

WARBURG Y LAS FÓRMULAS EMOTIVAS: ENTRE LA NINFA MODERNA DE PABLO PICASSO Y LA NINFA POSMODERNA DE PINA BAUSCH

Paulina Liliana Antacli

Universidad Nacional de La Rioja

RESUMEN

La imagen de la ninfa estudiada por Warburg, portadora de supervivencias y cargas emotivas, permite establecer nuevos repertorios y posibles concomitancias entre las representaciones que Picasso hace de la mujer y las caracterizaciones de la misma en la danza-teatro de Pina Bausch. La *Pathosformel* de la ninfa es identificada en pinturas y obras gráficas de Picasso, así como en registros fotográficos de las bailarinas de Bausch, cuyos cuerpos —en ocasiones ataviados *alla ninfa*—, se constituyen en vectores emocionales.

En la presente investigación las polaridades, deslizamientos, fragmentaciones y vuelta a la vida de las fórmulas del pasado se actualizan en dos nuevos paradigmas: la ninfa moderna picassiana, fruto de experimentaciones plásticas afines a las vanguardias y tipos iconográficos extraídos de los superlativos del gesto, y la ninfa bauschiana que alerta al ojo irónico de la posmodernidad y proyecta sus pasos hacia una nostálgica búsqueda de la antigüedad.

Palabras clave: *Pathosformel* de la ninfa. Pablo Picasso. Ninfa picassiana. Danza-teatro de Pina Bausch. Ninfa bauschiana.

Introducción

El original método seguido por Aby Warburg en sus indagaciones incita en el presente artículo¹ a reunir dos investigaciones, la primera vinculada a una tesis doctoral² cuyo tema central es el estudio de la fórmula de *pathos* de la ninfa en el corpus de la obra de Pablo Picasso, y la segunda relacionada a una investigación³ que aborda la *Pathosformel* de la ninfa en la Danza-teatro (*Tanztheater*) de Pina Bausch. El principal objetivo propuesto es abrir el campo de las fórmulas emotivas estableciendo una red de relaciones entre las producciones artísticas vanguardistas de Pablo Picasso⁴ y posmodernas de Pina Bausch⁵.

Cabe destacar que sobre el estudio concerniente a la *Pathosformel* de la ninfa, tanto en las producciones artísticas de Picasso como en las de Bausch, no se han encontrado hasta el momento trabajos académicos previos que hayan indagado sobre esta relación. En cuanto a las categorías, ninfa moderna picassiana y ninfa posmoderna bauschiana fueron abordadas y estudiadas por la autora de este artículo en publicaciones realizadas entre 2015 y 2019.

Warburg, identifica las apropiaciones de las fórmulas emotivas de la antigüedad clásica como recurso utilizado por artistas del Renacimiento en una articulación entre fórmulas expresivas con tipos iconográficos que se activan a través del proceso creativo del artista. En tal sentido, las *Pathosformeln* (fórmulas de *pathos* o fórmulas emotivas) del pasado se actualizan con nuevas transformaciones en diferentes etapas de la historia del arte. En la hipótesis de trabajo aquí planteada, las representaciones que Picasso hace de la mujer y las caracterizaciones de la misma en la danza-teatro de Pina Bausch establecen un *continuum* con las indagaciones iniciadas por el historiador hamburgués sobre las formas representativas del personaje mítico cuyas resultantes emocionales pueden estar contenidas en las nuevas categorías mencionadas: la ninfa moderna picassiana y la ninfa posmoderna bauschiana.

¹ Versión ampliada de la ponencia presentada en el marco del Simposio Internacional Warburg, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, 2019.

² ANTACLI, Paulina Liliana: *La fórmula de pathos de la ninfa según Warburg*. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso, 2015, 420 páginas. Repositorio digital, Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba, diciembre 2015. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>

³ Proyecto radicado en SECyT-UNLaR: "Identificación de la fórmula *pathos* de la ninfa en la Danza-teatro de Pina Bausch" (2013-2016). Directora ejecutiva: Dra. Paulina Liliana Antacli (UNLaR-UNC). Directora consultora: Dra. Mabel Brizuela (UNC).

⁴ Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973). Dibujante, pintor, escultor, grabador, ceramista. En su extensa producción artística, logra condensar y yuxtaponer 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. Sus obras emblemáticas se constituyen en paradigma del siglo XX.

⁵ Philippina Bausch, nombre artístico Pina Bausch (Solingen, 1940 – Wuppertal, 2009). En 1955 inicia sus estudios en la escuela de *Folkwang* en Essen bajo la dirección de Kurt Joss. En 1958 obtiene una beca para estudiar en la *Julliard School* de Nueva York. En 1960 forma parte del New American Ballet, en 1961 trabaja en estrecha colaboración con Paul Taylor. Desde 1962 a 1968 retorna al Ballet *Folkwang* dirigida por Joos. En 1970 es invitada como coreógrafa en el Teatro de Wuppertal y en 1973 toma la dirección del Ballet de Wuppertal, denominado posteriormente *Tanztheater Wuppertal*. Su línea estética y poética, aún vigente, determinará una impronta profunda en las artes escénicas.

En torno a la metodología de trabajo de Warburg, Gertrud Bing, en el prólogo a *El Renacimiento del Paganismo*. Aportaciones a la Historia cultural del Renacimiento Europeo, logra sintetizarla con el siguiente comentario: “Sin embargo, pertenece a la naturaleza misma de su procedimiento de trabajo que cada nueva discusión arroje nueva luz sobre las cuestiones previamente estudiadas no sólo en términos de contenido, sino también de metodología” (Warburg, 2005, p. 64). Se observa claramente, que las nuevas herramientas conceptuales adquiridas en las investigaciones realizadas no sólo deben ser validadas sino también resaltar nuevas perspectivas e interpretaciones. Argumento que permite efectuar en este trabajo una nueva lectura de las fórmulas emotivas de la ninfa, que sumaría a las ya realizadas individualmente –por la autora del presente estudio– sobre las producciones de los dos artistas mencionados, un entramado de las fórmulas emotivas en tiempos históricos y en lenguajes artísticos diferenciados.

La ninfa encarnará para Warburg la imagen de la mujer joven y vital, será símbolo de emancipación y también fuente de tragedia. Con referencia a lo anteriormente dicho, dedicará a la Ninfa la conformación de algunos paneles de su último proyecto *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas *Mnemosyne*). En el mismo se destaca el panel 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 (Warburg, 2010, pp. 73, 77, 85 y 87); títulos que dan cuenta de los desplazamientos de sentido y polaridades encarnados en la enigmática figura mítica.

En 1905, Warburg escribe *Dürer und die Italienische Antike* (Durero y la Antigüedad italiana), donde por primera vez utiliza la noción de *Pathosformel*. Sin embargo, el historiador hamburgués no llegó a definir el vocablo compuesto de forma explícita.

Es preciso establecer que toda *Pathosformel* tiene un tiempo histórico en el cual se construyó y obtuvo su configuración. En ese orden, buscando aprehender el concepto, se escoge para el estudio una de las definiciones de fórmula de *pathos* que delinea José Emilio Burucúa. El historiador argentino propone una definición interpretando el concepto fundado en la temporalidad, sin desestimar las interpretaciones de raíz nietzscheana realizadas por Didi-Huberman o Steinberg. 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 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 (Burucúa, 2006, p. 12).

Acorde a la problemática que surge sobre la indagación de dicha fórmula, Didi-Huberman (2002) sostiene que para dar un uso actual a tal concepto que 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.

No obstante, en el desarrollo de la investigación se considera que el sistema que determina una constante, con suspensiones, activaciones y reapariciones, está

relacionado con la categoría de *Pathosformel*. Por cuanto una categoría se define como expresión abstracta que posee estructuras conceptuales de permanencia entendiendo que el resultado de su aplicación varía según el objeto. Para Warburg, la *Pathosformel* actúa bajo la forma de un *ostinato*⁶, cuestión que será cotejada en los siguientes apartados.

La ninfa como desahogo de las pasiones

En 1893, el joven Warburg publica su tesis: *El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*. Una investigación sobre las representaciones de la antigüedad en el primer renacimiento italiano. El historiador realiza una indagación de la bibliografía existente en textos de Poliziano y de Ovidio para obtener una comparación con las obras de Botticelli. La hipótesis que desarrolla 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 (Warburg, 2005, p. 87). El estudio sobre la ninfa será a través de los motivos accesorios en movimiento (*bewegtes Beiwerk*). Los paños y cabellos ondulantes remitirán a una fuente de la antigüedad. Posteriormente en el estudio sobre el fresco realizado por Ghirlandaio, *El nacimiento de San Juan* (1486-1490) de la Capilla Tornabuoni en Santa María Novella, se advierte en la recreación de la escena bíblica la polaridad de los elementos entre el relato bíblico y el paganismo. Este último se identifica en la ninfa presurosa que irrumpe con un canasto de frutas en la cabeza dinamizando la composición, en ella se potencia el desahogo de las pasiones.

Burucúa, observa que Warburg “descubrió, deconstruyó, rastreó la *Pathosformel* de la Ninfa y reveló hasta qué punto esa fórmula se encuentra en el núcleo de la experiencia humana que define el campo Euroatlántico de las culturas de Occidente en la larga duración” (Burucúa, 206, p. 12)

En otro orden, en el intercambio epistolar que mantiene Warburg con su amigo holandés Jolles se advierte que Warburg se refiere a la ninfa como objeto de la pasión amorosa. En la citada carta, Warburg nombra a 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 (Agamben, 2007, p. 44-45).

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 este propósito Giorgio Agamben hace referencia a lo indescifrable como atributo de la misma: “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 [...]” (Agamben, 2007, p.18).

⁶ 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.

Es en el marco de lo inescrutable que se estudia la imagen de la ninfa en la obra de Picasso y Bausch, para desentrañar las múltiples formas que adquiere y los nuevos paradigmas que la moldean.

Picasso y la ninfa moderna

La 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, funda una nueva etapa en la historia del arte a partir de las *Demoiselles d'Avignon* (Las señoritas de Aviñón), 1907, y –posteriormente– su vinculación con las poéticas surrealistas hizo posible vislumbrar una supervivencia del *pathos* trágico y una reformulación de la manera clásica que escapa a la cita literal (Antacli, 2019).

En Picasso, la representación de la mujer será causa y motivo de búsqueda permanente. El artista incorpora los atributos femeninos que quiere 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.

A continuación, se hará referencia tanto en las producciones artísticas de Picasso como en las de Bausch a un número acotado de obras por limitaciones en la extensión del presente artículo.



Figura 1. *La Pintura* (1899-1900) Lápiz Conté sobre papel: 33 x 23,5 cm MPB.110.586

En *La Pintura*, dibujo realizado por Picasso en Barcelona en 1899 (**Fig. 1**), se identifica la primera manifestación de la ninfa. *La Pintura* remite a aquella joven presurosa que estudió Warburg en los frescos de la Capilla Tornabuoni. El joven Picasso delinea con trazos gruesos y dinámicos la figura de la muchacha. La cabellera suelta, adornada con laureles, presenta una línea ondulada en ritmos desordenados. El dibujo remite a las ninfas de la antigüedad, con el movimiento del viento insinuado en los paños. Picasso logra captar la sensualidad y el gesto expresivo en el cuerpo en movimiento de la joven, en un estilo afín a la poética del *Art Nouveau*.

El gesto expresivo heredado de la antigüedad y representado en la ninfa será el canal abierto que vehiculiza el *pathos*:

Picasso apelará a los superlativos del gesto, emulando al arte clásico pero alejándose de las profundas raíces trágicas, y en períodos anti-clásicos hará resurgir en nuevas formas el *pathos* trágico. Nuestro objetivo se aleja de encontrar en Picasso solamente figuras femeninas tratadas *à l'Antique*, sino que pretende orientarse el análisis a la interpretación de un modelo histórico, que busca entre lo antiguo y lo moderno su espacio vital (Antacli, 2019, p. 70).



Figura 2. *Mujeres corriendo en la playa*, 1922. Aguada sobre contrachapado: 32,5 X 42,1cm. Museo Picasso de París

Las fórmulas emotivas de la ninfa adquieren una nueva apariencia, Picasso transmutará nuevamente la figura femenina 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. 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. Ejemplo de ello se encuentra en *Dos mujeres corriendo en la playa* (1922) [**Fig. 2**], y plasmada dos años más tarde en gran formato como telón para el Ballet *Le train*

Bleu (El tren azul)⁷ Picasso tiene la capacidad de reconducir nuestra mirada hacia determinados focos latentes de su obra. Sorprende, ante la evidencia de colosales cuerpos femeninos, la ingravidez que se sugiere en la carrera de las mujeres. Nuevamente Picasso apela al recurso de la cabeza hacia atrás, que denota deleite, goce, libertad. El artista hace referencia al efecto de las formas y su necesidad personal de encontrar aquello que le permita suscitar 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 (Picasso, 1944, p. 36).

En las obras citadas, se observa a la mujer vital, joven, emancipada y grácil. Se advierte que, en el lenguaje plástico de Picasso, quedarán huellas sobre las colaboraciones escénicas realizadas para los *Ballets Russes* desde 1917. La idea de puesta en escena se hará evidente cuando inicie las series de bañistas. Particularmente en *Bañista* de 1930 [Fig. 3] representa un cuerpo de mujer con cabeza de mantis religiosa posando en la playa; en *Mujer con estilete* (1931) y *El Crimen* (1934), Picasso ubicará a los personajes en una suerte de limitado dispositivo escénico.

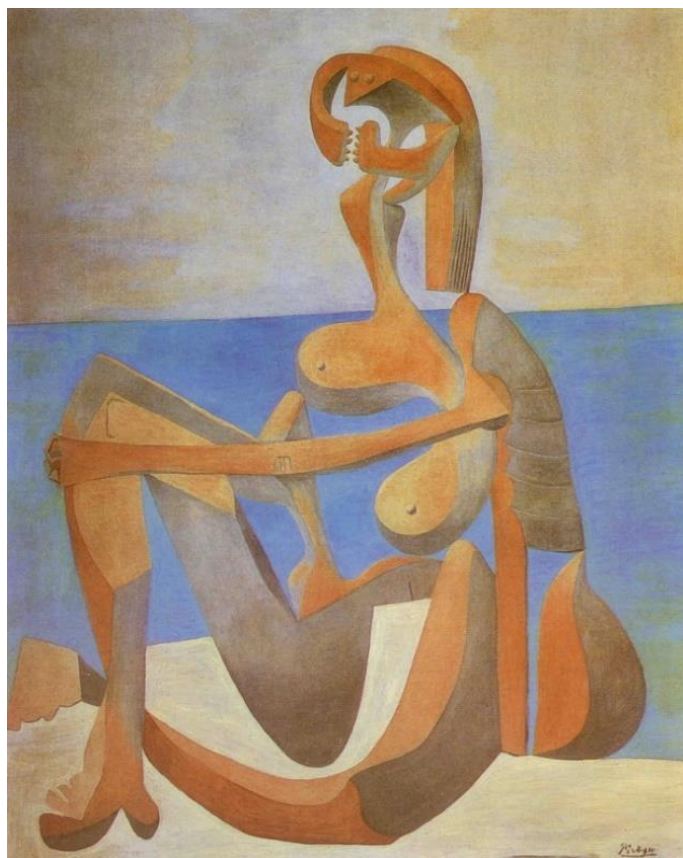


Figura 3. *Bañista sentada*, 1930. Óleo sobre Lienzo: 163,2 X 129,5 cm. Museo de Arte Moderno de New York

⁷ 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 del célebre Vaslav Niinsky –; libreto de Jean Cocteau; música de Milhaud, Decorado de Laurens; vestuario de Coco Chanel y telón de Pablo Picasso –*Dos mujeres corriendo en la playa*–.

Orientada al análisis de *Bañistas* de 1930, Rosalind Krauss hace referencia a la idea de un estilo metamórfico, 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 (Krauss, 1996, p. 39).

El artista malagueño centra su interés en la apropiación de las experiencias del pasado. En los años '20 presenta las primeras acometidas al cuerpo con miembros hipertrofiados y hacia los años '30 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 agresivas e inquietantes.



Figura 4. *La danza*, París 1925. Óleo sobre lienzo: 215 X 142 cm. Z. V: 426. GTL

Hal Foster afirma que 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” (Foster, 2010, p. 106). La mujer histérica fue rescatada del ámbito de la psiquiatría para ser modelo y fuente de inspiración para los artistas de dicho movimiento. La histeria pasa de ser una patología a un descubrimiento poético. Los surrealistas no solamente le rindieron tributo, sino que también se identificaron con esa imagen.

La danse (La Danza), 1925 [Fig. 4], fue realizada en las postrimerías del cubismo sintético. La distorsión que presentan las formas y el renovado interés por el arte primitivo de Picasso presentan encriptados niveles de significación. Elizabeth Cowling, señala que la obra 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*” (Cowling, 2002, p.468).



Figura 5. *Bañistas*, Biarritz 1918. Óleo sobre tela 27 x 22 cm. Z.III: 237. MPP

El nuevo paradigma de mujer propuesto por los surrealistas en 1934, ya tenía antecedentes en la iconografía picassiana: el arco de la histeria, en opistótonos, fue un recurso que el artista malagueño utilizó en gran número de trabajos, entre ellos se destacan: *Las bañistas de Biarritz* de 1918 [Fig. 5], *La danza* [Fig. 4], la madre con el niño muerto en *Guernica* de 1937. Picasso retoma las variables iconográficas en tiempos anacrónicos. En *La danza* [Fig. 4] se observa que la bailarina de la izquierda con el torso arqueado hacia atrás remite a la representación de las ménades o Thías atacadas por el furor dionisiaco [Fig. 6 (a)]. Particularmente la figura en arco hacia atrás evoca las danzas convulsivas y los ritos extáticos en honor a Dionisos. La belleza convulsiva fijada por Breton inicia un camino ya recorrido por el artista malagueño.

Picasso transita el límite entre la innovación estilística y lo monstruoso iconográficamente representado por fauces voraces, ojos amenazantes, bocas invertidas con dientes afilados (*vagina dentata*), distorsión de los miembros. El vínculo de Picasso con lo femenino en el contexto surrealista aproxima a la visión de lo siniestro en tanto encierra pulsión sexual y pulsión de muerte.

La mujer trágica de *Guernica* es un nuevo aporte del artista malagueño que amplía los registros de las fórmulas emotivas y suma a la desmesura de la mujer histérica, la irracionalidad del dolor ante la pérdida, el caos y la destrucción.

Encontramos que en todas las representaciones que hace Picasso de la mujer, anida la Ninfa, una ninfa moderna, que reaparece en su propio siglo, heredera de los avatares de la humanidad. La identificamos a través de potenciados contrastes y polaridades, en la frontera escurridiza entre la mesura y desmesura, y por los recursos expresivos que utiliza para otorgarle entidad a los gozos y tragedias de la mujer (Antaclí, 2019, p. 170).

La ninfa posmoderna en el *Tanztheater* de Pina Bausch

Cierto es que cabe también considerar las cosas a esa luz incontestable... Ojos fríos contemplarían sin pena como a una demente a esa extraña mujer desarraigada, y que sin tregua se arranca a su propia forma, mientras fingen sus miembros enloquecidos disputarse la tierra y los aires; y su cabeza se vuelca, arrastrando por el suelo una cabellera sin atados; y una de sus piernas usurpa el lugar de esa cabeza; y su dedo traza no sé qué signos en el polvo...

Paul Valéry, *El Alma y la Danza*

El *Tanztheater*, término heredado de las obras de Kurt Joos en los años 20, surge en la década de 1970, con Pina Bausch quien partió de una concepción integradora de movimientos, imágenes, palabras y gestos. Bausch transforma la escritura dramática y utiliza procedimientos de composición tomando como base la estética del cine: repetición de secuencias, fragmentación del gesto, efectos de plano general y de focalización. Sus obras no siguen una línea narrativa, se estructuran en una serie de episodios en los que incorpora la gestualidad de las acciones cotidianas incluyendo las más simples. La multiplicidad de escenas, de acciones, el humor, las imágenes, las palabras y la música se conjugan en un esquema que se va modificando a lo largo del proceso creativo. En sus obras refleja la problemática del individuo en la sociedad.

Los síntomas que anunció Warburg como catalizadores que se manifiestan en la sociedad y en un mismo horizonte de cultura, es posible identificarlos en el entramado de las producciones bauschianas.

En la danza-teatro de Bausch, aquello que sobrevive de la cultura se manifiesta a través de las huellas del gesto danzado. En la investigación se decide por la imagen fotográfica de las bailarinas en escena, como recurso que potencia -a través de la imagen fija- el desencadenamiento del movimiento expresivo.

Burucúa asegura que para lograr establecer analogías y filiaciones entre fenómenos, representaciones y demás objetos culturales de tiempos dispares se requiere “la detección de parentescos entre movimientos del cuerpo, gestos, expresiones faciales, interacciones corporales, que fueron, por ejemplo, de la danza fotografiada por el etnólogo a la pintura griega de vasos, de las siluetas negras y rojas en las cerámicas o de las figuras de los frescos pompeyanos a las descripciones poéticas de las fiestas [...]” (Burucúa, 2002, p. 29).

Por su parte, Georges Didi-Huberman nos presenta a una ninfa que se encarna en viento, en aura; es tanto mujer como diosa y se manifiesta, en una suerte de paradigma coreográfico. Tal paradigma se despliega en la intensificación del gesto, cuando 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 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 (Didi-Huberman, 2002, p. 256).

En este orden se sostiene 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 hacer referencia a la danza:

En ese valor psicossomático 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 (Bonilla, 1964, p. 9-10).



Figura 6. (a) Izquierda: Ménade danzante s IV a. C. Réplica romana de una obra original atribuida a Scopas.
(b) Derecha: Julie Shanahan en *Das Stück mit dem Schiff*, 1993. Fotografía: Maartenn Vandem Abeele

Lo inverosímil es factible de ser hallado en la danza-teatro de Bausch. Mujeres que se desplazan en escena con vestidos de satén desfilando en círculos, líneas o zig-zag, repitiendo gestos [Fig. 6 (b)], mímicas, códigos de complicidad con los espectadores sin artilugios argumentales. Bailarinas en marchas frenéticas, histéricas, en fuga. Cuerpos femeninos utilizados como armas de defensa en obras como *Palermo-Palermo*, 1990; cuerpos lánguidos, expresivos, acariciados, golpeados, acunados, sumergidos forzosamente en una tina de agua en *Masurcafogo*, 1998; cuerpos arrastrados en la hojarasca en *Blaubart* (Barba azul), 1977. En *Viktor*, 1986 [Fig. 7] se erigen sobre sillas nuevas cariátides y en *Arien* (Arias), 1979, las bailarinas ríen al límite del paroxismo luego de ser vestidas como muñecas, manipuladas y pintadas por los hombres. En ese caos multiforme surgirá la ninfa posmoderna.

Esther Díaz (2009) advierte que el modernismo está basado en la aventura, la exploración y experimentación, y el posmodernismo en la reconquista, que rescata el pasado sin actitud crítica.

Se puede afirmar que las producciones bauschianas, evidencian una supervivencia de la antigüedad a través de la transposición de elementos en una marcada polaridad entre lo irónico y lo trágico, entre la parodia y el pastiche, cuestiones sintomáticas de la posmodernidad (Antaclí, 2017, p. 75).



Figura 7. *Viktor*, 1986. Fotografía: Detlef Erlen

La filósofa argentina observa que lo posmoderno asume la imposibilidad de representar lo concebible: “la obra y el texto son mero acontecimiento. Desde esta concepción, lo que el arte pierde en solemnidad lo gana en ironía, lo que pierde en concepto lo gana en sensualidad; lo que pierde en academicismo lo gana en espontaneidad” (Díaz, 2009, p. 44).

En la entrevista realizada a Pina Bausch⁸, se abordaron cuestiones tales como las reminiscencias de la antigüedad en sus obras, las posibles referencias y asociaciones con la imagen de la ninfa-ménade míticas y el impacto que le produjo *Guernica* de Picasso. También se trató el tema de la herencia expresionista de sus obras, relacionada ésta a su maestro Kurt Joos. En dicha ocasión, la coreógrafa alemana se mostró reticente a toda objetivación posible con relación a sus puestas. No obstante, en una entrevista realizada por Leonetta Bentivoglio (2007) en el mismo año, Bausch hace un comentario que alienta a descubrir en sus obras una supervivencia de las fórmulas emotivas.

La realidad es más amplia de lo que somos capaces de aprehender. A veces, podemos aclarar una cosa que al confrontarla desconocemos, y a veces, los cuestionamientos que formulamos nos remiten a experiencias muy antiguas que no pertenecen a nuestra cultura actual. Es como si un conocimiento ancestral volviera a nosotros y recuerda algo común a todos (p. 174).

En este propósito, surge el cuestionamiento de si la ninfa posmoderna transmite emociones, o en caso contrario, si el gesto y la expresión –vacías de contenido– podrían remitir a una deconstrucción⁹ de las fobias y las pasiones.

⁸ La entrevista a Pina Bausch fue realizada por la autora de este artículo, en el marco de una investigación independiente el 14 de enero de 2007. En ocasión de la participación del *Tanztheater Wuppertal* dirigido por Bausch con la obra *Masurcafogo*. 14º del Festival Internacional Santiago a Mil, Santiago de Chile.

⁹ Es necesario realizar un *excursus* sobre la palabra “deconstrucción. El término acuñado por Jacques Derrida fue utilizado en su indagación sobre la estructura debajo de la estructura en uno de sus primeros textos: *De la grammatologie*, como desciframiento de lo no cuestionado por la tradición.

En relación a la carga emotiva de la que son portadoras las imágenes, se acuerda con Fredric Jameson cuando asevera que los productos culturales de la época posmoderna no están exentos de sentimientos, sino que tales sentimientos que el autor prefiere nombrar como intensidades, son impersonales y flotan libremente presentados en una forma de particular euforia (Jameson, 2009, p. 39). En “La euforia de las intensidades” advierte que: “el mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad” (p. 77). Lo desarrollado por el autor, puede vincularse con las obras de Bausch en las que es posible encontrar la naturaleza artificial de lo construido.



Figura 8. Julie Anne Stanzak, en *Nelken*, 1982.
Fotografía: Maartenn Vandem Abeele

En *Nelken* (Claveles), 1982, una bailarina que porta un acordeón atraviesa un solado de claveles [Fig. 8]. La joven podría personificar a la ninfa vital del Mediterráneo que estudió Warburg. La sugerente imagen de *Nelken* puede interpretarse como la travesía de la Ninfa posmoderna en busca de un Edén perdido para siempre.

Una emoción transformada en imagen puede ser leída como *Pathosformel*, en tanto despierte en el espectador un sentimiento determinado que culturalmente asoció con esa imagen, con esa forma, porque aprendió –dentro de su universo cultural– la fuerza de esa relación (Perea, 2013, p. 35).

Temas como la violencia de género, la soledad, el desamor, la desigualdad, las obsesiones y la histeria están presentes en las puestas en escena de Bausch. Lo histérico se presenta en una especie de sublimidad (Jameson, 2005, p. 77) en la que se reconoce la idea kantiana de sublime. En las obras de Bausch se reconstruye lo sublime histérico de modo tal que lo apocalíptico de una acción se puede transformar en un edulcorado gag visual, dirigiendo un guiño a quien mira.



Figura 9. *Walzer (Vals)*, 1982. Fotografía: Gert Weigelt

Las largas cabelleras *alla ninfa* de las bailarinas de Bausch, se pueden interpretar como una forma de potenciar la sensualidad femenina. Sin embargo, se advierte que en ocasiones —a través de lo irónico—, se cristaliza toda posible carga de sensualidad y deviene en imagen dramática. Cuestión que incluye múltiples interpretaciones sujetas a la memoria de quien mira. Como es el caso de la fotografía tomada a la bailarina italiana Beatrice Libonatti en *Walzer (Vals)*, 1982 [Fig. 9], donde se observa una exótica mujer-bailarina-ninfa atrapada como una mariposa e inmovilizada en un muro. Las discontinuidades en los episodios y pequeños fragmentos que constituyen las piezas escénicas incitan al espectador a participar en un juego de polaridades y tensiones.

Habitualmente cada protagonista femenino expresa lo opuesto de lo que se percibe a primera vista. Las bailarinas generalmente portan vestidos largos en telas satinadas, con grandes escotes. El objetivo de tal “envoltura” es acentuar lo contrapuesto y paradójico. Como ejemplo de lo dicho se observa en un episodio de *Masurca Fogo*, obra creada para la Expo Lisboa en 1998 y presentada en Santiago a Mil, 2007, una bailarina de altura considerable, ataviada con un vestido de satín y ostensiblemente maquillada se dirige hacia una pila que sostiene una fuente transparente con agua y manzanas verdes flotando en el recipiente. Un bailarín de muy baja estatura busca una silla que aproxima a la bailarina, se sube a la misma, le acaricia el cuello y con violencia sumerge la cabeza de la mujer en el agua. Ella muerde la manzana, la extrae del recipiente y la deposita a un costado de la mesa. El vestido se va mojando cada vez más a medida que se repite la acción. El rostro de la joven queda manchado por restos de maquillaje. La polaridad de la escena transita un arco de lo siniestro del juego, a la crueldad del maltrato. Atrás quedó el brillo sensual en la mirada de la joven y la sugerente presencia de armoniosas formas femeninas. El sometimiento de esta mujer y la fuerza violenta que ejerce el hombre sobre ella se desvanece con la partida súbita de la joven. Todo se tranquiliza de pronto, con una escena que se superpone a la antes referida y pasa a conformar otro eslabón en la cadena de episodios contrastantes.



Figura 10. Julie Shanahan en *Kontakthof* (Patio de contacto), 1978.
Fotografía: MaartennVandemAbeele

El relato anterior puede verificarse observando un vídeo o la puesta completa, cuestión que es diferente a la hora de observar una fotografía tomada en el mismo momento. En *Patio de contacto*, 1978 [Fig. 10], una mujer corre presurosa con aire preocupado y una manzana en la boca. La fotografía capta un instante y la memoria apela a lo conocido. Esto es lo que Warburg, basándose en la teoría de Richard Semon, designa como “engrama”. 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 (Gombrich, 1992, p. 227-228).

La danza teatro de Bausch reflexiona sobre las convenciones sociales y trasciende las cuestiones morales. Servos observa que el individuo frente a la sociedad conforma una unidad de interacciones entre el mundo exterior –normas y costumbres– y el interior –las pasiones y los deseos– (Servos 2001, p. 35). Bausch, aspira en sus puestas, a reencontrarse con las estructuras elementales de la historia humana y descifrar los estigmas que ha dejado en el cuerpo.

Conclusiones

Las fórmulas emotivas localizadas en la ninfa y vinculadas a las investigaciones que se ha hecho referencia sobre las obras de Picasso y Bausch, develan elementos comunes ligados al exceso emocional y a la pervivencia de la Antigüedad a través de la transposición de elementos trágicos.

El repertorio de las *Pathosformeln* de la ninfa, extraído de los registros picassianos así como los registros fotográficos de obras de Bausch permiten 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.

Se infiere que en la ninfa posmoderna bauschiana, se potencia la sublimidad histórica, nexo que permite vincular obras de Picasso de la fase surrealista (de 1925 a 1938), donde la histeria será el “medio supremo de expresión” (Aragon, Bretón, (1928, p. 20).

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. En consonancia, en las piezas escénicas de Bausch se evidencian los estigmas que va dejando la sociedad en el individuo, huellas que se identifican a través de la teatralidad del gesto danzado poniendo de manifiesto las fobias, la ironía, lo decadente, lo poético y la náusea del absurdo.

Entre la estética neoexpresionista y posmoderna de Bausch se produce una escisión en la noción de expresión donde, acordando con Jameson, se produce una metafísica del exterior y del interior del sujeto y esto se materializa a través del gesto intensificado, condensado en las fotografías escogidas. En las producciones bauschianas podemos localizar lo que sobrevive de la cultura identificado en sus síntomas.

En cuanto al tiempo y el espacio se produce una deconstrucción en el arte posmoderno, como señala Esther Díaz “no para aislarlos o entroncarlos -al estilo moderno- sino para dejar que convivan libremente” (Díaz, 2009, p. 40). En tal sentido, en lugar de escindir es posible integrar la “modernidad” de Picasso con la “posmodernidad” de Bausch.

La combinatoria de elementos indagados permite identificar el pathos que pervive y se repite en formas análogas y también en nuevas formas que abarcan el pensamiento, malestar, reiteración de fórmulas propias. En ocasiones, como en Picasso, extraídas de otras épocas y grandes maestros. En el caso de Bausch, sondea en su trabajo de laboratorio a los intérpretes, donde emerge lo singular de su propia existencia combinado y presentado en fragmentos.

A través de la ironía y la risa mordaz las producciones de la coreógrafa alemana devienen trágicas. Las fobias y las pasiones anidan en la danza-teatro de Bausch y alertan el ojo sensible y cínico de la posmodernidad proyectando sus pasos hacia una nostálgica búsqueda de la Antigüedad.

Por otra parte y desde una perspectiva estrictamente formal, aseveramos que las formas ondulantes de las ninfas/ménades paganas de las cráteras y de los relieves de la antigüedad clásica reaparecen en fragmentos de las producciones de Picasso y de Bausch en ambos casos, a través de una presentación irónica de la mujer, polarizada en muecas histéricas y clichés de arquetipos femeninos arraigados en una sociedad que ya no se reconoce en su propio reflejo.

La deconstrucción como atributo de la posmodernidad permite comprender la naturaleza artificial de lo construido; tal como delinea Jameson, el pastiche como un discurso en lengua muerta, como la imitación de un gesto vacío. En las obras de Bausch se origina una paradoja en la que el gesto expresivo, que en la repetición de secuencias realizadas por los bailarines se vacía de contenido originario, adquiere en la imagen fotográfica una intensificación de las fórmulas emotivas.

En las producciones de ambos artistas, en la zona franca entre la ninfa moderna y la posmoderna, queda un espacio que puede completarse con las propias emociones y proyecciones. En este punto se genera una concomitancia con el elemento trágico que estudió Warburg donde anidan las fobias y las pasiones humanas.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*, Torino: Bollati Boringhieri editore, 2007.
- ANTACLI, Paulina Liliana. *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa*. Málaga: Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y otros Equipamientos Museísticos y Culturales, 2019.
- ANTACLI, Paulina Liliana. Pina Bausch y el paradigma de la ninfa posmoderna, *AVANCES Revista de Artes del Centro de Producción e Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*, Córdoba. N. 26, p. 71-87, 2017.
- ARAGON, Louis; BRETON, André: Le cinquantenaire de l'hystérie, *La Révolution surréaliste*. Nº 11, 15-3-1928, p. 20, 1928.
- BENTIVOGLIO, Leonetta y CARBONE, Francesco. *Pina Bausch vous apelle*. Paris: L'Arche, 2007.
- BONILLA, Luis. *La Danza en el Mito y en la Historia*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1964.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia y Ambivalencia*. Ensayos sobre arte. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.
- COWLING, Elisabeth. *Picasso: Style and Meaning*. London: Pahidon Press Limited, 2002.
- DÍAZ, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2008.
- GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg*. Una Biografía intelectual. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1995.
- PEREA, María Cecilia, (2013) *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral*. Comodoro Rivadavia. Vela al Viento Ediciones Patagónicas.
- PICASSO, Pablo. *Picasso*. Poemas y declaraciones. México: Darro y Genil, 1944.
- SERVOS, Norbert . *Pina Bausch, ou l'art de dresser un poisson rouge*. Paris, L'Arche, 2001.

VALÉRY, Paul. *El alma y la danza*. Buenos Aires: Lozada, 1958.

VANDEN ABEELE, Maartenn: *Pina Bausch*. Paris, Plume, 1996.

WARBURG, Aby: *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid, Alianza, 2005.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.