

José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes/Serie Mayor: Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. Director: Ricardo Ibarlucía, 2006, 223 pp.

En 1992 José Emilio Burucúa coeditaba las primeras traducciones al castellano de dos textos capitales de Aby Warburg¹ (1866-1929): con ello contribuía en gran medida a la inserción en la Argentina de la obra del historiador del Renacimiento (tarea comenzada en los años setenta por Ángel Castellán y Adolfo Ribera, y continuada en los ochenta por Héctor Ciocchini). Diez años después, en 2002, aumentaría su contribución con *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, obra que sintetiza el aporte del historiador alemán y estudia sus influencias en autores que formaron parte de la escuela surgida en torno a su biblioteca o que siguieron de algún modo su método: Edwin Panofsky, Fritz Saxl, Eugenio Garin, Ernst Gombrich, Carlo del Bravo, otras figuras menos emblemáticas y, por último, Carlo Ginzburg (cuyo artículo de 1966, “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”, resuena en el propio título del libro). Cuatro años después, en 2006, se publica *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, una obra miscelánea que reúne nueve artículos en los que Burucúa utiliza el método de Warburg como herramienta para aproximarse a objetos no abordados por el maestro. De este modo, el libro se presenta como un perfecto complemento del texto de 2002: en éste, presenta el método; en aquél, lo aplica. De allí que *Historia, arte, cultura* ofrezca el marco conceptual más apropiado de *Historia y ambivalencia*.

Los trabajos reunidos en este volumen se suman al proyecto de continuar el atlas *Mnemosyne*, la obra inconclusa de Warburg que buscaba exponer el repertorio de las imágenes constitutivas de la memoria social de Occidente. Quizá no sea ocioso recordar que en su tesis doctoral Warburg había desarrollado un análisis de la ninfa en tanto ícono central de la cultura euroatlántica. A este ícono y otros análogos, Warburg dio el nombre de *Pathosformeln* (fórmulas de *pathos*): cada una de ellas consiste en un conglomerado de formas representativas cargado de una vida emocional bipolar; *i.e.*, se trata de ciertas formas significantes capaces de desencadenar emociones contrapuestas. Ya Saxl, con la intención de completar la tarea de Warburg, se había referido a las figuras del mensajero divino, el sufriente, el contemplativo, entre otras.

En el contexto de este proyecto, Burucúa dedica el primer trabajo al estudio de Ulises, en tanto figura (o *Pathosformel*) del viajero cuyo contraste está dado por 1) la *exaltación* del aventurero sabio y tolerante gracias al contacto con otras costumbres y pueblos y 2) el *infortunio* que lo destina al desarraigo y el vagabundeo. Ya en *Sabios y marmitones. Una aproximación al problema de la modernidad clásica* (1993), Burucúa había reflexionado sobre el concepto de tolerancia en tanto producto de los desplazamientos de la idea moderna de fraternidad. Ulises le sirve aquí como modelo para pensar uno de los problemas más característicos de la filosofía contemporánea: la

¹ “Arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinitá. Los retratos de Lorenzo de Medici y sus familiares” (1902) y “Arte italiana y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara” (1912), en J. E. Burucúa (ed.), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992. Los textos fueron traducidos de *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, la recopilación de los trabajos de Warburg editada en Italia en 1966.

alteridad. En este sentido, su tesis se inscribe dentro del marco de discusión presentado por François Hartog en *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*; el propio Burucúa recomienda este texto en que se repone el debate de, entre otros, Levinas, Momigliano y Castoriadis sobre el reconocimiento del otro en la Grecia clásica². Resulta difícil no pensar en un diálogo con Hartog y, por momentos, también en una confrontación con las conclusiones de éste, para quien el *quid* del viaje de Ulises consiste en el retorno a la patria, comprendido como búsqueda de identidad y afirmación de la mismidad ante la continua amenaza del olvido (ya sea bajo la forma de maga o de sirenas)³. Más allá –o más acá– de la discusión centrada en el mundo helénico, la intención de Burucúa de leer a la figura de Ulises como *Pathosformel* lo lleva a recorrer su trayecto (su pervivencia [*Nachleben*], en términos warburgianos) a lo largo de los siglos: la reelaboración del mito por parte de los trágicos griegos; el retrato ambiguo de Ovidio; los ochos siglos de latencia entre el siglo VI y el XIV en que el desconocimiento del texto homérico dio lugar a desplazamientos de sentido (como el producido por Isidoro de Sevilla, quien presenta a Ulises como fundador de Lisboa), a interpretaciones alegóricas (como la de los Padres de la Iglesia, que equipararon a Ulises con Cristo en tanto salvadores del voluptuoso canto de las sirenas); la “vuelta a la vida” de Ulises en el infierno de Dante (aquí se pone en duda la interpretación de Carlos López Corteso mediante el análisis de una rica documentación iconográfica); la aparición de la primera versión latina moderna de la *Odisea*, encargada por Boccaccio, y la lectura canónica de éste en *De genealogia deorum*; el uso político que hizo la pintura del siglo XVI mediante paralelos entre el matrimonio de Ulises y Penélope y los del patriciado italiano (cabe señalar aquí cómo la figura femenina va creciendo en importancia); el papel de Ulises como modelo del viajero europeo en la conquista de América; el matiz fantástico con que se reviste el mito en el siglo XVII; la primacía de Penélope en la obra de Pierre Bayle en el XVIII.

A través de este erudito recorrido, Burucúa busca exhibir el carácter central de dos polaridades coexistentes en la figura de Ulises: la oposición moral prudencia-engaño, y la gnoseológica sabiduría-conocimiento falso. Pero la relevancia de esta operación excede la propuesta de una nueva *Pathosformel*: determina también el posicionamiento de Burucúa respecto de las disputas teóricas existentes en el ámbito –de orientación warburgiana– de la historia de la cultura.⁴ En contraste con los caminos seguidos por Saxl y Panofsky, que Burucúa describe como

² En *Corderos y elefantes* comenta brevemente el libro y considera a Hartog junto a Roger Chartier y Louis Marin como representantes de una nueva historiografía que enfrenta las preguntas del *linguistic turn*.

³ Burucúa ya había subrayado los valores positivos del hombre de *La odisea* al destacar el *eros* como impulso de los personajes del mito (*Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica*, Madrid, Miño y Dávila, 2001, p. 27).

⁴ Las diferencias y disputas teóricas dentro de la escuela son expuestas y discutidas por Carlo Ginzburg en “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”. Aquí se discute la caracterización del método warburgiano (cuya esencia se describe como “la utilización de los testimonios figurativos (pinturas) como fuentes históricas”) y se critica las posturas que han forzado sistematizaciones del mismo (p. ej. la de Edgar Wind). Saxl, a pesar de ser valorado por no haber incurrido en la operación sistemática, es severamente criticado tanto por 1) su modo de argumentación circular como por 2) la subestimación que hace del aspecto trágico del *pathos* subrayado por Warburg en los objetos culturales; Burucúa, a pesar de defender a Saxl de la primera crítica (Burucúa, 2002, p. 50), coincide con Ginzburg en este último punto.

perspectivas apaciguadoras del carácter trágico del método de Warburg (en la medida en que privilegian las formas significantes por sobre las emociones bipolares que desencadenan en un momento determinado), aquí se destaca la ambivalencia como fuerza que atraviesa los objetos culturales. Los diversos ensayos del libro se articulan, por tanto, a partir de esta insistencia en el desgarramiento, los aspectos anfibológicos, paradójicos o trágicos; esto no sólo se manifiesta en el interés por las *Pathosformeln* sino también en la continua aplicación del concepto de “esquizofrenia” (categoría de análisis tomada también del historiador hamburgués).

El segundo de los puntos conflictivos en el legado de Warburg consiste en el carácter de la relación entre historia y *Pathosformel*. A pesar de que algunas afirmaciones de Warburg puedan sugerir una “organización antropológica tendencialmente universal” (Burucúa, 2006, p. 11), Burucúa elige trabajar con una concepción que asume la aparición de una *Pathosformel* (la primera síntesis del conglomerado de formas y significados que la constituyen) como un acontecimiento históricamente determinado.

Es interesante observar, a partir de estas dos disputas, las tensiones entre Burucúa y las lecturas de Warburg de orientación nietzscheana: Michael Steinberg, Georges Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud y Carlo Severi son reivindicados (Burucúa, 2006, p. 86) por su comprensión de la preeminencia de los aspectos contradictorios; por otra parte, Steinberg y Didi-Huberman⁵ aparecen ligados a la interpretación ahistórica de las *Pathosformeln*, sugerida por una concepción metafísica de la diada Apolo-Dionisos (Burucúa, 2006, p. 12). De este modo, Burucúa coincide con esta vertiente en cuanto a la primera cuestión y se distingue claramente de ella respecto del segundo aspecto (cabe señalar que la influencia de Nietzsche en el pensamiento de Warburg es unánimemente consensuada).

El último ensayo, yendo más allá del horizonte (pero no del espíritu) del atlas *Mnemosyne*, utiliza el método de Warburg para abordar civilizaciones no europeas en que la ninfa carece completamente de interés y la geometría, con su abstracción no figurativa, parece volver inaplicable la categoría de *Pathosformel*. Sin embargo, la ambivalencia hace posible un uso innovador de esta categoría y el esquizoide símbolo de la greca se presta apropiadamente a ello: por un lado, la escalera al cielo; por otro, la serpiente que se arrastra por la tierra. Este núcleo emocional complejo del arte amerindio opera como memoria de las civilizaciones heridas o desintegradas (y retorna en artistas modernos, como en el argentino Alejandro Puente).

En el tercer artículo de la obra, un análisis sobre la Biblia de Ferrara y sobre una edición del Nuevo Testamento (ambas del siglo XVI), se subraya la paradoja entre la variedad de lenguas en que los libros se editaban y la estrategia cultural que la sustentaba, *i.e.*, la aspiración de unificación religiosa.

Si hasta ahora hemos intentado mostrar la concepción de la tarea del historiador como un trabajo artesanal -no es otra cosa aquella recuperación del *Nachleben* de un objeto-, el ensayo sobre

⁵ Es particularmente interesante, en el contexto de una caracterización de las *Pathosformeln*, el cruce que establece Didi-Huberman entre Warburg y Freud: “Las «fórmulas de lo patético» según Warburg decididamente no son del ámbito de una simple teoría de la expresión, sino del de una teoría del síntoma”, en *Venus rajada*, trad. de Juana Salabert, Barcelona, Losada, 2005.

la estética de Pierre Bayle destaca, en cambio, el alcance filosófico del método warburgiano de acumulación de textos e imágenes, esto es, la dimensión que tiene el *Nachleben* como apuesta no sólo a la fidelidad respecto de la documentación del pasado sino también a un compromiso con el presente. Burucúa expone la labor de Bayle en el ámbito del arte antiguo y la filología clásica y sus reflexiones sobre las imágenes dentro del culto cristiano, y estudia, con mayor detalle, su *Dictionnaire historique et critique*, que reúne doce biografías de artistas antiguos y modernos. Burucúa extrae de allí dos tesis: la primera, la aplicabilidad del paradigma del arte antiguo (sus fines y condiciones sociales de producción: especialmente la libertad de acción) a la modernidad secularizada; la segunda, la coincidencia de ambos periodos respecto del papel del arte en tanto instrumento de civilización. El capítulo termina ofreciendo una síntesis de ciertas cuestiones conceptuales de la estética de Bayle (la evolución estilística, la función de los mecenas y el diverso lugar de la *mimesis* en antiguos y modernos). La exposición del método erudito de Bayle tiene como trasfondo una reflexión metodológica que alcanza mayor profundidad en el séptimo ensayo. En efecto, ya desde el título aparece un matiz nuevo en la cuestión del método: “Aplicaciones del paradigma indiciario al retrato de Lucía Carranza de Rodríguez Orey”. El concepto de “paradigma indiciario” es tratado por Carlo Ginzburg en un texto de 1979 –“Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”– en consonancia con la tradición warburgiana. Burucúa hace un uso personal de este procedimiento histórico-detectivesco y compone una “cadena indiciaria” basándose en ciertas reglas de composición explícitamente enunciadas (Burucúa, 2006, p. 159): a partir de la acuarela de Pellegrini referida en el título del ensayo extrae conclusiones sobre el programa político de Viamonte.

El segundo ensayo consiste en una historia del “pensamiento *light*” –las ligerezas intelectuales–, bajo la hipótesis de una relación entre éste y las crisis de las vastas hegemonías políticas (“universalismos” o imperialismos). Burucúa cuestiona el carácter novedoso de la globalización y de la levedad intelectual asociada con ésta, y sugiere así una especie de gatopardismo terminológico inherente a nuestro tiempo. Para ello estudia las antiguas manifestaciones de este tipo de pensamiento: su aparición en el Imperio Romano, el “periodo de latencia” durante el cristianismo, su retorno en la Edad Media tardía (relacionado con la crisis de la escolástica), y la expansión de los “pedantes” (maestros de niños y jóvenes, “*pedagogo*” es su etimología) durante el Renacimiento. Burucúa destaca las determinaciones sociales (tal como había hecho ya en *Sabios y marmitones*), y muestra el anclaje del pensamiento *light* en las clases medias que únicamente buscan prestigio y ascenso social por medio del trabajo intelectual.

El cuarto y el quinto ensayo reflexionan sobre un tema necesariamente presupuesto por el método iconográfico: la visión. El primero –escrito en coautoría con Silvina Vidal– examina las transformaciones en el pensamiento de Giordano Bruno respecto de la valoración de la sensibilidad visual para el conocimiento del universo: de este modo, Burucúa suma su aporte al tema de la perspectiva en el Renacimiento (recurrentemente estudiado por los seguidores de Warburg, p. ej., Panofsky y Gombrich, cuyas teorías al respecto ya habían sido expuestas por Burucúa en 2002, pp. 42-44, 63-69). El segundo plantea otros problemas gnoseológicos en torno a la vista a partir de la

pintura de Cornelius Gijbrechts: el ilusionismo de la representación y la relación entre imagen y texto (se señalan relaciones entre los ejercicios ópticos ilusionistas y los engaños retóricos).

Hacia el final del libro, Burucúa utiliza la pintura de Guillermo Roux como disparador para reflexionar sobre uno de los problemas estéticos contemporáneos mucho más frecuentemente mentados que realmente conocidos: el de las posibilidades de representación artística del Holocausto. Este tópico tratado inicialmente por Theodor Adorno en la década del cuarenta⁶, y más recientemente por Enzo Traverso, Albrecht Wellmer y Jeanne Marie Gagnebin, entre otros, hunde sus raíces –como bien señala Gagnebin– en la teología negativa y la estética de lo sublime⁷. En este contexto, Burucúa construye un argumento con categorías warburguanas (aunque apoyándose también en tesis de Primo Levi y Dominick LaCapra) en favor de la imposibilidad de representación de la *Shoah*: se sirve de las nociones de *Pathosformel* y de *Denkraum*, y las vincula con una teoría de la representación que distingue en ella dos dimensiones –la transitiva, según la cual la representación apunta a algo que existe fuera de sí, y la reflexiva que nos impone la presencia del hecho y acto mismo de representar–.⁸

Acaso no sea vano recordar que las “fórmulas de *pathos*” son concebidas por Warburg como instrumentos sensibles del proceso por el cual las sociedades sucesivas en la historia común de pueblos y culturas tejen una civilización con un conocimiento que se va alejando de una concepción mágica del mundo y se torna predominantemente racional, un conocimiento que aumenta el poder del hombre en su dominio de la naturaleza. Esta evolución fue sintetizada por Warburg en la gradual prolongación del *Denkraum*, esto es, el “espacio para el pensamiento” que separa al sujeto humano de los demás entes del mundo circundante. La magia es, entonces, aquello que marca el primer umbral de este *Denkraum* –que crece progresivamente hacia lo racional-tecnológico– así como también la condición de posibilidad de la sociedad y de cualquier fenómeno específicamente humano: de este modo, el mago se constituye como “la figura irreductible y primaria de lo humano” (Burucúa, 2006, p. 179).

Con estas herramientas conceptuales, el autor une aquella noción bivalente de representación a la categoría de *Pathosformel*: identifica el contenido cultural de la “fórmula de *pathos*” con la dimensión transitiva y la emoción particular que ésta desencadena con la reflexiva. La condición de posibilidad de estas figuras –y de la representación en general– está dada por la existencia del *Denkraum*: a partir de esto, concluye que una experiencia “hipomágica” (la cual estaría por debajo del umbral de emoción soportable por el hombre), sería irrepresentable ya que eliminaría la condición *sine qua non* de toda representación humana.

Para dar cuenta del caso específico de la *Shoah*, Burucúa recurre a una clasificación de los modos genéricos en que efectivamente se ha intentado representar el Holocausto⁹: 1) la

⁶ Cfr. “La crítica de la cultura y la sociedad”, en *Prismas*. Adorno vuelve dos veces más sobre esta cuestión, en “Compromiso” (*Notas sobre literatura*), escrito en 1962, y *Dialéctica negativa* (1967).

⁷ *Después de Auschwitz*, N° 3 del *Boletín de Estética*, noviembre de 2005, p. 22.

⁸ Burucúa toma esta teoría de la representación de Roger Chartier, quien a su vez la recibe de Louis Marin (quien reformula la teoría de la enunciación de los jansenistas de Port-Royal).

⁹ Gagnebin observa que existe “una tarea paradójica de transmisión y de reconocimiento de la irrepresentabilidad de aquello que, justamente, tiene que ser transmitido porque no puede ser olvidado. Una paradoja que estructura, por otra

identificación de los campos de concentración con el infierno, 2) la *Pathosformel* de lo efímero, por ejemplo, en la iconografía de las ruinas, 3) la *Pathosformel* del escenario de la desolación (una poética de suciedad, destrucción y ausencia), 4) la combinación de las mencionadas *Pathosformeln* con otras, p. ej. la del hombre luchador, la del esclavo, y demás variantes cristianas y 5) a partir del documental, ya sea en función de las fotos tomadas por los nazis y los militares aliados (estas últimas obviamente después de la liberación), así como también a partir de otro caso especialmente significativo: dos fotos clandestinas tomadas por un prisionero griego –Alex– miembro de un grupo de resistencia. Esas fotos, a pesar de estar notoriamente movidas, dejan ver una marcha de mujeres desnudas en camino hacia la cámara de gas así como también la incineración de cadáveres a cielo abierto. Burucúa observa en estas imágenes (por su borramiento, y por el miedo y la urgencia que condensan) la paradoja de una *Pathosformel* desintegrada, “en la cual no es posible deducir correspondencias entre las formas y las emociones representadas” (Burucúa, 2006, p. 191): los elementos de organización formal (referidos a la dimensión transitiva de la representación) no consiguen conducir las emociones en juego (la dimensión reflexiva). De este modo, “Alex y sus amigos proporcionaron los primeros ejemplos del estallido de la posibilidad de representar la *Shoah* (...) [no se puede extraer] ninguna *Pathosformel* apta para interponer el *Denkraum* mínimo que nuestras conciencias actuantes y cognoscentes necesitan” (Burucúa, 2006, p. 191). El nazismo habría, por un lado, abolido el mínimo de magia que delimita el “espacio para el pensamiento”, y por otro, sustituido la racionalidad ética por la tecnología pura. Esto lo lleva a Burucúa a colegir “el colapso de las *Pathosformeln* disponibles en la representación de la *Shoah*” (Burucúa, 2006, p. 193).

La memoria se ha convertido en las últimas décadas en el centro de un debate acuciante que influye de un modo directo en la vida política de los Estados nacionales, y, a la vez, en uno de los más trillados *clichés* de opinadores y comunicadores públicos. Si bien la “cultura de la memoria”¹⁰ se halla extraordinariamente extendida y cubierta con el manto de un presunto consenso general, la creciente mercantilización del tiempo pasado alerta contra la banalización de esta cuestión y pone en duda no sólo la auténtica voluntad política de redimir el pasado mediante la justicia, sino los usos y el propio concepto de memoria con el cual operamos. Como contracara de este fenómeno, proliferan las reacciones contra lo “políticamente correcto” y se fortalecen las posiciones que reivindican el olvido.

En este contexto, el proyecto *Mnemosyne* puede considerarse como un prudente llamado a la atención sobre mecanismos de la memoria colectiva relegados en las concepciones predominantes: la memoria no es sólo narrativa -como se ha venido afirmando insistentemente en pos de destacar su aspecto constructivo e interpretativo- sino que existe una memoria visual y emocional inmensamente eficaz. Las imágenes, enseña la tradición de Warburg, pueden potenciar o aplacar los miedos primarios del hombre; el “espacio del pensamiento” en que la magia, la religión y la ciencia se encadenan en un progresivo aplacamiento o control de esos miedos encuentra en el arte

parte, las más lúcidas obras de testimonio sobre la *Shoah* (y también sobre el Gulag) atravesadas por la necesidad absoluta de testimonio y, simultáneamente, por su imposibilidad lingüística y narrativa”, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰Cfr. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. de Silvia Fehrman, Mexico, Goethe Institut-Fondo de Cultura Económica, 2002.

una esfera que –ante situaciones de crisis agudas– puede operar como refugio de las fuerzas mágicas que estabilizan una experiencia de fragilidad extrema. La fuerza política de esta concepción visual de la memoria espera todavía ser pensada en profundidad (aunque esté insinuada en algunos pensadores, por ejemplo, en las tesis de Walter Benjamin sobre la historia, donde se afirma la eficacia de la imagen-recuerdo para la acción).

En el marco de las diferentes perspectivas de los estudios actuales, *Historia y ambivalencia* consiste en la aplicación de un método arduo que hace de la erudición un instrumento indispensable y del conocimiento histórico, una operación de rescate. “¿Acaso el conocimiento histórico *tout court* no procura volver a la vida aquello que yace latente en los documentos y en las huellas del pasado?” (Burucúa, 2002, p. 47).

Florencia Abadi
(UBA-CONICET)

* Publicado en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol XXXIV, N° 1, otoño 2008. pp. 125-135.