamente figuras femeninas tratadas à *l'Antique*, sino que se pretende orientar el análisis a la interpretación de un modelo histórico, que busca entre lo antiguo y lo moderno su espacio vital.

El concepto de *Nachleben der Antike* que legó Warburg, se adecua a lo que proponemos, en tanto Picasso no apela a la imitación de las formas sino que opera en su búsqueda, una genuina apropiación de la Antigüedad clásica. Inferimos, que de esa apropiación podremos extraer la fórmula de *pathos* de la *Ninfa*. Como es bien sabido, Pablo Picasso a partir de *Las Señoritas de Aviñon* marca el inicio del Arte Moderno. Sin embargo conjeturamos que la reinvención, transformación y quiebre en sus recursos plásticos tienen como matriz la Antigüedad clásica.

---

<sup>281</sup> Carmona, Eugenio. (2010). “¿Por qué Picasso?”, en *Picasso. La mirada del deseo*. Universidad Tres de Febrero, Caseros. p. 11.

<sup>282</sup> Gombrich. (1992). *Op. cit.* p.126.

Picasso definió las posiciones del yo subjetivo en el Arte Moderno e hizo del existir personal un valor de cambio con respecto a la existencia colectiva, pero acudió siempre, en este proceso psicológico, a las formas, a las figuras y a los símbolos de la Cultura Humanista que él mismo dejaba atrás.<sup>283</sup>

Cuando Warburg estudia el Renacimiento del arte florentino localiza la reaparición de las imágenes de la Antigüedad clásica transmitidas por medio de una memoria social. En cuanto a la teoría de la polaridad de los símbolos, Warburg se refiere a que en el curso de la historia de las imágenes, los valores expresivos que subyacen en estas, experimentan una polarización que se corresponde con la amplitud de la oscilación psicológica del poder creativo transformador.<sup>284</sup> Es en el concepto de memoria y de imagen en Picasso donde acordamos un punto de encuentro con Warburg. La selección de imágenes que encontramos en las planchas del Atlas *Mnemosyne* remite al tipo de experiencia que tenía Picasso con las imágenes que almacenaba en su memoria al visitar los museos. Picasso siempre se interesó por obras pertenecientes al pasado, al margen de los maestros de los que indudablemente recibía influencias, la Antigüedad clásica determina un *continuum* en su obra y la representación de la imagen femenina marca un *ostinato*.

Warburg aborda el concepto de polaridad nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisíaco: la gracia de lo terrible, la supremacía de la metamorfosis, la embriaguez del sufrimiento en detrimento de las apacibles eternidades. Desde esa perspectiva nos proponemos analizar la representación de la mujer en la obra de Picasso y el uso que hace el artista de los personajes mitológicos en función de lo que él mismo necesita expresar. Hélène Lasalle relaciona las características diferentes con las que Picasso rodea a cada una de las mujeres que compartieron su vida. En *Gósol* (1906), representa a Fernanda con la gracia de las estatuillas de barro cocido de Myrina. En la década del veinte destina la belleza clásica a Olga Kokhklova. María Teresa Walter, con su perfil griego, es personificada como ninfa coronada de flores. Después de la Segunda Guerra Mundial, Francois Gilot es representada como ninfa o ménade. Picasso siempre está

---

<sup>283</sup> Carmona, Eugenio. (2011). "Picasso en Chile. La belleza múltiple". Editado por Fundación Telefónica en Santiago de Chile, p. 12.

<sup>284</sup> Wind, Edgard "El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg", en *La elocuencia de los símbolos*. Alianza Editorial, Madrid, p. 69.

rodeado por una antigüedad viviente.<sup>285</sup> Sin embargo, profundizar en la vida personal del artista malagueño nos llevaría por un camino que se aleja de nuestra propuesta inicial. Picasso pone en escena los mitos en un marco atemporal anclando inagotablemente en la herencia clásica pero con la mirada puesta en su presente. Abordar la mitología clásica, no implica para nuestra investigación vincular sólo tipos iconográficos, sino constatar el producto de una dialéctica entre un impulso expresivo individual y un repertorio de formas prefiguradas que constituyen las *Pathosformeln*.

#### **4. 2. Pablo Picasso: génesis de la representación de los modelos clásicos. Antología crítica de imágenes**

“Braque me dijo un día:

-tú has amado siempre la belleza clásica-

Es cierto, aún hoy sigue siendo verdad.

No inventamos un nuevo tipo de belleza todos los años”.<sup>286</sup>

##### **4. 2. 1 Formación académica (1892-1897)**

La formación que recibe Pablo Ruiz Picasso desde la infancia hasta la primera juventud tiene una orientación hacia los cánones clasicistas. Sin embargo, la tradición anti-clasicista de la Escuela Española y su paso por Barcelona a fines del siglo XIX, se produce en momentos en que el simbolismo neorromántico y las corrientes vitalistas del irracionalismo estaban vigentes. En tal contexto, localizamos aquella contradicción básica de su formación de juventud, que le permitirá al artista malagueño transformarla en un método de supervivencia artística<sup>287</sup>.

---

<sup>285</sup> Lasalle, Hélène: “Picasso et le mythe antique”, en *Antiquités Imaginaires. La Référence antique dans l’art moderne, de la Renaissance à nos jours*. Actes de la Table Ronde de 29 avril 1994 Édités par Pfilippe Hoffman et Paul Louis Rinuy. Presses de L’École Normale Supérieure.Paris, 1996, p.221

<sup>286</sup> Micheli, Mario de: *Scritti di Picasso*. Milano: Feltrinelli, 1964, p. 89. La cita de Guttuso, proviene de su diario personal, Picasso le hizo esta declaración el 2 de febrero de 1964 en Nôtre-Dame-de-Vie, curiosamente el mismo día en que realiza una litografía en homenaje a Braque.

<sup>287</sup> Calvo Serraller, Francisco. (1992). “Revueltas modernas del clasicismo” en *Picasso Clásico*. Junta de Anadalucía Consejería de Cultura y Medio ambiente. Madrid. p. 50.

El primer acercamiento que tiene con los modelos clásicos es por medio de las copias en yeso, que se utilizaban en la educación artística de la época con fines pedagógicos. De niño, Picasso realiza los primeros dibujos junto a su padre, el pintor José Ruiz Blasco. Don Ruiz advierte el talento de su hijo, quien realiza con sólo diez años, una pintura titulada *Picador*, obra que Picasso siempre conservó. La misma, evoca la Plaza de la Malagueta donde Don Ruiz llevaba a su hijo a las famosas corridas de toros. A los once años de edad, su padre le imparte el curso de “Dibujos de adorno”. En 1892 es admitido en la Escuela de Artes de La Coruña, para seguir los cursos de copia de yeso, dibujos y copias del original.<sup>288</sup> En 1895 ingresa en la Llotja, prestigiosa Escuela de Bellas Artes de Barcelona, lugar en el que su padre es nombrado profesor.

Son conocidas las habilidades y virtuosismo del Picasso dibujante. Palau i Fabre, observa que las discrepancias por el rigor de la enseñanza del padre hacia el Picasso niño, hizo que éste sospechara que fue mutilado su genio innato. Como muestra de ello en el Carnet 103 del Museo Picasso de París, escribió: “Il ne faut pas apprendre a dessiner” (No es necesario aprender a dibujar).<sup>289</sup> Según el autor catalán, el último Picasso logrará despegar del corsé académico entre los ochenta y noventa años.

---

<sup>288</sup> En 1891 se traslada la familia de Picasso de la Málaga natal a La Coruña. Don Ruiz Blasco es nombrado profesor de dibujo en el Instituto de Guarda de La Coruña.

<sup>289</sup> Palau i Fabre, Josep. (2002). “El primer Picasso” en *Picasso*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid. p. 31.



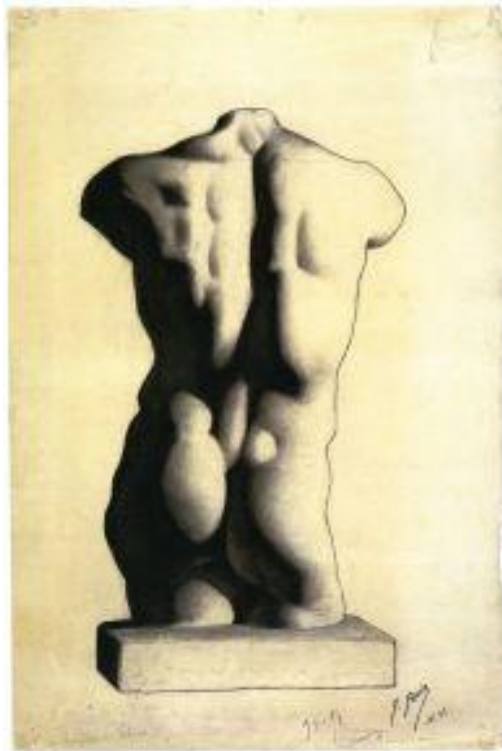


Figura 5: Estudio de torso, La Coruña. 1893. Lápiz Conté sobre papel: 49 x 31,5cm MPP.  
Z. VI: 1

Podemos observar en el estudio del torso que realiza Picasso -a la edad de doce años- la calidad del trazo, la línea modulada y, particularmente, el modelado que define la musculatura.



Figura 6: Estudio sobre el torso Belvedere. La Coruña, 1893-95. Lápiz Conté sobre papel: 52,4 x 36,7cm. MPB.

El estudio académico del torso de una escultura clásica (figuras 5 y 6), denotan el dominio técnico del dibujo en la línea continua y el manejo del valor o clave más alta en la luz y más baja en la sombra para el modelado. Advertimos idéntica calidad en la copia que realiza en 1894, de *Níobide*.



Fig. 7: *Níobide*, La Coruña, 1894: 53x 36,5. Lápiz y carbonilla. OPP. 94: 038.



Figuras 8: *Venus de Milo* (estudio), Barcelona, 1895: grafito sobre papel. OPP. 95:103 y 125.

El perfil característico de las esculturas clásicas lo encontraremos en diferentes fases de su producción artística. Picasso no dudará en desplegar su creatividad en el juego de las formas, en este caso, basada en la copia. Es notable la transposición que hace del rostro de la Venus de Milo (de la figura 8), al retrato femenino realizado en Barcelona (figura 9).



Figura 9: Busto de personaje femenino de perfil. Barcelona, 1895: grafito sobre papel 12 x 8 cm OPP.95:122.

Nos detendremos en un dibujo titulado *La musa* realizado por Picasso en Barcelona en 1899 (figura 10). *La musa*, nos remite a aquella joven que estudió Warburg en los frescos de la Capilla Tornabuoni en Santa María Novella. Como hacíamos referencia en el Capítulo 2, según Warburg, con la presencia de la Ninfa Ghirlandaio incluye elementos paganos en el fresco *El nacimiento de Juan Bautista*, (figura 11). En el caso de la *La Musa*, el joven Picasso delinea con trazos gruesos y muy ágiles la figura de la muchacha. La cabellera suelta, adornada con laureles con una línea ondulada en ritmos desordenados, remiten a las ninfas de la antigüedad, representadas con el movimiento del viento insinuado en la túnica. La musa pareciera correr presurosa, portando en su brazo izquierdo un bastidor en el que se advierte el detalle de pequeñas cuñas en las esquinas del mismo, para tensar el lienzo. Picasso plasma en el dibujo la sensualidad, el gesto expresivo y el cuerpo en movimiento de la joven, en un estilo afín a la estética del *Art Nouveau*. Encontramos aquí la primera manifestación picassiana de la fórmula de *pathos* de la Ninfa.



Figura 10: *La musa*. 1899 Lápiz Conté sobre papel: 33 x 23,5 cm MPB. OPP. 99:032.



Figura 11: *El nacimiento de Juan Bautista*. Fresco de la Capilla Tornabuoni realizado por Ghirlandaio.



En 1900, el joven Picasso dibuja a la actriz y bailarina japonesa Sada Yacco<sup>290</sup> (figura 12). Es extraordinario el dramatismo que logra condensar el artista en la representación de la actriz. Si restringimos nuestro análisis al énfasis rítmico que plasma en la línea, observaremos que el juego expresivo generado por el trazo enérgico de Picasso, al igual que las bailaoras de flamenco (figuras 13 y 14), nos permiten afirmar que tales representaciones de movimiento bailado, conducen a la idea de una danza desenfrenada muy próxima a la de las ménades. En esta época Picasso busca alternados estilos para expresarse en un lenguaje plástico aún no definido. Será notoria la diferencia con los dibujos neoclásicos que realizó hacia 1917 cuando colabora con los Ballets Russes de Diaghilev.



Figura 12: *La bailarina Sada Yacco*. París, 1900: 35,5 x 24, 5 cm. Z. I: 44.

---

<sup>290</sup> Sada Yacco, se presentó en Madrid y Barcelona. Indudablemente Picasso fue sensible al espectáculo presentado por la compañía de Yacco. El teatro tradicional japonés nunca había visitado anteriormente tierra española.



Fig. 13: *Mujer danzando*, 1901, Dibujo en tinta china. 31x 20 cm. Z. I: 315.



Figura 14: 1901. *La bailarina*: OPP 01:258.

En 1901 expone 150 dibujos en el café Els Quatre Gats, célebre lugar de encuentro de artistas y escritores modernistas (ver Capítulo 5, apartado 1). Entre París y Barcelona se desarrollará la época Azul (1901 - 1904). Instalado en París

definitivamente, en la primavera de 1904, el artista malagueño se vincula en primer término con los artistas españoles residentes en la ciudad, hasta conformar un círculo de amigos que lo acompañarán siempre: “La bande Picasso”, conformada por Max Jacob, Guillaume Apollinaire, y más tarde -hacia 1915- se suma Jean Cocteau. Por otra parte, Picasso se nutrirá del arte clásico visitando asiduamente el Louvre.



Fig.15: 1902. Barcelona. *Mujer desnuda con larga cabellera*. Z. I: 128.

Con respecto al estilo Picasso dijo:

Quizás en el fondo, yo sea un pintor sin estilo. Con frecuencia el estilo es algo que fija el pintor en la misma perspectiva, en la misma técnica, en las mismas formulaciones año tras año, a veces toda la vida. Yo personalmente no soy nada ortodoxo, soy más bien un salvaje [ ] no me sujeto a reglas.”<sup>291</sup>

No obstante la declaración formulada, es sabido que la mencionada característica define un estilo.

El dibujo *Mujer desnuda con larga cabellera* (figura 15), denota de qué manera Picasso puede realizar al mismo tiempo un tipo de dibujo clásico donde el trazo es regular y armónico, y simultáneamente elaborar las contrastantes figuras de las bailarinas anteriormente citadas. Observamos también en el óleo *Mujer desnuda con cabellos largos* (figura 16), la evocación de una *koré*.

---

<sup>291</sup> Ramírez, Juan Antonio. (1994). *Picasso. El mirón y la duplicidad*, Alianza Editorial. Madrid. p. 14.



Fig. 16: Barcelona, octubre 1902/ junio 1903. *Mujer desnuda con cabellos largos*: óleo sobre lienzo. 62,2 x 34 cm. OPP. 02:017.

#### 4. 2. 2 Gósol primera fase orientada a la Antigüedad

Las obras realizadas en Gósol<sup>292</sup> expresan una nueva búsqueda de la imagen y una transposición de estilo. Picasso retorna a la Grecia arcaica y clásica, retomando las raíces mediterráneas. Encuentra en los *kouroi* y *korai* una nueva clave para la representación de la figura humana. En la fase gosoliana, adopta para sus modelos representados, poses clásicas en un estilo innovador afín a la tradición latina del mundo mediterráneo.

Si observamos el óleo *Meneur de cheval* (figura 17), advertimos en la representación del joven desnudo una reminiscencia de la estatuaria antigua que -como decíamos- evoca a un *Kouros* griego. Tanto la figura del joven como el caballo son austeros y simplificados. En la gama cromática se incorporan los ocre, tonos terrosos en clave alta y media.

---

<sup>292</sup> Picasso viaja con su compañera Fernande Olivier a un pequeño pueblo de Cataluña, Gósol. El artista experimenta un cambio de estilo y se aleja de las figuras estilizadas y exangües, características que develan su admiración por el Greco, del periodo azul (1901 y 1904) y que canalizaron la profunda tristeza que le ocasionó el suicidio de su amigo Casagemas ante la negativa de la joven parisina Germaine de casarse con él.





Figura 17: *Meneur de cheval*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela: 220,6 x 131,2 cm.

Jean Leymarie señala que en esta fase Picasso invierte el sentido de la arqueología que pasa de la gracia praxiteliana a la rudeza arcaica de los *Kouroi*, remontando hacia la forma primitiva que encarnan los desnudos geometrizados: “los rostros fijos en el estupor intemporal de la máscara que domina el cuerpo resumido en una masa estática y compacta.”<sup>293</sup>

En la figura 18 encontramos a una joven con un tamboril que denota mayor movimiento que el joven de la figura 17. El brazo izquierdo elevado hacia arriba, con el codo en ángulo es un gesto reservado para las representaciones de las danzas rituales arcaicas: Picasso se aproximaba así, a un sistema de representación del tipo escultórico. La transformación entre las figuras estilizadas y sentimentales de los saltimbanquis (1905), en un estilo próximo al desarrollado por Puvis de Chavanne, y la calidad escultórica y clasicismo de los desnudos de 1906, fue una respuesta de Picasso al clima cultural e intelectual de los primeros años del Siglo XX<sup>294</sup>. Picasso adhiere al

---

<sup>293</sup> Leymaire, Jean. (2007). “Picasso et la Méditerranée”, en *Picasso et la Méditerranée*. Musée de Saint Tropez. p. 24

<sup>294</sup> Mc Cully, Marilyn. (1992). “Picasso y el clasicismo mediterraneista en 1906” en *Picasso Clásico*. Junta de Andalucía Consejería de Cultura y Medio ambiente. Madrid, p. 69.

movimiento mediterraneista de Francia y España. Mc Cully sugiere que el clasicismo emergente perseguía una vuelta al orden que implicaba la atemporalidad en oposición a impresiones fugaces, el rechazo a la decadencia de recursos atmosféricos y simbólicos para lograr valores expresados en formas armónicas y solidez en la forma en detrimento de lo puramente decorativo. Lo más genuino de los modelos clásicos para el inicio de la centuria, podría encontrarse en la Grecia arcaica y en la cultura del Mediterráneo. La mencionada tendencia tuvo su fuente en el *Noucentisme* y el movimiento catalán, con uno de los mentores teóricos y amigo de Picasso: Eugeni d'Ors.

Por otra parte, destacamos un hecho muy significativo que se produjo en ocasión de una exposición colectiva en el Salón de Otoño (1905), donde junto a los fauvistas se incluyó una pequeña retrospectiva de Jean-Dominique Ingres y algunas obras de Cézanne<sup>295</sup>. Consideramos que la filiación que encontraremos con Ingres y Cézanne por parte de Picasso fue más que significativa a partir de la mencionada exposición, y le permitió abrir un canal de unión entre el espíritu clasicista moderno con el cubismo que fundaría junto a Braque, tema que desarrollaremos más adelante.



Figura 18: *Joven con tamboril*. París, 1906. Óleo sobre tela: 43,8 x 22,2 cm. OPP. 06 :253.

En relación con la figura 18, encontramos una actitud más natural en la figura 19, por el juego rítmico del trazo y la frescura con la que la joven se peina los cabellos. La

---

<sup>295</sup> Warncke, Carsten-Peter. (1992). “En el laboratorio del arte 1906/07” en *Pablo Picasso 1881-1973*. Tomo 1. Traducción: Pedro Guillermet. Benedikt Taschen. Colonia. p. 143.

bailarina de la figura 20, nos da la impresión de estar posando más que bailando, en tanto la joven bailarina de la figura 21 presenta su torso y cabeza levemente inclinados hacia atrás, abandonada en el placer del movimiento.

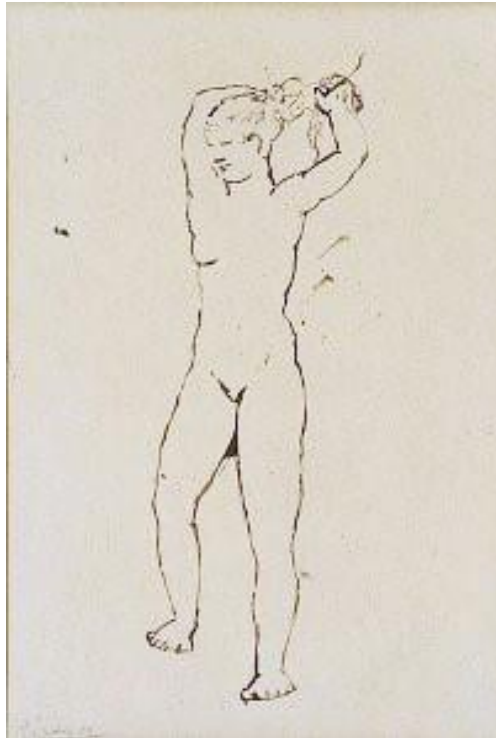


Figura 19 *Mujer desnuda peinándose*. París-Gósol, 1906. Lápiz sobre papel: 43,8 x 22,2 cm. OPP.06: 401.



Figura 20. *Bailarina*. París-Gósol. Pluma y tinta: 17,5 x 12 cm. OPP. 05:150.

Coincidimos cuando Marie-Laure Bernadac observa que el período de Gósol es una etapa fundamental en la afirmación de la madurez artística de Picasso, momento en el que surgirá el fermento de la primacía de lo visual independientemente de las referencias literarias<sup>296</sup>. La antigüedad que reinventa Picasso se orientará hacia lo cotidiano y familiar.

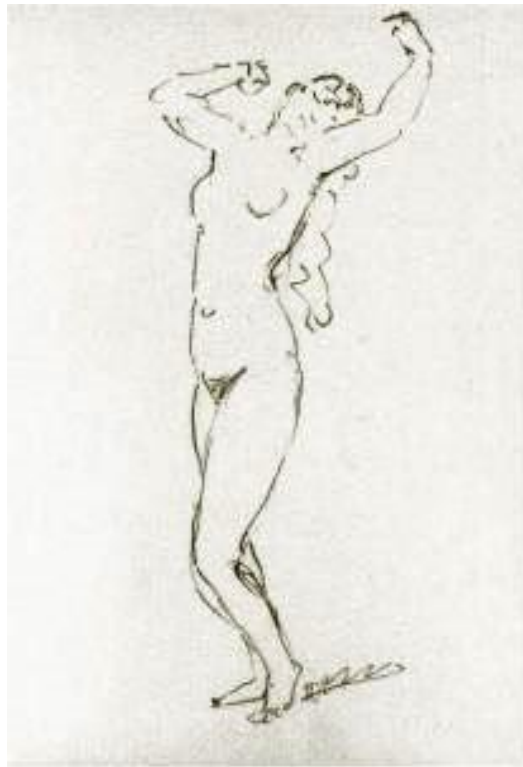


Figura 21. Estudio para el harén: *La bailarina* París-Gósol, 1905/06. Lápiz sobre papel: 17,5 x 12 cm. OPP. 05:159.

En *El Harén* (figura 22), Picasso filtra la observación de la antigüedad a través de una evocación de *El baño turco* (1863) de Jean-Dominique Ingres. Las mujeres en esta obra se descubren en la intimidad de su aseo personal y los cuerpos son presentados individualmente en un cadencioso ritmo, pero sin relación entre ellos. Picasso retornará al influjo de Ingres entre 1918 y 1919, en lo que se conoció como *retour à l'ordre*.

---

<sup>296</sup> *Picasso et la Méditerranée*. Éditions Pinacothèque National et Musée Alexandre Soutzos. Athènes Mars, 1983, p. 103.



Figura 22: *El harén*, 1906. Óleo sobre lienzo. 154 x 110 cm OPP 06:038.

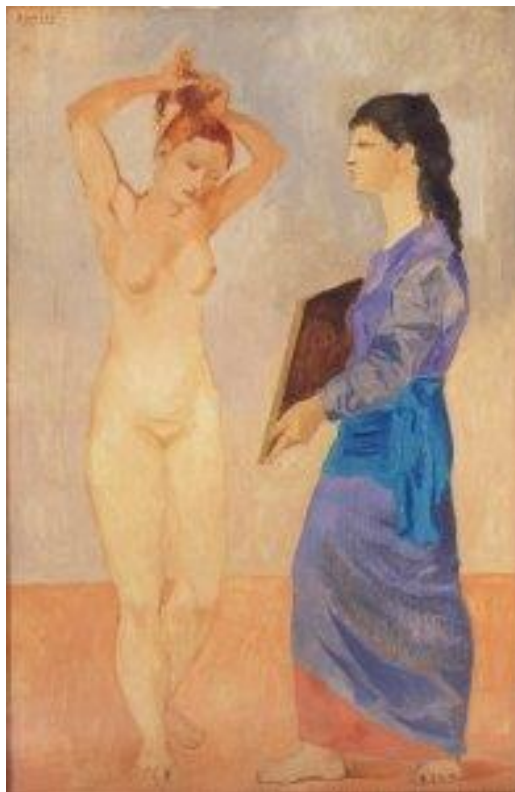


Figura 23: *La Toilette*. Gósol, 1906. Óleo sobre lienzo: 151,1 x 99.1. OPP.06: 018.



Figura 24: *Retrato de Lola*. Barcelona 1897-1898. Lápiz sobre papel: 23, 1 x 17 cm OPP. 99:052, Z. VI:131.



Figura 25: *Cabeza de mujer con chignon*. Gósol, 1906. Lápiz y acuarela sobre papel: 40 x 30 cm. OPP 06: 088.;Z. XXII:393.



Como ejemplo de la transposición de estilo que realiza Picasso, comparamos dos retratos de épocas diferentes: el de su hermana Lola realizado en Barcelona en 1898, (figura 24), en clave naturalista, y el retrato hecho en la villa catalana de Gósol en 1906 (figura 25). Podremos observar que se asemeja al estilo de la figura 15, dado que pierde el carácter individual y los rasgos angulosos simplificados a través del trazo nos remiten a una vuelta a la Antigüedad. La producción gosoliana tendrá reminiscencias de la antigüedad con el agregado de un clasicismo mediterraneista; Picasso desarrollará un nuevo lenguaje plástico.

#### **4. 2. 3. Las señoritas de Aviñon: puente de lo primitivo a lo moderno**

En el año 1906, una serie de acontecimientos marcarán una nueva dirección en la iconografía picassiana: la exposición en el Museo del Louvre de esculturas ibéricas encontradas en el Cerro de los Santos y en Osuna y el acercamiento a través de Gertrude Stein<sup>297</sup> con los fauvistas Matisse y Derain. Gertrude le presentará a Matisse, por intermedio de quien Picasso descubrirá el arte negro. Por su parte, Dérain le recomendará visitar en París el Museo Etnológico del Trocadero.



Figura 26: *La coiffure (Fernande)*. Gósol-París, 1906. Óleo sobre lienzo: 126 x 90,7 cm. OPP. 06:075.

---

<sup>297</sup>Gertrude Stein (1874-1946), escritora y coleccionista norteamericana, se radicó París con sus hermanos en 1903. Su amistad con Picasso jugará un rol decisivo en el destino artístico de Picasso.

En el óleo *La coiffure* (figura 26), advertimos el cambio orientado hacia una estilización arcaica que empieza a manifestarse en sus obras, sin dudas influenciado por la estatuaria ibérica que lo acompañará hasta llegar al precubismo de *Las señoritas de Avignon*, en 1907. Acordamos con Hélène Lassalle<sup>298</sup> cuando observa que en cada fase en la que Picasso aborda la Antigüedad lo hace utilizando un doble recurso: por una parte se apropia de los motivos de la Antigüedad y al mismo tiempo hace una lectura à *l'Antique* remitiendo a las fuentes.

Durante su permanencia en Gósol, en el verano de 1906, Picasso iniciará el proceso de bocetos y estudios previos que conducirán a una obra fundamental para el arte Moderno: *Las señoritas de Aviñon*. Considerando el significativo número de estudios realizados por especialistas en el tema, algunos serán analizados en el Capítulo 5, apartados 2 y 3, en particular aquellos que se refieren a la influencia del pensamiento de Nietzsche acerca de lo dionisiaco.

Como abordaje preliminar al estudio de *Las Señoritas...*, consideramos necesario conocer el relato que hace el mismo Picasso a Malraux sobre la decisiva experiencia que tuvo al visitar el Museo Etnográfico del Trocadero:

Cuando fui al Trocadero, no me gustó. El Mercado de Pulgas. El olor, no había nadie. Quería marcharme pero no me fui. Me quedé. Comprendí que era muy importante: algo me estaba ocurriendo. Las máscaras no eran como las restantes esculturas. No lo eran en absoluto, eran cosas mágicas [ ] Comprendía para qué utilizaban los negros sus esculturas [ ] Los espíritus, el inconsciente (la gente no hablaba demasiado de esto), la emoción, todo es la misma cosa. Comprendí por qué era pintor. Completamente solo en aquel espantoso museo, rodeado de máscaras de muñecas hechas por los pieles rojas, de maniqués polvorientos. *Les demoiselles d'Avignon* debieron surgir ese mismo día, pero de ninguna manera por las formas, sino porque era mi primer exorcismo pictórico.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Lassalle, Hélène: “Picasso et le mythe antique”, en *Antiquités Imaginaires. La Référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*. Actes de la Table Ronde de 29 avril 1994 Édité par Philippe Hoffman et Paul Louis Rinuy. Presses de L'École Normale Supérieure. Paris. 1996. p. 227.

<sup>299</sup> Texto citado en Richardson, John. (1997). *Picasso. Una biografía*. Vol. II, 1907-1917. Traducción: Adolfo Gómez Cedillo, Rafael Jackson Martín y Fernando Villaverde Landa. Alianza Editorial. p. 25.



Este comentario de Picasso no sólo permite identificar el efecto que produjeron las máscaras en su visita al museo sino también, relacionar las indagaciones warburgianas sobre el proceso artístico. El historiador alemán se refería al proceso de creación artística donde interviene una doble memoria: la individual y la colectiva -tema que se evidencia en el comentario de Picasso cuando antepone la magia-. Si recordamos lo abordado en el capítulo 2, la memoria se centra, según Warburg, en la fuerza de las personalidades pasionales-fóbicas para crear un estilo artístico. En la expresividad y gestualidad de las imágenes antiguas, el historiador encuentra la manifestación de las fobias humanas. Se conoce a través de especialistas en Picasso -como Richardson, Cabanne o Daix- la particular tendencia de Picasso hacia la superstición, pensamiento mágico. Warburg observaba que el espacio para el pensamiento impone por medio de la magia un primer umbral De este modo sospechamos que nuestro artista vincularía el *Denkraum* al que se refería Warburg con la emoción, el inconsciente, y el conjuro pictórico que pudo plasmar en *Las señoritas de Aviñon*.

Richardson observa que en algunas ocasiones, Picasso desmentía sus propios dichos, como el hecho que se produjo en 1939 cuando el crítico Alfred Barr aseveró que *Las señoritas de Aviñon* era la obra maestra del llamado periodo negro del artista malagueño. Ante tal declaración el mismo Picasso se ocupó de que su amigo Christian Zervos desmintiera tal afirmación<sup>300</sup>. Zervos se encargó de explicar que según Picasso los críticos no se habían tomado el trabajo de analizar *Las señoritas*... ni de encontrar una similitud entre las estructuras de cabezas, formas de ojos y orejas relacionadas con la estatuaria ibérica en lugar de la africana.

Centrándonos en la afirmación de Picasso ya citada y al margen de las modificaciones que el artista hiciera sobre sus propios comentarios, nos interesa resaltar dos cuestiones relevantes para nuestra investigación: por una parte, el ya mencionado pensamiento mágico como toma de posesión, y por otra, el proceso creativo como exorcismo. Estos elementos nos inducen a formular las siguientes preguntas: El uso de la máscara ¿sería un recurso plástico expresivo o respondería al pensamiento mágico del artista malagueño? Por otra parte, en caso de desconocer Picasso los rituales y la función de las máscaras en los mismos para qué realizar esa especie de montaje forzado

---

<sup>300</sup> Richardson observa que el estallido de la Segunda Guerra Mundial retrasó la publicación del desmentido de Picasso que apareció en el prólogo al Vol. II del *Catalogue Raisonné* de Christian Zervos. *Ibidem* p. 445.

de una de las máscaras sobre el rostro de la mujer de que mira hacia el frente o en la parte superior del mismo lado derecho que se asoma. ¿Qué motivos exhortarían a Picasso a realizar un “exorcismo” con *Las señoritas de Aviñón*?, ¿Cuál sería el exorcismo que Picasso necesitaba llevar a cabo?, ¿Qué poder le adjudicaría Picasso a las máscaras de las dos mujeres de la derecha?

La composición reúne a cinco mujeres desnudas que se imponen por su actitud corporal hacia quien observa. Sus ojos abiertos e inquisidores, denotan manejo, dominio y complicidad sobre lo que ofrecen. En la parte inferior del cuadro centrado en un primer plano se exhiben-ofrecen frutas depositadas, con cierta ironía y humor, en el ángulo de una supuesta mesa.

Las poses de las mujeres responden, según Juan Antonio Ramírez, no solamente a una interpretación de Picasso sobre las máscaras africanas o sobre la estatuaria ibérica sino también a una resonancia del primitivismo etnológico de los fotógrafos de la época<sup>301</sup>. Picasso elaboró cuerpos femeninos que se exhiben, ofrecen y podríamos decir que magnetizan y producen un gran efecto en quien los observa, por su imponente y hasta agresiva presentación.

La brutalidad materialista de la situación concuerda con el salvaje primitivismo de los recursos pictóricos, con el descoyuntamiento despiadado de todas las tradiciones. Sostendremos, pues, que la gran revolución artística iniciada aquí por Picasso no habría podido hacerse tan fácilmente con otro tema cualquiera: el desnudo de interior, dispuesto para el amor mercenario, era lo que hacía plausible su aventura rupturista; el derribo de las ilusiones moralizantes inherentes a la pintura *pompier* se reforzaba mediante el arrasamiento simultáneo de su complejo sistema de convenciones visuales<sup>302</sup>.

Tras la categórica y esclarecedora afirmación de Ramírez, y reconociendo que esta obra despertó el interés de muchos investigadores y especialistas en el tema, nuestro estudio sobre la fórmula *pathos* de la Ninfa nos alienta a realizar un aporte. Si bien acordamos con Ramírez en cuanto al enfoque sobre la brutalidad materialista y el acusado primitivismo de los recursos plásticos, entendemos que la ruptura es

---

<sup>301</sup> Ramírez, Juan Antonio. (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela. Madrid. p. 36.

<sup>302</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

determinada por el sistema de representación que utilizó Picasso. Sin embargo, las formas representativas y significantes de las *Pathosformeln* se presentan en estado de latencia como genuino núcleo de la experiencia humana. Las formas primitivas, el uso de las máscaras, marcan un retorno hacia lo atávico y misterioso. Los rostros no expresan un carácter individual por medio de gestos pero el conjunto se impone como una masa compacta y viva. La animalidad de los cuerpos cristalizados potencia el *pathos* erótico y agresivo que se desprende de ellos.

En el presente capítulo, nuestro estudio sobre *Las señoritas de Aviñon* (figura 31), está consagrado a identificar el modo en que Picasso se apropia de las fórmulas de *pathos* de la Antigüedad, muy lejos de la copia literal. En tanto que en el Capítulo 5, apartado 3, estudiaremos la influencia del pensamiento de Nietzsche sobre lo dionisiaco en Picasso y la expresión de lo dionisiaco en la obra que nos ocupa.

Carlo Ginzburg en *Au-delà de l'exotisme: Picasso et Warburg*, sugiere un estudio más complejo en relación a la simple afirmación sobre la presencia del arte de Oceanía y África. Ginzburg parte de los dibujos previos de *Las Señoritas de Aviñon*, y del estudio que hace Picasso de las proporciones humanas entre los meses de abril y mayo de 1907. Nuestro artista desarrolla en Gósol, como ya fuera señalado, entre otras obras *El harén*, pero simultáneamente sabemos que realiza varios retratos de un viejo contrabandista, Joseph Fontdevila, quien les arrendaba a Picasso y a su compañera, una habitación durante su estadía en Gósol. El rostro anguloso de Fontdevila (figura 27), preludia un desarrollo que culminará en la paradigmática obra.

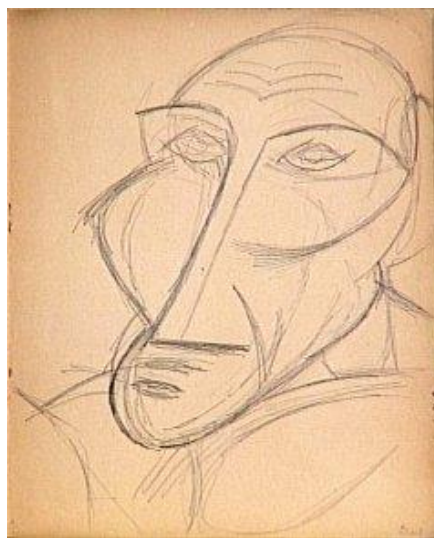


Figura 27: *Cabeza de Josef Fontdevila*. París, 1907. Lápiz de plomo, 31,2 x 24,7 cm. Z. VI: 966

Ginzburg señala que si bien la obra que nos ocupa tiene influencia del arte ibérico, lo tiene también del arte antiguo en el sentido más amplio del término, ya que en *Las Señoritas...* está implícito lo que había alimentado la tradición académica y lo que la misma había eliminado.<sup>303</sup> Por otra parte, el historiador se refiere a la indagación por parte de Picasso de tarjetas postales eróticas y “colonialistas” de Edmond Fortier<sup>304</sup> que el artista coleccionaba. Las postales, le permitieron a Picasso, decodificar las fotografías de mujeres africanas dispuestas, por el mismo Fortier, frente al objetivo de la cámara en una organización afín a la tradición pictórica europea. Esto define por parte de Fortier, una manera de incluir en sus fotografías la tradición figurativa occidental en tipos étnicos senegaleses, sudaneses y de otras regiones de África occidental. Ginzburg observa que Fortier sigue un modelo inspirado en el arte europeo y más particularmente en el griego, como si el fotógrafo francés imitara una suerte de friso del Partenón<sup>305</sup>. Por otra parte, el sistema de ordenar el grupo en dos filas, unos arriba y otros abajo (como podemos observar en las figuras 28 y 29), característico de la fotografía etnográfica, seguramente incomodó a los sudaneses, que no miran directamente a la cámara.

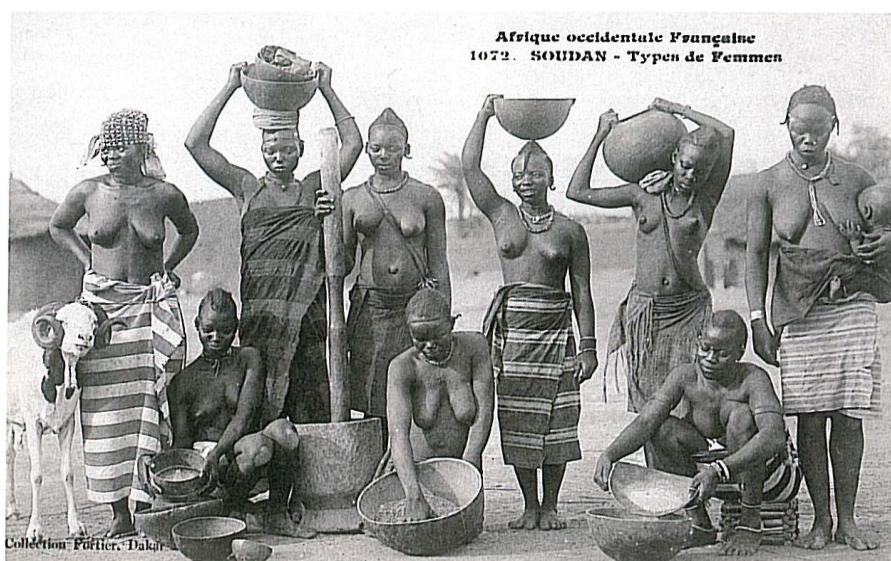


Figura 28: Tipos de mujeres de África. Edmond Fortier, 1906. Archivo Picasso. Museo Picasso de París.

<sup>303</sup> Ginzburg, Carlo. (2003). “Au-delà de l’exotisme”, en *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Gallimard/Seuil. Paris. p. 109.

<sup>304</sup> Edmond Fortier, fue un fotógrafo francés que vivió en Dakar desde el 1900, fue editor de postales del África occidental. Entre 1900 y 1905 realizó trabajos fotográficos en Senegal y Guinea, entre 1906 y 1910 en Senegal, Mali (Sudán), Côte d’Ivoire y Benin. Publicó aproximadamente 3.300 fotografías en las que se observaban las costumbres, rituales y tareas que realizaban, mujeres, hombres, ancianos y niños. Datos extraídos de Edición del Servicio Postales de Edmond Fortier Dakar-Senegal. Centro Edmond Fortier: [www.fortier.nl](http://www.fortier.nl).

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 106.



Figura 29: Mujer malinesa, África occidental. Edmond Fortier, 1906. Archivo Picasso, MPP

Acordamos con Ginzburg cuando sostiene que en *Las señoritas...*, el conflicto entre las fuerzas figurativas heterogéneas, es decir la yuxtaposición del clasicismo y de elementos de la tradición figurativa no europea, resume simbólicamente el proceso histórico que deviene de una tradición cultural que había proporcionado justificaciones ideológicas en la conquista europea del mundo. No obstante, Picasso va más lejos de lo que implica la fotografía colonial. Merece un examen atento la cita que hace Ginzburg sobre el artículo de Y. A. Bois<sup>306</sup>, quien remite a la metáfora de la Medusa (castración), que en el caso de *Las señoritas...* explica la supresión de la alegoría, el estudiante con una calavera en la mano y el marinero centrado en la obra, por la violencia de la versión final. Sólo la aparición del elemento salvaje-primitivo habría permitido a Picasso la reformulación del mito de Medusa<sup>307</sup>.

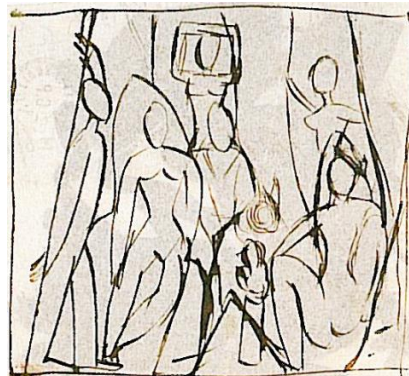


Figura 30: Estudio para *Las Señoritas de Avignon*, mayo de 1907. Lápiz y tinta negra sobre papel. MPP

<sup>306</sup> Ginzburg refiere al artículo de Bois: "Painting as Trauma", en *Art in America*, 76, junio 1988. p. 173.

<sup>307</sup> Tema que se abordaremos en el Capítulo 6, apartado 2.1.





Figura 31: *Las señoritas de Aviñon*. París, 1907. Óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm. Z. II (a): 18. MoMA



Figura 32: *Venus Anadiómena*, Jean-Auguste-Dominique Ingres. Museo Condé (1808-48). Óleo sobre tela: 162 X 92 cm.

En contraposición a los elementos primitivos mencionados, indicamos que la pose de la segunda mujer, de izquierda a derecha, tiene reminiscencias de la *Venus Anadiómena* de Ingres (figura 32). De igual modo la figura centrada en el cuadro, remite a la estatuaria helenística. La expresiva presencia de los cuerpos convive con las dos figuras con máscaras de la derecha y la del extremo izquierdo. Decimos que el laboratorio de formas, que constituye *Las señoritas...*, podría ser resultado del impacto que produjo en Picasso la exposición ya mencionada de 1905, en la que los colores saturados utilizados por los fauvistas, el gesto expresionista, el clasicismo filtrado de Ingres, más la lógica de planos y color de Cézanne, despliegan de manos del artista malagueño, un *Nachleben der Antike* de nuevo cuño.

Ginzburg ofrece un lúcido aporte sobre el tema en cuestión, cuando se refiere a la yuxtaposición de los resabios del clasicismo y los elementos tomados de las tradiciones figurativas no europeas que condensan *Las señoritas...* El mencionado proceso histórico está, para Ginzburg, resumido simbólicamente en *Las señoritas de Aviñon*. En este contexto el historiador observa: “si Picasso era capaz de descifrar los códigos de las imágenes de África [ ] es gracias a la capacidad de inclusión, real y potencial, de la

tradición figurativa en la que se formó.”<sup>308</sup>En este punto coincidimos con la perspectiva del historiador italiano cuando se refiere a la tensión de dos polos antagónicos como pueden representarlo la tradición clásica frente a lo primitivo. El gesto subversivo que menciona tanto Ginzburg como Steinberg,<sup>309</sup> observado en términos de apropiación, implica que la comprensión de las culturas no europeas se formalizó con los mismos instrumentos que permitieron dominarla.

En otro orden, consideramos oportuno mencionar el vínculo que establece entre Picasso y Warburg. El historiador italiano remite a este último, con motivo del viaje que realizó entre 1895 y 1896 a Oraibi, nuevo México cuando tuvo la oportunidad de participar como observador de la ceremonia del ritual de la serpiente de los indios Pueblo (ver Capítulo 2, apartado 1). Warburg en sus indagaciones sobre el *Nachleben der Antike*, comprendió que era necesario extender el estudio de los fenómenos culturales allende las fronteras europeas, que “la multiplicidad cultural debe ser formulada en un lenguaje específico: si se diluyera en un esperanto sin color desaparecería”. Coincidimos con Ginzburg cuando afirma que es la tradición clásica, la que construyó el primitivismo; precisamente Picasso, pudo iniciar el nuevo estilo formal por el conocimiento que poseía del lenguaje clásico europeo.

Aquello que Picasso comenzó en la primavera de 1907, el escenario del burdel del *carrer d’Avinyó* de Barcelona - conocido por el mismo artista- que en los primeros bocetos incluía la presencia de un estudiante de medicina y un marinero frente a cinco prostitutas del burdel, sin las presencias masculinas señaladas y con la impactante composición de cinco mujeres que desafían, amenazan y se imponen. Como decíamos, la animalidad de los cuerpos femeninos acomete bajo el signo de eróticas y agresivas esfinges mudas.

#### **4. 2. 4. La *Pathosformel* de la Ninfa en el Cubismo analítico y sintético**

En el primer capítulo del libro *Meditations esthétiques. Les peintres cubistes* publicado en 1913, de Guillaume Apollinaire, abre paso a la expresión del movimiento cubista cuando afirma:

---

<sup>308</sup> Ginzburg. (2003) *Op. cit.* p. 111: “*Mais si Picasso a réussi à déchiffrer les codes des images africaines [ ] c’est grâce à la capacité d’inclusion, réelle et potentielle, de la tradition figurative au sein laquelle il avait grandi.*”

<sup>309</sup> Ver Capítulo 5, apartado 3.



la pintura se purifica en occidente con aquella lógica ideal que los pintores antiguos transmitieron a los nuevos como si les diesen la vida [ ] Para eso es necesario abarcar con una mirada el pasado, el presente y el futuro [ ]. Los contrabandistas de las formas no defraudarán nuestras estatuas de sal ante la aduana de la razón.<sup>310</sup>

Como es sabido, el cubismo es un movimiento pictórico cuya idea de representación se aleja de la renacentista. La perspectiva tradicional es sustituida por un sistema de representación que incorpora múltiples puntos de vista. Tanto la figura como el fondo, se reducen a planos y dan paso a un tipo de representación subjetiva y fragmentada. A la cabeza de este movimiento se encuentran Picasso, Braque y Juan Gris. Nos abocaremos a estudiar dos obras en la fase cubista de Picasso, una del cubismo analítico (1907 - 1912) y otra del sintético (1912 - 1915). En las primeras obras realizadas con posterioridad a *Las Señoritas de Aviñon*, Picasso parte de la forma y no del color; sin embargo, las tonalidades obedecen a las leyes internas de la composición teniendo relativa importancia la relación con el modelo que se reproduce. Volúmenes aplanados, distorsiones plásticas, planos superpuestos, múltiples puntos de vista, etc.

La obra seleccionada para este análisis es *La danse aux voiles* (figura 33). En la misma, la textura definida por las líneas, los planos superpuestos de la figura femenina y el fondo, permiten una ambigüedad entre figura y fondo. Produce la impresión de ser una talla en facetas. Esta fase del cubismo, lejos de presentar un juego cromático, se reduce a la monocromía. El cuerpo femenino es geometrizado, sin embargo, la figura femenina remite a una Venus. Didi-Huberman sugiere que el cuerpo del *Nacimiento de Venus* (1484-1846) de Sandro Botticelli, es parecido al mármol: bello y frío. Es un desnudo casi mineral en palabras del autor, un desnudo deserotizado, sublimado, perfecto, ideal.<sup>311</sup> Una Venus que deja de ser vulgar y sensual para ser celeste y permite realizar una transpolación con la obra de Picasso que nos ocupa. La representación de esta venus desconocida cuenta con las líneas curvas necesarias que aseguran visualizar el volumen insinuado por una especie de plumado de líneas continuas y paralelas en muslos, glúteos y senos. Estamos en pleno cubismo analítico y la *Pathosformel* de la

---

<sup>310</sup> Apollinaire, Guillaume, citado en De Micheli, Mario. (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Traducción: Ángel Sánchez Gijón. Alianza Forma. Madrid. p. 306.

<sup>311</sup> Didi-Huberman, Georges. (2001). *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. Éditions Gallimard. Roma. p. 12.

Ninfa emerge inexorablemente del mar cubista, como la Venus de Ingres para Picasso o la de Botticelli para Warburg. La latencia de la antigüedad palpita debajo de nuevas formas de representación.



Figura 33: *La danse aux voiles*. París 1907. Óleo sobre lienzo 152 x 101 cm. Z.II (a):47. MHSP

En *La muchacha de la mandolina* (figura 34), realizada en París en 1910, podemos considerar que Picasso continúa aplicando los principios del cubismo, fragmentando las formas y realizando un tratamiento facetado de los volúmenes en un intento de desintegración de la forma unitaria y de quitar la expresión individual. El tratamiento cromático se limita al uso de tonos tierra, cálidos y fríos con un neto modelado del color en planos reducidos. No obstante más allá de la aplicación y combinación de los principios cubistas, frente la obra podemos distinguir una estilizada figura femenina con mandolina. Este motivo nos hace reflexionar sobre el uso de reglas internas por parte del artista y de una necesidad propia de subvertir sistemáticamente las

mismas. Siguiendo a Brigitte Léal, en *La muchacha de la mandolina*, “el motivo ilustra, no una destrucción, sino una construcción descompuesta en elementos internos”.<sup>312</sup>



Figura 34: *La muchacha de la mandolina*. París 1910. Óleo sobre tela: 100,3 x 73,6 cm. Z. II (a):235. MoMA

Mario De Micheli, escribe certeramente que en la fuga de contradicciones que implica la producción picassiana hay un elemento que se mantiene en lo extenso de su obra: la conciencia del mundo objetivo. Y tal como reafirmó Gertrude Stein “la validez objetiva de lo real es el baluarte de su poética”<sup>313</sup>, en pleno cubismo sintético cuando la imagen del objeto queda disuelta y sólo aparecen algunas partes de dicho objeto visto desde múltiples puntos de vista. Cuando retornaba al uso del color de los fauvistas que empleó en *Las señoritas de Aviñon*, Picasso trabaja en *Mujer en camisa en un sillón*, (figura 33), realizada en París en otoño de 1913. Surge allí con toda su intensidad la

---

<sup>312</sup> Léal, Brigitte. (2003). “1910 -1916” en Léal, Brigitte, Piot, Christine, Bernadac, Marie Laure: *Picasso total, 1881-1973*. Traducción: Ramón Íbero Ediciones Polígrafa. Barcelona. p. 145.

<sup>313</sup> *Ibidem* p. 196.

representación de lo femenino, la fórmula de *pathos* de la Ninfa manifiesta su presencia a través de nuevas investigaciones formales. La mujer se presenta en planos superpuestos en una gama cromática desde los complementarios ocres anaranjados y violáceos hasta el uso de tonos tierra cálidos y fríos que determinan mayor contraste con el fondo.

La ubicación de la mujer sentada en el sillón sugiere monumentalidad. Si bien la anatomía está sugerida, no faltan elementos para conformar el conjunto de la figura humana: cabeza triangular y cabellos que caen con movimiento ondulado al costado izquierdo, con sus senos vistos desde los ángulos superior e inferior, un torso cónico que exhibe el ombligo, una camisa blanca caída sugerentemente hasta la cintura, nos presenta una imagen dialéctica, entre las características del cubismo sintético, en las que debemos analizar en detalle el objeto e ir uniendo las partes separadas del mismo y el “desvío” del artista malagueño de las reglas propias del movimiento. El cientificismo del cubismo, seguido por Léger, Braque<sup>314</sup> y Juan Gris nunca es tomado a pies juntillas por Picasso. En esta obra, si bien el tratamiento no es naturalista, algunos elementos como los senos, el vello de las axilas, el ombligo en círculo perfecto y el detalle de la camisa caída, permiten ver más de lo que muestra. La joven es presentada por Picasso en la intimidad de un interior, con un periódico en la mano izquierda, semi desnuda.

Picasso conservaba entre sus objetos preciados una máscara wobé. Advierte John Golding, que en dichas máscaras, como en las obras del cubismo sintético las formas dispares y abstractas “se acoplan de tal modo que adquieren una significación representacional simbólica. La idea de convertir la pintura en un lenguaje de signos fascinaría a los surrealistas.”<sup>315</sup> Basándonos en la estética preconizada por André Bretón, *Mujer en camisa en un sillón* (figura 35), será doce años más tarde, para los surrealistas, una anticipación de la pintura que caracterizará el movimiento. El mentor del Surrealismo elogiaba en Picasso su capacidad para trascender el cubismo por medio

---

<sup>314</sup> La amistad entre Picasso y Braque comenzó en 1907. La proximidad y su trabajo en colaboración fue más significativa entre 1910 y 1912. Al finalizar la jornada de trabajo se visitaban en sus respectivos ateliers para ver lo que habían realizado. La declaración de la guerra en 1914, determinó el final de la colaboración entre ellos. Ambos, en los primeros tiempos, prefirieron mantener sus obras en el anonimato.

<sup>315</sup> Golding, John: “Picasso y el surrealismo”, en *Picasso 1881-1973*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 87.



de violentos impulsos pasionales.<sup>316</sup> Analizaremos en el Capítulo 6, la posible concomitancia de Picasso con las poéticas surrealistas.



Figura 35: *Mujer en camisa en un sillón*, París, 1913. Óleo sobre lienzo: 148 x 99 cm.

Z. II (b): 522. Colección particular

El juego de contradicción es permanente en Picasso. Paul Éluard sintetiza la poética picassiana de una manera lúcida:

Picasso, a despecho de las nociones en torno a lo real objetivo, restableció el contacto entre el objeto y quien lo ve y quien, en consecuencia, lo piensa; él nos

---

<sup>316</sup> Brassäi. (1996). *Conversaciones con Picasso*, Traducción de Tirso Echeandía. Ediciones Aguilar. Madrid. p. 42

dio las pruebas inseparables de la existencia del hombre y del mundo de la forma más audaz y más sublime.<sup>317</sup>

Reforzando esta idea, Rosalind E. Krauss observa en la etapa de los primeros *collages* de Picasso y su retorno al neoclasicismo, que el arte se transforma en el contenido representativo del arte, ya sea cuando se aproxima a la escultura arcaica o cuando se acerca a Ingres para concebir la serie de retratos que se inicia en 1915 con Max Jacob y entre la serie, el de su mujer Olga Koklova (ver figura 1). De este modo, para la autora, con el fraude del baño de oro del naturalismo, “el arte ingresa en la obra como una imagen y no como lo que Adorno llamaría la “autorrealización” de un proceso histórico”.<sup>318</sup> En este caso la autora hace alusión a los aportes hechos por Picasso y Braque de nuevos medios de expresión como el *collage* y *assamblage*, recursos que serán utilizados desde el dadaísmo en adelante.

Para Krauss el recurso del pastiche en Picasso se relaciona con lo que Adorno alude como fraude. El pastiche sería una burla del proyecto modernista que buscaba a través del control del medio mismo una autorrealización, una versión falsificada de la inmanencia modernista.<sup>319</sup> Sin embargo consideramos que Picasso, fiel al devenir de los procesos artísticos y siempre vinculados con los movimientos vigentes podía amalgamar diferentes estilos como los de Poussin, Ingres, Cézanne, a la manera, o dicho de otro modo, en un todo compositivo picassiano. El “todo” compositivo que nombramos incluye polaridades, contradicciones y un modo de componer que nunca pierde el horizonte de la antigüedad.

#### **4.2.5. Transición clasicista en tiempos de profundos contrastes**

El aire de nacionalismo francés que se preparaba durante la guerra del catorce y su posterior *retour à l'ordre* hicieron que Picasso se fuera alejando del cubismo. Curiosamente, en la fase que transcurre entre los años 1916 y 1924, el artista malagueño que experimenta junto a Braque, en el cubismo, el quiebre de las reglas convencionales del arte vigentes, vuelve al clasicismo europeo y a las figuras monumentales fruto de su

---

<sup>317</sup> Éluard, Paul: *Donner à voir*, citado en De Micheli (1990) *Op. Cit* p. 117.

<sup>318</sup> Krauss, Rosalind. (1999). *Los papeles de Picasso*. Traducción: Mireya Reilly de Fayard. Editorial Gedisa. Barcelona. p. 30.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 29.

viaje por Italia. No obstante, Picasso en lugar de abandonar un sistema de representación por otro, yuxtapone, agrupa y combina en el proceso creativo, determinados elementos que le resultan útiles a la hora de poner en juego sus recursos plásticos. Un ejemplo es la obra *Arlequín*, compuesta en otoño de 1915 (figura 36). Picasso realiza este trabajo durante el doloroso trance de la enfermedad de su compañera Eva Gouel<sup>320</sup>. La cabeza del arlequín, con una sonrisa podríamos decir siniestra, será nuevamente utilizada en la representación de figuras femeninas de finales de 1920, pero ya con otra orientación expresiva. La cabeza simplificada tiene un solo ojo que mira de frente y una sonrisa hierática. Las bocas con dientes se transformarán diez años más tarde en fauces desmesuradamente abiertas, lo que denotará en el artista a partir de 1925, un punto central para expresar goce, desenfreno, ira y dolor, como es el caso de la figura próxima al cuerpo del crucificado en la *Crucifixión* de 1930 (figura 132).



Figura 36: *Arlequín*. París, 1915. Óleo sobre lienzo 183,5 x 105 cm. Z. II (b): 555. MoMA

En relación con el contexto histórico del momento, el conservadurismo de la sociedad francesa solicita la vuelta al clasicismo como arte francés por excelencia.

<sup>320</sup> Krauss señala que en 1912, Picasso sustituye por un código escrito el retrato de su compañera Eva Gouel, cuyo auténtico nombre era Marcelle Humbert. Con la frase “Ma Jolie”, título de una canción de moda, el artista evocará a su amada, que muere en 1915. *Ibidem*, p. 197.

Como consecuencia, se genera un ambiente anticubista. Los cubistas eran llamados “boches” o “boches cubistas”. Galeristas como Udhe o Kanweiler debieron regresar a su Alemania natal.

Picasso se incorpora a los Ballets Russes de Diaghilev y por este medio al *beau monde* de la mano de Jean Cocteau<sup>321</sup>, (tema que abordaremos en el Capítulo 6 apartado 1). Cocteau le propone colaborar junto a Erik Satie en el ballet cubista *Parade*<sup>322</sup>, en el que Picasso realiza los decorados y el vestuario. La experiencia para Picasso era inédita, se le ofrecía la oportunidad ya no de experimentar en un lienzo o material para *collages*, sino de intervenir el espacio escénico con una escenografía y con esculturas animadas como fueron las plasmadas en los personajes de los *Managers* (figura 37). Además de lo mencionado, Picasso ordenó iluminar el gran telón ubicado en el proscenio con luces laterales como si se tratara no de un telón, sino de un cuadro. Sin lugar a dudas esta obra marcó un hito en relación a los Ballets Modernos que presentaba el empresario ruso. Por otra parte, a los artistas vanguardistas, prestar colaboración con los Ballets Rusos de Diaghilev les proporcionaba la opción de salir de sus talleres donde, como se sabe, mostraban su obra en un círculo acotado y se animaron a presentar trabajos que serían observados por miles de espectadores. La convocatoria que generaba cada estreno de Diaghilev podía asegurar el éxito o el gran fracaso. Por el caso, *Parade* tuvo una violenta acogida por parte del público, “sin línea argumental, mezcla de estéticas e ideas vanguardistas, era una respuesta más al caos resultante de un periodo de desconcierto.”<sup>323</sup> *Parade* no era ni más ni menos que un espectáculo insensible y evasor de la angustia social que generaba la cercana entrada de los alemanes a París.

Esta elección por parte de Diaghilev hacía incursionar a los Ballets Rusos -en primer término con *Parade*- y más tarde con el ballet *Mercure*, de características surrealistas, en el género híbrido de *ballets-sketches*: una especie de Sur-realismo que Apollinaire ya había anticipado en el programa de mano de *Parade*<sup>324</sup>.

---

<sup>321</sup> El poeta francés Jean Cocteau (1889-1963), conoce a Picasso por medio del compositor Edgar Varèse.

<sup>322</sup> Luego de la colaboración conjunta para *Parade*, Picasso, Satie y Cocteau serían llamados “los tres boches.”

<sup>323</sup> Abad Carlés, Ana. (2010). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza Editorial. Madrid. p. 167-168.

<sup>324</sup> Ver Capítulo 6, apartado 1.



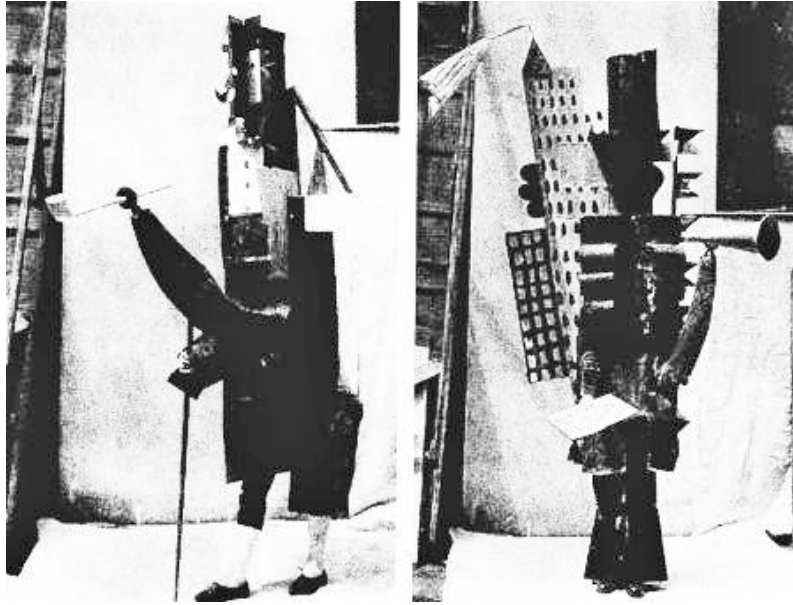


Figura 37: *Managers* personajes del ballet *Parade* (1917) diseño de vestuario de Picasso.

Picasso no repara en búsquedas y recursos para sus nuevas obras. Como señalamos anteriormente, en este periodo de profundos contrastes, el artista logra hacer arremolinar, en la misma obra, la supervivencia de la Antigüedad clásica con versátiles concomitancias estilísticas. Tal es el caso de *Bañistas* realizado en Biarritz, en 1918.

El tema de las bañistas se repite en diferentes etapas de la producción picassiana. En este caso, en las costas de Biarritz<sup>325</sup>, en lugar de representar cuerpos desnudos, Picasso las viste con los audaces trajes de baño de fines de los años veinte. En la composición de la figura 38, encontramos el plano pictórico dividido en tres franjas horizontales. En un primer plano observamos tres mujeres, estilizadas al mejor estilo Greco o Ingres, una en traje color magenta, de espaldas, peinando su cabello renegrido. Recostada en un montículo de arena, otra joven de tez muy blanca, reposa. La bañista de pie, ostenta una sensual cabellera morena apenas sostenida por su mano derecha. Sobre su cabeza, el brazo izquierdo también puede jugar con algunas ondas del cabello. La postura de su cabeza mirando hacia arriba remite a las ménades, en la posición que describía Píndaro como “la inversión que destroza las nuca”. Advertimos en esta especie de ménade, una semejanza de formas por la postura corporal, que palidece

---

<sup>325</sup> Picasso es invitado por la adinerada chilena Eugenia Errázuriz a pasar la luna de miel con su flamante esposa Olga Koklova, bailarina de los Ballets Rusos de Diaghilev, en la mansión que Errázuriz poseía en Biarritz.

cuando intentamos encontrar una señal expresiva de agitación interior. La escena es imperturbable: el faro de Biarritz, el velero, un mar sereno. El *pathos* de esta figura lo encontramos en la caprichosa torsión del cuerpo y la monumentalidad estilizada de la figura femenina. Lejos está la locura sagrada de las ménades; sin embargo, la posición del torso, la cabeza, los brazos y la cabellera de la fémina de pie dan vida a la obra.

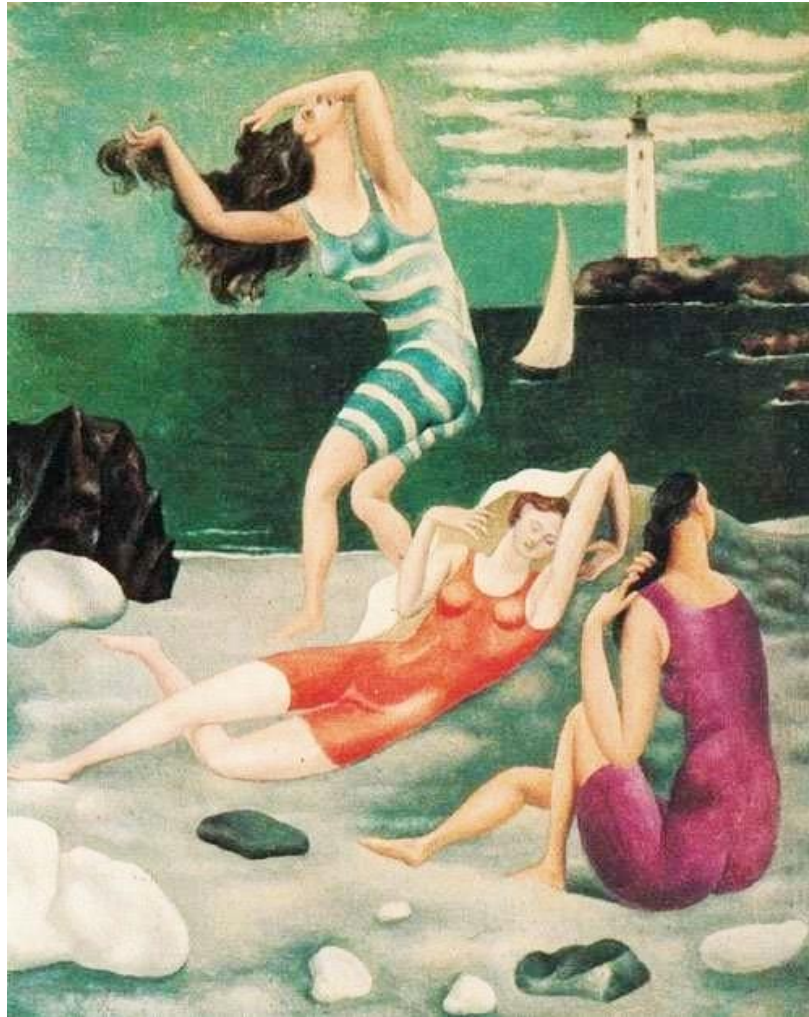


Figura 38: *Bañistas*, Biarritz 1918. Óleo sobre tela 27 x 22 cm. Z.III: 237. MPP

La combinación por parte del artista, de un cubismo tenaz y un depurado estilo neoclásico, nos hacen coincidir con Rosalind Krauss cuando observa que los dibujos de estilo neoclásico producen un “extraño híbrido gráfico”<sup>326</sup>, debido a que el supuesto tratamiento neoclásico del dibujo se ve sometido a un sombreado fotográfico en los dibujos realizados a mediados de la década de 1920. El contraste claro-oscuro es puesto

---

<sup>326</sup> Krauss, Rosalind. (1999). *Los papeles de Picasso*. Traducción: Mireya Reilly de Fayard. Editorial Gedisa. Barcelona. p. 146

de manifiesto por el artista malagueño, como podemos observar en el recorte de la publicidad de los Ballets Rusos (figura 39), y en los dibujos que realizó basándose en la fotografía. En la figura 40 encontramos un dibujo con trazos regulares y sin modelado. El juego de proporciones en manos torsos y pies, evidencia un recurso que Picasso no dejará de utilizar. La figura 41 denota una emulación en los efectos de contraste e iluminación generalmente tomados de las fotografías. La afición de Picasso a la fotografía se manifiesta en la primera década del siglo XX. Krauss adjudica al arte moderno la condición de una suerte de salón de espejos donde lo auténtico y lo falso constituyen dos caras de una misma moneda.



Figura 39: *Las Sílides*. Publicidad de los Ballets Rusos.



Figura 40: Siete bailarinas 1919-1920. Lápiz sobre papel: 62,5 x 50,2 cm.

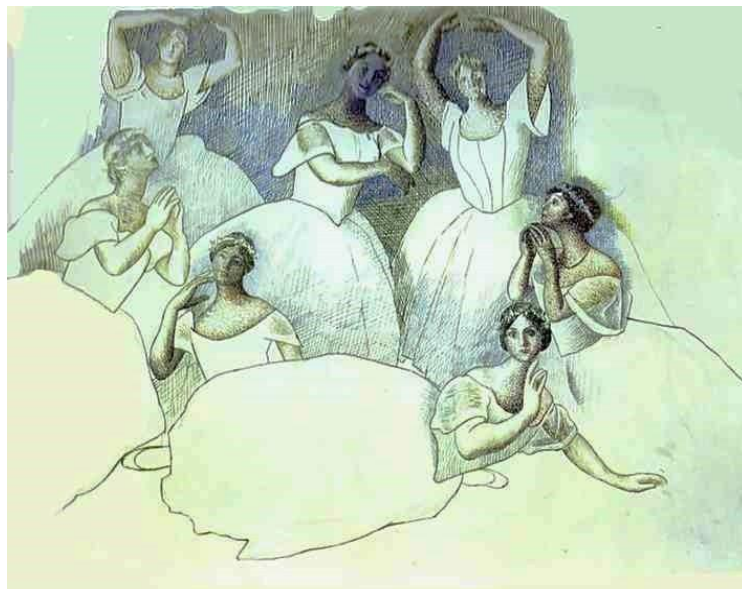


Figura 41: Grupo de bailarinas 1919-1920. Tinta china y color sobre papel: 26,5 x 39,5 cm.

Si comparamos el carácter subversivo e inquietante de las figuras femeninas de *Las Señoritas de Aviñón*, en el periodo que analizamos, podremos advertir que la fórmula de *pathos* de la Ninfa es llevada aquí al extremo negativo de su acción, o mejor dicho, el estudio de las formas en clave neoclásica reviste a las imágenes de las bailarinas de una actitud de efigie velada. La estética del ballet es traducida por Picasso en cuerpos femeninos, fríos e inalcanzables. Ninfas lejanas y distantes. Cuerpos sumisos a una ley de armonía, medida y simetría. Lo mencionado es propio de una ley impuesta en el Ballet desde las primeras coreografías de Beauchamp para Luis XVI, incluidas las del célebre Petipa a finales del siglo XIX, o el revisionismo propuesto por el coreógrafo Michel Fokine, en el Ballet *Las Sílides*, creado para los Ballets Rusos. Suponemos que cuando Picasso representa este universo desconocido para él, no podrá menos que plasmar lo que realmente veía en los ensayos de los Ballets de Diaghilev y las representaciones: cuerpos ordenados y “mecanizados” en función de un *corps du Ballet*.

Por otra parte debemos considerar que, por primera vez, el artista malagueño incursiona en el ambiente de la danza académica. Suponemos por sus dibujos de inicios del siglo XX (figuras 13 y 14), que la primera experiencia estética de la danza fue para Picasso, en los tablaos de flamenco, debido a las bailarinas que representó. Dichos dibujos surgen, del movimiento, la desmesura y lo pulsional de los cuerpos. Muy por el contrario en este caso, la convención de un tipo de disciplina artística basado en un sistema cartesiano, en la expresión de un cuerpo-extensión, un cuerpo medido que responde a leyes de equilibrio y armonía, provocará en Picasso una representación de cuerpos que no expresan pasión. Podríamos decir que el artista, en este tipo de trabajos, logra invalidar lo patético. Sin embargo, dejará filtrar una impronta que lo caracteriza: la desproporción localizada en alguna parte del cuerpo de las bailarinas. A la fórmula de *pathos* podemos identificarla, en este caso, no en la representación de cuerpos agresivos como en el precubismo de *Las señoritas de Aviñón*, sino en la desproporción que aparece en estos dibujos de manera sutil en relación con sus trabajos posteriores, quebrando, de este modo, la armonía y perfección de los cuerpos.



#### 4. 2. 6. Las Gigantas de Picasso

En 1917 Picasso viaja a Roma en gira con los Ballets Rusos para la realización de los decorados de *Parade*. Visita en marzo junto a Massine y Cocteau las ruinas de Pompeya y Herculano. Para Picasso la revelación máxima de Nápoles fue la incomparable colección Farnese de las esculturas monumentales griegas y romanas que eran la principal gloria del Museo Nacional. El artista malagueño regresa el 16 de abril del mismo año a Nápoles, esta vez junto a Diaghilev, el coreógrafo Massine, el compositor Stravinsky y el director de orquesta de los Ballets Rusos, Ernst Ansermet, quien afirmaba que Nápoles era olor a España, amarillo en el mar azul, humo en el cielo y lava ardiente en el cuerpo.<sup>327</sup> La potente fusión de elementos que describen tanto Richardson como Daix, nos permiten comprender hasta qué punto Picasso sintió fuertemente el impacto cuando visitó las ruinas de Pompeya y Herculano y luego el Museo Nacional de Nápoles. Estos recuerdos sedimentarán hasta surgir con fuerza en *La Danza*<sup>328</sup>

Richardson, por su parte, señala que Picasso quedó impresionado por la copia romana de una escultura de Hércules del siglo IV antes de Cristo, atribuido a Lisipo. La influencia de monumentalidad de los mármoles llegaría a la obra de Picasso tres años más tarde. El autor afirma que el artista abordaría el clasicismo de una forma más efectiva que lo que había estudiado en el Louvre y que, finalmente, podría representar el fuego sagrado del Olimpo que estaba buscando.<sup>329</sup>

Tomamos como punto de partida un fragmento de “La Géante” de Baudelaire, para iniciar el análisis de obras. Baudelaire presenta un universo de criaturas monstruosas. El poema, escrito en versos alejandrinos franceses, desvela el contenido erótico cuando el poeta recorre y quiere morar en el cuerpo de la joven gigante:

*Du temps que la Nature en sa verve puissante  
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,  
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,*

---

<sup>327</sup> Richardson, John. (2007) *A Life of Picasso. The Triumphant Years 1917-1932*. Vol. III. Ed. Alfred A. Knopf. New York. pp. 25 y 26.

<sup>328</sup> Giovanni Caradente citado en Daix, Pierre: *Picasso*. Éditions Tallandier. París. 2007. pp. 241-242

<sup>329</sup> Richardson. (2007). *Op.cit.* p. 28.

La Ninfa -tal como observa Giorgio Agamben- es un híbrido de materia y de forma. Si realizáramos una transposición, podemos decir que la giganta también lo es. La fórmula de *Pathos* de la Ninfa adquiere una nueva apariencia: Picasso transmutará nuevamente la figura femenina. La estilización escultórica de las *Bañistas de Biarritz* se transformará en una serie de gigantas. El artista sintetizará en los años veinte, el impacto que le produjo la monumentalidad de las copias romanas de la colección Farnese, moldeando féminas gigantes. En ese tipo de representación encontrará el *pathos* originario de Hércules en el Museo Arqueológico de Nápoles. Picasso reinventará un estilo clásico muy personal, sin dejar de lado la impronta moderna.

El artista malagueño es denominado por gran número de especialistas, durante la etapa que va de 1917 a 1924, como ingresiano, neoclásico o clasicista. En *Tres mujeres en la fuente* (figura 42), Picasso logrará una síntesis entre la Grecia antigua y la heredad italiana revivida en su viaje a la península. La pasión que le inspiró Nápoles contribuyó a que se encontrara no sólo con la antigüedad greco-romana, sino también con el Mediterráneo, hecho que fuera lúcidamente expresado por Richardson cuando se refiere a que Picasso, como anteriormente lo hizo con el fuego sagrado del arte tribal, ahora se apropiaría de los frescos pompeyanos, los bustos romanos y los amuletos fálicos; esencialmente de su poder numinoso:

Los dioses tribales y los santos cristianos que le habían protegido en su infancia darían paso a Hermes, Mitra y muchos otros mitos clásicos. Bajo sus auspicios, Picasso evocaría aquella mezcla animal de letargo y ferocidad, de priapismo y ternura, que sigue caracterizando la vida en las costas mediterráneas.<sup>331</sup>

---

<sup>330</sup> Baudelaire, Charles (2004): “La Géante” en *Les Fleurs du mal*. Éditions Gallimard, Paris. : “Cuando la Naturaleza con su vigor intacto Concebía a diario hijos monstruosos. Junto a una joven Giganta quisiera haber morado, Como al pie de una reina un gato voluptuoso...”

<sup>331</sup> Richardson, John. (1997). *Picasso. Una biografía*. Vol. II, 1907-1917. Traducción: Adolfo Gómez Cedillo, Rafael Jackson Martín y Fernando Villaverde Landa. Alianza Editorial. p. 432.

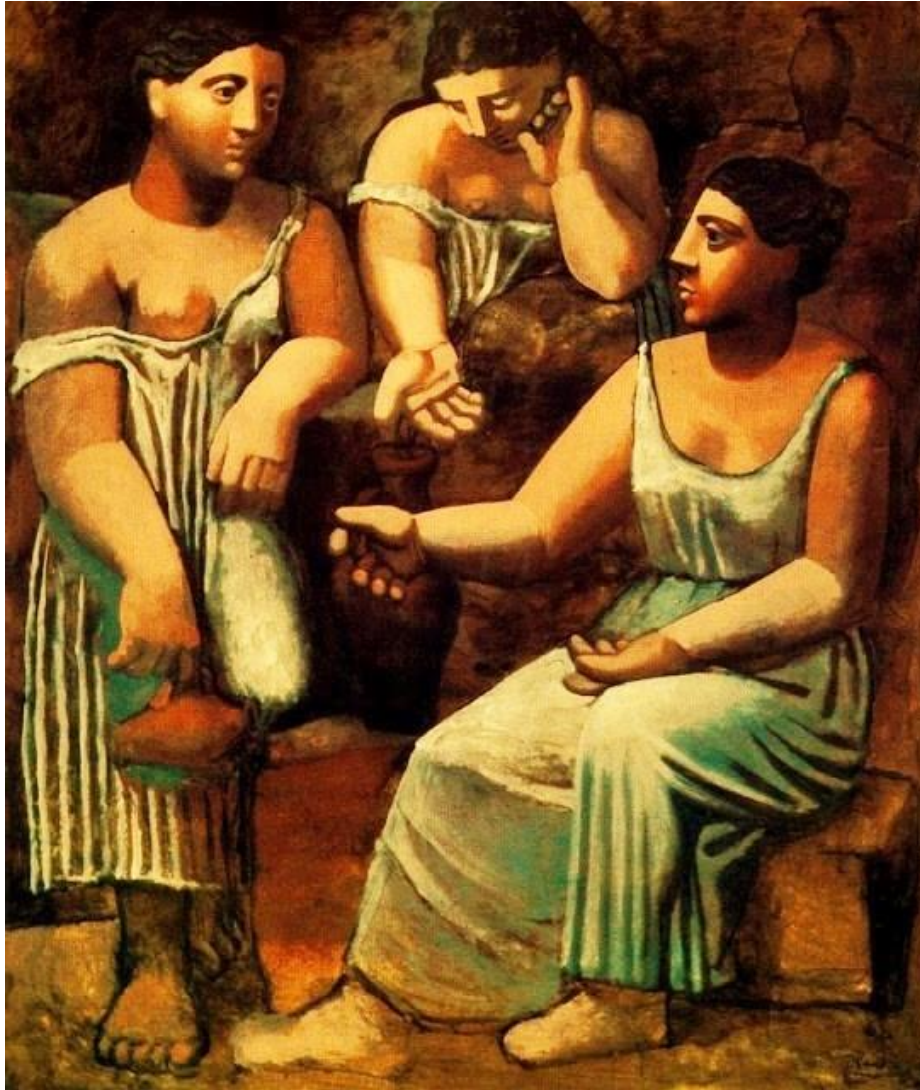


Figura 42: *Tres mujeres en la fuente*. Fontainebleau, 1921. Óleo sobre tela 203,9 x 174 cm.  
Z.IV. 322. MoMA

Los motivos clásicos no tienen un tratamiento clásico. Los pliegues de las túnicas, en este caso, son simplificados por líneas definidas con el pincel. El volumen está determinado por la luz. Si bien no se trata de una expresión absolutamente cubista ortodoxa, en esta obra se mantienen planos de antebrazos, brazos y manos de las tres mujeres sin un tratamiento de modelado gradual. Los pies de la joven de la izquierda están esbozados. Los rostros tienen un tratamiento facetado del claroscuro. La composición tiene reminiscencias de la antigüedad clásica. Nos referimos al proceso de Picasso en relación con las obras que admiró en Italia. El artista se apropia de las fórmulas de *pathos* de la Antigüedad, alejándose sistemáticamente de la copia literal. Acordamos con Richardson cuando se refiere a que en obras de este estilo encierra la mezcla animal de letargo y ferocidad, en creaciones que estudiaremos en el Capítulo 6.



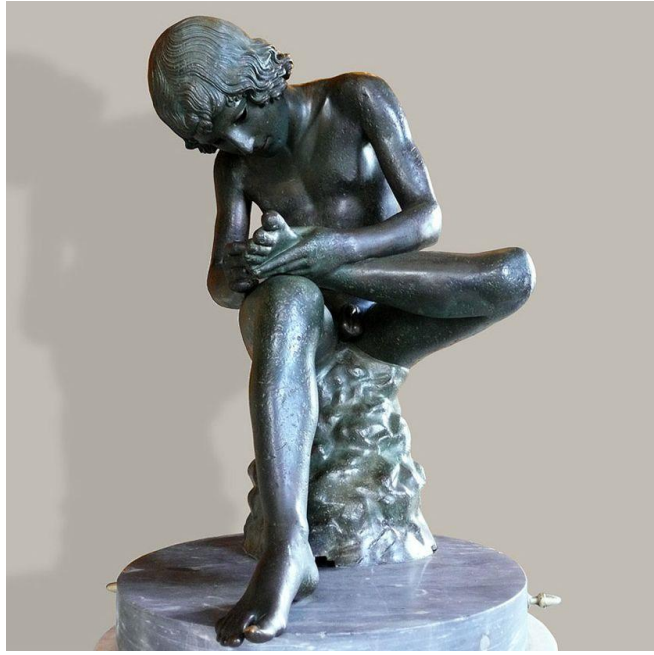


Figura 43: *Espinario*. Museos Capitolinos, Roma. Copia original helenística, siglo I a.C. Bronce: 73 cm.



Figura 44: *Mujer desnuda sentada secándose los pies*. Fontainebleau, 1921. Pastel sobre papel: 66 x 50,8 cm. Z.IV: 329. Colección Berggruen, Berlín

En la figura 44, nuevamente se impone la imagen colosal de una joven, sentada en un cubo secándose un pie. Picasso un infatigable apropiador, pudo haber tomado la idea del *Espinario*, copia del periodo helenístico que seguramente tuvo la oportunidad de apreciar en los Museos Capitolinos o en el Museo del Prado. La gigante es representada en una actitud cotidiana y posee la misma naturalidad que el *Espinario* (figura 43). La joven en la versión picassiana seca su pie izquierdo abstraída del entorno. Las formas acusan blandas y sensuales ondulaciones. La luz es determinante en esta obra, debido a que destaca con claridad la solidez de la figura, en una representación del cuerpo simplificada.

Si observamos la *Gran bañista* (figura 48), encontramos una masa corporal vigorosa que en su conjunto expresa humanidad. No hay teatralidad en el gesto, la presencia de la joven es monolítica y de una serenidad inmutable. La representación del volumen es acusada y se define por un sutil modulado. El uso de la gama cromática permite encontrar valores contrastados en clave media y alta. La luz destaca algunas partes del cuerpo como el rostro, senos en escala reducida, brazos y muslos. En el rostro de la joven localizamos reminiscencias en la expresión y dimensión de los ojos con el fresco pompeyano del siglo I de nuestra era (figura 46), y el retrato de Safo (figura 47).



Figuras 46 y 47.

Figura 46: Retrato de Terentius Neo y su esposa. Fresco. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

Figura 47: Retrato de Safo. Fresco. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



Figura 48: *Gran bañista*, Fontainebleau, 1921-1922. Óleo sobre lienzo: 180 x 98 cm. Z.IV: 329. MO

En sus declaraciones, Picasso reniega del antagonismo que se plantea entre arte moderno y naturalismo:

Hablan del naturalismo en oposición a la pintura moderna. Me gustaría saber si alguien ha visto jamás una obra de arte natural. La naturaleza y el arte, por ser diferentes, nunca podrán ser lo mismo. Con el arte expresamos el concepto de lo que no es la naturaleza.<sup>332</sup>

Fiel a la concepción de que el arte no podrá ser fiel a la naturaleza, continúa en la búsqueda de nuevos recursos expresivos. Seleccionamos *Dos mujeres corriendo en la playa* (figura 49), realizada en Dinard en el verano de 1922, y utilizada dos años más tarde en gran formato como telón para el Ballet *Le train Bleu*.<sup>333</sup> En esta obra, el

---

<sup>332</sup> Picasso, Pablo. (1944). *Picasso. Poemas y declaraciones*. Darro y Genil. México. p. 28.

<sup>333</sup> El ballet *Le train bleu* fue estrenado por los Ballets Rusos de Diaghilev en el Théâtre de Champs Elysées el 20 de junio de 1924. Opereta danzada en un acto. Coreografía de Bronislava Nijinska- hermana

repertorio de la fórmula de *pathos* de la Ninfa se insinúa en el volumen y desproporción anatómica de los cuerpos. El recurso del brazo izquierdo, desmesuradamente largo y extendido hacia adelante como una flecha iluminada, fortalece el comentario que citamos del artista. Picasso tiene la capacidad de reconducir nuestra mirada hacia determinados focos latentes de su obra. Nos sorprende, ante la evidencia de colosales cuerpos femeninos, la casi ingravidez en la carrera, la liviandad de los cuerpos en la corrida, a pesar de visualizar colosales figuras femeninas. Nuevamente Picasso apela al recurso de la cabeza hacia atrás, que denota deleite, goce, libertad. La misma Ninfa del Mediterráneo, que en 1930 (figura 49), trocará en las experimentaciones formales del artista malagueño en una figura hierática, osificada o petrificada en la playa.<sup>334</sup> (ver capítulo 6, apartado 3.2).

El azul cerúleo que utiliza para un mar en parte fundido con el cielo, permite destacar los cuerpos en movimiento. La pincelada es ágil y acusada en la superficie del suelo; también en el tratamiento del cielo y del mar. El volumen fue elaborado en brazos, piernas, ropaje, rostro y manos, con sutiles trazos paralelos, rítmicos y regulares, realizados con pincel muy fino. No se observan definiciones en el rostro de la joven, que orienta su cabeza hacia el mar. A diferencia de la joven con la cabeza echada hacia atrás en actitud de ménade, con la cabellera al viento, tiene sus labios entreabiertos en una semi sonrisa. Las túnicas de ambas mujeres están negligentemente abiertas y revelan voluminosos senos. Decimos en el estudio de esta obra que, merced a los renovados recursos plásticos utilizados por Picasso, es posible ampliar el repertorio de fórmula de *pathos* de la Ninfa.

---

del célebre Vaslav Niinsky; libreto de Jean Cocteau; vestuario de Coco Chanel. Telón de Pablo Picasso *Dos mujeres corriendo en la playa*.

<sup>334</sup>





Figura 49: *Dos mujeres corriendo en la playa*. Dinard 1922. Aguada sobre contrachapado: 32,5 x 42,1cm. ZIV: 380. MPP

Permitiéndonos realizar aquí un *excursus*, introduciremos en esta etapa *La bella holandesa*<sup>335</sup>, trabajo realizado por Picasso en 1905 (figura 50). Nuestro objetivo no es establecer una analogía, sino, por el contrario, encontrar las posibles diferencias. Como decíamos, en Picasso las fases muchas veces se funden, los recursos utilizados se repiten pero ya en otro contexto, con otra técnica y siempre renovando sus formas expresivas. Aparentemente la joven retratada por el artista (figura 50), no remite a una evocación ideal como en las gigantas estudiadas. Si bien la exuberancia de su cuerpo se impone en el plano compositivo, carece del componente, que podríamos llamar de lejanía, presente en las colosales mujeres de los años veinte. En todo caso, la diferencia más notable radica en la idealización de la figura femenina, en su distanciamiento de la realidad tangible. Muy probablemente, la experiencia y efectiva participación en las puestas de los ballets Rusos por parte de Picasso, lo sedujo hacia el universo ficcional de la escena, teniendo resonancias en obras que realizaba simultáneamente.

---

<sup>335</sup> En el verano de 1905, Picasso viaja por un corto período a Holanda. En Schoorlдам realiza *La bella holandesa*, obra dedicada en el ángulo superior izquierdo a su amigo Paco Durrio y *Las tres holandesas*. Gouache sobre papel pegado sobre cartón: 77 x 67 cm.

El artista tuvo la oportunidad de elaborar para los Ballets rusos, junto a coreógrafos, músicos, escritores y artistas plásticos vanguardistas, la obra de arte total, en torno a una disciplina para él desconocida: el lenguaje de la danza. Picasso podía fusionar en un dispositivo escénico, pinturas, esculturas vivas como los cuerpos vestidos en cartón de los managers, la música de Satie o Stravinsky, el *pathos* de los cuerpos excitados en el acto mismo del danzar de los bailarines. Lo efímero de un espectáculo que lleva meses de preparación y mucho menos tiempo en número de representaciones, sobre todo los ballets en clave vanguardista como *Mercury* y el mal ponderado por la prensa y el público, *Parade*. Debemos aclarar que a nuestro abordaje de la fórmula de *pathos* de la Ninfa en esta fase tan proteica de Picasso, no lo hacemos desde la perspectiva de “la vuelta al orden”, que muchos representantes de las primeras vanguardias que residían en París<sup>336</sup> acataron, incluido nuestro artista.

Estamos en condiciones de afirmar que la experiencia en el campo escénico marcó en Picasso, una necesidad de encontrar en el espíritu clásico, la esencia de la mujer idealizada, en un contexto fuera del tiempo y del ambiente burgués que eligió - junto a su mujer Olga- para vivir. Como señala Richardson:

por orden de Olga adoptó como pudo el convencionalismo imperante. Pero sus viejos amigos no tenían de qué preocuparse, pues el artista no tardó en perder la paciencia ante esa mascarada y en colgar un rótulo en la puerta -*Je ne suis pas un gentleman*-<sup>337</sup>

La condena de un Picasso que traicionó su época bohemia para asentarse confortablemente en un entorno burgués desde su colaboración con Diaghilev no lo “convirtió” al clasicismo, sino que le permitió tomar de sus fuentes los recursos disponibles que las obras de la antigüedad greco-romana le ofrecían para afirmarse como un artista moderno. Los temas y motivos de la antigüedad le permitieron dar libre curso tanto a la ironía que siempre lo caracterizó como así también a la necesidad de

---

<sup>336</sup> Finalizada la primera Guerra Mundial la vanguardia artística radical se desplazó de Francia, París específicamente, a otros países: Estados Unidos, Alemania, Rusia. Cfr., Ramírez, Juan Antonio: *Picasso. El mirón y la duplicidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1994. P. 30.

<sup>337</sup> Richardson. (1997). *Op. cit.*, p. 432.

apelar al canon de belleza clásica para representar a su mujer (figura 1). Acordamos con Richardson cuando se refiere a las apropiaciones de Picasso: “es como si quisiera demostrar que Plutarco se equivocaba, que ‘el gran dios Pan’ había dejado de estar muerto, ahora que él había regresado al escenario clásico.”<sup>338</sup>

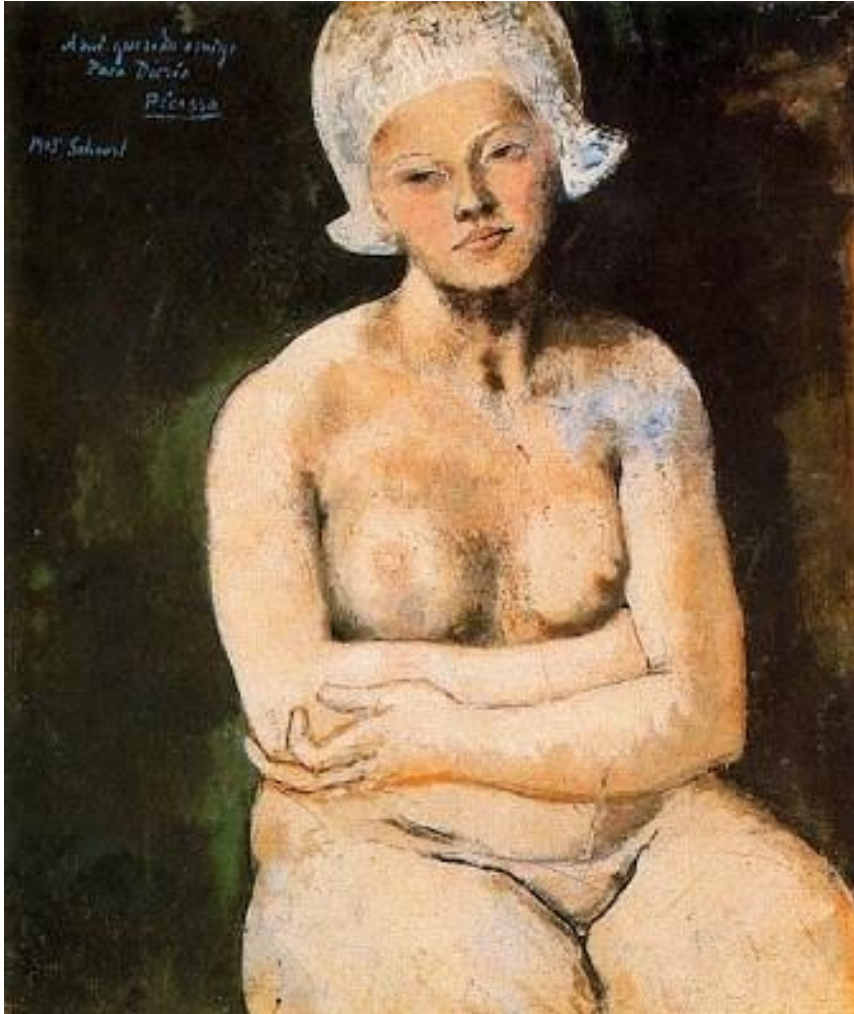


Figura 50: *La bella holandesa*, Schoorlдам, 1905. Óleo, gouache sobre papel pegado sobre cartón: 78 x 76,3 cm. Z.I: 261. The Queensland Art Gallery, Brisbane

#### 4. 2. 6.1. Hacia una corporalidad gozosa

Como estudiamos ya, en 1906, Picasso realiza en Gósol una aproximación formal en un estilo arcaizante que confluirá en *Las señoritas de Aviñón*. A partir de los años veinte, la referencia al pasado proporciona la serenidad y plenitud que las figuras imponen. Valeriano Bozal escribe sobre esta época picassiana en la que el artista encuentra “la medida de una corporalidad gozosa, la base de su obscenidad y la razón

---

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 433.

de su dramatismo”<sup>339</sup>. El autor se refiere a la etapa entre 1920 y finales de la década del treinta, con el advenimiento de *Guernica* como negativo de la plenitud. Acordamos con Bozal cuando observa que “la mujer es modelo y estatua sin dejar de ser mujer, el artista es hombre y Minotauro, creador sexualmente agresivo; el arte es una actividad física.”<sup>340</sup> En lo que respecta a la mujer, por más que Picasso represente los atributos de una Ménade o una Ninfa, apropiándose y sirviéndose de la iconografía clásica, esto será un recurso para construir una metáfora de su tiempo presente.

Según Georges Waldemar Picasso apela a la estatuaria helenística, al gusto por los misterios de lo diurno, a su capacidad para transmitir ideas utilizando formas monumentales como vehículo que le permitirá revisitar las emociones de la antigüedad clásica.<sup>341</sup> El autor se refiere al artista, y en este punto discrepamos, como visionario de cuestiones ultraterrenas que lo acercan a una visión idealizada de los antiguos griegos.

En un sentido opuesto a esta línea argumental, en relación con este periodo, Lisa Florman observa que las hipótesis sobre la unidad y atemporalidad necesarias del arte clásico con el consabido *retour à l'ordre* constituyeron un componente importante de los antecedentes contra los cuales tomaron forma las ilustraciones picassianas para *Las Metamorfosis* y otras estampas de los primeros años 30.<sup>342</sup> Florman alude que la traición potencial de estas ideas hace suponer que Picasso retornara a las fuentes clásicas.

Hacia fines de los años veinte, Picasso comienza a profundizar en los mitos. El artista, además de inspirarse en las referencias grecorromanas, las actualiza y las dispone en nueva visión de la realidad. A diferencia de *Bañistas* de Biarritz, acomete la representación de cuerpos agitados que escapan al hieratismo de las tres mujeres de la figura 40 realizadas en Fontainebleau. Sin lugar a dudas, la aguada realizada en Dinard en 1922, *Dos mujeres corriendo en la playa*, marcará un hito debido a la presentación de cuerpos jóvenes, potentes, sensuales, plenos de energía vital. El quiebre más

---

<sup>339</sup> Bozal, Valeriano. (2001). "Clasicismo necesario e imposible" en *Forma. El ideal clásico en el arte Moderno*. Museo Thyssen-Bonemisza. Fundación Caja. Madrid. p. 28

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> Waldemar, Georges. (1976). "Picasso and the present crisis of artistic conscience". *Picasso in Perspective*. Ed. G. Schiff. Englewood Cliffs. p. 70.

<sup>342</sup> Florman, Lisa Carol. (2000). *Myth and metamorphosis: Picasso's classical prints of the 1930s*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology. p. 13.



importante que se producirá a partir de *Las Señoritas de Aviñón*, será *La Danza*, de 1925. A partir de esta obra y conquistado por las poéticas surrealistas, las formas femeninas trocarán en monstruosas y agresivas, tema que abordaremos en el Capítulo 6.

El objetivo de separar en el presente capítulo la etapa de 1924 a 1938, es de entender que las obras seleccionadas podrían condensar con mayor intensidad la fórmula de *pathos* de la Ninfa, ampliando un repertorio iconográfico que no se repite en otras etapas. Sin pertenecer a la fase clásica -de acuerdo con los estudios y divisiones realizadas por especialistas sobre la obra de Picasso- intuimos que la fase mencionada podría ser la más clásica, a pesar de las raíces anti-clásicas del sistema de representación que utilizó el artista malagueño. No obstante, en la presente antología crítica incluiremos algunas obras que, si bien corresponden cronológicamente al periodo arriba consignado, serán analizadas en este capítulo a los fines de orientar la consideración de las vertientes que adoptará Picasso.

#### **4. 2. 6. 2. Ilustración de textos clásicos**

Picasso colaboró con las ilustraciones de dos obras clásicas: *Las Metamorfosis* de Ovidio y *Lisístrata*, de Aristófanes. *Las Metamorfosis* de Ovidio fueron el primer encargo que realizara el joven Albert Skira a Picasso. La propuesta inicial fue ilustrar un libro sobre Napoleón y, ante la negativa del artista, acordaron publicar los poemas de Ovidio. Se trata de una de las obras del Picasso ilustrador, que incluye 30 aguafuertes realizadas entre septiembre y octubre de 1930. En las ilustraciones, Picasso continúa con la vertiente clásica interpretando los textos de Ovidio sin llegar a hacer una reproducción rigurosa y literal de los poemas. El libro fue editado en 1931 y realizado unos meses previos a la publicación de *La obra maestra desconocida* de Balzac.

Florman observa que el artista aprovechó la autonomía de las imágenes para desarrollar una dimensión narrativa independiente del propio texto. Incluso en las ilustraciones más cercanas a las historias de Ovidio, Picasso procura crear un sentido de la acción más puramente visual. En una interpretación convencional, pretendió dar a sus imágenes su propio aspecto temporal, dotando las figuras de la ilusión del movimiento.<sup>343</sup>La autora se refiere al cambio que produjo Picasso, probablemente

---

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 24.

espoleado por el crítico Waldemar George, cuando se refirió a que la significación poética de las figuras clasicistas de los años 20 residía en sus actitudes fijas e inmóviles.

En los grabados seleccionados, encontraremos un tipo de representación definida en una dirección opuesta al comentario de George. Por otra parte Susan Mayer en su tesis doctoral<sup>344</sup> proporciona un aporte a la cuestión, cuando relaciona el tipo de composición de las 30 aguafuertes con las figuras rojas de la cerámica griega y el reverso de los espejos etruscos.

Observamos en *El sacrificio de Polixena* (figura 51) la profusión de líneas que definen a Polixena y dos jóvenes, Neoptolemo -hijo de Aquiles- quien empuña un cuchillo que aparentemente ya hundió en el pecho de la bella hija de Hécuba. La torsión del cuerpo, el velo que cae sobre el brazo, el cabello y la sangre que fluye por el pecho, producen un efecto de movimiento. La composición se realiza en una plancha vertical; el cuerpo laxo y agonizante de la bella joven, es sostenido por los brazos de un muchacho. En el cuerpo de Polixena, se advierte una perspectiva superpuesta, herencia de la visión múltiple cubista. Los brazos del muchacho sostienen un cuerpo en cuclillas y de perfil; su vientre no está en la misma dirección. Lo mismo sucede con el joven que sostiene a Polixena. Curiosamente, la composición es resuelta plásticamente y a simple vista a la manera clásica. No obstante, al detenernos en el estudio de los grabados, no encontramos cuerpos clásicos en relación con las proporciones. En las tres aguafuertes seleccionadas, la representación es expresiva en el tratamiento del dibujo por la definición en el trazo, líneas sensibles, el tipo de composición dentro de un marco y la yuxtaposición de escalas. Los tipos iconográficos seleccionados por Picasso, refieren a la antigua Grecia, Roma y -como ya mencionamos- al arte etrusco.

---

<sup>344</sup> Mayer, Susan. (1980). *Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso (1892-1937)*. UMI. Ann Arbor. New York University, pp. 462-463.

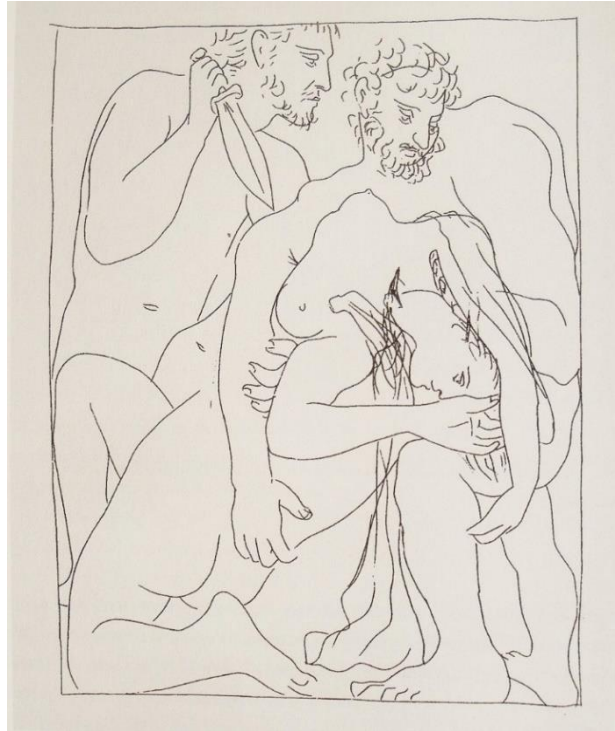


Figura 51: *El sacrificio de Polixena*. 1930 Aguafuerte: 31,4 x 22,4 cm. G. 168 (b)MPP.

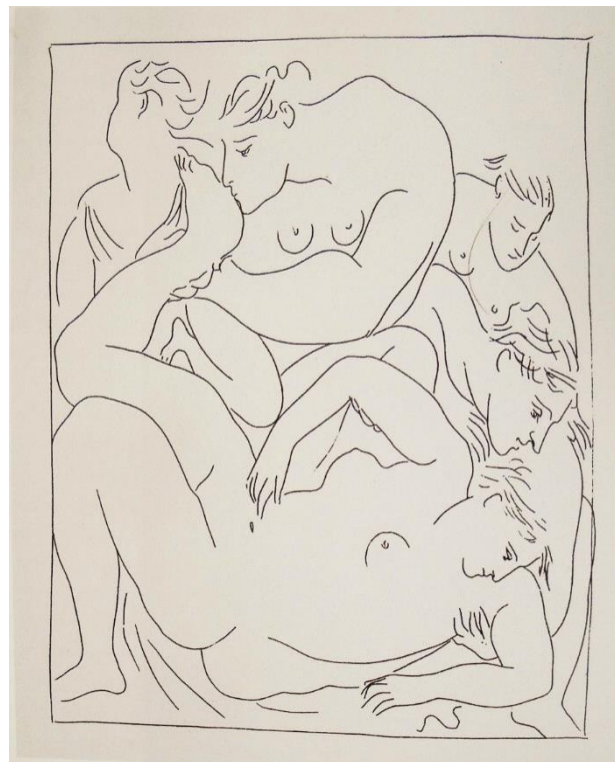


Figura 52: *Eurídice picada por una serpiente*. 23 de septiembre 1930. Aguafuerte: 31.2 x 22 cm. G. 162. III.(b)MPP.

En *Eurídice picada por una serpiente* (figura 52), la joven víctima, a poco de celebrar la boda con Orfeo, es mordida por una serpiente. En el grabado Eurídice es sostenida por un grupo de náyades en el momento de su caída. Nuevamente localizamos la representación del cuerpo femenino en clara distorsión formal. La amada de Orfeo intenta ser salvada por una de las náyades, quien succiona de su pie el veneno. La repetición de las cabezas -en primer término de Eurídice- y las dos náyades que la miran, remiten a un movimiento estroboscópico. Las figuras se reducen al máximo en relación con los detalles anatómicos. No obstante el juego de las líneas impone ritmo visual. La anatomía de las cinco figuras femeninas representadas, es tan ambigua como armónica en el todo compositivo. Ver en el Capítulo 6 en *La muerte de Orfeo*, donde se observa una semejanza en la composición: Orfeo está rodeado por Ménades. En cuanto a la plancha inédita, denota signos de violencia incontrolada.



Figura 53: *Vertumno y Pomona*, 1930. Aguafuerte: 31,2 x 22,4 cm.G. 170 (b) MPP.

En *Vertumno y Pomona* (figura 53) observamos el mismo estilo y tratamiento. La diosa de los frutales se abandona en brazos del dios Vertumno luego del ardid de éste para captar su interés. Acordamos con Elena Pontiggia cuando destaca que, en las aguafuertes Picasso aborda el lenguaje clásico a través de una serie de irregularidades que le aportan vida y aliento a lo que podría caer en la predecible monotonía de la

imitación académica.<sup>345</sup> En el grabado observamos que la figura de Vertumno se desdobra. Sostiene por el talle a Pomona, ubicado detrás de ella, de forma que se hace visible la pierna, el brazo izquierdo y parte de la espalda, mientras envuelve a la diosa de los frutales con parte del torso, brazo y cabeza que queda de frente. El artista se mantiene fiel a los caprichos de la línea que genera, a la representación orgánica y ambigua de la figuras. Consideramos que el cubismo abrió un camino, múltiples perspectivas y -si bien este Picasso tiene reminiscencias clásicas por el abordaje y tratamiento de los temas- es innegable que su mirada proviene del cubismo, como así también de un presente donde, favorecido por las poéticas surrealistas, se revaloriza el mito:

Picasso comparte así una concepción nietzscheana del clasicismo, según la cual el arte no está marcado, como decía Winckelman, por una noble simplicidad y una serena grandeza, sino que está atravesado por pulsiones turbulentas, oscuros e inmutables instintos, procedentes de una conciencia trágica que puede ser consolada pero no eliminada.<sup>346</sup>

Coincidimos con Pontiggia cuando señala que el tratamiento que hace Picasso en *Las metamorfosis* se mantiene en lenguaje clásico y atemperado. El dramatismo del tema de las figuras 51 y 52 se mimetiza con la belleza de las formas. Según la autora, el clasicismo dionisiaco persigue la belleza, no su negación y conserva una gracia paradójica y lejana. Cuestión que -como estudiaremos en el capítulo 6- se irá modificando.

En la ilustración *Lisístrata* de Aristófanes, nuestro artista conserva el estilo de la serie anterior, pero en clave hilarante. Para la publicación homónima realiza seis aguafuertes cuya impresión realizó Lacourrière. En el grabado (figura 54), observamos el momento del juramento de atenienses y espartanas frente a Lisístrata. La mujer

---

<sup>345</sup> Pontiggia, Elena. (2006). “Fra Ovidio e Proteo. Classicità e vitalismo nelle tavole di Picasso per *Le Metamorfosi*”, en *Picasso illustratore*. Editore Skira. Milano, p. 23.

<sup>346</sup> Pontiggia, Elena: “*Picasso condivide così una concezione nietzscheana della classicità, secondo la quale l'arte non è contrassegnata, come voleva Winckelman, da una quieta semplicità e una tranquilla grandezza, ma è percorsa da pulsioni travolgenti, da istinti oscuri e immutabili, da una consapevolezza tragica che può essere consolata non eliminata*”. *Op. cit.* p. 23.

ateniense, cansada ya de la guerra y de no ver a su marido, decide acabar con la guerra del Peloponeso proponiendo la abstención sexual a sus coterráneas, bajo juramento. Cada mujer difundiría el juramento en la ciudad y -de este modo- ningún hombre satisfaría sus deseos sexuales. El humor de Picasso se hace presente en la hilera de las dos mujeres que están en la parte inferior; la que está a la izquierda, que jura con un brazo arriba y el otro en su pubis, y la que está en el centro, levanta el brazo sin pleno convencimiento. Del mito trágico utiliza sólo el tratamiento formal que trasladará a la comedia *bouffonne*. Otras características tendrá el dibujo de la plancha inédita *Cinesias persiguiendo a Mirrina de Lisístrata*, que abordaremos en el Capítulo 6. Picasso lo realizó para la misma época (15-01-1934), sin embargo, el automatismo surrealista alentó la espontaneidad en el dibujo.

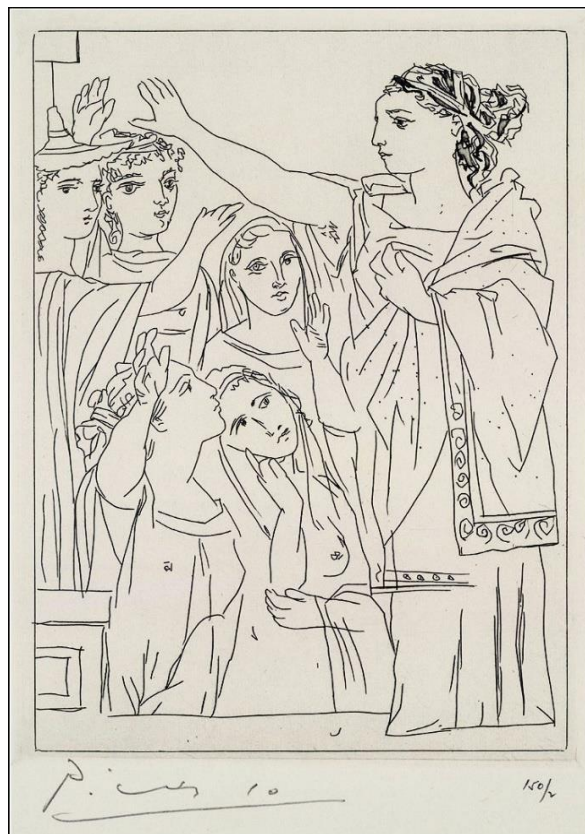


Figura 54: *El juramento de las mujeres*. París, 1934. Aguafuerte sobre cobre: 21,8 x 14,9 cm. B1.267

#### 4.2. 6. 3. *Suite Vollard: Ninfas, Minotauros, faunos y centauros*

En 1930, el marchante Ambroise Vollard, quien había organizado la primera exposición de Picasso en 1901, encomienda al malagueño una serie de grabados que el



artista trabajará entre septiembre de 1930 y marzo de 1937, conocida como la *Suite Vollard*. Para este análisis, hemos seleccionado grabados que incluyen algunos personajes de la mitología griega y, también, la mitología que Picasso creará a su medida: bucólica, idílica y apasionada. En esta serie localizaremos las formas clásicas en clave sensual, alegre y voluptuosa que tienen como protagonista a su joven compañera Marie Thérèse Walter. Para ampliar el marco de referencia a la temática abordada en la *Suite Vollard*, incorporaremos dibujos y pinturas relacionadas, que el artista realizó en la misma época.

Según Enrique Mallén, entre otros conceptos representativos referidos al “irracionalismo surreal” que estudiaremos en el Capítulo 6, en este periodo la mujer es representada como “la encarnación tangible de lo absoluto, de la luz, como la *femme-enfante* eterna y como la única posible salvación”<sup>347</sup>



Figura 55: *Escultor y bacanal con toro*, 1933. Aguafuerte sobre plancha de cobre 19,4 x 26,7 cm. Bl.165

---

<sup>347</sup> Mallén, Enrique. (2005). *La sintaxis de la carne. Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter*. RIL Editores. Santiago de Chile. p. 48.

El barbado escultor acompañado de la modelo, observan un grupo escultórico que representa a un joven que guía al toro, y a una joven dormida sobre el lomo del animal. Todos los personajes del grabado (figura 55) están coronados con guirnaldas de flores. El tratamiento del dibujo es semejante al de los grabados de *Las Metamorfosis*. Paradójicamente, el grupo escultórico expresa mayor movimiento en relación con el escultor y su joven acompañante.



Figura 56: *Escultor en reposo ante un centauro y una mujer*, 1933. Aguafuerte sobre plancha de cobre 19,4 x 26,8 cm.

En la figura 56, nuevamente el escultor contempla una escultura, en la que un centauro besa a una mujer. Es obvia la semejanza entre el centauro y el escultor. Picasso apela a un juego entre la representación y lo representado, donde sin dudar, tiene más fuerza vital la “inanimada” escultura.

En la figura 57, continúa el mismo estudio del escultor, con un gran ventanal con vistas a una zona de sierras. El ambiente clásico creado por Picasso se quiebra con la diferencia de estilo de la escultura que contemplan el escultor y la joven acompañante. El busto es de Marie- Thérèse, ver Capítulo 6 (figura 144).





Figura 57: *Escultor reposando I*, 1933. Aguafuerte sobre plancha de cobre 19,3 x 26,7 cm.

Asociando la gesta picassiana de incluir personajes mitológicos, en julio de 1933 en Cannes, el artista trabaja en una aguada en la que plasma un clima de bacanal a plena luz del día (figura 58). Siete personajes entrelazados cuya figura central es un Sileno, corren por la playa. En apariencia vienen a pescar, ya que el personaje masculino de la izquierda lleva un arpón y el joven de la derecha, una caña de pescar. Los pescados, frutos de la faena, son llevados como trofeos. En cuanto al tratamiento de los cuerpos, la anatomía del adulto de la derecha y el viejo Sileno, tienen en la aguada un trabajo más detallado que las figuras femeninas. Sileno enlaza por la cintura a una joven. El hombre maduro tiene, a su costado, a otra joven con sombrero de la época. Los personajes míticos conviven con la cotidianeidad de Picasso.

Por otra parte, advertimos que la lectura de *Las metamorfosis* de Ovidio le aportó nuevo material, en este caso con la inclusión de Sileno. En el Libro 11, 89-99 de los poemas de Ovidio, Sileno -ebrio y anciano- se unió al séquito de Dionisos. En relación con los grabados analizados hasta el momento, destacamos las figuras con un movimiento semejante a las esculturas de la *Suite Vollard* y el clima jovial, que remite a *Mujeres corriendo en la playa* de 1920.



Figura 58: *Sileno en compañía danzante*, 1933. Aguada y tinta china sobre papel: 34 x 45 cm.  
Ginebra colección Heinz Berggruen.

Retomando los grabados de la *Suite Vollard*, en *Minotauro acariciando a una mujer dormida* (figura 59), podemos advertir una de las facetas en las que el artista plasmará la ternura del híbrido hombre-toro en el gesto sutil de acariciar una mejilla a la joven dormida. Más adelante el Minotauro será representado como personaje violento. Picasso despliega una versión del personaje mitológico sobre un entramado donde se filtra su vida personal, al punto de ser -en la década del '30- el *alter ego* del artista.

El Minotauro ejercía un interés muy particular en el imaginario surrealista.<sup>348</sup> En 1933, encomienda Breton a Picasso la portada de la revista *Minotaure*<sup>349</sup>. Para el artista malagueño, el Minotauro será el vínculo que conecte los trayectos recorridos a lo largo

<sup>348</sup> Con referencia al Minotauro y el carácter autorreferencial en la obra de Picasso, Rafael Jackson realiza una lúcida investigación sobre el tema. Ver "Psicodrama del Minotauro" en Jackson. (2007). *Op. cit.* pp 207 a 230

<sup>349</sup> El nombre de la revista *Minotaure*, publicada por Albert Skira, surge por idea de André Masson y Georges Bataille, quienes finalmente, por cuestiones ideológicas, con André Breton quedaron fuera del proyecto de la revista. Bataille colaboró en un solo artículo de la revista, en el N° 8, año 1936.

de su vida: "si marcamos en un mapa, dijo Picasso, todas las caminos por donde he transitado y si los conectáramos con una línea, se podría hacer un Minotauro".<sup>350</sup>

En la *Suite Vollard*<sup>351</sup>, el Minotauro interviene en la vida del escultor. Y ambos personajes hacen referencia a Picasso. El personaje mitológico metamorfosea su carácter festivo, dulce y afectuoso, en los primeros grabados de la *Suite Vollard*, pasando por el violento y compulsivo (como observamos en la figura 60), que no corresponde a la serie de grabados de la suite. El Minotauro acomete violenta y despiadadamente contra la mujer. En una ocasión Picasso le muestra a Kahnweiler la serie vinculada con esta escena y el galerista expresa: "parece como si un sátiro que acaba de asesinar a una mujer hubiera hecho esta pintura."<sup>352</sup>



Figura 59: *Minotauro acariciando a una mujer dormida*, Boigesloup, 1933. Punta seca sobre plancha de cobre 30 x 37 cm. Bl. 201

---

<sup>350</sup> "Si on marquait sur une carte, dit Picasso, tous les itinéraires par où j'ai passé et si on les reliait par un trait, cela ferait peut-être un minotaure", citado en Daix, Pierre : *Dictionnaire Picasso*. Éditions Robert Laffont. S.A. Paris, 1995, p. 590.

<sup>351</sup> Roger Lecourrière estampó la edición definitiva de la *Suite Vollard* en 1939, antes de la muerte de Vollard.

<sup>352</sup> Jackson, Rafael: *Op. cit.* p. 212.





Figura 60: *Minotauro violando a una mujer*. Boisgeloup, 1933. Pluma y aguada de tinta china: 47 x 62 cm. MPP.

Si bien nuestro tema se aleja del análisis del Minotauro, nos interesa, sin embargo, encontrar filiaciones con la interpretación que hace Picasso de la mitología. Esto es, la Ninfa o Ménade se transforman en mujer cuando es atacada por la bestia taurina. El artista -en los grabados siguientes- comienza a combinar la mitología griega con la tradición taurina. La corrida española, como metáfora de la vida y de la muerte, como ritual donde el elemento purificador es la sangre derramada.

Entre 1933 y 1935 el artista abordará un tema que desarrollará en sus dibujos, pinturas y grabados: la mujer torero<sup>353</sup>. En el aguafuerte (figura 61) la torera yace sobre el lomo del toro, que embiste al caballo. El brazo izquierdo de la mujer, cae laxo al costado de la cabeza del toro y su mano-pezuña derecha araña el pecho. Se advierte el bordado del traje de luces en la chaqueta y pierna de la joven, que rodea la cabeza del astado. El juego dinámico de líneas en combinación de texturas, resalta el cuerpo semidesnudo e immaculado de la mujer. En el grabado se fusionan la bravura del toro, el

---

<sup>353</sup> En 1908 un decreto de ley promulgado por Juan de la Cierva, prohibió el toreo a pie de las mujeres. En la II República en 1934, se suspendió la prohibición y las mujeres lograron retornar a la arena; en Juarranz de la Fuente, José María: "La mujer torero en la obra de Picasso. Nuevas revelaciones", p. 8 <http://rodrigojuarranz.gavilandigital.com/wp-content/uploads/sites/8/2013/02/La-Mujer-torero-en-Picasso-PDF.pdf>

sufrimiento del caballo ante la embestida del toro y el sueño, agonía o muerte de la mujer torero. No encontramos en el rostro de ella gestos de dolor. Su expresión sugiere placer, calma y serenidad, en el lomo del toro.



Figura 61: *Mujer torero II*, 1934. Aguafuerte sobre plancha de cobre 22,7 x 23,6 cm.

Bl. 220

Acordamos con la interpretación de Dominique Dupuis-Labbé, quien observa que la corrida aparece como metáfora de la vida, no solo por la brutalidad y la violencia, sino porque se ponen en juego todos los elementos de la lucha del poder: el juego de la



seducción de la virilidad y de la femineidad, de la mujer torero y del toro: “Picasso utiliza la tela o el papel para proyectar sus deseos, pulsiones, sus fantasmas y represiones paralelamente a la pasión que siente por Marie-Thérèse Walter”.<sup>354</sup>



Figura 62: *Corrida: la muerte de la mujer torero*. Boisgeloup, 1933. Óleo sobre lienzo: 21,7 x 27 cm. Z. VIII: 138. MPP.

En la figura 62, realizada el año precedente a *Mujer torero II*, podemos observar la misma escena, con la diferencia de que el lomo del caballo está sobre el toro y el cuerpo semidesnudo de la torera yace entre el lomo del caballo y del toro. Este último enceguecido, víctima de la estrategia de la torera, embiste a su atacante con la banderilla y la espada clavada sobre el morillo. Picasso expone las evidencias de sangre solo en el pescuezo del caballo blanco. Cuatro toreros asistentes, corren por el ruedo con las capas rojas desplegadas, para captar la atención del toro ofuscado que ya se cobró dos víctimas. Así pues, en un primer plano, el artista logra potenciar el drama sobre la figura del toro, también herido. Víctima y victimario se alternan en un juego macabro de fuerzas. Picasso transmuta el modelo femenino en mujer torero, podríamos decir ninfa

---

<sup>354</sup> Dupuis-Labbé Dominique: “L’arène, lieu de l’amour et du sang”, en *Picasso. Sous le soleil de Mithra*. Fondation Pierre Gianadda. Martigny Suisse. 24 juin au 4 novembre 2001, p. 29.

agonizante o Ménade bravía, mártir o asesina. En todo caso mujer torero triunfante por la osadía de enfrentar la bestia vigorosa y brutal.

En la primavera de 1935, Picasso realiza la serie de aguafuertes *La Minotauromaquia*, que estudiaremos en el Capítulo 6. En esta etapa se dedica a escribir e ilustrar poemas surrealistas. Entre 1935 y 1939, escribe sus poemas en tinta china sobre papel de dibujo. Debemos destacar la amistad que inicia con el poeta Paul Éluard.<sup>355</sup> Los poemas de Picasso no serán estudiados en esta investigación, al igual que las obras de teatro surrealista tituladas *El deseo atrapado por la cola*<sup>356</sup>, leído en casa de Leiris, o *Las cuatro hermanas*, por exceder nuestro objeto principal de estudio.

En el marco de la presente antología se hace necesario continuar con el estudio de obras posteriores a *Guernica*, debido a que la obra homónima incluye la representación de la mujer trágica y consideramos pertinente estudiarla en el Capítulo 6.

A fines de 1930 nuestro artista comienza a trabajar en un sistema de representación heredado del lenguaje cubista, donde realiza una síntesis entre la vista frontal y lateral o posterior de la figura femenina, como es el caso de *Mujer con pandereta* (figura 63), aguatinta sobre fondo negro que realiza entre el verano y el otoño de 1938. Picasso juega con las líneas de manera discontinua, en el vientre, muslos, glúteos y brazos. Surge del grabado la *Pathosformel* de una Ménade en movimiento, con los cabellos sueltos y una pandereta, instrumento liviano que se utiliza para marcar el ritmo mientras se danza. El grabado en la totalidad de su factura, exalta el frenesí de la danza, plasmado por el artista en un sistema de dislocación armónica que nos permite ver el cuerpo de la bailarina desde distintos ángulos.

---

<sup>355</sup> En la vida de Picasso se producen una serie de acontecimientos muy significativos. Se separa de su mujer Olga al enterarse de que Marie Thérèse está embarazada de una hija en común, Maya. A fines de 1936 entabla amistad con el poeta Paul Éluard, quien le presentara a la artista yugoeslava Dora Maar. Cuando el 18 de julio de 1836 estalla la Guerra Civil española, Picasso vive en Tremblay-sur-Mauldre junto a Marie-Thérèse y Maya.

<sup>356</sup> El 19 de marzo de 1944, se realizó una lectura privada de la pieza teatral en seis actos de Picasso: *Le désir attrapé par la queue* (*El deseo atrapado por la cola*). Albert Camus convocó en la casa de Leiris a quienes participaron en la obra homónima: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Louise Leiris, Michel Leiris, Dora Maar, Jacques Laurent, Brassai, Braque y su mujer, Valentine Hugo, Jacques Lacan, Cecile Éluard, entre otros. Ver Daix, Pierre. (1995). *Dictionnaire Picasso*. Éditions Robert Laffont. S.A. Paris. p. 270.



Figura 63: *Mujer con pandereta*. París, 1939. Aguatinta y aguafuerte: 66,5 x 51,2 cm. Ba. 646. MPP.

En la declaración que Picasso hace a Hélène Parmelin encontramos la clave cuando el artista aborda el cuerpo femenino:

Quiero decir el desnudo [ ] Quiero decir solamente pecho, decir pie, decir mano, vientre. Encontrar el medio de decirlo, y esto basta [ ] Una sola palabra basta cuando se habla. Aquí, una sola mirada, y el desnudo te dice lo que es sin ambigüedades<sup>357</sup>

La pregnancia de las formas que experimenta el malagueño, modifica la visión sobre lo femenino alejándose como viene haciéndolo desde 1907 de las formas canónicas para la representación del cuerpo de la mujer.

<sup>357</sup> Parmelin, Hélène. (1966). *Picasso dit*. Éditions Gonthier. Paris. p. 111. “*Je veux dire le nu [ ] Je veux seulement dire sein, dire pied, dire main, ventre. Trouver le moyen de le dire, et ça suffit [ ] Un seul mot suffit quand on parle. Ici, un seul regard, et le nu te dit ce qu’il est sans phrases*”



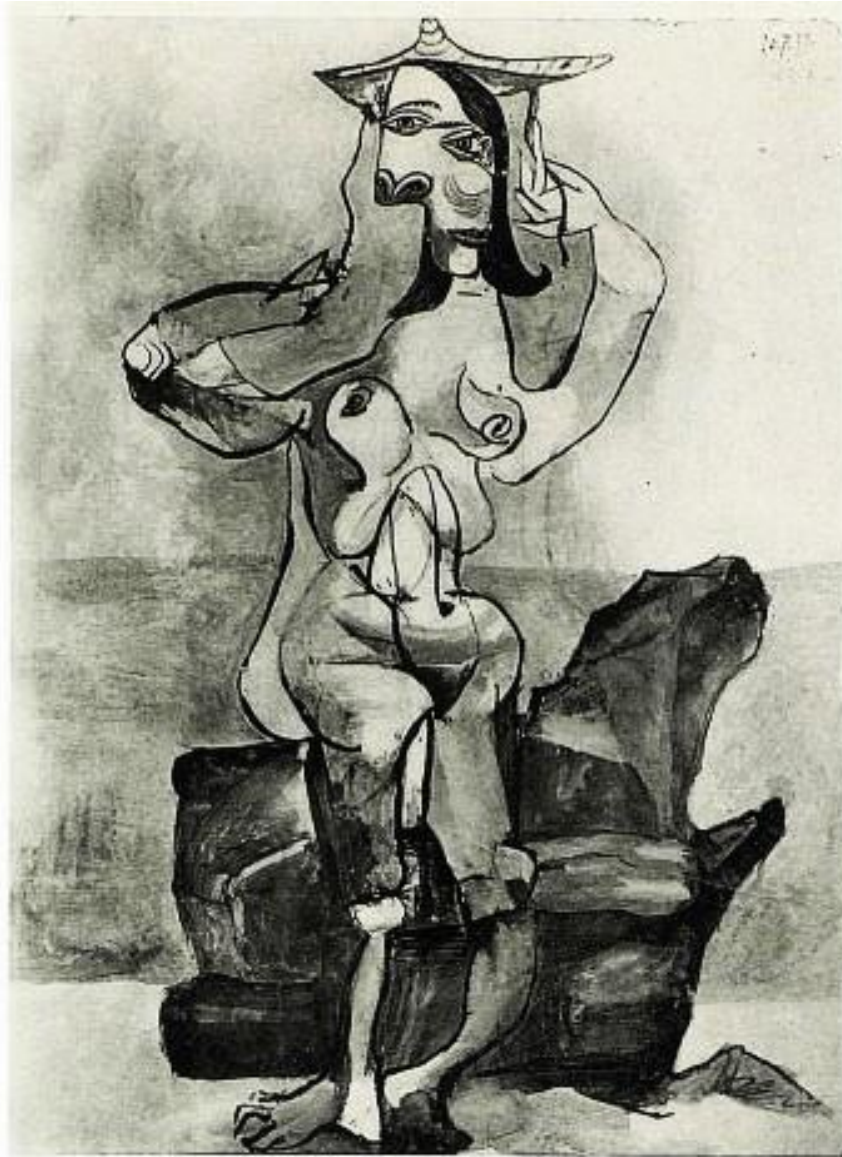


Figura 64: Cuaderno de dibujos. Royan, 1939. Mina de plomo. Z.X,174.

En uno de los dibujos que realiza en diciembre de 1939, en Royan (figura 64), además de la síntesis de frentes laterales para el rostro de la mujer, observamos que el cuerpo se orienta hacia la derecha y de las piernas se evidencia una distorsión mayor, ya que muestra una vista posterior de las mismas. La delicadeza de la mano izquierda que toma la cinta del sombrero, es diferente al esbozo que realizó de la mano derecha. Destacamos el contorno con líneas quebradas y curvas que delimitan la figura.

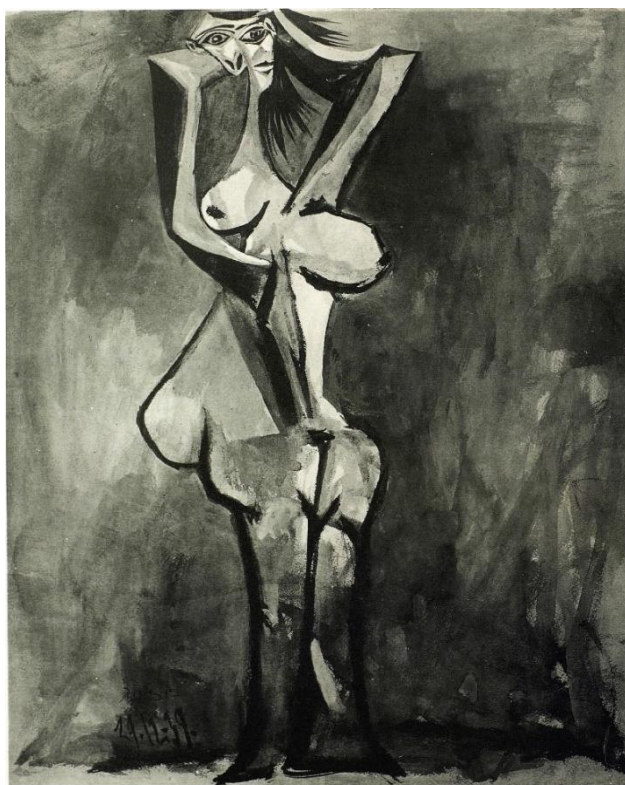


Figura 65: *Desnudo de pie*. Royan, 1939. Gouache: 46 x 38 cm. Z.IX, 380.

En la figura 65, el tipo iconográfico se asemeja a las figuras 63 y 64. En *Desnudo de pie*, se confunden los glúteos con la pelvis. En todo caso, lo que proporciona Picasso, es una doble visión de los glúteos de la fragmentada figura femenina. Los senos también tienen un corte axial y una orientación de frentes diferentes. Basándonos en la capacidad de asociación de quien observa, la joven que recoge despreocupadamente sus cabellos, brinda -a través de los recursos plásticos utilizados por el artista la ilusión de una visión de la totalidad del cuerpo.

En esta época, podemos relacionar la producción del artista malagueño por el estilo. Los motivos se reducen a retratos, desnudos de pie y sentados. En *Mujer peinándose* (figura 66), se repite la imagen desdoblada que veníamos estudiando, con mayor énfasis en la representación del volumen. El rostro de la joven que retuerce sus cabellos tiene los ojos que confluyen en un eje; el perfil de la nariz hacia la izquierda y la boca y mentón hacia la derecha, el pecho derecho hacia la misma dirección y el izquierdo hacia arriba. El modelado de la figura está manifiestamente resuelto en la redondez de glúteos y abdomen; el resto del cuerpo se completa en planos que marcan un acusado claroscuro. La presentación simultánea de planos dinamiza la superficie.

Los glúteos prominentes reposan en el suelo, en tanto la pierna derecha recogida y la izquierda extendida se orientan hacia quien mira. El color, salvo en las zonas tratadas con modelado, es aplicado como tinta plana. ¿Podríamos llamarle Ninfa a esta criatura concebida en el imaginario del artista?

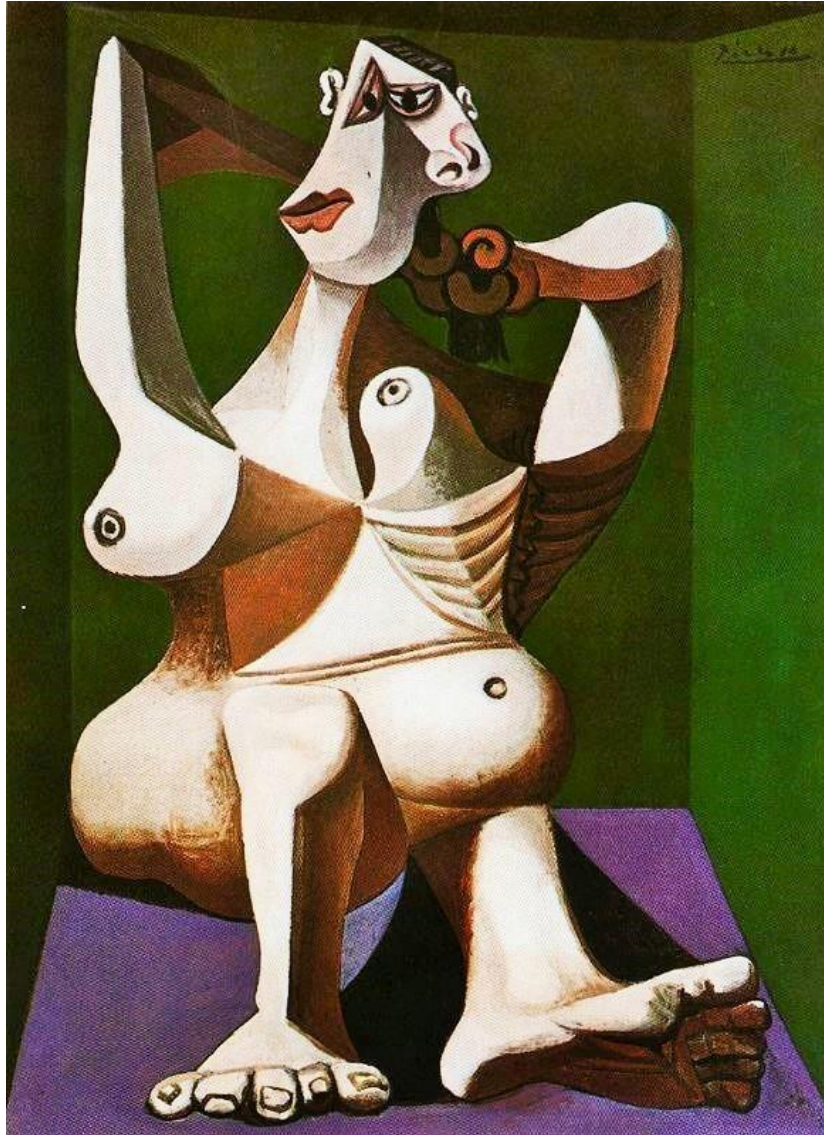


Figura 66: *Mujer peinándose*. Royan 1940. Óleo sobre lienzo: 130 x 97 cm. Z. X, 302.

Debemos señalar que, en este periodo, Picasso permanece aislado por la crisis previa al estallido de la Segunda Guerra Mundial y ocupación de Francia por los alemanes. Sumado a esto, el final de la Guerra Civil Española, con el triunfo del franquismo, lo mantuvo alejado de sus coterráneos. Ese es el motivo por el cual muy probablemente, nuestro artista haya apelado a la experimentación, y se haya operado una reducción en los motivos de sus obras.



#### 4. 2.6.4. Fin de la Guerra: *La alegría de vivir*

Entre el verano y el otoño de 1946, Picasso retoma personajes de la mitología griega, tales como el centauro, la ninfa y el fauno. Françoise Gilot<sup>358</sup>, señala que cuando Picasso comienza a trabajar en el Palacio Grimaldi de Antibes<sup>359</sup> el tríptico mitológico, experimenta un bienestar psicológico que se renovaba cada vez que se encontraba junto al Mediterráneo. En ese entorno “su imaginación despertaba a los faunos, los centauros y los dioses antiguos [ ]. Cosa extraordinaria, habríamos podido creer en estos momentos de entusiasmo intenso que volvía a ser contemporáneo de los artistas de la antigua Grecia que habían sabido decorar tan bien el lécyto blanco”<sup>360</sup>

En *La Alegría de vivir* (figura 67), Picasso retorna a la simetría, a las formas redondas y a las ágiles líneas onduladas. La figura central es Françoise Gilot rodeada de un fauno, un centauro y algunas cabras. La composición, tuvo un primer título en el que participó Dor de la Souchère: *Bacanal a la orilla del mar*. Picasso aborda un tema donde los personajes están a la orilla del mar, a la derecha un centauro toca la flauta, en el centro la ninfa-Françoise baila con los brazos en alto que tañen una pandereta, dos caprinos bailan sobre sus dos patas y a la izquierda un fauno ejecuta el aulos. Los colores vibrantes y saturados generan dinamismo a través de los diferentes planos en los que el artista representa los cuerpos. Las figuras simplificadas, y los rostros remiten a

---

<sup>358</sup> En 1946 Picasso se aleja de Marie-Thérèse y de Dora Maar, para instalarse junto a Françoise Gilot, *la femme fleur* (mujer flor) en primer término en Ménerbes y finalmente en Cap-d'Antibes. De la unión con François nacerán dos hijos, Paloma y Claude.

<sup>359</sup> Romuald Dor de la Souchère, conservador del Palacio d'Antibes actual Musée d'Antibes, emprendió trabajos arqueológicos en Antibes y descubrió la importancia de los vestigios de la ocupación grecorromana en la región. En 1924 crea el grupo Ligurio de Estudios Históricos y Arqueológicos con el objetivo de fundar un museo de historia y arqueología. Luego de 3 años de investigaciones, el Museo de Antibes se inaugura en 1928. En la primera planta se presentaba una colección de piezas arqueológicas y en la segunda, una exposición temporal titulada *Maestros y jóvenes contemporáneos*. En 1946 Dor de la Souchère le ofrece a Picasso el segundo piso del Palacio para trabajar en sus salas, como estudio. El 22 de septiembre de 1947 se inaugura oficialmente en el Palacio Grimaldi la sala Picasso. Ver, *Los Picassos de Antibes*, Jean-Louis Andral, Bernardo Laniado-Romero, María Teresa Ocaña, Museo Picasso Málaga: 13.03.06-11-06.06, Museo Picasso Barcelona: 5.07.06 -15.10.06.

<sup>360</sup> “Chose extraordinaire, on aurait pu croire dans ces moments d'enthousiasme intense qu'il redevenait le contemporain des artistes de l'ancienne Grèce qui avaient su si bien décorer les lécythes blancs” Entretien: François Gilot- Maurice Fréchuret (1996). En *1946, Picasso et la Méditerranée retrouvée*. Grégorie Gardette Éditions.

las figuras infantiles. Comulgan en esta obra la naturaleza humana, mitológica y animal en el mismo ritual festivo.



Figura 67: *La alegría de vivir*. Antibes, 1946. Óleo sobre lámina de fibra prensada: 120 x 250cm. Z. XIV, 289.MPA

Si establecemos una comparación con *Fauno con aulos y náyade* (figura 68), podemos distinguir en el grabado, el tipo de dibujo automático con reminiscencias surrealistas. Si bien la Náyade danza y el fauno ejecuta el doble aulos, el ambiente producido en el grabado no es aplacador como en la figura 66. Los pies de la náyade apenas se posan en el piso. El raspado directo sobre la plancha de cobre produce un efecto de movimiento.



Figura 68: *Fauno con aulos y náyade*. París, 1938. Buril y raspado directo sobre cobre: 24,8 x 34,8 cm. Bl. 306.

En Antibes Picasso continuará inventando su propia mitología y fusionando la mitología del Mediterráneo con las formas de la antigüedad. La cerámica le proporcionará el mejor canal para concretarlo.

#### 4.2. 6. 5. Cerámica picassiana: un retorno a los orígenes

En 1946, Suzanne y Georges Ramié, dueños del taller de cerámica Madoura en el pueblo alfarero de Vallauris, le proponen a Picasso trabajar con ellos. El interés y la avidez de Picasso por la experimentación y los desafíos, nos hacen suponer que alentaron la tentativa de un giro significativo en su trayectoria artística. Hasta el día de hoy se calculan alrededor de 4.000 piezas en cerámica que realizó en períodos discontinuos.

Para Harald Theil, la producción cerámica de Picasso es “síntesis entre la escultura y la imagen pintada con una larga tradición votiva y ritual, connotada de una simbología arquetípica muy rica que para el autor se trata también de eficacia de las imágenes”<sup>361</sup>. Por otra parte, el mencionado especialista en cerámica picassiana, afirma que la dimensión antropológica del arte de Picasso se manifiesta en la cerámica, lugar en el que además de reconocerse las innovaciones técnicas que desarrolla, también se presenta en “el rol del artista mago y transformador alquimista”. Observa Theil: “Aquí se trata a menudo de iniciación, de encantación, de animismo y también de cantidad de supervivencia mágica transportada por la imagen”, sus cerámicas evocan después de la Segunda Guerra Mundial “los orígenes de la actividad artística humana y de las funciones primordiales del arte”.<sup>362</sup>

En relación con lo dicho por Theil, nos interesa indagar sobre dos cuestiones que se relacionan con la cerámica picassiana. La primera consiste en verificar si es posible incorporar nuevas piezas en cerámica al repertorio de la fórmula de *pathos* de la Ninfa, teniendo presente que la *Pathosformel* funciona como intermediaria entre el umbral lógico y el mágico, es decir, de los *Denkräumen* lógico y mágico. La segunda cuestión es indagar si se manifiesta una supervivencia de la antigüedad a través del tipo de material empleado en las producciones del Picasso ceramista.

---

<sup>361</sup> Theil, Harald. (2007). Prólogo en Haro González, Salvador: *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*. Fundación Picasso. Ayuntamiento de Málaga. pp. 24 y 25.

<sup>362</sup> *Ibidem*. p. 25.

Como es sabido, la arcilla es uno de los materiales utilizados por el hombre desde los orígenes de la antigüedad. La cerámica no estaba totalmente alejada de las experiencias de Picasso ya que, en 1906, en París, en el taller de Paco Durrio<sup>363</sup> realizó precozmente sus primeros trabajos que continuó décadas más tarde con Suzanne Ramié en la alfarería Madoura. Picasso trabajó arduamente en Madoura entre otoño-invierno de 1947 a 1948 lo que determinará el inicio de una producción sistemática en un campo artístico diferente. Presumimos que los inicios en Madoura deben haber significado para el artista un desafío y una vuelta a los orígenes.

Salvador Haro González, en el ejemplar trabajo de investigación que realizó sobre la cerámica picassiana, asevera que los recursos expresivos utilizados se hacen presentes por las particularidades del proceso técnico y por las relaciones formales con el resto de la obra, que recibirán un aporte significativo y enriquecerán su lenguaje plástico. El autor observa que determinados procedimientos técnicos utilizados por el artista derivan de otros medios y que, por otra parte, realiza traslaciones desde la técnica propia de la cerámica hacia otros trabajos, característica que a esta altura de la investigación podemos reconocer en nuestro artista.

Eso no significa que Picasso desdeñe los recursos propios de la tradición cerámica, pues, antes bien, en sus trabajos aparecen con frecuencia claras reminiscencias históricas, fundamentalmente mediterráneas pero también precolombinas, o incluso de alfarería popular.<sup>364</sup>

La selección de cerámicas que realizamos es -a la luz de nuestro objetivo- discernir si Picasso logra transponer la fórmula de *pathos* de la Ninfa en la representación de las figuras femeninas realizadas en arcilla. Jean Cassou se aproxima a nuestra intuición cuando señala que “la ligazón no se rompe jamás, el espíritu guarda su contacto con la materia, y es un contacto que hace vibrar el genio de Picasso. Una nueva emoción acaba de animarlo, de reforzarle: ha tocado la tierra.”<sup>365</sup>

---

<sup>363</sup> Paco Durrio, escultor y ceramista, fue amigo y protector del joven Picasso durante la época en la que Fernande Olivier, era su compañera. También fue amigo de Gauguin, con quien aprendió las técnicas específicas de la cerámica. Organizó la primera exposición de arte Moderno en Bilbao, en 1900, reuniendo obras de Gauguin, Picasso, Casas, Pichot y Rusiñol.

<sup>364</sup> Haro González, Salvador: *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso. Op. cit.* p. 320.

Es conveniente aclarar que en nuestro abordaje de la cerámica nos guiaremos por la clasificación que realizó Haro González<sup>366</sup>, basándonos por nuestro tema específico en la representación de la Ninfa- Mujer. A la elección, según la clasificación realizada por Haro González, la centramos en las cerámicas de pieza única, denominadas cerámicas de pintor: imágenes sobre volumen redondo y cerámicas de escultor, que incluye las figuras modeladas, construidas por ensamblado, la transformación de formas comunes y figuras talladas.

Los vasos que utilizó Picasso, en ocasiones se conservaron como estaban, y en otras fueron torneados<sup>367</sup> para que el artista pudiese modelarlos hasta obtener las formas deseadas. En la figura 69, se observa una tanagra<sup>368</sup> con ánfora, en tierra cocida blanca, dibujada en la superficie con trazos apenas insinuados y formas simplificadas. La tanagra alude a una joven morena que porta un ánfora. Es una cerámica de escultor, modelada y construida por ensamblado.



Figura 69: *Tanagra con ánfora*, 1947-1948. Vaso antropomorfo: 45 x 33 x 19 cm Ra.266.

---

<sup>365</sup> Cassou Jean: “Les poteries de Picasso” Art et decoration, N° 12, 1949, p.13, en Haro González, (2007) *Op. cit.* p. 278.

<sup>366</sup> *Ibidem* pp. 122-123.

<sup>367</sup> El alfarero Jules Agard del taller Madoura, torneaba las piezas con las que Picasso posteriormente trabajaba.

<sup>368</sup> Las tanagras son estatuillas de terracota, que representan a mujeres ataviadas. Las tanagras deben su nombre a Tanagra (Beocia) donde fueron encontradas las estatuillas. Ciudad de Beocia al sureste de Tebas.





Figura 70: *Mujer con vestido verde*. 1947-1948. Pasta blanca, modelado, pintado con engobes y esmalte de color. 37.5 x 9 x 9cm.

La figura 70, fotografiada en tres direcciones -perfil, frente y dorso- nos muestra un estilo notoriamente diferente, semejante a *Mujer sentada en sillón rojo*, que estudiaremos en el Capítulo 6. Las onduladas formas femeninas son distorsionadas. La figura de perfil nos permite observar que las rodillas están flexionadas, los pechos han sido modelados y remarcados con líneas negras. Sucede lo mismo con el dorso de la figura, con definiciones anatómicas de glúteos y piernas. La vista de frente produce un efecto inquietante, por una especie de paño cascada que nace en el vientre de la figurilla. El rostro y cabeza, enmarcados por un velo o *calyptra*, están simplificados: dos puntos para ojos, uno para nariz, otro para boca, y reducido a un tamaño ínfimo, en relación con el resto del cuerpo. Advertimos que las inquietudes plásticas desplegadas por nuestro artista no se detienen por cambiar el medio expresivo.

En *Tanagra azul*, el artista malagueño trabaja formas sintéticas en una cerámica de escultor. La cabeza de la figura remite a la de un fósforo; el cuello es extremadamente estilizado, los pechos sintetizados en dos perfectas esferas y los brazos largos esconden las manos en bolsillos simulados. Observamos en el vestido azul cobalto, la base del cuello: un galón ornamentado con diminutas flores azules sobre

blanco. Nombramos a la figura 71, Ninfa urbana, por la vestimenta actualizada a mitad de pierna y por el contraste en relación a las cerámicas que estudiamos.



Figura 71: *Tanagra azul*, 1947-1948. Tierra cocida blanca, modelada con ensamble de elementos, incisa, pintada con engobes: 24,5cm. Ra. 41.

En el marco del presente estudio consideramos oportuno observar el recurso del artista al simplificar los rasgos del rostro y reducir la cabeza de la mujer. Si observamos el óleo *Mujer sentada en un sillón* (figura 72), realizado en 1948, comprenderemos la síntesis en la representación de la cabeza de la mujer en relación con la monumentalidad del cuerpo. La cabeza reducida de las figuras 69, 70, 71 y 72 expresan ostensiblemente lo manifestado.



Figura 72: *Mujer sentada en un sillón*, 1948: Óleo sobre lienzo 100,5 x 81 cm. Z. XV, 103.

En *Centauro y Bacante* (figura 73), de 1947, podemos comprobar que el cuerpo del mítico personaje femenino es semejante al soporte llamado ánfora con base separada,<sup>369</sup> lo que nos permite comprender el proceso creativo del artista cuando trabaja simultáneamente en medios diferentes. Utiliza, en este caso, un recurso formal vinculado con el ánfora.

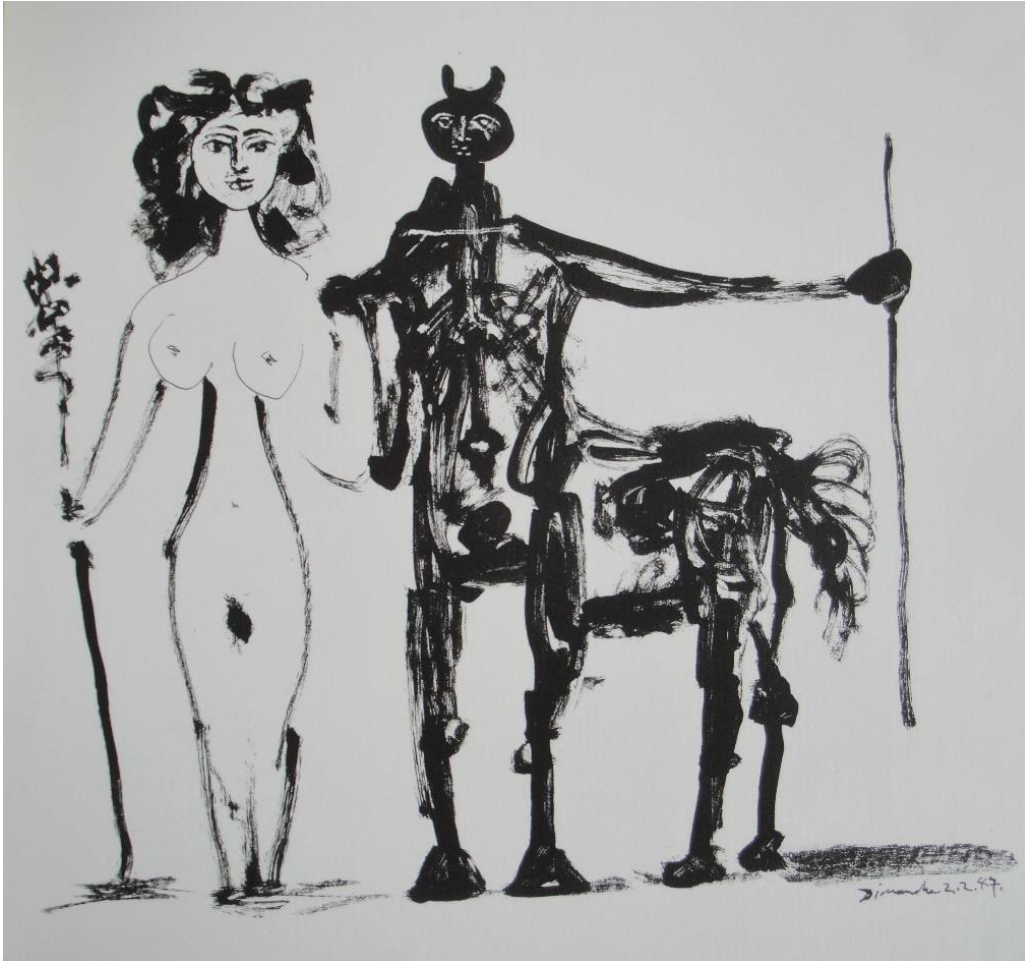


Figura 73: *Centauro y Bacante*, 1947. Lápiz y tinta litográfica 49,9 x 65,8 cm Bl. 416

---

<sup>369</sup> Ver soportes de volumen redondo, en Haro Gonzalez, Op. cit. p. 157.



Figura 74: *Tanagra en blanco y azul*, 1947-1948. Tierra cocida blanca, modelado, ensamblado, pintado con óxido y parcialmente vidriada: 66,5 x 20 x 21 cm. Ra 40.



Figura 75: *Mujer de pie*, 1948. Tierra cocida blanca, modelado, ensamblado: 96 x 26 x 20 cm. Ra 35.

En las figuras 74 y 75 podemos advertir la intervención de Picasso en el modelado de los brazos. Los pechos de *Tanagra en blanco y azul*, están dibujados con un diseño en espiral y las piernas sugeridas en forma de tallo con dos hojas simétricas. En *Mujer de pie*, de manera semejante al *lekhitos* de la Grecia antigua, una figura femenina sin

cabeza evidencia los pechos. Y el ensamblado de los brazos sutilmente modelados remite a una diosa estilizada de la fecundidad.

La influencia de los planteamientos estéticos de Gauguin<sup>370</sup> sobre Picasso, se advierte particularmente en la cerámica escultura. Observamos en la figura 76, la definición de las formas femeninas. La cabeza no tiene modelada nariz, boca, ni orejas; sobre la pequeña esfera que representa la cabeza, el artista optó por dibujar el rostro, y en los ojos realiza una incisión. Los pechos están modelados y pintados. Sensibles líneas negras dinamizan la tanagra, incluido el detalle del trenzado de los cabellos. El mismo tratamiento lo realizó en el paño, con detalles ornamentales en azul y ocre, que cubre desde la cintura a los pies. Destacamos en el dorso de la tanagra la línea que define la columna vertebral y los glúteos.



Figura 76: *Tanagra con manos juntas*. 1950, Tierra cocida blanca, modelada con ensamble de elementos pintada con óxido. Parcialmente vidriada: 29 x 7 x 7 cms. Ra. 131.

Picasso utiliza recursos semejantes en tanagra de la figura 77. La diferencia estriba en el modelado que realiza en rostro, ojos, nariz, pómulos y mentón. La mujer representada en la cerámica escultura, está cubierta con un manto abierto que muestra los pechos. Líneas paralelas en negro y blanco simulan galones ornamentales. Sin embargo, el paño que la cubre no es liso, sino que imita las *pardalidas* con piel de

<sup>370</sup> Haro González, Salvador: *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*. Op. cit. pp .60-61.



pantera que cubrían los cuerpos de las Ménades. Ambivalencia en la indumentaria que nos hace suponer que el manto es de piel. Debajo del mismo, los pies están dibujados sobre la superficie en la que está apoyada, sin volumen sugerido.



Figura 77: *Tanagra con pañería*, 1951. Tierra cocida blanca, grabada y modelada con ensamble de elementos, incisa, pintada con engobes: 24,5cm. RA. 93.

Traemos en el orden de este análisis, dos cerámicas de pintor que coinciden en el diseño de la vestimenta de *pseudo* pantera, que cubre el cuerpo femenino. En el gran vaso (figura 78) podemos observar la actualidad del diseño del vestido ceñido al cuerpo de la joven. La Ninfa-mujer está parcialmente de espalda, motivo que utiliza Picasso, no para definir un vientre abultado, sino para reforzar el volumen de sus glúteos.

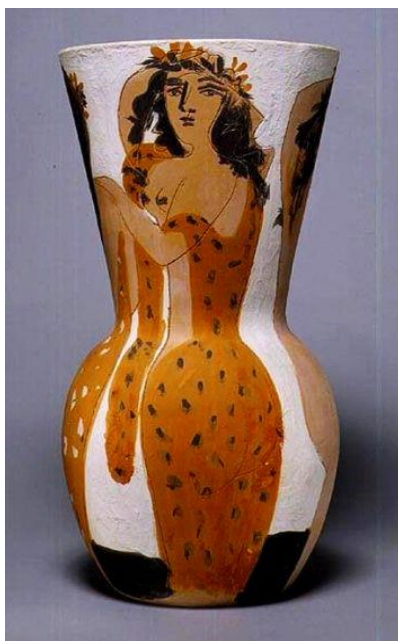


Figura 78: *Gran vaso con mujeres con velo*, 1950. Terracota, pieza torneada con incisión y engobes 66 x 31 x 31,5 cm. R 690.

En sentido opuesto, en *Flautista y bailarina*, la joven está representada en una distorsión perfectamente formulada ya que -observando en detalle- la Ninfa-mujer está remarcada con incisiones. El pubis se confunde con los glúteos, no obstante, las hendiduras realizadas por Picasso definen que los pechos y pubis tienen el mismo frente



Figura 79: *Flautista y bailarina*. Gran vaso. Terracota, pieza torneada con incisión y engobes: 70 X 32 x 32 cm.



Figura 80: *Bacanal*. 1950. Gran vaso con cuello acampanado. Terracota con incisiones: 70 x 32 x 32. Ra. 690

En *Bacanal* (figura 80), podemos observar el tratamiento que hace de la anatomía femenina, en la cual la figura de la joven se asemeja a una columna salomónica. La desproporción del torso en relación con las piernas produce un juego dinámico de líneas incisivas en el vaso. El flautista sentado, presenta líneas simplificadas en el cuerpo y una profusión de incisiones en el rostro, que le otorgan mayor expresión. Junto al aulista, otro flautista está en la misma posición sentado y si giramos el vaso podemos observar que un adolescente danza en acrobacia parado sobre sus manos. Nuestro artista organiza una bacanal, cuya lectura es posible realizar girando el vaso.

En la presente antología crítica, y apelando al tipo de agrupación de imágenes que organizó Warburg en los paneles del Atlas *Mnemosyne*, consideramos pertinente incluir el gran vaso, *Bikini* (figura 81), realizado en 1961. Sobre el gran vaso de cerámica de pintor, Picasso respeta la forma original del vaso y realiza incisiones para definir el ombligo, piernas, glúteos y eje de la columna.





Figura 81: *Bikini* 1961. Vaso con cuello acampanado. Terracota con incisiones y engobe: 66 x 32 cm. Ra. 192.

Si hacemos una transposición del cuerpo femenino al vaso de terracota, podremos localizar en el vaso-cuerpo-receptáculo de la figura 81, una fragmentación del cuerpo femenino de los hombros a la pelvis; como es sabido, la cadera es la parte del cuerpo que desde las antiguas Venus del magdalenense se vinculaba con el culto a la fertilidad. En nuestra interpretación, el vaso *Bikini*, actualiza la mirada hacia lo femenino, pero distorsiona el sentido que podríamos otorgarle ligado a la fecundidad, y pasaría de vasija-generadora-de-vida, a vasija-mujer-objeto-estético. Lo que nos acercaría a una actualización de la tradición votiva ritual por parte de Picasso, transformando la Venus milenaria, diosa de la fertilidad, en mujer-objeto. Nuestro artista representa a una Ninfa contemporánea-mujer-objeto decorativo de mediados del siglo XX.

En relación con el bikini,<sup>371</sup> ignoramos si Picasso tenía conocimiento de que 1.700 años antes que de se impusiera la moda del bikini en la costa francesa, existían

---

<sup>371</sup> El mentor de la moda del bikini fue Louis Reard, quien en 1946 observó en las costas francesas la necesidad de las mujeres de utilizar un traje de baño que les permitiera exponer mayor superficie corporal al sol. El nombre bikini fue elegido por Reard remitiendo al Bikini Atoll de Marshall Islands en el Pacífico. En la década de los 40 Estados Unidos lo utilizó como espacio para pruebas nucleares. Bardot impuso la moda a mediados de 1950 en las playas de Saint Tropez y de Cannes, también en el filme *Y Dios creó a la mujer* dirigida y escrita por Roger Vadim, en 1956.

antecedentes en los mosaicos de la Villa Romana de Casale<sup>372</sup> en Sicilia. El mosaico de la figura 82 representa a jóvenes con atavío de dos piezas ejercitándose.

Cabe pensar también que nuestro artista, evoca a la emergente Ninfa del Mediterráneo: Brigitte Bardot (figura 83 (a)). La actriz ícono del cine francés de las décadas de los 50 y 60, tuvo oportunidad de visitar a Picasso en la Villa *La Californie*, (figura 83 (b)) en Cannes,<sup>373</sup> en 1956. Un importante número de fotografías nos muestran a quien nombramos como ninfa-Bardot con el artista malagueño, que contaba con 75 años. En el mismo año, Bardot se luce en bikini en una escena del filme *Y Dios creó a la mujer* dirigida y escrita por Roger Vadim, en 1956. Luego del éxito del mismo, se impuso la moda en las playas de Saint Tropez y de Cannes, frecuentadas por la joven actriz.



Figura 82: Villa romana de Casale, Piazza Armerina, Sicilia, Siglo IV d.C. *Sala de las diez doncellas haciendo gimnasia.*

<sup>372</sup> Fue construida en el siglo VI y declarada Patrimonio de la Humanidad. Las excavaciones arqueológicas realizadas se iniciaron en 1929. Entre 1950 y 1960 por Gino Vinicio Gentili excavó un mosaico en el que se observaba a un grupo de doncellas practicando deporte con la indumentaria que dio en llamarse posteriormente bikini.

<sup>373</sup> La ex mujer de Picasso, Olga Koklova muere el 11 de febrero de 1955, en Cannes. En junio del mismo año Picasso se muda con Jacqueline Roque, con quien se casará el 2 de marzo de 1961 en Vallauris. Jacqueline lo acompañará hasta el fin de sus días en Notre-Dame-de-Vie.



Figura 83: Brigitte Bardot en Cannes (a) Bardot con Picasso en Cannes (b) 195

Sin embargo, es probable que el artista haya apelado también a la ironía representando a una mujer sin cabeza.<sup>374</sup> En relación con el acento puesto en lo cómico e irónico por parte de Picasso, podemos observar en la revista *Vogue* (figura 84) de qué manera incluye al fauno<sup>375</sup> en una serie de *grafittis* en tinta, de la revista homónima, sobre fotografías realizadas por Robert Doisneau. Acompañamos la intervención del artista en la edición francesa del número de mayo de 1951, consagrado a la colección de moda y trajes de novia de verano, con el fauno (figura 85), que realizó en una cerámica de escultor en el mismo año. Describimos al fauno de terracota en estado de reposo, en relación con el acoso a la novia virginal que el mítico personaje realiza en el *graffitti*. A propósito, en “Photo/Graphisme” se pregunta Anne Baldassari, si la presencia de vírgenes vestidas de blanco era motivo suficiente para despertar todos los demonios de Picasso.<sup>376</sup> Para el artista malagueño, la comicidad y la ironía conviven en ocasiones con una fuerte carga de violencia, como estudiaremos en el Capítulo 6.

---

<sup>374</sup> Es conocida por los biógrafos y también por los testimonios de dos ex mujeres de Picasso como Fernanda Olivier en el libro *Recuerdos íntimos escritos para Picasso* y Françoise Gilot en *Vida con Picasso*, la postura machista del artista.

<sup>375</sup> El Fauno o Pan es, en la mitología, un ser promiscuo que despierta el deseo sexual en los demás y se excita con frecuencia. “El arte y la literatura hacen referencia a distintos Pan, sátiros todos ellos (Ovidio, *Las Metamorfosis* 14.637-641). Con el paso del tiempo resulta difícil entre los Pan y los sátiros, ya que estos últimos también tienen rasgos de cabra”. En Hansen, William. (2011). *Los mitos clásicos*. Traducción: Efrén del Valle. Crítica, Barcelona. p. 392.

<sup>376</sup> Ver, Baldassari, Anne. (1997). *Picasso and Photography. The Dark Mirror*. París: Flammarion. Houston: The Museum of Fine Arts. p. 232.



Figura 84: *Novia de perfil y sátiro*. Revista Vogue, mayo 1951. Intervención de Picasso en tinta china sobre una fotografía de Robert Doisneau. MPP.



Figura 85: *Fauno sentado*, 1951. Tierra cocida blanca, modelada y tallada. 9.5 x 5 x 7 cm.  
Sp. 422



#### 4. 2. 7. El último Picasso: el ocaso de la Ninfa

Abordaremos en el presente apartado la última fase del maestro malagueño. Se nos ocurre dar una respuesta provisoria al cuestionamiento de Anne Baldassari que citamos arriba, respondiendo que los demonios del último Picasso no se aplacarán; tampoco la ironía ni la nostalgia por la juventud perdida. Estos elementos proporcionan a sus trabajos, temas en clave de tragedia y de comedia.

Entre los años 1954 a 1963, nuestro artista estudia, reformula, descompone y vuelve a componer obras tanto de contemporáneos como Matisse y Braque como de los artistas del pasado. Es sabido que, de esta época, se habla de una suerte de canibalismo por parte del artista malagueño, que realiza series basadas en una sola obra<sup>377</sup>. Como hemos destacado al comienzo del presente apartado, Picasso ya había trabajado una versión de *El baño turco* de Ingres, y al ser París liberada en 1944, se ocupó de la *Bacanal el Triunfo de Pan* de Poussin. En 1954, *Las mujeres de Argel* de Delacroix de la que realizó veinte versiones, *Las Meninas* en 1957, *Le déjeuner sur l'herbe*, según Manet en 1961, la *Matanza de los inocentes* de Poussin y el *Rapto de la Sabinas*, de David.

*El Rapto de las Sabinas* es su último cuadro de historia, suscitado sin duda por los amenazadores acontecimientos de Cuba que le llevan a los temas de guerra y las víctimas inocentes. La violencia del movimiento le lleva a hacer abreviaciones y deformaciones anatómicas expresivas.<sup>378</sup>

Observamos que la figura de la mujer en primer plano (figura 86), antes de ser raptada por el soldado romano o aplastada por el caballo, está representada con la cabeza invertida hacia quien mira el cuadro y doblada su espalda en arco hacia atrás. Sorprende por la carga expresiva y vehemencia plástica del conjunto. Advertimos que utiliza un recurso semejante en *Mujer torero II* (figura 61).

---

<sup>377</sup> Sobre las variaciones basadas en obras de artistas anteriores, ver Esteban, Paloma “Las grandes series: el artista frente al proceso de creación”, en Catálogo Exposición: *Picasso las grandes series* Museo Nacional Centro Reina Sofía del 28 de marzo al 18 de junio de 2001.

<sup>378</sup> Bernadac, Marie Laure. (2003). “1953-1956”, en Léal, Brigitte, Piot, Christine, Bernadac, Marie Laure: *Picasso total, 1881-1973*. Traducción Ramón Íbero. Ediciones Polígrafa. Barcelona. p. 405.



Figura 86: *El rapto de las Sabinas*. Mougins, 1962. Óleo sobre lienzo 97 x 130 cm.

Z. XXIII, 71.

El artista malagueño continuó hasta el año de su muerte realizando una fecunda obra, donde la fórmula de *pathos* de la Ninfa adoptará, no solo forma y estilo, sino una intensidad diferente. Las figuras femeninas trocan sus formas ondulantes hasta llegar al ocaso de la Ninfa.

En la figura 87 podemos observar a una graciosa joven que se divierte con un amorcillo enmascarado. En la figura 88 nombraríamos a la misma ninfa grácil, rodeada ingeniosamente por parte de Picasso, de unos amorcillos-insectos que asedian a la encantadora joven. La comicidad de nuestro artista aflora -en este caso- con detalles muy ingenuos.



Figura 87: *Amorcillo enmascarado* 1954. Dibujo en tinta china: 32 x 24 cm. Z. XVI, 128.



Figura 88: *Mujer y amorcillos* 1954. Dibujo en tinta china: 32 x 24 cm. Z. XVI, 134.

En *Danzas* (figura 89) renueva el tema de las bañistas en la playa. En un grupo de cinco jóvenes mujeres, una duerme plácidamente, otra está abstraída y mirando en otra dirección al de las bailarinas, otra joven sentada acompaña con palmas la danza pero

mira hacia un costado y dos de ellas, una sentada y otra de pie, ponen atención en la danza que realizan tres gracias desenfundadas que evolucionan frente a ellas. A considerar por la postura del cuerpo, las tres bailarinas están en arco hacia atrás y remiten a las Ménades en plena danza extática.<sup>379</sup>En relación con la composición, sorprende el contraste de la acción de las figuras de la izquierda y la quietud de las jóvenes de la derecha.



Figura 89: *Danzas*. 1954. Lápiz litográfico: 50,3 x 65,2 cm. Bl. 750

En la figura 90, Picasso renueva el furor de una danza frenética, de dos bailarinas acompañadas por un flautista cómodamente sentado en el piso. El pintor en su estudio observa a las bailarinas y trabaja frente al caballete. Dos modelos femeninas observan la escena mientras posan. En pocas ocasiones nuestro artista logra representar los cuerpos danzantes en genuino movimiento como en el caso de las figuras 13, 89 y 90.

<sup>379</sup> El tema se desarrollará en el Capítulo 6 apartado 3.4.



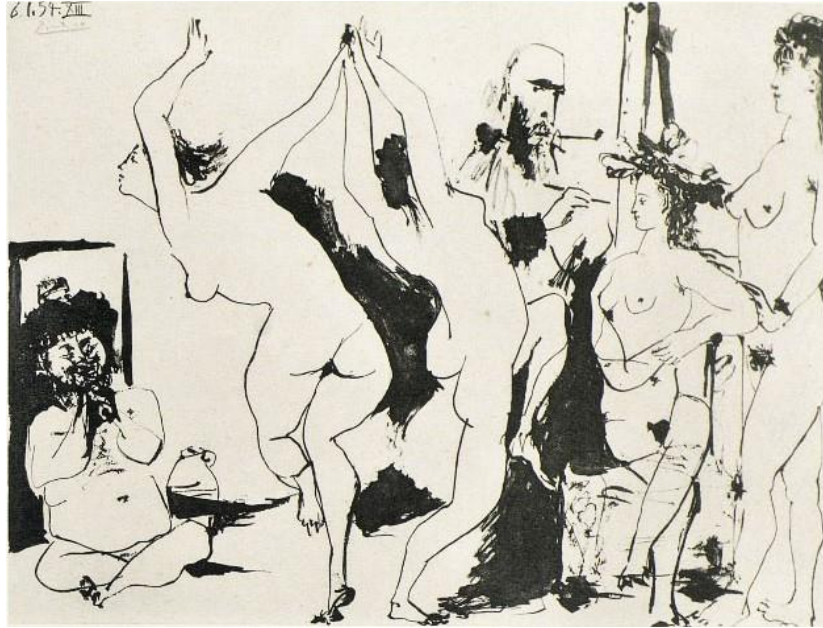


Figura 90: *En el estudio*. 1954. Dibujo en tinta china: 24 x 32 cm. Z. XVI, 154.

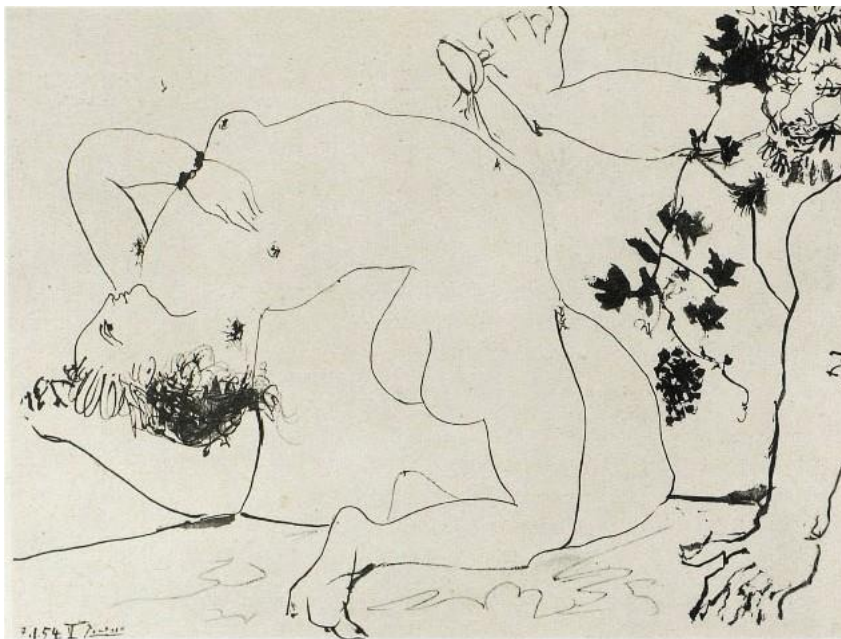


Figura 91: *Baco y mujer desnuda*, 1955. Dibujo en tinta china 24 x 32 cm Z. XVI, 160.

En *Baco y mujer desnuda*, nuevamente encontramos a una Ménade, en la característica curvatura que expresa éxtasis. Un robusto y vivaracho Baco, le derrama sobre su vientre el vino de la copa. La fuerza expresiva del dibujo se observa en líneas cuyo grosor aumenta en algunas zonas.



Figura 92: *Bacanal* 1955. Dibujo en tinta china 50 x 65 cm Z. XVI, 430.

En *Bacanal* (figura 92), el clima de ebriedad, goce y arrebatos se revela en la figura de Dionisio situado en el centro de la escena. La mano izquierda sostiene una especie de tirso quebrado, elemento supuestamente sustraído de la Ménade que está arrodillada entre las piernas del barbado personaje. La joven en acción de percudir una pandereta, se entrega al frenesí del festejo. Detrás de las dos figuras descritas, un personaje ebrio en posición horizontal y con el torso en curvatura hacia el suelo, eleva una copa. Compensando la composición a la izquierda de la escena, un personaje barbado también acompaña la orgía al son del aulós.



Figura 93: *Hombre y mujer*. 1955. Dibujo en tinta china y lápiz de color: 32 x 24 cm. Z. XVI, 502.

En la figura 93, nuevamente el personaje masculino se apodera del tirso y jala a la Ménade por la cintura, lo que provoca que sus pies se separen del piso y se produzca la curvatura del torso hacia atrás. A pesar de la contorsión que realiza la Ménade a causa de la acción que el hombre ejerce sobre ella y que le hace separar sus piernas del suelo formando un arco con el torso, cuida de sostener delicadamente con su mano izquierda una copa plena.



Figura 94: *Bacanal con niño con címbalo*, 1955 Aguafuerte 25,7 x 39,9 cm. Bl. 772

Advertimos que Picasso continúa en un proceso de reinterpretación y actualización de la iconografía clásica. Nuestro artista realiza sistemáticas variaciones sobre un mismo tema, en *Bacanal con niño con címbalo* (figura 92), elabora el aguafuerte con un dinámico juego de líneas rectas y curvas en cuerpos y suelo. La Ménade con pandereta es sostenida de la cintura por Baco, que usurpa el tirso a la joven desmesurada. Incluye en la composición a un niño y un músico que ejecuta el aulós de pie.

Es indudable que la obra completa de Picasso, se sustenta en la maestría y dominio del dibujo. Sus líneas precisas y expresivas, definen las formas. En ocasiones utiliza manchas en un tratamiento muy sutil. A propósito de los dones especiales del

artista para el dibujo, en 1955, el cineasta Henri-Georges Clouzot rueda *Le mystère Picasso*. En el documental, estrenado en 1956 y premiado en el Festival Internacional de cine de Cannes, nos presenta a Picasso en pleno proceso creativo, pintando y dibujando. La técnica que empleó Clouzot fue el empleo de telas semi-transparentes que permitían crear la ilusión de que el artista estaba dibujando o pintando sobre la pantalla de cine.

En la figura 95, el artista dibuja con una linterna, como podemos apreciar en la fotografía de Gjón Mili. Warncke, señala que la obra de Picasso refleja un trabajo racional, lógico y consecuente: “Picasso dibujaba en sentido literal sus pensamientos, concretando una unidad de la idea y la obra de arte, del contenido y la forma, de carácter básicamente tradicional y que revela una vez más su impronta clásica.”<sup>380</sup>

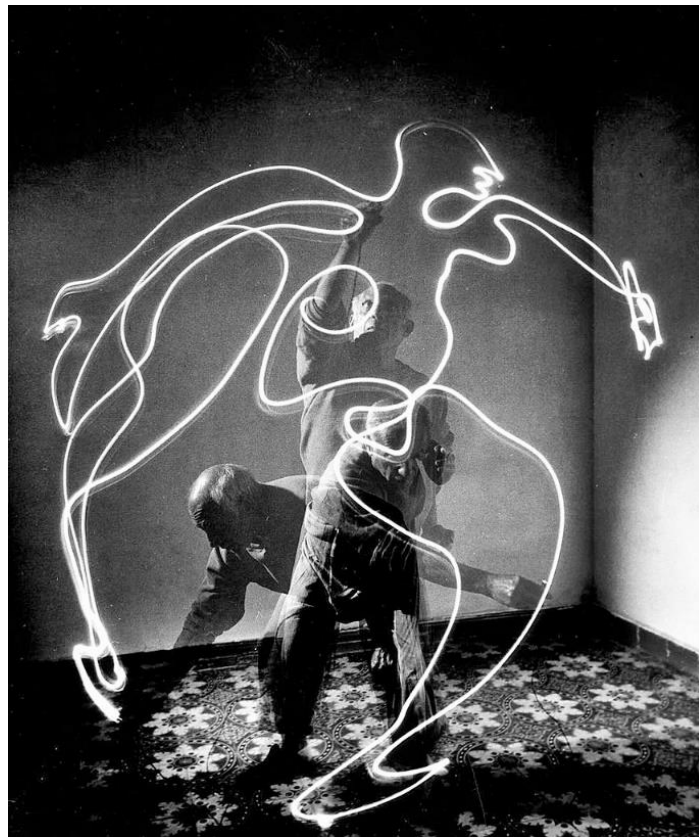


Figura 95: Picasso dibujando con una linterna (1949). Fotografía de G. Mili

---

<sup>380</sup> Warncke, Carsten-Peter. (1962). “En el laboratorio del arte 1906/07”, en *Pablo Picasso 1937-1973*. Tomo II. Traducción: Pedro Guillermet. Benedikt Taschen. Colonia. p.680.





Figura 96: *Mujer sobre un carro romano enganchado a un caballo semihumano*, 1968:  
Aguafuerte 28 x 39cm. *Suite 347*, 53.BI. 1533

En la figura 96, observamos a una joven en carro exhibiéndose con cara inocente y sosteniendo sus pechos como dos trofeos. El perfil del caballo con una flor en el hocico, tiene la mitad izquierda de la cabeza desdoblada de un equino y en la derecha un perfil humano. El aguafuerte forma parte de *La Suite 347* que está integrada por 347 aguafuertes realizados entre el marzo y octubre de 1968. Los grabados fueron presentados en París, en la Galería Louise Leiris, en diciembre de 1968. Los temas de la *Suite 347* responden a la imaginería del último Picasso e incluyen el tema de *La Celestina*, tragicomedia, de la que poseía dos ejemplares antiguos. Algunos temas - como el de Rafael y la Fornarina- son de alto contenido erótico. Seguramente ya no existían fronteras, ni inhibiciones para un artista que siempre incluyó en su iconografía, desde la imagen más sutil de lo femenino, a lo mordaz, violento y satírico. La *Suite* incluye en sus grabados a artistas como Rembrandt, Ingres y un sinnúmero de personajes. En la figura 114, del Capítulo 5, Picasso se representa en la *Suite 347* como un Dionisio-niño.

En la última etapa de su producción, nuestro artista presenta -particularmente en la última década- la contrafigura de la joven sensual y dinámica que condensaba la idea de

la Ninfa del Mediterráneo. La iconografía picassiana deja de oscilar entre un polo y su opuesto, para inclinarse hacia el ocaso de la Ninfa. En este punto identificamos lo que José Emilio Burucúa nombra como anti-Ninfa: “la anti-Ninfa, es por el contrario, la imagen de una mujer virilizada por los años o los trabajos [ ] pesada, lenta deformada por la pobreza y la ignorancia, generalmente rústica, pero que pudo haber sido Ninfa grácil y aristocrática alguna vez.”<sup>381</sup>

Indudablemente los años dejaron profundas huellas en el artista y una obsesión por el cuerpo femenino sin ideal de ningún tipo, descarnado y erotizado o eróticamente descarnado. Picasso renuncia a cualquier intención inocente que se le quiera adjudicar al arte: “el arte nunca es casto, deberíamos prohibírselo a los ignorantes inocentes, y nunca poner en contacto con él a los que no están suficientemente preparados. Sí, el arte es peligroso. Si es casto, no es arte”<sup>382</sup>



Figura 97: *El trébol de cuatro hojas*. 1970. Aguafuerte 50,6 x 63 cm. *Suite 156*, 18.

---

<sup>381</sup> Burucúa, José Emilio. (2007). *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Editorial Periférica. Mérida. p. 78.

<sup>382</sup> Declaración de Picasso citada en Catálogo de Exposición: *Picasso. El desnudo dibujado*. Fundación Bancaja. Madrid. (2006). p. 15: “L’art n’est jamais chaste, on devrait l’interdire aux ignorants innocents, ne jamais mettre en contact avec lui ceux qui n’y sont pas suffisamment préparés. Oui, l’art est dangereux. Ou s’il est chaste, ce n’est pas de l’art.”

En *El trébol de cuatro hojas*, a considerar por la postura, lo artificioso del maquillaje en los ojos y los pechos laxos, la añosa prostituta exhibe sus antiguos encantos mientras posa. Un pequeño hombre desnudo y sentado en el suelo, le ofrece como un trofeo un pequeño trébol de cuatro hojas. A la derecha una joven esbelta observa y a su lado un payaso con doble cara, en un último plano un caballo de circo o de calesita. La mujer madura resulta cómica y pintoresca, a la vez. Las medias descuidadamente caídas, no tienen relación con el sombrero cuidadosamente decorado y florido. El aguafuerte integra la *Suite 156*.<sup>383</sup>

En su producción tardía, nuestro artista plasma en un grabado los retazos de su historia como artista y el paso de muchos de sus personajes. Entre el 3 de febrero y 5 y 6 de marzo de 1970, realiza un aguafuerte inspirado en un grabado de Rembrandt, *Ecce Homo* (figura 98) donde el maestro holandés representa la escena en la que Poncio Pilatos consulta al pueblo si prefería liberar a Jesús o a Barrabás. El grabado corresponde al relato evangélico sobre la pasión de Jesús.

Nuestro artista hace una doble referencia a Balzac y a Rembrandt. Según Cowling, el grabado hace una referencia de Picasso a Balzac y también una referencia a la noción de la *comédie humaine*, por la puesta teatral y el vestuario de los personajes en escena, *drammatis personae*.<sup>384</sup>

En *Ecce Homo, según Rembrandt* (figura 98), la composición está conformada por tres planos. En el plano inferior observamos el tránsito y detención de personajes masculinos y femeninos. En el plano medio, el escenario, dispositivo escénico donde se desarrolla la acción, y en el plano superior, los espectadores que observan la obra asomados por el bambalín, ángulo inverosímil para apreciar un espectáculo. Podemos comprender la ubicación, teniendo en cuenta que -particularmente en la última década- el artista incluyó el voyeurismo en sus obras.

---

<sup>383</sup> La *Suite 156* está conformada por 156 planchas grabadas en técnicas distintas que Picasso realizó entre enero de 1970 y junio de 1972.

<sup>384</sup> Cowling, Elisabeth. (2002). *Picasso: Style and Meaning*. Pahidon Press Limited. London. pp. 642-644.

En el plano medio localizamos el escenario, lugar donde se desarrolla el espectáculo. A la izquierda, por fuera de la pata o teleta, una mujer en cuclillas con perfil etrusco; detrás y de pie, dos siluetas masculinas esbozadas con múltiples trazos; delante de la mujer, un hombre con turbante y manto. En el escenario, de izquierda a derecha y a modo de friso, podemos observar a un niño muy pequeño y un hombre desnudo cruzado de brazos frente al proscenio. Una mujer de perfil vestida con falda hasta los pies, acomoda el turbante de un anciano sentado en un trono. Detrás del mismo, un caballero barbado, de pie. Continúa en la línea de personajes una mujer desnuda, a caballo. En una escala más reducida y en un plano más próximo al proscenio, aparece una mujer desnuda sentada en una tinaja, un sacerdote calvo y caballeros de una corte. Por fuera del telón de embocadura, una mujer, especie de deidad protectora, con brazos cruzados en una escala mayor, contempla la escena.

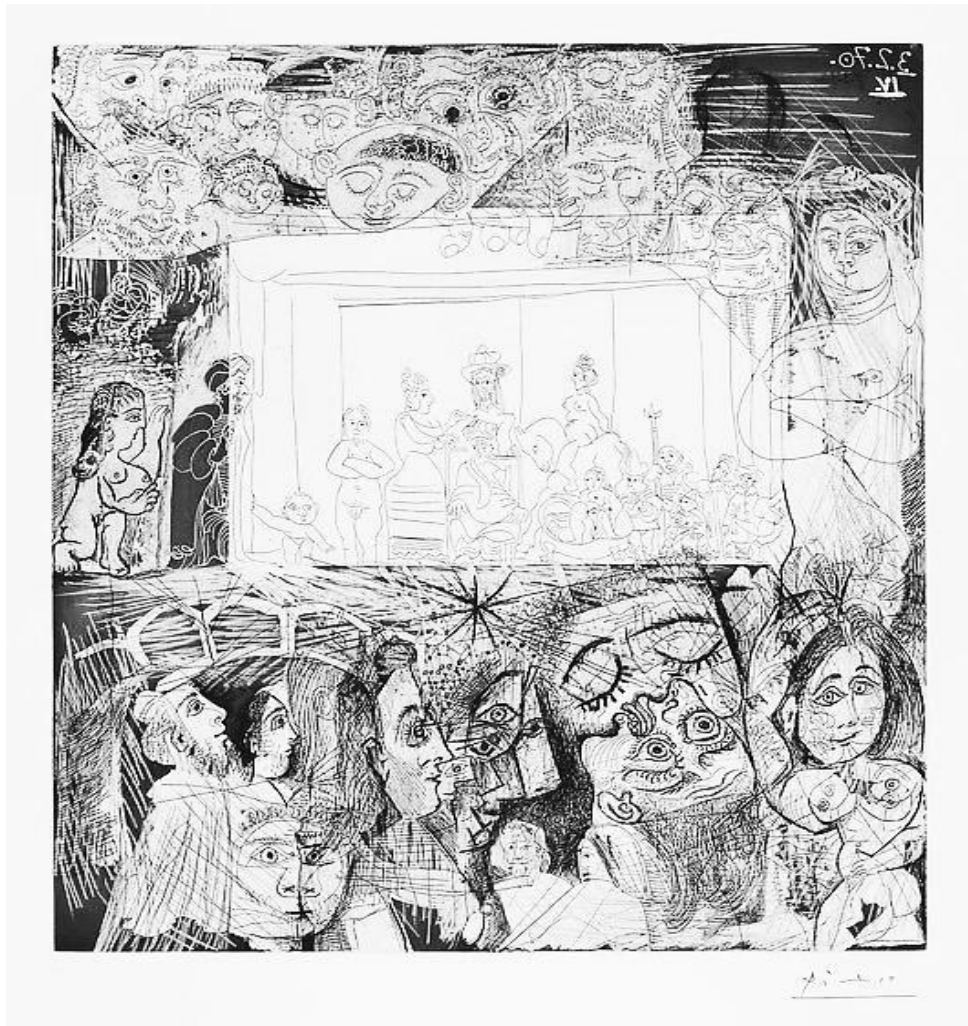


Figura 98: *Ecce Homo*, según Rembrandt. Suite 156, 3/02/1970. Aguatinta, aguafuerte, bruñido y punta seca: 68,1 x 56,7 cm.



En el plano inferior a la izquierda, una suerte de corona gigante cubre cuatro cabezas de perfil, un niño y un hombre de frente. Incluye rostros desdoblados en el centro y a la derecha, la cabeza de una llorona, tipo iconográfico que abordaremos en el Capítulo 6, apartado 5. 1. Sobre la cabeza de la llorona asoma parte de un rostro que remite a la representación de Jesús de los primitivos italianos. Una mujer desnuda sonrío. Todos los espacios están cubiertos por rostros o fragmentos de ellos. La realidad se entreteje con la ficción. El arte con la vida.

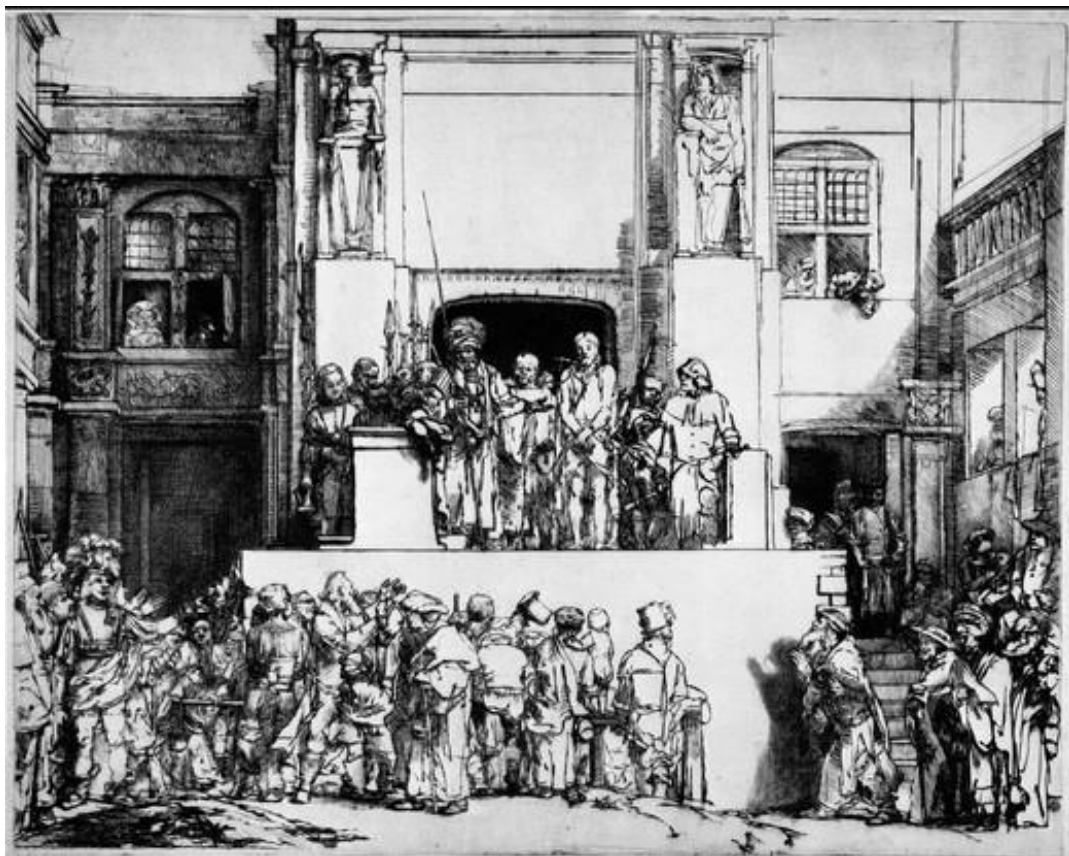


Figura 99: *Ecce Homo, Cristo presentado al pueblo*. Rembrandt van Rijn, Netherlands, 1655: punta seca.

Sostenemos que Picasso se esforzó por desentrañar en *Ecce Homo, después de Rembrandt*, los contrastes y disonancias de la existencia humana, del mismo modo que lo hizo su admirado Rembrandt cuando plasmaba, en sus personajes, un dramatismo insondable.



Figura 100: *Odalisca con collar de perro*. 1970. Aguafuerte 50,6 x 53, 2 cm. *Suite 156*, 39.

La pasión de Picasso por los contrastes, en relación con *Ecce Homo*, lo lleva en el mismo año a realizar *Odalisca con collar de perro* (figura 100). Picasso logra una expresión de dominio y -podríamos decir- una actitud al límite de lo masculino en la figura femenina. La cabeza es pequeña en relación con el resto del cuerpo. La diferencia de proporciones le otorga a la figura, un carácter monumental. Todo lo que el artista pretende exhibir de la figura femenina está a la vista. La posición forzada del brazo derecho que sostiene su cadera, produce una dislocación en ambos miembros inferiores. El personaje de la odalisca se impone con dureza: “la anti-Ninfa no seduce sino que domina con brutalidad a los hombres y, cuando es amorosa, resulta cómica.”<sup>385</sup>

---

<sup>385</sup> Burucúa (2007) *Op. cit.* pp. 78-79.



Figura 101: *Pareja gorda y perrito, peludos*, 1968. Aguafuerte 12,3 x 9 cm. *Suite 347,178*.

En la figura 101, la anti-Ninfa seduce al piloso caballero, que no deja caer la copa de su mano izquierda. La robusta mujer, rodea su cabeza con los brazos como tentáculos de pulpo. Picasso juega también con el perfil del hombre, que se asemeja a un perro.

En oposición a la caricaturesca pareja, la figura femenina de *Desnudo acostado II*, realizada el 20 de abril de 1972, simula estar dormida con el ojo derecho y el brazo del mismo lado que cae relajado. El ojo izquierdo está abierto y la mano crispada en forma de garra acechando para el ataque. El cuerpo está recostado sobre una superficie semejante a una alambrada derrumbada. El personaje -mezcla de ave de rapiña y mujeres inquietante y provoca aprensión.





Figura 102: *Desnudo acostado II*. Mougins, 1972. Lápiz sobre papel: 56,4 x 74,9 cm. Z. XXXIII, 357.



Figura 103: *Desnudo sentado*. Mougins, 23 de abril de 1972. Tinta china, gouache y lápiz de color sobre cartón: 31 x 22 cm Z. XXXIII, 360; OPP.72:143.

Tres días más tarde, trabaja en *Desnudo sentado* (figura 103), con técnica mixta. El tratamiento del dibujo, uso de color y naturalidad de la figura se apartan de los trabajos que estudiamos de este período. El rostro de la joven tiene rasgos infantiles. A los 91 años Picasso volvía a representar a una niña-mujer, sin pasar por el tamiz irónico que lo caracterizaba.

Sucede algo semejante con *Caballo alado conducido por una niña* (figura 104), realizado a fines de julio de 1972. El perfil clásico de la mujer de la izquierda se asemeja a una escultura de mármol. En el centro de la composición, un Pegaso<sup>386</sup> tiene las alas desplegadas y es guiado por una niña que lleva unas varas en la mano izquierda. El grabado remite a *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*, 1934. (figura 146) con la diferencia de que la niña, en lugar de acompañar a un Minotauro ciego, la niña guía al caballo alado. Encontramos también referentes en *Minotauromaquia*, (figura 147),<sup>387</sup> la niña en el grabado homónimo, ilumina al Minotauro con una candela y lo espera con un ramo. Estudiaremos el tema en el Capítulo 6.

En una de las posibles interpretaciones de la figura 97, y considerando las evocaciones que hacen los ancianos, hacemos referencia a *El Entierro de Casagemas (Evocación)* (figura 105), donde Picasso recuerda a su amigo Carles Casagemas.



Figura 104: *Caballo alado conducido por una niña y mujer desnuda*. Mougins, 26, 27, 28,29 de julio de 1972: Gouache y tinta sobre papel: 31,5 x 44,5 cm. OPP.72:077.

<sup>386</sup> “El corcel volador Pegaso descendía de Poseidón y la Gorgona Medusa, de cuyo cuerpo brotó cuando fue decapitada por Perseo. Acto seguido, Pegaso voló hasta el reino de los inmortales, donde se asentó y sirvió a Zeus portándole los rayos.(Hesíodo, Teogonía 278-286)”, en Hansen, William. (2011). *Los mitos clásicos*. Traducción: Efrén del Valle. Crítica. Barcelona. p. 147.

<sup>387</sup> En el Capítulo 6 se estudian *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche* y *La Minotauromaquia*.

Picasso realiza el óleo componiéndolo en dos niveles y evocando a su admirado pintor manierista, el Greco, en *El entierro del Conde de Orgaz*. Según la evocación de Picasso en el plano terrestre- plano inferior-, están velando a su amigo, en el plano superior o celestial, Casagemas asciende al cielo. En la obra del Greco un ángel con grandes alas, está a los pies de la Virgen María y deposita en una nube el alma del Conde de Orgaz. En el óleo del artista malagueño, Casagemas asciende sobre un caballo blanco con un cortejo de prostitutas que lo acompañan. Una mujer con manto y dos niños se unen al cortejo. Una joven desnuda, posiblemente Germaine -quien motivó el suicidio de Casagemas- lo besa, mientras el joven abre sus brazos en cruz.

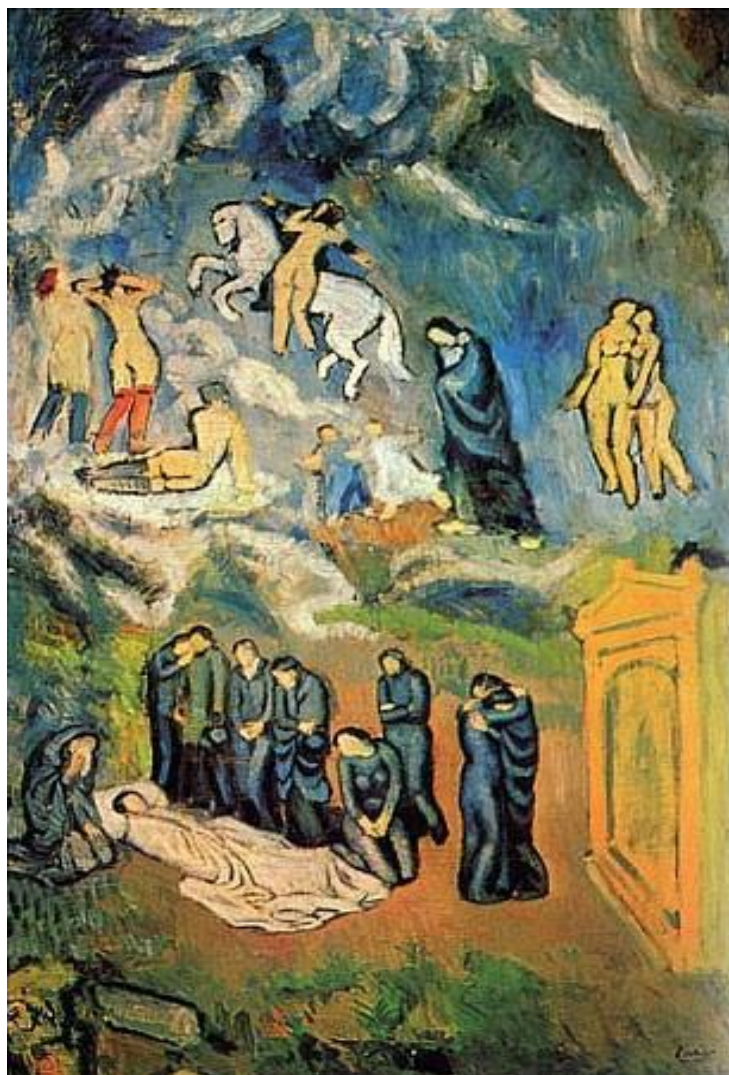


Figura 105: *El Entierro de Casagemas (Evocación)*. París 1901. Óleo sobre lienzo: 150,5 x 90,5 cm. MAMVP





Figura 106: *El Entierro del Conde de Orgaz*. Domenikos Theotocopulos (el Greco) 1586 -1588. Óleo sobre lienzo: 4,80 x 3,60 cm.

Es muy probable que nuestro artista, sintiéndose anciano y en una constante lucha contra el tiempo, haya representado al Pegaso con la niña como una forma encriptada de acertar un camino más allá de lo terrenal.

Dos meses más tarde, en un sentido opuesto a lo que llamaríamos una voluntad de trascendencia, en la figura 107, representa a un mosquetero que extrañamente tiene la mitad del cuerpo unido a una figura femenina. Una meretriz con mirada inquisidora está a la izquierda y, a la derecha de la composición, su compañera, más joven, observa con brazos cruzados la escena. Los colores vibrantes provocan dinamismo en la composición; el azul y el ocre denotan un alto grado de saturación.



Figura 107: *Mosquetero y dos desnudos*. Mougins 19-22 de septiembre de 1972: Tinta china sobre cartón: 360 x 80 cm. OPP.72:019.

Por último, seleccionamos un dibujo realizado el 5 de octubre de 1972. La representación que hace de la figura femenina es expresionista y trágica. Lejos quedaron la exultante Ninfa, la Ménade desenfrenada y las alegres bacanales a la orilla del mar. Se trata de *Desnudo de pie (Madame La Morte)*<sup>388</sup>, despreciable, que agazapada araña la pared. Fémina arrugada con pechos caídos, que exhibe pornográficamente su sexo.

Aquí podemos recordar el ballet *Le jeune homme et la mort* creado por Roland Petit para *Les Ballets de Champs Elysées*. El personaje de la muerte estaba representado por una enigmática mujer, joven y hermosa, la bailarina Zizi Jeanmaire, que provocaba el suicidio de Jean Babillée, intérprete para quien fue creada la obra. Inspirada en la Pasacaglia en do menor de Bach, con coreografía de Petit y argumento del amigo de Picasso, Jean Cocteau. Probablemente Picasso pudo haber asistido al espectáculo debido a que desde su estreno en 1946, se realizó un gran número de representaciones y repeticiones. Resulta imposible evadirse de la idea de la muerte como una mujer que seduce y enamora. En un sentido opuesto, intuimos que Picasso, apelando al pensamiento mágico, pretendió hacer un exorcismo dibujándola vieja, lasciva y miserable. Quizás para nuestro artista representar a una Ninfa en el ocaso sería la forma

<sup>388</sup> En On-line Picasso Project, Enrique Mallén lo titula tal como lo presentamos en el cuerpo del texto. En Zervos figura como *Desnudo*.



de no sentirse atrapado ni seducido por ella. La fuerza dramática de la anti-Ninfa produce pavor y desasosiego, no ataca, solo ostenta ruina y decrepitud.



Figura 108: *Desnudo de pie (Madame la Mort)* Mougins 5 de octubre de 1972: Tinta china sobre cartón: 34 x 16 cm. MPP. Z. XXXIII: 514; OPP.72:081.

Consideramos en este punto oportuno, mencionar lo declarado por Françoise Gilot, quien relaciona los dos polos con los que trabaja Picasso: por un lado el *logos* y por el otro, el *pathos*, que vincula lo dionisiaco con el espíritu de la tragedia griega.

En Picasso, una voluntad de *logos* organizador es ciertamente un polo de su pensamiento creativo. A menudo hablaba de llevar los elementos de un cuadro hacia una conciencia clara, a la esencia del tema. Este era el polo de su herencia mediterránea. El otro polo era el afloramiento de los impulsos del inconsciente, las pulsiones de fuerzas oscuras. No sólo el aspecto desatado y extático que denominamos dionisiaco, sino la puesta en juego destructiva de la anarquía y el caos [ ] Pienso que en la obra de Picasso existe una voluntad de catarsis como en la tragedia griega.<sup>389</sup>

Siguiendo esa línea, indagaremos en el capítulo siguiente si la representación de la Mujer-Ninfa-Ménade es en Picasso fuente de éxtasis y de tragedia.

---

<sup>389</sup> Gilot, Françoise, Fréchuret, Maurice. (1946), *Picasso et la Méditerranée retrouvée*. Grégorie Gardette Éditions. 1996, pp. 44 a 47. “*Chez Picasso, une volonté de logos organisateur est certainement l’un de pôles de sa pensée créatrice. Il parlait souvent d’amener les éléments d’un tableau vers une conscience clare, de l’essence du sujet. C’était le pôle de son héritage méditerranéen. L’autre pôle était celui de l’affleurement de l’inconscient, des pulsions des forces obscures. Non seulement l’aspect déchaîné et extatique que l’on appelle dionysiaque, mais la mise en jeu destructrice de l’anarchie et du chaos [ ] Je pensé que dans l’oeuvre de Picasso il y a une volonté de catharsis comme dans la tragédie grecque.*”

## Capítulo 5. Nietzsche en Picasso: Lo dionisiaco y el pensamiento trágico

*De haber conocido a Picasso, Nietzsche no hubiera dudado  
de encontrarlo como síntesis última de sus teorías.*

(Manuel Alvar)<sup>390</sup>

En el presente capítulo abordaremos la recepción de Nietzsche en el entorno de Picasso y la posible influencia del filósofo alemán en la obra del artista malagueño. Si bien Picasso no fue conocido como un lector ávido, sabemos por sus biógrafos que siempre estuvo rodeado por escritores, poetas y personajes de gran erudición, lo que nos induce a pensar que Picasso pudo haberse familiarizado desde su círculo más cercano con algunos postulados nietzscheanos. Por otra parte, orientaremos nuestro estudio a otra fuente significativa para el conocimiento de Nietzsche por parte de Picasso: la revista *Arte Joven*, dirigida por el mismo Picasso y Asís Soler.

Analizaremos también la hipótesis argumentada por Javier Herrera<sup>391</sup> sobre la incidencia del concepto nietzscheano de superhombre y de genio en el joven Picasso, idea que tendrá vigencia en *Arte Joven*. Y por último abordaremos ensayos relacionados a Nietzsche y a Picasso para verificar los mismos con nuestra segunda hipótesis.

En el tercer apartado del Capítulo 2, hemos abordado lo dionisiaco como espejo universal de la voluntad del mundo. En el mismo nos referimos a la potencia del *pathos* cuando el dolor deviene en arte trágico, cuestiones tratadas por el joven Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia*. El pensamiento dionisiaco está ligado al dolor primordial, y el terror, al caos originario. Gianni Vattimo señala que en “*El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche insiste más que en el terror, en el rapto extático que invade al hombre ante la suspensión del *principium individuationis*”<sup>392</sup>. Al respecto, Luis Jiménez Moreno en su estudio crítico introductorio a *El Gay Saber* (1882), señala que en los *Escritos póstumos*

---

<sup>390</sup> Alvar, Manuel. (1998). *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores*. Edición conmemorativa del XXXII Curso Superior de Filología Española. Editorial La Muralla. Madrid. p. 13.

<sup>391</sup> Herrera, Javier. (1997). *Picasso, Madrid y el 98: la revista “Arte Joven”*. Editorial Cátedra, Madrid.

<sup>392</sup> Vattimo, Gianni. (2002). *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Traducción: Carmen Revilla. Editorial Paidós. Buenos Aires. p. 176.

Nietzsche afirma que el estado más elevado que puede alcanzar un filósofo es estar dionisiacamente de cara a la existencia<sup>393</sup>.

Enfrentar dionisiacamente la existencia implica tener un pensamiento trágico. Según Nietzsche, la sabiduría dionisiaca no es pesimista sino trágica. El pensamiento trágico implica la afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y la separación. Sobre este punto planteamos nuestra segunda hipótesis: el pensamiento de Nietzsche sobre lo dionisiaco influyen en determinadas fases de la producción de Picasso.

Para analizar textos nietzscheanos debemos tener en cuenta algunas consideraciones metodológicas. Sabemos que la filosofía de Nietzsche se caracteriza por el uso del aforismo y por apartarse de la forma sistemática. Como señala Massimo Desiato, Nietzsche era consciente de los problemas de interpretación de sus escritos; en el párrafo 137 del segundo tomo de *Humano demasiado humano* escribe: “los peores lectores son aquellos que actúan como soldados durante un saqueo: toman aquello de lo que pueden necesitar, ensucian y desordenan lo que queda y blasfeman sobre todo”<sup>394</sup>. Acordamos con Desiato, cuando orienta su interpretación hacia una demarcación de los límites de la violencia hermenéutica que un texto pueda soportar, al punto de dividirse en fragmentos irreconciliables entre sí. Consideramos el riesgo planteado en función del vértigo interpretativo que produce la multiplicidad de comparaciones de los textos nietzscheanos, que generalmente conducen a una disgregación en la cual, aparentemente, todo puede ser afirmado.

En esa línea de pensamiento, Karl Jaspers advierte que, al leer a Nietzsche, es posible caer en los radicalismos y fórmulas aisladas en una “huída poco honesta del movimiento vertiginoso” que el mismo Nietzsche genera. “Nietzsche nos propone la tarea de una apropiación que nos puede modificar”<sup>395</sup>. En el mismo sentido, entendemos que la apropiación que hace Picasso del *pathos* dionisiaco, se mantiene como un componente potencial en su obra.

---

<sup>393</sup>Nietzsche, Friedrich. (1973). *El gay saber*. Traducción, estudio, notas y comentarios de texto: Luis Jiménez Moreno. Nancea Ediciones. Madrid. p. 38.

<sup>394</sup>Desiato, Massimo. (1998). *Nietzsche crítico de la modernidad*. Monte Ávila Editores Latinoamérica. Venezuela. p. 21.

<sup>395</sup>Jaspers, Karl. (1963). *Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofar*. Traducción: Emilio Estiú. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. p. 627.

### 5.1. Picasso y *Arte Joven*. Recepción de postulados nietzscheanos en Picasso

La entrada de Nietzsche a España se origina en círculos literarios y artísticos, lo que explica, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, la temprana penetración del filósofo alemán en una España que se encontraba bastante alejada de los desarrollos filosóficos de Europa<sup>396</sup>. La difusión de su obra en Barcelona estuvo a cargo de autores como el poeta Joan Maragall y el ensayista y dramaturgo Pompeyo Gener. Según Juan Antonio Ramírez, es necesario tener en cuenta el café *Els Quatre Gats*, sitio al que Picasso acudía con frecuencia y que se constituyó en “una eficientísima Universidad informal”<sup>397</sup> donde se reunía con artistas e intelectuales destacados.

En su extenso libro *Nietzsche en España*<sup>398</sup>, substancial fuente de documentación para nuestro trabajo, Gonzalo Sobejano señala que la primera obra de Nietzsche traducida al castellano por Juan Fernández fue *Así hablaba Zaratustra*, publicada en la editorial La España Moderna. Las traducciones, en muchos casos, se hacían del francés al español y los traductores utilizaban seudónimos.

Como es sabido, Nietzsche tuvo un lugar de importancia en la escena de los modernistas catalanes. Joan Maragall y Becerro de Bengoa introducen textos de Nietzsche en *L’Avenç*. El joven Picasso colaboró con dibujos en publicaciones catalanas como *Pèl i Ploma*, *Joventut* y *Catalunya Artística* en los que aparecían artículos sobre Nietzsche.

En 1901, Picasso viaja por segunda vez a Madrid, y junto al escritor catalán Francisco Asís Soler dirige la revista *Arte Joven*<sup>399</sup>, que fue exponente del movimiento modernista. Las colaboraciones literarias de dicha publicación, estuvieron a cargo de Pío Baroja, Santiago Rusiñol, Alberto Lozano, Miguel de Unamuno, Bernardo G. de Candamo y Camilo Bargiela, entre otros. Las ilustraciones quedaron para Pablo Picasso,

---

<sup>396</sup>Nietzsche, Friedrich. (2004). *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*. Introducción, traducción y notas de Vicente Serrano. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. p. 18.

<sup>397</sup> Ramírez, Juan Antonio. (1994). *Picasso. El mirón y la duplicidad*, Alianza Editorial. Madrid.

<sup>398</sup>Sobejano, Gonzalo. (1967). *Nietzsche en España*. Editorial Gredos. Madrid.

<sup>399</sup>La dirección literaria de *Arte Joven* estuvo en manos de Soler, mientras que la dirección artística correspondió a Pablo Ruiz Picasso. La revista tuvo cuatro números desde su salida en Madrid, en marzo de 1901, y reapareció en Barcelona hacia 1909.

Novell y Ricardo Baroja. *Arte Joven* logró, a pesar de sus escasas apariciones, ser expresión de la época, etapa crucial entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.

En el número preliminar de *Arte Joven*, Picasso y Soler saludan a la prensa en general, y en particular “a los periódicos que luchan por el arte, despreciando viejos rutinarios”. En los agradecimientos hacen referencia al objetivo de la revista:

A los redactores de *Juventut*, de Barcelona, manda un cariñoso abrazo. *Arte Joven* ha sido acogido allí con entusiasmo; nosotros, que no tenemos compromisos con nadie y poseemos suficientes energías para despreciar a los que, solapadamente, tratan de hacernos fracasar en nuestra obra de regeneración, vemos con admiración un periódico que sustenta ideales similares a los nuestros y que sabe seguir su camino, a pesar de las burlas de los ignorantes y de las zancadillas de los envidiosos.<sup>400</sup>

En la última página del mismo número, entre los seis libros seleccionados para lectura, se recomienda *El Nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo* de Friedrich Nietzsche, con traducción de L. J. Luna, y *Sobre la voluntad en la naturaleza* de Arthur Schopenhauer, con traducción del alemán de Miguel de Unamuno.



Figura 109. Portada de *Arte Joven*, N° 2, Madrid, 15 de abril 1901.

<sup>400</sup> *Arte joven*. Director literario Francisco Asís Soler; Director artístico Pablo Ruiz Picasso. Ed. facs. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Fundación Marcelino Botín, 1997, n° 3, 31 de marzo de 1901.



En el número 2 de *Arte Joven*, Camilo Bargiela hace una reseña del libro de Pompeyo Gener, *Inducciones. Ensayos de filosofía y de crítica, con fragmentos del Evangelio de la Vida*<sup>401</sup>. En ella, Bargiela cita una frase de Gener: “Si Nietzsche hubiese tenido el corazón de San Francisco, hubiera sido el más grande profeta que han visto los siglos”<sup>402</sup>. Esta expresión condensa la influencia que los textos de Nietzsche tenían en el círculo de intelectuales y artistas de la época.

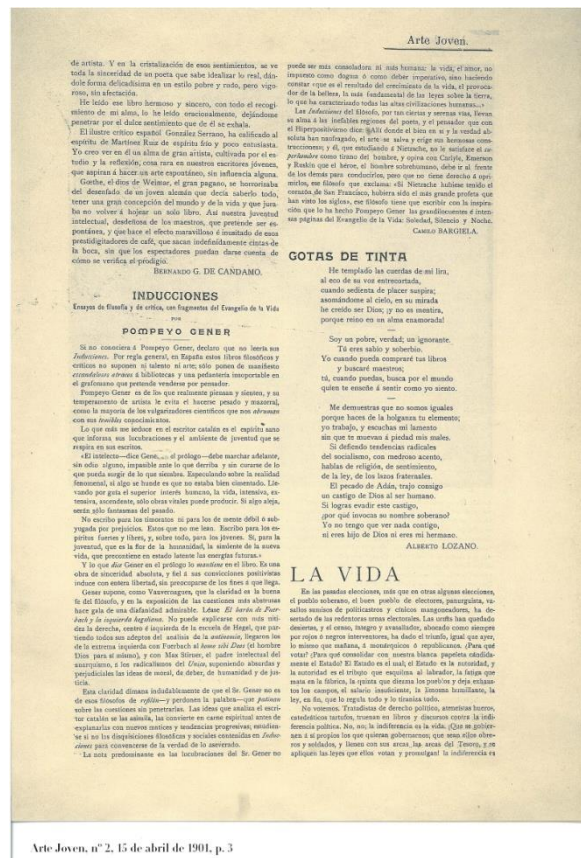


Figura 110: *Arte Joven*, nº 2, 13 de abril de 1901.

Destacamos también el comienzo del artículo escrito por Ramón de Godoy y Sola, con clara influencia nietzscheana, publicado en el mismo número de la revista: “la

<sup>401</sup>Cabe apuntar que, por error, Mark Roshental en el artículo “The Nietzschean Carácter of Picasso’s Early Development” (*Arts Magazine*, vol. 55, nº 2, octubre 1980), menciona que, en el año 1901, Pompeyo Gener escribió un artículo en *Arte Joven* sobre Nietzsche titulado: “Arte dionisiaco”. Es Camilo Bargiela quien escribe sobre Gener en el artículo que citaremos más adelante.

<sup>402</sup>Bargiela, Camilo. (1997). “Inducciones: ensayos de filosofía y de crítica, con fragmentos del Evangelio de la Vida por Pompeyo Gener”. En *Arte joven*. Director literario Francisco Asís Soler; director artístico Pablo Ruiz Picasso. Ed. facs. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Fundación Marcelino Botín, 1997, p. 3 del nº 2, 15 de abril de 1901.

misión del arte, si es que el arte tiene alguna misión, es reflejar la vida”. La raíz nietzscheana de esta expresión que vincula el arte con la vida, no está formulada desde una perspectiva vitalista. Nietzsche aspira a una transformación cultural en la que el hombre pueda desarrollarse en plenitud.

En función de la revista *Arte Joven*, Javier Herrera desarrolla su hipótesis sobre la influencia que la misma tuvo sobre el pensamiento de Picasso. El autor asevera que Picasso se nutrirá de dos vertientes; por un lado, del concepto de superhombre de Nietzsche, y por otro, la herencia de *L’art pour l’art*.

Picasso bascula en esta época en la doble dirección que hemos apuntado: de un lado el egoísmo del superhombre nietzscheano que le lleva a la sobre valoración de su imagen (casi diríamos obsesión) y de su aspecto físico y, de otro, la herencia baudeleriana de *l’art pour l’art* que le lleva a la construcción de una particular “torre de marfil” en la que tener el suficiente y necesario recogimiento creativo, con las miras puestas en el logro de un arte de expresión personal que al mismo tiempo fuera capaz de reflejar la “modernidad” desde una óptica exclusiva e inédita<sup>403</sup>.

El autor observa que a partir de la exposición curada por Jürgen Glaensemer *Der Junge Picasso* (Berna, 1984), se hizo una puesta en escena del valor histórico de *Arte Joven* y también se enfatizó la relación de Picasso con la generación del 98. Estas condiciones determinan una doble instancia; por un lado, una vía que supera la mera coincidencia histórica y, por el otro, el papel fundamental de la revista en la gestación del Picasso transgresor e iconoclasta del futuro<sup>404</sup>.

Lo que no podemos dudar es de que algunas ideas de Nietzsche, conocidas y transmitidas en los cenáculos literarios y artísticos, tal y como ya vimos al hablar de individualismo, hicieron mella en el joven Picasso y, encontrando en él un

---

<sup>403</sup>Herrera, Javier. (1997). *Picasso, Madrid y el 98: la revista “Arte Joven”*. Editorial Cátedra, Madrid. pp. 80-81.

<sup>404</sup>*Ibidem*, p. 290. Cfr. Flores Arroyuelo, Francisco J.: “Arte Joven 1901: una revista modernista”, en Monteagudo, 3ª época, nº 7, 2002, pp. 23-30.



receptáculo idóneo para su germinación, contribuyeron a modelar una personalidad muy cercana al modelo nietzscheano<sup>405</sup>.

En este caso, Herrera no especifica a qué modelo nietzscheano se refiere. Desde nuestra perspectiva, no acordamos con la aseveración del autor cuando vincula el egoísmo del superhombre nietzscheano y la sobrevaloración de la imagen de Picasso en función de los autorretratos que el artista realiza en esa época, por entender que tal enunciado no se vincula necesariamente con el influjo de Nietzsche. No obstante, coincidimos con Herrera en lo que se refiere al valor documental que contiene la revista *Arte Joven*. El autor en su texto cita a Cirici Pellicer, quien promueve la realización de un planteo objetivo sobre la importancia de la revista, mencionada dentro de los estudios picassianos.

Hasta ahora hemos tenido que reconstruir las ideas artísticas de nuestro extraordinario dibujante valiéndonos del estudio de los que reinaban en el ambiente en que vivía, los amigos que frecuentaba y los periódicos donde colaboraba. Ahora podemos pisar un terreno mucho más firme, pues en una revista que se hacía entre él y Soler y conociendo su personalidad avasalladora, no cabe duda que todo puede considerarse como salido de sus manos<sup>406</sup>.

Tal afirmación nos permite observar que, pese a la juventud e incipiente trayectoria en el campo artístico, la impronta de Picasso mantendrá su vigencia a lo largo del siglo XX.

## **5. 2. Nietzsche en Picasso: lo dionisiaco como exuberancia trágica de la vida**

Según enunciamos en la segunda hipótesis de esta investigación, nuestro interés se centra en lo dionisiaco cuando se expresa con su componente vital, irracional y violento. Partiendo de la premisa de que Nietzsche concibe al arte como fenómeno dionisiaco, nuestro estudio se orientará a identificar puntualmente en los registros picassianos, lo dionisiaco como exuberancia trágica de la vida.

---

<sup>405</sup>Herrera, Javier. (1997). *Op. cit.*, p. 161.

<sup>406</sup>La frase es de Alexander Cirici Pellicier, contenida en “Desarrollo histórico de la fortuna crítica de Arte Joven” y está citada en Herrera, Javier. (1997). *Op. cit.*, p. 289.

Según es sabido, la obra capital de Arthur Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación* influye en el pensamiento del joven Nietzsche. En *Die Geburt der Tragödie (El nacimiento de la tragedia)*, el filósofo reformula el concepto de voluntad-representación al ocuparse de dos divinidades griegas: Apolo que representa el *principium individuationis*, y Dionisios, quien quiebra dicho principio. El arte para Nietzsche es el instrumento que resuelve el conflicto entre voluntad –sustancia del mundo– y representación.

En el apartado 2 del Capítulo 3 de nuestro trabajo, señalamos que, para Nietzsche, la génesis de la historia de la tragedia nace en el espíritu de la música, que permite captar el Uno primordial y alcanzar la sabiduría. La música dionisiaca representa para el joven Nietzsche un espejo universal de la voluntad del mundo. Cuando Nietzsche plantea la construcción de una disonancia, piensa en el hombre. “La disonancia es simiente del devenir”<sup>407</sup>. La música para Nietzsche revela el juego constructivo y destructivo del devenir. Nietzsche advierte que el antecedente de la idea de voluntad como devenir ya se encuentra en Heráclito. En *El nacimiento de la tragedia*, nuestro filósofo encontrará la fuente que le permitirá desarrollar su teoría del mundo como fenómeno estético.

En “The Nietzschean Character of Picasso’s Early Development”, Mark Rosenthal observa que los primeros abordajes hacia una hipótesis que determina la influencia de Nietzsche en Picasso fueron ya desarrollados por autores como Pool, Steinberg y Johnson. Según Rosenthal, Pool veía el impacto de Nietzsche como un soporte o catalizador, especialmente hacia 1907. En cuanto a Johnson, destaca la estética nietzscheana poniendo énfasis en la tragedia y en el proceso de la creación a través de la destrucción.

El alcance de las ideas de Nietzsche en el arte de Picasso y el pensamiento es más penetrante y fundamental de lo que se ha demostrado. Los diversos aspectos nietzscheanos del enfoque de Picasso que han sido mencionados por Pool,

---

<sup>407</sup>La disonancia es utilizada musicalmente por Richard Wagner para expresar el “no reposo”, la insatisfacción. Existe una necesidad manifiesta en la obra de Wagner: que la disonancia se resuelva en consonancia. En *Tristán e Isolda*, Wagner llevó la postergación de la resolución de la disonancia casi hasta los límites de la percepción. Debido a la influencia de Wagner, Nietzsche decide reelaborar sus ideas sobre los griegos y orientarlas hacia la obra wagneriana. Cuando Nietzsche estaba escribiendo *El nacimiento de la tragedia*, había dejado de ser wagneriano.

Johnson, y Steinberg son partes de una concepción más grande. Una visión de Picasso sobre sí mismo y sus responsabilidades como artista es casi idéntica al concepto elaboradamente articulado de Nietzsche sobre el artista y/o superhombre.<sup>408</sup>

Rosenthal señala que ciertos pasajes de *El nacimiento de la tragedia* permiten delinear la visión trágica de Picasso durante los períodos Azul y Rosa. Según el autor, la sucesión de las renovaciones en el arte de Picasso desde el período Azul al Rosa, y luego en el Cubismo<sup>409</sup> manifiesta que Picasso estaba continuamente tratando de establecer valores nuevos para el arte. Al prescindir de la ensoñación de los períodos Azul y Rosa, empieza a afirmarse a sí mismo de una manera más enérgica y determinada. La velocidad con la que se quitó una máscara para pasar de un período a otro hasta llegar al Cubismo refleja la autodirección del superhombre nietzscheano<sup>410</sup>.

Es muy probable que Rosenthal haya interpretado el concepto de superhombre en el sentido que le dio Nietzsche, basado en la idea de que la condición del hombre es algo que debe ser superado. En este punto disentimos con el autor por entender que el desarrollo que realizó Picasso en los periodos, Azul, Rosa y el Cubismo, posiblemente una sumatoria de reminiscencias<sup>411</sup> de El Greco, Lautrec, Cézanne, Gauguin etc., no se orienta a una concepción nietzscheana del superhombre. Decimos esto porque Rosenthal, asevera que lo que Nietzsche describe como la emancipación de la voluntad, está ejemplificado por el Cubismo donde es el mismo artista quien actúa sobre el lienzo, y manipula el espacio y la materia en gran parte inanimada. En el Cubismo, la transformación o destrucción de la materia es lo importante: “así de virulento es el deseo de Picasso de aprovechar su contenido y utilizarlo como quiera para profanar la

---

<sup>408</sup>“Yet the extent of Nietzschean ideas in Picasso’s art and thought is more pervasive and fundamental than has been shown. The been mentioned by Pool, Johnson, and Steinberg are parts of a larger conception. Picasso’s vision of himself and of his responsibilities as an artist is very nearly identical to Nietzsche’s elaborately articulated concept of the artist and/or superman”. Rosenthal, Mark: “The Nietzschean Carácter of Picasso’s Early Development”. En *Arts Magazine*, vol. 55, nº 2, octubre, 1980, p. 87.

<sup>409</sup> El periodo Azul se desarrolla entre los años 1901 y 1904, mientras que el Rosa se da entre 1905 y 1906. El Cubismo en su proceso analítico, se extiende desde 1907 hasta 1912, y sintético, desde 1912 hasta 1915.

<sup>410</sup>*Ibidem*, p. 89.

<sup>411</sup> Aplicamos el concepto de reminiscencia en lugar de influencia, coincidiendo con la aplicación que hace Salvador Haro González quien, en su tesis doctoral *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*, presentada en la Universidad de Granada, señala que utiliza el término reminiscencia como “proyecciones de visiones alojadas en la memoria”, p. 377.

base fundamental del arte, diciendo ‘la naturaleza tiene que existir para que pueda ser violada’<sup>412</sup>.

Rosenthal apela a la idea que presenta Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, de que el mundo apolíneo de las apariencias es destruido, y que el furor de la alegría primitiva concede el poder de construir el mundo. Sin embargo, el autor nos presenta nuevamente una idea fortuita de superhombre, cuando señala que a través del Cubismo, con el dominio del mundo de la apariencia, Picasso logra una especie de “autoglorificación” que rivaliza con el superhombre nietzscheano. En tal sentido, no encontramos clara la propuesta de Rosenthal sobre la idea de autorrealización de Picasso en el Cubismo, como reflejo de ese modelo nietzscheano.

Acordamos con Jiménez Moreno cuando observa que “quien ha de entendido la lección de Nietzsche no será nietzscheano y cada uno de sus actos creadores deberá ser mirado como diferente a la naturaleza de la obra precedente”<sup>413</sup>. Es así como entendemos la influencia de Nietzsche en Picasso.



Figura 111. *Rostro-máscara de Josef Fontdevila*. Gósol-París, 1906. Lápiz sobre papel, 31,2 x 24,7 cm.

---

<sup>412</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>413</sup> Jiménez Moreno, Luis. (1973). “Estudio crítico”, en Nietzsche, Friedrich: *El gay saber*. Traducción, estudio, notas y comentarios de texto: Luis Jiménez Moreno. Nancea Ediciones. Madrid. p. 49.

Siguiendo la idea de lo autorreferencial por parte de Picasso, Richardson señala que en el precubismo, entre 1906 y 1907, la imagen masculina tiene una presencia autorreferencial, salvo en el retrato del viejo Fontdevila (figura 111), realizado en el pueblo pirenaico de Gósol. Nuestro artista encuentra en Dionisio su *alter ego*: “Picasso no se identifica aquí con el viejo borrachín y libertino subido a un tonel de vino, sino con el *alter ego* del dios, el joven Dionisio: el espíritu libre que renace eternamente, antítesis (como él mismo) del racionalismo apolíneo.”<sup>414</sup>

Si observamos la figura 112, encontraremos el mismo proceso de geometrización iniciado en Gósol y desarrollado en París en la primera mitad de 1907, en el cual Picasso se encamina hacia nuevas fórmulas plásticas, y los rostros se convierten en máscaras con clara influencia de las esculturas ibéricas.

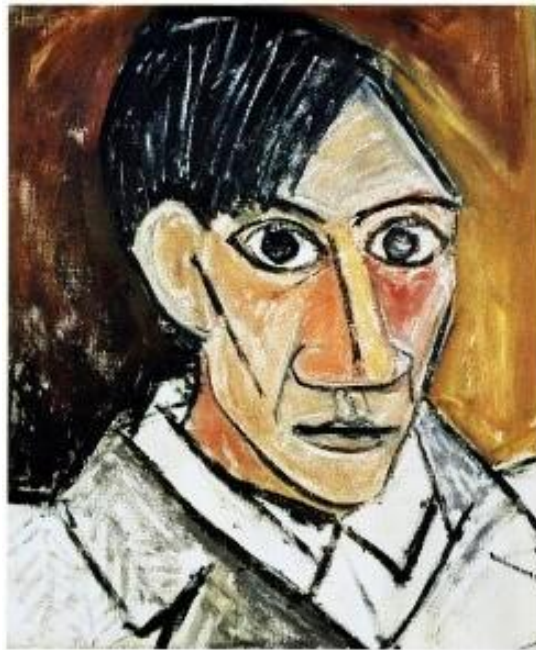


Figura 112. *Autorretrato*. París, 1907. Óleo sobre tela, 50 x 46 cm. Z. II(a) 8 NGP

La imagen que presentamos de *Baco* (figura 113), reproducida en el libro de Richardson, perteneció a la colección de Douglas Cooper. Si bien este dibujo fue sustraído de la colección en 1975 junto a otras obras del artista, Richardson tuvo oportunidad de estudiarlo con Picasso.

---

<sup>414</sup>Richardson, John. (1995). *Picasso una biografía*. Vol.1, 1881-1906. Alianza Editorial. Madrid. p. 471.



Figura 113. *Baco*. París, 1906. Tinta sobre papel 19 x 15,5.

La presencia de Dionisio (Baco) se reitera en distintas épocas de la producción de Picasso. Observemos la lámina 111 de la *Suite 347* (figura 114), realizada el 25 de mayo de 1968. En el centro, encontramos a un niño-Dionisio con tocado de hiedra y *thyrsos*. Si comparamos los rostros de Baco (figura 113) y la pequeña figura del niño en la *Suite 347* (figura 114), podríamos interpretar a ésta como imagen autorreferencial de un Picasso- Dionisio niño.



Figura 114: *Suite 347*, lámina 111. Mayo de 1968. Aguatinta al azúcar sobre cobre engrasado



También Richardson<sup>415</sup> alude a un dibujo realizado por el artista malagueño que representa la procesión de la Mercé, publicado en *El Liberal* en 1902, en el que se incluye una marcha en honor a un Baco niño. Cabría pensar que, para Picasso, la idea de un *alter ego* representado por el dios Dionisio, podría aproximarle a una concepción de lo dionisiaco en su obra. Sin embargo, a nuestro entender, no es un argumento válido por cuanto el *pathos* dionisiaco se formula en Picasso mediante su sistema de representación expresado en el estudio de las formas, la composición, el trazo, los efectos ilusorios del espacio y el uso del color. Tomemos como ejemplo un estudio preliminar que realiza Picasso para *Las señoritas de Aviñón* (figura 115). En el mismo, observamos una anatomía sintetizada, y trazos firmes que determinan un contorno acusado con volumen reducido. El rostro está tratado como máscara. Los brazos unidos a la altura de la cintura, definen una figura monolítica. En este caso, merced al tratamiento que hace Picasso de la anatomía femenina, advertimos una transposición de lo dionisiaco, referido a la figura de la mujer.<sup>416</sup>



Figura 115. *Desnudo en amarillo*. París, 1907. Estudio preliminar para *Las señoritas de Aviñón*. Acuarela, gouache y tinta china sobre papel: 59,8 x 39,5 cm. Z. XXVI :281. OPP 07:271

<sup>415</sup> *Ibidem*.

<sup>416</sup> Antacli, Paulina Liliana “Nietzsche en Picasso: lo dionisiaco y el pensamiento trágico como auténtico *pathos* de la vida” en Revista online *Estampa 11*, Universidad Nacional de Cuyo, Diciembre de 2013, p.149. [http://issuu.com/estampa11/docs/estampa\\_11.\\_volumen\\_5\\_y\\_6](http://issuu.com/estampa11/docs/estampa_11._volumen_5_y_6).

Contrariamente al ejemplo anterior, la frontalidad de la imagen que está presente en la figura 116, remite al modelo arcaico de la *koré*, ya citado en el Capítulo 4. Si bien la figura también está simplificada, con volumen apenas sugerido, nos ofrece una presentación que tiende a la mesura de la forma clásica. Como señala Carlo Ginzburg, la aproximación a las realidades no europeas a través de la forma clásica es una característica recurrente del exotismo<sup>417</sup>.



Figura 116. *Desnudo de frente con brazos elevados*. Estudio para *Las señoritas de Aviñón*. París, 1907. Óleo, lápiz y carboncillo sobre papel montado sobre lienzo: 131 x 75,5 cm. Z. XXVI: 190. OPP.07: 272

### 5. 3. La destrucción dionisiaca en la obra de Picasso

La ley del placer y del dolor, del crear y el destruir, constituyen la matriz del espíritu trágico. Como señalamos en el tercer apartado del Capítulo 2 de este trabajo, para Nietzsche el goce trágico es el goce unido al dolor originario; es por ello que evoluciona con el elemento de tensión de polaridad: Apolo y Dionisio.

---

<sup>417</sup> Ginzburg, Carlo. (2003). “Au –delà de l’exotisme”, en *Rapports de Force. Histoire, rhétorique, preuve*. Traduit de l’italien par Jean-Pierre Bardos. Éditions Gallimard. Paris. p. 106.



Para Nietzsche, el arte dionisiaco pretende persuadirnos del placer de la existencia, placer que es posible encontrar sólo detrás de la apariencia. Los griegos saben que detrás de toda bella apariencia se encuentra un subsuelo de sufrimiento y exceso. La unión de lo apolíneo con lo dionisiaco incita a que el exceso sea atravesado por la medida. Esta adquiere valor, sólo si se ha experimentado el exceso en su magnitud.

El estilo implica la medida. El estilo y la medida son los que dan cuenta de la pluralidad, del caos, del exceso sin por ello negarlo. El estilo y la medida hacen frente a lo dionisiaco, lo integran a la vida, lo transforman en una fuerza para el fortalecimiento de la vida y no para su destrucción<sup>418</sup>.

En tal sentido, Klaus Herding en “Décapiter les conventions”, observa que, siguiendo las investigaciones de Cirici Pellicer, Blunt y Pool, Johnson y Rosenthal, él no puede negar que Picasso conoció al menos de forma elemental el pensamiento de Nietzsche. En su análisis, conjetura que Picasso pudo tomar “la idea nietzscheana que el acto agresivo, en tanto negación que invierte el orden de las convenciones, estaría en la base del acto creativo de orden dionisiaco”<sup>419</sup>. El autor señala que la forma en que esta idea puede identificarse en una obra es compleja. Para ello aborda los dibujos de decapitados que realizó Picasso en 1901. Advierte que, en esta época, el motivo deviene en forma y es portador de agresión. Para Herding, dichos dibujos preludian trazos que se encontrarán más adelante, en el Cubismo y el Surrealismo. Según este autor, en *Las señoritas de Aviñón* la violencia de motivo se transformará en violencia de forma.

---

<sup>418</sup>Desiato, Massimo (1998). *Op. cit.*, p. 71.

<sup>419</sup>Herding, Klaus. (1991). “Décapiter les conventions. Quelques remarques autour du Coupeur de têtes de Picasso”, en: *Picasso - jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*, Musée Picasso. Paris. p. 65. “L'idée nietzschéenne que l'acte agressif, en tant que négation qui renverse l'ordre des conventions, serait à la base de l'acte créatif d'ordre dionysiaque”.



Figura 117. *El cortador de cabezas*. Barcelona, 1901

En un comentario de Picasso extraído de una entrevista con Christian Zervos, publicada en 1935 en *Cahiers d'Art*, número 10. Picasso declara que en los viejos tiempos, las obras se realizaban con una suma de adiciones y que, en su caso, los cuadros son una suma de destrucciones.<sup>420</sup> Nos preguntamos, ¿en qué sentido Picasso habla de destrucción de la obra?, y si, en tal caso, destrucción implica la aniquilación de la misma o la construcción de nuevas formas. Para profundizar en esta cuestión, abordaremos el ensayo de Ron Johnson “*Les Femmes d'Alger* y la destrucción dionisiaca”.

En su artículo, Johnson intenta dar a conocer la base ideológica que sustenta la salida audaz de la tradición que generó Picasso con esta obra. Según el autor, *Las señoritas de Aviñón* no puede ser comprendida solamente por medio de un estudio iconográfico. Johnson observa que, frente a la obra, una profusión de deseos incontrolables anegan los sentidos desafiando la voluntad, dando lugar a la alteración y la derrota de la racionalidad del espectador. Johnson realiza una observación sobre Picasso, relacionada a que la “actitud satírica hacia las mujeres como criaturas

---

<sup>420</sup> Zervos, Christian. “Conversation avec Picasso”, en *Cahiers d'Art*, 1935, vol. X, n°. 7-10, p. 37 Paris.

peligrosas dañadas por la vanidad, males pecuniarios y deseos sexuales incontrolados, no se invalida”<sup>421</sup>.

Según Johnson, en los primeros estudios de *Las señoritas...* es posible verificar la influencia de Cézanne. Más adelante, Picasso se nutre del primitivismo, sólo para lo que le interesa resolver en su obra. El primitivismo significará una renovación, un escape a un estado pre civilizado y bárbaro, donde la libertad sexual, artística y religiosa podría ser buscada. El primitivismo no fue pensado como una enfermedad, sino como una cura, como un ideal que ofrecía esperanza artística, psicológica y social<sup>422</sup>.

Picasso absorbió los ideales simbolistas del primitivismo de Gauguin con quien tomó contacto a través de su amigo Paco Durrio, en 1901. La influencia de Gauguin se verá sólo entre 1906 y 1907.

Gauguin habló con el poeta-dramaturgo sueco Strindberg del doloroso pasado de los ideales occidentales en el que la “Eva de su concepción civilizada hace misóginos de usted y de casi todos nosotros”. Esta concepción interesante de la misoginia en los tiempos de la mujer sexualmente “liberada”, más agresiva, de la mujer de fin de siglo, continuó directamente hacia *Las Señoritas de Aviñón*. Picasso descubrió la concepción salvaje de Gauguin aplicable a la mujer “decadente” en 1907. En consecuencia, trasladó a la mujer a la destrucción desenfrenada, al prostíbulo, al dolor y a la eliminación de todos los ideales.

Encontramos aquí una idea fuerza que nos transmite Johnson: destrucción desenfrenada de la mujer y eliminación de los ideales. Esta versión de lo femenino es lo que nos conducirá a la fórmula de *pathos* de la ménade convulsionada. En nuestro hilo de Ariadna, la próxima irrupción se verá en *La danza* (1925), obra que estudiaremos en el Capítulo 6.

Johnson nos presenta dos fuentes de primitivismo; por un lado, la influencia de Cézanne y, por otro lado, las esculturas ibéricas. La exposición retrospectiva de

---

<sup>421</sup> Johnson, Ron. “The Demoiselles d’Avignon and Dionysian Destruction”, en *Arts Magazine*, vol. 55, n° 2, octubre 1980, p. 95: “the satirical attitude toward women as dangerous creatures corrupted by vanity, pecuniary evils, and uncontrolled sexual desires does not vanish”.

<sup>422</sup>*Ibidem*, p. 97.

Gauguin presentada en 1906, en el *Salon d'Automne*, además de las pinturas, reunía también esculturas en madera. Johnson señala que Picasso, a fines de 1906, ya estaba incursionando en talla y grabados en madera. Es decir, que la absorción del primitivismo de Gauguin por parte de Picasso deviene de la cerámica y la escultura oceánica a través de la talla. Por otra parte, señala que la geometrización de las figuras y la rigidez de las formas angulares, pueden derivar en las primeras esculturas en madera del artista malagueño.

Johnson señala como segunda fuente de influencia en el arte primitivista de Picasso, la escultura ibérica robada del Louvre.<sup>423</sup> Tal atribución se encuentra en los bocetos preliminares de *Las señoritas...* que realizó Picasso, en los que se encontraba un marinero sentado en el centro con un porrón fálico en su mano, en tanto que por la izquierda, entraba un estudiante con un cráneo en la mano. Para que no disminuyera el impacto emocional, redujo lo anecdótico y minimizó la narrativa dejando en el plano compositivo solamente a las cinco señoritas.

En el primitivismo picassiano confluían fuentes tan disímiles como el arte ibérico, egipcio, la escultura oceánica y las influencias mencionadas anteriormente de Cézanne y Gauguin.

Con el subtítulo de “Nietzsche y la creación a través de la destrucción”, Johnson hace una lectura de *El origen de la tragedia*, legitimando conceptos nietzscheanos en la obra de Picasso. Asevera que, en la época Azul, Picasso adopta el concepto de Nietzsche de la tragedia, la naturaleza del héroe, y el sueño, como lo plantea en el libro sin mayores aportes que fundamenten su opinión. Una afirmación del citado autor que consideramos válida culmina con una falacia “la tragedia de Nietzsche es a menudo destructiva y desgarradora, pero no es pesimista, para los artistas superhombres que triunfan a través de la voluntad de poder”<sup>424</sup>.

Atendamos a esta frase: “para los artistas superhombres que triunfan a través de la voluntad de poder”. Según Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, el artista es “el

---

<sup>423</sup> Johnson advierte que las esculturas ibéricas de Picasso a las que hace referencia, fueron robadas del Louvre por Gery-Pieret y al menos dos de ellas entraron en posesión del artista.

<sup>424</sup> *Ibidem*, p. 99. “Nietzschean tragedy is often destructive and harrowing but it is not pessimistic, for the artist-superman triumphs through the will to power”.

magos que salvan y curan<sup>425</sup> pero no un superhombre que triunfa a través de la voluntad de poder. El alcance de la idea de superhombre desarrollada en *Así hablaba Zaratustra*, cuando Nietzsche escribe que “el hombre es algo que debe ser superado”, proclama al superhombre como expresión de los hombres elevándose a sí mismos. Que los hombres logren sentir el inconformismo de su presente y procuren despertar su capacidad de esfuerzo para lograr algo mejor, algo todavía no alcanzado<sup>426</sup>. El superhombre de Nietzsche no pertenece a una raza superior, tal atribución del concepto no es nietzscheana.

Johnson discurre en una justificación que evidencia el conocimiento por parte de Picasso del pensamiento nietzscheano, no sólo por la naturaleza de *Las señoritas ...* sino por la deuda que muchos amigos de Picasso tenían con Nietzsche. Desde Guillaume Apollinaire quien “había absorbido las actitudes de Nietzsche hacia la mujer, el guerrero, el poeta, y la religión”, hasta Alfred Jarry, quien había adoptado del filósofo alemán la noción del Anticristo, el superhombre, lo instintivo y la vida del artista transformada en arte<sup>427</sup>. Por otra parte, observa que para Phoebe Pool, citado anteriormente, el mayor efecto de Nietzsche sobre Picasso lo tuvo en el período de *Las señoritas ...*

Acordamos con Johnson, que la influencia en Picasso de los conceptos nietzscheanos sobre la tragedia dionisiaca, renueva su importancia en 1907 a través de la idea de la creación a través de la destrucción. Consideramos que tal influjo llega a un grado superlativo entre 1925 y 1938, periodo que analizaremos en el Capítulo 6.

Cuando decimos que no acordamos con algunas declaraciones de Johnson, nos referimos a la comparación que hace de las ideas de Nietzsche al afirmar que el artista debe experimentar el bien y el mal con el fin de incorporarlos a su arte, por ser más medios que fines. A lo que agrega que el artista está por encima de las leyes y desprecia las reglas de los débiles y para ello compara el comercio de robo de las estatuillas ibéricas en el Museo del Louvre, que le fuera adjudicado a Picasso en 1907.

---

<sup>425</sup>Véase el apartado 3 del Capítulo 2, cuando referimos que en la *Genealogía de la moral* (1887) Nietzsche modificará esta mirada dejando para el arte el poder afirmativo de lo ilusorio.

<sup>426</sup>Jiménez Moreno, Luis. (1973). “Estudio Crítico” en Nietzsche, Friedrich: *El gay saber*. Traducción, estudio, notas y comentarios de texto: Luis Jiménez Moreno. Nancea Ediciones. Madrid. p. 47.

<sup>427</sup>Johnson (1980). *Op. cit.*, p 99.

En cuanto a la noción de la “voluntad de poder”, Nietzsche alude a la tendencia del ser vivo de proyectarse y desarrollarse, no como condición de superioridad en el hombre, ni como casta superior. Refiriéndose a lo salvaje e instintivo, Johnson encuentra otra fuente nietzscheana para Picasso: “en toda esta zona de lo salvaje, sexual e instintivo, Nietzsche fue muy importante para Picasso y más tarde para Freud a través del cual los surrealistas absorbieron en gran medida estos temas”<sup>428</sup>.

Coincidimos con Johnson en el acierto de vincular la voluntad de poder de Nietzsche con la voluntad sexual y su mayor gozo: la creación artística. La identificación de lo sexual en los registros picassianos es un tema que ha sido ya ampliamente abordado por importante número de especialistas.

Siguiendo con *Las señoritas de Aviñón* y el componente erótico-agresivo, Leo Steinberg publica un artículo titulado “El burdel filosófico”<sup>429</sup> en el que analiza extensamente, desde los bocetos preparatorios, la obra maestra de Picasso. Allí pasa de la concepción de Alfred Barr de interpretar la obra como una especie de *memento mori*, a su singular interpretación en la que describe un arco entre la acción narrativa y la experiencia trasladada al observador.

Steinberg considera *Las señoritas ...* como una gigantesca ola de agresión femenina, como una brutal embestida<sup>430</sup>. La misma está determinada por el principio de “duplicidad visual” que regirá la obra del artista. Picasso logra una composición de cinco figuras aisladas e imbricadas a la vez en un tratamiento espacial delimitado por planos en un campo reducido que materializan una metáfora erótica.

En el artículo hace dos referencias a textos de Nietzsche. La primera, relacionada a “la alegoría de los implicados y no implicados frente a las indestructibles exigencias del sexo”, citando la sección 168 de *Más allá del bien y del mal*. La otra, derivada de la experiencia estética que surge de la contemplación del cuadro. En esta

---

<sup>428</sup>*Ibidem*, p. 100: “In this whole area of the savage, sexual, and instinctual, Nietzsche was extremely significant for Picasso and later Freud through whom the Surrealists largely absorbed these concerns”.

<sup>429</sup>El artículo fue publicado en la revista *Art News*, en dos partes en los meses de septiembre y octubre de 1992. Dicho artículo fue compilado por Victoria Combalia Dexeus.

<sup>430</sup>Steinberg, Leo. (1981). “El burdel filosófico”, en *Estudios de Picasso*. Compiladora: Victoria Combalia Dexeus. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, p. 103.

intervención, Steinberg se refiere a *El nacimiento de la tragedia* y la influencia que dicha obra tuvo en el ambiente cultural de Barcelona y París.

Pocas obras de arte imponen el tipo de experiencia estética que el joven Nietzsche llamaba “una confrontación con la dura realidad”. Y es por esto que Picasso se afanó en hacer de su creación una pieza de “salvaje naturaleza desnuda con el atrevido semblante de la verdad”. Buscaba la inmersión orgiástica y la liberación dionisiaca<sup>431</sup>.

Siguiendo a Steinberg, las cinco mujeres representadas “debían personificar la energía pura como la imagen de una fuerza vital”. Dicha concepción nos aproxima a nuestro objeto de estudio, la *Pathosformel* de la ninfa, en este caso trasladada a cinco prostitutas de un burdel de la calle Aviñon, de Barcelona. En estas mujeres encontramos algo más que el prototipo de la joven vital del Mediterráneo. La construcción de los cuerpos y rostros, los dos de la derecha y la joven de la izquierda metamorfoseadas con máscaras, remiten al arte africano e ibérico.

En esta obra emblemática del arte moderno, Picasso representa a la mujer-ménade, la mujer que arremete e impacta, la que inquiere al espectador.

Los rostros de las mujeres habían de ser orgiásticos, máscaras de pasión impersonal sin interferencia alguna de la personalidad. Como los originarios coros de sátiros a los que Nietzsche atribuía el alumbramiento de la tragedia griega, las ramerías de Picasso han de ser seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.<sup>432</sup>

Steinberg deja la palabra a Nietzsche para referirse a aquellos seres naturales que viven inextinguiblemente en la base de toda civilización. Nos encontramos frente a la animalidad de los cuerpos y al *pathos* erótico y agresivo que se desprende de ellos.

---

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 119.

Desde otra perspectiva, Manuel Alvar analiza el vínculo de Picasso con los mitos. El autor señala que Picasso ha reavivado los mitos. Los mismos no son hechos que han tenido lugar, sino acontecimientos que son presentados por el artista malagueño como realidades vivas. El autor se refiere a los años 1945 y 1948 cuando Picasso, viviendo en Antibes, representa a faunos, ménades y centauros en la playa y más adelante -entre 1954 y 1960- las bacanales: “Una buena parte de la creación de Picasso está signada por la presencia dionisiaca de un mundo en el que se busca la alegría no en gozar lo que las apariencias ofrecen sino escudriñando dentro de ellas”<sup>433</sup>.

Alvar afirma que Picasso recoge los mitos y los convierte en historia. Asocia el frenesí de las ménades unidas a los sátiros que conducen a una progresión erótica, como lo exhibe en *Fauno flautista y bailarina* (figura 118).



Figura 118. *Fauno flautista y bailarina*. Antibes, 1945. Aguafuerte y punta seca sobre cobre.: 32.8 x 28.8 cm. B1 706

Por su parte Lisa Florman, en el capítulo “Sobre el mito y los minotauros de Picasso”<sup>434</sup>, realiza un análisis en torno a la aproximación del Minotauro de Picasso con escritos de Bataille y otros colaboradores de *Documents*. En el capítulo referido, cita un ensayo que Karen Kleinfelder realiza para la exposición: “Picasso and the

---

<sup>433</sup> Alvar, Manuel. (1998). *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores*. Edición conmemorativa del XXXII Curso Superior de Filología Española. Editorial La Muralla. Madrid. p. 13.

<sup>434</sup> Florman, Lisa. (2000). *Mith and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints Of The 1930s*. Massachusetts Institute of Technology.



Mediterranean”. Kleinfelder se vale de la *Suite Vollard* de Picasso y las aguafuertes del Minotauro, para relacionarlas directamente con fragmentos de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. La base de argumentación tiene anclaje, según Kleinfelder, en que la lógica del texto del filósofo sigue la misma línea de la lógica del complejo *corpus* de las obras de Picasso inspiradas en el Mediterráneo. Según Florman, el texto de Kleinfelder no trasciende el nivel de semejanza “principalmente una semejanza de tono”<sup>435</sup>.

Debemos advertir que, en general, cuando los autores utilizan textos nietzscheanos, el primer intento conduce a la “semejanza de tono” que señala Florman, es decir, se advierte el esfuerzo por legitimar una influencia directa que muchas veces conduce a interpretaciones inadecuadas, como en este caso:

en un giro realmente transgresivo que vuelve su vista hacia atrás con el Dionisios pagano y hacia delante con la deconstrucción posmoderna posterior, Picasso recurre a la dualidad Apolíneo-Dionisiaca como una dialéctica creada para deshacer todo el sistema de la dialéctica hegeliana<sup>436</sup>.

Cuando Nietzsche avanza sobre la idea del arte trágico en la fusión apolíneo-dionisiaca, se refiere a lo sublime como sometimiento artístico de lo terrible. Desde nuestra perspectiva, es desacertado considerar que Picasso haya recurrido a la dualidad apolíneo-dionisiaca para deshacer el sistema dialéctico hegeliano.

Acordamos con Kleinfelder, cuando encuentra en *Las señoritas...* el ejemplo más radical donde el espíritu dionisiaco entra en juego. Cinco prostitutas surgen como bacantes en posturas que aluden al modelo clásico académico, pero que en sentido contrario, en el tratamiento plástico se opone al canon de belleza clásica.

La *Pathosformel* de la Ninfa-Ménade se presenta con nitidez. Un conglomerado de formas que pasan de lo esquemático de las dos figuras del extremo derecho y la de perfil, sobre el lado izquierdo, con las dos figuras centrales que remiten a una normativa

---

<sup>435</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>436</sup> Kleinfelder, Karen L. (1996). “Monstruous Oppositions”, en *Picasso and the Mediterranean*. Humlebaek. p. 28

clásica. Estas formas despertaron el interés de muchos investigadores. Las figuras seducen, envuelven, afrentan y generan también una conmoción en quien las observa<sup>437</sup>.

El abordaje de textos de Rosenthal, Johnson, Steinberg, Florman y Kleifelder nos permite legitimar nuestra segunda hipótesis. Picasso recibió influencia nietzscheana, como señalamos al comienzo, con la publicación de *Arte Joven*, y también con amigos como Maragall y Apollinaire. Destacamos, en la obra de Picasso, la influencia de lo que Nietzsche enuncia como arte dionisiaco y, básicamente, en una singular forma de plasmarla. El entramado de los registros picassianos tiene la potencia del pensamiento trágico, como un camino que va de la medida a la desmesura.

Por otra parte, la idea de destrucción dionisiaca apela a una nueva construcción, entendiendo la crítica que hace Nietzsche de una cultura decadente y a la necesidad de renovar y producir una transformación profunda en la que el hombre pueda desarrollarse con libertad. Apelamos a la idea que Nietzsche tiene del artista, como verdadero hombre, quien tiene el don de organizar el caos, lo que determina un antagonismo con lo que Nietzsche nombra como filisteo culto. El artista, según Nietzsche, honra a los *clásicos* continuando su labor con coraje y valentía; a diferencia del filisteo culto que cita a los mismos sin comprenderlos.

En la *Segunda consideración intempestiva*, Nietzsche señala que el filisteo culto se adueña de la historia para garantizar su tranquilidad y transformar todas las disciplinas en algo cómodo y poco turbador. En este caso, la conciencia histórica sólo sirve para evitar el apasionamiento<sup>438</sup>. Si trasladamos esta afirmación a la producción picasiana, podríamos manifestar que Picasso trabaja con la memoria visual de la historia, renovando los mitos.

En este punto, relacionamos el presente capítulo con el tercer apartado del capítulo 2 y la relación de Warburg con Nietzsche. Didi-Huberman expresa que Warburg no fue el único que bebió de las transmutaciones nietzscheanas, sino que también lo hicieron contemporáneos a él -como Eisenstein-, quienes procuraron una auténtica *gaya ciencia* visual.

---

<sup>437</sup> Al respecto, véase el Capítulo 4, apartado 4.2.2. *Las señoritas de Aviñon*: puente de lo primitivo a lo moderno

<sup>438</sup> *Ibidem*, p. 36.

Dionisio, escribe Eisenstein, personifica por si solo el fenómeno originario (*Urphänomen*) del montaje, en la medida en que troceado, desmembrado, fragmentado, continúa transfigurándose en una criatura rítmica, ‘epifánica’, una criatura que renace de todo corte y danza a pesar del *âgon* (conflicto), del *pathos* (sufrimiento), y del *trhènos* (lamentación) que suscita y personifica con su historia<sup>439</sup>.

Destacamos en Eisenstein las ideas de transfiguración de Dionisio como criatura epifánica y la encarnación del mismo como fenómeno de montaje. Encontramos aquí una analogía con la representación que hace Picasso de la Mujer-Ninfa-Ménade. En el Capítulo 6, abordaremos la fase en la que el artista malagueño presenta a la mujer a modo de una criatura mítica, epifánica, con formas híbridas, mujer/animal que revelan un retorno a lo preconsciente y primitivo y el erotismo y la violencia sexual acometen sin límites.

En Nietzsche, tal como sucede con Picasso, entendemos que mediante la tragedia el mito alcanza su contenido más profundo y la forma más expresiva. Picasso, en *Las señoritas de Aviñón* representa a cinco figuras femeninas, ¿mujeres, ninfas o ménades?, en una especie de furor dionisíaco cristalizado, perpetuamente amenazante. Picasso recrea en sus obras el pensamiento trágico que definía Nietzsche como auténtico *pathos* de la vida.

---

<sup>439</sup>Citado por Didi-Huberman (2010) *Op. Cit.*p. 81.

## Capítulo 6. Lo monstruoso o siniestro femenino<sup>440</sup> en la representación picassiana

En un caos brumoso y dorado,  
insospechado que los castos indigentes no se imaginan,  
se agitan y retuercen ninfas macabras y muñecas vivas  
cuya mirada infantil deja escapar una claridad siniestra  
(Charles Baudelaire<sup>441</sup>).

Como señalamos en el Capítulo 5 la influencia que Picasso recibe de los conceptos nietzscheanos sobre la tragedia dionisiaca desde *Las señoritas de Aviñón*, renuevan su vigor en la fase que abarca de 1924 a 1938. En el presente capítulo, nos proponemos abordar obras seleccionadas de Picasso en las que la representación de la mujer franquea el límite entre la innovación estilística y la deformación tendiente a lo monstruoso, iconográficamente representado por mandíbulas voraces, ojos amenazantes, bocas axialmente invertidas con dientes afilados (*vagina dentata*), y lenguas punzantes. Nuestro objetivo será en primer término continuar con el repertorio de *Pathosformeln* de la Ninfa desarrollado en el Capítulo 4, dar cuenta sobre la representación de lo monstruoso o siniestro, entendido esto como uno de los atributos que conforme a las poéticas surrealistas anida en la mujer, e indagar la posible concomitancia de Picasso con dichas poéticas.

Picasso es en efecto el pintor de la mujer: diosa antigua, *alma mater*, mantis religiosa, globo inflado, mujer llorosa, histérica, recogida como un huevo o entregada al sueño, montón de carnes ofrecidas, mujer que orina recogida, madre fecunda o cortesana... Ningún pintor habrá ido tan lejos en el empeño de

---

<sup>440</sup> Aclaremos el uso del término femenino según lo expresa Isabel Jiménez Lucena: “Cuando nos referimos a un comportamiento femenino hacemos referencias a un ideal, no a la experiencia real. Lo femenino pretende definir un ser, una esencia no un estado [ ] Tanto las representaciones al uso, como las propuestas de reinterpretación de lo femenino para constituirlo en agente desestabilizador, o las que propugnan la superación de los opuestos masculino/femenino, muestran el artificio de ‘lo femenino’.” Jiménez Lucena, Isabel: “¿Qué es esa cosa llamada lo femenino?”, en *Paradigma*. Revista Universitaria de Cultura. Nº 5. Mayo 2008, p. 8.

<sup>441</sup> Baudelaire, Charles (2008). (2008). *El pintor de la vida moderna/Le peintre de la vie moderne*. Introducción, edición notas: Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz. Cuadernos de Langre. San Lorenzo de El Escorial. Madrid. pp. 157-159.

desvelar el universo femenino, la complejidad de su realidad y de sus fantasmas<sup>442</sup>.

En lo extenso de la producción picassiana encontramos los tipos iconográficos referidos a la mujer con variantes estilísticas y compositivas. En la fase que nos ocupa, el artista malagueño crea una iconografía que conduce al paroxismo. El cuerpo de la mujer es petrificado, distorsionado o representado en copulación violenta trasponiendo el umbral de lo monstruoso. Cuando refiriéndose a esta etapa, Roland Penrose asevera que

En realidad fue algo más que un cambio de estilo, fue un cambio en la concepción del efecto emocional que debe producir una obra de arte, una reformulación de su antiguo derecho a generar pavor y miedo, además de placer<sup>443</sup>,

está remitiendo al efecto emocional que produce la representación picassiana de la mujer y, acorde a nuestro estudio, a la supervivencia de las formas y significados de la antigua ninfa mítica. El artista malagueño hace referencia a la carga de la que son portadoras las imágenes, cuando afirma: “Yo no pinto lo que veo, pinto lo que sé”.<sup>444</sup>

En nuestro estudio, consideramos la representación que realiza Picasso de la mujer y la metamorfosis de la misma, al tipo de la mujer trágica según los antiguos. La representación picassiana de la mujer recorre dos polos: por un lado la mujer joven y vital, y por el otro, la mujer con fuerza destructora. Estos elementos se conjugan en un entramado donde el cambio de estilo suscita una emoción, un desequilibrio que atenta contra la serenidad que sugieren las formas canónicas del arte clásico. En el Capítulo 4 ratificamos que en los registros picassianos entre 1917 y 1924, de marcadas ambivalencias, se observa mayormente un estilo apaciguadamente clasicista. La vuelta a la vida de esa intensificación del gesto promueve e incita al desasosiego, la violencia de un juego llevado al límite entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, es en este

---

<sup>442</sup> Bernadac, Marie Laure. (2003). “1963-1968” en *Picasso Total*. Ediciones Polígrafa Barcelona. pp. 444-447.

<sup>443</sup> Citado en Penrose, Roland. (1974). “La belleza y el Monstruo”, en *Picasso 1881-1973*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. p. 163.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 161.

espacio donde podremos identificar la fórmula de *Pathos* de la Ninfa que trocará en Ménade<sup>445</sup>. Consideramos pertinente nombrar en algunas instancias de la presente fase picassiana, la fórmula de *pathos* de la Ménade por las características afines con las poéticas surrealistas de estas mujeres posesas e histéricas.

Podemos recordar que uno de los atributos de las Ninfas es el simulacro, la posesión y la locura. En esta etapa picassiana reaparece lo que descubrió Warburg en la Ninfa florentina como contraseña de la memoria, de una presencia del pasado que se actualiza o que irrumpe nuevamente: “la ninfa desvelada de Botticelli continuaba actuando en él como imagen fuente de esa demoníaca exaltación del *gesto vivo* con la que los antiguos simulacros regresaban a manifestar su potencia”<sup>446</sup>. Calasso se refiere en este caso, al simulacro como sabiduría que habla con gestos e imágenes.

Nos proponemos aquí analizar la metamorfosis concebida por Picasso en la representación de un modelo de mujer joven y vital y el paso a su opuesto: la mujer como entidad tenebrosa. Para ello es orientador en nuestra investigación el estudio que realizó Burucúa sobre los *topoi* trágicos de locura femenina llevados al campo de la ópera. El autor observa que la civilización griega creó la fórmula de *pathos* de la ninfa en dos vertientes: por un lado “la mujer desenfrenada, caótica y trágica” y por otro “la mujer sonriente, armónica, plácida”<sup>447</sup>. Siguiendo esta línea encontramos que en la etapa que analizamos, Picasso aborda la *Pathosformel* de la Ninfa en su concepción más

---

<sup>445</sup> William Hansen observa que los autores clásicos suelen referirse a los personajes femeninos como ninfas sin mayor explicación. La ninfa es una doncella casadera sexualmente madura, muchas de ellas se entregan a la actividad sexual, bailando y retozando con sátiros y dioses rurales, aunque también entrañan riesgos: “la sexualidad de las ninfas tiende a los extremos de la promiscuidad o la más absoluta castidad” p. 367. En cuanto a las ménades, son las bacantes fervientes veneradoras de Dionisos, son hembras delirantes, ataviadas con pieles de cervatillo que llevan un tirso en la mano. Motivadas con la música de auloi y panderos, emiten gritos y bailan desenfrenadamente sacudiendo la cabeza con frenesí: “en los relatos mitológicos durante el climax de la ceremonia de las Ménades atrapan a un animal, lo desmembran con sus propias manos (*sparagmos*) y lo comen crudo (*omophageia*)”. En Hansen, (2011). William: *Los mitos clásicos*. Traducción: Efrén del Valle. Crítica. Barcelona. p. 329. Por su parte, Roberto Calasso, señala que las ninfas serían divinidades misteriosas y algo terribles, númenes arcaicos que adoptan la forma de mujeres jóvenes y gráciles.

<sup>446</sup> Calasso, Roberto, (2004). *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Editorial Sexto Piso. México. pp. 43-44.

<sup>447</sup> Burucúa, José Emilio, (2001). “Postludio Feminista. Ovejas y elefantas desmienten el pecado de Eva” en, *Corderos y elefantos. La sacralidad de la risa en la modernidad clásica- siglos XV a XVII*. Miño y Ávila Editores. Buenos Aires. p. 471.

abarcativa. Para analizar esta fase apelaremos al concepto de polaridad<sup>448</sup> que utilizó Warburg para discernir el pasaje de la Ninfa a la Ménade, es decir, diferenciar cuándo Picasso hace una representación monstruosa de lo femenino o cuándo encarna una belleza serena que suele ser violentada. En esta misma fase, podemos encontrar desde la cópula consentida hasta la feroz violación (ver figura 59), *Minotauro violando a una mujer* (1933) estudiado en la antología crítica de imágenes. Analizaremos los tipos iconográficos de la mujer con alto componente sexual, desenfrenado, histérico, entregado al goce, y también a la mujer amenazante que provoca espanto sumando estos elementos a lo abordado en el Capítulo 4.

El origen de la creatividad es denominado por el artista malagueño como “emoción” y está ligado en gran parte de su obra a un cuerpo femenino, joven y apasionado.<sup>449</sup> Picasso, en la fase que nos ocupa, representa el cuerpo de la mujer fragmentado, fosilizado y distorsionado. Esta característica de su obra nos permite hacer una puesta en valor de la *Pathosformel* de la Ninfa. La emoción que transmite es de movimiento y parálisis, impulso de vida y pulsión de muerte, la Ninfa desenfrenada, la ménade que convierte su movimiento en furor puede provocar terror. En este orden de ideas, acordamos con Giovanni Careri cuando se refiere a la expresión “concepción de vida” que utiliza Warburg para remitir a la *Pathosformel*:

Warburg utiliza el término “concepción de la vida” para designar lo que no ha adquirido una determinación precisa pero que impulsa el afecto hacia la forma. La tentativa de Warburg es precisamente estudiar el territorio movedizo en el cual los afectos y las formas se encuentran y se constituyen en figuras: desde esta perspectiva la noción de *Pathosformel* (fórmula de *pathos*) es decisiva<sup>450</sup>.

Un enfoque que nos ayudará en esta fase picassiana referida a la fórmula *pathos* que abordamos, es el que propone Burucúa cuando se refiere a que, si bien las

---

<sup>448</sup> Ver Capítulo 2: Noción de polaridad en Warburg.

<sup>449</sup>Baer, Brigitte. (1992). “Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta”, en *Picasso Clásico*. Junta de Andalucía. Málaga. p. 111.

<sup>450</sup> Careri, Giovanni. (2003) “Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire”, en *L’homme. Image et Antropologie*165, p. 45 : “Warburg utilise le terme « conception de la vie » pour désigner ce qui n’a pas encore acquis une détermination précise mais pousse de l’affect vers la forme. La tentative de Warburg est précisément d’étudier le territoire mouvement dans lequel les affects et les formes se rencontrent et se constituent en figures : dans cette perspective, la notion de *Pathosformel* (formule de *pathos*) est décisive.”

categorías de análisis científico cambian los límites de lo cognoscible, los significantes de los textos, las imágenes y las series sonoras, existe sin embargo

algo muy sencillo que perdura a través del tiempo, un molde hecho de pocas formas elementales cuyos referentes externos el intelecto puede siempre reconocer como constantes y cuya lectura o contemplación mueve a la psique siempre en un mismo sentido.<sup>451</sup>

Consideramos necesario reconocer aquellos engramas<sup>452</sup> que, como señalaba Warburg, al estar en contacto con una nueva época pueden alterar el significado atribuido en la antigüedad clásica. La Ninfa o la Ménade, encubierta en una figura híbrida mujer- animal, con sus fauces abiertas, amenazante, con alto contenido sexual, será un personaje que surge de las profundidades del inconsciente, esa zona de la psiquis que fue puesta en valor por los surrealistas.

Del mismo modo en que Didi Huberman se refiere al Atlas *Mnemosyne* “la herencia de nuestro tiempo” y a que en la inquieta *Gaya ciencia* de Nietzsche es posible encontrar un fundamento filosófico referido al momento cuando el conocimiento y la imagen entran en concierto, es decir, cuando por medio de las transmutaciones nietzscheanas es posible encontrar una herramienta teórica para concebir “nuevos objetos visuales del saber”<sup>453</sup>, del mismo modo Picasso, utilizará recursos e ideogramas para manifestar a la manera del dinamograma warburguiano, los movimientos y temporalidades de la Ninfa pagana transpuestos en la representación de la mujer. En este caso los motivos y la impronta surrealista en Picasso determinarán pulsión de vida y de muerte. La representación de la mujer y lo femenino oscilará entre Eros y Tánatos

Debemos aclarar también que abordamos el concepto freudiano sobre lo siniestro u ominoso<sup>454</sup> para utilizarlo en el presente análisis. Cuando Freud escribe en

---

<sup>451</sup> Burucúa, José Emilio. (2001) “Postludio Feminista. Ovejas y elefantas desmienten el pecado de Eva” en, *Corderos y elefantos. La sacralidad de la risa en la modernidad clásica- siglos XV a XVII*. Miño y Ávila Editores, Buenos Aires, p. 470.

<sup>452</sup>Ver Capítulo 3

<sup>453</sup> Didi-Huberman (2010). *Op. cit.* pp. 80-81

<sup>454</sup>En *Lo ominoso (Das Unheimlichen)* publicado en 1919, Freud analiza aquello que despierta el sentimiento de lo ominoso abordando dos cuentos de E.T.A. Hoffman: “*El Hombre de la Arena*” y “*Los elixires del diablo*”. Lo siniestro de “El Hombre de la Arena” es reconducido por Freud a la angustia del complejo de castración. Lo siniestro u ominoso, palabra que en el texto utilizaremos de manera indistinta, también se hace presente con la retentiva de la muerte y la evocación de escenas traumáticas.



1919 sobre lo ominoso, aplica el término *Unheimlich*, afín al significado de siniestro, monstruoso o espantoso; lo ominoso sería aquella suerte de siniestro que afecta las cosas conocidas y familiares desde un tiempo atrás<sup>455</sup>.

En su texto Freud indaga sobre los factores que vuelven ominoso lo angustiante: el complejo de castración, la magia, la omnipotencia de los pensamientos, el vínculo con la muerte y el animismo<sup>456</sup>. Señalamos que los elementos mencionados forman parte significativa en la producción picassiana<sup>457</sup> de la etapa que nos ocupa.

Los surrealistas hacen una apropiación de diferentes motivos freudianos, el deseo de Edipo por su madre y también el universo de los sueños. Destacamos lo que sostiene Briony Fer sobre lo ominoso cuando remite al animismo y a lo mágico.<sup>458</sup> Si bien el autor se refiere a Ernst y Dalí y a un repertorio de imaginaria sexual utilizado por estos artistas, nos basamos en su idea para reforzar la puesta en práctica que reconocemos en Picasso sobre el animismo y el pensamiento mágico. Por otra parte, Freud ofrecía un modelo de aquello que significaba revelar lo reprimido, lo que permitía centrarse en la sexualidad, el deseo y las ambigüedades latentes de la diferencia sexual<sup>459</sup>.

### **6.1. El Surrealismo hacia Picasso**

El Surrealismo se rindió ante la figura de Picasso, encarnación del espíritu moderno. El artista malagueño que nunca renunció, como afirma Calvo Serraller,<sup>460</sup> a un “protagonismo activo”, sólo podía tomar posiciones afines a los surrealistas. La nueva generación revolucionaria necesitaba la profecía de la metamorfosis que se produciría en el hombre y en el universo. La concomitancia de Picasso con las poéticas surrealistas tiene que ver con escapar de la noción de lo moderno como modelo racional

---

<sup>455</sup> Freud, Sigmund. (2004). *Lo siniestro*. JCE editores. Buenos Aires. p. 50.

<sup>456</sup>Freud observa también un efecto ominoso cuando se desdibujan los límites entre fantasía y realidad. Completa la lista de situaciones con la visión de los genitales femeninos, que para muchos hombres neuróticos resultan ominosos.

<sup>457</sup>“En las obras que realiza en los años de la guerra se da una síntesis en los dos tipos de criaturas monstruosas: las de naturaleza estilística y las que surgen de las bestias fantásticas del subconsciente”, en Penrose, Roland. (1974). “La belleza y el Monstruo”, *Op. cit.* p 180.

<sup>458</sup>*Ibidem*, p. 201.

<sup>459</sup>*Ibidem*, p. 186.

<sup>460</sup>Calvo Serraller, Francisco. (1981). “Picasso y el Surrealismo”, en *Picasso 1881-1981*, Ediciones Taurus. Madrid.

y ordenado. El descubrimiento de Breton en la obra del artista malagueño está vinculado con la capacidad de destruir el aspecto convencional de las cosas. Picasso emplea el estilo y la técnica que desea aplicar, distorsionando las formas con total libertad, guiado siempre por el dictado de su voluntad subjetiva, fortaleciendo el registro dual y multifacético que presentan sus obras.

Acordamos con Duppuis-Labbé cuando se refiere a los dos polos dentro de los que se mueve el artista malagueño -el arte clásico y la metamorfosis de estilo- relacionadas con un elemento común: la representación del cuerpo femenino.

Picasso se niega a abandonar un sistema de representación en beneficio de otro. ¿Por qué? Se puede tratar de entender este comportamiento por un mecanismo que empujaría a Picasso a desarrollar al máximo dos hipótesis de trabajo: el arte clásico griego, por un lado, y la metamorfosis de estilo, por otro, señalando que, en todos los casos la hipótesis de trabajo pasa por el cuerpo femenino, perpetua obsesión del artista<sup>461</sup>.

Las transformaciones y metamorfosis de estilo que opera Picasso ya a mediados de la década de los años '20 permiten advertir la incidencia del medio surrealista. El camino que deja abierto el mencionado movimiento vanguardista, posibilita a un artista versátil como Picasso acceder a otros canales abiertos, a otras fuentes que, finalmente, lo aproximarán al *pathos* originario. El Surrealismo propone un nuevo modelo de belleza y de mujer y, sumado a esto, la reflexión de que el arte se encuentra en la frontera entre la realidad en la que el hombre reprime los deseos y el mundo de la fantasía donde se permite plasmarlos. Tal será el contexto donde Picasso desarrollará sus obras.

El pintor malagueño encarna “un Proteo diabólico, hecho de la pasta misma de la modernidad, y por tanto sin otra identidad que la de la metamorfosis”<sup>462</sup>. La destrucción proporcionada por la guerra generó en las vanguardias la utopía de una

---

<sup>461</sup>Duppuis-Labbé, D. “El juego de la creación”, en *Picasso Suite Vollard y La Minotauromaquia*, Kunsthalle Rostock, p. 47.

<sup>462</sup>Calvo Serraller, F. (1981). “Picasso y el Surrealismo”, en *Picasso 1881-1981*, Ediciones Taurus, Madrid, 1981, Op. cit. p. 51.

transformación radical de las cosas. Picasso, al estar comprometido con los acontecimientos de su época, absorbió y registró sus contradicciones, en tiempos en que el hombre tenía como acompañantes la muerte y la angustia.

La ironía, el escepticismo, la brutalidad, la crueldad, el erotismo y el individualismo exasperado son parte de la obra picassiana, una parte crítica que frecuentemente, se convierte en ira devastadora y destructiva y en desenfadada rebelión [ ] Picasso es un testimonio de nuestro tiempo, un testimonio incluso de lo que en él hay de antihumano [ ] Este es el origen de sus monstruos<sup>463</sup>.

El eclecticismo que caracteriza su producción se asienta en la simultaneidad de los estilos. El artista malagueño centra su interés en la apropiación de las experiencias del pasado y la necesidad, según sus palabras, de “romper los moldes de pastelería” de los modelos heredados. Como ya estudiamos, en los años '20 presenta las primeras acometidas al cuerpo con miembros hipertrofiados y hacia los años '30 podríamos decir que la transformación de éstos adquiere un carácter agresivo. Su vinculación con los surrealistas le permitirá sumar la referencia del descubrimiento de la histeria para crear figuras femeninas temibles, agresivas e inquietantes.

Picasso representó la encarnación misma del espíritu moderno y como tal fue elegido por André Breton, líder del Surrealismo, para integrarlo a dicho movimiento. Para los jóvenes pintores y escritores surrealistas fue un modelo a seguir, a pesar de que, como señala Rubin, Picasso nunca llegó a ser surrealista pues no abordó el mundo exterior “con los ojos cerrados”.<sup>464</sup> Otro especialista, como John Golding, admite que el contacto de Picasso con los surrealistas le permitió transmitir un fondo de imaginación a una extensa y original producción artística.<sup>465</sup> Por su parte, Rafael Jackson se propone demostrar que Picasso fue surrealista y que este movimiento no se hubiera desarrollado del mismo modo sin su labor escrita y visual. El autor asevera que Picasso manifestó una posición ambivalente entre las teorías de Bataille y las interpretaciones de Breton. Jackson proporciona un aporte significativo a la cuestión que estamos estudiando

---

<sup>463</sup>De Micheli, Mario. (1990). *Op.cit* .p. 228.

<sup>464</sup>Golding, John. (1974). “Picasso y el surrealismo”, en *Picasso 1881-1973*, Gustavo Gili, Barcelona. p. 77.

<sup>465</sup>*Ibidem*, p. 78.

cuando se refiere a que Picasso y los surrealistas compartieron un mismo proyecto artístico e intelectual y que “partiendo de la interiorización psicoanalítica, el malagueño creó [ ] sus propios mitos o arquetipos, expresados por medio de jugosas metáforas plásticas.”<sup>466</sup>

André Breton,<sup>467</sup> en “*Le surréalisme et la peinture*”, afirma que la obra plástica debe inspirarse en un modelo interior para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales y señala que si el Surrealismo debía transitar por una línea de conducta, debía hacerlo por donde pasó y seguiría pasando Picasso. Como es sabido, el Surrealismo intenta dar una respuesta a la pregunta que se hacían los intelectuales sobre cómo salir de la angustia de la crisis. De Micheli analiza el objetivo de la pintura surrealista y observa que las “cosas sensibles” ya no proporcionaban emoción ni consuelo al hombre, éstas se perpetuaron en la esclavitud de una sociedad equivocada. La pintura surrealista subvierte las relaciones de las cosas para precipitar la crisis de conciencia general.<sup>468</sup>

Desde otra perspectiva opuesta a la de Jackson, estableciendo un nexo con la obra del pintor malagueño y aceptando que el mismo siempre estuvo ligado a la realidad, Roland Penrose<sup>469</sup> afirma que, si bien Picasso no vaciló nunca en mezclar imágenes monstruosas que nos perturban profundamente con otras a las que nuestros criterios estéticos atribuyen belleza, su obra es una investigación por medios visuales de la realidad en constante cambio. Justamente su búsqueda se traduce en la metamorfosis de estilo como otra forma de ver la realidad. Acorde con esta idea escribió Apollinaire para el programa de mano del ballet *Parade*<sup>470</sup> la palabra Sur-realismo<sup>471</sup>.

---

<sup>466</sup>Jackson, Rafael. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Alianza Editorial. Madrid. pp. 22-23.

<sup>467</sup>Con el *Primer Manifiesto Surrealista*, André Breton funda en 1924 este movimiento, allí se asientan las bases del automatismo psíquico puro como forma de expresión artística, donde el pensamiento no recibe la intervención reguladora de la razón. Al aproximar términos de la realidad que no logran conciliarse, se produce un efecto en el que observa una conmoción violenta que incita a poner en marcha la imaginación por el camino de la alucinación y el sueño.

<sup>468</sup>De Micheli. (1990). *Op. cit.* p. 182.

<sup>469</sup>Penrose. (1974) *Op. cit.* p.157.

<sup>470</sup>“En 1917 tuvo lugar el estreno de *Parade* una de las obras más problemáticas, así como verdaderamente proféticas en el desarrollo posterior, no sólo de la compañía sino de todas las artes. Con coreografía de Massine, música de Eric Satie, decorados y vestuario de Pablo Picasso, libreto de Jean Cocteau y notas de programa escritas por Apollinaire, el ballet de concepción dadaísta, estética cubista y precursor del surrealismo, inauguraba una nueva época y se ponía a la cabeza de las vanguardias artísticas del siglo XX”, en Abad Carlés, Ana. (2010). *Historia del Ballet y la Danza Moderna*. Alianza Editorial. p. 163.

La colaboración de Picasso con los Ballets Rusos de Serguei Diaghilev, le proporcionó una perspectiva diferente e integradora y lo acercó a una visión dramática del cuerpo en escena, en este caso relacionado con la danza. Consideramos que la experiencia de Picasso de haber observado durante horas de ensayo el rigor del trabajo físico, simulado en escena por las sutilezas de los movimientos propios de la danza académica después de horas extenuantes de trabajo, también le permitió plasmar en sus obras -según veremos más adelante- la polaridad de un tipo femenino determinado como lo representa una bailarina clásica<sup>472</sup>.

## 6. 2. La tragedia: un arco entre la medida y la desmesura

Nuestra alusión al tema de la tragedia griega nos servirá de plataforma para desarrollar la relación de Picasso con el Surrealismo, considerando el interés que tuvo este movimiento por los mitos y los ritos primitivos y, a su vez, para analizar las obras seleccionadas de Picasso del periodo antes mencionado.

Aristóteles en su *Poética* señala que la tragedia permite, a través de la piedad y el terror, expurgar las pasiones. La función del primitivo ritual dionisiaco era en esencia catártica, en una visión psicológica

purgaba al individuo de esos impulsos irracionales, infecciosos que, al ser obstruidos, habían dado lugar, como lo han hecho otras culturas, a explosiones de danza maniáticas y a otras expresiones semejantes de histeria colectiva; el ritual dionisiaco venía a ser para ellos una válvula de escape<sup>473</sup>.

Como ya analizamos en el capítulo anterior, en Dionisos moraba el don de liberar al hombre de su carga existencial y al ser “Maestro de Ilusiones Mágicas” podía

---

<sup>471</sup>La expresión “surrealismo” surge de Apollinaire quien en el programa de mano del ballet *Parade* describe el ballet citado “como una especie de Sur-realismo en el cual veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este nuevo Espíritu”, citado en, Batchelor, David; Wood, Paul; Fer, Briony. (1999). *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Traducción: María Luz Rodríguez Olivares. Ediciones Akal. Barcelona. p. 67.

<sup>472</sup> Es muy probable que Picasso haya descubierto que lo etéreo que se percibe en una bailarina clásica es sólo una cuestión de apariencias, ya que la realidad demuestra un trabajo intenso y extenuante con el cuerpo. Solamente una personalidad tenaz puede llevar adelante dicha profesión, en ocasiones se ha comparado el rigor de la formación de los bailarines clásicos con la de los soldados.

<sup>473</sup>Dodds, Eric Robertson. (1994). *Los griegos y lo irracional*. Traducción: María Araujo, Madrid, Editorial Alianza, pp. 81-82

hacer ver el mundo como éste no es. Recordemos también que el objetivo de su culto era el *ékstasis* que podía “sacarle a uno mismo, hasta una profunda alteración de la personalidad”<sup>474</sup>.

Por otra parte, y como resultado de la antología crítica sobre la producción picassiana, advertimos que también el artista malagueño utiliza alusiones clásicas en sus obras vinculadas al erotismo mítico de los griegos. Los dioses poseían por la fuerza, como observamos en los raptos y persecuciones en las que se evidencia violencia carnal según veremos en *Minotaure et femme* de 1934. Cuando Eros se entrelaza con Tánatos, las representaciones plásticas expresan odio y crueldad, y en muchos casos se llega al homicidio, ejemplos que analizaremos más adelante, entre otros registros picassianos, en *Mujer con estilete (La muerte de Marat)* de 1931, en los grabados realizados en 1930 para ilustrar las *Metamorfosis* de Ovidio, en 1933 para *Lysístrata* de Aristófanes o entre 1933 y 1934 los grabados destinados a la *Suite Vollard*. Si bien fueron realizados dentro del periodo cronológico que analizamos ahora, fue necesario agruparlos para su estudio en el Capítulo 4, por ser obras en las que Picasso retorna a los cánones clásicos.

Estudiaremos asimismo *La Danza*<sup>475</sup>, obra que Picasso realizó en 1925 mientras continuaba desarrollando su estilo clásico de “la vuelta al orden”. Como antecedente de la obra mencionada, observamos que en 1923, realiza un dibujo titulado *Tres gracias danzando* (figura 119), que evoca el clima jubiloso de tres mujeres bailando. Palau i Fabre señala: “en sus *Tres gracias danzando* es Picasso quien danza con sus pinceles, es él quien ejecuta un ritual primitivo que expresa físicamente el gozo en el intento de burlarse de la gravedad”<sup>476</sup>. En 1925, cambiará el clima festivo de las tres gracias danzantes con la enigmática composición que más adelante abordaremos.

---

<sup>474</sup>*Ibidem*, pp. 82-83.

<sup>475</sup> La danza permaneció durante cuarenta años en el atelier de Picasso hasta el año 1965, en que fue adquirida por la Tate Gallery por intermedio de su amigo y biógrafo Roland Penrose.

<sup>476</sup> Palau i Fabre, Josep. (1999). *Picasso des Ballets au drame (1917-1926)*. Könemann. Cologne.p. 401.



Figura 119: *Las tres gracias danzando*. París 1923. Óleo sobre tela 46 x 38cm. Z. V, 148.

Antes hemos considerado la referencia que hace Eugenio Carmona a dibujos mencionados como “dionisiacos” y que son anteriores a *La danza*<sup>477</sup> (figura 120). Nos detendremos ahora en una obra significativa para los surrealistas: el Ballet *Mercure*, en el que Picasso realizó escenografía y diseño de vestuario en 1924.<sup>478</sup> Podemos decir que Picasso modificó de alguna manera sus costumbres en el ambiente burgués posterior a la Primera Guerra mundial. Uno de los motivos, según autores como Palau i Fabre, Cabanne o Daix, se vincula a su colaboración con los Ballets de Serguei Diaghilev<sup>479</sup>.

---

<sup>477</sup> “Así mismo de 1924 son varios dibujos dionisiacos- preFiguradores de *La danza*- de tres bailarinas, la escultura llamada *Guitarra destripada* [ ] los dibujos de punto y línea del verano de Juan-les-Pins, las enigmáticas naturalezas muertas o curvilíneas y los trabajos escenográficos para *Mercure*.”, en Carmona, Eugenio (2002). “Picasso y Medusa. Iconografías del desasosiego”, en *Picasso*. Fundación Cultural MAPFRE VIDA. Madrid. p. 117.

<sup>478</sup> Picasso colaboró con los Ballets Russes de Diaghilev en la realización de escenografía y diseño de vestuario para los siguientes ballets: *Parade* (1917); *El sombrero de tres picos* (1919); *Pulcinella* (1920); *Cuadro flamenco* (1921); *Antígona* (1922); *Mercure* (1924) y *Le train bleu* (1924), y colaboró con el telón de boca de una versión de *Mujeres corriendo en la playa*.

<sup>479</sup> Es necesario que rescatemos a los Ballets Russes de la pompa burguesa y aristocrática en la que la compañía fue envuelta, desconociendo la integración lograda con destacados artistas que colaboraron en



María Teresa Ocaña, en el ensayo que le dedica a Picasso y al teatro, expone sobre la colaboración que realizó dicho artista en decorados y vestuario, participando también mediante el aporte de ideas tales como la inclusión de las esculturas vivientes de los dos *Managers* del Ballet *Parade* de 1917. La autora argumenta certeramente que

la decisión de colaborar en *Parade*, da un nuevo dinamismo a la obra de Picasso [ ] Lo cierto es que este nuevo medio en el que Picasso se ve inmerso le estimula y permite una transposición de sus investigaciones pictóricas en figuras en movimiento.<sup>480</sup>

En el Ballet *Mercur*, última colaboración que realiza con los Ballets Russes, Picasso impone su criterio sobre Diaghilev y fusiona la iconografía clásica con el cubismo sintético. Con motivo del escándalo que se produjo durante el estreno de la obra en el verano de 1924, tanto André Breton como amigos cercanos a él, se pronunciaron a favor de Picasso, lo que determinó una primera aproximación de Breton que luego de escribir el *Manifiesto Surrealista* en octubre del citado año y según antes mencionamos, eligió al artista malagueño como referente del movimiento que lideraba.

Debemos destacar que, en el lenguaje plástico de Picasso, quedarán huellas sobre las colaboraciones escénicas realizadas para los *Ballets Russes*. La idea de puesta en escena se hará evidente cuando inicie las series de bañistas o *Mujer con estilete* (1931) o *El Crimen* (1934), que Picasso encerrará en una suerte de limitado dispositivo escénico.

Acordamos con Ocaña cuando asevera que Diaghilev, con el afán de patrocinar proyectos artísticos audaces convocando a los más destacados artistas plásticos y músicos del momento, logró que los *Ballets Russes* estuvieran en la cúspide de los espectáculos que se presentaban a lo más bruñido de las capitales europeas y sudamericanas, y, sabiendo que el Ballet originado en la corte de Luis XIV siempre tuvo un público elitista. Sin embargo, en relación con lo que escribe Ocaña al final de su ensayo: “la simbiosis Diaghilev-Picasso fue el desencadenante de una sucesión de

---

las producciones durante dos décadas. Diaghilev pretendía que la danza fuese el punto de confluencia de todas las artes, acompañando la idea de concebir un espectáculo total.

<sup>480</sup> Ocaña, María Teresa. (2002). “Picasso y el teatro”, en *Picasso*. Fundación Cultural MAPFRE VIDA. Madrid. p. 101.



espectáculos en los que la danza compartió el liderazgo de la vanguardia junto con las artes plásticas del primer cuarto del siglo XX<sup>481</sup>”; la danza compartió el liderazgo de la vanguardia, pero no solo por el binomio Diaghilev-Picasso. La revolución significativa en torno al ballet se produjo por las innovaciones coreográficas de Fokine y luego por Vaslav Nijinsky en *La consagración de la primavera* (1913), donde se representaba el ritual del inicio de la primavera en posiciones corporales anti-académicas, o en *La siesta de un fauno* (1912) donde el bailarín que representa a un macho cabrío simula masturbarse con el velo de una ninfa que escapa de él. En este caso tanto el fauno como las ninfas realizan el desarrollo coreográfico según la ley de frontalidad, es decir, desplazándose de perfil al público, opuesto al sistema tradicional de la danza académica donde el bailarín -si bien desarrolla su coreografía teniendo en cuenta al público de frente- utiliza una división espacial que incluye todos los ángulos del espacio escénico. La participación posterior de Massine o Bronislava Nijinska con *Les noces* (1923) o *Le train bleu* (1924) determinaría un cambio de rumbo para la danza académica y el inicio del Ballet moderno.

### **6. 2. 1. La danza: el violento e irrefrenable goce de lo irracional**

En 1925 Picasso realizará un giro tan importante como el que produjo con *Las señoritas de Aviñón* en 1907. La obra en cuestión es *La Danza* (figura 120), que determinará un hito en su extensa producción por su carácter intensamente trágico.

En los años precedentes Picasso había trabajado simultáneamente el último cubismo y un aplacado estilo neoclásico<sup>482</sup>. Como decíamos, *La danza* configura un puente o eslabón que se inicia con *Las señoritas de Aviñón* y continúa con *La Crucifixión*. En este trayecto identificamos la fórmula de *pathos* de la Ninfa en clave primitiva, tanto en el caso del pre-cubismo de *Las señoritas...* desarrollado en el Capítulo 4, el desequilibrio entre fuerzas racionales e irracionales de *La Danza*, el paradigma de lo sagrado y lo profano fusionados en *La crucifixión* de 1930 (figura 142), estudiados en el presente capítulo, hasta llegar a la mujer desgarrada y trágica del *Guernica* de 1937 (figura 160).

---

<sup>481</sup>*Ibidem*, p. 111.

<sup>482</sup>*Las Señoritas de Aviñón* (1907) y *La Danza* (1925) fueron publicadas en el N° 4 de *La Révolution Surréaliste*.



Figura 120. *La danza*, París 1925. Óleo sobre lienzo: 215 X 142 cm. Z. V: 426. GTL

*La Danza* fue realizada, en las postrimerías del cubismo sintético. La distorsión que presentan las formas y el renovado interés por el arte primitivo<sup>483</sup> de Picasso presentan encriptados niveles de significación. Entre las variadas interpretaciones realizadas, Pierre Cavanne menciona que la pintura representa una suerte de ceremonia fúnebre por la muerte de Ramón Pixot, entrañable amigo de Picasso. El autor señala que “bajo la impulsión del Surrealismo de sus fuerzas iconoclastas y anárquicas el pintor renuncia a la lógica y la armonía de sus períodos anteriores retomando el hilo interrumpido de su propia revolución y de su propia iconoclastia<sup>484</sup>”.

Por su parte, Cowling, en su esclarecedor estudio, señala que la obra que nos ocupa está determinada por el contraste entre el estilo del cubismo sintético y un nuevo estilo biomórfico asociado con el dibujo automático de los esquizofrénicos, médiums y surrealistas como Masson: “una geometría cubista significaba racionalidad e idealismo platónico, en el campo Surrealista biomorfismo significaba irracionalidad y *l’amour fou*”<sup>485</sup>.

Por medio de rayos X se pudo conocer que la bailarina de la izquierda originalmente estaba con el torso vertical y de espaldas. Picasso decide cambiar la posición, la ubica de frente y arquea su espalda hacia atrás. Siguiendo con el análisis de Cowling, es sugestiva la interpretación que hace la autora cuando señala que la bailarina de la izquierda representa la voracidad sexual y lasciva entre tanto su opuesta sería una sombra que representaría la muerte, cercana al perfil de Pixot, y que la bailarina central

---

<sup>483</sup>Elizabeth Cowling se refiere a la noción de lo primitivo tanto en Picasso como en la mayoría de los artistas e intelectuales de su generación: “El arte prehistórico era “primitivo” [ ]; la máscara Baga, como todas las esculturas tribales sin importar su origen, era “primitiva”; el arte folklórico europeo era “primitivo”; el arte románico catalán era “primitivo” – la lista continúa [ ]. En este clima, el interés de Picasso en la imaginería simbólica “primitiva” de la fertilidad, sexualidad y muerte prosperó; su falta de inhibición acerca de mezclar alusiones a distintas culturas era la norma. La misma actitud apuntala la apropiación Surrealista de todo, natural, hecho por el hombre, sin tener en cuenta sus orígenes, los que encuentran su definición de belleza “maravillosa” y “convulsionada”. (La antología ricamente ilustrada de Breton *L’Art magique*, publicada en 1957, es un típico ejemplo posterior.), en Cowling, Elisabeth. (2002). *Picasso: Style and Meaning*. Pahidon Press Limited. London. pp. 529 ss.

<sup>484</sup> Cabanne, Pierre-.(1992). *Le siècle de Picasso. 2. L’époque des métamorphoses (1912-1937)*. Éditions Gallimard, p. 629: “sous l’impulsion du surréalisme, de ses forces iconoclastes et anarchiques, le peintre, renonçant à la logique et à l’harmonie de ses périodes précédentes, retrouvait le fils interrompu de sa propre révolte, de son propre iconoclasme.”

<sup>485</sup>Cowling, Elisabeth. *Picasso: Style and Meaning. Op.cit.* p. 468: Cubist geometry signified rationality and Platonic idealism; in the Surrealist camp biomorphism signified irrationality and *l’amour fou*.”

crucificada denotaría el equilibrio entre ambos polos. Compara también la composición con la Danza medieval de la muerte.

Consideramos que la autora deja pasar el auténtico significado de la Danza de la muerte, este es: la vida como carola o ronda dirigida por la muerte<sup>486</sup>. En la mencionada danza medieval, observamos en el grabado de Marchant, que la muerte invita a su danza al obispo y al caballero<sup>487</sup> (figura 121). La danza como objeto de sacralización fue proscripta por bulas pontificias en la Edad Media<sup>488</sup>. Por dicha razón una danza frenética como la que resuelve plásticamente Picasso en la bailarina de la izquierda, no autoriza a mencionar como modelo o inspiración para esta obra la Danza de la muerte. En cuanto a la obra que nos ocupa, la bailarina izquierda está, podemos decir, en pleno furor dionisiaco, la del medio con su pierna recogida, en posición *retirée*<sup>489</sup> y la del costado derecho más estática pero con una pierna elevada en actitud de movimiento.



Figura 121: *Danse macabre*, Grabado de Guy Marchant 1485.

Acordamos con Cowling cuando señala que *La danza* es la más inquietante y apasionada declaración de lo dionisiaco<sup>490</sup>. Sin embargo discrepamos con la idea de una crucifixión, aunque la bailarina central tenga los brazos en alto. Cowling menciona la

<sup>486</sup> Bourcier, Paul. (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Editorial Blume. Barcelona, p. 56.

<sup>487</sup> Salazar, Adolfo. (1964) *La danza y el Ballet*. Fondo de Cultura Económica, p. 245.

<sup>488</sup> Los documentos más destacados de estas prohibiciones son las del Concilio de Vannes (465), Concilio de Toledo (587), la decretal del Papa Zacarías (774), Concilio de Aviñon (1209). Ver, Bourcier, Paul *Op.cit.* p.47

<sup>489</sup> *Position retirée*: según la terminología de la danza clásica, es una acción en la que una pierna es doblada en ángulo de 90° en tanto la punta del pie se apoya sobre la rodilla de la pierna que sostiene el cuerpo. Esta posición sirve de pasaje para otras posiciones y también para girar.

<sup>490</sup> *Ibidem*, p. 465.



tercera fase descrita por Charcot: la fase pasional en éxtasis (figura 130). En nuestra argumentación consideramos que durante la colaboración de Picasso con los *Ballets Russes*, además de los estrenos de obras vanguardistas ya mencionadas, el programa se completaba, en ocasiones para complacer a los balletómanos, con obras del repertorio clásico como *Silfides* titulada también *Chopiniana*, que Michel Fokine coreografió en homenaje a María Taglioni- diva del romanticismo-. Por otra parte en términos de diseños coreográficos, desde el Romanticismo las bailarinas en dúos o en tríos se toman de las manos con los brazos en alto. En numerosos ballets es usual este tipo de recurso: en caso de que el *partenaire* realice un trío con dos bailarinas, es el varón quien sostiene a las mujeres de las manos y con los brazos en alto. Es sabido que Picasso asistió a ensayos y funciones donde vio reiteradamente este tipo de trabajo coreográfico que no remite necesariamente a una crucifixión, ni a una actitud pasional en la que nos detendremos más adelante.

Desde nuestra perspectiva *La danza* representa una danza convulsiva en tres estados: actitud frenética y violenta en la bailarina de la izquierda, éxtasis en la figura central que sostiene los brazos de sus compañeras y actitud participativa de la bailarina de la derecha, cercana al perfil *memento mori* de su amigo catalán Pichot. Centrando nuestra atención en la bailarina de la izquierda, observamos que el torso arqueado hacia atrás remite a la representación de las Ménades o Thíadas atacadas por el furor dionisiaco. Particularmente la figura en arco hacia atrás evoca las celebraciones y los ritos extáticos en honor a Dionisos y las danzas convulsivas. En cuanto a la bailarina central, con sus brazos extendidos hacia arriba, nos acerca al estado extático que adquiere quien se ha entregado frenéticamente a una danza. A la derecha, donde observamos a la tercera bailarina que tiene una pierna levemente elevada y doblada, a pesar de la composición hierática, denota estar en movimiento, detrás de la misma y en la parte superior, y como ya mencionamos se recorta el perfil del amigo de juventud de Picasso.

En relación con el tema abordado en *La danza*, y aclarando nuestra interpretación de la obra como una danza convulsiva, podemos recordar que Curt Sachs, describe las danzas en armonía y en desarmonía con el cuerpo: la danza convulsiva es un ejemplo del último caso, se origina en el “irrefrenable deleite que la descarga motriz determina, poseedora de un alto valor vital tanto para los ejecutantes como para los

espectadores<sup>491</sup>”. El regocijo y el éxtasis son su estímulo; se observa que en esta danza, se rompe con la limitación que supone la condición corporal del hombre. La conciencia del yo desaparece completamente: “el método esencial para alcanzar el estado extático consiste en el golpe rítmico impreso en cada movimiento de la danza [ ]. Los movimientos se ejecutan en forma automática sin intervención del yo”<sup>492</sup>. Se manifiesta de este modo una progresión no sólo en el ritmo sino que apela a la intervención de todas las partes del cuerpo. Al acentuar el ritmo, también se acentúa el carácter embriagador de la danza.

En este contexto inferimos que Picasso logra integrar, en *La danza*, a tres figuras femeninas cuyo estado emocional oscila entre el éxtasis y el frenesí. La obra es inquietante, al margen de los recursos que utiliza para equilibrar la composición, valiéndose de figuras planas, recortadas sobre un cielo también plano y el juego de diagonales que definen el cuerpo de la bailarina de la izquierda. La fuerza irrefrenable con pulsión erótica de la misma, con su amenazante *vagina dentata* vertical y su rostro-máscara que presenta una boca abierta con dientes afilados, determinará el *Leitmotiv* de la iconografía femenina de estos años.

En otro orden consideramos oportuno reflexionar sobre una declaración de Picasso referida al movimiento y la detención del mismo en la pintura: “el papel de la pintura para mí no es pintar el movimiento. Su rol consiste en detener el movimiento. Tenemos que ir más allá del movimiento para detener la imagen”<sup>493</sup>

Esta afirmación nos permite establecer un vínculo entre la no representación del movimiento en la pintura, de la que nos habla Picasso, al que también incorporamos el dibujo, grabado o escultura, y el arte de la danza. Como es sabido, la danza comprende la integración de una gramática del movimiento, además de experiencias intelectuales, sensoriales y emocionales. Acordamos con Sylvie Crémézi cuando asevera que solo el gesto danzado genera un *continuum* de movimiento que contiene y prepara el gesto siguiente. El movimiento danzado no es una representación sino aquella pulsión que

---

<sup>491</sup> Sachs, Curt. (1943). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, p. 37.

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 38

<sup>493</sup> Declaración de Picasso realizada en 1965, citada en *Picasso Métamorphoses et unité*. Texte de Jean Leymarie. Édition d'Art Albert Skira Genève 1971, p. 87 : “*Le rôle de la peinture pour moi, n'est pas de peindre le mouvement. Son rôle est plutôt, pour moi, d'arrêter le mouvement. Il faut aller plus loin que le mouvement pour arrêter l'image*”.

genera el movimiento<sup>494</sup>. Observamos, tema mencionado en el capítulo 4, apartado 2.7, que en muy pocas ocasiones Picasso, al plasmar féminas danzantes, exterioriza el movimiento, sino más bien la detención del mismo, como es el caso de *La Danza*.

Elina Matoso, realiza un aporte significativo en esta cuestión cuando asevera que:

movimiento-imagen-gesto-máscara, implican estadios de congelamiento, de detención, de marcación que se acentúa, comienza a perfilarse un estilo [ ]. La creación del artificio, de la ficción, de la metáfora es uno de los procesos más carnales, más pulsionales y sublimes que nos dan identidad como humanos.”<sup>495</sup>

Matoso se refiere a la imagen, en su concepción etimológica de fantasma, como “lo otro” que puede configurarse dentro de lo emocional y expresivo.

En el *Quattrocento* italiano Domenico da Piacenza<sup>496</sup> escribió el primer tratado de la danza: *De arte saltendi et choreas ducendi (Arte de danzar y de dirigir las danzas)*<sup>497</sup>. Da Piacenza define la *fantasmata*<sup>498</sup> como una habilidad por la cual el bailarín, en pleno movimiento, se detiene cada cierto tiempo como si trocara en piedra. En ese instante el bailarín se convierte en imagen y la danza se constituye en memoria, en suspensión de imágenes. Sobre lo dicho Agamben afirma que “Las *Pathosformeln*

---

<sup>494</sup> Crémézi, Sylvie. (2004). *La signature de la danse contemporaine*. Éditions Chiron. Paris. p. 24.

<sup>495</sup> Matoso, Elina. (2001). *El cuerpo, territorio de la imagen*. Editorial Letra Viva. Buenos Aires. p. 163.

<sup>496</sup> Domenico da Piacenza o da Ferrara: (fecha desconocida de nacimiento, muere en 1462 en Ferrara). Fue el más célebre coreógrafo de su tiempo y maestro de danza de la corte de los Sforza. Su tratado de danza se conserva en manuscrito en la Biblioteca Nacional de París. Ver, Bourcier, Paul. (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Editorial Blume. Barcelona.

<sup>497</sup> Da Piacenza, en la primera parte del tratado detalla una gramática del movimiento basada en cinco elementos constitutivos de la danza: medida, memoria, recorrido, manera o modo de andar y *fantasmata*. En la segunda parte enumera los pasos fundamentales entre los que hay nueve considerados como “naturales”: pasos simples o dobles, la vuelta, media vuelta, el salto con poca elevación, etc. y tres “accidentales”: choques de pies, el paso corrido y el cambio de pie.

<sup>498</sup> Giorgio Agamben, en *Ninfe*, advierte que “danzare per fantasmata” deriva de la teoría aristotélica de la memoria. Aristóteles establece una conexión entre tiempo, memoria e imaginación, donde la memoria no es posible sin imágenes –*fantasmata*–. Tales imágenes pueden dar movimiento al cuerpo. En Agamben, Giorgio. (2007). *Ninfe*. Bollati Boringhieri editore. Torino. pp. 12-13.

están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, *fantasmati* en el sentido de Domenico da Piacenza, en torno a los que el tiempo escribe su coreografía”<sup>499</sup>

Retomando la declaración de Picasso, detener la imagen implicaría, como sucede en la danza, cargarla de tiempo y de memoria. Señala Agamben que la memoria no es posible sin una imagen, la cual representa el *pathos* de la sensación o el pensamiento. La imagen mnémica es carga de una energía capaz de mover el cuerpo, de convulsionarlo o de aquietarlo.<sup>500</sup> Decimos que la danza revela el tiempo en el espacio. La unidad de tiempo se inscribe sobre el cuerpo en movimiento y también en la inmovilidad que es memoria y acto. Inferimos que en *La Danza* de Picasso, la acción de bailar queda suspendida en la memoria con la pregnancia de una danza convulsiva de tres bailarinas: el frenesí-personaje de la izquierda, el éxtasis -personaje femenino central- y la actitud participativa de la bailarina de la derecha, como concierne a una danza ritual.

Ya señalamos que a partir de 1925 el artista malagueño se apropia de elementos que identifican al Surrealismo en contenido y forma. Acordamos con Calvo Serraller en la descripción de dichos elementos: automatismo nervioso en el dibujo, deformaciones grotescas, reencuentro con el arte de los primitivos, violencia dionisiaca, emblemática sexual y violento expresionismo en las figuras representadas<sup>501</sup>

Tomamos en consideración lo abordado en el capítulo anterior en relación con el pensamiento trágico que deriva de lo dionisiaco y deducimos que *La danza* es otro ejemplo: “la tragedia griega representa la locura como algo temporal, que viene de fuera. Se oscurece dentro como una tormenta, tuerce nuestra manera de ver. Es convulsión interior, que se expresa en el exterior como una danza retorcida”<sup>502</sup>

---

<sup>499</sup> *Ibidem* p. 18. “Le *Pathosformeln* sono fatte di tempo, sono cristalli di memoria storica fantasmati nel senso di Domenico da Piacenza, intorno ai quali il tempo scrive la sua coreografia.”

<sup>500</sup> *Ibidem* p. 13.

<sup>501</sup> Calvo Serraller, F. (1981) “Picasso y el Surrealismo”, *Op. cit.*, p 70.

<sup>502</sup> Padel, Ruth. (2008). *A quienes los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica*. Traducción: Gladys Rosemberg. Sexto Piso Madrid. p. 389



En cuanto a referencias mitológicas destacamos el revelador estudio de Eugenio Carmona, en el que vincula la iconografía picassiana, entre 1927 y 1929, de algunas figuras femeninas con el iconotema de la Medusa. Según Carmona, el significado de la Gorgona varía al punto de que Picasso llega a identificarse con ella. En el ensayo menciona el conocimiento que tenía Picasso de las *Metamorfosis* de Ovidio previamente a que Albert Skira le propusiera en 1930 realizar la ilustración de la obra. Tengamos presente que, en esta serie de grabados Picasso aborda los temas respetando su historia original. Como lo muestra la ilustración del libro XI de *Las Metamorfosis* realizado en Boisgeloup en septiembre de 1930. Seleccionamos dos planchas de un mismo tema para comprender lo que nombran Cowling y Carmona como polaridad dialéctica en la producción picassiana. En la figura 122, observamos cómo Orfeo en lugar de ser agredido, es observado delicadamente por las ménades. En cambio en el grabado que realiza en octubre de 1930, figura 123, plancha que no fue editada en la publicación de las *Metamorfosis*, podemos captar la bestialidad y furia en el ataque de las ménades a Orfeo.

Sobre este punto disentimos con Cowling cuando, refiriéndose a los grabados de las *Metamorfosis*, expresa que el automatismo surrealista alentó la velocidad y espontaneidad en el dibujo, asociadas a aquellas cualidades del deseo desenfrenado y que los mismos lucen como si estuvieran hechos sin un momento de duda o la menor inhibición<sup>503</sup>. En una dirección diferente a la trazada por Cowling, aseveramos que el estilo de estos dibujos y la pureza en el trazo responden a la cualidad de excelencia en el dibujo de Picasso. Desde nuestra perspectiva lo dicho por la especialista se adecua a grabados que realiza para la *Suite Vollard* en 1933, como *Minotauro atacando a una amazona*, *Violación II*, *Violación bajo la ventana* o para la ilustración de Lysístrata, *Cinesias persiguiendo a Mirrina* en 1934 (figura 124), donde el automatismo en el trazo discontinuo acompaña la vehemencia de Cinesias ante los desdenes de Mirrina, su mujer. Se evidencia la situación de forcejeo, en los cuatro pechos que dibuja Picasso a la joven, lo que denota con mayor claridad movimiento violento.

---

<sup>503</sup> Cowling. (2002). *Op.cit.*, pp. 543-544.

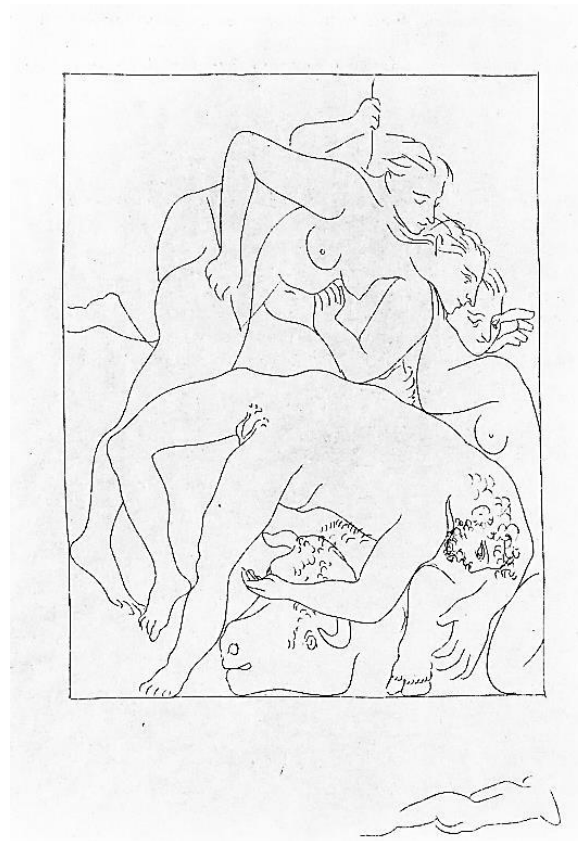


Figura 122: *Muerte de Orfeo*. Tercera plancha, Boisgesloup, 18-09-1930  
Aguafuerte sobre cobre 309 x 223 mm.

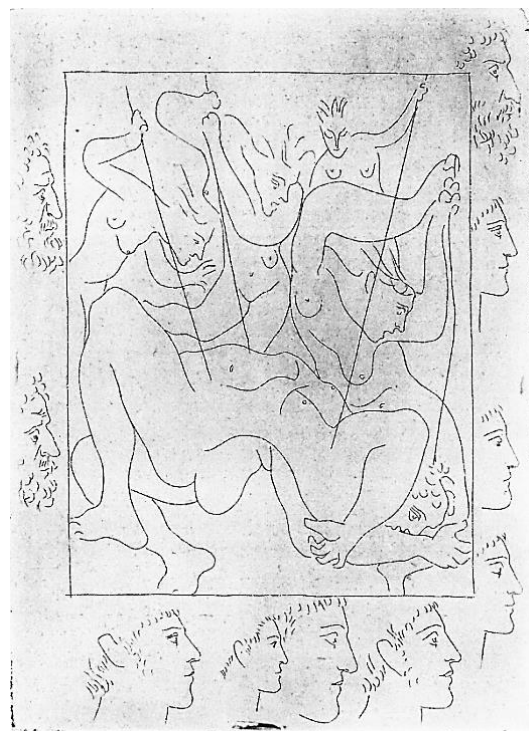


Figura 123: *Muerte de Orfeo*. Cuarta plancha, plancha inédita de *Metamorfosis* Boisgesloup, 18-10-1930. Aguafuerte sobre cobre 30,9 x 22,3 cm



Figura 124: *Cinesias persiguiendo a Mirrina*. Plancha inédita de *Lisístrata*. París 15-01-1934.  
Punta seca sobre cobre 208 x 139 mm MPP.

Nuestro interés en este capítulo consiste en alejarnos de la “manera a la antigua” picassiana e interpretar el abordaje que hizo el artista malagueño, en este caso, del personaje mitológico que representa la Medusa, pero ya fuera de su contexto “la Gorgona picassiana tiene los ojos desorbitados, las fauces de una fiera, la lengua afilada como un cuchillo y el rostro desencajado<sup>504</sup>”. Carmona, en la interpretación que hace de la Medusa, afirma que Picasso en lugar de representar la cabellera de serpientes, personifica a la criatura con cabellos ralos y punzantes trasladando el símbolo fálico a la fisonomía de las cabezas.

---

<sup>504</sup> Carmona, Eugenio. (2002). “Picasso y Medusa. Iconografías del desasosiego”, en *Picasso*. Fundación Cultural MAPFRE VIDA. Madrid. p. 123.

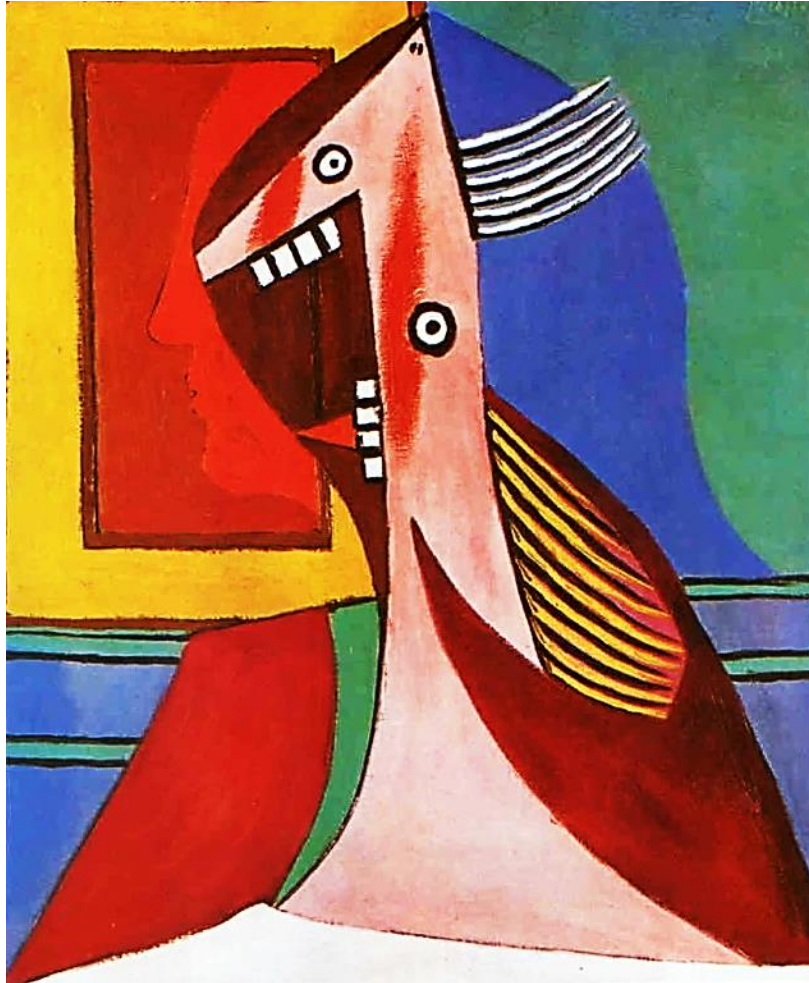


Figura 125. *Busto de mujer y autorretrato*, 1929. Óleo sobre lienzo: 71 X 60,5 cm. Colección particular.

El autor presenta un recorrido acerca de los significados de la Medusa desde Freud, Callois, Vernant, Diel, Cixous, Clair y Lacan, cuya interpretación es la que se acerca al estudio que realiza, “la representación de la Medusa es la representación de la falta esencial en el ser humano [ ], Medusa es el punto cero del deseo.”<sup>505</sup>

Sorprende que sesenta años antes, Baudelaire, en *El pintor de la vida moderna*<sup>506</sup> pudiera describir “la belleza que viene del mal” del mismo modo en el que Picasso plasmará en algunas obras de esta etapa el *pathos* de lo turbador y amenazante que anida en la mujer.

---

<sup>505</sup>*Ibidem*, p. 141.

<sup>506</sup> La obra se publicó en 1863. Baudelaire establece postulados en los que el artista moderno debe alejarse de modelos del pasado desestimando aspirar a lo eterno e inmutable. También presenta un nuevo modelo de artista, comprometido con su contexto. En esencia el verdadero pintor será el que pueda desenterrar de la vida moderna, su lado épico.



Sobre un fondo de luz infernal o sobre un fondo de aurora boreal [ ] se eleva la imagen variopinta de la belleza de estraperlo. Aquí majestuosa, luego ligera, a veces esbelta, incluso grácil, otras veces ciclópea, a veces menuda y chispeante, otras veces grande y monumental [ ]. Representa a la perfección lo salvaje en la civilización. Tiene una belleza que viene del mal, siempre despojada de lo espiritual, pero a veces teñida de un hastío que se finge melancólico. Dirige la mirada al horizonte, como el depredador; con la misma desorientación, la misma distracción indolente, y también, a veces, con la misma atención absorta<sup>507</sup>.



Figura 126. *El pintor y su modelo*, 1927. Óleo sobre tela: 21,4 x 20 cm. Z. VII, 59.

Observemos de qué manera Picasso en la figura 126, refuerza los rasgos monstruosos en la figura híbrida mujer/animal con alto componente sexual. Los ojos fijos en quien observa, remite al rostro de la Gorgona<sup>508</sup> en una potencia transformada en máscara. En el óleo *El pintor y su modelo*, podemos observar a la mujer con un

<sup>507</sup> Baudelaire, Charles. (2008) Op, cit. pp.153-154

<sup>508</sup>“Gorgo es una Potencia de Terror, asociada a <Espanto, Derrota y Persecución, que hielan los corazones>. Pero este terror encarnado y de alguna manera animado por ella, no es normal; no está asociado a la situación de peligro reinante. Es el horror en estado puro, el Terror como dimensión de lo sobrenatural”, en Vernant, Jean-Pierre. (2001). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Traducción: Daniel Zadunaisky. Editorial Gedisa. Barcelona. p. 55.

sugerente brazo trompa que se liga con el pecho izquierdo de la modelo. La imagen si bien no espanta, otorga a la figura un sesgo de misterio. Estamos frente a una anatomía entre animal y humana, entre femenina y monstruosa.



Figura 127: *Composición*, Cannes 1927. Óleo sobre tela: 18 x 16 cm. Z. VII, 89.

En la figura 127, relacionada a una serie de dibujos que el artista realizó en Cannes para un monumento, apreciamos el óleo en el que las formas de los senos, piernas, brazos, brazo-fálico, presentan rasgos comunes a esta fase, cabeza diminuta, cabellos hirsutos, figura monumental. La bañista se dirige para abrir la casilla que está en la playa, tema recurrente en el periodo que estudiamos. Relacionamos también la composición con la escultura realizada en París en 1928.



Figura 128. *Gran desnudo del sillón rojo*. París, 1929  
Óleo sobre tela: 195 X 129 cm. Z. VII: 263. MPP

En *Gran desnudo del sillón rojo* (figura 128), óleo realizado en París en mayo de 1929, localizamos un estilo semejante por la forma de la cabeza pero, en este caso, el personaje femenino está en reposo. La figura remite a una Ménade gozosa con su cabeza hacia atrás rodeada por un brazo izquierdo desmesuradamente largo, similar al derecho que cuelga laxo en el sillón rojo. La saturación de los rojos, amarillo de Nápoles y verde talo, contrasta con el contorno de la figura realizada en negro. La figura es plana sin evidencia de modelado. En este caso sus mandíbulas abiertas no amenazan y sus cabellos no están erizados como en otros ejemplos que trataremos más adelante. A propósito del sistema de representación que desarrolla Picasso en esta fase, proyectado en la figura y la psiquis de la mujer, podemos recordar cuando Georges Bataille en *El erotismo* se refiere a la belleza como negadora del deseo que induce, en la exasperación,

a la exaltación de la animalidad<sup>509</sup>. El sentido último del erotismo es, según el autor, la muerte y el terror que incitan a franquear sistemáticamente los límites.

### 6. 3. Expresiones y signos de la histeria en la iconografía picassiana

En el Capítulo 3, apartado 2, aseveramos que Warburg no renuncia a la idea de que las imágenes poseen un significado intrínseco y una carga emocional fija que las hace independientes del contexto en que son utilizadas; como observamos en el inicio de este capítulo, la idea de polaridad admite que la carga es fija y determinada pero también susceptible de invertirse. En tal sentido, encontramos que las fotografías de las histéricas internadas en la Salpêtrière publicadas en *La Révolution Surréaliste* produjeron un fuerte impacto en el artista malagueño. En el capítulo citado, mencionamos el análisis que hace Warburg sobre Bertoldo di Giovanni, cuando recurre al modelo de una ménade pagana para expresar el dolor de María Magdalena al pie de la cruz. En Picasso encontraremos, en esta etapa, la creación de una iconografía que si bien utiliza los recursos vinculados al arte primitivista, dando paso en consonancia con los surrealistas a lo irracional, pasa siempre por el tamiz de los modelos del pasado; dicho de otro modo, se trata de la apropiación que Picasso hace de la antigüedad y de los mitos clásicos actualizándolos en algunos casos con aguda ironía.

Recordemos que el recurso de las fórmulas clásicas tiene como objetivo intensificar el *pathos* de los personajes representados. Para Warburg, no es el animal sino el hombre primitivo el que se entrega libremente a las emociones y a las pasiones, que se apoderan de él. Es en los engramas donde se concentrará esta carga heredada de la tradición clásica. Decimos que el Surrealismo traspasa los límites. Allí es posible integrar locura y santidad, histeria y muerte. Sostenemos que la polaridad vigente en esta instancia posibilita acentuar las diferencias. Una imagen puede representar el grito desesperado de una madre como en *La crucifixión* (figura 142), o en la misma actitud corporal expresar desenfreno y goce, como podemos observar en la figura 128.

Jackson observa que el tema del trance histórico en la mente de los surrealistas, implicaba la máxima expresión de la “unión de realidades opuestas” y conducía a la

---

<sup>509</sup> Bataille, Georges. (1997) *El erotismo*. Tusquets editores, Barcelona. p. 108.



formulación de la belleza convulsiva que hará Breton en 1934<sup>510</sup>. Es posible, como anticipamos, que la publicación en *La Révolution Surréaliste* de las fotografías de las pacientes histéricas de Charcot incidiera en la construcción que hace Picasso de la imagen petrificada, sugestiva y amenazante de la mujer.

Autores como Penrose<sup>511</sup> señalan que la temática de lo monstruoso es tan profunda y omnipresente en Picasso que no se trata de un reino misterioso y mítico, sino algo que estaba dentro de él y en torno a él. Consideramos pertinente aclarar que, en el presente trabajo, nuestro interés se aleja de lo referido a la vida personal del artista, aunque es sabido que en la obra de un artista, inevitablemente, se centraliza su propia subjetividad. En este caso perseguimos el objetivo de identificar los elementos de los que se apropia Picasso para activar e intensificar el *pathos* de la Ménade. Acordamos con la perspectiva adoptada por Malena Segura Contrera, cuando indaga sobre las representaciones de lo monstruoso en los medios masivos de comunicación, línea que nos permite relacionar la monstruosidad en las imágenes, que la autora propone, transponiéndolas a la representación picassiana:

La monstruosidad que tanto aparece en las imágenes que los *mass media* difunden, es la respuesta sombría a esa crisis de vivencias corporales, es todo el cuerpo volviendo a la escena, sólo por la puerta de los fondos de la conciencia. De esta forma, la regresión a los instintos groseros, la animalidad obsesivamente retratada en el consumo imaginario puede ser entendido como una vuelta a lo reprimido, como el eterno reciclaje que la cultura realiza de los motivos de la civilización que quiere recalcar.<sup>512</sup>

---

<sup>510</sup>Jackson, Rafael. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Alianza Editorial. Madrid. p. 203.

<sup>511</sup>Penrose, Roland. (1974). *Op. cit.*, p. 189.

<sup>512</sup>Segura Contrera, Malena. (2004). “Los Monstruos en/de los *mass media*”, en *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. ArCiBel Editores. Sevilla. p. 164.

### 6.3.1 La histérica como ménade de fin del siglo XIX

Freud describe la histeria como *bêtenoire*. La histeria fue la bestia negra de los médicos durante largo tiempo debido a que era una aporía convertida en síntoma<sup>513</sup>. Didi-Huberman confirma que la histeria es una ficción construida por los médicos y por las mismas enfermas. Para ello analiza el empleo de recursos de una auténtica puesta en escena para captar la imagen del síntoma en el momento máximo de su expresión. La manifestación de la histérica fue representada en los dibujos que realizó Richer<sup>514</sup> tomando como modelo a las enfermas de la Salpêtrière, una emulación de la curvatura hacia atrás representada en los vasos y bajorrelieves de las ménades. Si observamos la figura 129, encontraremos que la mujer histérica en crisis que sostiene el Dr. Charcot frente a un grupo de médicos, representada en la pintura de Pierre Andre Brouillet, imita la figura en opistótonos<sup>515</sup> que se observa en un cuadro visible en el ángulo superior izquierdo del mismo cuadro<sup>516</sup>.



Figura 129: *Una lección sobre histeria por Jean Martin Charcot*. Pierre Andre Brouillet, 1887.

<sup>513</sup> Didi-Huberman, Georges. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducción: Tania Arias y Rafael Jackson. Ediciones Cátedra. Madrid. p. 94.

<sup>514</sup> En 1888 se edita *La Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, publicación que permitía la representación objetiva de las patologías observadas en esa clínica, bajo la dirección de Jean-Martin Charcot junto a Paul Richer, Gilles de la Tourette y Albert Londe.

<sup>515</sup> El arco hacia atrás, determinado por una contractura intensa de los músculos posteriores se denomina opistótonos. El opistótonos se manifiesta en crisis paroxísticas (histeria, hipertensión intracraneana y tétanos), en AAVV: *Larousse Médical Dictionnaire 2006*. Éditions Larousse. 2006.

<sup>516</sup> Chianese, Domenico; Fontana. (2010). *Andreina*. Editore Franco Angeli, Collana: *Le vie della Psicoanalisi*. Milano. p. 99.

Los autores destacan la analogía de lo que propone Didi-Huberman en cuanto a la figura dionisiaca de la ménade en Warburg y las figuras de las histéricas de la Salpêtrière con la manifestación de la afección a través de la curvatura hacia atrás: “la histeria entrelaza la forma y el presente del *pathos* (*Pathosformel*) con el pasado de la supervivencia (*Nachleben*), las histéricas sufren de reminiscencias, las fuerzas de la vida y la muerte, los cuerpos y los significantes del lenguaje”<sup>517</sup>. Es sabido que quien padece de histeria remeda un síntoma, que entre fines del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX fue la epilepsia.

Por su parte, Jaime Repollés Llauradó<sup>518</sup> nos permite observar que la iconografía de Charcot, plasmada con el trabajo de los fotógrafos Londe y Régnard, donde se muestra que “la toma fotográfica primitiva estaba al servicio del orden clásico de representación” y que ésta, según el autor, forzaría el sistema de representación al límite del arte moderno. El autor destaca lo tortuoso de las sesiones fotográficas para las pacientes debido a la insensibilidad de la placa fotográfica. Se buscaba fijar una pose en la que aquéllas pretendían captar, como señalamos anteriormente, una convulsión en pacientes, “que figuraban como bacantes, furias y ménades en pleno baile de San Vito, con el aire de figuras literarias en boga como Lady Macbeth”<sup>519</sup>.

Estos indicios nos permiten indagar en los registros iconográficos de las enfermas, sumando a los mismos, la idealización de este padecimiento en las mujeres como fuente y temas para el desarrollo de las poéticas surrealistas. Fer observa que, al final de la novela *Nadja* (1928), que Breton escribe inspirado en el encuentro casual con una desconocida, el personaje principal está internado en un manicomio: “la mujer se vinculaba a la locura, a la histeria y, por extensión a lo primitivo, tan cerca de lo irracional como del constante ‘otro’”<sup>520</sup>. En este punto volvemos a relacionar la pasión primigenia y el frenesí de las ménades como los elementos que posibilitan crear los superlativos del gesto estudiados por Warburg. El vínculo entre el cuerpo de las histéricas que estudiaba Jean Martin Charcot en la Salpêtrière y la *Pathosformel* de

---

<sup>517</sup>Chianese, Domenico; Fontana, Andreina. (2010). *Immaginando*. Editore Franco Angeli, Collana: Le vie della Psicoanalisi. Milano, *Op. cit.* pp. 98-99.

<sup>518</sup>Repollés Llauradó, Jaime. (2008). “Crítica y clínica: la invención de la imagen como histeria” en Enlaces: revista del CES Felipe II, ISSN-e 1695-8543, Nº. 8, 2008 [http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2008/CL%20Y%20CR%20C3%8DTICA\\_corregido.pdf](http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2008/CL%20Y%20CR%20C3%8DTICA_corregido.pdf).

<sup>519</sup>Ibíd.

<sup>520</sup>Fer, Briony. (1999) *Op. Cit.*, p. 189

Warburg fue abordado por Sigrid Schade, quien considera a Charcot como precursor en el tema. Si las imágenes son sacadas del archivo de la memoria, en ésta, observa Schade, se produce una constante reescritura de las huellas de la memoria. Al mismo tiempo que Warburg rastreó estas huellas, también él estuvo reescribiendo dicha memoria<sup>521</sup>.

Los surrealistas tomaron como paradigma de la belleza convulsiva la belleza histórica, y cultivaron y establecieron estereotipos de género para la histeria. Por otra parte, tomaron modelos femeninos de asesinas como las hermanas Papin o Germaine Berton; la propuesta de un nuevo modelo de mujer estimulaba a los artistas que formaban parte del movimiento.

En la portada del primer número de *La Révolution Surréaliste* (1924), se reproduce la imagen de la asesina Germaine Berton con una cita de Baudelaire: “la mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños”. En torno a la imagen de la asesina de un político de extrema derecha<sup>522</sup>, se reproducen las fotografías de los surrealistas y sus elegidos, entre los que encontramos a De Chirico, Freud y Picasso. Berton fue la heroína de los surrealistas. El interés de los mismos relacionado con lo irracional e incontrolable y con la indagación psicoanalítica del subconsciente, motivó la idea de reproducir las fotografías de las enfermas de la Salpêtrière<sup>523</sup> en la revista *La Révolution Surréaliste*.

Otro elemento que tendremos en cuenta, señalado por Didi-Huberman, es que la fetichización de los cuerpos de las histéricas, específicamente de sus actitudes fotografiadas en la sesión de los días martes, “depende tanto de una emblemática de la

---

<sup>521</sup>Schade, Sigrid. (1995). "Charcot and the spectacle of the hysterical body: the Pathos formula' as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse. A Blind Spot in the Reception of Warburg", *Art History*, XVIII, Dec. 1995, p. 512.

<sup>522</sup> Sobre el tema vinculado a las implicancias políticas y relación entre modernidad y sexualidad, ver en: Fer, Briony: “Surrealismo, Mito y Psicoanálisis”, en, Batchelor, David; Wood, Paul; Fer, Briony: *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Traducción: María Luz Rodríguez Olivares. Ediciones Akal, Barcelona, 1999.

<sup>523</sup> “Al elaborar estas figuras monstruosas, amenazantes, inquietantes y paralizantes, Picasso pudo sumar otras referencias: de la representación de la furia incontrolada con pulsión de muerte a la asimilación del interés de los surrealistas por la histeria, lo que les llevó a la reactualización del famoso libro de Charcot y a la reproducción en su revista de impactantes fotografías de mujeres aquejadas en su fisonomía por el grado más extremo de este terrible, aunque común, trastorno de la personalidad”, en Carmona. (2002). “Picasso y Medusa...” *Op. cit.*, p.122.

ley en la imaginación como de una instrumentalización del *placer*<sup>524</sup>. Desde nuestra perspectiva, es en este punto donde los surrealistas hicieron anclaje. Por otra parte, es convincente el vínculo que hace el autor cuando señala que Freud, en el momento en que estalla el ataque de histeria, logrará extraer del *pathos* corporal el *pathos* gestual y que la lección de observación se acompaña de una lección antropológica sobre la “dialéctica del monstruo”<sup>525</sup>.

### 6.3.2 La histeria como “medio supremo de expresión”

En 1928 Louis Aragon y André Breton escriben un artículo titulado “*Le cinquantenaire de l’hystérie*” donde se reproducen fotografías de Augustine, joven internada en la Salpêtrière. Dichas fotografías presentan un éxtasis pasivo y actitudes pasionales. En el artículo proponen una nueva definición de histeria designando

esta patología como “medio supremo de expresión”. El interés de los surrealistas por la histeria femenina les ofrece la perspectiva de un cuerpo femenino erotizado, irracional y amenazador.

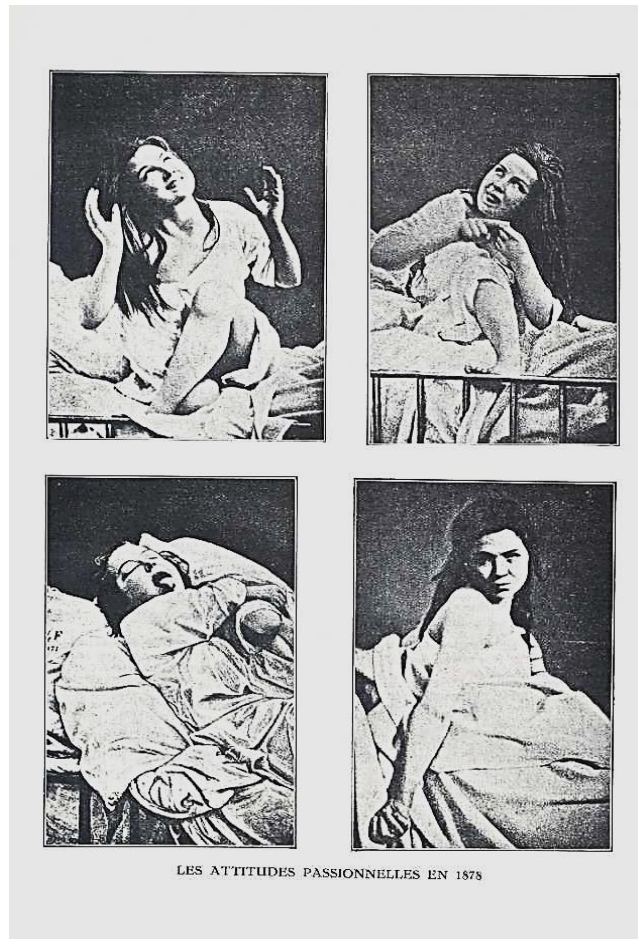
Nosotros, surrealistas, queremos celebrar aquí el cincuentenario de la histeria, el mayor descubrimiento poético de finales del siglo XIX, y esto en el momento mismo en que el desmembramiento del concepto de histeria parece un hecho consumado. Nosotros, que nada amamos tanto como a esas jóvenes histéricas, cuyo tipo perfecto nos lo facilitó la observación relativa a la deliciosa X. L. (Augustine) ingresada en la Salpêtrière en el Servicio del doctor Charcot el 21 de octubre de 1875 a la edad de quince años y medio, estamos muy afectados por la laboriosa refutación de los trastornos orgánicos, cuyo proceso no será el de la histeria más que a ojos de los simples médicos.<sup>526</sup>

---

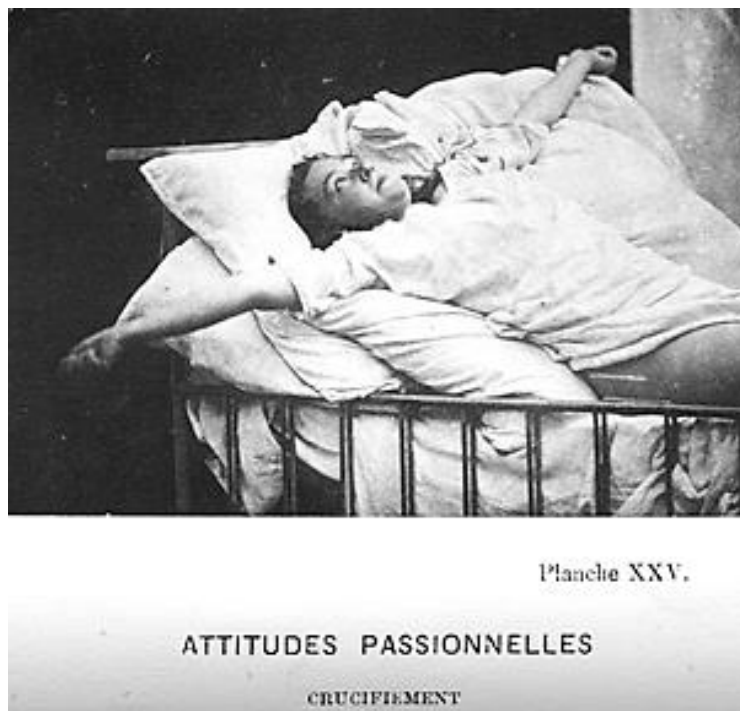
<sup>524</sup>Didi-Huberman, Georges. (2007). *La invención de la histeria... Op. cit.* p. 331.

<sup>525</sup>Didi-Huberman, Georges. (2002). *L'Image Survivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Les Éditions de Minuit. Paris. p. 297.

<sup>526</sup>Aragon, Louis; Bretón, André : (1928). “Le cinquantenaire de l’hystérie”, *La Révolution surréaliste*. Nº 11, 15-3-1928, p. 20.



Figuras 130 y 131: Fotografías de Augustine reproducidas en *La Révolution Surréaliste*.



El caso de la joven Augustine (figuras 130 y 131), ingresada a la clínica a la edad de 15 años exterioriza una falta: la relación sexual. La joven posando en la fotografía manifiesta actitudes pasionales expuestas como “la potente y cobarde vacuidad de un abrazo al vacío”<sup>527</sup>. Coincidimos con Didi-Huberman cuando señala que tal manifestación designa la monstruosidad del acto entregado al simulacro.

Charcot escribe junto a Paul Richer en 1887, *Les démoniaques dans l’art*, en el que ambos autores indagaron sobre la Historia del Arte y rastrearon indicios de histeria en las imágenes de poseídos. Estudiaron el arco histérico como postura que se encuentra en las ejecuciones de los mártires y en la vida de los santos y en obras de arte cuando se representa el descenso de Cristo de la cruz. Charcot describe cuatro fases que atribuye a la crisis histérica: epileptoide, fase de clownismo, de los grandes movimientos (en arco), de las actitudes pasionales (alucinatorias y éxtasis) y del delirio final.

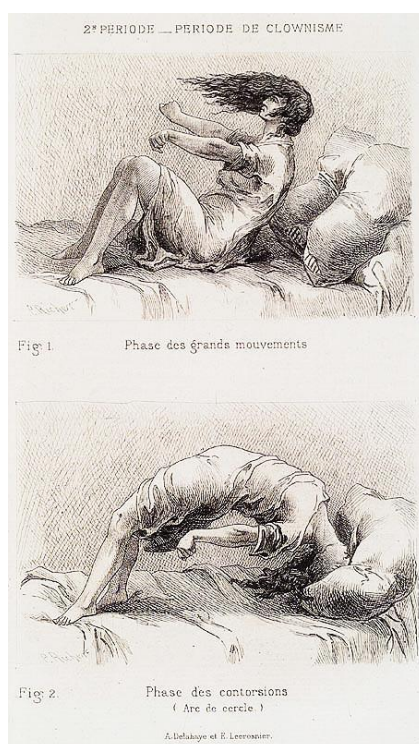


Figura 132: Segunda fase de la crisis histérica.

El interés de los surrealistas por la mujer histérica, como observa Fer, no se trata de un desenmascaramiento de lo femenino por parte de los mismos, sino que “la feminidad encuentra sus disfraces deseables, con lo que se privilegia el punto de vista

<sup>527</sup>Didi-Huberman. (2007). *Op. cit.* p. 333.

erótico masculino”.<sup>528</sup> Entendemos que se trata de lo femenino pasado por el tamiz del deseo del hombre y también del poder que ejercen las imágenes, en este caso fotografías de jóvenes históricas, en quien las observa.

Como señalamos en el Capítulo 4, cuando Agamben define a la Ninfa como híbrido de materia y de forma, se refiere a la carga de tiempo y memoria que ellas llevan consigo, además de ser consideradas las Ninfas objeto de pasión amorosa: “la historia de la ambigua relación entre los hombres y las ninfas es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes”.<sup>529</sup> Siguiendo a Agamben y trasponiendo el modelo de la Ninfa a la mujer histórica, idealizada por los surrealistas, podremos localizar la *Pathosformel* de la Ménade convulsionada en la figura extática con su potencia y temporalidad restituidas.

Si analizamos la cabeza de *Bañista sentada* (figura 133), podemos advertir que se asemeja a una *mantis religiosa*. La aparente pasividad del cuerpo oculta la acechanza del ataque. Es la mujer transmutada en un insecto capaz de devorar, en la cópula, la cabeza del macho. La figura sentada en la playa simula a un ídolo, una especie de monumento de estructura definida que, ante el aparente aspecto inmutable, transmite agresividad contenida.

Rosalind Krauss analiza la mencionada obra refiriéndose a la idea de un estilo metamórfico para esta etapa, que vincula el cuerpo como montaje de fragmentos. Se refiere a la mujer insecto que en lugar de boca presenta grandes mandíbulas que hacen más efectiva la amenaza de la *vagina dentata*, prueba del interés de Picasso por una metamorfosis surreal.<sup>530</sup>

La acechanza y el hieratismo de esta Ménade metamórfica podemos identificarla en las figuras 125, 126, y 133, a diferencia de la figura 128 que expresa goce y éxtasis, o la furia incontrolada de la figura 135. Siguiendo la secuencia trazada por Picasso en

---

<sup>528</sup> Fer, Briony. (1999). “Surrealismo, Mito y Psicoanálisis”... *Op. cit.* p. 220.

<sup>529</sup> “La storia dell’ambigua relazione fra gli uomini e le ninfe è le storia della difficile relazione fra l’uomo e le sue immagini” en Agamben, Giorgio. (2007). *Ninfe*. Bollati Boringhieri editore. Torino. p. 45.

<sup>530</sup> Krauss, Rosalind E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Traducción Adolfo Gomez Cedillo. Alianza Forma. Madrid. p. 39



1925 con *La Danza*, encontramos que tal inmovilidad y rigidez en la figura, remite a la condensación de carga mnémica y expresión extática.

El cuestionamiento de Segura Contrera sobre: ¿qué hace que algo sea monstruoso para nosotros y qué tipo de deformaciones vienen a representar?<sup>531</sup>, nos da la excusa para manifestar que los rasgos monstruosos revelan lo inherente a las sombras humanas y que, en los registros picassianos de esta época, es posible identificar la cuestión como síntoma de violencia incontrolada con pulsión sexual y pulsión de muerte.



Figura 133: *Bañista sentada*, 1930. Óleo sobre Lienzo: 163,2 X 129,5 cm. Z. VII: 306. MoMA

---

<sup>531</sup> Segura. (2004). *Op. cit.* p. 162.

En sus experimentaciones plásticas Picasso utiliza símbolos fálicos y fusiona la figura femenina con la masculina, pero siempre desmembrando, fragmentando, dislocando las formas (figuras 127 y 134). Rafael Jackson hace referencia al recurso de los ideogramas universales de fácil comprensión tales como la *vagina dentata* y a la entomología que utiliza Picasso en los personajes femeninos, en los que el erotismo y la violencia sexual acometen sin límites.

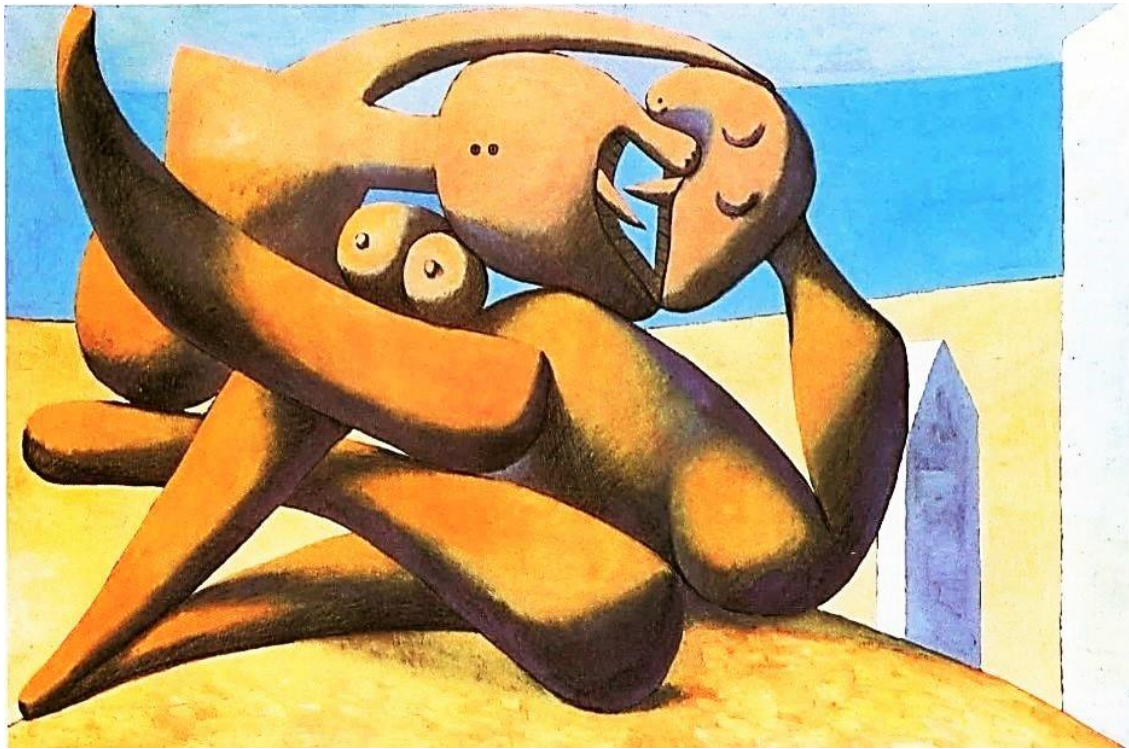


Figura 134: *Bañistas en la playa*. París, 1931. Óleo sobre lienzo: 130 X 195 cm. Z. VII: 328. MPP

Jackson se refiere a *Bañistas en la playa* (figura 134), relacionándola con la metáfora visual semejante a la que Dalí y Buñuel desarrollaron en *La Edad de Oro*. El filme se inicia con la misma iconografía entomológica, que se observa en la escena final de *Un Perro Andaluz*: una pareja de escorpiones peleándose ferozmente en el rito nupcial<sup>532</sup>. Como ya señalamos, la pulsión sexual y la pulsión de muerte identifican esta etapa.

<sup>532</sup> Jackson. (2003). *Op. cit.* p.65.



Figura 135: *El descanso (Mujer en un sillón)*, 1932. Óleo sobre lienzo 162 x 130 cm. Colección particular.

Advertimos que el tema de la mujer sentada en un sillón, utilizado por Picasso, como lo muestran las figuras 128 y 135, es reiterado a lo largo de su producción. A este recurso podemos adjudicarle un sentido diferente de acuerdo con la época. Es evidente que el artista apelaba al tema para revelar diferentes estados anímicos de la mujer: reposo, ensueño, erotismo, éxtasis, convulsión, histeria. La mujer sentada le permitía hacer una puesta en escena de episodios en los que la misma transitaba de la belleza serena a la convulsión más intensa.

Podemos observar en la figura 135, a una mujer representada según la fórmula iconográfica ya descrita en esta etapa, en pleno furor dionisiaco. La Ménade tiene los ojos fijos en quien mira pero los mismos están en blanco. La figura no exhibe dientes amenazantes y puntiagudos, pero sí una expresión de aullido. Toda la figura está en movimiento, las líneas ondulantes del cuerpo se confunden con el sillón, el pecho derecho sobresale apuntando hacia arriba en tanto el izquierdo es un círculo amarillo que fija el centro de la composición. El movimiento generado en el cuerpo afecta la pared en la que se distorsiona el diseño romboidal del empapelado. Por otra parte, los



cabellos hirsutos, crispados denotan una especie de crisis histérica, y las pinceladas sueltas en rojo sobre el fondo blanco del cuerpo del rostro y el resto del cuerpo impregnan a la imagen de mayor movimiento.

La escena contiene una violencia implícita, no generada en este caso por el acoso de un hombre o de un Minotauro,<sup>533</sup> *alter ego* de Picasso en esta época. Esta especie de Ninfa decadente, Ménade convulsionada o híbrido Mujer-animal personifica desde nuestra perspectiva, lo siniestro. En este contexto estamos en condiciones de afirmar que en la representación picassiana las formas híbridas mujer/animal revelan una regresión a lo pre-consciente y lo primitivo.

### **6. 3. 3. La crucifixión entre lo sagrado y lo profano**

Gombrich señala que Warburg distingue en la Ninfa la erupción de la emoción primitiva a través del caparazón de autocontrol cristiano. Lo manifestado nos permite considerar que tanto la magia primitiva como los motivos paganos, lograron fusionarse en una trama elaborada por escritores y artistas en el Surrealismo y que uno de los motivos que desarrollaban se relacionaba con la acometida contra el clero<sup>534</sup>. Si tenemos en cuenta la educación cristiana de Picasso niño, la dominante tradición religiosa cristiana de los andaluces haría comprensible la elección del tema de la crucifixión abordada en sus primeros trabajos de 1896-1897, en relación con las publicadas en *Minotaure* en 1933, según el retablo de Grünewald. Son inciertos los motivos que impulsaron a elegir este tema a Picasso; si, sumado a nuestra búsqueda, admitimos la posición atea en épocas de juventud y madurez del artista malagueño, encontramos que se presenta un panorama más enigmático aún.

Ruth Kaufmann, en sus consideraciones sobre *La crucifixión* de Picasso, observa que los artistas surrealistas centraban su interés en la exploración de los impulsos irracionales, indagando sobre los mitos, las formas artísticas de los pueblos primitivos y

---

<sup>533</sup> Picasso se identificará entre 1928 y 1936 con la figura del Minotauro. Símbolo de brutalidad física, dominio sexual y también de extrema fragilidad. (Tema desarrollado en el Capítulo 4 de la presente investigación).

<sup>534</sup> “El ataque a la jerarquía eclesiástica por parte de los surrealistas oficiales les impulsaba a marginar las trascendentales investigaciones de Mauss, Durkheim o Hertz sobre el mito y lo sagrado. Para estos últimos y también para el sector disidente encabezado por Bataille, lo sagrado comprendía lo alto y lo bajo, la santidad y la mancilla [ ] lo diestro y lo siniestro. Picasso era consciente de estas contradicciones, pues había convertido la paradoja en control de su vida y de su actividad intelectual.”. En Jackson. (2003). *Op. cit.* p. 172.

las prácticas religiosas. Los artículos aparecidos sobre el arte cristiano herético o demoníaco a la par que el arte europeo arcaico y de los pueblos primitivos en *Documents* y *Minotaure* en *Cahiers d'Art*, son significativos a la hora de analizar esta obra del artista. La autora relacionó *La crucifixión* con el artículo de Georges Bataille “*L'Apocalypse de Saint-Sever*”, publicado en *Documents* de 1929. En la revista se reprodujeron cinco ilustraciones del manuscrito del siglo XI<sup>535</sup>.

Por otra parte, es necesario señalar, como aclaramos en el inicio de este capítulo, la noción de primitivo. Tanto para Picasso como para el entorno de otros artistas, lo primitivo comprendía desde el arte prehistórico a las esculturas tribales o, según señala Cowlings, el arte románico catalán. Ante esta aclaración podremos comprender que Picasso fusionara sin prurito alguno, alusiones a distintas culturas. Se conoce también que el malagueño fue un entusiasta coleccionista. Sus tesoros son revelados en *Conversaciones con Picasso*, cuando el artista le mostró a Brassai la Venus de Lespugue.<sup>536</sup> Observamos reminiscencias de la misma en la simplificación de las formas de las cabezas, en la fase que estamos analizando.

Una pintura de pequeñas dimensiones dejará una impronta en 1930. Se trata de *La crucifixión*, técnica de óleo sobre contrachapado. Como antecedentes de la misma encontramos un dibujo realizado en 1917 (figura 136), donde advertimos que la Ménade aparece tempranamente en la iconografía picassiana. En el dibujo observamos -en la parte superior del plano compositivo- una especie de altar rectangular en plano inclinado ascendiendo hacia la izquierda. Espesas nubes lo coronan, sobre el esquema que configuraría el altar mencionado como un soporte en forma de “T”, hacia la izquierda y otro a la derecha, sin los ladrones crucificados. En el extremo izquierdo del altar, un gran cirio. En un plano más cercano a quien mira, una especie de montículo -¿Monte Calvario?- En el centro de la composición, debajo de la figura del crucificado y centrada en el plano compositivo, observamos a un personaje femenino, a quien nombraremos como Magdalena, extendiendo sus brazos sobre la cruz y con la cabeza

---

<sup>535</sup>Kaufmann, Ruth. (1981). “La crucifixión de Picasso de 1930”, en Combalá, Victoria *Estudios sobre Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona. p. 164.

<sup>536</sup> “Aparece también en la vitrina un vaciado de la Venus de Lespugue... Hay dos ejemplares: uno, igual que el original, desportillado; el otro completado, restaurado... Picasso adora esta primera expresión de la diosa de la fecundidad, cuya piel, parece hincharse y crecer sobre su núcleo” en Brassai. (1996). *Conversaciones con Picasso*, Traducción de Tirso Echeandía. Ediciones Aguilar. Madrid. p. 98

hacia atrás (ver detalle de la figura 136), mostrando sus pechos desnudos. En un primer plano un centurión a caballo se dirige a la derecha y otro detrás marcha hacia la izquierda.

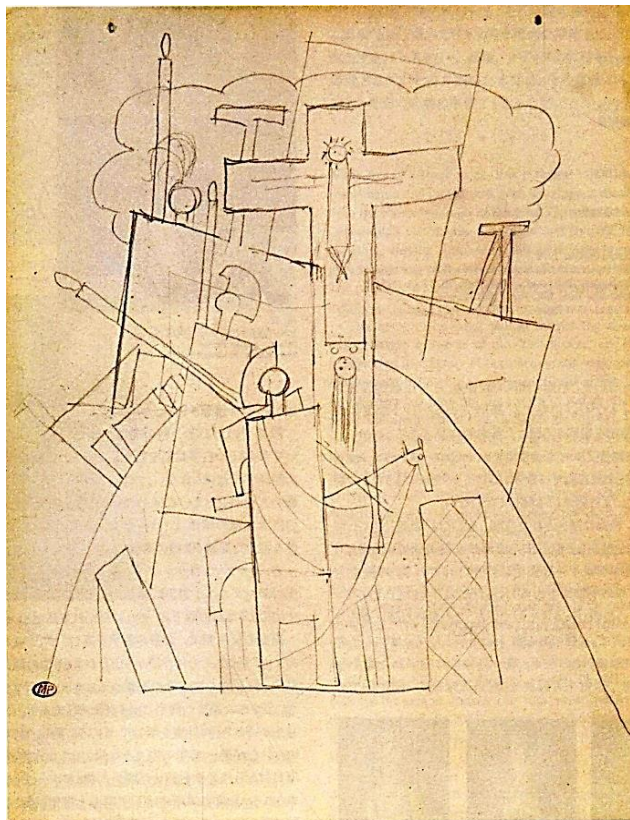


Figura 136: *Crucifixión*, 1917, MPP.



(Detalle)

Los cabellos sueltos y la cabeza inclinada hacia atrás, nos permite reconocer, a través del dibujo, el arco hacia atrás de las Ménades que preanuncian las figuras quebradas de dolor, en este caso, o de goce, hacia mediados de la década del '20 y el '30. El cuerpo de Magdalena se fusiona con la madera de la cruz.

Por otra parte a la figura femenina que nombraremos como Magdalena-ménade podemos encontrarla en la composición que presentamos en la figura 137. Ella está sentada al pie de la cruz, con sus piernas abiertas orientadas hacia Jesús y su espalda y cabeza hacia atrás con los cabellos sueltos que, ante la curvatura sugerida de la figura, rozan sus glúteos. Tanto los miembros inferiores como los superiores están aumentados de tamaño, lo mismo ocurre con los brazos desmesuradamente largos del crucificado. En el dibujo, un caballo sobre el que va montado un centurión que lleva una lanza y se dirige hacia Jesús, otra imagen poco definida del costado izquierdo, aparentemente

femenina por un pecho que roza la axila de Jesús. Una escalera que encontraremos en las crucifixiones de 1930 (figura 138), 1929 (figura 139) y en *La Minotauromaquia* (figura 157), donde un hombre, -¿Jesús?- que en lugar de descender, asciende por la misma. Encontramos definido el sol del extremo derecho y una luna en cuarto creciente del lado izquierdo. En la figura hierática de Jesús, se observan reminiscencias de los relieves románicos por la presentación jerárquica de los personajes y la desproporción en su anatomía. En la figura 138, la Magdalena-ménade, está sobre la cruz, diríamos que entrelazada y colgada de la misma, en actitud desenfadada, con su rostro y cuerpo también desdoblados, el pecho derecho está en el centro exacto de la composición en línea con la figura de Jesús.

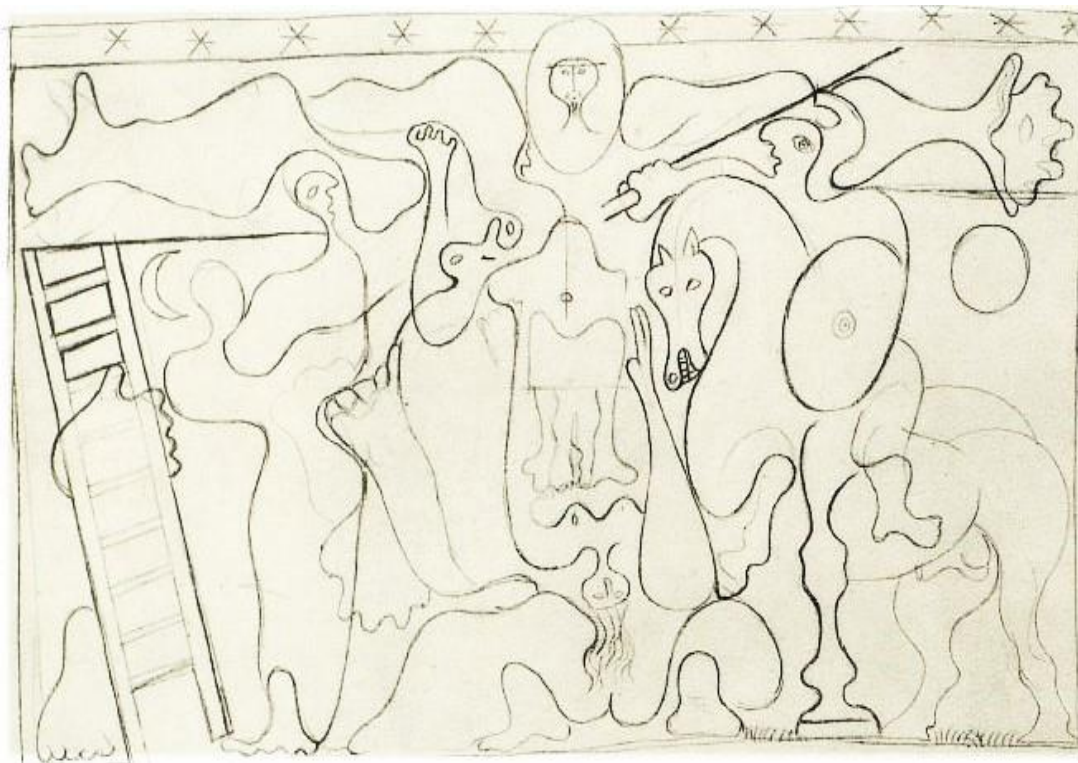


Figura 137: Dibujo a la mina de plomo, 1927<sup>537</sup>

<sup>537</sup> Kauffman observa que el dibujo incluido en *Zervos* VII, 315, con fecha 1930-1931, ésta puede ser inexacta ya que el mismo dibujo respecto del aparecido en 1927 en *Cahiers d'Art*, Año 2, 1927, p. 29, en Kaufmann. (1981). *Op. cit.* p. 171.





Figura 138: Dibujo a la mina de plomo. Z. VII: 316

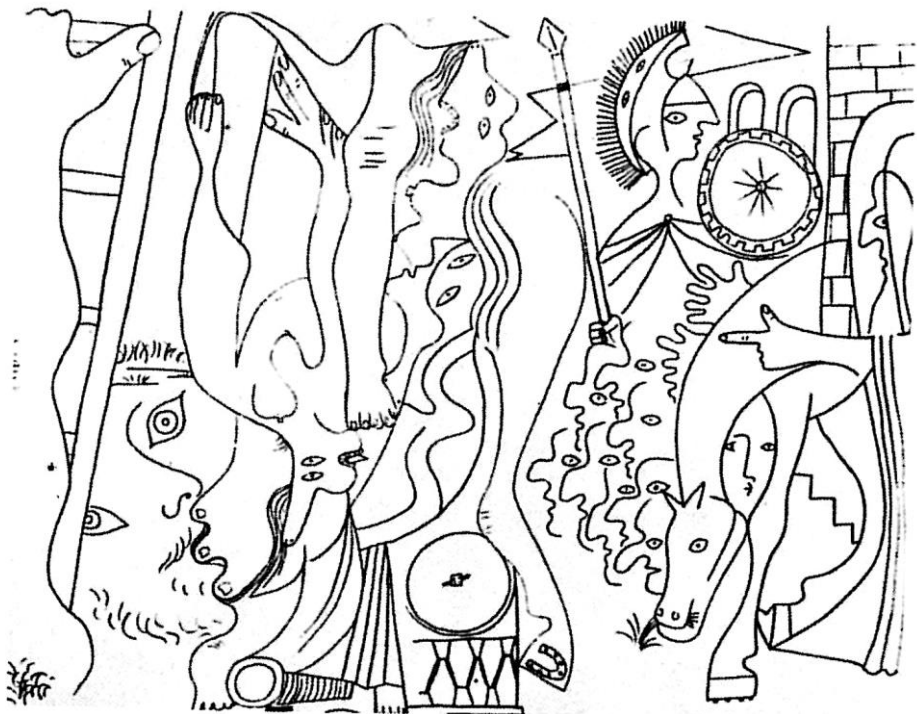
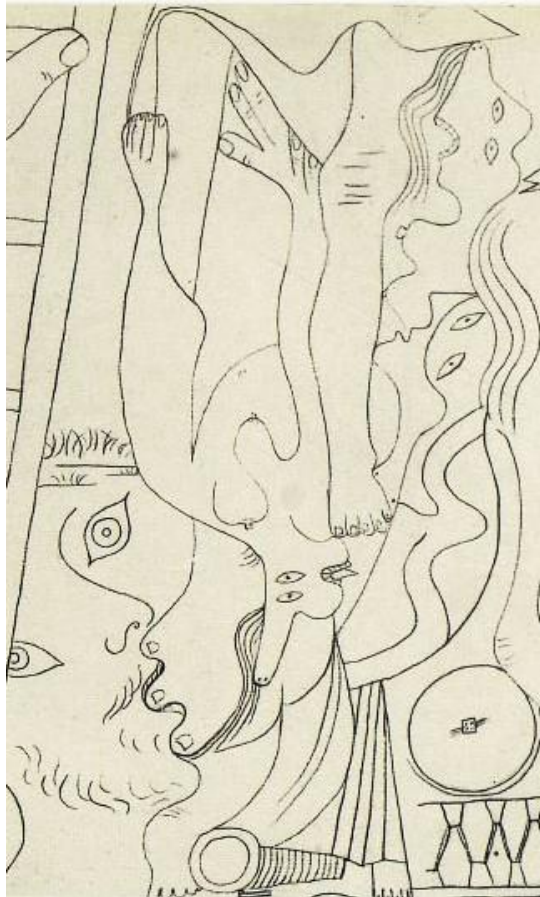


Figura 139: Dibujo 1929. Z. VII: 281





(Detalle, figura 139)

Nos detendremos en el dibujo que realiza en 1929 (figura 139). Allí sólo es posible ver las piernas del supuesto Jesús crucificado. En el plano compositivo, observamos a la derecha un personaje en primer plano que señala hacia la cruz, un caballo pastando, un grupo considerable de espectadores o mirones, sobre el lomo del caballo manos extendidas y sobre estas un centurión con lanza en la mano derecha, dirigiéndose al lado opuesto del crucificado. Una pata trasera de caballo ubicada en el medio de la composición, permite observar que está en marcha porque es visible la herradura; junto a la pata está depositado un tambor que veremos en el óleo de 1930, sobre el que los soldados se juegan el manto de Jesús. Muy próximas a las piernas suspendidas y a la pata del animal, plañideras con pechos desnudos y bocas abiertas.

La Magdalena-ménade está colgada de la cruz en opistótonos, el brazo derecho extendido hacia el centro de la cruz y avanzando por debajo de un manto, la mano izquierda sobre la pierna derecha del crucificado. La nariz de la Magdalena-ménade tiene forma de falo, su boca está semi abierta, se observan dientes y una lengua

puntiaguda que asoma. Los ojos están paralelos y fijos hacia quien mira el dibujo, pero invertidos en relación con la cabeza; ralos cabellos cuelgan de la misma y marcan el arco del pie derecho del crucificado levemente dislocado. Sobre la base del pie, un rostro barbado desdoblado y una escalera en primer plano hacia la izquierda, representa un brazo de alguien que asciende por ella.

Acordamos con Jackson, cuando se refiere al protagonismo de las mujeres en las distintas crucifixiones, ya que sobre ellas recae la implicación emocional en el episodio. Como se deduce manifiestamente de la Magdalena-ménade, la crisis de la histeria, Picasso la depositó en la mujer. El artista malagueño “sintetizó perfectamente el sagrado éxtasis de las ménades y de las tribus primitivas con los síntomas contemporáneos de las histéricas. Pero no lo hacía desde su vertiente patológica, sino porque lo consideraba como un fiel reflejo de la tragedia”<sup>538</sup>.

Warburg estudió y demostró la intensidad dionisiaca de Magdalena al pie de la cruz en la *Crucifixión* de Bertoldo de Giovanni; en este caso la Ménade en la que se encarna la impronta pagana que el artista plasmó figura de pie a la izquierda de la cruz, podríamos decir que está en movimiento frenético expresado en los velos y cabellos en movimiento. El brazo izquierdo está en alto sobre la cabeza y el brazo derecho estirado con sus cabellos arrancados (figura 140). En el caso de Picasso, en las figuras 136 y 137, observamos la Magdalena-ménade al pie de la cruz, o colgada de las piernas de Jesús, figuras 138 y 139. Nuestro propósito no es comparar el orden compositivo de la obra de Bertoldo de Giovanni, o conjeturar acerca del conocimiento de Picasso sobre dicha crucifixión, o si acaso encontramos una evocación de la misma por parte del artista malagueño, sino en la semejanza de los “superlativos” del gesto y la potencia expresiva de los cuerpos.

---

<sup>538</sup>Jackson. (2003). *Op. cit.* Madrid. p. 167.



Figura 140: *Crucifixión*<sup>539</sup>, Bertoldo de Giovanni, 1485. Relieve en bronce, Museo Nacional del Bargello

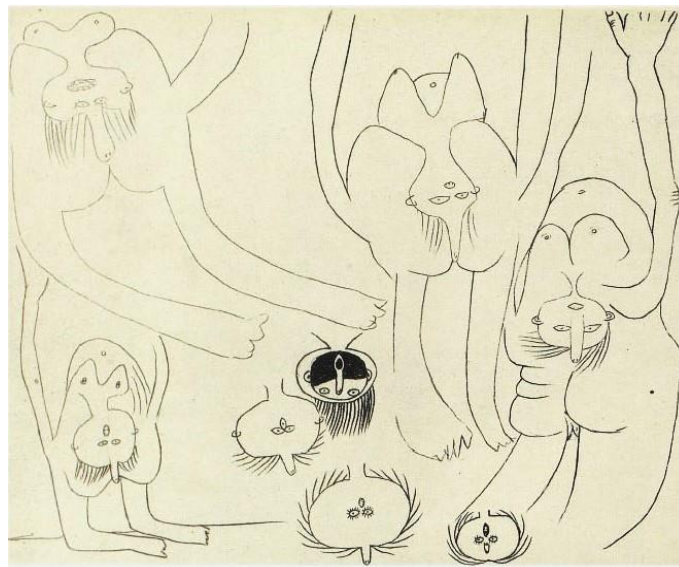


Figura 141: Estudio para *La crucifixión*, 1929. Z. VII:279

---

<sup>539</sup> En el Panel Nº 42 del Atlas *Mnemosyne*, Warburg agrupó “La expresión del sufrimiento en inversión energética (Penteo, ménade en la cruz).” e incluyó la *Crucifixión* de Bertoldo de Giovanni. Ver, Warburg, Aby: Warburg, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Ediciones Akal. Madrid. pp. 76-77.



En los estudios previos para *La crucifixión* de 1930 (figura 141), encontramos dibujos que realizó Picasso de mujeres en actitud frenética, dobladas hacia atrás, en opistótonos. Si observamos la figura de la izquierda del dibujo que está arrodillada, la nariz simula un falo, al igual que las otras. La figura que está sobre el personaje arrodillado tiene las piernas en el aire y está colgada. El arco es tal que en tres de ellas podemos ver sus pechos y vientre. La imagen invertida hacia el espectador genera mayor impacto y nos recuerda el furor dionisiaco de la Magdalena que acabamos de estudiar.

Las mencionadas figuras en contundente torsión hacia atrás no fueron incluidas en la obra que analizaremos. La pregnancia y la potencia expresiva de *La crucifixión* (figura 142), como ya lo hemos mencionado, merecen una atención especial. La obra fue estudiada por especialistas entre los que destacamos a Kauffman, Cowlings y Jackson quienes coinciden en que esta obra establece una concomitancia con las poéticas surrealistas.



Figura 142: *La crucifixión*. Óleo sobre contrachapado: 51, 5 x 66,5 cm. París, 1930. MPP.

Siguiendo a Kauffman, advertimos que la composición tiene una característica medieval, la simultaneidad. Esto es debido a que, en la misma escena, se observa al soldado que atraviesa con la lanza el costado derecho, con aspecto de picador, la figura sobre el lado derecho de Jesús se identificaría como la Virgen María en blanco y negro, al igual que la imagen de Jesús que, según la autora, son elementos cromáticos destinados a definir posteriormente el *Guernica*. Señala también que Picasso se apropió de motivos relacionados con antiguos ritos de crucifixión, el culto de Mitra y la corrida de toros para plasmar la irracionalidad humana<sup>540</sup>. Acordamos con Kauffman en la identificación de la figura de la derecha con Magdalena.

Las figuras son planas, sin insinuación alguna de volumen salvo la esponja de la izquierda en una escala mayor, al igual que la figura del soldado de la izquierda con semejanza iconográfica en relación con los personajes femeninos de la figura 129. Por la escalera de la izquierda un diminuto soldado coloreado en bermellón clava la mano izquierda de Jesús. Al pie de la escalera yacen los ladrones muertos y ya descendidos de sus respectivas cruces, sus cuerpos dislocados y encimados están próximos al pie de uno de los soldados que juega a los dados sobre un tambor y que está abrazado a un tronco cortado. La figura de la Virgen María lleva un manto, su brazo derecho está extendido sobre el brazo de su hijo en la cruz (detalle A). Presenta el mismo perfil de la figura 128, pero su cabeza no se muestra en curvatura hacia atrás; la boca está desmesuradamente abierta expresando un incierto gesto de dolor. También observamos entre la boca abierta y los dientes una gota de ¿sangre, saliva...?. El blanco recortado por el trazo negro de las pinceladas otorga mayor dramatismo a la composición. Encontramos equilibrio cromático en los colores empleados por el artista con alto grado de saturación en el amarillo, ocre, bermellón, azul cerúleo, verde de cadmio, en claves media y alta.

Se observa la figura más próxima a Jesús del lado derecho del cuadro, en una escala reducida. con la cabeza hacia abajo, dirige sus pasos hacia la derecha en contraste con la figura que está frente a ella -con cabeza desmesuradamente grande y una especie de antiparras-, que se dirige en la dirección contraria, sobre un terraplén reducido. Debajo de la figura mencionada en amarillo, puede observarse una cabeza de mantis religiosa similar a la de la figura 133, pero sin la actitud inalterable de ésta. La

---

<sup>540</sup> Kaufmann. (1981). *Op. cit.* p. 170.

Magdalena-ménade-mantis tiene su cabeza en azul cerúleo y blanco, coronada con una especie de penacho. Las mandíbulas-tenazas de la misma están sobre el soldado que debajo de ella juega a los dados con su compañero.



Detalle A: Cristo, María y soldado jugando a los dados

Lo impactante en la Magdalena-mantis que describimos, son los brazos dislocados que surgen de un muro. Están en posición vertical sobre la cabeza de la mantis, en actitud de súplica o lamento. En el extremo derecho del muro verde, en la parte media, se encuentra la cruz lejana de uno de los ladrones. Del mismo muro, una pierna que avanza hacia la izquierda se desprende inciertamente de la Magdalena-mantis o forma parte del soldado. El mismo tiene la cabeza simplificada y es iconográficamente semejante al rostro de Jesús, pero en lugar de los tres puntos que



simplifican los ojos y boca en el rostro del crucificado, el soldado tiene una boca con dientes expuestos entre dos ojos paralelos.



Detalle B: Magdalena-mantis religiosa

La figura de la Magdalena-mantis nos invita a realizar una doble interpretación: su lamento le hace doblar el cuerpo hacia adelante (ver detalle B), quebrada por el dolor de la pérdida. En una segunda interpretación, el cuerpo oculto de ella detrás del muro, exhibe una cabeza que está a punto de devorar la figura del soldado, como dijimos, con la cabeza similar a Jesús que está debajo de ella.

Como resultado de este análisis, encontramos que la contribución de Picasso consistió en fusionar ritos primitivos con el cristianismo, y sumado a esto, la expresión de alteraciones en los cuerpos femeninos. Los elementos irracionales en contrastada polaridad presentan la figura de Jesús en los ejemplos estudiados sin expresión alguna y sus rasgos faciales se limitan a dos puntos para los ojos y uno para la boca. El dolor y la tragedia quedan reservados a Magdalena-mantis o para la Virgen María y las plañideras. Sorprende que, a pesar de presentar figuras distorsionadas buscando y uniendo partes, encontramos la estructura completa o sugerida de los personajes, algunas veces apenas esbozada.

El movimiento surrealista, que transitó Picasso a partir de sus poemas automáticos escritos en 1934, también se forjó en temas que enriquecieron su obra. La amistad con Georges Bataille le permitió sumar a su proteica imaginación, la potencia de las imágenes literarias como en *Historia del ojo* o *El erotismo* y un número importante de artículos publicados en *Documents* como *Soleil Pourri*.

#### **6. 3. 4. La belleza convulsiva-compulsiva**

Elisabeth Cowling sugiere que Breton era reacio a admitir el influjo de Nietzsche. Sin embargo, su admiración por nietzscheanos autoconfesos como Apollinaire y Jarry denota la incidencia del filósofo. Por otra parte, señala la autora, que aquello que el mismo Breton denominará como belleza convulsiva, es ejemplo suficiente para legitimar dicho influjo.<sup>541</sup> El concepto del drama trágico del que habla Nietzsche, estaría determinado en la belleza convulsiva, por medio de una reconciliación de opuestos entre lo dionisíaco y lo apolíneo.

---

<sup>541</sup>Cowling, Elisabeth: *Picasso: Style and Meaning*. Pahidon Press Limited, London, 2002. p. 459



“La belleza será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial, o no será” es lo postulado por Breton en el número 5 de la Revista *Minotaure*<sup>542</sup>, con el título: “*La beauté sera convulsive*”, entre los años 1924 y 1934. La belleza convulsiva se basa en el modelo de la belleza histérica inspirada en las fotografías tomadas a la joven Augustine. La histeria se transforma de este modo en paradigma del arte Surrealista que convierte al sujeto en histérico “convulsivo por simpatía, presa de señales del deseo; también es una continuación, a través de otros medios, del éxtasis sexual”<sup>543</sup>.

Según Hal Foster, en el Surrealismo “el cuerpo femenino ya no es la imagen sublimada de lo bello, sino el sitio *desublimado* de lo terrible, es decir, es un cuerpo histérico en el que están inscriptas las señales de sexualidad y de muerte”<sup>544</sup>. La mujer histérica fue rescatada del ámbito de la psiquiatría para ser modelo y fuente de inspiración para los artistas de dicho movimiento y -como ya señalamos-la histeria pasa de ser una patología a ser un descubrimiento poético. Los surrealistas no solamente le rindieron tributo, sino que también se identificaron con esa imagen.

El nuevo modelo de mujer propuesto por los surrealistas en 1934, ya tenía antecedentes en la iconografía picassiana: el arco de la histeria, opistótonos, fue un recurso que el artista malagueño utilizó en las bañistas de 1918, en *La danza* de 1925, en *La crucifixión* de 1930. Como ya hemos observado, Picasso retoma las variables iconográficas en tiempos anacrónicos, en este caso apropiándose de la figura de la Ménade. La belleza convulsiva fijada por Breton inicia un camino ya recorrido por el artista malagueño. No obstante, en este periodo, se evidencia y produce una liberación de instintos y pulsiones que vierte en sus obras. Picasso, como lo estudiamos en el Capítulo 4, crea sus propios mitos.

Lo que Picasso estaba creando aquí era una serie de imágenes figuradas criaturas de la mitología formal [ ]. Las visiones en su inmediatez parecen absolutamente

---

<sup>542</sup>Juan José Lahuerta, escribe “*Minotaure* era una ‘revista burguesa’, es decir, el mejor bocado, y su lujo extraordinario la más grande de la tierra de los tesoros (...).El mundo que el Surrealismo se había propuesto conquistar activa, retroactivamente estaba contenido, completo y acabado, en las posibilidades de esa revista (...)”, en *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Colección dirigida por Juan Antonio Ramírez. Editorial Siruela, Madrid, 2003, p. 19.

<sup>543</sup> Foster, Hal: *Belleza compulsiva*. Traducción: Tamara Stuby. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2008, p. 103.

<sup>544</sup>*Ibidem*, p. 106.

alejadas de lo vulgar y lo imitativo. Porque estas imágenes vienen de ámbitos psíquicos aún no domados y rebasan los cálculos de la razón.<sup>545</sup>

En este contexto tenemos presente, como Didi-Huberman señala, que la Ninfa se encarna, es decir, que la Ninfa es tanto mujer como diosa. Reúne dos modalidades antitéticas de lo representable: lo etéreo y lo carnal, despierta el deseo y también el displacer. La Ninfa se presenta como punto de encuentro entre el exterior, la atmósfera, el viento, y el interior, ley visceral del deseo. Es una heroína impersonal, porque en ella se reúnen un número considerable de personajes<sup>546</sup>. Es indudable que el contexto surrealista incitará a Picasso a crear una iconografía que expresa violencia y agresividad, deleite y espanto, fascinación y estremecimiento; el deseo se expresa sin límites ni control.

También encontramos una concordancia con la idea de lo sublime de Kant cuando el filósofo se refiere al placer que displace, al placer que es terrible. Las mujeres hieráticas de la playa o sentadas en el sillón a las que ya hicimos referencia producen, en la cadena de representaciones que Picasso hace de la mujer, desasosiego e intimidación. Esa mujer con atributos de ménade seduce con la pregnancia de las formas y atrapa en la maraña de las líneas, como en el óleo titulado *El Pintor y su modelo* de 1926 (*Zervos* VII, 30).

### **6. 3. 5. Eros: el yo divino y la bestia amarrada<sup>547</sup>**

Eros va unido a lo que el hombre comparte con los animales: el impulso fisiológico del sexo; pero también Eros “suministra el impulso dinámico que lleva al alma adelante en su búsqueda de una satisfacción que trascienda la experiencia terrena”<sup>548</sup>, abarcando de este modo la totalidad de la personalidad humana y formando un puente empírico entre lo que el hombre es y lo que debería ser.

---

<sup>545</sup>Carl Einstein citado en Ginzburg, Carlo: “La espada y la bombilla. Una nueva lectura del Guernica”, en AAVV: *Historias inmortales*. Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, p. 366.

<sup>546</sup> Didi-Huberman (2002) *Op.cit.*, p. 258.

<sup>547</sup> La expresión fue extraída de Dodds, Eric Robertson.: *Los griegos y lo irracional*. Traducción: María Araujo, Madrid, Editorial Alianza, 1994, p. 205: “Eros tiene una importancia especial en el pensamiento de Platón como el único modo de experiencia que pone en contacto las dos naturalezas del hombre, el yo divino y la bestia amarrada.”

<sup>548</sup>*Ibidem*, p.216.

Como señalamos en el comienzo del presente capítulo, en la figura de las ménades encontramos la síntesis de un tipo particular de representación que Picasso hace de la mujer entre 1924 y 1937, sin dudas influido por el contexto surrealista y orientándonos en función de la correlación de registros iconográficos de la época, vinculados con la mujer.



Figura 143: Ménade danzante, época neoática.

Las ménades o *thyadas* (figura 143), eran por espacio de algunas horas o días, mujeres salvajes cuya personalidad humana había sido reemplazada temporalmente por otra. Una tradición délfica registrada por Plutarco indica que el rito producía una perturbación en la personalidad. A propósito, E. R. Dodds da cuenta de un aspecto excéntrico de la Grecia antigua que se vincula al tema que nos ocupa: la mentalidad primitiva. El autor asevera en su estudio, que la ménade, por míticos que sean sus actos, no es por su esencia de carácter mitológico, sino un tipo humano observado y todavía observable<sup>549</sup>. Sugiere en esta línea de argumentación, que la *oreibasía* ritual en una

---

<sup>549</sup>*Ibidem*, p. 259.

fecha fija o danza de la montaña pudo derivar de ataques espontáneos de histeria de masas:

Lo que las *Bacantes* nos pinta es histeria sometida al servicio de la religión; lo que tenía lugar en el monte Citerón era histeria en crudo, el baquismo peligroso que descende como castigo sobre los más respetables y los arrastra contra su voluntad. Dionisos está presente en ambas: como San Juan o San Vito, es la causa de la locura y el liberador de la locura<sup>550</sup>.

Dodds explica que es primordial tener en cuenta tal ambivalencia para comprender la tragedia, esto es, el origen de la locura y la liberación de la misma. El autor considera a la ménade como una figura real que existió bajo diferentes nombres en tiempos y lugares muy diversos. Estas se acompañaban en su danza con flautas, tímpanos o timbales<sup>551</sup>, instrumentos que podían causar la locura y también curarla.

Observamos que Picasso actualiza los mencionados instrumentos en las afables bacanales de 1948 a 1950. No obstante la contundencia de los componentes irracionales dionisiacos de la antigüedad, los encontramos representados con potencia en esta etapa. Si bien la producción del artista malagueño nunca dejó de ser variada ni ecléctica, en este período encontramos lo más genuino de esos estados, que se relacionan con el cuarto tipo de locura que menciona Platón: la locura de Eros y la histeria.

Las coincidencias con el dios loco al que remite Ruth Padel refleja tres rasgos de Dionisos. El primero de ellos se refiere a la violencia de la locura, la violencia puesta en escena:

Dionisos conecta la violencia interior, la mente herida, el pensamiento loco con la violencia que se representa: en la escena, en el mundo, tanto en el culto como en la tragedia, Dionisos es un nexo entre la locura y el asesinato.<sup>552</sup>

---

<sup>550</sup> *Ibidem*. p. 254

<sup>551</sup> Dichos instrumentos “orgiásticos” se empleaban en los grandes cultos danzantes.

<sup>552</sup> Padel, Ruth. (2008). *A quienes los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica*. Traducción: Gladys Rosemberg. Sexto Piso. Madrid. pp. 391-392.

El segundo es la relación de la locura de Dionisos y su interés por la ilusión, el disfraz: una locura fingida. El tercer rasgo es la relación entre la locura del dios y su condición de extraño. Padel afirma que la locura trágica desentierra imágenes de oscuridad e inhumanidad:

para la imaginación ateniense Dionisos conectaba la violencia, las mujeres salvajes de la montaña, la muerte, la ilusión y el teatro. El hecho de que el teatro en sí mismo le pertenezca a este dios hace que la locura sea importante para la tragedia.<sup>553</sup>

Siguiendo nuestro análisis, y en relación con la fórmula de *pathos* de la ménade convulsionada, seleccionamos tres obras que Picasso realizó entre 1931 y 1934, vinculadas con la muerte de Marat en manos de Chalotte Corday. Destacamos aquí el aporte de la investigación realizada por Inocente Soto Calzado en el año 2003, en la que estudia *Mujer con estilete (La muerte de Marat)* y continuamos, sobre esta base, nuestro estudio orientado a la Mujer-Ninfa-Ménade.



Figura 144 *Mujer con estilete (La muerte de Marat)*, 1931. Óleo sobre tela: 46,5 X 61,5 cm.  
MPP

---

<sup>553</sup> *Ibidem* p. 394.

En *Mujer con el estilete (La muerte de Marat)* de 1931 (figura 144), una mujer agrede a una figura asexuada, sin atributos masculinos. Sorprende la diferencia de escala entre la mujer agresora y la figura atacada. Si bien la mujer clava un estilete y - como consecuencia de esta acción- fluye un río de sangre que asciende por las paredes, la escena representada sugiere un acto de *omofagia* (ὀμοφαγία), característico del ritual dionisiaco<sup>554</sup>.

Buscaríamos infructuosamente en esta obra la postura de la ménade atacada por la manía, en relación con nuestras anteriores indagaciones, como la Magdalena de la *Crucifixión* de 1938. En esta versión de Picasso, la boca desmesuradamente abierta de la mujer, con los dientes afilados como púas y dirigidos certeramente a la presa, nos remite al acto de *omofagia* de las ménades en el monte Citerón, pero también puede representar un grito ritual previo a una danza posesa.

Sostenemos que el *pathos* de la Ménade se identifica claramente en esta obra por características formales que desarrollaremos a continuación. Los cabellos erizados de la agresora, la pierna derecha del personaje, que nombraremos como Mujer-Ménade, solamente tiene un pie apoyado en el piso, en posición rotada hacia afuera<sup>555</sup>. La pierna y el brazo izquierdo sostienen la puerta. En este caso, remite al óleo titulado *Charlotte Corday* que Paul-Jacques Aimé Baudry realizó en 1860. En la obra aludida, la agresora -habiendo consumado el crimen- mira a la víctima (Marat) en actitud de huida abriendo la puerta por la que ingresó. La fémica agresora es una ménade moderna. Recordemos que el vocablo ménades (*mainades*) significa mujeres locas o hembras delirantes. En el relato de Eurípides, en *Las Bacantes*, ellas realizan movimientos violentos con sus cuerpos. Por otra parte, las representaciones que encontramos en los vasos y cerámicas muestran a la ménade en movimientos extáticos y posesos.

---

<sup>554</sup> En el ritual dionisiaco el acto previo a la *omofagia* era el *saparagmós* o descuartizamiento.

<sup>555</sup> El único pie de la asesina apoyado en el piso está en posición “en dehors”. En la terminología de la danza clásica, dicha posición determina la rotación “hacia afuera” de la cavidad coxo-femoral. Tal característica es imprescindible en el ballet clásico, el *en dehors* posibilita a la bailarina tener mayor amplitud de movimiento. Esta argumentación puede ser tenida en cuenta en relación con la crisis matrimonial por la que pasaba Picasso con su mujer Olga Koklova, bailarina rusa de los Ballets de Diaghilev, casada con Picasso en el año 1918.





Figura 145: *El crimen*. 1934 Estudio para *Mujer con estilete*, Lápiz sobre papel: 39,8 x 50,4cm. Museo Picasso de París.

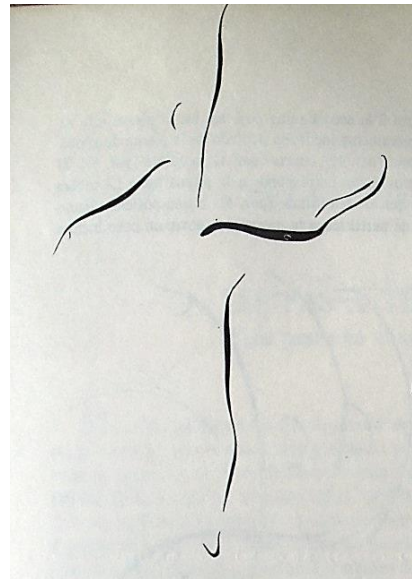


Figura 146: *Pose en attitude*. (Bordier)

Nuestra alusión al desborde de las fuerzas irracionales y la animalidad con la que se puede representar la naturaleza femenina en *El crimen* (figura 145), se contradicen en ciertas cuestiones formales que detallaremos. La mujer-ménade, en esta composición, ataca a una mujer. La mujer agredida yace en la bañera con la cabeza laxa hacia atrás, el brazo derecho cae al costado y el izquierdo aprieta el pecho. En este caso la mujer-ménade tiene, como en la obra anterior, también la boca desmesuradamente abierta, que ostenta en este caso una dentadura desgastada pero firme, una lengua de notables dimensiones sobresale de la boca como si gritara con furia incontrolada y el brazo izquierdo insinuado con la terminación de una mano crispada que nace en el cuello. La figura provoca terror: ante tal descarga de violencia encontramos tres elementos desconcertantes y podríamos afirmar de un humor cáustico. A diferencia de la obra anterior la mujer-ménade está vestida, grandes glúteos definen la monumentalidad, de la que presenta frontalmente senos muy pequeños. En la parte posterior del cráneo de la mujer-ménade, observamos una protuberancia con cabellos sueltos que remedan el clásico rodete de las bailarinas clásicas y en la parte superior de la misma se observa una especie de cresta de gallo o corona, representativa también de los accesorios que adornan la cabeza de las bailarinas de Ballet<sup>556</sup>. Lo que remite a una pose de ballet

<sup>556</sup>La bailarina clásica está generalmente engalanada con una corona de cristales o perlas en su cabeza. El célebre coreógrafo Marius Petipa (Marsella, 1818- Gruzut 1910), coreógrafo del Ballet Imperial Ruso, creador de una cincuentena de obras para Ballet entre las más destacadas “El lago de los cisnes”, “La bella durmiente”, “El cascanueces” o “La hija del Faraón”, fijó un canon para la ornamentación de la



clásico es la pierna derecha de la agresora que está en una inequívoca posición en *attitude*<sup>557</sup> (figura 146). Todo hace pensar que quien ataca es Olga Koklova, si bien la acción es pasional y la escena un crimen, la agresora no pierde el estilo de la bailarina clásica ya que en una acción tan dramática, está haciendo equilibrio sobre una pierna y el brazo izquierdo -a diferencia de *Mujer con estilete*- está apoyado en la puerta. Recordemos que Koklova fue, antes de conocer a Picasso, integrante de la célebre compañía de los *Ballets Russes* de Diaghilev. Al margen de la anécdota vinculada a la vida personal y ampliamente desarrollada por los biógrafos de Picasso, reconocemos que el artista utiliza los mitos como realidades próximas que actualiza ante sus propias vivencias.

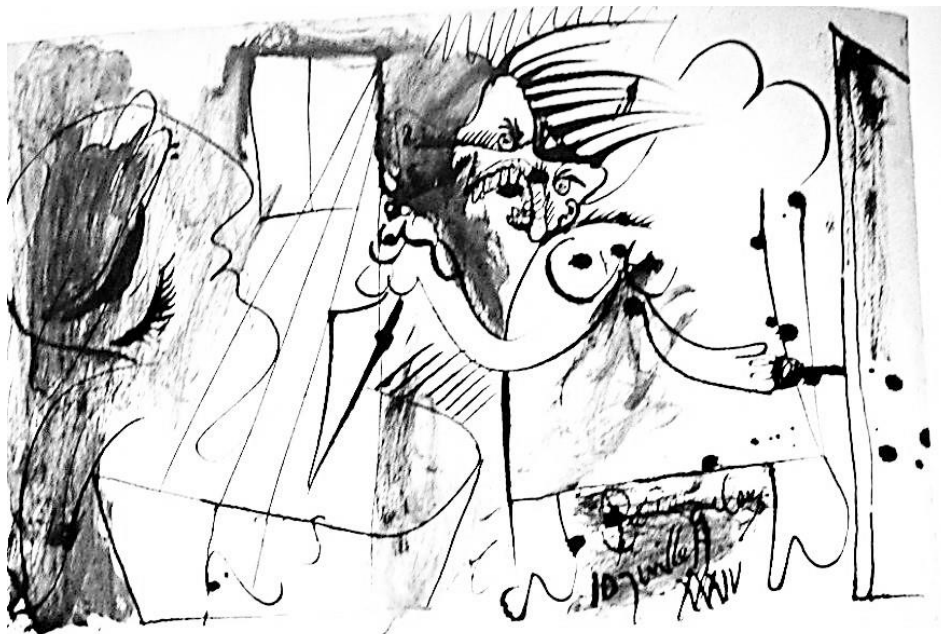


Figura 147: *Le meurtre*, 1934. Tinta china sobre papel: 34,5 y 50,5 cm. OPP 34:52. MPP.

En el dibujo de la figura 147, fechado el 10 de julio (el anterior es del 7 de julio del mismo año), encontramos la misma escena de las dos obras citadas, con la diferencia de que en la izquierda de la composición, un rostro de perfil se presenta en un primer plano, la mujer que irrumpe en el cuarto tiene una llave que está puesta en la cerradura,

---

bailarina, que se conserva en la actualidad. La bailarina debe tener *tutú* plato o romántico, de acuerdo con el estilo de la obra, y su cabeza adornada con coronas de flores o piedras que simulan ser preciosas.

<sup>557</sup> El *attitude en arrière*, constituye una pose en la danza clásica. Presenta al bailarín en equilibrio sostenido sobre una sola pierna, en tanto la otra pierna está elevada hacia atrás con la rodilla doblada en ángulo de 45°, en Guillot, Genevieve, Prudhommeau, Germaine. (1974). *Gramática de la Danza Clásica*, Hachette. Buenos Aires. p. 36: “La tradición clásica insiste en que la pose haya sido inventada por Carlo Blasis, según el *Mercurio* de Giovanni da Bologna (1534-1608).”

sus dos piernas están perpendiculares al piso y la izquierda se encuentra casi apoyada en relación con la derecha mientras, el brazo derecho sigue empuñando el cuchillo.

Soto Calzado, en el análisis de esta obra, señala que: “los pies parecen mostrarnos algo parecido a una informal vista de perfil”<sup>558</sup>. Sobre la base de este comentario, decimos que la informal vista de perfil es una formal vista de frente. Si la agresora fuera una bailarina o ex bailarina, los años de práctica dejan huellas en la colocación de piernas justamente por el *en dehors*.

En cuanto al rostro del personaje agredido, tiene una semi-sonrisa que evoca la *dolcezza* de los personajes de Rafael Sanzio. Esta característica contrasta con la expresión monstruosa de la mujer-ménade-agresora, con fauces abiertas y amenazantes y los ojos fijos desafiando a quien mira. Los pechos se presentan como en el dibujo del 7 de julio, fuera del vestido; del centro de los mismos nacen los dos brazos. El cabello ralo, pinchado como un puercoespín, fusiona lo animal con lo humano, o mejor dicho presenta una animalidad con la mayor carga de irracionalidad que podamos concebir.

Apartándonos necesariamente de las interpretaciones que involucran a Picasso en su vida personal, las semejanzas fisonómicas del personaje agredido con su amante Marie Thérèse Walter o la violencia de la agresora con su mujer Olga, lo que consideramos de interés para nuestro estudio, es la forma y los elementos iconográficos con los que el artista malagueño representa la furia, el descontrol y la pulsión de muerte. Podemos igualar en fuerza dramática a *Mujer con Estilete (La muerte de Marat)* y *El crimen* fechado el 10 de julio por medio de los elementos ya mencionados que nos permiten, en los registros picassianos, identificar y ampliar el repertorio de la fórmula *pathos* de la Ménade.

---

<sup>558</sup> Soto Calzado, Inocente. (2003). *La creación según Picasso: La muerte de Marat*. Tesis doctoral. Director: D. Manuel Gómez Rivero. Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. p. 170



Figura 148: Composición, París, 1934. Tinta China 26 X 32,5 cm. Colección privada  
Z. VIII: 177

Continuamos nuestro estudio en obras posteriores. En la figura 148, observamos un violento clima en la composición. Una figura femenina recostada, cuya anatomía está representada en una suerte de estallido de sus miembros. El rostro de la mujer tiene la boca semiabierta y una la lengua, que simula un falo está rodeada de dientes, los ojos desorbitados y el cabello ralo. Un brazo velludo ¿masculino?, está orientado en dirección al cuello de la mujer, cuyos senos, uno está ubicado de frente hacia quien mira y el otro separado del cuerpo de perfil hacia arriba. Se suma a la escena una reja caída en posición horizontal y cortinas o sábanas en desorden que reflejan un escenario enmarañado.

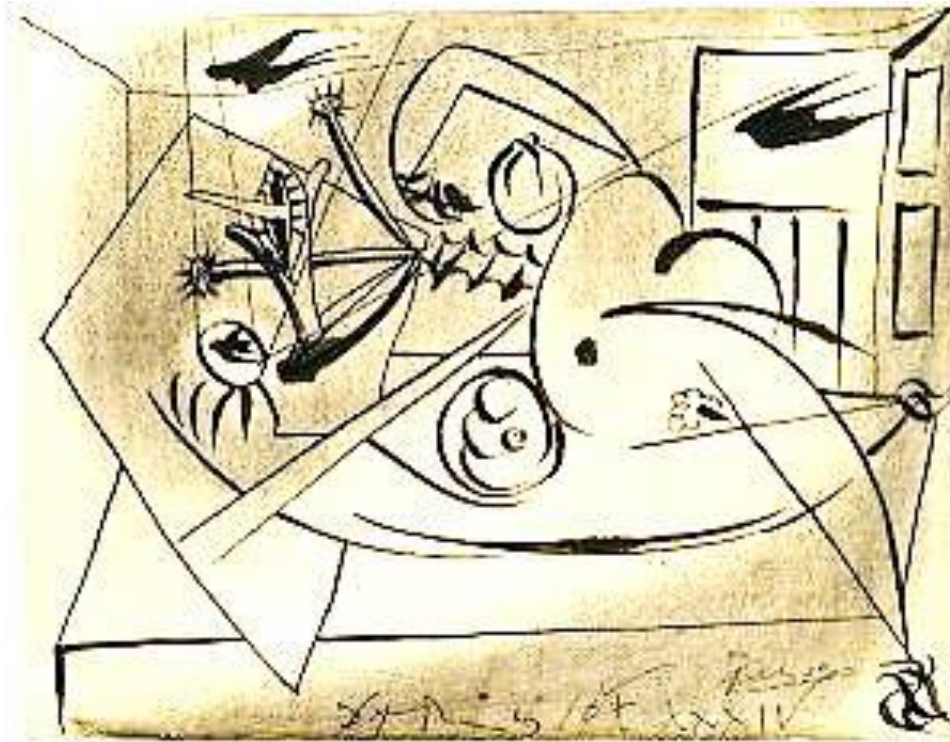


Figura 149: *Interior con golondrinas III*. 1934, París. Tinta china y carbón sobre papel: 25,7 x 32,7 cm. Bowdoin College Museum of Art, Maine. OPP.34: 145.

En la figura 149, realizada cuatro días después de la figura 148, observamos la ausencia del brazo masculino amenazante. Los ojos y la boca de las mismas características que la anterior, están insertados en un eje con aspecto de tráquea o base de columna vertebral. La fémina juega con un espejo que refleja el paso de una de las golondrinas negras que ingresa en el interior del cuarto; el ave está en la misma línea del espejo diminuto. En este caso, a diferencia del anterior, la composición pierde fuerza dramática y todo se resuelve en un juego compositivo dinámico entre ángulos, líneas curvas y diagonales. Manifiestamente, Picasso reformula los temas y procedimientos que inicia, completando una serie, como el ejemplo que presentamos.

#### **6. 4. Lo femenino como metonimia de agresividad y pulsión de muerte**

Como anticipamos, los surrealistas apostaban por el descubrimiento del inconsciente que realizó Freud y por la necesidad de afirmarse en la plataforma del inconsciente. Briony Fer, se refiere a la obra surrealista “como terreno cambiante de

representación que emplea constantemente la diferencia para generar significado”<sup>559</sup>. Para el autor, lo femenino en el Surrealismo es una metáfora central y organizadora de las discrepancias.

La estrategia más decisiva de los surrealistas a partir de lo irracional, hablar desde la locura misma. Para el movimiento liderado por Breton, era en la mujer donde anidaba ese “lugar de la locura”. Es en la representación de la mujer donde actuó la preocupación que tenían los surrealistas sobre la fantasía y el inconsciente.<sup>560</sup> La mujer se convierte en objeto y símbolo del deseo; dicho de otro modo, la sexualidad y el deseo constituyen juntos, uno de los ejes de los postulados del mencionado movimiento. En cuanto a las prácticas surrealistas de poesía, pintura, fotografías y objetos, tienden, - según Aragón- a crear una nueva mitología moderna. Fer agrega que dicho carácter mítico se dirige a una forma de representación anclada en la realidad:

La mitología que el surrealismo construyó por sí mismo se centró en la mujer como ‘lo otro’ un ser más cercano al inconsciente que el hombre, y por otra parte, intentó habitar el ámbito de la ‘otredad’ del inconsciente, desde más allá de sus límites, con el fin de cuestionar lo que veía como un mundo en quiebra moral<sup>561</sup>.

Cowling observa que es difícil determinar en qué medida la revolución surrealista “subió de tono” los registros picassianos, entre 1924 y 1934, período mencionado por la autora como década surrealista, porque nada de lo realizado en dicha década tiene precedentes en su trabajo anterior. Picasso experimentaba en sus obras, elevados estados de emoción que despertaban rechazo por la fealdad de las distorsiones corporales o bien risa por el grotesco cómico: “Las obras individuales son excepcionalmente dramáticas en su tono emocional, expresan la felicidad extática y el insaciable deseo o repugnancia, el odio y el miedo, o como sucede a menudo, una mezcla inquietante de los dos”<sup>562</sup>.

En función de lo estudiado, podemos afirmar que la locura trágica, violenta y trastorna poderosamente las distinciones de lo humano y lo animal. Sin embargo,

---

<sup>559</sup>“Surrealismo, mito y psicoanálisis”, Fer, Briony en Batchelor, David; Wood, Paul; Fer, Briony. (1999). *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Traducción: María Luz Rodríguez Olivares. Ediciones Akal. Barcelona. p. 175.

<sup>560</sup> *Ibidem*, p.180.

<sup>561</sup> *Ibidem*, p.184.

<sup>562</sup>Cowling. (2002). *Op. cit.*, p. 550: “Individual works are exceptionally dramatic in their emotional tone whether they express rapturous bliss and insatiable desire or disgust, hatred and fear, or, as often happens, a troubling mixture of the two”

Picasso no utilizará en el sentido que mencionamos sus invenciones plásticas, como se puede observar en las figuras 153, 154 y 155, donde el artista realiza una serie de indagaciones plásticas sin tener la carga agresiva que pretendemos identificar. La reinención de lo femenino en esta etapa de su producción, despliega la irracionalidad del deseo por el camino de lo monstruoso. Lo femenino es metonimia de la voracidad y el terror, de una agresividad incontrolada con pulsión de muerte<sup>563</sup>.

La antología de imágenes realizada en el Capítulo 4, nos permitió reconocer que la representación picassiana oscila en un *continuum* entre la imagen clásica y la metamorfosis de estilo. Si bien Picasso reinterpreta, disgrega, fragmenta y osifica las formas femeninas y las mismas se alejan de la belleza canónica del arte greco-romano, es indudable que lo que Picasso rescata del pasado, concierne con el *pathos* de la imagen. De este modo, identificamos en la *Pathosformel* de la Ninfa-Ménade de la fase surrealista picassiana, lo que Warburg nombraba en su conferencia sobre Rembrandt como: “el vocabulario primigenio de la gesticulación apasionada” (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdesche*).

Como señalamos en el inicio del capítulo, adoptamos el concepto de polaridad que esgrimió Warburg para formular la ambivalencia desarrollada por la herencia clásica en la cultura occidental. Lo dicho, nos permite afirmar que esta etapa oscila entre la Ninfa y la Ménade. Dicha ambivalencia sirve de soporte para que confirmemos que la representación de la Mujer-Ninfa-Ménade se constituirá, para Picasso, en mediadora del desahogo de las pasiones elementales y será también origen y cauce por donde transita el inquietante universo femenino.

---

<sup>563</sup>Antacli, Paulina L. (2011). “Lo monstruoso femenino en la representación picassiana”, en *Representación en Ciencia y Arte*, Volumen 3. Editorial Brujas. Córdoba. p. 362.



(a)

(b)

Figura 150 (a), *Bañista*, prueba única. Boisgeloup, 1931 Bronce: 70 X 40,2 x 30,5 cm. Sp. 108 MPP.

Figura 150 (b), Venus de Lespugue. Periodo auriñaciense-perigordienne. Marfil:14,7 cm. Musée del Homme, París.

La fase que nos ocupa determina en nuestro artista un proceso de profundos cambios y experimentaciones. Escogemos para su estudio la escultura *Bañista*, realizada en Boisgeloup<sup>564</sup> en 1931 (figura 150 (a)). En la masa corpórea de la figura femenina renueva el gigantismo expresado en 1920 y observado en las proporciones de las piernas, pies, cadera y vientre, esculpidos en bulto redondo. Por otra parte la figura remite a la Venus de Lespugue, figura 150 (b), como primera manifestación del pensamiento mágico del hombre del Paleolítico en relación con la fertilidad. Relacionamos la Venus de la que nuestro artista poseía dos copias en su taller, con la escultura *Bañista*, por la proporción ampliada de la cadera en relación con la cabeza y por la metamorfosis que genera el artista en los brazos, desmesurados pies y robustas piernas. En la escultura que seleccionamos, el artista malagueño establece una nueva ley

<sup>564</sup>Picasso se relacionará con el escultor Julio Gonzalez. En el taller del mismo asimilará los rudimentos del trabajo en metal. En 1930, Picasso adquirirá en Boisgeloup, a 80 km de París, un castillo donde en 1931 instalará un taller de escultura hasta 1935. El fotógrafo Brassai, dejará registradas y documentadas las esculturas.



de frontalidad: piernas de perfil y rotación lateral del torso en relación con la cadera, quedan de este modo la cabeza, torso y brazos en bloque y en dirección opuesta a las piernas.

En numerosas esculturas de cabezas de mujer realizadas en la misma época, se advierte que las formas de la nariz se exageran trocando deliberadamente en falo. Marie Thérèse Walter, su joven compañera, será la modelo para las mencionadas esculturas, del mismo modo que para la serie de grabados de la *Suite Vollard*.

Observemos en el relieve de la figura 151, el perfil de Marie Thérèse en relación con la efigie de la diosa Atenea acuñado en el decadragma ateniense (figura 152). Ambos perfiles denotan similitud, salvo por la ausencia de una sonrisa arcaizante en el rostro de la joven compañera de Picasso. El artista evoca el perfil de los retratos femeninos de la estatuaria y la cerámica de la Antigüedad.



Figura 151: Cabeza de mujer de perfil (Marie -Thérèse). Boisgeloup, 1931. Bronce prueba única 68,5 x 58 x 8 cm. Sp., 130. MPP.



Figura 152: Decadragma ateniense 460 a. C.

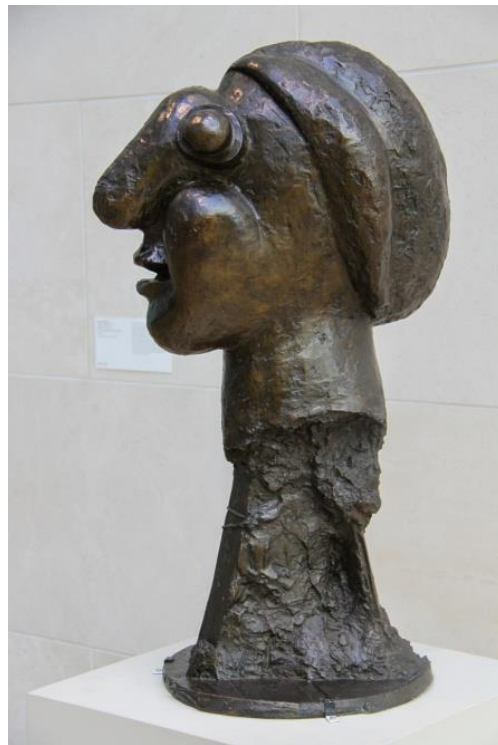


Figura 153: *Cabeza de mujer*. Boisgeloup, 1931. Bronce 86 x 32 x 48,5 cm. Sp., 132  
MPP.



Figura 154: *Busto de mujer*. Boisselot 1931. Bronce 78 x 44,5 x 54 cm Sp., 131(II)  
MPP.

En el marco de la fase surrealista, como ya señalamos, Picasso desarrolló en sus cuadernos de dibujo de 1927-1928 una serie destinada a monumentos. La metamorfosis de la figura femenina propuesta en la figura 155, evidencia la fusión mujer-animal. El yeso original realizado en París, se asemeja al tipo de las figuras monstruosas en un estilo propio del artista hacia fines de los años '30. La fémmina-animal da la impresión de morder una especie de cola de perro. Dos protuberancias que observamos a la derecha indicarían los pechos. La pierna de la derecha está hipertrofiada, en tanto la de la izquierda se relaciona con la terminación de un rabo. En esta fase se acentúa la animalidad desde la experimentación. Nuestro artista desarrollará durante el proceso de

*Guernica*, casi una década más tarde, la expresión dramática con su mayor carga e intensidad.



Figura 155: *Metamorphosis II*. París, 1928. Yeso original 23 x 18 x 11 cm. Sp., 67 A (I).MPP.

### 6. 5. Antecedentes de *Guernica*

En el capítulo 4, apartado 2.6.2, seleccionamos grabados de la *Suite Vollard* en los que Picasso no incluye elementos crípticos afines al surrealismo. Decidimos, como ya fuera fundamentado, agrupar en el presente capítulo dichos temas abordando lo que a nuestro criterio, conforma la mitología picassiana. En la figura 156, el Minotauro es guiado por una niña. Los rasgos de la pequeña responden a las múltiples representaciones que Picasso hizo del rostro de Marie-Thérèse Walter. Enrique Mallén se refiere en esta fase a la *femme-enfante* como salvadora.<sup>565</sup>

La niña que guía al Minotauro, lleva una paloma en sus manos. Ave significativa para Picasso, que seguramente remite a las obras que vio de niño, pintadas por su padre. En el grabado, la iluminación es plena en los personajes y se evidencia un detallado tratamiento de volumen en el cuerpo del Minotauro en relación con los personajes que forman parte de la composición. Dos marineros que se encuentran sobre una barca son

---

<sup>565</sup> Citado en Capítulo 4 apartado 2.3.6 de esta investigación.

testigos de la acción. Un joven ubicado en la misma línea, observa fijamente con aire de conmiseración al personaje mitológico ciego.



Figura 156: *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*. París, 1934. Aguatinta, punta seca y materia negra sobre plancha de cobre: 24,6 x 34,6 cm. Bl. 225.

En relación con el *Minotauro ciego*..., Lisa Florman desarrolla un capítulo organizado en torno a la relación del minotauro de Picasso con los escritos de Bataille. Florman describe el ensayo de Bataille, “Soleil pourri”, donde observa que los toros y la ceguera son motivos recurrentes, una coincidencia que -según la autora- parece de máxima importancia. Este artículo fue escrito como parte del especial “Hommage à Picasso” en *Documents* 2. Nº 3 en 1930.<sup>566</sup>

<sup>566</sup>“El ensayo comienza con la distinción de Bataille entre dos visiones diferentes del sol o, como él señala, entre dos soles: por una parte, el sol es elevado y revelador, en cuanto que es el “objeto más abstracto, al que es imposible mirar fijamente”; por la otra, el sol que *es* observado es mutilador y cegador. “Del mismo modo”, escribe Bataille, “que el sol precedente (el que no es mirado) es perfectamente bello, el otro que es examinado puede ser considerado horriblemente feo. En la mitología, el sol examinado se identifica con un hombre que mata a un toro (Mithra), con un buitre que se come el hígado (Prometeo)”. Siguiendo una espantosa descripción del sacrificio mitraico, Bataille añade que el toro yacente está también asociado con el sol cegador –como es, concluye posteriormente, el arte de Picasso”; en, Florman, Lisa Carol. (1999). *Myth and metamorphosis: Picasso's classical prints of the 1930s*. The MIT Press. Massachusetts Institute of Technology. p. 150.

Siguiendo el análisis de la autora, y desde otra arista del problema, se refiere a que en relación a los grabados de Masson con el tema del Minotauro, en Picasso se trata de un sacrificio de significado. La ceguera del Minotauro es consecuencia de la automutilación de la razón, y más que una ilustración sería una representación del sacrificio, es decir, el equivalente del dios sacrificado de la mitología.<sup>567</sup> En este punto la comparación es llevada por Florman a los textos batailleanos y a *El Minotauro* de Masson, grabado realizado en 1934.



Figura 157: *La Minotauromaquia*. París, 1935. Aguafuerte sobre plancha de cobre: 49,8 x 69,3 cm. Ba. 573. Bl.288

En la *La Minotauromaquia*, reaparecen algunos personajes de la *Suite Vollard*: el Minotauro, la mujer torero, el caballo y la niña. El animal mitológico extiende su brazo hacia adelante en actitud de detener a alguien. El monstruo porta el capote de los toreros y con una lanza amedrenta el caballo destripado que porta sobre su lomo a la mujer torero muerta. La niña, en dirección opuesta al Minotauro, sostiene una candela en una mano y en la otra un ramo de flores ilumina el camino del animal mitológico. La figura misteriosa de un hombre barbado que se asemeja a Cristo, asciende por una escalera que está a la izquierda de la composición. Dos mujeres contemplan desde una

<sup>567</sup> *Ibidem*, p.164.



ventana, en lo alto la acción. En el antepecho de las mismas se posaron dos palomas cuyas cabezas están en dirección al hombre que asciende. Entre el cuerpo del Minotauro y el caballo, se percibe el horizonte y un velero en el mar de fondo.

En *Die Minotauromachie von Pablo Picasso*, Sebastián Goeppert y Herma Goeppert-Frank observan que el artista fundió las imágenes del grabado en una visión subjetiva de la realidad:

Picasso [ ] se dio cuenta de que sus obras comenzaban con un repertorio de símbolos derivados de generaciones, épocas y culturas precedentes, para integrarlos mediante la paráfrasis, alteración o perversión, en una retórica pictórica que le permitiría formular una visión totalmente subjetiva de la realidad.<sup>568</sup>

Acordamos con los autores en relación con la visión subjetiva que tiene el artista en su proceso creativo y discrepamos con el argumento que ofrece Florman, cuando asevera que las perspectivas más ostensiblemente personales de Picasso, están completamente impregnadas por las imágenes de otros -sea por Rembrandt o Masson como imagen plástica- o Bataille en los textos. Picasso supo combinar, destruir, fragmentar y volver a componer, apropiándose de otras fuentes, pero siempre componiendo con sus estilos multifacéticos y personales.

Entendemos que en la construcción del objeto artístico se apela a la memoria, donde las imágenes plásticas o literarias cumplen un rol importante. Recordemos lo tratado en el Capítulo 2: para Warburg, la memoria se centra en la fuerza de las personalidades pasionales-fóbicas para crear un estilo artístico. En la expresividad de las imágenes antiguas es donde Warburg encuentra la manifestación de las fobias. En el proceso creativo se produce una selección y fusión de elementos, de modo que subrayamos el argumento de Goeppert y Goeppert Frank, cuando Picasso advierte que sus obras comenzaban con un “repertorio de símbolos derivados de generaciones, épocas y culturas precedentes”. A lo dicho agregamos, que el repertorio mencionado se sintetiza a través de redes que vinculan una época con otra. De este modo, surgen los

---

<sup>568</sup> “Picasso...realized his Works beginning with a repertoire of symbols derived from preceding generations, epochs, and cultures, in order to integrate them, through paraphrase, alteration, or perversion, into a pictorial rhetoric that would permit him to formulate a totally subjective vision of reality”, Goeppert, Sebastian; Herma C. Goeppert-Frank (1987) *Die Minotauromachie von Pablo Picasso* citado en Florman, Lisa, Carol: *Myth and metamorphosis...Op. cit.* p. 238.



prototipos de la antigüedad, las formas pregnantes de lo visto, las ideas vigentes y las imágenes literarias, que inevitablemente pasan por la subjetividad del artista y que a través de este proceso siguen vinculando las redes con nuevas referencias y otras perspectivas. Como consecuencia surgen nuevas formas y recursos plásticos que plasmados sobre el metal, en la tela, en el papel o en la arcilla, aumenta la cadena de referencias. De lo expuesto surge el concepto de fórmula de *pathos* y también la renovación de un repertorio heredado de formas al que dedicamos esta investigación.

En el encriptado discurso que encierra *La Minotauromaquia*<sup>569</sup>, son múltiples las interpretaciones que podríamos realizar. No obstante, nuestro interés se centra en el modo en el que Picasso puede imbricar a personajes mitológicos, en este caso el Minotauro, y relacionarlos con temas vinculados -por una parte- a la corrida de toros como rito sacrificial, representado en la mujer torero y el caballo destripado; y por otro el ascenso a la cruz, el sacrificio de la crucifixión. Picasso logra ensamblar lo profano y lo sagrado en una misma obra, reactualizando de ese modo el tiempo mítico.<sup>570</sup>

En este orden debemos destacar el vínculo que Florman observa en relación con los sacrificios. En 1934, el año del *Asesinato de Marat* y las planchas dedicadas al minotauro ciego de Picasso, Masson se embarcó en una colaboración con Bataille, en un álbum que finalmente se tituló *Sacrifices*. El volumen contenía un ensayo de Bataille y cinco de los aguafuertes de Masson que representaban dioses sacrificados o muertos como: Mitra, Orfeo, Osiris, el “Le Crucifié”, (figura semejante a Cristo con cabeza equina), y el Minotauro.<sup>571</sup>

Por su parte Jackson en su estudio sobre *Guernica*, realiza un vínculo con el bajorrealismo bataillano figurado en el texto “Soleil pourri”. El autor, expresa que tanto Picasso -como los surrealistas- plasman las víctimas anónimas de la guerra circunscribiéndolas en el contexto sagrado de los sacrificios antiguos y del moderno

---

<sup>569</sup>Sobre otras interpretaciones relacionadas al Minotauro, ver “El psicodrama del Minotauro” en Jackson, Rafael. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Alianza Editorial. Madrid.; Dupuis-Labbé Dominique. (2001). “L’arène, lieu de l’amour et du sang”, en *Picasso. Sous le soleil de Mithra*. Fondation Pierre Gianadda. Martigny Suisse. 24 juin au 4 novembre 2001.

<sup>570</sup> Nos referimos a la idea de tiempo mítico según la concepción que desarrolla Mircea Eliade: “Es un Tiempo mítico, un Tiempo primordial (inidentificable con el pasado histórico), un Tiempo original en el sentido de que ha surgido -de golpe- de que no le precedía ningún tiempo, porque no podía existir Tiempo alguno antes de la realidad relatada por el mito”, en Eliade, Mircea. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Traducción: Luis Gil. Editorial Labor. Colombia. p. 54

<sup>571</sup> Florman. (1999). *Op.cit.* p.155.

ritual de la tauromaquia.<sup>572</sup>Vincula de este modo, la aparición de Mitra en la Antigüedad tardía y su continuación según parámetros de la interpretación cristiana con la reinsertión hacia una concepción más amplia de lo sagrado.

### 6. 5. 1. *Guernica* y la mujer trágica

Llegamos al punto de unir en la cadena de referencias de la *Pathosformel* de la Ninfa que venimos siguiendo en la obra de Picasso, la expresión dramática de las mujeres representadas en *Guernica*. La Ninfa del Mediterráneo, la Ménade desenfrenada, darán paso a la mujer trágica, a la animalidad del dolor, al grito lacerante en las mujeres de *Guernica*.

En 1937, el Gobierno de la República Española le encarga a Picasso un mural para ser expuesto en el Pabellón Español, en la Exposición Internacional de París.<sup>573</sup> Probablemente uno de los motivos por los que Picasso no se pronunció hasta 1937 políticamente, fue por ser residente extranjero en Francia, con las consecuencias posibles de ser deportado a su país de origen. La guerra Civil española movilizó a nuestro artista, y particularmente el bombardeo ejecutado por la legión Cóndor, integrada por aviones alemanes e italianos en la ciudad vasca de Guernica. La masacre dejó como saldo la muerte de 2.000 civiles.

Para Calvo Serraller, el Picasso de entre guerras, estableció un vínculo con el Goya de *Los desastres de la guerra*: “allí donde la influencia de Goya sobre Picasso resplandece mejor y más intensamente es en la parte de su obra donde los trazos son menos explícitos, hablo de *Guernica*”.<sup>574</sup> Si nos detenemos en la expresión: “menos explícitos” de Calvo Serraller, entendemos que se refiere a que en *Guernica*, no hay connotaciones políticas directas. Suponemos que la finalidad del artista era poner de manifiesto los horrores de la guerra. No obstante, Picasso no fue interpretado por la crítica en la creación de una obra emblemática para la historia del arte.

---

<sup>572</sup> Jackson. (2003).*Op.cit.* p.241.

<sup>573</sup>Los artistas que expusieron con Picasso para la misma ocasión fueron Julio González, Joan Miró y Calder, artista norteamericano que presentó la fuente de mercurio.

<sup>574</sup>Calvo Serraller: p 66

Un ejemplo de la recepción del momento, fue la realizada por el crítico Anthony Blunt, el 6 de agosto de 1937, en *The Spectator*. La exposición de *Guernica* en el Pabellón Español, expresa para Blunt una mirada aislada y personal por parte del artista malagueño, muy alejada del verdadero acontecimiento político que reflejaba el suceso. En el comentario de Blunt, *Guernica* no representaba

un acto de duelo público, sino la expresión de una conmoción personal que en modo alguno demuestra que Picasso haya comprendido la significación política de *Guernica*. El pueblo español quedará agradecido por el apoyo de Picasso pero no consolado por la pintura.<sup>575</sup>

Entre la crítica de Blunt y las múltiples interpretaciones y lecturas que se hicieron de la obra, Picasso expresó en mayo de 1937:

Siempre he creído y creo aún que los artistas que viven y trabajan según valores espirituales, no pueden y no deben permanecer indiferentes ante el conflicto en el que los más altos valores de la humanidad y la civilización están en juego.<sup>576</sup>

No nos sorprende que las fuerzas antagónicas y polaridades plasmadas en la obra, hubiesen producido reacciones diferentes. La cuestión es que nuestro artista desarrolló y amplió recursos plásticos que estaba utilizando, como la violenta distorsión de los cuerpos y la fragmentación heredada del Cubismo. Por otra parte, el Surrealismo dejó sus huellas en el artista y esto es posible identificarlo en los símbolos utilizados, en lo que vemos y en lo que se oculta o sugiere. En *Guernica* encontramos, a las víctimas y al verdugo silenciado. El conjunto nos conduce a una visión apocalíptica de la existencia humana.<sup>577</sup> Muy probablemente la clave la encontremos en la fusión de elementos del pasado comulgando con el presente.

---

<sup>575</sup>Blunt, Anthony.(2003). “Art en Paris”, citado en: Ginzburg, Carlo: “La espada y la bombilla. Una nueva lectura del *Guernica*”, en AAVV: *Historias inmortales*. Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores. Barcelona. p. 356.

<sup>576</sup>“*J'ai toujours cru et crois encore que les artistes qui vivent et travaillent selon des valeurs spirituelles ne peuvent pas et ne doivent pas demeurer indifférents au conflit dans lequel les plus hautes valeurs de l'humanité et de la civilisation sont en jeu*”, en AAVV. (1971).*Picasso Métamorphoses et unité*. Texte de Jean Leymarie. Édition d'Art Albert Skira Genève. p. 100.

<sup>577</sup> Antacli, Paulina L. (2007). “*Guernica: polaridad entre la vida y la muerte*”, en AAVV: *El delineador que escribe los cuerpos*. Editor Marcelo Massa. Córdoba, p. 18.

El *Guernica* -a 77 años de su creación- es una obra que actualiza su sentido cada vez que se presenta a debate. Andrea Giunta describe la obra homónima como una imagen-manifiesto, en tanto que la imagen representa una evaluación, una toma de posición y una propuesta [ ]. El *Guernica* ofrecía una respuesta a un problema latente y persistente: cuál era la forma de unir el arte con la política en el contexto de la guerra civil y en el de la guerra mundial que se anunciaba en todos los acontecimientos.<sup>578</sup> Esto es, que *Guernica* sintetiza una situación estética y política.

Carlo Ginzburg proporciona una mirada renovada para la obra. En el ensayo “La espada y la bombilla. Una nueva lectura de *Guernica*”, el autor parte de la afirmación que Picasso le hace a Brassai en 1937, citado en el capítulo 4 de nuestra investigación. El historiador italiano observa que una investigación sobre el hombre creador puede ser de importancia para el estudio del hombre en general.<sup>579</sup> Ginzburg aborda la gestación del mural, no la recepción a lo largo del tiempo y advierte que en la obra -ícono del arte antifascista- está ausente el fascismo. El citado autor alude a las resonancias clásicas de *Guernica* y al anacronismo en relación con la espada rota del soldado que yace en el suelo, y la lámpara eléctrica. Esta cuestión nos aproxima al Atlas *Mnemosyne* en cuanto a la concomitancia de elementos heterogéneos. En uno de los bocetos realizado el 1º de mayo de 1937, Picasso dibuja un soldado con casco, que en la versión definitiva se eliminará. Como podemos observar, una mujer se asoma desde una ventana y alumbra la escena con una candela. En los estudios preliminares descartará el casco, conservará la mujer que alumbra, y agregará también una lámpara eléctrica-ojo-sol a la que nos dedicaremos más adelante.

---

<sup>578</sup> Giunta, Andrea. (2009). *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*. Editorial Biblos. Buenos Aires. p.12.

<sup>579</sup> Ginzburg, Carlo. (2003). “La espada y la bombilla. Una nueva lectura del *Guernica*”, en AAVV: *Historias inmortales*. Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores. Barcelona. p. 354.



Figura 158: Boceto para *Guernica*. 1º mayo 1937. Dibujo en crayón sobre tabla: 53 x 64 cm. Z. IX, 10.

Como es bien sabido, *Guernica* ha sido interpretada y estudiada por un importante número de especialistas. En nuestro estudio, buscamos realizar un aporte con la ampliación del repertorio de la fórmula de *pathos* en la representación que Picasso hace de la mujer. En *Guernica* se produce una fusión entre la mujer trágica y el *pathos* del sufriente, que incluyó Warburg en el Atlas *Mnemosyne*.

En el panel 5 del Atlas, el historiador agrupó imágenes de la copia romana del grupo florentino de Níobe del S.IV o del S. I a.C. También a Medea presenciando la muerte de sus hijos, reproducción de pintura mural de Herculano, 45-79 d.C., o el Rapto de Proserpina, fragmento de un sarcófago romano, 140-150 d. C, entre otras. El laboratorio de imágenes que representa este panel sintetiza la furia, el padecimiento, el dolor y la pérdida.

En el panel 40 (figura 159), la descripción que propone Warburg es: “irrupción del temperamento antiguo [ ], Matanza de los inocentes ¿Madre enfurecida? Exceso de fórmulas *pathos*”<sup>580</sup> allí, el historiador hamburgués agrupa desde un grabado, del relato

<sup>580</sup> Warburg, Aby. (2010). *Op. cit.* p. 70.

bíblico de la matanza de los inocentes según Rafael, hasta escenas mitológicas, según las *Metamorfosis* de Ovidio.

Nuestro interés está centrado en el exceso de la fórmula de *pathos* del panel 40 y la semejanza en relación con la obra que estamos estudiando. Sostenemos aquí, que la semejanza con *Guernica* se relaciona al efecto que proporciona la observación del panel 40 con el exceso de las fórmulas y a la iconografía desarrollada por nuestro artista para expresar la destrucción, el caos y la matanza.



Figura 159: Atlas *Mnemosyne*. Panel 40

En el panel 41 aparecen el *Pathos* de la destrucción, el sacrificio y la ninfa como bruja. Todas estas, fórmulas de agresión y sacrificio en temas paganos, nos remiten a la inclusión de estos temas y los religiosos por parte de las poéticas surrealistas. El Atlas vincula imágenes que por cadena de asociaciones nos permiten unir el padecimiento del Laocoonte, el llanto de Níobe<sup>581</sup> y la furia de Medea con las mujeres de *Guernica*. El elemento común, es la fusión de histeria y dolor. Como analizaremos en la última Crucifixión de 1938.

La mujer trágica, es un nuevo aporte del artista malagueño que amplía los registros de la fórmula de *pathos* y suma a la desmesura de la mujer histérica que hemos tratado en el presente capítulo, la irracionalidad del dolor ante la pérdida, el caos y la destrucción. Nuevamente remitimos aquí a la experiencia que tuvo Picasso en Pompeya cuando pudo observar los cuerpos eternizados debajo de la lava, en el interior de sus viviendas. También podemos pensar en la alegoría de la mesa verde de los políticos donde se promueven y ejecutan las cuestiones de guerra y tratados de paz (entre paredes, en el interior y no fuera, en campos de batalla). La tragedia se desata en el interior. Por otra parte, nuestro artista utiliza la técnica de grisalla en claves tonales alta, media y contrastada, lo cual le otorga al mural, mayor dramatismo y un atronador efecto de bombardeo por los contrastes de planos en blancos intensos, grises y negros.

---

<sup>581</sup>Níobe fue transformada en una roca que lloraba, luego de que Apolo matara a sus siete hijos varones de un flechazo y Diana a sus siete hijas mujeres. Homero señala que son seis varones y seis mujeres, Ovidio, siete y siete. Ver Hansen, William. (2011). *Op. cit.* p. 424.





Figura 160: *Guernica*, París 10 de mayo- 4 de junio de 1937. Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Z. IX, 65. MNCARS

En cuanto al espectador de esta tragedia, el *voyeur* de las alegorías picassianas es, según Juan Antonio Ramírez, tratado como cómplice del verdugo.<sup>582</sup> Escuadras de aviones alemanes, bestias depredadoras de metal que no están presentes en la obra, sólo queda un aterrador y descarnado resultado.

En la opinión de Jackson:

*Guernica* representa un mundo siniestro en el que todo sucede al revés de cualquier conducta lógica. [ ] los inocentes son aniquilados, la corrida transcurre en un interior, el caballo es atravesado por la vara del picador, el torero yace en la arena, el toro permanece vivo y desafiante, etc.<sup>583</sup> Esto pone de manifiesto con claridad la identificación del artista malagueño con las poéticas surrealistas.

En la estructura compositiva piramidal, sumamos a los elementos que menciona Jackson, a la mujer trágica, representada en la madre con el niño muerto (a la izquierda) y la mujer desesperada con ambos brazos elevados, de la derecha. Una tercera figura femenina tiene el cuerpo inclinado en dirección al soldado muerto que empuña una

<sup>582</sup>Ramírez, Juan Antonio. (1994). *Picasso. El mirón y la duplicidad*. Alianza Editorial. Madrid. p.50.

<sup>583</sup> Jackson. (2003). *Op. cit.* p. 252.

lanza quebrada, una flor y al caballo destripado. La mujer ha desgarrado su vestimenta porque se observan los pechos desnudos. En el plano superior de la figura femenina, otro perfil de mujer con quinqué ilumina la tragedia ocurrida.

Las bocas de las cuatro mujeres, el soldado muerto, el caballo/yegua y el toro tienen sus bocas abiertas en grito de dolor, asombro, desesperanza o bramido; solo el niño muerto tiene su boca cerrada. Los mencionados elementos expresivos sumados a los blancos, negros y grises, hacen más descarnada la escena. Los gritos reales en los personajes representados con vida, o los silenciados por la muerte, para quien mira la composición, resultan ensordecedores. La expresión de los cuerpos transmuta hacia el *pathos* del sufriente.

Las pasiones desatadas, en clave de destrucción y muerte que observamos en la composición, nos hacen reflexionar sobre el problema de la representación de las masacres. Todo recurso plástico resulta insuficiente para expresar el padecimiento de las víctimas inocentes. Sin embargo, la obra homónima nos permite acceder a un *Denkraum*, un espacio para el pensamiento, concepto warburgiano abordado en el Capítulo 2. La distancia para el pensamiento posibilita enfrentarnos a los horrores de las masacres:

las masacres y los genocidios como objeto de la historiografía y de la figuración estética plantea obviamente la cuestión del *Denkraum*, ya que pocos *topoi* se le pueden comparar en cuanto a la presencia radical de la muerte en el tejido de sus significados.<sup>584</sup>

Picasso, sin abandonar la poética surrealista, aborda el bombardeo del pueblo vasco de Guernica y nos sumerge en aguas oscuras y profundas, tan violentas como turbias. Nos hace masticar el polvo de los escombros, y respirar el aire denso de un bombardeo programado para las 16:40 horas, que genera una masacre sobre víctimas inocentes.

---

<sup>584</sup> Burucúa, José Emilio; Kwiatkowski, Nicolás. (2014). "Cómo sucedieron estas cosas". Representar masacres y genocidios. Katz Editores. Buenos Aires. p. 20

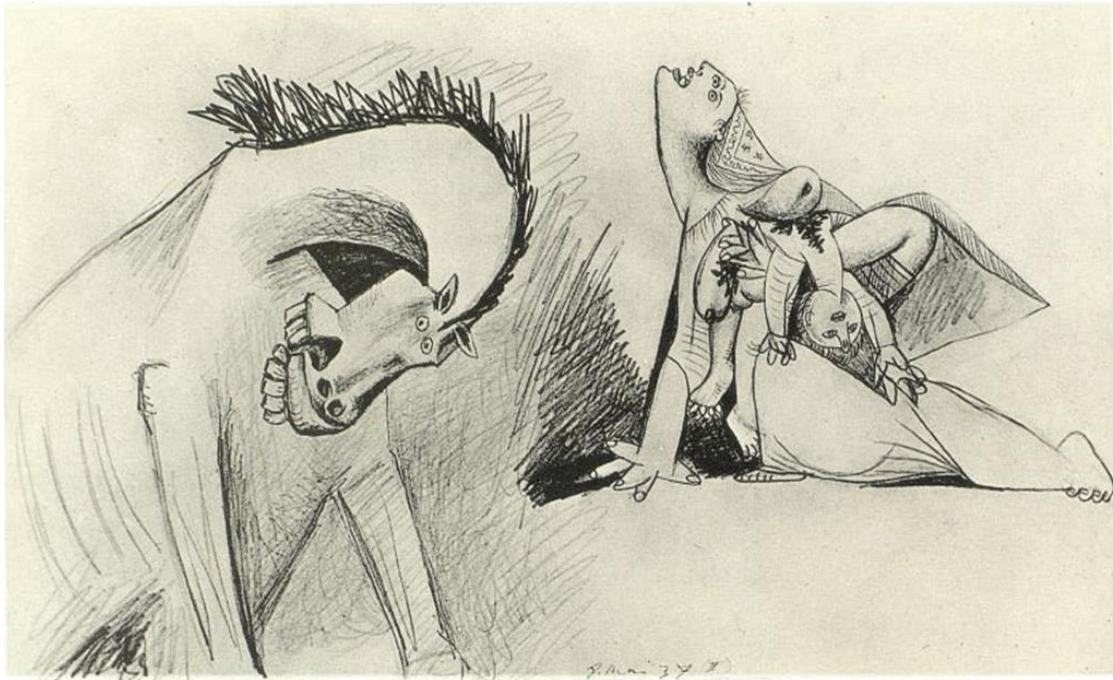


Figura161: Boceto nº 13, 8 de mayo de 1937: lápiz sobre papel, 24 x 45 cm. Z. IX: 12

Continuaremos con el estudio de los elementos que integran la obra, centrandó ahora nuestra atención en el caballo herido, cuya cabeza vuelta hacia el toro -a la izquierda- es el vértice de una pirámide. Se sabe que en la lidia el caballo es el que generalmente suele recibir la embestida del toro, y como consecuencia puede ser destripado ante el ataque. En *Guernica*, el caballo ha sido herido por una lanza, y relincha con una lengua punzante. Veinte años antes de realizar esta obra maestra, nuestro artista dibujaba un caballo destripado. La cabeza elevada hacia arriba, presenta una similitud con la madre desesperada de la figura 161. En el mismo boceto, observamos que el caballo manifiesta furia, mientras que en la figura 162, la bestia agonizante se desploma en el suelo con el pescuezo enhiesto y el hocico hacia arriba.



Figura162: *Caballo destripado*. Barcelona 1917. Carboncillo sobre lienzo 80,2 X 103,3 cm.  
Z.III: 70

Otro tanto sucede con la madre del niño muerto de la figura 163 (fragmento), quien presenta una curvatura similar a la bestia. La ambivalencia de la furia, el dolor y la desesperación de la madre por un lado y el cuerpo inerte del niño por el otro, nos permite comprender la apropiación y el uso por parte de Picasso de las fórmulas del pasado.

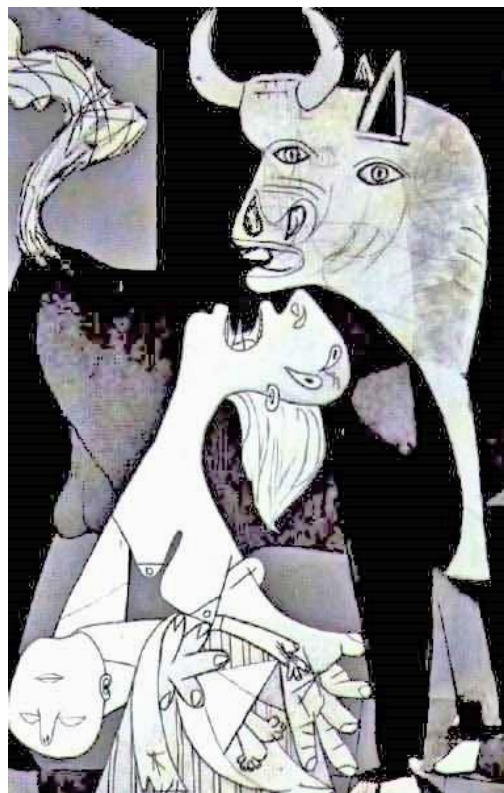


Figura 163: *Guernica* (fragmento)

La iconografía picassiana apela en este caso a fórmulas plásticas que permiten asociar la agonía del animal con la desesperación de la madre. Si comparamos las obras que estudiamos desde 1925 hasta el año 1937, nos preguntamos ¿cómo es posible que el goce y el dolor puedan ser representados en una misma actitud corporal? La respuesta al interrogante legítima nuestra hipótesis y esto es: a las fórmulas latentes del pasado se les atribuyen significados diferentes, pero siempre relacionados con las pasiones humanas. Ejemplos de lo señalado los encontramos en la Magdalena de *La crucifixión* de 1930, o en la madre con el niño difunto de *Guernica*.

En el detalle de la figura 163, localizamos el grito lacerante de la madre debajo del toro que en acción refleja emite un bramido, acentuando un conjunto de pasiones sin control. Dolor, furia e ira ante la muerte.

A propósito de las connotaciones de la figura del toro en la obra que estamos analizando, Juan Antonio Ramírez, compara la pintura de Picasso con un violento y legítimo toro:

símbolo esencia y sustancia de todo lo que de más oscuro y turbulento hay en las raíces más finas y profundas del espíritu humano, `el pensamiento subconsciente´, y en verdad, el cubismo en este caso no es otra cosa que el hueso mismo de ese toro podrido, el hueso blanquísimo, el hueso que se ve.<sup>585</sup>

---

<sup>585</sup>Ramírez .(1994). *Op. cit.* p. 45



Figura 164: Boceto n° 13, 8 de mayo de 1937: lápiz sobre papel, 45 x 24 cm. Z. IX: 16

En el boceto N° 13 (figura 164), una mujer asciende o desciende por la escalera en actitud desesperada y nuestro artista apela al recurso de la cabeza hacia atrás. El niño muerto está contra su pecho, mientras la sangre se desliza por los dedos de la madre y la cabeza del niño. Mayor desesperación encontramos en el boceto N° 36 (figura 165), donde la bestialidad del dolor se desgrana de este dibujo. Los ojos con forma de gotas-lágrimas, la lengua punzante y los dientes expuestos, ponen de manifiesto que sin duda estamos ante una *Pietà*-desquiciada, con un *pathos* común en relación con los bocetos que venimos estudiando.



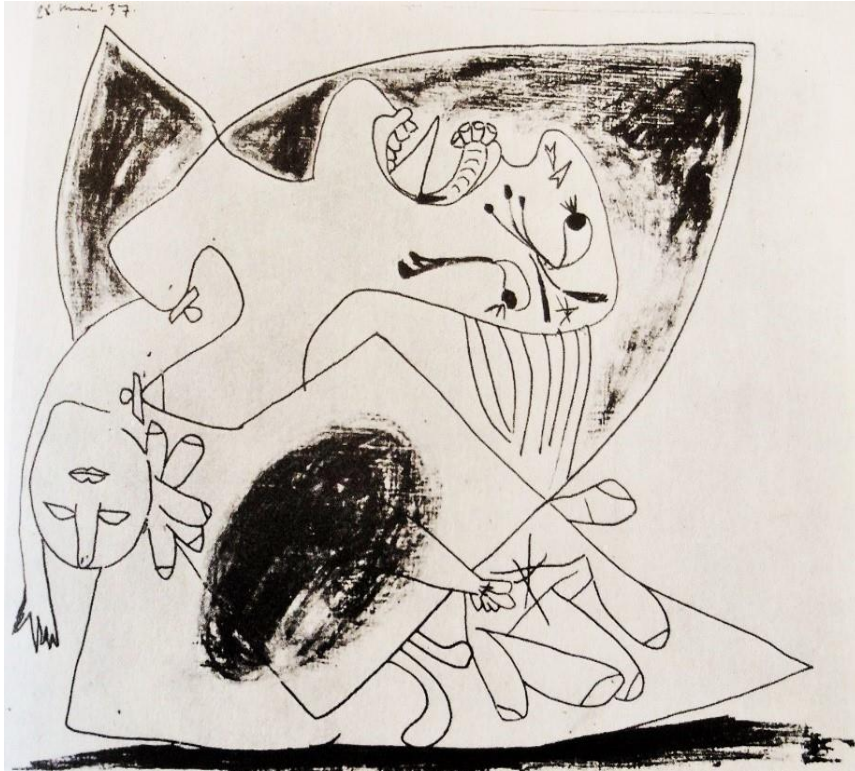


Figura 165: Boceto nº 36, 28 de mayo de 1937: lápiz, pastel y agrada gris sobre papel, 23 x 30 cm. Z. IX: 38



Figura 166: *Guernica* (fragmento).





Figura 167: *Guernica* (fragmento).

De los personajes femeninos, la mujer del quinqué, plano superior derecho de la composición (figura 166), reviste cierto misterio. Como señala Brendel<sup>586</sup> refiriéndose a la larga vida de los símbolos auténticos y la posibilidad de insertarlos como en sueños, en situaciones diferentes, con una forma clásica que asumiría la parte del coro de la tragedia griega. Interpretamos que el autor se refiere a que el coro de la tragedia en el Ditirambo se dirige al *thymele* (θυμέλη), al altar del sacrificio.

La mujer se asoma al interior por una ventana y, estupefacta, ilumina con un quinqué la acción dramática. Junto al rostro alargado y proyectado podemos observar una mano con dedos crispados entre dos esferas con extremos de cuchillas, iconografía utilizada por el artista para representar los pechos. El quinqué está situado en el centro de la composición, probablemente como valor simbólico que otorga la luz-esperanza que se incorpora con un personaje femenino que viene del exterior.

En el plano inferior a la mujer con quinqué (figura 167), otra mujer parece dirigirse al centro de la escena arrastrándose y apoyando una mano sobre su pierna izquierda, aparentemente herida. El cuerpo de la misma, fue víctima de una agresión, y la actitud corporal es de desasosiego y desconsuelo.

---

<sup>586</sup> Citado en Ginzburg. (2003). *Op. cit.* pp. 360-361.

La mujer ubicada a la derecha en el plano compositivo (figura 156), es víctima de una explosión, por las llamas-dentelladas que se observan alrededor. Ella está cayendo estrepitosamente porque la superficie que la contenía se ha derrumbado. Se puede advertir el movimiento de cabello ante la caída y las manos están tensas y abiertas como si pudiera encontrar una posibilidad de salvación.

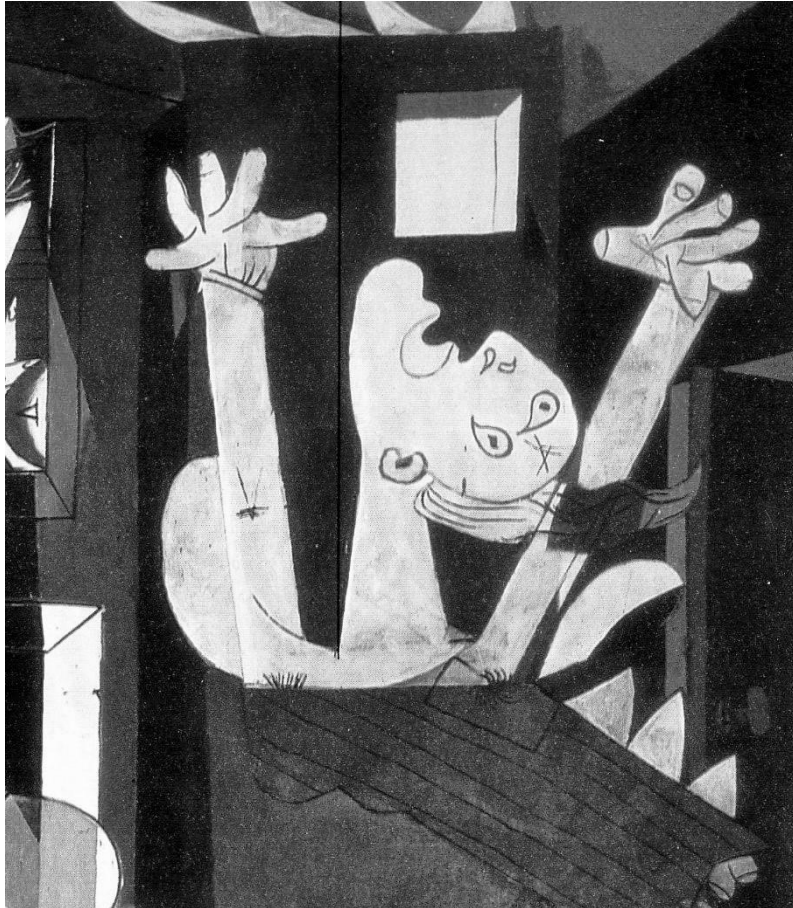


Figura 168: *Guernica* (fragmento).

Restan dos elementos que nos interesa abordar en la composición (figura 169): un ave apenas contrastada que está ubicada sobre una mesa, en un plano posterior al toro y a la altura de la cabeza del mismo. El ave tiene un ala rota y el pico abierto apuntando hacia arriba. ¿Será una paloma?, ¿un símbolo de la paz inexistente?. El ave emite un chillido por el ala quebrada o por la libertad perdida. Por último, un sol-ojo-lámpara se encuentra ubicado en posición cenital sobre el caballo. Existen distintas interpretaciones al respecto, por ejemplo las que relacionan la lámpara eléctrica con el avance científico y tecnológico. Por otra parte, se le adjudican otras connotaciones como en el estudio que

realiza Carlo Ginzburg. A propósito, el historiador italiano realiza un aporte cuando se refiere a que especialistas en Picasso analizaron el vínculo de *Soleil Pourri* de Bataille con el culto mitraico, sin detenerse en la referencia que vincula el arte moderno de Picasso, como sol podrido (*soleil pourri*). Estos vínculos son el sol de mediodía como una de las más altas concepciones vinculadas a la espiritualidad del hombre, el sol productivo vinculado con el arte clásico y el sol podrido con la pintura moderna, en particular de Picasso.<sup>587</sup> El historiador italiano señala que el texto de Bataille (aparecido en el n° 2 de *Documents* en 1930, número que fue organizado por Carl Einstein en Homenaje a Picasso), hizo mella en nuestro artista por ser el destinatario nominal, e incidió también en la inclusión de un sol-ojo-lámpara que dispuso estratégicamente en la composición.



Figura 169: *Guernica* (fragmento).

<sup>587</sup> Ginzburg, (2003). *Op. cit.* p. 382.

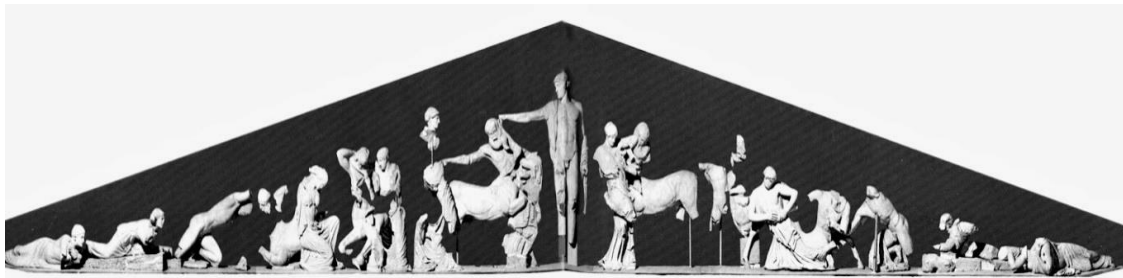


Figura 170: Frontón occidental del Templo de Zeus en Olimpia: *Apolo arbitrando el combate de centauros y lapitas*. 470 y 455 a.C.

Resulta suficiente observar el conjunto del frontón occidental del Templo de Zeus en Olimpia: *Apolo arbitrando el combate de centauros y lapitas* (figura 170), para relacionar la construcción de frontón con el tipo de composición triangular de *Guernica*, como lo hizo Calvo Serraller<sup>588</sup>. Siguiendo esta línea, Jackson compara el mural picassiano con la *Gigantomaquia* del altar de Zeus en Pérgamo, en el que se aprecia la tensión de la lucha y el caos. En ese marco, el autor hace referencia al texto de Leiris “Faire part”: “en un recángulo blanco y negro, tal como se presenta ante nosotros la tragedia antigua, Picasso nos envía nuestra propia esquila: todo lo que amamos está a punto de morir.”<sup>589</sup>

En relación con lo estudiado en el capítulo 4, y debido a las apropiaciones que realiza nuestro artista, es inevitable volver nuestra mirada hacia la antigüedad, aunque *Guernica* continúa vigente como imagen de rechazo ante los atentados y guerras. Como observa Giunta constituye un “símbolo de identificación colectiva”<sup>590</sup>.

Picasso tiene una posición tomada sobre la función que cumple el artista dentro de la sociedad como actor político:

¿qué cree que sea un artista? ¿Un imbécil quién tiene sólo ojos si es pintor, orejas si es músico, o una lira en todos los pisos del corazón si es poeta, o incluso, si es boxeador, solamente músculos? Por el contrario, es un ser político, constantemente alerta ante los desgarradores, violentos o piadosos acontecimientos del mundo [ ] No, la pintura no está hecha para decorar los

<sup>588</sup> Ver en Calvo Serraller, Francisco. (1999). *El Guernica de Picasso*. TF Editores. Madrid. pp. 23-24

<sup>589</sup> Jackson. (2003). *Op. cit.* p. 263.

<sup>590</sup> Giunta. (2009). *Op.cit.* p. 21.

apartamentos. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo<sup>591</sup>

En *Guernica*, el *pathos* anida en la actitud y expresión de los cuerpos dislocados, alejados de una posible semejanza con las formas canónicas de la Antigüedad clásica, pero muy próximo a la herencia antigua. Warburg remite a la mencionada herencia en la introducción del Atlas *Mnemosyne* cuando nombra a los *engramas* de la experiencia pasional: “en la región de la agitación orgiástica de masas hay que buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo.”<sup>592</sup> A nuestro entender, aquí radica la clave de la vigencia del mural, que fusiona la tragedia del pasado, con la del presente del artista malagueño, la dura experiencia de una guerra civil y el futuro incierto. Por lo expuesto, *Guernica* es una apoteosis sobre el atropello de los profanadores y sobre los crímenes del verdugo.

### 6. 5. 2. Las Dolorosas de *Guernica*: ojos-lágrimas

En este punto podemos afirmar que la fórmula de *pathos* de la Ninfa, es atravesada por múltiples transformaciones que convergen finalmente en las mujeres trágicas de *Guernica*. Como hemos visto el recurso de la cabeza echada hacia atrás de la madre con el niño muerto y la mujer entre llamas, configura una fórmula que utiliza el artista malagueño para desarrollar una situación límite. Otro de los recursos que utiliza nuestro artista son los ojos lágrimas.

Sobre la expresión de las mujeres que lloran con ojos-lágrimas, Juan Antonio Ramírez desarrolla una interpretación que inicia con las dos mujeres representadas en *Guernica*, la madre con el niño de la izquierda y la mujer con los brazos en alto de la derecha, cuyos ojos tienen formas de lágrima. El autor menciona otras obras como

---

<sup>591</sup> Declaración de Picasso realizada en marzo de 1945; en, AAVV. (1971). *Picasso Métamorphoses et unité*. Texte de Jean Leymarie. Édition d'Art Albert Skira, Genève. p. 115 : "Que croyez-vous que soit un artiste? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre, des oreilles s'il est musicien, ou une lyre à tous les étages du cœur s'il est poète, ou même, s'il est boxeur, seulement des muscles ? Bien au contraire, il est en même temps en être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde [ ]. Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi."

<sup>592</sup> Warburg, Aby. (2010). *Op. cit.* p. 3

desarrollo de un asunto iconográfico independiente y que tienen como protagonista a Dora Maar.<sup>593</sup> Picasso representa a Maar, en retratos como la mujer que llora. Cabe aclarar que Maar fue autora de las fotografías del proceso de *Guernica*.

En torno a la representación del *pathos*, Ramírez observa la preocupación del mundo grecorromano por la representación de los afectos. Como ejemplo señala que el *Laocoonte* (figura 171), a pesar del patetismo y la intensidad de su dolor, no tiene lágrimas. Picasso, como heredero de las tradiciones iconográficas, expresó en una carta dirigida a un amigo de la Llotja su admiración por *La Dolorosa de las manos abiertas* (figura 172) y *La Dolorosa de las manos cerradas* de Tiziano, expuestas ambas en el Museo del Prado.<sup>594</sup> Las Dolorosas de Tiziano deben haber producido tal impacto en el joven Picasso, que al cabo de tres décadas utilizará un recurso similar para plasmar la angustia y el desasosiego interior. Las dolorosas picassianas estarán presentes en *Guernica* y posteriormente en la serie de retratos titulados *Mujeres que lloran*.

Las lloronas de Picasso mostrarían, pues, un intenso dolor humano aumentado por la furia brutal de la animalidad ancestral. Se diría que las lágrimas humanizan la fuerza de las bocas o que éstas, con sus colmillos feroces, bestializan la humanidad del llanto.<sup>595</sup>

---

<sup>593</sup>Dora Maar (Henriette Théodora Markovitch) hija de madre francesa y padre yugoslavo. Su infancia transcurrió en Argentina y su juventud en el París de entreguerras. Se conocieron con Picasso en 1936 cuando Dora tenía 29 años y Picasso 54. Fue amante de Georges Bataille, amiga de Breton o Eluard, fotógrafa como Brassai y pintora. Formó parte del círculo de los surrealistas.

<sup>594</sup>Ramírez, Juan Antonio. (2003). "Historia de unas lágrimas" en *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela. Madrid. pp. 245-246.

<sup>595</sup>*Ibidem* p. 265-266.





Figura 171: *Laocoonte*. Grupo escultórico (detalle) Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas. 40-30 a. C. Patio Octógono. Museo Vaticano.



Figura 172: *Dolorosa con las manos abiertas*. Tiziano, Vevellio di Gregorio. 1555. Óleo: 68 x 53 cm. Museo Nacional del Prado.

El patetismo metafórico se incrementa con el peso de las lágrimas que nuestro artista representa, vinculadas, en la interpretación de Ramírez, con gotas de Mercurio, y



con la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder<sup>596</sup> colocada en el Pabellón de la República. En uno de los extremos de la fuente colgaba un cartel de alambre con la palabra *Almadén*.<sup>597</sup>



Figura 173: *Cabeza de mujer llorando con pañuelo*, 1937. Óleo sobre lienzo: 92 x 73 cm. MNCARS.

En la figura 173, consideramos las lágrimas, como si fueran de mercurio, tal como lo observa Ramírez. Los ojos están representados por dos cuencos que convergen. De los mismos caen pesadas lágrimas. La mujer muerde el pañuelo con desesperación. El clima de estos retratos surge en los estudios que fue desarrollando nuestro artista para

---

<sup>596</sup> Calder fue el único artista extranjero que participó en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París.

<sup>597</sup> Ramírez observa que el verdadero título de la fuente de Calder tendría que haber sido *Almadén* debido a que proclamaría el triunfo de la causa republicana. *Guernica* se refería a la barbarie fascista y la fuente de Calder remitía a Almadén, pueblo minero perteneciente a la provincia de Ciudad Real en la comunidad de Castilla-La Mancha, que había resistido una ofensiva del ejército franquista en marzo de 1937. El tema fue ampliamente desarrollado en la conferencia a la cual la autora de la presente tesis tuvo la oportunidad de asistir, titulada: “Guernica frente a Almadén” a cargo de Ramírez en Febrero de 2009, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. Ver Ramírez, Juan Antonio. (2013). “Historia de unas lágrimas” en *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela. Madrid.

los personajes que integrarían el Guernica y que fue descartando, o que como en el caso de *Mujeres que lloran*, se inicia una serie paralela. Los colores ocres y violetas presentan un alto grado de saturación, lo que posibilita un mayor contraste y dramatismo, cuestión similar observamos en la figura 174, y que trataremos oportunamente.

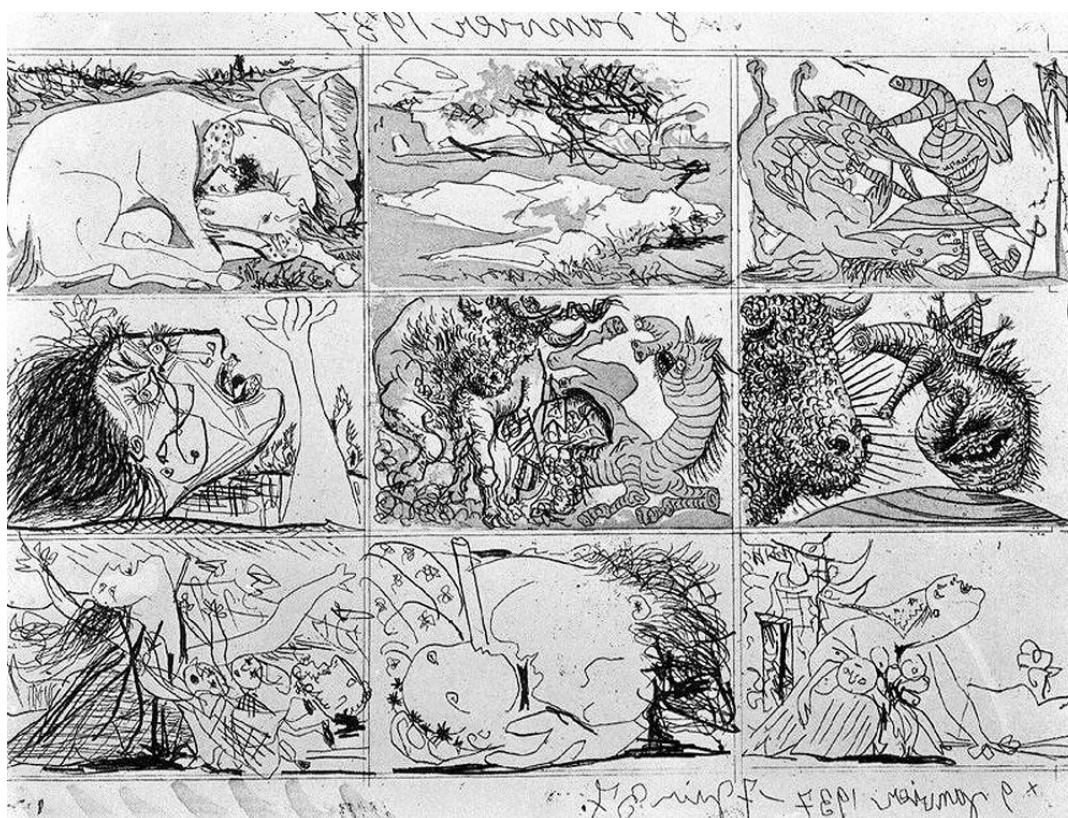


Figura 174: *Sueño y mentira de Franco*. París, 1937. Aguafuerte y aguatinta: 31,4 x 42 cm. Bl. 298.

En enero de 1937, Picasso realiza dos aguafuertes en las que documenta su oposición ante el franquismo, tituladas, *Sueño y mentira de Franco*, acompañados de un poema surrealista escrito por el artista. *Sueño y mentira de Franco I*, es un aguafuerte y aguatinta que realiza el 8 de enero, y *Sueño y mentira de Franco II*, fechada en la parte inferior el día 8 y 9 de enero, seguido de un guión, 7 de junio de 1937. La plancha está dividida en nueve compartimentos: “la idea de Picasso, al ejecutar dichos grabados era la de reproducir cada una de aquellas escenas en forma de tarjeta postal para venderlas en provecho de los soldados del Ejército de la República.”<sup>598</sup> Las precisiones de las fechas que consigna Palau i Fabre son de relevancia, debido a que la culminación de la plancha la hizo después del bombardeo de

<sup>598</sup>Palau i Fabre, Josep. (1979). *El Guernica de Picasso*. Editorial Blume, Barcelona. p. 13.

Guernica y de la obra homónima, cuya ejecución la realizó entre el 1º de mayo al 4 de junio.

Picasso despliega la fórmula de *pathos* del sufriente, repitiendo el tipo iconográfico de la mujer que llora. En la segunda viñeta de la izquierda, en la hilera del medio, una mujer de perfil con los cabellos alborotados y lágrimas en los ojos, eleva un brazo hacia arriba en señal de protesta. En la primera viñeta de la última hilera, una madre con dos niños muertos eleva brazos hacia arriba agobiada por la tragedia, los ojos como lágrimas que acabamos de citar y la misma expresión de la mujer con el niño muerto de *Guernica*. La mujer de la última hilera de la derecha, tiene un niño muerto en su regazo y se arrastra por el suelo gritando, hacia arriba. Si bien, como fue aclarado más arriba, el grabado no estuvo pensado en secuencia, en la última viñeta del grabado localizamos el lamento de las dos madres de los extremos de la hilera que confluyen en una maternidad trágica, en la cual madre e hijo yacen muertos.



Figura 175: *La suplicante*, París 1937. Aguada y tinta china sobre madera 24 x 18,5 cm MPP.

En *La suplicante* (figura 175), identificamos a una dolorosa picassiana. El grito punzante de la mujer nos traslada a la imagen de la Virgen Dolorosa que seguramente Picasso vio en las procesiones de Semana Santa o en la Iglesia de Santiago Apóstol, donde fue bautizado, próxima a la Plaza de la Merced y a metros de su casa<sup>599</sup>. La dolorosa figura está vestida con paños de terciopelo negro pesado, a la manera de las Dolorosas que sacan de las cofradías en las procesiones. El manto representado en planos geométricos es violeta, color simbólico en la cuaresma cristiana. El pecho asoma de una suerte de desgarradura en la blusa facetada. Lleva un pie descalzo y sus manos exhiben nudosas protuberancias. Los ojos, sin lágrimas en esta obra, tienen forma de gotas. A pesar del hieratismo de la figura femenina, el artista logra expresar la desesperación y el espanto.



Figura 176: *Piedad*, Iglesia de Santiago Apóstol Málaga, 2014.

---

<sup>599</sup>La casa natal de Picasso está ubicada en la Plaza de la Merced Nº 15; fue declarada, el 25 de marzo de 1983, por el Ayuntamiento de Málaga, Monumento Histórico-Artístico. En el mismo edificio se encuentra la Fundación Picasso Casa Natal, creada el 26 de febrero de 1988, cuyo objetivo es estudiar y difundir la obra de Pablo Picasso. En el último piso del edificio funciona un importante Centro de Documentación especializado en la obra del artista malagueño.





Figura 177: *Virgen Dolorosa*, Iglesia de Santiago Apóstol Málaga, 2014.

## 6. 6. El paroxismo y la furia desenfrenada

El último trabajo que analizaremos en esta investigación es un dibujo, *La crucifixión* (figura 179), realizado el 21 de agosto de 1938, donde la mujer trágica que venimos siguiendo de *Guernica* y las dolorosas picassianas de la serie *Mujeres que lloran*, transmutan la expresión en histeria y desasosiego.

En el dibujo identificamos una figura femenina ubicada en el centro, en la misma línea de la cruz, con características similares a la bailarina de la izquierda de *La Danza*, por la pronunciada curvatura hacia atrás. En nuestra interpretación, esta representa una Ménade-Magdalena desnuda semejante a la de las figuras 137, 138 y 139, con la diferencia que lleva un calzado con tacones.

El drama se circunscribe a tres personajes, encabezado por el crucificado Cristo - centrado en la parte superior- y la Ménade-Magdalena en la inferior, suspendida de los testículos del crucificado. Un misterioso personaje sin torso ni piernas, con cabellos ralos, ojos desorbitados y boca semejante a *Mujer sentada en sillón rojo*, extiende su brazo izquierdo hacia arriba en dirección al brazo en cruz del Cristo y el brazo derecho

hacia la lanza que lo hiere. Advertimos que la herida ya está en el cuerpo y la punta de la lanza es retirada por el centurión-picador. El fluido que brota del lado izquierdo del crucificado cae en la boca dentada del personaje desesperado de la izquierda. Podríamos decir que el drama se modera en la composición, con una especie de sol-barrilete romboide con manchas negras en el centro del mismo, que se encuentra dispuesto junto al personaje de la izquierda. Hacia la derecha, el centurión picador, imperturbable y con los ojos cerrados, lacera el cuerpo del crucificado con una lanza en el costado derecho. El dibujo del caballo remite a un animal de buen porte con cabeza de caballo de madera infantil; el tipo de dibujo ingenuo con trazo firme y calmo, no corresponde al drama que se representa. Paradójicamente, y como ejemplo de lo descrito, la cabeza del crucificado está de perfil a la derecha y hacia arriba. De la boca abierta asoma una lengua en forma de llama, falo o cuchilla y su gesto es de dolor lacerante. Encontramos la misma expresión de la mujer con niño muerto y la mujer del extremo izquierdo y derecho de *Guernica*.

La cruz tiene la base en el tronco de un supuesto árbol que no está centrado en la composición, la parte superior con una tabla cruzada está centrada y la inferior se compensa -como decíamos- con el cuerpo de Magdalena suspendida, en el eje vertical. Las piernas del crucificado están desviadas hacia la derecha, probablemente por la fuerza que impone la acción de la Ménade-Magdalena colgada, a la vez que fluidos corporales brotan del ano de la mujer y del miembro viril del crucificado (figura 180). Las torsiones de los tres cuerpos convulsionados, generan desasosiego y horror. El martirio del crucificado, la desesperación del personaje de la izquierda que intenta desprender a Cristo de la cruz y la furia de Magdalena ante el inminente final, superan los límites del paroxismo. El drama desatado se encierra en los tres personajes representados en forma violenta, cuestión que se advierte, además, por el tipo de dibujo rápido y nervioso, con la excepción que mencionamos de la representación de línea continua en el dibujo caballo y el centurión, los demás elementos operan en tensión dramática dentro de la composición y transportan una carga emocional heredada de *Guernica*.

Picasso elaboraba las fórmulas patéticas y las retomaba luego de transcurrir años, como podemos observar en el dibujo de la bañista realizada en 1928 (figura 178), donde nuestro artista condensa en el cuerpo de la mujer la ira y la desmesura, manifestando el

exceso, la furia incontrolada. El maxilar desencajado y los cabellos hirsutos evocan la imagen de la mujer que está a la izquierda de la cruz.

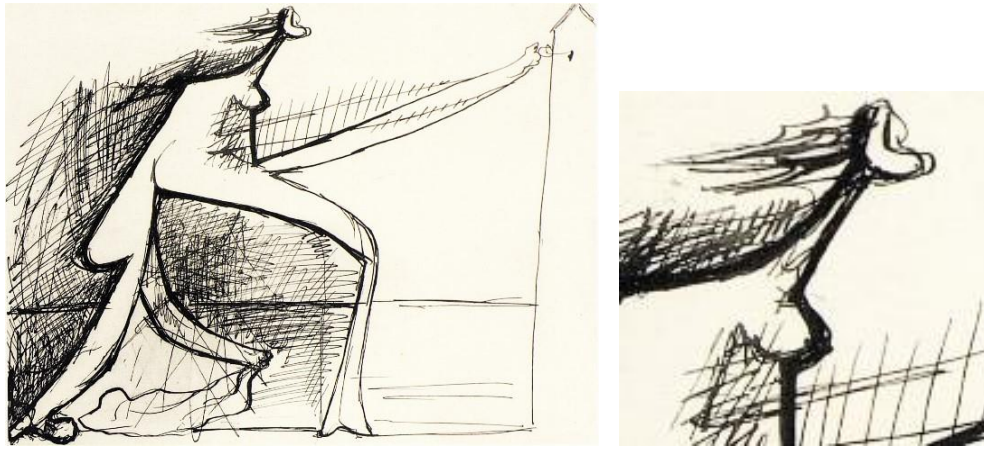


Figura 178: 27 de marzo de 1928. Tinta china sobre papel: 26,5 x 35,5 cm. Z. VII, 196



Figura 179: *La crucifixión*, 1938 Pluma y tinta china sobre papel 44,5 X 67 cm. Z.IX  
193. MPP

Rafael Jackson observa que -para Picasso- la arena es tanto el lecho de amor, como el escenario destinado al martirio y que el artista malagueño combina en sus escritos la iconografía del Calvario con la arena taurina. Las translaciones entre la



crucifixión, la tauromaquia y la eucaristía, asevera el autor, coinciden con la relación entre el sacrificio animal y el sacrificio de la misa que hacen Marcel Mauss y Henri Hubert.<sup>600</sup>

Por otra parte, acordamos con Jackson que las imágenes que se desprenden de los poemas surrealistas escritos por Picasso en 1936, anticipan lo que el artista plasmará en su producción artística. En el siguiente poema encontramos una referencia a los cuerpos doblados hacia atrás, entre otras imágenes identificables de sus obras:

y el reloj desmoronado se derrite borracho de su fuego y tira el goce que remoja la tarde en sus labios la arena que se levanta la boca seca enseñando la lengua adonde viene a llenar sus cántaros los ojos [ ] y se enciende la yesca de la trompeta que uñeando en el pecho desnudo del cielo le hace derramar en la garganta el redondel de la leche que sediento de rodillas el cuerpo tirado hacia atrás la cabeza tocándose los pies le pide y que el deseo retorciéndose[ ].<sup>601</sup>



Figura 180: *La crucifixión* (fragmento)

<sup>600</sup> Jackson. (2003). *Op. cit.* p. 244.

<sup>601</sup> 6-1-1936: “et l’horloge effritée se fond ivre de son feu et tire la jouissance qui mouille l’après-midi sur ses lèvres le sable qui s’élève la bouche sèche montrant la langue où viennent remplir leurs cruches les yeux [ ] et s’enflamme à l’amadou de la trompette qui griffant sur la poitrine nue du ciel lui fait verser dans la gorge du cirque le lait qu’assoiffé à genoux le corps jeté en arrière la tête touchant les pieds il lui demande et que le désir ” en, Picasso, Pablo. (1989).*Écrits*, Gallimard. París. p. 85.

La figura femenina en curvatura hacia atrás, es una fórmula que se reitera en el sistema de representación picassiana y particularmente en esta fase de su producción. Responde al interrogante sobre qué valores expresivos pone en juego Picasso cuando representa a la mujer arqueada hacia atrás. La curvatura en opistótonos expresa goce, placer, furia y dolor, en un espectro que encierra diferentes estados emocionales y pasionales. Picasso representa la mencionada actitud corporal cuando necesita plasmar el exceso del *pathos*, aquello que encuentra límites en los sistemas de representación, como puede ser la madre con el niño muerto de *Guernica*, o las dos madres que mencionamos en *Sueños y mentiras de Franco*, donde la ironía expresada en la especie de gusano-tubérculo que personifica a Franco, se diluye ante las madres que aúllan de dolor. Esto último, nos induce a interpretar, en la figura que nombramos como Ménade-Magdalena, la imagen de Eros y Thánatos, que fusionados estremecen el cuerpo de la mujer. La vigorosa vida de las fórmulas del pasado se activa particularmente en la fase de 1924 a 1938 cuando Picasso, adhiriendo a las poéticas surrealistas, logra desvelar la agitación más profunda del alma humana.

## Conclusiones

La importancia del método warburgiano radica en la centralidad de las imágenes como elocuentes documentos de la civilización, como lugar para el obrar cognoscitivo humano en su identificación con el pasado; esta enunciación de Giorgio Agamben dio origen a nuestra investigación. Según Warburg, aquello que rige el destino de la civilización, se asienta entre la imaginación, afiliada a la esfera del arte, y la abstracción del pensamiento racional relacionado con la ciencia.

Nuestro desafío al emprender este trabajo fue estudiar la polaridad de la imagen de la Ninfa, por un lado como efigie muda y por el otro, a través de la potencia expresiva del gesto intensificado. Estas cuestiones nos permitieron profundizar en los estudios de Aby Warburg, que orientados luego al análisis de la obra de un artista multifacético como Pablo Picasso, nos permitieron localizar las apropiaciones y metamorfosis de la Ninfa, transpuesta en la representación de la mujer que él hace. La Ninfa-Ménade-Mujer es capaz de suscitar éxtasis gozoso o terror furtivo.

Nuestro punto de partida estuvo basado en una de las definiciones posibles que formula José Emilio Burucúa, referida al concepto de *Pathosformel* como categoría historiográfica. Una gran contribución en este estudio resultó la diferenciación que establece Burucúa sobre la noción de temporalidad-atemporalidad refiriéndose a un análisis históricamente determinado en el eje de la teoría cultural de Warburg. Por otra parte, la perspectiva que desarrolla Georges Didi-Huberman sobre los anacronismos de las imágenes, nos permitió profundizar en el proceso creativo de Picasso en el que las discontinuidades mantuvieron una constante.

Reconocemos en este punto, la influencia que tuvieron en Picasso los conceptos nietzscheanos sobre la tragedia dionisiaca y, si bien la innovación estilística que realiza el artista determina un cambio de estadio en su producción, se mantiene un *continuum* en el que la díada Ninfa- Ménade, presenta la potencia del *pathos* como desahogo de las pasiones elementales.

Picasso va desgarrando la realidad femenina, y desplegando lo más sutil y luminoso de la mujer, personificado en la joven y vital Ninfa del Mediterráneo, en

contraposición con lo más sombrío, aquello desconocido que da lugar a lo siniestro y que encierra pulsión de vida y de muerte. Inferimos que del mismo modo que Roberto Calasso nos advierte sobre el cuerpo de las Ninfas como lugar de un conocimiento terrible a través de la posesión, Picasso experimentará, en su incesante búsqueda de formas, también una toma de posesión al centrar su interés en la representación de la figura femenina.

La significativa presencia de Picasso en el arte moderno resulta antagónica ante la idea de que el artista nunca renunciara a la Antigüedad como fundamento de la creación artística, sino que fuera capaz de integrarla, actualizarla y reinventarla. En su extensa producción, fue capaz de fundar una nueva etapa en la historia del Arte a partir de la *Las señoritas de Aviñón* y –posteriormente- su vinculación con las poéticas surrealistas nos permitieron vislumbrar una supervivencia del *pathos* trágico y una reformulación de la manera clásica que escapa a la cita literal. Cuestión que confirma nuestra hipótesis en el puente que establecimos entre *Las señoritas de Aviñón*, *La Danza*, *La crucifixión de 1930* y *Guernica*, obras en las que Picasso utiliza los arquetipos femeninos de la antigüedad clásica confiriéndole una actualidad próxima al precubismo en *Las señoritas de Aviñón* y luego al Surrealismo con las tres obras aludidas.

En *Guernica* identificamos a la mujer trágica, en la madre con el niño muerto, donde pudimos relacionar su padecimiento con el llanto de Níobe y la furia de Medea. La madre con el niño en brazos, silencia el llanto, transformándolo en grito-aullido desgarrador que provoca una intensificación en la animalidad del gesto y la consecuente exteriorización de una profunda agitación emocional. Por otra parte, las pasiones desatadas en clave de destrucción y de muerte nos aproximaron al *pathos* del sufriente, configurado en el Panel N° 40 del Atlas *Mnemosyne*.

El estudio e interpretación del *corpus* de imágenes seleccionadas nos permitieron realizar un estudio cronológico y a la vez dialéctico de las obras, en relación con ciertos intervalos en los procesos creativos del artista. El eclecticismo que identifica su producción artística se asienta en la simultaneidad y pluralismo estilístico, características que hicieron compleja la tarea de agrupamiento de las obras seleccionadas. No obstante, la diversidad estilística nos permitió localizar la polaridad

que estudió Warburg para descifrar el pasaje de la Ninfa a la Ménade o, en el caso de Picasso, de la Mujer a la Ninfa o de la Mujer a la Ménade.

En Picasso, los temas son reformulados, abandonados y retomados cíclicamente. La representación de la mujer, vinculada en el imaginario con la Ninfa-Ménade, y la potencia de los *engramas*, nos permitieron encontrar a la Ninfa mítica bajo diferentes formas, desde la belleza serena en deidades arcaicas que adoptan la forma de mujeres jóvenes, a híbridos mujer-animal de los años treinta, figuras que expresan los *monstra* de la imaginación. La Ménade convulsionada surgirá entre 1924 y 1938, cuando gran parte de su obra adhiere a las poéticas surrealistas, lo que permite afirmar que el Picasso del período clásico se define con mayor fuerza en la fase mencionada.

En el transcurso de la investigación, surgieron interesantes analogías entre Warburg y Picasso que -alejadas de nuestro objetivo inicial- fueron fortaleciéndose al avanzar en este trabajo. Las evidencias del resultado nos presentan, por un lado, a un historiador cultural, y a un artista por el otro. Warburg, persiguiendo a través de las imágenes un diagnóstico del hombre occidental, mientras que Picasso, anhela una Ciencia del hombre para la cual documentaba su legado artístico (citado en Capítulo 4, p. 124). Ambos coincidieron en la idea de que las obras abordadas como documentos históricos, se alojan en la memoria cultural.

En otro orden, Warburg, en sus investigaciones, tuvo a la Ninfa en el centro de su interés, cuestión abordada posteriormente por Agamben cuando se plantea sobre la enigmática historia de la relación entre los hombres y las Ninfas, que es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes. Cuestión que Picasso, como demiurgo de su tiempo, nunca perdió de vista en sus experimentaciones plásticas.

Por otra parte, el modo en el que Picasso desarrolla su proceso creativo, se asemeja al tipo de montaje de imágenes que realizó Warburg sobre los paneles que configuraban el Atlas *Mnemosyne*.

El artista malagueño logra condensar, yuxtaponer y “manipular” las diferentes etapas de la historia del arte: arte primitivo, ibérico y africano, antigüedad greco-romana, protorrománico, clasicismo, cubismo y surrealismo, en un entramado ecléctico

y singular. Las tensiones entre el pasado y el presente, determinan la construcción de un objeto de conocimiento afín entre Warburg y Picasso, cuestión que determina el punto de partida para una futura investigación.

Picasso -a modo de fenómeno triádico moderno- en sus obras fusiona y confiere atributos de Ninfa o de Ménade a la representación que hace de la mujer. Esto no significa que represente a las tres en una misma obra, sino que en el repertorio de formas heredadas, opta por alguna de ellas. Basándonos en esta afirmación, establecemos una tríada que consideramos indisoluble en la representación picassiana de lo femenino: Mujer-Ninfa-Ménade. La Ninfa y Ménade en la obra de Picasso no siempre responde a un modelo original, ya que él mismo fragmenta y compone nuevas formas. Sin embargo, el elemento que sobrevive es la materia pasional, el *pathos*. Picasso busca, reinventa, bucea en el imaginario, recrea a la mujer depositándola en los “moldes clásicos”, haciendo estallar las formas mismas en nuevas formas en las que anida y palpita la fórmula original, aquella que le fuera conferida a Pandora, la mujer como fuente de los males, los gozos y las pasiones. El *Nachleben* histórico de las imágenes está vinculado con la carga de memoria que ellas llevan consigo.

La fidelidad de Picasso a la antigüedad clásica, específicamente en lo referido a lo que representa la Ninfa y extendido a la mujer, reside ya no en la forma sino en la expresión. El artista malagueño arriesga, busca el límite que presenta en un juego metamórfico, abre su camino a lo expresivo y paroxístico, propio de la mitología. Picasso procesa la memoria visual de la historia; de este modo se apropia del *pathos* de la Ninfa o la Ménade y los vierte en el molde reinventado de una Ninfa de su tiempo. Por ello la representación de la mujer adquiere un sesgo inesperado e inquietante.

El repertorio de las *Pathosformeln* de la Ninfa extraídas de los registros picassianos nos permitió comprender, tal como lo estudió Warburg, que las formas representativas del personaje mítico se constituyen en resultantes emocionales, intermediarias entre las esferas racional y mágica, que determinan una permanencia o cambio en un mismo horizonte de cultura y que las mismas conforman en Picasso, eslabones de una cadena.

El *Nachleben der Antike* de Warburg, lejos de ser una simple supervivencia de las formas, se vincula con el mecanismo de apropiación que cada época utiliza, en este caso que Picasso utiliza, reinventando las formas canónicas y conservando el *pathos* primigenio.

Nuestro aporte a través de esta investigación, consistió en identificar la fórmula de *pathos* de la Ninfa, de la Ménade que pervive y anida con formas que se modifican en un modelo heredado de la antigüedad clásica y que Picasso se anima a recrear, metamorfosear y experimentar con nuevos iconotipos extraídos de los superlativos del gesto que estudió Warburg.

Picasso fue capaz de copiar, apropiarse, buscar y finalmente encontrar. El *pathos* de la imagen remite a la memoria de quienes la crearon. Por esa razón fue capaz de sondear en lo más profundo donde, en palabras de Warburg, se acuñaron los valores expresivos de los estremecimientos paganos derivados de la vivencia orgiástica original. El auténtico elemento dionisiaco en Picasso lo encontramos en el precubismo con *Las señoritas de Aviñon* y retorna enmascarado en el Surrealismo, donde representa lo opuesto a las formas amables de las ninfas y los faunos en placentera orgía. En la fase de 1924 a 1938, estudiada en el Capítulo 6, el artista presenta el esqueleto de la seductora Ninfa voluptuosa. En dicha fase, logra desgarrar y presentar de una forma descarnada las profundas turbulencias de la psiquis femenina.

En la fase surrealista, Picasso irrumpe sin tapujos en cuestiones relacionadas con el inconsciente, animándose a rozar en lo inhumano, en temas que transmutan aquella Mujer-Ninfa grácil, sensual y voluptuosa en un ser monstruoso y amenazante. El contexto surrealista incita al malagueño a crear una iconografía que expresa violencia y agresividad, deleite y espanto, fascinación y estremecimiento; el deseo se expresa sin límites ni control.

La representación de la mujer agresiva, inmovilizada, fragmentada y fosilizada en los registros picassianos, nos permitió abordar lo monstruoso u ominoso que según Freud es aquella suerte de siniestro que afecta a las cosas conocidas y familiares. Lo



conocido, en este caso, pasa por lo que Duppuis-Labbé nombra como obsesión de Picasso: el cuerpo femenino.

Deducimos también que las fotografías reproducidas en “*La Révolution Surréaliste*” suscitaron en Picasso una representación sugestiva y amenazante de la mujer. Picasso transita el límite entre la innovación estilística y lo monstruoso iconográficamente representado por fauces voraces, ojos amenazantes, bocas con dientes afilados invertidas (*vagina dentata*), distorsión de los miembros. En suma, el vínculo de Picasso con lo femenino en el contexto surrealista, nos aproxima a la visión de lo siniestro en tanto encierra pulsión sexual y pulsión de muerte. Dicho de otro modo, la reinención de lo femenino en esta etapa de su producción, despliega la irracionalidad del deseo por el camino de lo monstruoso.

La Ninfa o la Ménade míticas confluyen en la imagen de la mujer, fuente vital, origen de sombras y de gozos que Picasso eligió como impulso que lo enlazó con la vida. La atavió con apariencia de Ninfa o de Ménade y la ocultó bajo formas distorsionadas para representar a la mujer trágica. Esta característica lo presenta como artista dionisiaco. El don de la metamorfosis y su oficio de artista le permitieron fusionar la materia con la forma, trazando un puente que une la anhelada “Ciencia del hombre”, con lo que Warburg rastreó y persiguió, aquello que palpita debajo de la piedra, el *pathos* de la vida expresado por Picasso en un trazo.

## **Bibliografía consultada**

AAVV. (1971). *Picasso Métamorphoses et unité*. Texte de Jean Leymarie. Édition d'Art Albert Skira. Gèneve.

Abad Carlés, Ana. (2010). *Historia del Ballet y la Danza Moderna*. Alianza Editorial. Madrid.

Agamben, Giorgio. (2007). “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *La potencia del pensamiento*, Traducción de Flavio Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2007). *Ninfe*, Bollati Boringhieri editore. Torino.

Alvar, Manuel. (1998). *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores*. Edición conmemorativa del XXXII Curso Superior de Filología Española. Editorial La Muralla. Madrid.

Antacli, Paulina Liliana. (2007) “Guernica: polaridad entre la vida y la muerte”, en AAVV: *El delineador que escribe los cuerpos*. Editor Marcelo Massa. Córdoba.

----- (2011). “Lo monstruoso femenino en la representación picassiana”, en *Representación en Ciencia y Arte*, Volumen 3. SIRCA publicaciones Académicas Editorial Brujas, Córdoba. pp. 351-362.

----- (2013). “La Ciencia sin nombre de Warburg como paradigma de los Estudios visuales” en *Representación en Ciencia y Arte*. Volumen 4. SIRCA publicaciones Académicas. Editorial Brujas, Córdoba, abril de 2013. pp. 459-470.

Ardiles Couderc, Osvaldo. (1980). *Vigilia y utopía*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

Assoun, Paul Laurent. (1984). *Freud y Nietzsche*. Traducción: Óscar Barahona y Unoa Doyhamboure. Fondo de Cultura Económica. México.

Baer, Brigitte. (1992) . “Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta”, en *Picasso Clásico*. Junta de Andalucía, 1992. /o/ Sevilla: Consejería de Cultura y medio ambiente de la Junta de Andalucía.

Baldassari, Anne. (1994). *Picasso photographe, 1901-1906*. Musée National Picasso, Paris.

----- (1997). *Picasso and Photography. The Dark Mirror*. París: Flammmarion; Houston: The Museum of Fine Arts.

Bataille, Georges. (1997). *El erotismo*. Tusquets editores. Barcelona.

Batchelor, David; Wood, Paul; Fer, Briony. (1999). *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Traducción: María luz Rodríguez Olivares. Ediciones Akal. Barcelona.

Baudelaire, Charles. (2004). *Les fleurs du mal*. Éditions Gallimard.Paris.

----- (2008). *El pintor de la vida moderna/Le peintre de la vie moderne*. Introducción, edición notas: Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz. Cuadernos de Langre. San Lorenzo de El Escorial. Madrid.

Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Traducción: Gonzalo María Vélez Espinosa. Katz Editores, Buenos Aires.

Brassai. (1966). *Conversaciones con Picasso*, Traducción de Tirso Echeandía. Ediciones Aguilar. Madrid.

Breton, André. (1992) *Manifiestos del Surrealismo*. Traducción: Aldo Pellegrini. Editorial Argonauta. Buenos Aires.

Boggs, Jean Sutherland. (1974). “Los últimos treinta años”, en *Picasso 1881-1973*. Editorial: Gustavo Gili. Barcelona.

Bonilla Luis. (1964). *La Danza en el Mito y en la Historia*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.

Bozal, Valeriano. (2001). "Clasicismo necesario e imposible", en *Forma. El ideal clásico en el arte Moderno*. Museo Thyssen-Bonemisza. Fundación Caja Madrid, Madrid.

Bourcier, Paul. (1981). *Historia de la danza en Occidente*, Traducción: Roger Alier Editorial Blume. Barcelona, 1981.

Buck-Morss. (2005). "Estudios Visuales e Imaginación Global", en Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización, José Luis Brea (ed.) Ediciones Akal. Madrid.

Burucúa, José Emilio. (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Centro Editor de América Latina S.A. Buenos Aires.

----- (2001). *Corderos y elefantes. La sacralidad de la risa en la modernidad clásica- siglos XV a XVII*. Miño y Ávila Editores. Buenos Aires.

----- (2003) *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

----- (2006) *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Editorial Biblos. Buenos Aires.

----- (2007) *La imagen y la risa*. Editorial Periférica. Mérida.

Burucúa, José Emilio; Kwiatkowski, Nicolás. (2014). "Cómo sucedieron estas cosas" *Representar masacres y genocidios*. Katz Editores. Buenos Aires.

Cabanne, Pierre. (1992) *Le siècle de Picasso. 2. L'époque des métamorphoses (1912-1937)*. Éditions Gallimard. France.

Calasso, Roberto. (2004). *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Traducción: Teresa Ramírez Vadillo. Editorial Sexto Piso. D.F. México.

Calvo Serraller, Francisco. (1981). "Picasso y el Surrealismo", en *Picasso 1881-1981*. Ediciones Taurus. Madrid.

------(1993). “Revueltas modernas del clasicismo” en *Picasso Clásico*. 1992, Málaga, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Málaga, Palacio Episcopal, 10 octubre 1992- 11 de enero 1993.

Carmona, Eugenio. (2002). “Picasso y Medusa. Iconografías del desasosiego”, en *Picasso*. Fundación Cultural MAPFRE VIDA. Madrid.

------. (2010). ¿Por qué Picasso?, en *Picasso. La mirada del deseo*. Universidad Tres de Febrero. Caseros.

------. (2011). “Picasso en Chile. La belleza múltiple”, en *Picasso. La belleza múltiple*. Editado por Fundación Telefónica, Santiago de Chile.

Cassirer, Ernst. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Traducción: Alberto Bixio. Emecé Editores. S.A. Buenos Aires.

Chianese, Domenico; Fontana, Andreina. (2010). *Immaginando*. Editore Franco Angeli, Collana: Le vie della Psicoanalisi. Milano.

Cowling, Elisabeth. (2002). *Picasso: Style and Meaning*. Pahidon Press Limited. London.

----- (2007) Picasso: La serie “Mujer tendida en la playa”. Traducción: Laura Suffield. Editor: Museo Picasso de Málaga. Málaga.

Crémézi, Sylvie. (2002). *La signature de la danse contemporaine*. Éditions Chiron. Paris.

Daix, Pierre. (1995). *Dictionnaire Picasso*.Éditions Robert Laffont. Paris.

----- (2007). *Picasso*. Éditions Tallandier. Paris.

De Micheli, Mario. (1990). *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid.

Desiato, Massimo. (1998). *Nietzsche crítico de la modernidad*. Monte Ávila Editores Latinoamérica. Venezuela.

Didi- Huberman, Georges. (1999). *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Éditions Gallimard. Italie.

----- (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Les Éditions de Minuit. Paris.

----- (2002). *L'Image Survivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Les Éditions de Minuit. Paris.

----- (2002). *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Éditions Gallimard. France.

----- (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducción: Tania Arias y Rafael Jackson. Ediciones Cátedra. Madrid.

----- (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Editorial: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

D' Ors, Eugenio. (2001). *Pablo Picasso*. El Acantilado. Barcelona

Dodds, Eric Robertson. (1994). *Los griegos y lo irracional*. Traducción: María Araujo. Editorial Alianza. Madrid

Duncan, Isadora. (1976). *Mi vida*. Traducción. Luis Calvo. Editorial Losada.

----- (2003). *El arte de la Danza y otros escritos*. Edición de José Antonio Sánchez. Ediciones Akal. Madrid.

Dupuis-Labbé Dominique. (2001). "L'arène, lieu de l'amour et du sang", en *Picasso. Sous le soleil de Mithra*. Fondation Pierre Gianadda. Martigny Suisse.

----- (2003) "El juego de la creación", en *Picasso Suite Vollard y La Minotauromaquia*, Kunsthalle Rostock.

Einstein, Carl. (1976). *Picasso in Perspective*, Ed. G. Schiff. Englewood Cliffs.

Eliade, Mircea. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Traducción: Luis Gil. Editorial Labor. Colombia.

Esteban, Paloma. (2001). “Las grandes series: el artista frente al proceso de creación”; *Picasso las grandes series*. Aldeasa Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Eurípides. (2001). *Tragedias*. Prólogo de Carlos García Gual. Traducción: José Alemany y Bolufer, Madrid.

Florman, Lisa. (2000). *Mith and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints Of The 1930s*. Massachusetts Institute of Technology. Massachusetts.

Formaggio, Dino. (1976). *Arte*. Traducción y prólogo: José Francisco Ivars, Editorial Labor. Barcelona.

Foster, Hal. (2008). *Belleza compulsiva*. Traducción: Tamara Stuby. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

Freud, Sigmund. (2004). *Lo siniestro*. JCE Editores. Buenos Aires.

----- (2008). “El interés por el psicoanálisis” (1913) en *Sigmund Freud Obras Completas* Volumen XIII. Traducción: José L. Etcheverry. Amorrortu editores. Buenos Aires.

García Mahiques, Rafael. (2008). “De la iconografía a la visualidad”, en *Iconografía e Iconología. La Historia del arte como Historia Cultural*. Volumen I. Ediciones Encuentro. Madrid.

----- (2009). *Iconografía e iconología / 2: Cuestiones de método*, Ediciones encuentro. Madrid.

Gilot, Françoise. (1965). *Vida con Picasso*. Editorial Bruguera. Barcelona.



Gilot, Françoise, Fréchuret, Maurice . (1996). *1946, Picasso et la Méditerranée retrouvée*. Grégoire Gardette Éditions.

Ginzburg, Carlo. (1999). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Traducción: Carlos Catroppi. Editorial Gedisa. Barcelona.

----- (2003). “La espada y la bombilla. Una nueva lectura del Guernica”, en *Historias inmortales*. Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores. Barcelona.

----- (2003). “Au –delà de l’exotisme”, en *Rapports de Force. Histoire, rhétorique, preuve*. Traduit de l’italien par Jean-Pierre Bardos. Éditions Gallimard. Paris.

Golding, John. (1974). “Picasso y el surrealismo”, en *Picasso 1881-1973*, Gustavo Gili. Barcelona.

Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una Biografía intelectual*. Traducción: Bernardo Moreno Carrillo. Alianza Editorial. Madrid.

----- (1993). *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. Traducción: Alfonso Montelongo. Fondo de Cultura Económica. México.

Guasch, Anna María. (2005). “Doce reglas para una Nueva Academia: la Nueva Historia del Arte y los Estudios Audiovisuales” en *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal. Madrid.

Guillot, Genevieve, Prudhommeau, Germaine. (1974). *Gramática de la Danza Clásica*, Hachette. Buenos Aires.

Ferrer Barrera, Carlos (2005). “Picasso. Una selección de libros ilustrados” en *Picasso: Imágenes seriadas. Litografías, cerámicas y libros ilustrados*. Editado por Fundación Picasso.Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga. Málaga.

Hansen, William. (2011). *Los mitos clásicos*. Traducción: Efrén del Valle. Crítica. Barcelona.

Haro González, Salvador. (2005) "Picasso y la cerámica gráfica" en *Picasso: Imágenes seriadas. (Litografías, cerámicas y libros ilustrados)*. Editado por Fundación Picasso.Museo-Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga. Málaga.

----- (2007). *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*. Fundación Picasso Museo-Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga.Málaga.

Herding, Klaus. (1991). "Décapiter les conventions. Quelques remarques autour du Coupeur de têtes de Picasso", en: *Picasso - jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*, Musée Picasso. Paris.

Herrera, Javier. (1997). *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte Joven"*. Editorial Cátedra. Madrid.

Jackson, Rafael. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Alianza Editorial. Madrid.

Jaspers, Karl. (1963). *Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofar*. Traducción: Emilio Estiú. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

Kauffmann, Ruth. (1981). "La crucifixión de Picasso de 1930", en Combalá, Victoria *Estudios sobre Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona.

Kerényi, Karl. (1998) *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Traducción: Adan Kovacksics. Editorial Herder. Barcelona.

Kleinfelder, Karen L. (1996). "Monstruous Oppositions", en *Picasso and the Mediterranean*. Humlebaek.

Krauss, Rosalind E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Traducción Adolfo Gomez Cedillo. Alianza Forma. Madrid.

----- (1999). *Los papeles de Picasso*. Traducción: Mireya Reilly de Fayard. Editorial Gedisa. Barcelona.

Lahuerta, Juan José. (2003). *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Colección dirigida por Juan Antonio Ramírez. Editorial Siruela. Madrid.

Lasalle, Hélène. (1996). "Picasso et le mythe antique", en *Antiquités Imaginaires. La Référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*. Actes de la Table Ronde de 29 avril 1994 Édités par Philippe Hoffman et Paul Louis Rinuy. Presses de L'École Normale Supérieure.Paris.

Léal, Brigitte, Piot, Christine, Bernadac, Marie Laure.(2003). *Picasso Total 1881-1973*. Traducción: Ramón Íbero. Ediciones Polígrafa. Barcelona.

Leiris, M.,Bernadac, M. L., Piot. (1989) *Picasso Écrits*, Gallimard.Paris.

Leymaire, Jean. (2007). "Picasso et la Méditerranée", en *Picasso et la Méditerranée*, Musée de Saint Tropez.

Mahieu, Eduardo.(2010) "Warburg et Binswanger: le savoir dans la fuite", Actes du Colloque International: Survivance d'Aby Warburg sens et destin d'une iconologie critique. Bordeaux, 18-19 novembre, 2010.

Mailen, Norman. (1997). *Picasso. Retrato del joven artista*. Traducción: María Coy Girón. Alfaguara. Madrid.

Mallén, Enrique. (2005) *La sintaxis de la carne. Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter*. RIL Editores. Santiago de Chile.

Matoso, Elina. (2001). *El cuerpo, territorio de la imagen*. Editorial Letra Viva. Buenos Aires.

Mc Cully, Marilyn. (1992). "Picasso y el clasicismo mediterraneista en 1906" en *Picasso Clásico*. Junta de Andalucía Consejería de Cultura y Medio ambiente. Madrid.

----- (1999) *Ceramics by Picasso / photographs by Éric Baudoin*. Vol. I: Unique works. Images Modernes, Paris.

Michaud, Philippe-Alain. (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París, Éditions Macula.

Mitchell, W. J. T. (2005). “No existen medios visuales”, en *ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal. Madrid.

----- (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Traducción: Yaiza Hernández Velásquez. Editorial Akal. Madrid.

Moralejo, Serafín. (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Ediciones Akal. Madrid.

Moreno, Lourdes (2007) “Cinco visiones de Salomé según Picasso”, en *Picasso Suite de los Saltimbanquis 1904-1906*. Editado por Fundación Picasso. Museo-Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga. Málaga.

Moxey, Keith. (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”, en *Estudios Visuales 6*. Editorial Akal, Madrid.

Nieto Alacaide, Víctor (1993). *El trazo, la luz y la representación del objeto*. Edición Fundación Pablo Ruiz Picasso. Málaga.

Nietzsche, Friedrich. (1973a). *El gay saber*. Traducción, estudio, notas y comentarios de texto: Luis Jiménez Moreno. Nancea Ediciones. Madrid.

----- (1973b). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas: Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid.

----- (1973). *Escritos preparatorios de El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Traducción: Andrés Sánchez Pascual. Madrid. Alianza Editorial.

----- (1981). *Ecce homo*. Introducción, traducción y notas: Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid.

----- (1981). *Crepúsculo de los ídolos*. Introducción, traducción y notas: Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid.

----- (2004). *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*. Introducción, traducción y notas de Vicente Serrano. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.

Ocaña, María Teresa. (2002). “Picasso y el teatro”, en *Picasso*. Fundación Cultural MAPFRE VIDA. Madrid.

Ovidio. (2005): *Metamorfosis*. Editorial Cátedra. Madrid

Padel, Ruth. (2008). *A quienes los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica*. Traducción: Gladys Rosemberg. Sexto Piso. Madrid.

Palau i Fabre, Josep. (1979). *El Guernica de Picasso*. Editorial Blume. Barcelona.

----- (1999). *Picasso des Ballets au drame (1917-1926)*. Könnemann. Cologne.

----- (2002). “El primer Picasso” en *Picasso*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.

Parmelin, Hélène. (1966). *Picasso dit*. Éditions Gonthier. Paris.

Penrose, Roland. (1974). “La belleza y el Monstruo”, en *Picasso 1881-1973*. Editorial: Gustavo Gili. Barcelona.

----- (1987). *Picasso*. Traducción: Jorge Rodríguez del Alamo. Savat Editores. Barcelona.

Picasso, Pablo. (1944). *Picasso. Poemas y declaraciones*. Darro y Genil, México.

----- (1996). *Suite Vollard*. Presentación de Julián Gallego. Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia.

Picó Sentelles, David. (2005). *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Editorial Crítica. Barcelona.

Pontiggia, Elena. (2006). "Fra Ovidio e Proteo. Classicità e vitalismo nelle tavole di Picasso per Le Metamorfosi", en *Picasso illustratore*. Editore Skira, Milano.

Ramírez, Juan Antonio. (1994). *Picasso. El mirón y la duplicidad*. Alianza Editorial. Madrid.

----- (1996). "Iconografía e iconología" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*- Volumen II. Ediciones Valeriano Bozal. Colección la balsa de la Medusa. Madrid.

----- (1999). *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Editorial Electa. Madrid.

----- (2002). "El método iconológico y el paranoico-crítico", en *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Editorial Antonio Machado. Madrid.

----- (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela. Madrid.

Rampley, Matthew. (2005). "La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la Historia del arte?", en *ESTUDIOS VISUALES. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal. Madrid.

Regnasco, María, J. (2004). *El poder de las ideas*. Editorial Biblos, Buenos Aires.

Richardson, John. (1992) "Picasso y Ramón Reventós: El origen catalán de Antípolis" en *Picasso Clásico*. Málaga, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Málaga. Málaga

----- (1995). *Picasso una biografía*. Vol.1, 1881-1906. Alianza Editorial. Madrid.

----- (1997) *Picasso. Una biografía*. Vol. II, 1907-1917. Traducción: Adolfo Gómez Cedillo, Rafael Jackson Martín y Fernando Villaverde Landa. Alianza Editorial. Madrid.

-----.(2007) *A Life of Picasso. The Triumphant Years 1917-1932*. Vol. III. Ed. Alfred A. Knopf. New York.

Rinuy, Paul-Louis. (1996). "Les impossibles retours al l'Antiquité" en *Antiquités imaginaires. La référence Antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*. Actes de la table ronde du 29 avril 1994 (École normale supérieure. Centre d'études anciennes) Presses de L'École Normale Supérieur- Paris.

Rojas Mix, Miguel. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Prometeo Libros. Buenos Aires.

Salazar, Adolfo. (1964). *La danza y el ballet*. Fondo de Cultura Económica. México.

Segura Contrera, Malena. (2004). "Los Monstruos en/de los *mass media*", en *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. ArCiBel Editores, Sevilla.

Schade, Sigrid. (1995). "Charcot and the spectacle of the hysterical body: the Pathos formula' as an aesthetic staging of psychiatric discourse- A blind spot in the reception of Warburg", *Art History*, XVIII, N° 4. Dec. 1995. pp. 499-517.

Sobejano, Gonzalo. (1967). *Nietzsche en España*. Editorial Gredos, Madrid.

Steinberg, Leo. (1981). "El burdel filosófico", en *Estudios de Picasso*.  
Compiladora: Victoria Combalia Dexeus. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Tzara, Tristan (1948). *Picasso et les chemins de la connaissance*. Éditions d'Art Albert Skira. Genève

Vattimo, Gianni. (2002). *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*.  
Traducción: Carmen Revilla. Editorial Paidós. Buenos Aires.

Vernant, Jean Pierre. (2001). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Traducción: Daniel Zadunaisky. Editorial Gedisa. Barcelona.



Waldemar, Georges. (1976). "Picasso and the present crisis of artistic conscience", *Picasso in Perspective*. Ed. G. Schiff. Englewood Cliffs.

Warburg, Aby. (2004). *El ritual de la serpiente*. Editorial Sexto Piso. México.

----- (2005) *El nacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Edición a cargo de Felipe Pereda. Alianza Editorial. Madrid.

----- (2010). *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Ediciones Akal. Madrid.

Wind, Edgard. (1993). "El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg", en *La elocuencia de los símbolos*. Alianza editorial, Madrid.

Warncke, Carsten-Peter. (1992). "En el laboratorio del arte 1906/07", en *Pablo Picasso 1881-1973*. Tomo 1. Traducción: Pedro Guillermet. Benedikt Taschen, Colonia.

Zervos, Christian : "Conversation avec Picasso", en *Cahiers d'Art*, 1935, vol. X, nº. 7-10.

### **Catálogos razonados**

Baer, Brigitte. (1996). *Picasso peintre graveur. Addendum au catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1899-1972*. Kornfeld, Berna.

Bloch, Georges. (1968). *Pablo Picasso. Tome I. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographie 1904-1967*. Éditions Kornfeld et Kipstein Berne.

----- (1971) *Pablo Picasso. Tome II. Catalogue de l'œuvre gravé céramique 1966-1969*. Éditions Kornfeld et Kipstein Berne.

----- (1979) *Pablo Picasso. Tome III. Catalogue de l'œuvre gravé céramique 1970-1972*. Éditions Kornfeld et Kipstein Berne.

Geiser, Bernhard ; Baer, Brigitte(1990): *Picasso Peintre-Graveur. Tome I. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et litographie et des monotypes 1899-1931.* Éditions Kornfeld, Switzerland.

----- (1992) *Picasso Peintre-Graveur. Tome II. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et litographie et des monotypes 1932-1934.* Éditions Kornfeld, Switzerland.

----- (1986) *Picasso Peintre-Graveur. Tome III. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et litographie et des monotypes 1935-1945.* Éditions Kornfeld, Switzerland.

----- (1988) *Picasso Peintre-Graveur. Tome IV. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et litographie et des monotypes 1946-1958.* Éditions Kornfeld, Switzerland.

----- (1989) *Picasso Peintre-Graveur. Tome V. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et litographie et des monotypes 1959-1965.* Éditions Kornfeld, Switzerland.

----- (1994) *Picasso Peintre-Graveur. Tome VI. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et litographie et des monotypes 1966-1968.* Éditions Kornfeld, Switzerland.

----- (1996) *Picasso Peintre-Graveur. Tome VI. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et litographie et des monotypes 1969-1972.* Éditions Kornfeld, Switzerland.

Goeppert, S., Goeppert-Frank, H. y Cramer, P.(1983) *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés.* Patrick Cramer éditeur. Genève.

Mallén, Enrique, ed. *Proyecto Picasso Online.* Sam Houston State University.

----- (1995) *The Picasso Project. Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A comprehensive illustrated Catalogue 1885-1973.* San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts.

Mourlot, Fernand (1970) *Picasso litographe*. André Sauret. Éditions du livre.  
Paris

Ramié, Alain. (1988). *Picasso. Catalogue of the edited ceramic works 1947-1971*, Vallauris, Madoura.

Ramié, Georges. (1974). *La cerámica de Picasso*. Editorial Polígrafa.  
Barcelona.

Spies, Werner; Piot, Cristine (1989) *La escultura de Picasso*, Polígrafa

Zervos, Christian.(1932-1978) *Pablo Picasso. Catalogue general illustré de l'oeuvre de Picasso*. Éditions Cahiers d'Art, Paris, Volúmenes 1 al 33.

----- (1932) *Pablo Picasso. Vol.I. Oeuvres de 1895 a 1906*.  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1957) *Pablo Picasso. Vol.II (a). Oeuvres de 1906 a 1912*.  
Éditions Cahiers d'Art Paris (2da. Edición)

----- (1982) *Pablo Picasso. Vol.II (b). Oeuvres de 1912 a 1917*.  
Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1949) *Pablo Picasso. Vol. III Oeuvres de 1917 a 1919*.  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1951) *Pablo Picasso. Vol.IV. Oeuvres de 1919 a 1923*.  
Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1952) *Pablo Picasso. Vol.V Oeuvres de 1923 a 1925*.  
Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1962) *Pablo Picasso. Vol. IV. Pablo Picasso.Supplément aux Volumes 1 a 5*. Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1955) *Pablo Picasso. Vol.VII. Oeuvres de 1926 a 1932.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1957) *Pablo Picasso. Vol.VIII. Oeuvres de 1932 a 1937.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1958) *Pablo Picasso. Vol.IX. Oeuvres de 1937 a 1939.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1983) *Pablo Picasso. Vol.X. Oeuvres de 1939 et 1940.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1984) *Pablo Picasso. Vol.XI. Oeuvres de 1940 et 1941.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1983) *Pablo Picasso. Vol.XII. Oeuvres de 1942 et 1943.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1984) *Pablo Picasso. Vol.XIII. Oeuvres de 1943 et 1944.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1963) *Pablo Picasso. Vol. XIV. Oeuvres de 1944 a 1946.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1985) *Pablo Picasso. Vol.XV. Oeuvres de 1946 a 1953.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris. (2da. Edición)

----- (1965) *Pablo Picasso. Vol.XVI. Oeuvres de 1953 a 1955.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1966) *Pablo Picasso. Vol.XVII. Oeuvres de 1956 a 1957.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1967) *Pablo Picasso. Vol.XVIII. Oeuvres de 1958 a 1959*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1968) *Pablo Picasso. Vol.XIX. Oeuvres de 1959 a 1961.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1968) *Pablo Picasso. Vol.XX. Oeuvres de 1961 a 1962.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1969) *Pablo Picasso. Vol. XXI. Supplément aux années  
1892-1902.* Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1970) *Pablo Picasso. Vol. XXII. Supplément aux années  
1903-1906* Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1973) *Pablo Picasso. Vol. XXIII. Oeuvres de 1962 et 1963.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

v----- (1971) *Pablo Picasso. Vol .XXIV. Oeuvres de 1964.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1972) *Pablo Picasso. Vol. XXV. Oeuvres de 1965 a 1967.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1973) *Pablo Picasso. Vol.XXVI.. Supplément aux années  
1906-1907.*Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1973) *Pablo Picasso. Vol.XXVII. Oeuvres de 1967 et 1968.*  
Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1974) *Pablo Picasso. Vol. XXVIII Supplément aux années  
1910-1913.* Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1975) *Pablo Picasso. Vol.XXIX. Supplément aux années  
1914-1919* Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1975) *Pablo Picasso. Vol.XXX. Supplément aux années 1920-1922* Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1976) *Pablo Picasso. Vol.XXXI. Oeuvres de 1969.* Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1977) *Pablo Picasso. Vol. XXXII. Oeuvres de 1970.* Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1978) *Pablo Picasso. Vol.XXXIII. Oeuvres de 1971-1972.* Éditions Cahiers d'Art Paris.

----- (1949) *Dessins de Picasso, 1892-1948.* Éditions Cahiers d'Art, Paris

### **Catálogos de exposiciones**

*Picasso et la Méditerranée.* Éditions Pinacothèque National et Musée Alexandre Soutzos. Athènes Mars, 1983.

*Picasso. Grabados serie de los '60.* Ediciones Galería Der Brücke, Buenos Aires, 1989.

Picasso. Corps crucifiés. Musée Picasso Paris, 17 novembre 1992 – 1<sup>o</sup> mars 1993.

*Picasso Clásico,* Málaga, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Málaga, Palacio Episcopal, 10 octobre 1992- 11 de enero 1993.

*Le miroir noir. Picasso Sources photographiques 1900-1928.* Direction : Anne Baldassari. Reunion des Musées Nationaux, 1997.

*Picasso Minotauro.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 25 de octubre de 2000 al 15 de enero de 2001

*Picasso las grandes series.* Aldeasa Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de marzo al 18 de junio de 2001.

*Picasso. Sous le soleil de Mithra.* Fondation Pierre Gianadda. Martigny Suisse. 24 juin au 4 novembre 2001.

*Picasso Suite Vollard y La Minotauromaquia,* Kunsthalle Rostock, 15 de agosto al 5 de octubre de 2003.

*Picasso and Greece.* Basil & Elise Goulandris Foundation. Museum of Contemporary Art. Andros, 27 June-26 September 2004.

*Picasso y los libros.* Fundación Bancaja. 2005

*Pablo Picasso. I Luoghi e i riti del mito.* Complesso Monumentale di Santa Sofía. Salerno, 18 de diciembre de 2004 al 13 de marzo de 2005.

*Picasso: Imágenes seriadas. Litografías, cerámicas y libros ilustrados.* Fundación Picasso. Museo-Casa Natal, Málaga abril-julio de 2005.

*Picasso. El desnudo dibujado.* Fundación Bancaja. Madrid, 2006

*Los Picassos de Antibes,* Jean-Louis Andral, Bernardo Loniado-Romero, María Teresa Ocaña, Museo, Picasso Málaga, del 13 de marzo al 6 de noviembre de 2006.

*Picasso. Suite de los saltimbanquis 1904-1906.* Fundación Picasso. Museo-Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga, del 10 de julio a 14 de octubre de 2007.

*Lee Miller y Picasso: Evocación y recuerdo.* Fundación Pablo Ruiz Picasso Casa Natal, sala de exposiciones, del 2 de octubre de 2008 al 15 de febrero de 2009.

*Picasso. La mirada del deseo.* Universidad Nacional Tres de Febrero - MUNTREF y Fundación Pablo Ruiz Picasso Casa Natal. Caseros, del 29 de mayo al 10 de septiembre de 2010.

*Picasso. La belleza múltiple.* Sala Fundación Telefónica. Santiago de Chile, del 18 de noviembre de 2011 al 1 de abril de 2012.



## Revistas especializadas

Antacli, Paulina Liliana "Aby Warburg de psico-historiador sismógrafo de las pasiones humanas", Revista online *Estampa 11*, Universidad Nacional de Cuyo, N° 1, Diciembre 2012, pp. 56-67.

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/view/41>.

----- "Nietzsche en Picasso: lo dionisiaco y el pensamiento trágico como auténtico *pathos* de la vida" en Revista online *Estampa 11*, Universidad Nacional de Cuyo, pp.140-156  
[http://issuu.com/estampa11/docs/estampa\\_11.\\_volumen\\_5\\_y\\_6](http://issuu.com/estampa11/docs/estampa_11._volumen_5_y_6).

Aragon, L.; Bretón, A. "Le cinquantenaire de l'hystérie", *La Révolution surréaliste*, Paris. N° 11, 15 de marzo de 1928, pp.20-22

Burucúa, José Emilio "Después del Holocausto, ¿qué?". *ramona*, Revista de Artes Visuales, n° 24, junio de 2001, pp. 3-15

----- "Las tragedias y los desgarramientos de la Historia" en *Carta* N° 2, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, abril 2011, pp. 40-43.

Careri, Giovanni: "Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire" en *L'Homme*, N° 165, *Image et anthropologie*, enero-marzo 2003, pp. 41-77.

Ciancio, María Belén. "Destellos y martillazos en lo real. Estudios visuales filosofía y memoria crítica", en *Afuera. Estudios de crítica cultural*: Año IV, número 7, noviembre 2009.

García Mahiques, Rafael. "Usos impropios de los términos Iconografía e Iconología" en *Imago, revista de Emblemática y Cultura visual*, N° 4, 2012, pp. 113-119, consulta 27-11-2012.

Jiménez Millán, Antonio: “Picasso: la escritura y el deseo”, en *Litoral*. Revista de la poesía, el arte y el pensamiento. Edición Eros Picassiano, octubre 1996, pp. 113-119.

Johnson, Ron: “The Demoiselles d’Avignon and Dionysian Destruction”, En *Arts Magazine*, vol. 55, nº 2, octubre 1980, pp. 94-101.

Repollés Llauradó, Jaime: “Crítica y clínica: la invención de la imagen como historia”, 2008, en Enlaces: revista del CES Felipe II, ISSN-e 1695-8543, Nº. 8, 2008 [http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2008/CL%C3%8DNICA%20Y%20CR%C3%8DTICA\\_corregido.pdf](http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2008/CL%C3%8DNICA%20Y%20CR%C3%8DTICA_corregido.pdf).

Rosenthal, Mark: “The Nietzschean Character of Picasso’s Early Development”, En *Arts Magazine*, vol. 55, nº 2, octubre 1980, pp. 87-91.

Selmin, Linda: “L'americana scalza. Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan” en *Engrama*: Nº 34 Giugno. 2004: [http://www.enigma.it/enigma\\_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html](http://www.enigma.it/enigma_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html).

Schade, Sigrid: "Charcot and the spectacle of the hysterical body: the Pathos formula' as an aesthetic staging of psychiatric discourse- A blind spot in the reception of Warburg", *Art History*, XVIII, Nº 4. Dec. 1995, pp. 499-517.

Tavani, Elena: “Orientarse en el Atlas” en *Carta* Nº 2, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, abril 2011. pp. 35-36

Zervos, Christian : “Conversation avec Picasso”, en *Cahiers d'Art*. Paris, 1935, Vol. X, nº. 7-10, pp. 37-42.

### **Artículos en publicaciones periódicas**

Bargiela, Camilo: “Inducciones. Ensayos de filosofía y de crítica, con fragmentos del Evangelio de la Vida por Pompeyo Gener”, en *Arte Joven*, 1901. Edición facsímil, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Fundación Marcelino Botín. Madrid, 1997.

Flores Arroyuelo, Francisco J.: “Arte Joven 1901: una revista modernista”, en *Monteagudo*, tercera época, nº 7, 2002, pp. 23-30.

García Alonso, Rafael: “La ilusión imposible. La estética en *El nacimiento de la tragedia*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos 610*, Gráficas Varona, Salamanca, 2001. pp. 79-86.

Jiménez Lucena, Isabel: “¿Qué es esa cosa llamada lo femenino?”, en *Paradigma. Revista Universitaria de Cultura*. Universidad de Málaga, Nº 5. Mayo 2008, pp. 7-8.

### **Tesis Doctorales**

Haro González, Salvador: *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*, presentada en la Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada. Año 2003.

Mayer, Susan, *Ancient Mediterranean sources in the works of Picasso 1892-1937* New York University, 1980.

Sidra Stich, *Toward a Modern Mythology: Picasso and Surrealism*. University of California, Berkeley, Ph, 1977- Fine Arts.

Soto Calzado, Inocente: *La creación según Picasso: La Muerte de Marat*, Universidad de Granada 2003.

### **Páginas web consultadas**

<https://picasso.shsu.edu/>.

[http://www.academia.edu/6864540/Omnia\\_mutantur\\_Metamorfosis\\_de\\_Ovidio\\_a\\_Picasso](http://www.academia.edu/6864540/Omnia_mutantur_Metamorfosis_de_Ovidio_a_Picasso).

<http://www.monedas-antiguas.com.ar/2011/10/el-decadracma-ateniense-de-roma.html>.

<http://rodrigojuarranz.gavilandigital.com/wp-content/uploads/sites/8/2013/02/La-Mujer-torero-en-Picasso-PDF>.