

Bocas que gritan. Un recorrido por la imagen femenina desde el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg

María de los Milagros Kruk

«Una boca abierta es, en pintura, una mancha, y en escultura un hueco, que producen el efecto más chocante del mundo, por no hablar del aspecto repelente que dan al resto del rostro retorcido y gesticulante» (Lessing, *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*).

Resumen: La representación de la mujer a lo largo de la historia del arte y de las imágenes, ha sido la representación de su cuerpo. Pero ese cuerpo muchas veces carecía de cabeza, o esa cabeza, como espacio de identidad, carecía de relevancia (Serrano de Haro, 2007). Muchas otras veces esa cabeza funcionaba como elemento decorativo, pero muchas otras, como exhibición monstruosa. El arte en manos y miradas masculinas hizo de la representación de la mujer, la historia de la propia incapacidad femenina de auto-representarse. Es en el marco de esa historia de las imágenes femeninas donde nos proponemos pensar las imágenes, retomando algunas nociones de Aby Warburg, principalmente en lo relativo al valor expresivo del gesto como *Pathosformel*. Para ello, nos centraremos en su *Atlas Mnemosyne*, donde encontramos un estudio sobre la gestualidad patética de la “mujer furiosa” o destructora. Desde allí, queremos aventurar una posible lectura política de la imagen femenina. Nuestro objetivo es transitar por algunas imágenes para observar cómo se construye la gestualidad de la mujer.

Palabras claves: Warburg, *Pathosformel*, imagen femenina, gestualidad.

Abstract: The representation of women throughout the history of art and images has been the representation of her body. But that body often lacked a head, or that head, as an identity space, lacked relevance (Serrano de Haro, 2007). Many other times that head worked as a decorative element, but many other times, as a monstrous display. Art in male hands and gazes made the representation of women the story of women's own inability to represent themselves. It is within the framework of this history of female images where we propose to think about images, taking up some notions of Aby Warburg, mainly in relation to the expressive value of the gesture as *Pathosformel*. To do this, we will focus on his *Atlas Mnemosyne*, where we find a study on the pathetic gestures of the "angry woman" or destroyer. From there, we want to venture a possible political reading of the female image. Our objective is to go through some images to observe how the gestures of women are constructed.

Keywords: Warburg, *Pathosformel*, female image, gesture.

El *Atlas Mnemosyne* es el último gran proyecto inacabado de la labor del historiador del arte Aby Warburg. En el Atlas no se condensa una “teoría del arte”. Más bien nos topamos con un acervo visual de la memoria. O eso intentó ser. A lo largo de los paneles que conforman el Atlas, se van exhibiendo “valores expresivos” de la “vida en movimiento” (Warburg, 2010). Pero no solo se limitaba a ser un inventario. Como el mismo Warburg lo deja asentado en uno

de sus borradores: el objetivo era poder comprender, mediante una investigación psico-social, el sentido de esos valores expresivos conservados en la memoria (Warburg, 2010: 3)¹.

El Atlas genera una dinámica de problemas más que respuestas. El proyecto Mnemosyne no reduce, no concluye, no resume. Sino que amplía, pluraliza y moviliza. La idea no es hilvanar argumentalmente una a una las imágenes, sino moverse entre las imágenes. Intenta mostrar que no es el cuerpo inmóvil y estático lo que es modelo en el Renacimiento, sino el cuerpo dinamizado por fuerzas en tensión o en pugna, que lo muestran retorcido, adolorido, sufriente, eufórico (Michaud, 2017).

La imagen no puede ser para Warburg una unidad de sentido anclada en un momento de la línea temporal. No es un recuerdo, no es un tiempo pasado que se nos presenta. Por ende, la imagen no posee fronteras exactas; no hay un conjunto estático de elementos que la definen y configuran de forma cerrada y de “una vez para todas”. La imagen resulta en un tiempo complejo porque no está atada a un pasado estático, pero tampoco a un completo presente. Es, como afirma Didi-Huberman, un “momento energético o dinámico” (2018: 35)².

Warburg no buscaba descifrar el significado de las imágenes (como más tarde lo propondría Panofsky), sino que pretendía adentrarse en la vida y el *tempo*-ritmo de las imágenes, donde subyace su fuerza o potencia (Didi-Huberman, 2018:92). Warburg nos enfrenta a una imagen dinámica, una eterna migrante temporal y cultural.

La idea de que las imágenes poseen fuerzas y funciones que impactan en los valores expresivos de una época, generando no solo estilos, sino también “mundos”, resulta en una crítica epistemológica que nos permitiría afirmar que “La imagen, en suma, no se podía dissociar del actuar global de los miembros de una sociedad. Ni del saber propio de una época. Ni, desde luego, del creer.” (Didi-Huberman, 2018:43). La imagen puede constituirse como un “fenómeno antropológico total” (Didi-Huberman, 2018:43).

En el *Atlas Mnemosyne*, se intenta exponer esta concepción sobre las imágenes, donde esta no es una expresión sensible de la idea, sino que se constituye como algo más esquizofrénico y sintomático, de lo que podría llamarse la “psiquis occidental”.

¹ Actualmente no contamos con el material escrito por Warburg a razón de los paneles. Se proyecta que esté disponible en los próximos años. Por el momento solo se cuenta con esta afirmación de Warburg y los títulos o frases que acompañan a cada panel.

² “[...] el autor de la Ninfa no se interesaba por el «simbolismo» figurativo desde el punto de vista de un diccionario de símbolos (al modo de Ripa), ni de un «jeroglífico a descifrar» (al modo de Panofsky): escrutaba en las imágenes algo mucho más fundamental que llegó a denominar un «simbolismo dinámico» o «energético».” (Didi-Huberman, 2018: 162)

Así mismo, el Atlas no se rige según un tiempo “teleológico”, sino en un *tempo*-ritmo de vínculos de “buena vecindad”, donde las imágenes transitan anacrónicas y errantes³. No se intenta establecer una “cadena evolutiva de ascendencias” que conformen y justifiquen un origen, sino que se intenta contemplar la diseminación y pluralización de significados en movimiento (“vida” de la imagen).

Es por estas razones, que la labor de Warburg en el Atlas no nos ofrece una teoría. Por el contrario, nos invita a pensar la imagen fuera del tiempo cronológico y adentrarnos en un “tiempo cultural psíquico” donde se tejen pasiones, conflictos, fantasmas, dolores, anhelos. Como afirma Didi-Huberman, nos enfrentamos a un saber que se basa en no-saberes (2018).

Ahora bien, ¿Qué podría aportar Warburg a nuestra empresa de pensar la imagen femenina? La concepción warburgiana de imagen está acompañada de varios conceptos que permiten esa “destemporalización” de la imagen. Entre ellos, las nociones de *Nachleben* y *Pathosformel* son centrales.

Estos conceptos nos permiten captar la imagen como fuerza o función dinámica en un tiempo complejo. La *Nachleben*, como supervivencia en las *Pathosformeln*, entiende o capta el tiempo como pulso e impulso. En este marco, la supervivencia (*Nachleben*) emerge no como copia o imitación de formas/gestualidades/movimientos temporalmente anteriores, sino como fuerzas dinámicas (*Pathosformel*) que vibran en la imagen (y cuya vibración impacta y puede ser identificada/medida/transcripta por nosotros)⁴.

El *Pathosformel* puede entenderse como la expresión visible de un estado psíquico-cultural, no-arquetípico, es decir que no configura sentido, no categoriza, sino que en su dinamismo posibilita la suspensión del tiempo cronológico, y con ello, el diálogo entre pasado y presente. El *Pathosformel* logra romper el tiempo lineal y componer (montar) una temporalidad laberíntica donde prima el tránsito, el encuentro y la búsqueda⁵. El *Pathos* nos permite entender la “imagen en movimiento”, movilizada, apasionada y activa, donde la gestualidad trasciende toda determinación temporal.

³ Desorientación regulada.

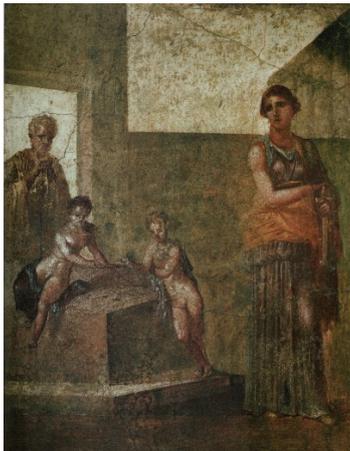
⁴ La imagen vibra porque nosotros vibramos en y con la imagen. A esto se llama ondas mnémicas (Didi-Huberman, 2018).

⁵ “[...] con la formula y con el pathos, con el esquema abstracto y con la repercusión táctil. Esta doble capacidad —abstracción ideal y reacción, corporal, es decir, rítmica- les es necesaria para dar cuenta de los movimientos invisibles, o episódicamente visibles, que fomenta el síntoma entre latencias y crisis, entre supervivencias y sobrevenencias.” (Didi-Huberman, 2018: 122).

Es dentro de estas coordenadas entre gestualidad, *Pathos* y supervivencia, por donde queremos hacer transitar la imagen femenina.

Para comenzar, volvemos al *Atlas Mnemosyne*, particularmente el Panel 5. Este conjunto de imágenes está dedicado a la oscilación entre el gesto extasiado y el desfallecimiento: por un lado, la “Madre exterminadora” y “mujer furiosa” (Medea y ménades), y por otro, el rapto de Proserpina (Imagen 1a-1b). El éxtasis y la fuerza vital en el gesto femenino de estas figuras se polariza entre la vida y la muerte, entre la fuerza gestante (*Magna Mater*) y la fuerza destructora.

Imagen 1a



Medea presenciando la muerte de sus hijos (62-79 d.C).
[Fresco de Pompeya, Casa dei Dioscuri]. Nápoles: Museo Archeologico Nazionale.

Imagen 1b



Rapto de Perséfone (II d. C.) [Relieve de un sarcófago romano].
Florencia: Galería de los Uffizi.

Hay una “metamorfosis polar” del gesto de lamentación al gesto furioso y viceversa: en el panel se entrecruzan el dolor, el lamento, la rabia y la violencia. Podemos apreciar esta especial polaridad en la figura de Medea, quien en un gesto tenso, dubitativo y casi solemne, contiene la potencia de su crimen. Por otro lado, el cuerpo danzante de Proserpina o Perséfone, ultrajada y desesperada, se conjuga con la danza macabra de las ménades dando muerte al varón.

En este panel, la figura femenina exhibe fuerza. Incluso en el estupor de Medea o el desfallecimiento del rapto, la potencia se percibe en que el gesto resulta de la cristalización momentánea de un movimiento continuo. Las pasiones o fórmulas de *Pathos* que Warburg

desea destacar, quedan condensadas en la figura femenina y en determinada energía. Como lo es el aspecto femenino vinculado al culto dionisiaco, y al éxtasis de ese culto (Imagen 2).

Imagen 2



Muerte de Penteo. (45-79 d.C.) [Fresco de Pompeya. Casa dei Vettii].

En esta temática continúa el Panel 41 del Atlas que lleva como título “*Pathos* de la destrucción [...] Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión.”. Dentro del conjunto priman dos grupos de imágenes: las referidas a Medea y las referidas a la muerte de Orfeo. Este segundo grupo es retomado en varias ocasiones por Warburg, dado que representa “[...] una vivencia apasionada y comprensiva de los oscuros misterios de la leyenda de Dioniso.” (2019: 217) que desarrolla una gestualidad patética determinante (que veremos encuentra su principal lugar en la figura femenina).

Es interesante remarcar que en las imágenes referidas a la muerte de Orfeo (o Penteo) no solo se expone el valor expresivo del sufrimiento, sino también, el *Pathos* de la destrucción; pero esta gestualidad queda referida solo a las ménades, figuras femeninas (Imagen 3).

Imagen 3



Maestro ferrarés (hacia 1465). Muerte de Orfeo. [Grabado] Hamburger Kunsthalle: Kupferstichkabinett.

Al igual que en el Panel 5, la gestualidad patética del éxtasis y la violencia se centra en las protagonistas femeninas, mientras que la gestualidad del varón está vinculada al sacrificio y al sufrimiento. De hecho, el Panel 5 tiene como sub-panel, el 41a, dedicado a la expresión del sacrificio en la figura del sacerdote (Laocoonte). Este conjunto de paneles polarizan lo femenino y masculino en la gestualidad del sacrificio: ejecutora/mujer-paciente/varón.

Nos interesa resaltar el vínculo que une el “*Pathos* de la destrucción”, la “mujer furiosa”, “madre exterminadora”, “bruja” y “mujer”, por lo que creemos conveniente seguir indagando en la gestualidad activa, destructora y furiosa, porque es en el síntoma recurrente y en la inconsciencia de la forma donde yace la supervivencia (Didi-Huberman, 2018:50).

El gesto permite la estancia del *Pathos* en la imagen. El *Pathosformel* a través del gesto, permite el intercambio entre lo corporal y lo psíquico, reúne lo simbólico y lo corporal ofreciéndonos un valor expresivo. Es desde aquí donde podemos pensar lo político en la imagen, porque es allí donde puede reunirse el gesto con lo moral o político.

En las imágenes antes citadas, el gesto de las ménades se centra en sus extremidades que presagian el golpe, la destrucción y la violencia sobre el cuerpo del varón cuya gestualidad además de cargarse en sus extremidades, también se puntualiza en el rostro. Sin embargo, los rostros de la ménade se funden en el conjunto de brazos enérgicos y cuerpos convulsionados, como cuerpos sin rostro o con rostros impávidos⁶.

Proponemos un giro y ampliamos el contenido del Panel, en la búsqueda de gestualidad patética corporal, pero también deseamos ver cómo esa gestualidad se activa en el rostro femenino (Imagen 4).

Imagen 4.

⁶ “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, en la medida en que éste puede expresarse en un lenguaje de gestos, con tal fuerza que tales engramas de experiencia pasional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria y determinan [la labor del artista]” (Warburg, 2010:3)



- 1 Caravaggio (1597-1598). Cabeza de Medusa [Oleo]. Italia: Galeria de los Uffizzi.
- 2 William-Adolphe Bouguereau (1862). Orestes perseguido por las Furias [Pintura]. Estados Unidos: Chrysler Museum of Art.
- 3 Emile Jean Baptiste Phillipe Bin (1874). Muerte de Orfeo [Pintura]. EEUU: Subastas Bonhams.
- 4 Fotograma de Coppola, F.F. (1992). Drácula [film]. EEUU: Columbia Pictures Corporation.
- 5 Salvator Rosa (1640-1649). The Witch [Pintura]. Milán: colección privada.
- 6 Fotograma de Lars von Trier (2009). Antichrist [film]. Dinamarca: Zentropa.
- 7 Detalle de Salvator Rosa (1640-1649). The Witches' Sabbath. Estados Unidos: The Museum of Fine Arts, Houston.
- 8 Desconocido (sin fecha). Fotografía T. III PL. XVIII. Nouvelle iconographie de la Salpêtrière.
- 9 I Ketut Soki (1986). La danza de las brujas [Pintura]. Indonesia: ARMA Museum.

En este conjunto propuesto, deseamos exponer, siguiendo a Warburg, el gesto desmesurado de la “mujer exterminadora” o “furiosa” o “*Pathos* de la destrucción”. Esta gestualidad, encuentra morada en el desenfreno orgiástico del aquelarre femenino: mujeres/brujas danzantes que retuercen el cuerpo, pero que también gritan. Las ménades, erinias o brujas liberan la expresión y constituyen su identidad en el grito, como la Medusa o la mujer vampiro que exhiben su boca abierta a la vez que se instalan con una presencia fuerte y definida. La fuerza se proyecta por los brazos, pero también emana del grito en forma de amenaza o condena (hechizos, presagios, conocimiento místico o demoníaco).

En las imágenes propuestas, la figura femenina se “envilece” o “demoniza” porque su gesto es extasiado, desmesurado y creativo, lejos de la gestualidad sumisa y apacible del

modelo de “virtud femenina”. Aquella gestualidad emparentada a la fealdad, dota sin embargo, de vida a la figura. Rápidamente podemos ver cómo la valoración moral se teje con la gestualidad: feo-maldad, bello-bondad. Los cuerpos en movimiento, las bocas gesticulantes se identifican con acciones perturbadas, inmorales y perversas.

Los cuerpos están activos, sus gestos singularizan y les dan una identidad definida, pero sus bocas son agujeros malditos, corruptos y ruines. El conjunto o la reunión femenina, no da una batalla épica y noble como el varón. La boca femenina no enarbola el canto patrio, la voz de la razón o la ciencia. Como mencionamos anteriormente, el panel 41A aborda la gestualidad del sacrificio en el gesto de Laocconte y su muerte violenta. Si analizamos algunas imágenes del panel 41a, podemos observar que la gestualidad del varón sufriente también se focaliza en la boca y extremidades, pero en un sentido diferente que en el gesto extasiado que vemos en imágenes con protagonistas femeninos (Imagen 5a-5c).

Image 5a



Antonio Pisanello (¿) (hacia 1435). Cabeza de hombre barbudo [Dibujo]. París: Museo del Louvre.

Imagen 5b



Laocoonte como símbolo de “dolor”. En Cesare Ripa (1603). *Iconología*. Roma.

Imagen 5c



Agesandro, Polidoro & Atenodoro (I d.C.). Laocoonte [escultura]. Ciudad del Vaticano: Museo Pio clementino.

En la Imagen 5b, Laocoonte aparece desgarrado, su boca débilmente abierta ilustra la fatiga de la lucha, el desasosiego de su espíritu. Sus brazos están atados en señal de sometimiento. En la Imagen 5a, un dibujo de cabeza masculina atribuido a Antonio Pisanello, nos evoca una gestualidad similar, donde la boca y la inclinación de la cabeza sugieren la lucha y la fatiga. Esta gestualidad es la que se condensa en el conjunto escultórico “Laocoonte” (Imagen 5c), donde podemos observar con un dramatismo aún mayor, el gesto de la boca en esa exhalación sufriente, acompañado por los brazos en la pugna dramática, del varón abatido. El gesto del varón, representa el sufrimiento de la lucha por la protección de los suyos, de la racionalidad y el orden amenazado.

La boca y la gestualidad adoptan lugares opuestos: mientras la gestualidad furiosa y extasiada femenina anticipan la destrucción, la gestualidad sufriente del varón, exponen la lucha del establecimiento y/o resguardo del orden. De esta manera, podemos aventurar que en la supervivencia del gesto orgiástico en el cuerpo y la boca femenina, es donde descansa su representación política.

Así mismo, como afirman las palabras de Lessing que citamos al principio, la boca era una “mancha en el lienzo”, solo reservado al horror. Tomamos como ejemplo el tríptico de Hans Memling sobre el juicio final: solo los condenados en el infierno poseen rostros activos; la pasividad del rostro se emparenta a la santidad y salvación, como también a la sabiduría y serenidad (Imagen 6).

Imagen 6.



Hans Memling (1466-1473). El juicio final [Pintura]. Polonia: Museo Nacional de Gdansk. (Detalle)

El *Pathos* de la destrucción y la “mujer furiosa” se configuran como gestualidades íntimamente relacionadas a lo femenino y a su reunión, donde sobrevive a la vez, la gestualidad dionisiaca. La fuerza y potencia de esta reunión es desestabilizadora y destructora. La reunión femenina no es política, sino demoníaca, ritual y sacrificial. La supervivencia del gesto patético dionisiaco se entrecruza con la “superstición”, entendida esta como una fisura en la actualidad, por donde asoma un “pasado no resuelto” (la superstición como falla de lógica, argumental, sin-sentido) (Didi-Huberman, 2018). Esta supervivencia-superstición hace del *Pathos* algo “fuera de tiempo” que podemos apreciar en las imágenes, vibrando en figuras muy distantes en el tiempo histórico.

Es por esto que la gestualidad del *Pathos* puede repetirse incluso hoy. Si observamos las imágenes con que los medios de comunicación ilustran los encuentros de mujeres, marchas de “Ni una menos”, “Que se ley”, entre otras “reuniones femeninas”, podemos identificar gestos que vuelve a evocar el valor expresivo del cuerpo activo y el grito (Imagen 7). Esa elección es política, y detrás de esa elección, aún podemos ver la supervivencia del “*Pathos* de la destrucción” y actualidad del gesto de las ménades.

Imagen 7



Lo que pasa en los cuerpos, incluso en los cuerpos figurados, depende de un montaje anacrónico del tiempo (Didi-Huberman, 2018). Y en ese montaje operan valores expresivos “fuera de tiempo” y siempre dinámicos. Como afirma Warburg, es en el lenguaje simbólico de los gestos y su función mnémica, la que nos obliga a revivir toda emoción humana (Warburg, 2010). Y esa función mnémica, como supervivencia y *Pathos* dinámico en las imágenes, capta a esas mujeres cómo ménades danzantes, por cuyos brazos y bocas se libera una fuerza expresiva.

El *Pathos* y el gesto orgiástico terminaron por adquirir un valor moral, donde las mujeres que gritan con furia, presagian la destrucción y la muerte. El *Pathos* y la *psiquis* son masculinos: fueron muchas manos y ojos de artistas masculinos que dejaron la huella en los

engramas y en los valores expresivos que aún hoy se movilizan como ondas mnémicas en las imágenes. Pero en los últimos tiempos, esas ondas comenzaron a sumergirse en tensiones que quizás Warburg no pudo imaginar.

En el cuerpo y la boca femenina aún hoy se suspende el tiempo cronológico y la bruja, la ménade se mezclan en la imagen del grito empoderado. Lo moral y lo político vibran en el *Pathosformel*, de una gestualidad que oscila entre el grito y el silencio/ausencia de un rostro activo. Pero esos valores hoy se cuestionan y pujan por una resignificación: el gesto orgiástico cobra un aspecto positivo, donde la amenaza de destrucción se convierte en una opción y una elección como deconstrucción.

Lo patriarcal opera en los valores expresivos que superviven en las imágenes, haciendo de lo mnémico un terreno político con el que hoy debemos debatir. La moralización del “*Pathos* de la destrucción” debe dar paso a lo político, en tanto pura destrucción/deconstrucción. El *Pathos* grita en contra de las fuerzas mnémicas y reclama su poder desestabilizador.

Si componemos y montamos las imágenes antes mencionadas (Imagen 8), obtenemos un *tempo*-ritmo de imágenes que vibran en consonancia, sin tiempo cronológico. En esas imágenes vibran gestualidades vivas en la memoria, eternos migrantes temporales que superviven y en esa supervivencia, constituyen “fenómenos antropológico totales”. La supervivencia de fórmulas patéticas en la representación de la mujer describe una situación no solo estética, sino también, política.

Imagen 8

