

Aproximaciones a una *Pathosformel* del Destierro¹

Approaches to a *Pathosformel* of Uprootedness

Mariana Panzetta

Universidad Provincial de Córdoba
Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 10 de mayo 2020

Aceptado: 27 de octubre de 2020

Resumen

Este trabajo se propone el análisis de un fenómeno caro a la cultura occidental, como es la experiencia del *destierro* y su incidencia en el devenir de las representaciones, a partir del pensamiento del historiador alemán Aby Warburg. Desde algunas categorías warburgianas, principalmente la *Pathosformel*, se aborda una serie de imágenes haciendo foco en las artes visuales y la fotografía como campos de exploración y estudio. Siguiendo el *paradigma indiciario* de Carlo Ginzburg, se partió de una indagación en la propia memoria corporal como posible vía de acceso al reconocimiento de gestos vinculados al destierro en representaciones de distintas épocas, tomando en cuenta que la experiencia individual se encuentra inscripta y en íntima relación con una más amplia, colectiva. Es desde la memoria cultural que puede pensarse el tema en términos de *Pathosformel* en la imagen. En este artículo se ha puesto el acento en la fundamentación teórica de tal exploración, quedando para otra instancia la profundización de los aspectos estrictamente visuales.

Palabras clave: *Pathosformel*, destierro, representación, gesto, cuerpo.

Abstract

This work proposes the analysis of the experience of uprootedness, a phenomenon of utmost importance to western culture, and its impact on the development of representations, based on the thought of German historian Aby Warburg. From some Warburgian categories, principally *Pathosformel*, a series of images is addressed focusing on the visual arts and photography as fields of exploration and study. Following Carlo Ginzburg's *indexical paradigm*, the starting point was an inquiry into one's own body memory as a possible way to recognize gestures linked to uprootedness in representations from different eras, taking into account that the individual experience is inscribed and in close relationship with a broader collective one. It is from the cultural memory that this theme can

¹ Este artículo es reescritura de un texto producido entre septiembre de 2019 y abril de 2020 para el seminario *El método warburgiano: articulaciones, deslizamientos y polaridades. Nuevos abordajes para el estudio de las prácticas artísticas*, dictado por la Dra. Paulina Liliana Antacli en la Universidad Nacional de Córdoba.

be thought of in terms of *Pathosformel* in the image. In this article, the emphasis has been placed on the theoretical foundation of such exploration, leaving aside for the moment a deeper probing of the strictly visual aspects.

Keywords: *Pathosformel*, uprootedness, representation, gesture, body.

Introducción

A partir del pensamiento de Aby Warburg, historiador alemán de fines del siglo XIX y comienzos del XX, me propongo aquí sistematizar algunas ideas, explorando aspectos de sus métodos de investigación e indagando sus alcances y la pertinencia de utilizarlos en la consideración y análisis de un fenómeno caro a la cultura occidental – especialmente vigente en los últimos tiempos, aunque nada nuevo en la existencia colectiva– como lo es la experiencia del *destierro*, y su incidencia en el devenir de las representaciones.

La cuestión del *destierro* es en sí misma enorme y como tal este escrito constituye una primera aproximación al ordenamiento formal de unas reflexiones que han tenido que atravesar primero –para quien escribe– el umbral de lo afectivo para ser hiladas, lo cual por momentos lo ha tornado un tema un tanto escurridizo, en el intercambio secreto entre emoción y palabra. En ese sentido, no pretendo agotarlo, más bien *ex profeso* asumir su condición de fragmentario, abierto aún en sus caminos y posibilidades de

ser pensado. Como tal, podrá ser elaborado más *in extenso* en posteriores trabajos, a fin de cotejar las cuestiones conceptuales con un corpus mayor de imágenes², y profundizar en los aspectos estrictamente teóricos.

Metodología

El trabajo sienta sus bases sobre dos pilares principales, uno teórico y otro visual, con el objetivo de indagar en la posible existencia de una *Pathosformel* del destierro.

En un nivel teórico-metodológico, el reconocimiento de categorías warburgianas me permite –desde el análisis iconológico– leer la imagen sobre el trasfondo del tejido cultural, estas son *Nachleben* (pervivencias), *Denkraum* (espacio del pensar o umbral para el pensamiento) y *Pathosformeln* (fórmulas del *pathos*), así como el carácter mnemónico de toda representación y el rol de la memoria en la construcción y retroalimentación de esas representaciones. Siguiendo los pasos de José Emilio Burucúa ([2002] 2003), me fue de utilidad poner en relación tales categorías con la perspectiva del *paradigma indiciario* de Carlo

² Las imágenes que acompañan este artículo representan una pequeña parte del conjunto original analizado, en el cual se trabajó estableciendo relaciones entre ellas siguiendo el modelo del Atlas warburgiano.

Ginzburg. Finalmente, el trabajo explora la posibilidad de acceder a otros niveles de análisis, que incluyen la vinculación entre la imagen y el propio cuerpo como entidad mnemónica. En cuanto a los aspectos visuales y siguiendo el modelo del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, comencé a reunir un corpus de imágenes (artes visuales y fotografías documentales en primera instancia) que se hallaban disponibles, dando prioridad como criterio para su recopilación a los elementos de la representación por sobre otras variables como autor, título o época. Esta labor, aún en proceso, está orientada a reconocer conexiones entre ellas, establecer un orden visual provisorio y cotejar los elementos teóricos antes analizados con aquellas relaciones emergentes, a fin de contribuir en la construcción de las discusiones en torno al objeto de estudio.

Dado que el enfoque de Warburg es en sí mismo teórico-metodológico, desarrollo a lo largo del escrito los conceptos mencionados anteriormente.

Pensar la historia y el arte desde los bordes

Ha sido fuente particular de inspiración para este estudio el hecho de que Warburg, siendo historiador del arte, eligió escribir desde los bordes de su disciplina, relacionándose con otros saberes como la antropología, la psicología, la astronomía, la filosofía y la historia de la cultura, a partir de las cuales construyó una visión integradora de los fenómenos culturales y sus representaciones³. Bordes disciplinares que en su particular biografía fueron a menudo también existenciales, reflexiones desde una conciencia de fragilidad y de transitoriedad individual en extremos movilizados que le permitieron abrir una ventana en su época y mirar más allá de la prisión de las metodologías y otros determinismos. En esa visión multidisciplinaria Warburg propuso a la historia del arte el análisis iconológico. En su premisa, el análisis de la imagen debería ser capaz de ir más allá de lecturas de la imagen estrictamente formales, o de simple relación significado/significante, y – aun usando todos esos elementos– debería poder penetrar en un nivel de análisis de profundidad mayor, entrelazando aspectos de esas imágenes con elementos del tejido cultural

³ La amplitud del pensamiento de Warburg ha sido desarrollada por Ernst Gombrich (1970) en *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, y autores posteriores. Una síntesis clara del tratamiento que Gombrich hace de Warburg puede leerse en Antacli, Paulina Liliana (2015): *La fórmula del 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, Universidad Nacional de Córdoba), publicada en 2019 bajo el título: *Picasso, Warburg y la fórmula de la Ninfa (Colección Ensayos, 9. Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal)*.

que permitieran acceder a niveles de significación más generales y más profundos. En ese sentido, el estudio iconológico de Warburg deviene en instrumento de la Historia del Arte orientado hacia una Historia Cultural. Desde esa perspectiva, las obras deberían poder ser consideradas más allá del relato autonómico erigido sobre la concepción winckelmanniana del arte (imperante, por lo demás, en su época) y saltando esos cercos abrir el juego a ser leídas *junto con* imágenes no-artísticas, antiguas y nuevas, circulantes en la cultura, en tanto emergentes –todas ellas– de un imaginario común. Como tales, la transversalidad en la consideración de su análisis podría así conducir a la comprensión de ciertos núcleos de significación profundos y esenciales para esa cultura.

Aunque la producción de escritos de Warburg da cuenta de una perspectiva contundente, su corpus fue heterogéneo, acotado y –en apariencia– no sistemático (Burucúa, 2011. p. 40). Más comprendido en épocas recientes que en la propia, varias de las nociones warburgianas han sido accesibles en su conceptualización no sólo por sus propios escritos, sino también a través de las interpretaciones y profundizaciones que sobre su pensamiento han hecho numerosos pensadores posteriores, entre los cuales menciono de manera especial a José Emilio Burucúa y Georges Didi-Huberman, además de Carlo Ginzburg, como aquellos que entre otros

orientaron con valiosas miradas algunos aspectos de las ideas que expongo aquí.

La cultura para Warburg era un tejido estratificado, mucho más complejo y heterogéneo y mucho más antiguo que sus apariencias. En un fenómeno del presente, podrían llegar a establecerse parentescos insospechados entre elementos a veces pequeños, a veces poderosos, que –como puentes o pasajes– habilitaban conexiones entre épocas antiguas y épocas recientes. El reconocimiento, por las imágenes, de pervivencias del pasado en el presente resulta medular en su análisis. Warburg las llamó *Nachleben* (en diálogo con la noción de “supervivencia de la antigüedad”, que había aportado desde estudios de la Edad Media Anton Springer a fines del siglo XIX, y con la noción de *engrama*, que desde la biología evolutiva había aportado Richard Semon al campo de la cultura a comienzos del XX) (Gombrich, [1970] 1992). Las *Nachleben* en la historia no se darían de manera continua o con ritmo uniforme a lo largo del tiempo sino que atravesarían períodos dispares de latencia, fragmentación, polarizaciones según la época, reformulaciones e intervalos. De hecho, Warburg llamaba a este estudio iconológico, “iconología del intervalo”.

En el pensamiento de Warburg, el gran tejido de soporte de estas pervivencias es la memoria: lo que no muere permanece en estado de latencia, está allí en potencia, disponible en la cultura y como tal puede ser actualizado o re-

manifestado. En ese sentido la imaginación, en su carácter mnemónico, revela más acerca del tiempo y la cultura, que lo que pudiera parecer a simple vista. La imagen es un documento visual para Warburg, un documento en el cual pueden buscarse estas pervivencias, y reconocer con ellas ciertas tensiones, ciertos elementos que resulten especialmente sensibles para un grupo humano. El historiador italiano Carlo Ginzburg ha propuesto el *paradigma indiciario* sistematizando las posibilidades de un método de investigación que toma en cuenta todo lo anterior, y que articuló en torno a los aportes de Warburg y sus sucesores (Burucúa, [2002] 2003).

Según el paradigma indiciario la imagen puede contener indicios: elementos o relaciones que podrían develar conexiones con otros elementos (no evidentes a primera vista) y cuyas pistas el investigador podría seguir—cual detective— a partir de una sospecha o intuición, independientemente de que esos elementos estuviesen conectando imágenes de épocas distantes entre sí, o bien conectando imágenes con prácticas igualmente sensibles en el tejido cultural, o con otras formas de la memoria. Tomar un elemento como indicio tiene la ventaja de que éste puede ser seguido atravesando terrenos diversos. Reconocer el rastro que lleve a la comprensión de un nudo significativo pone por un momento en segundo plano el hecho de estar o no, dentro o fuera de un aparato disciplinar determinado. Los puentes que dentro de los distintos saberes se tienden buscando las

vías de conexión de ese indicio hacen que no sólo las disciplinas sino mucho más allá, cualquier ámbito de la cultura en tanto tejido simbólico orgánico, puede ser óptimo para seguir esas pistas. De este modo, las conexiones resultantes a través del método indiciario pueden ser reveladoras. Y —ya hilando con Warburg— aquello develado podría evidenciar cercanías y pervivencias, relaciones y retroalimentaciones inesperadas entre nudos significantes que habrían dejado una huella en el interior de la psiquis lo suficientemente profunda como para mantenerse presentes como energía potencial en la memoria, generación tras generación.

Como puede inferirse, la validación de la imagen como vía de acceso a lo profundo de la memoria cultural permitió a la vez a Warburg escudriñar en los cimientos de la psiquis humana. José Emilio Burucúa (2011) explica con total claridad uno de los conceptos centrales del pensamiento warburgiano en ese sentido: el *Denkraum*, o “espacio del pensar”. Desde la aparición del *Homo Sapiens*, la posibilidad de la visión simbólica generó una conciencia de sí mismo, a la vez que una distancia con respecto al mundo. El *Denkraum* existe entre dos umbrales del pensamiento, contrapuestos pero indivisibles: el del entendimiento lógico (umbral lógico), que posibilita el ordenamiento de lo real, su comprensión racional y la posibilidad de nombrarlo y de darle utilidad; y el umbral de la intuición y de la percepción del misterio (umbral

mágico) como una dimensión existencial inaccesible por medios lógicos pero a la vez envolvente y estremecedora en tanto que desordena con facilidad las relaciones lógicas. El mismo autor ha señalado la certeza de la muerte y su cercanía a través de la de los seres queridos como una de las experiencias que más intensamente restituyen el vínculo con el umbral mágico en sociedades como las modernas, que culturalmente han privilegiado las relaciones del umbral lógico.

Finalmente, la noción warburgiana de *Pathosformeln* (fórmulas del *pathos*) arroja luz concretamente a la íntima relación de las cuestiones comentadas anteriormente, con la imagen como soporte de las pervivencias. La conocida definición de Burucúa resulta esclarecedora, una vez más:

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 progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis (Burucúa, 2006. p.12).

El dispositivo de *Atlas* ideado por Warburg le permitía, mediante el armado de paneles

distintos, la visualización simultánea de varias imágenes de distinta procedencia, que él acercaba entre sí siguiendo criterios que iba ensayando en búsqueda de puntos o aspectos que pudieran identificarse como especialmente significativos. Cada panel era fotografiado antes de ser desarmado para explorar nuevas relaciones entre imágenes. En total su atlas, al que llamó *Atlas Mnemosyne*, en honor a la diosa griega de la memoria, contiene 79 paneles titulados y fotografiados que dan cuenta de estas exploraciones.

Georges Didi-Huberman ([2000] 2011) desarrolla la idea de las pervivencias como anacronismos y en ese sentido se distancia de la concepción de Burucúa, en relación a sus aseveraciones sobre la determinación histórica en las fórmulas de las *pathosformel*. Pero para ambas visiones el “campo afectivo” es inducido por esos elementos que se manifiestan en la imagen como exteriorización de un movimiento o agitación emocional interna. De manera que lo afectivo es lo que permite reconocer las tensiones existentes allí e intensifica la experiencia de esas formas, siendo a la vez lo que permite la retroalimentación histórica y antropológica de la emoción. Burucúa (2011) comenta que “las *Pathosformeln* [garantizan] una coexistencia de las distancias del pensar y una lucha entre ellas que no las aniquila” (p.42). Por otro lado, al actualizar el *Denkraum* con intensidad, la *Pathosformel* puede vehicular de alguna manera el encuentro entre individuos a veces muy distantes entre sí en tiempo y

espacio. No en vano la imagen está ligada a la noción de alteridad, como ha explicado Didi-Huberman ([2000] 2011), la imagen aporta la posibilidad de espejarse en ella, de actualizar una experiencia sobre la que en algún otro momento se ha fundado a nivel profundo una pertenencia. Los gestos visibles de una imagen y los gestos visibles en los cuerpos son una construcción colectiva, construida a lo largo del tiempo y por generaciones.

La imagen, el gesto, los destierros

Conectando los conceptos hasta aquí expuestos con el tema de interés en este escrito, surgieron algunas preguntas iniciales, esbozadas a continuación: ¿es posible que exista una *Pathosformel* para el destierro? Si eso fuese así y en correspondencia ¿portaríamos en el cuerpo una memoria común del destierro? ¿Cuán antigua es esa memoria? ¿Se manifiesta en nuestros gestos? Está claro que pensar la *Pathosformel* en la representación implica que el terreno en referencia es el de la memoria cultural y que sondear la totalidad de esos dominios es un objetivo que excede con creces los límites del trabajo, pero en cambio sí fue posible encontrar algunos *indicios* –al decir de Ginzburg– lo suficientemente sugerentes como para atisbar un probable camino de búsqueda y algunos hallazgos iniciales.

La posibilidad (desde el umbral lógico) de registrar y nombrar una experiencia –un

destierro, todos los destierros–, tanto como la certeza intuitiva de reconocer las intensidades afectivas allí donde están alojadas, tornó sugerente considerar estas cuestiones desde el espectro conceptual warburgiano del *Denkraum*. El extravío que supone la disolución de la identidad personal o su cuestionamiento y la necesidad de recobrar algún sentido de pertenencia que ordene el vínculo entre un desterrado y su lugar en el mundo, expone el abismo del umbral mágico frente al dolor. En ese sentido –y aún a riesgo de exponer demasiado una experiencia que sólo en parte es personal– me he permitido validar el registro corporal propio como punto de partida que pudiese llevar luego a cotejar la existencia, o no, de registros afines en imágenes disponibles y circulantes.

Burucúa trabajó a través del mito de Ulises la *Pathosformel* del viajero, una figura contradictoria que era a la vez un aventurero y un desterrado (2006. p.15). En estas líneas me interesa separar esos dos aspectos del *viaje* como experiencias diferentes, y centrarme en la experiencia del destierro en tanto que la misma entraña para aquel que se destierra la inevitable deconstrucción de su visión preexistente del mundo y la reconfiguración de una visión que termina tensando la pregunta por la existencia misma. Así, los ejes desplazamiento-transformación y exploración-supervivencia, han sido centrales para llevar adelante estas reflexiones.

Por otro lado y tomando en cuenta lo anteriormente dicho, no interesa tanto llegar a alguna conclusión sobre estas cuestiones, sino hacer foco en la narración del proceso por el cual se fue conformando, desde una intuición inicial, la búsqueda de una *Pathosformel* del destierro, estableciendo a la vez posibles líneas de continuidad de esas reflexiones a futuro.

Warburg no trabajó específicamente la cuestión del destierro en el *Atlas Mnemosyne*. No se encuentra en el título de ningún panel la palabra destierro, exilio, ni similares como éxodo o expatriación. Sin embargo, aunque esos tópicos no aparecen de manera explícita como foco de sus estudios, sí aparecen de manera indirecta cuando en varios lugares hace referencias a la *huida*. Por ejemplo, las imágenes nº 4 del panel 40, la nº 3 del panel 47 y la nº 3 del panel 76 dan cuenta en reiteradas ocasiones del episodio de la *Huida a Egipto* en representaciones artísticas de distintos siglos mientras que algunos enunciados dentro de los títulos se muestran sugerentes al respecto aunque enfocados en otra dirección, como “*Protección del niño en ambiente extraño*” y “*Protección del niño en peligro (...) y descanso en la huida(...) Madre protectora desamparada*”, correspondientes a los paneles 47 y 76 respectivamente (Warburg, [2000] 2010).

El tema, en cambio, es resignificado e intensamente trabajado desde una articulación antropológica por Georges Didi-Huberman (2010), cuando tomando el modelo de atlas warburgiano en tanto compendio de

imágenes, reconstruye la figura metafórica de Atlas, el titán, aquél que lleva sobre sus propias espaldas el peso del mundo. Hay un interesante parentesco entre el modelo del *Atlas Mnemosyne* de Warburg y la figura del titán Atlas, especialmente sugerente para pensar ya no el destierro como tema, sino la condición misma del desterrado y su estado interno frente a un horizonte que de pronto se ha tornado extraño para él.

Como se sabe, la vecindad entre las imágenes en los paneles de Warburg era provisoria, el historiador ensayaba relaciones de cercanía entre ellas. Así, no sólo las imágenes y sus contenidos eran significativos en sí mismos, sino que se desnudaba en sus relaciones otro nivel de significación más profundo. Eran especialmente esas relaciones las que permitían a Warburg realizar sus conjeturas y acceder a la trama profunda de aquello guardado en la memoria cultural.

Analizando el panel como dispositivo, me interesó particularmente la existencia del espacio vacío entre imágenes como condición necesaria para establecer relaciones entre ellas, y asegurar su potencial movilidad. Así cualquier movimiento del pensar ocurre merced a los espacios vacíos que la imagen no ocupa, lo cual lleva a conectar nuevamente con el concepto de *Denkraum* y el distanciamiento necesario. Cada imagen es un punto que está allí para ser tocado, pero sus voces podrían también permanecer latentes, en silencio. Ese recorrido es potencial.

Retomando la metáfora del titán, se infiere que si Atlas no sostuviera al mundo mientras anda, la tierra y el cielo no podrían mantener sus respectivos lugares y sus distancias. En un sentido, su andar dibuja un recorrido y entonces todo mapa está inscripto en sus pasos. Por su parte un desterrado parece no traer su tierra consigo pues se ha desprendido de ella y cubre una herida invisible pero no camina al azar. Podría decirse que anda por los espacios vacíos, pero su andar está tensado desde la memoria y desde allí se tiende en alguna dirección.

Como ha dicho Didi-Huberman (2010), en cierto modo Atlas es también un paria, un desterrado (p.112); sostiene el mundo pesadamente en sus espaldas y eso lo curva y le produce dolor, pero a la vez podrían leerse en su gesto todos los caminos posibles, en la medida que es su espalda la que da cuenta del mundo (p.6). En ese sentido el gesto de Atlas es fundante, porque provee en su propio cuerpo el soporte de lo que es por otro lado, su única pertenencia. Pensar en ello me habilitó a buscar en la propia corporalidad algún registro que diera cuenta – como la espalda de Atlas– de la memoria del

desplazamiento y las emociones ligadas a ella, pretendiendo encontrar allí algún elemento que me orientara luego a buscar externamente quizás alguna resonancia y armar con eso un corpus inicial de imágenes, siempre atenta al presupuesto de que mi memoria individual y mi registro corporal del destierro debían tocarse en algún punto con marcas heredadas y con una emoción colectivamente construida acerca de la misma experiencia⁴.

Situar la pregunta en el cuerpo implicó en primer término poner aparte las coyunturas circunstanciales y familiares ligadas al destierro, y disponerme por muchos días a desnudar cuál era la emoción resonante y recorrer el propio cuerpo/territorio en atenta escucha, a fin de reconocer si alguna parte de él se movilizaba especialmente al evocar esa emoción. El experimento personal, llevado adelante de manera libre y sin mucho para perder en caso de que lo terminara descartando por conceptualmente improcedente o absurdo, me terminó llevando sin embargo a circunscribir efectivamente, un lugar donde esa emoción detonaba una reacción, y así el sistemático y significativo descenso de temperatura en los

⁴ La apelación a mi propia corporalidad como punto de partida para la búsqueda se inscribe inicialmente en el orden de lo intuitivo/experimental. A sabiendas de que la investigación se halla en una fase temprana me he centrado por los momentos en el proceso que condujo a la exploración sobre la *Pathosformel*, quedando pendiente la delimitación de un marco teórico acerca del uso del registro corporal en primera persona como fuente para una investigación de este tipo. En ese sentido, pensando en próximos trabajos, resulta sugerente el

abordaje del cuerpo como ente simbólico y las relaciones entre cuerpo, mito y experiencia que Michel Bernard elabora en su libro *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente* (Barcelona: Ediciones Paidós) en aseveraciones como: “la realidad corporal, viva y concreta, aprehendida cotidianamente en la experiencia inmediata de nuestras sensaciones, afectos y actos personales, se diluye y, de alguna manera, se extravasa en mitologías cuya significación corresponde a la cultura que nos nutrió” ([1976]1994. p.195).

empeines cada vez que la memoria emocional era evocada, centró mi atención en la zona de los pies. He conservado esa guía validando la intuición de que eso debía ser una señal válida que pudiera eventualmente conectarse con otras, fuera de mí. Pareciera que en algún punto la espalda curva del titán y los pies helados por el miedo a la intemperie, pudieran fusionarse en una misma figura.

Hacia la identificación de una *Pathosformel*

Como dije antes, las imágenes mencionadas de los paneles de Warburg no representan un caminante individual, son imágenes de huida con varios personajes. Por otro lado, en una búsqueda de fotografías documentales de exiliados y migrantes recientes de distintas nacionalidades llamó mi atención que a menudo suelen ser retratados colectivos de personas a pie, pero las composiciones priorizan el hecho colectivo antes que el detalle. Al mismo tiempo, es común que los ángulos desde donde son tomadas las fotografías estén ligeramente elevados por sobre la línea de horizonte, a fin de mostrar en una única gran línea diagonal la columna de personas en avance; cuando el ángulo de toma no está sobreelevado, de todas maneras se mantiene la diagonal o la columna de personas. Esto mismo sucede también en algunas pinturas. Pero en cualquier caso el acento está puesto tanto en el hecho colectivo como en la multitud en movimiento, se prioriza la idea de avance.

También es frecuente que la cuestión del destierro tanto en el arte como en los documentos fotográficos incluya barcos o balsas, y a veces aviones, acompañando además otros elementos emblemáticos como valijas o bultos pequeños de equipaje en las experiencias colectivas y familiares. Por supuesto que no siempre los destierros ocurren a pie y, sin embargo, resulta sintomático que de todas maneras en el imaginario frecuente un desterrado aparece representado como un caminante que ha de atravesar distancias; también es sintomático (aunque en otro nivel más acotado) que la emoción en el experimento personal estuviera alojada en los pies. Surgió así otra pregunta: ¿por qué podemos asociar con tanta facilidad al desterrado con una persona *que camina* y que lleva consigo sólo lo mínimo, en una versión del viaje sin mediación de ningún vehículo más que el propio cuerpo? Es evidente que las circunstancias migratorias tanto en el pasado como en la actualidad son muy variadas. Sin embargo, es una sola la pasmosa vigencia de los tantos desplazamientos geográficos forzados de miles de personas en todo el mundo, y circulan conviviendo con nosotros a través de imágenes que consumimos a diario, como un recordatorio permanente de que esos hechos constituyen hoy uno de los traumas sociales más movilizantes y espantosos. Qué relatos culturales sean construidos a partir de esto, y cómo puedan ser representados en el imaginario social las distintas circunstancias, es

sin duda una inquietud que excede –aunque las incluya– cualquier posibilidad individual de respuesta.

Creo necesario recordar nuevamente que *ex profeso* elegí no incluir en el análisis aquellas imágenes que dieran cuenta del *viaje* como aventura o estado gozoso frente a la expectativa de avanzar hacia lo desconocido. El viaje en ese sentido funciona como contraparte del destierro (quizás esto podría leerse como *polaridad*) porque tiene por delante tanto un horizonte promisorio como un punto de llegada (en las representaciones del viaje suele estar puesto el acento en una atmósfera expansiva vinculada a la expectativa de un recorrido)⁵. En cambio en un destierro, aunque también habrá un desplazamiento geográfico, el punto de llegada no existe. El desterrado no arriba nunca a ningún destino que ponga fin a su condición de desterrado, ni siquiera en el supuesto de que un retorno al lugar de partida ocurriera, quizás porque su memoria está anudada de manera trágica a la partida y se ha transformado en ella. En este punto es interesante retomar también la consideración de la deconstrucción y la reconfiguración de una visión del mundo que el desterrado deberá afrontar durante su andar, que no sólo modifica el mundo en su visión, sino los cimientos mismos de su propia identidad: ¿a qué es igual ahora? ¿a qué entorno pertenece? Quizás así como las imágenes de Warburg

podían moverse dentro de sus paneles y en sí mismas constituían fragmentos de una visión, lo mismo pareciera ocurrir en la psiquis a través del tiempo sin tiempo de un destierro: la identidad se deconstruye y se vuelve a configurar en un ensayo infinito de unir y desarmar fragmentos que son vinculados provisoriamente, y se cambia de manera permanente el orden de las imágenes internas y externas del recuerdo y lo real. ¿Qué representaciones de sí mismo portará consigo? ¿Cómo rememorará lo que ha abandonado? ¿La memoria es el recuerdo o es el acto mismo de reordenar fragmentos? ¿Acaso la identidad original le podrá ser alguna vez restituida?

Atenta a esas preguntas y al corpus de imágenes disponibles, pareció útil y necesario para despejar estas cuestiones, el separar las representaciones de la experiencia del destierro al menos en tres momentos o posibilidades que lo constituyen como proceso:

1) *Momento del hecho que detona la partida.*

Son numerosas las pinturas que se interesan por exponer las circunstancias en las cuales un personaje o grupos de personajes son obligados a escapar de un territorio, o el momento en que son expulsados. Sin ir más lejos, en la concepción judeocristiana el relato bíblico fundante es el de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, todas sus tribulaciones parten

⁵ Podría tomarse como visión emblemática en ese sentido la obra *“Caminante sobre el mar de niebla”* (*Wanderer über dem nebelmeer*) de Caspar David

Friedrich, 1817 (óleo sobre lienzo: 94,9 x 74,8 cm. Hamburger Kunsthalle).

de ese castigo y comienzan con esa partida. El relato clásico de la Huida de Troya también focaliza en la partida de Eneas y su familia, pero como condición necesaria para salvar la vida, aunque no todos ellos pudieran hacerlo. Las versiones de la *Huida de Egipto* incluidas en los paneles de Warburg parecen pertenecer a esta

instancia. En las imágenes de este primer momento son frecuentes las representaciones grupales y la comunicación de un ambiente de tensión que envuelve atmosféricamente la narración principal: el tema del destierro forma parte de una narración más amplia (Figura 1).

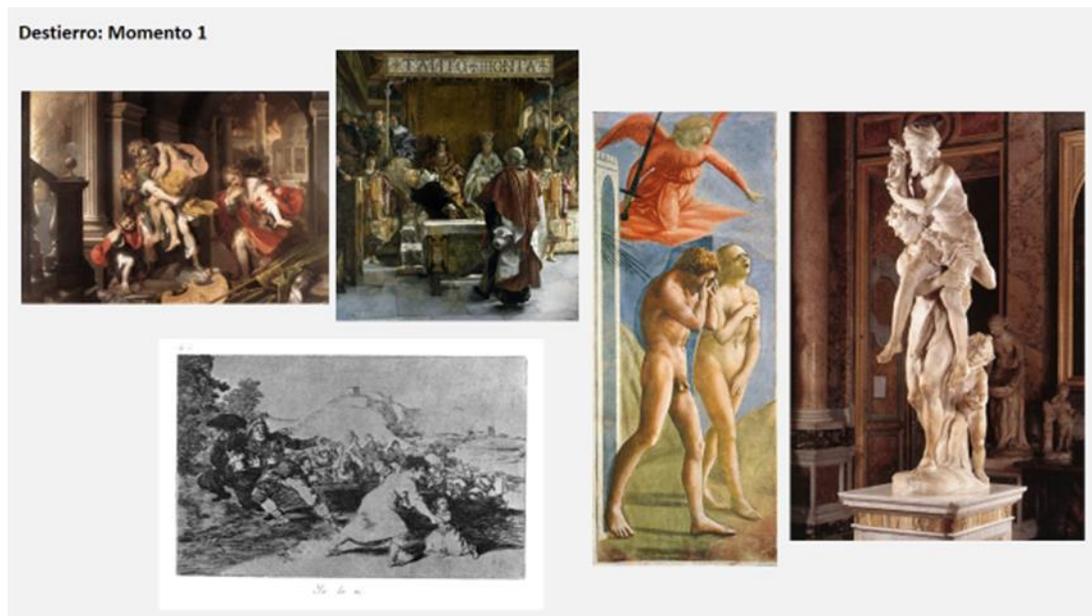


Figura 1. Destierro: Momento 1. (Arriba izq: Barocci, F. *El escape de Eneas de Troya*. 1598; Sala, E. *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)*, 1889. Abajo izq: Goya y Lucientes, F. *Yo lo ví*, 1810-14, de la serie *Los desastres de la guerra*. Derecha: Masaccio. *Expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal*, 1424-25; Bernini. G.L. *Eneas, Anquises y Ascanio*, 1618-19).

2) *Momento de la marcha en sí*. Mientras que en la instancia anterior el foco está puesto en el otro (alguien produce la expulsión) o en la circunstancia (algo hace inevitable partir), en este segundo momento, el foco está puesto en el cuerpo mismo del desterrado, él *encarna* la acción misma del destierro. Es notable el desplazamiento del foco de atención especialmente en

fotografías documentales del siglo XX y actuales, en donde el interés de la imagen se centra en los rostros, las condiciones infrahumanas de la expatriación y el trayecto en sí, o la acción en momento presente. Algo parecido puede encontrarse en distintas formas dentro de la producción artística contemporánea, donde la dimensión existencial y las fragilidades



Figura 3. *Destierro: Momento 3.* (Obras artísticas de izq. a der: Benoit Pype. *Geografía Transitoria*, 2015; Arranz, S. *Desterrados (A María Zambrano)*, 2019; Resto de imágenes: campos de refugiados (fotografías documentales).

A modo de conclusión

Para llegar a una conclusión transitoria, tomo como referencia que la *Pathosformel* debería buscarse allí donde el campo afectivo sea capaz de vincular un signo externo con una “profunda agitación del alma”. Observando los mencionados tres *momentos* diferentes en que –por ahora– la cuestión del destierro podría abordarse, considero que la *Pathosformel* podría estar más cerca de encontrarse en las instancias del *segundo momento*, aunque esta hipótesis podría aún ser revisada. No sólo es allí donde los cuerpos se muestran marcada y especialmente cargados de significación en sus detalles y gestos, sino que la tensión interna también se hace más evidente. Pienso que el destierro es en sí mismo el momento de la deconstrucción de las certezas y que se avanza

verdaderamente hacia algún lugar cuando en el vacío resultante se debe comenzar el reordenamiento interno frente al mundo. El andar del desterrado –en esa noción– es silencioso, solitario aunque esté en multitud. Es un andar introspectivo, la turbulencia implosiona hacia el interior de su propio cuerpo, desordena su alma y su memoria.

La relación con la naturaleza (que Warburg abordó en su estudio de sociedades primitivas) podría ser también aquí una orientación para pensar el destierro en la medida que el sentirse *parte* de la naturaleza incluye una dimensión de *pertenencia* a ella, existe una conexión necesaria con la tierra. Algo de esto se corta en cierto modo si ha de producirse un exilio, o un desprendimiento respecto del lugar de pertenencia. El paria está frente a dos caminos

posibles: navegar en el alma esa desconexión, o reencontrarse con la única pertenencia real que lleva consigo: el cuerpo, que es en última instancia un residente de la tierra. El *Denkraum* como espacio del pensar, intensamente tensado frente al umbral mágico, deviene en la única posibilidad que tiene el desterrado de establecer de nuevo aquella conexión y ha de volver ahí para actualizar su pertenencia, una y otra vez. La supervivencia y el exilio para salvar la propia vida tienen que ver también con la recuperación de esas dimensiones primitivas, en una entrega insoslayable a lo que vendrá.

Por supuesto, el tema, lejos de agotarse, parece impulsado hacia adelante en función de las preguntas que fueron surgiendo, y otras que aún podrían formularse. El corpus de imágenes trabajadas es por ahora acotado. Una segunda etapa de esta búsqueda debería centrarse en incrementar el corpus disponible de imágenes y cotejar miradas diferentes sobre el destierro, así como continuar pensando en la naturaleza de una posible *Pathosformel* en función de los momentos enunciados. Será necesaria la incorporación de documentos fotográficos más recientes y anteriores a los considerados para esta investigación, y también desarrollar más ampliamente la indagación dentro de la producción artística *bi* y tridimensional pasada y reciente en torno a estas cuestiones. La incorporación de obras en movimiento, como la danza o el teatro probablemente abra un horizonte más amplio y más rico que debería también poder cotejarse con lo anterior.

Referencias Visuales

Obras artísticas:

- Alonso, Carlos. Aguafuerte (s/d) Extraído de: Gelman, Juan. (2013) *Bajo la lluvia ajena*, México: UNAM, Serie *Poesía Moderna* N°183.
- Arranz, Santiago. *Desterrados (A María Zambrano)*, 2019. Madera pintada y lápiz sobre tela (120 x 98 cm). Exposición en el Instituto Cervantes de Marrakech, Marruecos.
- Atlas de Farnese (Atlante Farnese)*, copia romana, s. I o II. Mármol (alt. 210 cm). Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.
- Barocci, Federico. *El escape de Eneas de Troya (La fuga di Enea da Troia)*, 1598. Óleo sobre lienzo (179 x 253 cm). Galleria Borghese, Roma.
- Benoit Pype. *Geografía transitoria (Geographie transitoire)*, 2015. Recortes sobre hoja seca, (s/d). Expuesta en Bildmuseet de Umeå, Suecia. Fuente: <https://artishockrevista.com/2015/12/18/mundo-plano-ahora-redondo-sera-holograma-percepciones-mundo-bildmuseet/>
- Bernini, Gian Lorenzo. *Eneas, Anquises y Ascanio (Enea, Anchise e Ascanio)*, 1618-1619. Mármol (alt. 220 cm). Galleria Borghese, Roma.
- Catalano, Bruno. *Viajeros (Les Voyageurs)*, 2013. Bronce (tamaño natural). Esculturas al aire libre. Marsella.

Goya y Lucientes, Francisco de. *Yo lo ví*, 1810-1814. Serie *Los desastres de la guerra*. Aguafuerte, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, (161 x 239 mm). Museo del Prado, Madrid.

Masaccio. *La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal (La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre)*, 1424-1425. Fresco (214 × 90 cm). Capilla Brancacci, iglesia de Santa Maria del Carmine, Florencia.

Porter, Liliana. *Ir allá*, 2016. Diez figuras sobre repisa (23x61x16 cm). Exposición en Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba.

Sacco, Graciela. De la serie *M²: T4*, 2014. Videoinstalación en sitio específico. Exposición Centro de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF), sede Hotel de Inmigrantes, Buenos Aires.

Sacco, Graciela. De la serie *M² Infinito: ¿Cuánto es un metro cuadrado de espera?*, 2009. Heliografía sobre madera y zapatos y cubo espejado (30x30x30 cm). Galería C5 Colection, Santiago de Compostela.

Sala Francés, Emilio. *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)*, 1889. Óleo sobre lienzo (313 x 281 cm). Museo del Prado, Madrid.

Fotografías documentales: (de izquierda a derecha en orden de aparición en los paneles)

Padre cruzando los Pirineos con su hijo a cuestas durante la Guerra Civil española.

Fuente:

<http://www.dburgui.com/blog/2012/07/03/ma-lditos-desmemoriados/>

Refugiada española llegando a Francia llevando bulto sobre su cabeza.

Fuente: <https://contrainformacion.es/31-fotografias-impactantes-de-cuando-los-espanoles-fuimos-refugiados/>

Padre con su hija exiliados de España, llegando a Francia.

Fuente: <https://lojosdehipatia.com.es/cultura/historia/la-vida-en-una-fotografia/>

Refugiados sirios (conflicto del 2011).

Fuente: <https://www.nuevatribuna.es/articulo/mundo/conflicto-sirio-refugiados/20181030160959156974.html>

Campo de refugiados durante la Guerra Civil siria.

Fuente: <https://atalayar.com/blog/%C2%BFcu%C3%A1ndo-volver%C3%A1n-su-pa%C3%ADs-los-refugiados-sirios>

Refugiados españoles en el norte de África forman una fila para recibir zapatos nuevos (1939).

Fuente: <https://contrainformacion.es/31-fotografias-impactantes-de-cuando-los-espanoles-fuimos-refugiados/>

Campamento de refugiados de Dadabb, en la frontera de Kenia y Somalia (2016 o posterior).

Fuente: <http://www.dburgui.com/blog/2012/07/03/ma-lditos-desmemoriados/>

Referencias bibliográficas

Antaclí, Paulina Liliana. (2015). *La fórmula del 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, Universidad Nacional de Córdoba.

_____. (2019). *Picasso, Warburg y la fórmula de la Ninfa*. Colección Ensayos, 9. Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal.

Bernard, Michel. ([1976] 1994). *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Burucúa, José Emilio. ([2002] 2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Bs. As: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Bs. As: Biblos.

_____. (2006). (Primavera-Verano 2011). "Las tragedias y los desgarramientos de la Historia". Carta (Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). N° 2, 40-43. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista>

Didi-Huberman, Georges. ([2002] 2009). *La imagen superviviente. La Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

_____. (2010). Atlas. Portar el mundo entero de los sufrimientos. En: Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? Catálogo (Museo Reina Sofía), 60-116.

_____. ([2000] 2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Bs. As: Adriana Hidalgo Editora.

Ginzburg, Carlo. ([1989] 1999). De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método. En: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Barcelona: Gedisa.

Gombrich, Ernst (1970). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.

Warburg, Aby. ([2000] 2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.

_____. ([1923] 2004). *El ritual de la serpiente*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mariana Panzetta

Es Licenciada en Letras con Mención Historia del Arte (Universidad de Los Andes, Venezuela, 1996).

Es docente en espacios curriculares de distintas carreras en la Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta" (Universidad Provincial de Córdoba) en áreas vinculadas a la Historia de las Artes. También desarrolla la docencia en Historia del Diseño Gráfico, en la carrera Comunicación Visual del Colegio Nacional de Monserrat (Universidad Nacional de Córdoba).

Correo electrónico: marianapanzetta@gmail.com