

la rivista di **engramma**
giugno **2021**

182

**Che cosa significa,
allora, Ninfa?**

La Rivista di Engramma
182

La Rivista di
Engramma

182

giugno 2021

Che cosa significa, allora, Ninfa?

a cura di
Vittoria Magnoler e Lucrezia Not

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, maria bergamo,
emily verla bovino, giacomo calandra
di roccolino, olivia sara carli, giacomo confortin,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, marco molin,
francesco monticini, nicola noro, lucrezia not,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
camilla pietrabissa, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, nicolò zanatta

comitato scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini,
natalia mazour, sergio polano, oliver taplin,
mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

182 giugno 2021

www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2021
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-62-5
ISBN digitale 978-88-31494-63-2
finito di stampare settembre 2021

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Che cosa significa, allora, Ninfa? Editoriale*
Vittoria Magnoler e Lucrezia Not
- 11 *El reliquat de la Ninfa.*
Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra
de Georges Didi-Huberman
Ada Naval García
- 45 *'Moderna', 'Fluida', 'Profunda', 'Dolorosa'.*
Une entrevue sur la Ninfa avec Georges Didi-Huberman
par Lucrezia Not
- 51 *Il passo della Ninfa fiorentina.*
Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica
Centanni e Sara Agnoletto, con Maria Bergamo, Ilaria Grippa,
Ada Naval, Alessandra Pedersoli, Filippo Perfetti, Daniela
Sacco, Filippo Rizzonelli, Giulia Zanon
- 197 *Venus Virgo/Venus Magistra.*
Lettura della figura femminile in trono negli affreschi di
Botticelli di Villa Lemmi, alla luce del montaggio di
Mnemosyne Atlas, Tavola 46
Filippo Perfetti
- 221 *Le storie di Lucrezia Tornabuoni.*
Presentazione di: Storia di Hester e Vita di Tubia, Roma 2020
edizione critica e commento a cura di Luca Mazzoni
- 243 *Nietzsche, secondo Arianna.*
Presentazione di: Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja
en el mito, Alpha Decay, Barcelona 2021
Victoria Cirlot
- 267 *Aby Warburg, Three Lectures on Leonardo. 1899, edited by*
Bill Sherman, The Warburg Institute, 2019
a review by Salvatore Settis

El reliquat de la Ninfa

Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra de Georges Didi-Huberman

Ada Naval García

En el post-scriptum del libro *Ninfa fluida* el historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman escribe:

La décision d'interpréter ces grands motifs de la Ninfa fiorentina ou du *Bilderatlas Mnemosyne* avait suffi pour que surgissent, inlassablement, de nouvelles problématiques et de nouvelles façons de voir. Lire, c'est relire, c'est prolonger et se donner une chance de faire fleurir encore. C'est encore affaire de survivance [...] la figure de Ninfa s'est imposée comme un motif crucial (Didi-Huberman 2015, 125).

La decisión de interpretar estos grandes motivos de la Ninfa fiorentina o del *Atlas Mnemosyne* había sido suficiente para que apareciesen, incansablemente, nuevas problemáticas y formas de ver. Leer es releer, releer es prolongar y dar la oportunidad de que algo brote de nuevo. Sigue siendo un asunto de supervivencia [...] la figura de Ninfa se ha impuesto como un motivo crucial.

Esta cita nos sirve ahora para presentar el motivo de un trabajo que, a la luz de la figura de la Ninfa warburgiana, pretende dar cuenta de la importancia de las investigaciones que Didi-Huberman realiza a lo largo de la serie Ninfa. La serie, formada por *Ninfa moderna* (2002), *Ninfa fluida* (2015), *Ninfa profunda* (2017) y *Ninfa dolorosa* (2019), responde, precisamente, a un afán de releer la historia de las imágenes y, en este caso, de releerla a la luz de un motivo de excepción, la Ninfa, síntesis de la figura femenina en movimiento. La importancia de la serie es crucial porque constituye una derivación directa de los estudios warburgianos que Didi-Huberman comenzó en 1980, recogidos en la ya célebre *L'image*

survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg (2002). Si prestamos atención a la cronología de los borradores que conforman cada una de las Ninfas, observamos que todos datan de entre el año 2000 y el 2005, es decir, que como él mismo apunta, cuando está concluyendo sus estudios warburgianos la figura de la Ninfa vuelve para imponerse como un motivo crucial. Esta investigación se ocupa del modo en el que Didi-Huberman sigue y amplía la Ninfa warburgiana a lo largo del primer libro publicado de la serie, *Ninfa moderna*. Para ello, se recorre el camino que Ninfa traza con su entrada, desde el descubrimiento warburgiano, hasta el desarrollo que Didi-Huberman realiza en *Ninfa moderna* donde la relee siguiendo el camino contrario a Warburg. Si Warburg buscó las fuentes de la *Pathosformel* Ninfa en la Antigüedad clásica y sintetizó en ella su *Nachleben der Antike*, Didi-Huberman recoge a la Ninfa del Panel 46 del *Atlas Mnemosyne* para transportarla hasta el París del siglo XX.

Siguiendo de cerca estos dos encuentros, el de Warburg con la Ninfa y el de Didi-Huberman con la Ninfa warburgiana, se puede llegar a comprender la afirmación didi-hubermaniana en la que apunta que “Ninfa constituait bien plus qu’un motif iconographique: elle se révélait sous les traits d’un véritable paradigme. C’est donc un personnage théorique à part entière, porteur, à ce titre, d’une profonde leçon de méthode” [Ninfa constituye mucho más que un motivo iconográfico: se revela como un verdadero paradigma. Es un personaje teórico en sí mismo, y como tal, porta una profunda lección de método] (Didi-Huberman 2015, 126). A su vez, se deben señalar las consideraciones warburgianas sobre la Ninfa, así como prestar atención al modo en el que Didi-Huberman desentraña a esta misteriosa figura en el capítulo “Coreografía de las intensidades: la Ninfa, el deseo, el debate” de *L’image survivante*, porque desde allí se irán trazando los postulados de la serie Ninfa a la cual nos referiremos brevemente para, después, centrarnos en la supervivencia planteada a lo largo de *Ninfa moderna* en el que el autor sigue a una Ninfa a la que se le cae el vestido e irrumpe en el París de la modernidad. Para comprender cómo llega la *Pathosformel* Ninfa a metamorfosearse a lo largo de los cuatro libros y, especialmente, el modo en que se traslada a su paño en *Ninfa moderna*, objeto de este trabajo, debemos primero preguntarnos qué encierra esta fórmula superviviente.

La *Pathosformel* florentina



1 | Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan*, fresco, 1485-90. Florencia, Santa Maria Novella, Capilla Tornabuoni.

El encuentro de Aby Warburg con la Ninfa permanece, en cierto sentido, como un misterio. Fue a finales de los años noventa del siglo XIX cuando Warburg reparó en la figura de una joven criada que, con cesto de frutas, irrumpía en el fresco de la Natividad de San Juan realizado por Domenico Ghirlandaio en la Capilla Mayor o Capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella, Florencia [Fig. 1]. En ella encontró resumidos muchos de los postulados que, desde 1891, año de la finalización de su tesis sobre Sandro Botticelli, le venían acompañando. En dicha tesis Warburg se había propuesto analizar, a la luz de dos de las obras maestras del primer Renacimiento italiano, *La Primavera* y el *Nacimiento de Venus*, la manera en la que los artistas del siglo XV recurrían a las formas de la Antigüedad. Así afirma:

Es posible seguir paso a paso cómo los artistas y sus mentores veían en la 'Antigüedad' el modelo de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los modelos antiguos siempre que se trataba de representar motivos accesorios (*bewegtes Beiwerk*) [...] se pone de manifiesto la inclinación a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se

trataba de encarnar la vida en su movimiento externo (Warburg [1893] 2005, 73-87).

En este contexto podemos comprender que en la Ninfa, en el movimiento de su vestido, Warburg encontrase un motivo de excepción de la supervivencia de las formas de la Antigüedad. Ninfa venía por tanto a sintetizar la gran consigna warburgiana, *Nachleben der Antike*, y se unía con otro de sus conceptos clave, el de *Pathosformel*, “fórmula del pathos”, utilizado por primera vez en 1905 en una conferencia impartida en Hamburgo titulada “Durer y la Antigüedad italiana”. En esta ponencia Warburg daba un paso más desde las consideraciones de su tesis en relación a los motivos accesorios y apuntaba que el uso de las formas *all’antica* para la expresión del movimiento era también un indicio de la necesidad de los artistas “di esprimere un moto interiore, un’eccitazione del pathos” [de expresar un movimiento interno, una excitación del pathos] (Wedepohl 2014). Las *Pathosformeln* warburgianas vendrían, por tanto, a recoger las fórmulas clásicas que los artistas del Renacimiento usaban siempre que querían expresar las pasiones más profundas, tales como el rapto, el combate, la muerte o la resurrección:

Fue en las paredes de los sarcófagos antiguos donde los movimientos de la vida, del deseo y de las pasiones sobrevivieron hasta llegar a nosotros [...] verdaderos organismos que desafían el tiempo cronológico [...] supervivencias encarnadas capaces de agitar, de conmover el presente mismo” (Didi-Huberman [2002] 2009, 182).

Demostrar de qué manera sobrevivían estos gestos excesivos, movimientos superlativos, es lo que, en un primer momento, se propuso Warburg en la *Schermata Pathosformel*, proyecto fallido en el que dispuso una tabla con la intención de esquematizar las fórmulas del pathos vinculadas a diferentes escenas: “carrera, danza, persecución, rapto, violación, combate, victoria, triunfo, muerte, lamentación y resurrección” (Didi-Huberman [2002] 2009, 226). La fórmula expresiva de la Ninfa sería, ante todo, la forma del movimiento femenino y danzante, pero a ella se unirá la fuerza de los *gestos intensificados*. Esto es lo que plantea Didi-Huberman a lo largo de *L’image survivante*, donde da sentido a la evolución del gesto de la Ninfa desde el paso ligero hasta el paso coreográfico.

Antes, debemos prestar atención a la única documentación textual que poseemos de Warburg sobre la Ninfa, porque en ella se asientan las bases que llevarán a la joven criada a resumir el movimiento intensificado, tanto como la capacidad polarizadora – entre el rapto y la victoria - de las *Pathosformeln* warburgianas. La escritura comienza el 23 de abril de 1900 y da como resultado algo menos de una veintena de páginas bajo la forma de una correspondencia ficticia con su amigo, por aquel entonces también estudiante de Historia del Arte, André Jolles. Dicha correspondencia conforma la carpeta titulada ‘Ninfa fiorentina’, custodiada en el Archivo del Instituto Warburg (WIA) de Londres. En el WIA, la documentación se subdivide en dos apartados: bajo la numeración III.55.1 encontramos la ‘Epistola prima’ que guarda las cinco páginas manuscritas del primer y único borrador en el que André Jolles, amigo de Warburg, comenzó a escribir; con la numeración III.55.2 bajo el título homónimo de ‘Ninfa fiorentina’ se encuentra la respuesta de Warburg, un total de doce páginas manuscritas, tachaduras y anotaciones apenas legibles. Quizá por este motivo, se haya considerado como fuente principal para la consulta del manuscrito los textos que Ernst Gombrich (1909-2001) transcribió en *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (Gombrich [1970] 1992), donde se reproducen cuatro fragmentos distintos, tanto de las anotaciones de Warburg como de la primera carta de Jolles, si bien, en la última edición de las obras de Warburg en alemán (Warburg 2010) se reproducen los mismos fragmentos, se señala que el total del Archivo III.55 del WIA consta de diecisiete páginas. Asimismo, en el número 321-322 de la revista “Aut Aut”, editado por Davide Stimilli y dedicado a la figura de Aby Warburg, se publicó la traducción en italiano de una parte de la correspondencia y un trabajo crítico firmado por Maurizio Ghelardi y Silvia Contarini bajo el título ‘*Die verkörperte Bewegung*’: la ninfa.

Por otra parte, gracias a la labor que realizó Georges Didi-Huberman en los años en los que estudió en profundidad a Warburg podemos conocer dos imágenes de los folios custodiados en el WIA. En uno de los capítulos de *L’image survivante*, ‘Leitfossil, o la danza de los tiempos sepultados’, observamos la cuidada portada que Warburg dio al manuscrito en el que aparece el detalle de la Ninfa del fresco de Domenico Ghirlandaio, y la reproducción del folio 6 en el que Warburg realiza una preciosa copia a lápiz de la joven criada. A la izquierda de la reproducción se lee a Warburg en italiano y latín, pero la imagen cedida por el WIA no permite leer

ninguna frase completa, tan sólo se intuye el final. En él leemos “*dicevano parola AMISSIO*” (Didi-Huberman 2009 [2002], 319) cuya traducción sería, “decían [la] palabra *amissio*”. La traducción literal del término latino es ‘daño o desperfecto’ pero, apunta Didi-Huberman, también hace referencia al acto de dejar escapar, perder o renunciar. Así, el misterio, la paradoja de la Ninfa, no deja de crecer porque, además, esta página no es reproducida por Gombrich en la *Biografía intelectual*. La importancia de esta documentación es crucial porque, como apuntábamos, es el único texto dedicado íntegramente a ella y nos permite leer al Warburg que da rienda suelta a su imaginación con una escritura más literaria que teórica, en la que se aprecia la fascinación que esta figura suscitó en la mente del aún joven historiador del arte. En la primera carta, la mencionada ‘Epistola prima’, Jolles comienza con una suerte de declaración de amor a la Ninfa en la que describe las sensaciones que le causó la primera vez que la vio.

Jolles escribe:

Bald war es Salome, wie sie mit todbringendem Reiz [...] angetanzt kommt; bald war es Judith, die stolz und triumphierend, mit lustigem Schritt, das Haupt des ermordeten Feldherrn zur Stadt bringt [...] Ich verlor meinen Verstand. Immer wieder war sie es, die Leben und Bewegung brachte, in sonst ruhige Vorstellungen (Warburg [1900] 2010, 202).

Unas veces, ella era una Salomé que bailaba con su mortífero encanto [...]; otras, era una Judith que llevaba, orgullosa y triunfante, con un paso alegre, la cabeza del general asesinado [...] Perdí la razón. Era ella la que siempre daba vida y movimiento a una escena, por lo demás, tranquila. Realmente, parecía ser la encarnación del movimiento (Gombrich [1970] 1992, 109).

Warburg, en otro de los fragmentos de la correspondencia, responde:

Mein schönster aufgespannter Falter zerschlägt die Glasdecke und gaukelt spöttisch hinauf in die blaue Luft... nun soll ich ihn wieder einfangen; auf diese Gangart bin ich nicht eingerichtet. [...] und wenn unsere laufende Frau kommt, freudig mit ihr wirbelnd fortschweben. Aber zu solchem Aufschwung... mir ist es nur gegeben, nach rückwärts zu schauen und in den Raupen die Entwicklung des Schmetterlings zu geniessen...

La más hermosa mariposa que haya atrapado nunca se escapa de pronto por la ventana y danza burlonamente hacia el cielo azul...Pues bien, debería cogerla de nuevo, pero no estoy preparado para esta clase de locomoción. [...] En este acercamiento a nuestra muchacha de pies ligeros, me gustaría marchar revoloteando con ella. Pero estos movimientos ascendentes no están hechos para mí. Sólo se me concede mirar hacia atrás y ver con gozo en los gusanos de seda la evolución de la mariposa... (Gombrich [1970] 1992, 111).

De este modo, Warburg, por su parte, considera a la joven criada una mariposa, crisálida cuya evolución debe ser observada detenidamente. El hecho de que Ninfa se convierta aquí, por un instante, en una mariposa es premonitorio. Si prestamos atención a la definición que Juan Eduardo Cirlot da en su *Diccionario de símbolos* de la mariposa, 'emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso' (Cirlot [1958] 1989, 289), junto con lo que apunta Didi-Huberman en su libro *Phalènes*, "en todos los casos esta pequeña cosa que revolotea y nos cautiva se reencuentra y se reconoce como una criatura del deseo" (Didi-Huberman 2013, 32), vemos cómo siguiendo al Warburg que la pensó como mariposa aparecen las pistas de todo aquello que resumirá Ninfa: fuerza de la *psique*, liberación, deseo, movimiento.

Así pues, Ninfa se convierte en la *Pathosformel* de la figura femenina en movimiento, pasa a ser el resumen de todas aquellas figuras a través de las cuales los artistas renacentistas habían querido cargar de pathos la imagen. Su movimiento introduce bien a la Salomé que baila, bien a la Judith que cortará la cabeza de Holofernes. Así lo apunta Georges Didi-Huberman en el inicio del capítulo 'Coreografía de las intensidades' de *L'image survivante*: "debate, deseo, combate: todo está mezclado en la *Pathosformel*" (Didi-Huberman [2002] 2009, 296). La dualidad entre Judith y Salomé señalada por Jolles (debate) y el movimiento ascendente, el mariposear de su movimiento apuntado por Warburg (deseo), se unen ahora con un tercer elemento inherente a la Ninfa, el combate; porque el movimiento de Ninfa convoca con su pasar no sólo una gracia fundamental sino también un sentimiento trágico (combate).

Didi-Huberman se pregunta "qué hacen las sirvientas de Ghirlandaio en el ciclo de Santa Maria Novella, aparte de verter agua en un cántaro o traer

una bandeja de frutas” para contestar que, como Venus o los personajes de la *Primavera*, las sirvientas “danzan también” (Didi-Huberman [2002] 2009, 230). Es, por tanto, al lugar de la danza donde debemos dirigirnos para entender la intensificación del paso de Ninfa. En la danza el gesto natural se convierte en *fórmula plástica*, el pasado de Ninfa se encarna en imagen para permitir al gesto retornar, retomar el paso que es sólo posible en el danzar, porque si en la marcha se parte hacia un fuera de sí, en la danza se reanuda el paso constantemente abierto de la huella, es decir se retorna sobre sí. La danza “no es la repetición de un movimiento determinado sino la afirmación de un gesto por sí mismo”, escribe Jean-Luc Nancy en una ponencia dedicada a Didi-Huberman (Nancy 2017, 226-227). Nancy sentencia que el paso de la danza afirma el gesto por sí mismo formando un monograma. Esta afirmación nos lleva hasta el concepto de engrama o imagen-recuerdo, extraído por Warburg del biólogo alemán Richard Semon, que hace referencia a la huella o impronta que queda en la materia orgánica cuando se produce una transformación energética. De este modo, “cuando mueren las sensaciones originales, sobreviven los engramas de estas sensaciones, que desempeñarán, discreta o activamente, su papel de sustituto en el destino del organismo” (Didi-Huberman [2002] 2009, 217). Por tanto, un *engrama* permanece como en suspenso, como latencia de la memoria hasta el momento en el que esa sensación original se vuelve a repetir. Este término fue utilizado por Warburg en la introducción que, en 1929, realiza a su *Atlas Mnemosyne*, donde pone en relación el engrama con la memoria orgiástica de lo dionisiaco:



2 | Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Panel 46.

In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben (Warburg [1929] 2010, 631).

Es en la región de los trances orgiásticos donde hay que buscar la impronta que ha impreso en la memoria las formas expresivas de las emociones más profundas, en cuanto que pueden traducirse gestualmente con una intensidad tal que estos engramas de una experiencia apasionada sobreviven como patrimonio hereditario grabado en la memoria (Gombrich [1970] 1992, 230).

Mostrar la permanencia de estos engramas “como patrimonio hereditario grabado en la memoria” y exponer, – montar –, la supervivencia de las *Pathosformeln* fue, precisamente, lo que desembocó en el gran proyecto que Warburg emprendió al final de su vida, el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). Lo que nos interesa ahora del pensamiento por imágenes que dispuso Warburg a lo largo de los sesenta y tres paneles móviles con fondo negro, es señalar alguna de las apariciones de Ninfa porque complementan las anotaciones de ‘Ninfa fiorentina’ y constituyen el punto de partida del recorrido de la serie didi-hubermaniana. En los paneles de *Mnemosyne* se evidencia la conjunción de Ninfa entre el debate, el deseo y el combate: en el Panel 4 (*Lucha. Rapto. Trabajos de Hércules. ¿Mundo subterráneo? Lazos terrenos (dios fluvial y juicio de Paris) y ascensión. Ascensión y caída (Faetón). El liberador sufriente*) aparece en los relieves de un sarcófago romano que narra la Historia de Faetón; en el antepenúltimo, el Panel 77, el paso de la Ninfa es la reminiscencia del movimiento de una jugadora de golf; la Ninfa como ángel del Panel 47 (*La ninfa como ángel custodio y como cazadora de cabezas. Transporte de la cabeza. Regreso del templo como protección del niño en ambiente extraño*) acaba por invertirse en el Panel 76 (*Protección del niño en peligro: Tobiuzzolo y descanso en la huida. Regreso del templo. La madre como Niobe y como figura vestida. Madre protectora desamparada*) en “madre protectora desamparada” representada en la figura de Níobe. Todas estas representaciones de la *Pathosformel* femenina y danzante encuentran su punto de partida en el Panel 46 [Fig. 2] donde aparece la joven criada con cesto de frutas irrumpiendo con su paso, introduciendo en la escena del nacimiento del Bautista el paso de la Victoria clásica y la danza de las ménades paganas. Esta es la *Pathosformel* florentina, síntesis del movimiento y de la supervivencia de la Antigüedad. Su fórmula intensificada es, pues, la que se debe seguir para observar hasta dónde es capaz de portar su pathos del deseo, del debate y del combate.

Hacia una Ninfa didi-hubermaniana

El hecho de que la serie Ninfa se constituya como derivación de la revisión al pensamiento de Warburg que realiza Didi-Huberman en *L'image survivante* nos da la clave del valor de esta figura. En Ninfa, Didi-Huberman encontró no sólo una manera de seguir a uno de los padres de la Historia del Arte, sino también una posibilidad de avanzar y continuar todos sus postulados. Lo que encontró leyendo detenidamente a Warburg fue algo muy parecido a lo que éste descubrió al encontrar a la joven criada de la Natividad de San Juan: una posibilidad de releer la historia de las imágenes. Así pues, a partir de los primeros años 2000, Ninfa pasa a convertirse en uno de sus motivos centrales, no sólo porque sintetiza la potencia de las *Pathosformeln* sino porque, a su vez, reúne muchos de los conceptos que Didi-Huberman había desarrollado en investigaciones anteriores, tales como la imagen dialéctica de Walter Benjamin o el síntoma en Sigmund Freud. La serie se constituye como derivación de *L'image survivante* pero también de su tesis (*Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1984) o del capítulo 'La imagen como desgarró y la muerte del dios encarnado' de *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'arte* (1990). Si avanzamos hacia publicaciones más recientes la serie encuentra sus ecos en los libros *Images malgré tout* (2004), *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), *Désirer désobéir. Ce qui nos soulève* (2019) o en los textos de la exposición 'Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?' realizada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (España). También en obras más poéticas como es *Aperçues* (2018), donde se recogen apuntes escritos durante toda su vida y en el que leemos un fragmento dedicado a la Ninfa, figurada en la Señorita Ocasión:

Una primera paradoja inherente a esta alegoría filosófica es que la Señorita Ocasión está representada en un movimiento perpetuo de carrera o incluso de vuelo, mientras que la palabra *occasio* quiere decir exactamente "lo que cae" y, en consecuencia, aquello que acaba su carrera en el suelo (Didi-Huberman [2018] 2019, 19).

Este apunte del 12 de julio de 2015 anuncia, anacrónicamente, el destino de Ninfa en *Ninfa moderna* porque será en este libro donde Ninfa decline su paso, su carrera hacia el suelo.



3 | Giotto, *Incostanza*, fresco, 1303-1304. Padua, Capilla de los Scrovegni. || 2 Leonardo Da Vinci, *Draperie pour une figure assise*, pincel, tinta gris-sepia y albayalde, 1505. Milán, Palacio Real. || 3 Detalle de: Eugène Atget, *Rue Descartes 48*, reproducción fotográfica, 1911. || 4 Detalle de: Édouard Manet, *Almuerzo sobre la hierba*, óleo sobre lienzo, 1863. París, Museo de Orsay. || 5 Georges Méryllon, *Nagafc*, reproducción fotográfica, 29 janvier 1990. © Georges Méryllon - Gramma Photo || 6 Gustave Courbet, *La vague*, óleo sobre tabla, 1870. Colección privada. || 7 Detalle de: Sandro Botticelli, *Primavera*, temple sobre tabla, ca. 1480. Florencia, Galería Uffizi. || 8 László Moholy-Nagy, *Rinnstein [Scolo]*, 1925, publicada en Foto-Auge, Stuttgart 1929. || 9 Detalle de: Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, temple sobre tabla, ca. 1485. Florencia, Galería Uffizi. || 10 Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, mármol, 1600. Roma, Basílica de Santa Cecilia en Trastevere. || 11 Detalle: Filippo Lippi, *Convite de Herodes*, frescos, 1452-65. Prato, Catedral de San Esteban. || 12 Víctor Hugo, *Ma destinée*, 1867. París, Maisons de Victor Hugo. || 13 William Turner, *Sunset seen from a beach with Breakwater*, óleo sobre tabla, 1840-1845. Londres, Tate Gallery. || 14 Franco Zecchin, *Palermo 1983*, reproducción fotográfica, 1983. / © Franco Zecchin. || 15 Detalle de Ninfa: Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan*, fresco, 1485-90. Florencia, Santa Maria Novella, Capilla Tornabuoni.

De entre los cuatro escenarios en los que Didi-Huberman desarrolla las metamorfosis de la *Pathosformel* florentina, se ha seleccionado precisamente la propuesta de *Ninfa moderna* porque constituye tanto un ejemplo de excepción de la inagotabilidad de Ninfa como de la innovación e importancia de los postulados didi-hubermanianos. El libro constituye una continuación del pensamiento de Aby Warburg, pero también une de manera excepcional una serie de fuentes que conforman la posibilidad de una 'Ninfa moderna'. Desde Warburg, el autor abre el campo teórico a Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Honoré de Balzac o Georges Bataille para comprender de qué manera, esta Ninfa que declina en la miseria, encarna una nueva supervivencia. No obstante, es importante señalar brevemente cómo aparece la terminología de causa exterior – *aüssere Veranlassung* – a lo largo de los tres libros que, al menos hasta ahora, completan la serie porque ayuda a comprender de qué manera Didi-Huberman ha seguido el movimiento de la Ninfa. Para ello, se ha querido proponer, siguiendo la lección warburgiana, una serie de imágenes que forman un panel para justificar visualmente la continuación de Ninfa a lo largo de las representaciones seleccionadas en la serie [Fig. 3]. Además, si tenemos en cuenta la cita en la que Didi-Huberman explica su proceso de creación, “dispongo las imágenes sobre mi mesa de modo que la ilustración del futuro libro [...] sea una suerte de argumentación visual previa, un conjunto de imágenes-frases a la espera de ser “fraseadas” en la lengua escrita” (Lesmes Cabello Massó 2017, 29), parecía pertinente presentar su labor tanto en términos visuales como textuales.

Es importante señalar, antes de adentrarnos en el estudio de *Ninfa moderna*, uno de los motivos que Didi-Huberman estudia a lo largo de *Ninfa fluida*, porque es aquí donde introduce el término de “brises imaginaires” para denominar la causa exterior que hace a los motivos accesorios moverse (Didi-Huberman 2015, 127). En *Ninfa fluida* se expone que, gracias a esta brisa imaginaria, se produce la animación interna del motivo de la Ninfa que pasa a conformar un concepto en movimiento en sí mismo. Son los accesorios que fluyen hacia ella, los que acabarán por convertirla en fluidez misma, en síntesis del movimiento. Es decir, la convierten en la conjunción de un desplazamiento de desplazamientos, causa interior movida por una causa exterior figurada en los remolinos de los cabellos o el drapeado de los paños a los que Didi-Huberman llama “turbulencia del deseo” porque esta brisa revela, precisamente, el pathos

fundamental de la imagen. Esta misma brisa será la que desnude a la Ninfa para que el paño, tras su caída, recoja la cualidad aurática de la joven florentina (*Ninfa moderna*), y la que llegue hasta *Ninfa profunda*, donde el autor sigue la ‘turbulencia’ que forma el movimiento de la Ninfa a lo largo de los dibujos que Víctor Hugo realizó en 1860. Así, vemos cómo la causa exterior que movía a la joven criada en su entrada en la Natividad de San Juan aparece a lo largo de toda la serie para posibilitar una nueva supervivencia de la *Pathosformel* florentina. Pero si, como apuntábamos al principio, al movimiento de Ninfa se une también su gesto intensificado, su danza trágica, será en *Ninfa dolorosa* donde Didi-Huberman ahonde en la cuestión del gesto buscando a la Ninfa en el velo que cubre el gesto de dolor (Didi-Huberman 2019).

La manera en la que la causa exterior actúa a lo largo de la serie, – movimiento, revelación del pathos, velación del gesto trágico – nos sirve para introducir el estudio de Ninfa moderna porque es aquí, en el primer libro publicado de la serie, donde, en cierto sentido, se reúnen todas las acciones de las “brises imaginaires”, el vestido abandona a Ninfa, pero su paño encontrará una nueva causa exterior que delate su interior, su pathos, para hacer retornar el gesto.

Así es como Didi-Huberman recoge a la Ninfa del Panel 46 para transportarla a su tiempo, pero antes de que escribiese una Ninfa reflejada en el dolor de una madre que llora a su hijo, antes de las turbulencias de los dibujos de Víctor Hugo, la Ninfa que percibió las florentinas “brises imaginaires” se extiende hasta el lugar más inmediatamente cercano. Llega hasta París para unirse con el único pensamiento que había entendido la función de la imagen en términos semejantes a la supervivencia warburgiana. La Ninfa llega al París de los Pasajes de Walter Benjamin. Tal es el escenario que Didi-Huberman propone para *Ninfa moderna* en el que realiza una operación fundamental: trazar la aparición de esta *Pathosformel* en los años veinte del siglo XX, mismo momento en el que Aby Warburg montaba su *Atlas Mnemosyne*. La *Pathosformel* florentina aparece en la modernidad convertida en el paño que, poco antes, la cubría.

3. Ninfa moderna: El “reliquat” de la joven florentina

Lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido.

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*

En *Ninfa moderna*, Didi-Huberman expone de qué manera los elementos que acompañaban a la Ninfa en Florencia, la causa exterior que daba vida a los objetos inanimados, se trasladan hasta la modernidad en la que aparece su paño y, a través de dos importantes fotografías de principios del siglo pasado, muestra cómo la configuración de esta nueva supervivencia se hace posible. Será una fotografía tomada en 1911 por Eugène Atget la que ayude al historiador del arte francés a encontrar el paño de la Ninfa en las aceras de París y, en otra instantánea realizada por László Moholy-Nagy en 1925, observará el nuevo elemento que hace a la Ninfa moverse como a la joven florentina.

A lo largo del libro, la ‘ciencia sin nombre’ warburgiana que Didi-Huberman ha recogido como ningún otro, se une con el ‘método como desvío’ [*Methode ist Umweg*] que Walter Benjamin propone en el Prólogo epistemocritico a *El origen del Trauerspiel alemán* (Benjamin [1928] 2012, 8). De este modo, *Ninfa moderna* es también la confirmación de una relación teórica entre Warburg y Benjamin que acompaña a Didi-Huberman desde sus primeros trabajos. Por ello, parece necesario traer a colación, antes de adentrarnos en *Ninfa moderna*, una breve explicación, al menos, de cómo la noción de imagen dialéctica complementa el estudio didi-hubermaniano. Si tomamos la definición que Walter Benjamin da en el *Libro de los Pasajes* leemos:

En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez ‘lo que ha sido siempre’. Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen [...] No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto

es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. Despertar (Benjamin [1983] 2005, 466-478).

Así, la aparición del paño de la Ninfa creará la posibilidad de que despierte aquello que se esconde en la imagen, lo que Benjamin denomina dialéctica en reposo. En reposo porque la llegada de algo que pertenece a un Tiempo Pasado, interrumpe, crea una cesura. Si “las imágenes dialécticas”, continúa Benjamin, “son símbolos de deseo. En ellas se presentan, al mismo tiempo que la cosa misma, el origen y la decadencia de éste” (Benjamin [1983] 2005, 467). Es decir, que cuando una imagen dialéctica se hace legible se revela tanto su pasado más remoto como su condición última. Por ello, Didi-Huberman, lector de Benjamin, aprende la lección de que, en el París del siglo XX, se debe mirar al despojo de la historia: “interesarse por el ‘despojo de la historia’ implica reflexionar [...] desde el ángulo de una ‘formación superviviente’ que de pronto se hace visible” (Didi-Huberman [2000] 2006, 171). Didi-Huberman funde las nociones warburgianas con la imagen dialéctica de Walter Benjamin, porque mientras busca el *Nachleben* de la Ninfa corroborará que la aparición de su paño confirma la potencia que observó Warburg en la *Pathosformeln* florentina y hace legible el tiempo presente en el que aparece.

Además, a lo largo de la obra se emplea metodológicamente la cita de Benjamin en la que afirma:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. [...] Los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin [1983] 2005, 462).

Estos harapos, desechos, serán el motivo de un libro, singular y arriesgado en su planteamiento porque la Ninfa que llega al París del siglo XX no es ya la joven florentina, porque en esta migración [*Wanderungen*], Ninfa se ha inclinado y su paño se ha caído. Antes de que Ninfa migre hasta su paño, ya en el proceso de desnudez, es su condición florentina la que posibilita esta nueva supervivencia. Las *brisas imaginarias* que impulsaban a la joven en su entrada en escena adquieren una nueva intensidad fundiéndose con lo que podríamos denominar brisas eróticas que, ahora, además de mover el vestido, lo hacen caer. En la caída del paño de la Ninfa

se asocian la ‘ley atmosférica del viento’ y ‘ley visceral del deseo’, a las que Didi-Huberman se refiere en *L’image survivante* como las dos cualidades que definen la dualidad de Ninfa entre el viento – la gracia – y el deseo. Esta conjunción hace que la Ninfa muestre su desnudez y, en el proceso por el que se recuesta hacia el suelo, deja caer su paño. He aquí cuando el subtítulo de *Ninfa moderna*, “essai sur le drapé tombé”, adquiere su razón profunda porque, tras la desnudez y caída de Ninfa, el vestido abandona el cuerpo para convertirse en su resto, en su ‘reliquat’. Esta es la migración que Didi-Huberman presenta al principio de su libro, para la que propone una sucesión de imágenes que dan cuenta del progresivo declive de la *Pathosformel* florentina. Así, se imagina un cortometraje que comienza con la figura de la Ninfa florentina, la joven criada donde Warburg encontró la síntesis del movimiento [Fig. 4.1] y acaba con la irrupción del paño en el contexto de un éxtasis báquico representado en *El Triunfo de Pan* (1636) de Nicolas Poussin [Fig. 4.5].



4 | De izquierda a derecha: Detalle de Ninfa: Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan*, fresco, 1485-90. Florencia, Santa Maria Novella, Capilla Tornabuoni. || Sandro Botticelli, *Venus y Marte*, 1483, óleo sobre lienzo. Londres, National Gallery. || Detalle de: Giovanni Bellini, *El festín de los dioses*, óleo sobre lienzo, 1514, Wasington D.C., National Gallery. || Tiziano, *Venus de Urbino*, óleo sobre lienzo, 1538. Florencia, Galería Uffizi. || Detalle de: Nicolas Poussin, *El Triunfo de Pan*, óleo sobre tabla, 1636. Londres, National Gallery.

Si hemos seleccionado las cinco imágenes que, en nuestra opinión, sintetizan mejor el proceso propuesto en *Ninfa moderna*, es porque en esta sucesión descendente la *Pathosformel* original avanza hacia su paño a través de las imágenes propuestas por Georges Didi-Huberman. Así, desde la joven florentina, llegamos hasta *Venus y Marte* de Sandro Botticelli [Fig. 4.2], donde la figura de Venus aparece tumbada, tendida sobre el suelo, anunciando ya a la joven que, exhausta, se ha dejado caer en el sueño en

el ángulo derecho del cuadro *El festín de los dioses* de Giovanni Bellini – finalizado por Tiziano – [Fig. 4.3]. Esta joven que, aún tímida, comienza a desprenderse del vestido es el paso previo a la imagen de una Ninfa totalmente recostada que muestra su desnudez, tal y como sucede en la obra *Venus de Urbino* de Tiziano [Fig. 4.4] donde cae en la cama, desnuda, sobre su antiguo paño que actúa ahora como “drap de lit”: la desnudez de Ninfa se despliega y la sábana pasa a recoger el elemento patético.

En el desplazamiento hacia abajo de la Ninfa advienen los dos procesos fundamentales, “la chute et la nudité de Ninfa”, (Didi-Huberman 2002, 16), que harán que el paño se separe completamente de ella, porque si al ralentizar su paso la Ninfa ha dejado caer progresivamente el paño, y al recostarse sobre el suelo el vestido ha actuado como sábana, ahora, en el último fotograma del film [Fig. 4.5], el paño abandona definitivamente el cuerpo desnudo para convertirse en “un rest, un magnifique ‘reliquat’ : c’est le drapé lui-même” [un resto, un magnífico recordatorio: es el paño mismo] (Didi-Huberman 2002, 16).

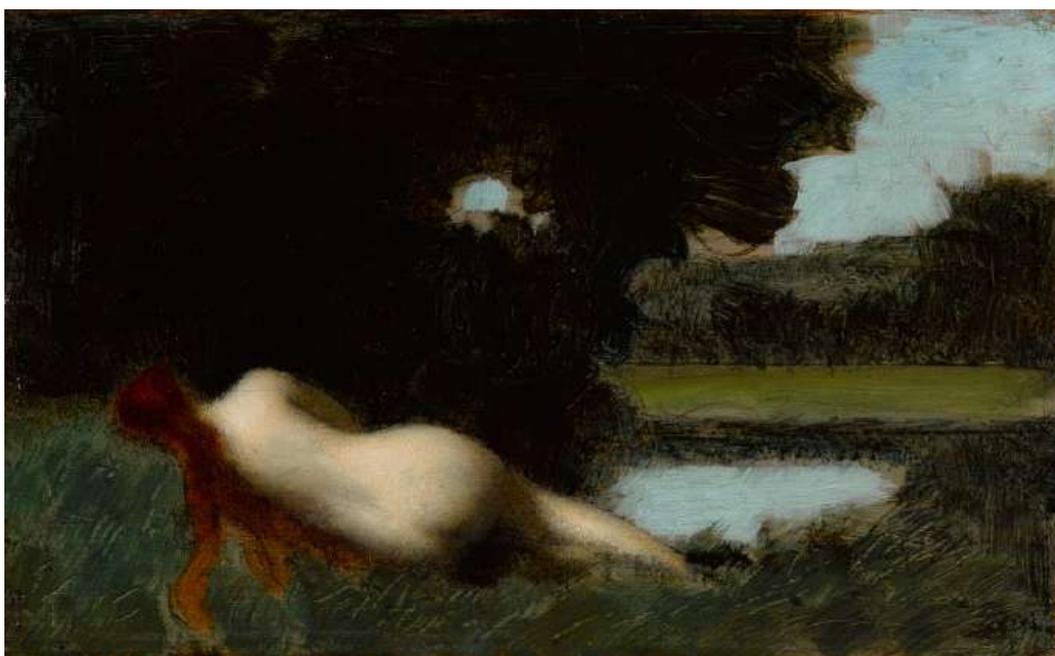
Didi-Huberman expone que el paño caído “répond [...] parfaitement aux trois aspects fondamentaux du pli baroque dégagés par Deleuze” [responde [...] perfectamente a los tres aspectos fundamentales del pliegue barroco identificados por Deleuze] (Didi-Huberman 2002, 39). En el libro *Le pli*, publicado en 1988, Deleuze alude a dos cualidades del pliegue, extensión – “continuación o difusión del punto” – e intensificación – “serie de magnitudes que convergen hacia un límite” – que dan lugar a una tercera, la inherencia, que se refiere al momento en el que el paño no es ya un elemento de envolvimiento sino:

Una envoltura de inherencia o de inhesión unilateral [...] de modo que se pasa insensiblemente de éste a aquélla. Entre los dos se ha producido un desfase, que convierte la envoltura en la razón del pliegue: lo que está plegado es lo incluido, lo inherente. Se dirá que lo que está plegado sólo es virtual, y sólo existe actualmente en una envoltura, en algo que lo envuelve (Deleuze [1988] 1989, 34-36).

Así, el paño existe porque ha cubierto a la Ninfa y ahora es ella la que se deja envolver en el pliegue, su danzar pliega el paño – conversión de la envoltura en la razón del pliegue – convirtiéndolo en inherente. En este

proceso en el que el paño adquiere su cualidad inherente es cuando, a su vez, se convierte en metonimia de la Ninfa porque “une nymphe de l’Antiquité ou bien son substitut jeté à terre, une robe chiffonnée, résumant à elle seule tous les désordres du désir” [una ninfa de la Antigüedad o bien su sustituto tirado al suelo, un vestido arrugado, resume todos los desórdenes del deseo] (Didi-Huberman 2002, 39).

La Ninfa, en su caída, ha inclinado su cuerpo y en esa flexión el paño libera, en tanto que la deja caer, a la Ninfa de su irremediable caída. De este modo, podríamos pensar en una Ninfa dormitando que, como la joven del cuadro de Jean-Jacques Henner [Fig. 5], está completamente desnuda y alejada de su paño, exánime tras su danza. Ninfa abandona el paño que la movía con sus “brises imaginaires” – también eróticas – para poder descansar y, entonces, el paño asume su danza, se metamorfosea en un “rest, un magnifique reliquat”. Ese paño que comienza su recorrido más allá del cuerpo que envolvía es el que sintetiza el detalle del cuadro *El triunfo de Pan*, escena final del cortometraje imaginario, en el que Didi-Huberman encuentra no sólo la representación por excelencia del ‘reliquat’ de la Ninfa, sino también un “haillon du temps”; harapo del tiempo porque en él se conjugan todas las cualidades de Ninfa en un nuevo presente, es decir, se hace posible una nueva supervivencia de la Ninfa florentina releída a la luz del nuevo escenario propuesto para ella: el París de la modernidad.



5 | Jean-Jacques Henner, *La Rêve o Nympe endormie*, óleo sobre tabla, 1896-1900. París, Musée Jean-Jacques Henner.

De este modo, si la Ninfa ayudó a Aby Warburg a comprender la supervivencia de la Antigüedad, esta nueva Ninfa, su paño, ayudará a Didi-Huberman a releer la modernidad porque, en el París del siglo XX, el desecho se impone como única forma de percibir el pasado que retorna. En el París de *Ninfa moderna*, el autor encuentra un nuevo nudo del tiempo que el paño tratará de deshacer. Siguiendo, tal vez, la cita de Walter Benjamin en la que leemos, “París es solamente un punto del globo, pero ese punto es una cloaca” (Benjamin [1983] 2005, 124), Didi-Huberman observa que la capital francesa actúa como un “champ d’entrailles” (Didi-Huberman 2002, 59). En el libro segundo, “El intestino de Leviatán” de la quinta parte de *Los Miserables*, Victor Hugo escribe “le sous-sol de Paris est un receleur, il cache l’histoire. Si les ruisseaux dans les reus entraînent en aveu, que de choses ils diraient” [El subsuelo de París es una tapadera, esconde la historia. Si las corrientes de las cloacas confesasen qué de cosas dirían] (Hugo 1863 en Chenet-Faugeras 2000, 34). Cita decisiva para el recorrido didi-hubermaniano que, lejos de preguntarse retóricamente las cosas que diría el subsuelo si hablase, decide observar con atención las vísceras que se escapan por las alcantarillas. Lo que el nuevo París ha ocultado es su pasado, su memoria, la Antigüedad que, en cualquier momento, puede volver a emerger desde

lo profundo. Cuando ese resto consigue salir a la superficie, introducirse en el presente, se produce un instante de modernidad, porque si Benjamin, retomando al Baudelaire de *L'art romantique* (1868), apunta que “la modernidad es lo transitorio” (Benjamin [1983] 2005, 256), la aparición en el presente de una relampagueante imagen del pasado evidenciará una nueva supervivencia, en palabras de Didi-Huberman, en este encuentro se produce “l’image la plus visceral de l’Autrefois” [la imagen más visceral de otro tiempo] (Didi-Huberman 2002, 58). Es así como el flujo de las cloacas parisinas, lejos de ser sólo fango, se convierte en fluido de memoria que moja y arrasa el suelo dejando escapar los restos que había conservado. Cuando el fango llega a la calle, “c’est de la mémoire qui reflue” [es la memoria que refluye] (Didi-Huberman 2002, 58).



6 | Detalle de: Eugène Atget, *Rue Descartes 48*, 1911. París, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

El paño de la Ninfa, sacudido por el viento, ha llegado a París y, arrastrado por el flujo de memoria, ha irrumpido en el número 48 de la rue Descartes [Fig. 6]. La fotografía que Eugene Atget tomó en 1911 representa, en el contexto del París de principios de siglo, la “beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement” [belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente aporta] (Baudelaire [1863] 1995, 93), y que Atget, antes que ningún otro, estuvo dispuesto a extraer. Si nos detenemos aún en la rue Descartes observamos que desde la acera nos interpelan dos elementos: el paño o montón de tela por un lado, el torrente de agua, por otro. Siguiendo esta intuición detectamos que el agua que emana de la alcantarilla se convierte en la nueva causa exterior de la aparición del paño de la Ninfa. Si en la joven florentina que fascinó a Warburg la causa

exterior era el viento que la impulsaba en su entrada en escena, es ahora la corriente de agua la culpable, no sólo de que aparezca el paño, sino también de que éste no deje de moverse.

Será el fotógrafo y pintor húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) quien, con una fotografía tomada quince años después de la de Atget, revele la intensidad que el agua otorga a la imagen. De entre toda la obra de Moholy-Nagy debemos prestar atención a una de las fotografías que realizó en su viaje a París en 1925. En la imagen, titulada *Kloake in París* [Fig. 7], se confirma que el haillon des trottoirs parisiens – harapo de las aceras parisinas – es en uno de los objetos de excepción de las fotografías de principios de siglo. El fotógrafo húngaro quiso captar de qué manera esa cloaca parisina ponía de relieve el elemento orgánico de las grandes ciudades, y la capacidad táctil de los objetos que irrumpían en ellas. Este proceso en el que el paño emerge mientras la corriente acuática trabaja sobre él, es fundamental para comprender por qué Moholy-Nagy eligió ese harapo como objeto de su fotografía: la corriente produce una acumulación de texturas que crean conflicto, nueva tensión entre la materia orgánica que es el paño y el agua que le aporta vida, es más, vida en movimiento.



7 | László Moholy-Nagy, *Kloake de Paris*, 1925, publicada in Foto-Auge, Stuttgart 1929.

Didi-Huberman sigue a una Ninfa que se convierte en moderna porque en París, cerca de Benjamin, de Atget y de Moholy-Nagy, observa cómo la supervivencia sigue siendo posible, cómo la memoria que corre desde las cloacas parisinas repliega a la Ninfa, ahora trapo, del mismo modo que la Antigüedad de las “brises imaginaires” movía a la joven florentina. Si, por un momento, volvemos al objeto central del cuadro *El triunfo de Pan* de Nicolas Poussin observamos que el paño tendido en el suelo se retuerce. La tela arrugada sobre la que Poussin representa una máscara, que evoca a Dioniso, resume todos los movimientos de los cuerpos extáticos convirtiéndose en símbolo de la pasión, del clímax del éxtasis. Como si el viento que mueve a la joven florentina fuese adquiriendo potencia para acabar desnudándola, la tela representa en su plegado un movimiento ascendente desde la calma hasta la expresión más profunda. Este proceso también se invierte en París porque, si seguimos a una Ninfa que declina en la miseria podemos observar que el agua hace tender el paño hacia lo informe, hacia la posibilidad de descomponerse. Es el paso final de esta Ninfa, el momento en el que demuestra su capacidad como fórmula superviviente

En 1929, en el número siete de la revista surrealista “Documents”, Georges Bataille publica un pequeño texto en el que define el término “informe”. El pensador francés otorga una nueva condición a lo informe que debe denominar la operación por la que algo que “generalmente tiene forma” se devalúa (Bataille 1929, 382). En este proceso de devaluación de la forma se demuestra un pensamiento que revela la indestructibilidad de las supervivencias. Lo informe es una teoría de montaje temporal (Didi-Huberman 2002, 106) que demuestra la erosión del tiempo, pero que lejos de hacer desaparecer la supervivencia de Ninfa, revela el paño como forma aún viva replegada por el “milieu” porque, una vez que el flujo de las cloacas ha alcanzado el paño, comienza un trabajo de expresión, patológico, consagrado en la acción del drapeado.

La conclusión a la que llegamos siguiendo de cerca el recorrido de esta Ninfa moderna didi-hubermaniana, es que el pathos de la Ninfa no reside en el paño sino en el paño plegado, en cada uno de los pliegues que, en su inclinación a lo informe, se han ido formando. Así lo afirma Didi-Huberman al final del libro, “la draperie sait aussi plier l'Autrefois dans le Maintenant [...] la force mystérieuse qui replie le pathos des draperies [...]

cette force n'est autre que celle du Nachleben" [el drapeado sabe también plegar el pasado con el ahora [...] la fuerza misteriosa que repliega el pathos de los drapeados [...] no es otra que la fuerza del Nachleben] (Didi-Huberman 2002, 126).

Entre las dos imágenes en las que Didi-Huberman encuentra la síntesis del paño de la Ninfa, el cuadro de Poussin [Fig. 4.5] y la fotografía de Atget [Fig. 6], se crea un nuevo nudo de la historia, algo así como una crisis en la que los tiempos, por un instante, confluyen. El 'reliquat' de la Ninfa crea la posibilidad de que despierte aquello que se esconde en la imagen, y la dialéctica en suspenso benjaminiana encuentra una suerte de umbral en el que el Pasado converge con el Ahora para permitir que la imagen relampaguee fugazmente. Warburg en 1927 escribe, "la savia que sube del subsuelo del pasado y pasa a las formas, impide que un instinto formal con dinamismo se convierta en una floritura vacía" (Gombrich [1970] 1992, 249). La analogía es clara: el flujo de memoria de las cloacas parisinas que permite al paño cargarse de Tiempo Pasado, es también la savia warburgiana que da a las formas el dinamismo necesario para seguir conteniendo un pathos, una carga expresiva que reactiva el engrama. Hace retornar parcialmente la situación energética para que la Ninfa vuelva a bailar. Su gesto retorna y hace a la memoria recordar el gesto original, su paso casi-alado. Es el drapeado del paño el que, replegado sobre sí mismo, recuerda la danza de la joven florentina, de la *Pathosformel* original. El pliegue es marca de supervivencia: tal es la lección.

4. Ninfa, lección de método

A través de un cuadro del pintor veneciano Lorenzo Lotto [Fig. 8], *Apolo dormido*, Didi-Huberman introduce una consideración fundamental sobre la imaginación que ayuda a comprender la manera en la que el pensador francés ha seguido a la Ninfa. La imagen se divide en dos escenas, la derecha, representa a Apolo adormecido junto a los paños plegados de las nueve musas que, en el ángulo izquierdo, se bañan. En estos paños caídos, Didi-Huberman encuentra el estado último del 'reliquat' de la Ninfa porque si los cuerpos de Poussin nos hablaban del deseo, el cuadro de Lotto revela la condición del paño de la Ninfa como harapo del lamento: "Le drapé tombé nous parle bien de l'abandon et du déclin, cette façon particulière qu'ont les choses aimées de choir vers le sol. Fuite des Muses, chute de Ninfa [...]: c'est tout un" [El paño caído nos habla del abandono,

del declive, de esa particular forma que tienen las cosas amadas de caer al suelo. Fuga de las musas, caída de Ninfa: es todo uno] (Didi-Huberman 2002, 139).



8 | Lorenzo Lotto, *Apolo dormido*, 1549, óleo sobre lienzo. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Es aquí donde Didi-Huberman introduce la cuestión de la imaginación porque Apolo, en su abandono, tiene una última posibilidad, imaginar: “Imaginer [...] fait lever une structure “objective” de correspondances ou, du moins, une certaine orientation fondamentale de l’existence même” [imaginar [...] hacer surgir una estructura “objetiva” de correspondencias o, al menos, una cierta orientación fundamental de la propia existencia] (Didi-Huberman 2002, 140). Didi-Huberman pretende demostrar que, para seguir a la Ninfa, no sólo se debe observar los lugares remotos a los que ha llegado, sino también imaginar hasta dónde es capaz de transformarse. Por ello, si como señaló en 1965 Gertrud Bing, “la Ninfa es el *topos* del movimiento, cualidad del mundo exterior que los artistas han intentado una y otra vez hacer visible” (Bing 1965, 306), para seguir a la Ninfa se deben cerrar los ojos tanto como abrirlos – imaginar – (Didi-Huberman 2002, 126-127) porque lo que se persigue es a una fantástica nebulosa.



9 | Detalle del vestido de Ninfa: Domenico Ghirlandaio, La Natividad de San Juan, fresco, 1485-90, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

Nebulosa en movimiento a la que Didi-Huberman se refiere en la cita de *Ninfa fluida* en la que afirma que, siguiendo su rastro, veremos de qué manera “les images de fluidité [...] nous disent quelque chose de très fundamental sur la fluidité des images” [las images de fluidité nos dicen algo fundamental de la fluidité des images] (Didi-Huberman 2015, 127). El movimiento que Ninfa introduce con su entrada carga de pathos la imagen, reactiva su potencia, y permite que sea releída en el momento presente en el que aparece. Así llegamos a la afirmación que Didi-Huberman realiza en las mismas páginas:

Ninfa constituait bien plus qu’un motif iconographique: elle se révélait sous les traits d’un véritable paradigme. C’est donc un personnage théorique à part entière, porteur, à ce titre, d’une profonde leçon de méthode

Ninfa constituye mucho más que un motivo iconográfico: se revela como un verdadero paradigma. Es un personaje teórico en sí mismo, y como tal, porta una profunda lección de método (Didi-Huberman 2015, 126).

Esta “profunda lección de método” lleva a Didi-Huberman a buscar la supervivencia de la *Pathosformel* florentina en todos los rincones, en cada una de sus transformaciones. Lo que propone es entender cómo la criada que apareció en Florencia encarnando el pasado de las ménades, llega hasta nuestros días manteniendo su dualidad expuesta en un adjetivo que funciona sobre ella como marca de singularidad. En cada una de esas supervivencias, Ninfa adquiere un adjetivo. Su genealogía desde florentina hasta dolorosa es la genealogía de una historia que sobrevive, de una imagen que hace vibrar la escena en la que aparece. Por tanto, la adjetivación que realiza Didi-Huberman actúa también como marca de supervivencia, demuestra una nueva causa exterior que hace a la Ninfa moverse mientras el espectador se pregunta de dónde procede el viento, ¿de Florencia o de alta mar?



10 | Detalle de: László Moholy-Nagy, *Rinnstein*, 1925, publicada in Foto-Auge, Stuttgart 1929.

Para concluir podemos volver a preguntarnos, una vez más, hasta dónde es capaz de llegar la Ninfa, para después observar su llegada a las profundidades, al dolor y la fluidez. Pero antes de seguir esta estela, debemos apuntar que Ninfa es moderna porque Ninfa, como la modernidad en la que aparece, es transitoria, fugaz. Afirmar que ‘Ninfa es moderna’ es también plantear una hipótesis, considerar que en el método desarrollado por Didi-Huberman, el adjetivo cumple una función de base: define a la Ninfa.

Ninfa se constituye en el pensamiento didi-hubermaniano como una forma de releer la historia de las imágenes que, a la luz de este movimiento intensificado, adquiere una nueva significación. Esto es lo que se pone de manifiesto a lo largo de *Ninfa moderna*, donde el ‘reliquat’ obliga a releer las fotografías del París de la modernidad, creando una suerte de correspondencia entre los paños de Lorenzo Lotto, Nicolas Poussin, Eugène Atget y László Moholy-Nagy. En todos ellos se encuentra el pliegue de la Ninfa, marca de supervivencia que revela la potencia de la imagen: “un tas haillons jeté par terre et maintenu dans sa chute: acte et puissance en même temps. Comme le désir, qui consume les corps et jette par terre la dernière robe de Ninfa” [un montón de trapos arrojados al suelo y sostenidos en su caída: acto y potencia al mismo tiempo. Como el deseo, que consume los cuerpos y arroja al suelo el último paño de Ninfa] (Didi-Huberman 2002, 40).

Incluso así, cuando la Ninfa se ha desprendido de su último vestido, el drapeado de su ‘reliquat’ muestra su condición como fórmula del pathos para hablarnos del deseo – debate, combate – que inmemorialmente la acompaña.

Riferimenti bibliografici

Agamben [2007] 2010

G. Agamben, *Ninfas* [*Ninfe*, Torino 2007], trad. de A. Gimeno Cuspinera, Valencia 2010.

Baudelaire 1995

C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, trad. de A. Saavedra, Murcia 1995.

Bataille 1929

G. Bataille, *Informe*, "Documents" 7 (1929), 382.

Benjamin [1982] 2005

W. Benjamin, *Libro de los Pasajes* [*Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1982], trad. de H. Baquero, L.F. Castañeda y F. Guerrero, Madrid 2005.

Benjamin [1928] 2012

W. Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928], trad. de C. Pivetta, Madrid 2012.

Bing 1965

G. Bing, *A.M. Warburg*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 29 (1965), 299-313.

Cacciari 1990

M. Cacciari, *Dell'inizio*, Milano 1990.

Calasso [2005] 2008

R. Calasso, *La locura que viene de las Ninfas* [*La follia che viene dalle Ninfe*, Milano 2005], trad. de T. Ramírez Vadillo y V. Negri, Madrid 2008.

Cirlot [1958] 1988

J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona [1958] 1988.

Cirlot 2014

V. Cirlot, *Memoria, supervivencia e identidad en la cultura europea: Aby Warburg, Carl Gustav Jung y Richard Semon*, in V. Cirlot, T. Djermanovic (eds.), *La construcción estética de Europa*, Atenes 2014, 25-39.

Cirlot 2018

V. Cirlot, *Zwischenraum / Denkraum: oscilaciones terminológicas en el Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018), 83-108.

Didi-Huberman [1990] 2010

G. Didi-Huberman, *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* [*Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'arte*, Paris 1990], trad. de F. Mailler, Murcia 2010.

Didi-Huberman [2002] 2006

G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*

[*Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000], trad. de A. Oviedo, Buenos Aires 2006.

Didi-Huberman [2002] 2009

G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* [*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002], trad. de J. Calatrava, Madrid 2009.

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002.

Didi-Huberman [2003] 2004

G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* [*Images malgré tout*, Paris 2003], trad. de M. Miracle, Barcelona 2004.

Didi-Huberman 2013

G. Didi-Huberman, *Phalènes, essais sur l'apparition*, Paris 2013.

Didi-Huberman 2015

G. Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris 2015.

Didi-Huberman 2017

G. Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris 2017.

Didi-Huberman [2017] 2018

G. Didi-Huberman, *Pasar, cueste lo que cueste* [*Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris 2017], trad. de M. Manrique, Santander 2018.

Didi-Huberman [2018] 2019

G. Didi-Huberman, *Vislumbres* [*Aperçues*, Paris 2018], trad. de M. Manrique y H. Marturet, Santander 2019.

Didi-Huberman 2019

G. Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris 2019.

Contarini, Ghelardi 2004

S. Contarini, M. Ghelardi, *Die verkörperte Bewegung: la ninfa*, "aut aut" 321-322 (2004), 32-45.

Deleuze [1988] 1989

G. Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el barroco* [*Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988], trad. de J. Vázquez Pérez, Barcelona 1989.

Deleuze [1968] 2009

G. Deleuze, *Diferencia y repetición* [*Différence et répétition*, Paris 1968], trad. de M.S. Delpy y H. Beccacece, Buenos Aires 2009.

Ghelardi 1991

M. Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento. L'età di Raffaello di Jacob Burckhardt*, Torino 1991.

- Gombrich [1970] 1992
E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual* [*Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970], trad. de B. Moreno Carrillo, Madrid 1992.
- Heine 1983
H. Heine, *Los dioses en el exilio*, Barcelona 1983.
- Lesmes Cabello Massó 2017
D. Lesmes, G. Cabello, J. Massó, *El síntoma y la teoría. Entrevista con Georges Didi-Huberman*, "Anthorpos" 246 (2017), 22-31.
- Nancy 2017
J.L., Nancy, *Esquema-imagen-danza*, "Anthorpos" 246 (2017), 224-236.
- Nietzsche [1872] 1973
F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* [*Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872], Madrid 1973.
- Pisani 2004
D. Pisani, *Declinazioni della Ninfa. Recensione di: Georges Didi-Huberman, Ninfa moderna, Il Saggiatore, Milano 2004*, "La Rivista di Engramma" 37 (novembre 2004), 41-43.
- Roh, Tschichold 1929
F. Roh, J. Tschichold, *Foto-auge: 76 Fotos der Zei*, Stuttgart 1929.
- Sacco 2016
D. Sacco, *Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovrapersonale*, "Cahiers d'études italiennes. Filigrana" 23 (2016), 45-60.
- Warburg [1893] 2005
A. Warburg, *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli* [*Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“*, Hamburg und Leipzig 1893] en Id., *El renacimiento del paganismo*, trad. de E. Sánchez y F. Pereda, Madrid 2005, 73-122.
- Warburg [1898] 2005
A. Warburg, *Sandro Botticelli* [*Sandro Botticelli, "Das Museum" III, 1898, 37-40*] en Id., *El renacimiento del paganismo*, trad. de E. Sánchez, F. Pereda, Madrid 2005, 123-130.
- Warburg [1900] 2010
A. Warburg, *Ninfa fiorentina* (1900), en Warburg 2010, 198-211.
- Warburg [1906] 2010
A. Warburg, *Durero y la Antigüedad italiana* [*Dürer und die italienische Antike, „Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905“*, Leipzig 1906] en Id., *El renacimiento del paganismo*, trad. de E. Sánchez, F. Pereda, Madrid 2005, 401-409.
- Warburg [1927-1929] 2010
A. Warburg, *Mnemosyne I. Aufzeichnungen* (1927-1929), en Warburg 2010, 640-647.

Warburg [1929] 2010

A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung* (1929), en Warburg 2010, 629-640.

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

Warburg 2010

A. Warburg, *Werke in einem Band, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von M. Treml, S. Weigel und P. Ladwig, Berlin 2010.

Warburg 2012

A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne, II. 1. Gesammelte Schriften*, hrsg. von M. Warnke und C. Brink, Berlin 2012.

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione*, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014), 36-57.

Wind 1958

E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven 1958.

Zimmerman 2010

L. Zimmermann, *Penser per les images: Autour des travaux de G. Didi-Huberman*, Nantes 2010.

English abstract

The Nymph, the incarnation of the female figure in movement, is the central object of this essay, starting from Aby Warburg's encounter with the representation of a young maiden who, with an almost winged step, appears in the scene of the fresco of the Nativity of Saint John in Santa Maria Novella's Main Chapel (Florence, Italy). This young woman who Warburg called "Ninfa" has become, over time, the synthesis of a thought that placed, at the center of the theory of the image, the notion of survival (*Nachleben*) and the power of expressive formulas or formulas of pathos (*Pathosformel*). Based on the Warburgian considerations on the Nymph, this essay exposes the revision that Georges Didi-Huberman carries out in his book *Ninfa moderna*, in which the Nymph disrobes, and her condition as a *Pathosformel* is then transferred to the fallen cloth (*reliquat*). This research analyzes the way in which Didi-Huberman finds the survival of the *Pathosformel* Nymph starting with the Santa Maria Novella fresco all the way through the remnants of twentieth-century Paris, thus confirming that the movement of the young Florentine remains after the cloth falls. The concluding objective of this essay is, then, to analyze what elements confer this reliquat (fallen cloth) its status as a *Pathosformel*.

keywords | Walter Benjamin; Georges Didi-Huberman; dialectical image; fold; Mnemosyne; Nachleben; Ninfa, Pathosformel; Warburg; reliquat.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*