

Gradiva y la ninfa: afinidades epistemológicas entre la historia del arte y la teoría psicoanalítica¹

Javier Cuevas-del Barrio²

Recibido: 18 de septiembre de 2017 / Aceptado: 6 de febrero de 2018

Resumen. Este artículo parte de una aproximación epistemológica entre la historia del arte y la teoría psicoanalítica a través de dos de los más destacados representantes de ambas disciplinas: Aby Warburg y Sigmund Freud. Hemos realizado dicha aproximación de la mano de una de las fórmulas que ambos tomaron para dar cuerpo a su teoría: la ninfa y Gradiva. A partir de ella, hemos planteado un estudio que nos ha permitido entender la transversalidad de algunos conceptos como el *Nachleben* de Warburg y el *Nachträglichkeit* de Freud que inauguran un nuevo tipo de temporalidad, o los de inversión energética de Warburg y la condensación y el desplazamiento como mecanismos de elaboración onírica de Freud para entender los procesos de transformación y polarización de las imágenes.

Palabras clave: Freud; Warburg; *nachträglichkeit*; *nachleben*.

[en] Gradiva and the nymph: epistemological affinities between art history and psychoanalytic theory

Abstract. This article is based on an epistemological approach between art history and psychoanalytic theory through the most outstanding representatives of both disciplines: Aby Warburg and Sigmund Freud. We have made this approximation by the hand of one of the formulas that both take to give body to his theory: the nymph and Gradiva. From this, we have proposed a study that has allowed us to understand the transversality of some concepts such as Warburg's *Nachleben* and Freud's *Nachträglichkeit* that inaugurate a new type of temporality, or Warburg's energy investment and Freud's condensation and displacement as mechanisms of dream elaboration to understand the processes of transformation and polarization of images.

Keywords: Freud; Warburg; *nachträglichkeit*; *nachleben*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Gradiva y la ninfa en la obra de Freud y Warburg. 3. Freud y Warburg como espacio de pensamiento. 4. Afinidades metodológicas: Giovanni Morelli, Freud y el interés por el detalle. 5. Afinidades temporales: supervivencia y retroactividad. 6. Afinidades transformadoras: inversión energética, condensación y desplazamiento. 7. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Cuevas-del Barrio, J. (2018) Gradiva y la ninfa: afinidades epistemológicas entre la historia del arte y la teoría psicoanalítica. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(2), 343-359.

¹ Este artículo ha sido escrito durante una estancia de investigación de dos meses en el Warburg Institute de Londres (Reino Unido) financiada por la Universidad de Málaga a través del Plan Propio de investigación y transferencia. Además, su autor es investigador del proyecto de investigación "Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la realidad desde la perspectiva de género" (ref.: HAR2016-75662-P).

² Universidad de Málaga (España)
Email: jcuevasb@uma.es

1. Introducción

La influencia que la teoría psicoanalítica ha ejercido en la historia del arte es innegable. Hoy en día, numerosos términos y conceptos procedentes del psicoanálisis como sublimación, fetichismo, mirada o represión se aplican en la práctica de la historia y crítica del arte³. Precisamente por la actualidad de esta relación entre ambas disciplinas es necesario continuamente volver a los orígenes para entender el presente desde el pasado. El psicoanálisis surge en las primeras décadas del siglo XX de forma paralela al desarrollo por parte de Aby Warburg de su complejo e influyente método histórico-artístico. Este hecho ha sido destacado por pensadores contemporáneos como George Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2009). La propuesta que aquí se hace no consiste en revisar todas las posibles relaciones entre ambos pensadores y sus respectivas metodologías, sino en profundizar en algunas cuestiones específicas. Para hacerlo, estableceremos una relación de sentido entre la Gradiva de Freud y la ninfa de Warburg, a partir de las cuales vamos a revisar dos principios que afectan al modo de interpretar las imágenes: la temporalidad y la transformación, modificación, polarización y/o deformación de los significados de las mismas.

2. Gradiva y la ninfa en la obra de Freud y Warburg.

El interés por el estudio del origen de la creatividad artística aparece en múltiples ocasiones a lo largo de la amplia obra de Sigmund Freud. Ya en una fecha temprana como la de 1898, el psicoanalista vienés le envió a su amigo Wilhelm Fliess el análisis de la novela *Die Richterin* de Conrad Ferdinand Meyer donde abordaba la cuestión de la represión que aparecerá posteriormente en el texto de la Gradiva (Jones, 1955, pp. 381-382). Poco tiempo después, Freud publicará dos de sus textos fundacionales: *La Interpretación de los sueños* (1900) y *los Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905) donde abordó de nuevo, de forma tangencial, esta cuestión. Sin embargo, será en dos publicaciones de 1907 (*El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen* y *El poeta y los sueños diurnos*) cuando aplique las categorías interpretativas del psicoanálisis a los personajes de una novela.

El texto sobre Gradiva fue escrito en el verano de 1906 y publicado en 1907 (Freud, 1996b)⁴. Freud se interesó por la novela de Jensen, publicada en 1903, gracias a la sugerencia que le hizo Carl Jung (Olmos, 1996)⁵. Aunque la novela y el análisis que hace Freud de la misma son de sobra conocidos, recordaremos brevemente

³ Los lazos históricos y aplicaciones metodológicas entre la teoría psicoanalítica y la historia del arte han sido analizadas en Foster, Krauss, Bois, Buchloch, 2006.

⁴ La traducción española del texto apareció en 1923 dentro de la traducción de las *Obras Completas* de Freud realizada por Luis López-Ballesteros a instancias de José Ortega y Gasset entre 1922-34. A su vez, la traducción francesa fue realizada por Marie Bonaparte en 1930. Como señala Ernst Jones, en aquella época otros psicoanalistas como Hitschmann, Sadger o Stekel, estaban publicando numerosos estudios psicoanalíticos de importantes escritores (Jones, 1955, p. 383). Asimismo, el texto sobre la Gradiva tuvo una buena acogida entre los primeros discípulos de Freud que formaban parte de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Entre ellos debemos destacar a Karl Abraham que retoma la teoría de la sexualidad infantil, la interpretación de los sueños y el ensayo de la novela de Jensen para explicar cómo la fantasía que producen tanto los sueños como los mitos tiene su origen en los deseos inconscientes infantiles (Abraham, 2006).

⁵ En la *Freud's Library* de Londres se conserva la edición original de la novela de Jensen que Freud manejó, con interesantes anotaciones en los márgenes.

los aspectos principales. El protagonista de la novela es Norbert Hanold, un joven arqueólogo que durante un viaje a Roma descubre un bajorrelieve que representa a una mujer con una particular posición de sus pies. Desde ese momento, dicha figura, a la que denomina “Gradiva” (la que avanza), cobrará un gran peso en la psique del protagonista hasta el punto de aparecerse en un sueño ambientado en Pompeya el día antes de la erupción del Vesubio. En este punto podemos comprobar cómo la novela y el posterior análisis de Freud se centran en una cuestión que será capital en la obra de Aby Warburg: el impacto que produce en un sujeto el movimiento expresivo -en este caso un particular modo de caminar que se deduce por la posición de los pies- de una imagen del pasado (Fig. 1).

La posibilidad de que Gradiva quede sepultada bajo la lava del volcán es sentida por el protagonista de la novela en términos de angustia por la posible pérdida de un ser querido. A raíz de ese sueño, Hanold decide hacer un viaje a Italia y al llegar a Pompeya se cruza con Gradiva. En este punto de la novela, Jensen hace dudar al lector sobre si se trata de un personaje real o ficticio, planteando, sin quererlo, el mecanismo de funcionamiento psíquico del delirio. En ese momento los dos protagonistas comienzan una conversación a raíz de la cual se desvela que, la supuesta Gradiva, no es sino una joven alemana. Finalmente, la conversación se convierte en una especie de interrogatorio y la joven resulta ser Zoe Bertgang, en la que Hanold depositó un amor infantil que posteriormente había sido reprimido⁶.



Figura 1. Relieve de Gradiva. Copia romana de original griego del siglo IV a.C.
Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-chiaramonti/gradiva.html>.

⁶ El amor como posibilidad de encuentro con la alteridad en la Gradiva de Jensen ha sido analizado por Aguilar Salinas, 2017.

Según el análisis de Freud, Jensen demuestra a partir de la literatura el funcionamiento de la represión y del delirio a través del personaje Gradiva – Zoe.⁷ Además, el sueño descrito en la primera parte de la novela y el posterior desenlace de la misma son un buen ejemplo de la formación e interpretación de los sueños a partir de la literatura, de un modo similar a cómo Freud lo había descrito años antes en la *Interpretación de los sueños*.

Por su parte, la ninfa acompañó a Warburg a lo largo de toda su obra, desde sus primeros textos sobre Botticelli (Warburg, 2005)⁸ hasta su proyecto final del *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2012)⁹. Sin embargo, resulta difícil reconstruir la fórmula de la ninfa debido al carácter fragmentario de algunos textos y al hecho de que han sido publicados parcialmente. Esta cuestión no es puntual, sino paradigmática en toda la obra del psico-historiador del arte y la cultura alemán ya que todos sus grandes proyectos tienen ese carácter fragmentario. A pesar de ello, como señala Sigfrid Weigel, su influencia en la *Kulturwissenschaft* contemporánea es decisiva: el *Atlas Mnemosyne* por la reflexión en torno a las imágenes, *El ritual de la serpiente* por la lectura antropológica-cultural de las culturas no occidentales, y el *Fragmento de las ninfas* por la fundación de una iconología moderna en la que el significado viene “descifrado” por los detalles, los gestos y los elementos accesorios (Weigel, 2010).

En el archivo del Warburg Institute (en adelante WIA) se conserva una carpeta que, bajo el título de “Ninfa Fiorentina”, contiene la “Epistula prima” del filósofo e interlocutor de Warburg André Jolles y una cantidad de apuntes a modo de respuesta del propio Warburg¹⁰. A los documentos que se encuentran dentro de esa carpeta se

⁷ La idea de la transformación de Gradiva en Zoe, del mármol en carne, de la fantasía en realidad, fue la que hizo que la novela de Jensen y el estudio de Freud resultaran enormemente interesantes a los artistas surrealistas, pues el personaje Gradiva/Zoe tenía muchas similitudes con los maniqués y autómatas que tanto interés despertaban en ellos. Es precisamente esta transformación de un estado en otro, del mármol a la vida, del sueño a la realidad, la que destaca André Breton en la siguiente cita de *Los vasos comunicantes*: “Y levantándose ligeramente el vestido con la mano izquierda, Gradiva rediviva Zoe Bertgang, envuelta por la pensativa mirada de Hanold, con su paso ágil y sereno, a pleno sol sobre el empedrado, cruzó al otro lado de la calle” (Breton, 2005, p. 9). Para un análisis de la relación entre Freud y André Breton véase Cuevas del Barrio, 2013 y Panero Gómez, 2013.

⁸ En ese mismo texto, Warburg demostró que las descripciones de diosas y ninfas paganas realizadas por Ovidio, Virgilio o Lucrecio recuperaban su fuerza tanto en la teoría artística de Leon Battista Alberti, como en la poesía de Angelo Poliziano. Al no disponer los pintores del Renacimiento de referentes para la representación plástica de la ninfa tuvieron que reconstruirla a partir de la poesía contemporánea. Para un recorrido a través de la obra de Warburg y la tradición que han generado sus estudios a lo largo del siglo XX véanse Burucúa, 2002 y Lahuerta, 2015.

⁹ Además de crear un método para analizar las imágenes, resulta evidente que el interés de Warburg por la ninfa enlaza con su propio contexto cultural y social. Por un lado, como ha señalado Forster la ninfa aparece con cierta frecuencia en la fantasía erótica de sujetos masculinos heterosexuales en la cultura europea de finales del siglo XIX y principios del XX (Forster, 2005). Por otro lado, como ha señalado Kathleen Gough su interés por la ninfa también responde a un interés personal por la performance y el teatro, así como por la estética fin de siglo de la “nueva mujer” en la fotografía, el cine y otros media, donde también aparece el interés por el movimiento, los gestos y la expresividad, así como el montaje de las imágenes y el cambio de vestuario. Prueba de ello es que Warburg asistió a las primeras actuaciones de Isidora Duncan, representante de la nueva mujer de fin de siglo (Gough, 2012). Sin embargo, estamos de acuerdo con Raoul Kirchmayr en que a pesar de que es evidente que el interés de Warburg por la ninfa está atravesado por el contexto cultural de género, los nuevos medios de reproducción técnica o la fascinación por los nuevos tejidos, interpretar el proyecto warburguiano desde esa óptica no sólo supone una simplificación del mismo sino que dificulta la posibilidad de establecer una amplia crítica histórica y cultural así como la consecuente reflexión filosófica y psicoanalítica (Kirchmayr, 2012).

¹⁰ WIA: 118.1 a 118.8 “Ninfa Fiorentina. Notes and Fragments”. Ninguno de estos textos está traducido al español. El intercambio de cartas entre André Jolles y Aby Warburg fue publicado por primera vez en la edición de las obras completas de Warburg en italiano (Warburg, 2004). En la nueva y ampliada edición alemana de las

refiere Gombrich como “Fragmentos de la Ninfa” (Gombrich, 1986). Además de las referencias a la ninfa en los “Fragmentos” podemos seguir sus huellas a través de otros textos de Warburg. Entre ellos podemos citar algunos de los primeros como el de los ‘*Intermezzi*’ musicales (Warburg, 2005) o el ya citado sobre *El nacimiento de Venus y la Primavera de Botticelli* (Warburg, 2005), así como la conferencia sobre *El ingreso del estilo ideal de la Antigüedad en la pintura del primer Renacimiento* (Warburg, 2004) o la presencia de la ninfa en el *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2012). A pesar de este carácter fragmentario del proyecto de la ninfa, podemos ubicar dos momentos fundamentales en la obra de Warburg en los que aborda el análisis de esta fórmula. En primer lugar, en el intercambio epistolar con André Jolles. Y en segundo lugar, en las tablas del *Atlas Mnemosyne* dedicadas a la ninfa.

Como apunta Gombrich, la dificultad que encontraba Warburg en comenzar a escribir un texto hizo que viera con buenos ojos la propuesta de André Jolles de hacer de la ninfa el sujeto de una correspondencia ficticia (Gombrich, 1986, pp. 106-107). Los numerosos borradores de estas cartas que Warburg conservó en una carpeta especial demuestran que el proyecto estaba avanzando adecuadamente. La carta de Jolles está compuesta de cinco folios y le siguen varios apuntes de Warburg sobre cuestiones diversas como el período de Savonarola, la genealogía de los Tornabuoni o la *Hypnerotomachia* de Polifilo (Oettinger, 2006). En definitiva, numerosos fragmentos de la respuesta, de la que existen diversas redacciones todas ellas incompletas (Warburg, 2004).

La lectura de la carta de Jolles nos permite descubrir cómo el filósofo ubica a la ninfa como objeto de amor platónico. Tras descubrirla durante una visita dominical a una iglesia florentina, Jolles se pregunta quién es, de dónde viene y, lo más importante, si no la ha visto antes. Sorprende la similitud entre los interrogantes que le surgen a Jolles tras el encuentro con la ninfa y los que le surgen a Norbert Hanold cuando ve por primera vez a Gradiva. Ambos se preguntan si no han visto antes a esas mujeres. Por lo tanto, a ambos se les activan los procesos de memoria que parecen indicar que ya las habían visto previamente. De este modo, en ambos casos el encuentro con la imagen cuestiona la naturaleza temporal y ontológica de la misma.

Jolles también se interroga sobre el particular modo de caminar “ligero y vivaz y al mismo tiempo animado” de la ninfa (Warburg, 2004, p. 247). Frente a la “intangibilidad” del resto de las figuras que aparecen en la composición el filósofo resalta el “enérgico caminar a grandes pasos” de la ninfa (Warburg, 2004, p. 247). Estas palabras recuerdan al modo en el que Jensen describe los pasos de la Gradiva “siempre elevando el pie casi verticalmente” (Jensen, 2005, p. 10). Por último, el efecto del encuentro de Jolles con la ninfa que le deja en un “estado de ánimo que oscila entre la pesadilla y la fábula” (Warburg, 2004, p. 248) contiene los ecos del efecto que Gradiva tuvo sobre Hanold, al que mantiene durante mucho tiempo en la duda entre ser un espectro “real” o una persona de carne y hueso.

Ante el acercamiento de tipo platónico que realiza Jolles, Warburg propone una aproximación filológica. Y ante las preguntas sobre el origen de la ninfa, Warburg responde que para conocerla tiene que saber que pertenece a la familia de los Tornabuoni. Es decir, la ninfa pagana es reintroducida en un contexto bíblico a través

obras completas de Warburg se incluyó el intercambio epistolar con Jolles y el manuscrito de una conferencia incluida en la carpeta “Ninfa Fiorentina” bajo el título “Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus” (Warburg, 2010).

del mecenazgo de dicha familia. Por lo tanto, para Warburg el interés por la ninfa no reside tanto en cuestiones platónicas sino en el hecho de que es una figura que ha sobrevivido en su recorrido migratorio desde la Antigüedad pagana para integrarse, transformada, en el Renacimiento florentino. Por este motivo, sus esfuerzos se centran en investigar el mecenazgo de la familia Tornabuoni y comprobar cómo sus miembros aparecen en los frescos de Ghirlandaio en calidad de personajes de la leyenda sagrada.

Como ya se ha dicho, el proyecto warburguiano es un proyecto fragmentado e inacabado y es a partir de esa fragmentación desde donde la aproximación a Warburg puede resultar fructífera. El más claro síntoma de ese carácter inacabado es el *Atlas Mnemosyne*, que quedó sin una versión definitiva por el fallecimiento de Warburg en octubre de 1929. Como veremos más adelante, será en los tableros 46 y 47 del *Atlas* donde la ninfa despliegue sus múltiples y diversos significados.

3. Freud y Warburg como espacio de pensamiento.

Como dos personas que recorren un amplio parque, pisando la misma hierba, oliendo las mismas flores y paseando bajo el mismo cielo, pero aparentemente sin llegar a cruzarse, podemos empezar a pensar la relación epistemológica entre Sigmund Freud y Aby Warburg.

La reintroducción del valor del pensamiento mítico en el pensamiento contemporáneo es uno de los méritos que podemos atribuir a Sigmund Freud (Sacco, 2016). Por este motivo, el valor sintomático de la Gradiva debe ser reconocido a un nivel no sólo personal sino colectivo, es decir, en el amplio campo de la cultura. Y es precisamente ese campo el que establecemos como *denkraum* o espacio de pensamiento, tomando el concepto warburguiano, donde establecer un vínculo epistemológico entre ambos pensadores. Sin embargo, la delimitación de este *denkraum* es compleja ya que las posibles filtraciones de la teoría freudiana en el pensamiento de Warburg se dan de forma indirecta a través de psicoanalistas como Ludwig Binswanger o la lectura de textos del propio Freud o de Jung. Por ello, es necesario aclarar de qué manera recibe Warburg la influencia del psicoanálisis.

Para ello, debemos recordar los debates que se estaban dando a principios de la década de 1910 en el movimiento psicoanalítico. En 1912, año de la segunda edición del texto sobre Gradiva, se produjo la ruptura entre Sigmund Freud y Carl Jung en el IV Congreso de Psicoanálisis de Munich. El motivo de la ruptura fue la definición de símbolo, que Freud vincula con la historia personal del sujeto, mientras que Jung lo hace con los grandes mitos de la humanidad, dando inicio a la elaboración del concepto junguiano de “inconsciente colectivo” (Fages, 1979). Esta nueva concepción del inconsciente llevará a Jung a emprender largos viajes por el mundo: Arizona, Nuevo México, Kenia, etc., aplicando su visión de los arquetipos en sus análisis culturales y antropológicos.

De un modo similar, Warburg viajó a Nuevo México en 1895 para estudiar los rituales de magia arcaica y poder entender así la supervivencia del pensamiento mágico en la cultura florentina del *Quattrocento* (Warburg, 2008; Freedberg, 2013). Por las palabras de Fritz Saxl podemos entender la influencia que dicho viaje tuvo en Warburg, ya que allí “aprendió a mirar la historia europea con los ojos de un antropólogo” (Saxl, 1989, p. 290).

Un repaso de las *Obras Completas* de Freud nos muestra que no existe ninguna referencia a los textos de Warburg. Sin embargo, sabemos que con motivo del ingreso de Aby Warburg en el Sanatorio de Kreuzlingen en abril de 1921, Freud se interesó por su estado, solicitándole información al director del mismo, su amigo y psicoanalista Ludwig Binswanger. El motivo de dicho interés se debe a que Warburg era primo de Helene Schiff, una gran amiga y antigua paciente de Freud. En una carta del 3 de noviembre de 1921 Freud le explica a Binswanger el motivo de su interés y expresa su admiración por los “lúcidos trabajos” de Warburg (Chernow, 1993)¹¹. Aunque posteriormente Freud no vuelve a mostrar interés por el estado de Warburg, esta carta demuestra que conocía su obra, ya sea directa o indirectamente.

Por su parte, sabemos que Aby Warburg leyó *Totem y Tabú*, obra que cita en sus anotaciones para el discurso de Kreuzlingen que, posteriormente, verá la luz bajo el título de *El ritual de la serpiente* (Kirchmayr, 2012). Asimismo, también estaba al tanto de los textos de Carl Jung como se deduce de una carta enviada a Mary Warburg en septiembre de 1923 desde Kreuzlingen en la que le pregunta si Fritz Saxl tiene el libro *Psychologische Typen* de Jung¹².

Además, un análisis de su correspondencia demuestra cómo en un primer momento Warburg se opuso firmemente a la teoría de la sexualidad freudiana, definiendo a los doctores vieneses como “charlatanes” y afirmando que “no se cree el cuento de Freud”¹³. Sin embargo, su opinión parece cambiar en 1923 cuando se refiere a Freud como “un hombre satánicamente inteligente”¹⁴.

De este modo, parecen evidentes dos cuestiones de la relación entre Warburg y Freud. En primer lugar, que fue Binswanger, miembro del grupo psicoanalista de Suiza y director del Sanatorio de Kreuzlingen, el nexo de unión entre ambos. Y en segundo lugar, que fue a partir de 1918, fecha de su brote psicótico, cuando Warburg

¹¹ La correspondencia entre Sigmund Freud y Ludwig Binswanger está publicada en Freud y Binswanger, 1992. La respuesta de Binswanger, del 8 de noviembre de 1921, incluye algunas reflexiones interesantes en cuanto al diagnóstico de Warburg. Por aquellas fechas, Binswanger mantenía el diagnóstico de esquizofrenia que le habían dado a Warburg en su estancia anterior en Jena. Tres años después, Binswanger se plantea incluso la posibilidad de que Freud le atendiera en Kreuzlingen, sin embargo, el interés de la familia en que se pusiera en manos de Emil Kraepelin, descartó esa opción. Kraepelin cambió el diagnóstico de esquizofrenia por “estado místico maniaco-depresivo” y, lo más importante, fue el primero que planteó la posibilidad de reversibilidad del estado psíquico de Warburg. La recuperación de éste demostró el acierto en el cambio de diagnóstico. Para el estudio del historial clínico de Warburg escrito por Binswanger, además de la correspondencia entre ambos, véase Stimilli, 2005.

¹² Carta manuscrita de Aby Warburg a Mary Warburg el día 19/09/1923. Referencia: WIA GC/37107. Agradezco al Dr. Eckart Marchand la ayuda prestada en la consulta del Archivo del Warburg Institute. A pesar de la orientación antropológica de los textos de Warburg y Jung, Giorgio Agamben señala que las imágenes para Warburg son realidades históricas y vehiculadas en procesos de transmisión cultural mientras que para Jung las imágenes arquetípicas del inconsciente colectivo son ahistóricas (Agamben, 2007a, p. 171, nota al pie 23). Según Didi-Huberman, el primero en vincular la supervivencia warburguiana y los arquetipos junguianos fue Fritz Saxl. Fruto de dicha vinculación fue la adquisición e inclusión en los años 1950 de los archivos del *Eranos Jahrbücher* en la fototeca del Warburg Institute de Londres. Sin embargo, la deriva junguiana introducida por Saxl supuso la simplificación de los modelos temporales implícitos en la noción de *Nachleben*: ahí donde Warburg buscaba las inversiones dinámicas de los significados de las imágenes Saxl proponía la continuidad de dichos significados, cambiando la supervivencia por el arquetipo y el *revival* (Didi-Huberman, 2009).

¹³ Carta manuscrita de Aby Warburg a Charlotte Warburg del 13/05/1900: WIA GC/27226.

¹⁴ Carta manuscrita de Mary Warburg a Aby Warburg del 14/09/1923: WIA GC/37100. Años más tarde, durante la preparación de la edición del libro de magia y astrología *Picatrix*, Fritz Saxl le escribe a Warburg haciendo referencia a la “interesante investigación” desarrollada por Freud en *Psicopatología de la vida cotidiana*. Carta mecanografiada de Fritz Saxl a Aby Warburg del 16/10/1928: WIA GC/22242.

empezó a percibir la proximidad de su proyecto intelectual con el del psicoanálisis (Didi-Huberman, 2009)¹⁵.

La publicación de algunos fragmentos del proyecto de la ninfa en la edición italiana de las obras de Warburg en 2004 (Warburg, 2004)¹⁶, así como en la alemana de 2010 (Warburg, 2010), reimpulsó un interés por esta figura que ya había sido recuperado en parte gracias a Georges Didi-Huberman¹⁷. Gran parte de la obra del filósofo francés se sostiene en el encuentro entre el pensamiento freudiano y el warburguiano. Ello se deriva del descubrimiento de que ambos plantean un régimen discontinuo de la temporalidad: Freud a través del síntoma y Warburg a través de la supervivencia. Por lo tanto, la aparición de la ninfa en el arte del primer Renacimiento florentino conduce al problema del tiempo en la historia del arte, concretamente, a la dimensión del anacronismo (Didi-Huberman, 2008, 2009).

El análisis del pensamiento de Warburg a través de la teoría psicoanalítica lleva a Didi-Huberman a denominar “síntoma” a la tensión y polaridad inherente a la obra del historiador del arte alemán. Y es que son precisamente las nociones freudianas, filtradas por Binswanger, las que aclaran las nociones de *Nachleben* y *Pathosformel* (Didi-Huberman, 2009, p. 276). Por lo tanto, según Didi-Huberman el *Nachleben* debe ser pensado como un tiempo psíquico y el *Pathosformel* como un gesto psíquico en términos de sintomatología psíquica (Didi-Huberman, 2009, p. 281).

Otros autores como Raoul Kirchmayr ubican el texto de Jensen en una serie de la cultura literaria del siglo XIX que, partiendo de Heine y Gautier, desentierra el mundo pagano como dispositivo de reactivación de la memoria (Kirchmayr, 2012). Además, establece como antecedente del encuentro de Freud con la Gradiva su trabajo con las histéricas, a las que Didi-Huberman denomina las “ninfas modernas” (Didi-Huberman, 2002 y 2007) y, por lo tanto, aborda la cuestión del deseo femenino como síntoma a partir de la célebre pregunta freudiana *¿qué quiere la mujer?*

Además, Kirchmayr destaca tres cuestiones del análisis que hace Freud de la Gradiva. En primer lugar, el interés de Hanold por Gradiva está relacionado con un detalle en particular: el movimiento del pie. En segundo lugar, los efectos del retorno de lo reprimido en el sujeto se manifiestan a través de los sueños, las alucinaciones y el delirio. Y en tercer lugar, la espectralidad, es decir, la presencia-ausencia, el fantasma que orienta el deseo del inconsciente del protagonista. Según Kirchmayr, la Gradiva es un símbolo del *nachleben* de la vida póstuma de la imagen en cuanto ella misma es “superviviente”.

Por último, el estudio de Daniela Sacco citado con anterioridad se centra en las analogías entre el texto de André Jolles y el de Jensen. En primer lugar, la identificación de la figura con el movimiento, siendo para ambos autores el movimiento indicativo

¹⁵ Según Didi-Huberman, la omisión por parte de Ernst Gombrich del período del brote psicótico de la biografía de Warburg supuso una considerable censura epistemológica. A través de dicha operación, Gombrich dejó de lado la interpretación freudiana (así como la nietzscheana) de la obra de Warburg, hecho que ha influido enormemente en la tradición anglosajona de los estudios warburguianos.

¹⁶ La publicación de las obras completas de Warburg en italiano produjo una considerable producción ensayística en torno a la misma de la que destacamos Calasso, 2005; Stimilli, 2004; Agamben, 2007b.

¹⁷ Aunque gran parte de la obra de George Didi-Huberman se construye a partir de la reflexión sobre Aby Warburg fue en *La imagen superviviente* (Didi-Huberman, 2009) donde reflexionó expresamente sobre los conceptos fundamentales del historiador del arte alemán. Para trabajar las ideas publicadas en dicho ensayo impartió unos cursos entre 2002 y 2004 en la École des Hautes Études de París. Parte de las reflexiones extraídas de esos cursos, junto con otras más recientes, han visto la luz en Didi-Huberman, 2015. Para una revisión actualizada de su obra en español véase Lesmes, Cabella y Massó, 2017.

de vida. En segundo lugar, el aspecto fantasmático que acompaña a la figura real, que, a su vez, es objeto de un delirio. Y por último, ambos autores se interrogan sobre el origen griego de la figura y en ambos casos el encuentro con la joven produce un enamoramiento que se acompaña de la sensación de haber conocido antes al objeto del deseo.

4. Afinidades metodológicas: Giovanni Morelli, Freud y el interés por el detalle

Cuando uno se sitúa ante una obra como el *Nacimiento de Venus* de Botticelli llama poderosamente la atención la figura central de Venus. También llama la atención el personaje femenino que aparece a la derecha de la composición y las dos figuras aladas de la izquierda, que se muestran claramente como personificaciones de los vientos que empujan a Venus hasta la orilla. Sin embargo, el interés de Warburg se centra en un aspecto que, de entrada, podría parecer secundario: el movimiento del cabello¹⁸ y de los ropajes (Warburg, 2005, p. 73). Esto es, en lugar de centrarse en el modo en el que Botticelli desarrolla visualmente el mito del nacimiento de la diosa Venus, se centra en la disposición de un elemento que, a priori, podría parecer secundario. Y es que, ni siquiera se centra en el cabello o en los ropajes, sino en el movimiento que introduce Botticelli en los mismos.

Algo similar ocurre con la técnica psicoanalítica creada por Freud, que sitúa en el centro de su práctica cuestiones que, en principio, pueden parecer secundarias: un *lapsus linguae*, un olvido, un acto fallido o un sueño. Aunque Freud ya dio buena cuenta de todo ello en los *Estudios sobre la histeria* (1895) o la *Interpretación de los sueños* (1900), fue en su texto *Psicopatología de la vida cotidiana* (1900-1901) donde explicó claramente cómo aquellas cuestiones que parecían secundarias suponían la vía regia al inconsciente. Precisamente, Freud explica estos asuntos a partir de ejemplos histórico-artísticos como el caso de Signorelli, del que se sirve para explicar que el olvido de una palabra no es casual, sino que, cuando ocurre, está en juego el mecanismo de represión.

En estos viajes de ida y vuelta, en estas migraciones no de imágenes sino de conceptos entre la historia del arte y la teoría y práctica psicoanalítica, encontramos de nuevo cómo Freud confirmó la importancia de los pequeños detalles a través de la lectura de un historiador del arte, Giovanni Morelli, cuya minuciosidad en el análisis de la obra de arte le ubican como maestro de los miembros de la escuela vienesa de Historia del arte y del propio Freud.

La influencia de Morelli sobre Freud parece clara al comprobar que todos los nombres de artistas que aparecen en el capítulo “El olvido de los nombres propios” en *Psicopatología de la vida cotidiana* son mencionados en la obra del historiador del arte italiano (Ginzburg, 1989). Sin embargo, será posteriormente en el texto sobre el *Moisés de Miguel Ángel* (Freud, 1996c) donde Freud expresará claramente las similitudes entre la técnica psicoanalítica y el método morrelliano: “A mi juicio, su procedimiento muestra grandes afinidades con el psicoanálisis. También el psicoanálisis acostumbra deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo, cosas secretas o encubiertas (Freud, 1996c, p. 1876)”.

¹⁸ Para un estudio de la fórmula visual de la ninfa que mueve su cabellera en la obra de Garcilaso véase Béhar, 2015.

Sabemos que durante el viaje a Milán de 1898 Freud leyó el libro de Morelli (Ginzburg, 1989). Por lo tanto, resulta interesante comprobar cómo en una fecha en la que el psicoanalista vienés está desarrollando la técnica psicoanalítica y está terminando alguno de sus textos más importantes encontró un método histórico-artístico que le ayudó a sostener y dar sentido a su propia práctica. De nuevo leemos a Freud: “A estos resultados [Morelli] llegó prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios” (Freud, 1996c, p. 1883). Es decir, al igual que Morelli se centraba en aspectos secundarios como las orejas o las uñas de los dedos para atribuir una obra a un maestro o a un taller, Freud descubrió que la práctica psicoanalítica debía desarrollarse a partir de los *lapsus linguae*, los olvidos, o los actos fallidos.

De este modo, como primer punto en común entre el psicoanálisis y el método de Warburg encontramos una atención al detalle, a aspectos que se presentan como secundarios pero que son la clave de interpretación de la obra o del sujeto analizado. A pesar de que Jolles sabía que Warburg no quería ser un morelliano “porque según tú este punto de vista es demasiado miope, ya que, como dices, no ve la mano del artista porque se centra en las uñas” (Warburg, 2004, p. 243) el análisis del *Moisés* de Miguel Ángel realizado por Freud y su trabajo de interpretación deductiva a partir de detalles particulares de la postura del profeta le habría resultado interesante a Warburg.

5. Afinidades temporales: supervivencia y retroactividad.

La revisión que Didi-Huberman ha realizado de la obra de Warburg ha supuesto ubicar el “régimen discontinuo de la temporalidad” que plantea el alemán en el centro de toda reflexión en torno al tiempo de las imágenes (Didi-Huberman, 2009, p. 317). La supervivencia de lo antiguo planteada por Warburg supone una quiebra de la temporalidad lineal en un sentido similar al modo de funcionamiento de la retroactividad (*nachträglichkeit*) descubierto por Freud en el aparato psíquico¹⁹.

Nachträglichkeit, *après-coup* o retroactividad es un concepto fundamental de la teoría psicoanalítica y está vinculado al mecanismo de la represión. Aunque aparece en distintos momentos de la teoría freudiana fue en el caso clínico del *hombre de los lobos* (escrito en 1914 y publicado en 1918) (Freud, 1996e), donde lo desarrolló en profundidad y a la luz de un caso clínico. Posteriormente, fue Jacques Lacan quien, en la década de 1950, insistió en la importancia capital de este concepto en la teoría freudiana (Lacan, 1995).

La retroactividad da cuenta del funcionamiento del mecanismo psíquico y del trauma en dos tiempos distintos: un primer tiempo donde se da una escena (que puede ser la huella mnémica de una escena real, una fantasía de seducción o una fantasía

¹⁹ El término *nachträglichkeit* ha sido traducido al español como retroactividad o acción diferida (del inglés, *Deferred Action*). En la traducción que hace Luis López-Ballesteros de la Gradiva aparece traducido como “posteriormente” o “a posteriori” mientras que en la de Amorrotu aparece como “acción retardada”, “con posterioridad” y “efecto retardado” (Freud, 1996b). En los *Escritos* de Lacan aparece traducido como “a posteriori” o “con posterioridad” (Lacan, 1995). Nosotros hemos elegido el término “retroactividad” siendo conscientes de los diversos matices de traducción que tiene el término alemán. Agradezco al profesor Eugenio Carmona las sugerencias sobre la aclaración de las posibles interpretaciones de este término y sobre el planteamiento general de este texto.

originaria -*Urphantasie*) y un segundo tiempo en el que se da un acontecimiento (desde un detalle trivial o un sueño, a una escena real, sexual y traumática). Es el segundo tiempo el que produce una significación o resignificación a posteriori, esto es, retroactiva del primero. La activación de la escena del primer tiempo producirá un efecto traumático o patógeno en forma de represión (*Verdrängung*) o retorno de lo reprimido (síntomas o reacciones conductuales diversas) (Braier, 2008).

Lo interesante en el caso de la Gradiva es observar cómo Jensen juega con la fantasía y el personaje doble para mostrar esta cuestión. El encuentro de Hanold con la figura de Gradiva es un segundo tiempo que resignifica la escena de la relación infantil con Zoe que se da en un primer tiempo. Por este motivo, ese especial interés por la Gradiva no es sino el retorno de lo reprimido, en este caso, el amor infantil hacia Zoe. Además, observamos cómo funciona el mecanismo de represión. Lo reprimido no vuelve intacto, sin modificar, sino que se transforma precisamente para poder superar la censura. Por ello Zoe aparece “disfrazada” de Gradiva. Esos procesos de transformación que se dan por efecto de la represión y la censura son similares a los procesos de transformación y polarización de las imágenes de los que nos habla Warburg. En el caso de Freud estamos ante un proceso de transformación de imágenes psíquicas en un sujeto particular que, como en el caso de la novela de Jensen, puede ser un personaje literario (Hanold) y en el caso de Warburg estamos hablando de un proceso de transformación de imágenes a través de complejos procesos históricos y culturales. Zoe se transforma en Gradiva, del mismo modo en el que la ninfa en su versión de Salomé o Judith se transforma en dulces ángeles.

Siguiendo ambas enseñanzas, Didi-Huberman enlaza el inconsciente del tiempo, según esta definición del *nachträglichkeit* freudiano, y el inconsciente de la imagen, según la definición del *nachleben der antike* warburgiano, desarrollando una ambiciosa teoría de la cultura entendida como el estudio de la transmisión y resignificación del *pathos* histórico-social (García, 2014). De manera que el *nachleben*, releído desde la teoría psicoanalítica, debe ser entendido como un tiempo psíquico que “aporta un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo que rompe no sólo con las filiaciones vasarianas y las nostalgias winckelmannianas, sino también con toda presunción usual sobre el sentido de la historia.”²⁰ (Didi-Huberman, 2009, p. 73)

6. Afinidades transformadoras: inversión energética, condensación y desplazamiento

El nuevo régimen temporal de la imagen ha ocupado nuestra reflexión en el epígrafe anterior. A continuación, nos centraremos en los procesos de transformación que dichas imágenes sufren dentro de ese nuevo régimen temporal. Para ello nos serviremos del concepto de inversión energética de Warburg y los mecanismos de elaboración onírica de condensación y desplazamiento formulados por Freud.

La *energetischer inversion* (inversión energética) consiste en una inversión del sentido de la imagen. Aunque a lo largo de su obra son varias las ocasiones en las

²⁰ Para una comprensión de los usos del concepto de *Nachleben* en Aby Warburg y Walter Benjamin véase Varga, 2014. Para un análisis del concepto de *Pathos Formula* en el contexto psicoanalítico y benjaminiano véase Efal, 2000.

que Warburg explica y muestra ejemplos de inversión energética, será en su proyecto final, el *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2012), donde desarrolle este concepto.

Por su parte, Freud define los conceptos de condensación y desplazamiento en la *Interpretación de los sueños* (Freud, 1996a). Aunque estos conceptos son de sobra conocidos, los recordaremos brevemente. La condensación consiste en una representación única que representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra. En diversas ocasiones Freud se sirve de la fotografía para explicar el funcionamiento del mecanismo de condensación: “El rostro que en sueños he visto es al mismo tiempo el de R. y el de mi tío José, como si fuese una de aquellas fotografías en que Galton obtenía los rasgos característicos de una familia, superponiendo en una misma placa los rostros de varios de sus individuos” (Freud, 1996a, p. 432). En cuanto al desplazamiento recordamos que consiste en dirigir a través de varias cadenas asociativas algunas emociones de un objeto y/o representación psíquica que se percibe inaceptable a uno aceptable²¹.

A la vista de estas definiciones, proponemos releer algunos ejemplos de inversión energética presentes en el *Atlas Mnemosyne*, en particular aquellos dedicados a la figura de la ninfa, a partir de los conceptos de condensación y desplazamiento. Para ello partiremos de los tableros 46 y 47 donde Warburg despliega visualmente la figura de la ninfa explicando de este modo el concepto de inversión energética. En el tablero 46 (Fig. 2) aparece una de las más célebres representaciones de la ninfa: la mujer portadora de un cesto con frutas que entra en la estancia en la que se representa el nacimiento de San Juan de Ghirlandaio²² (Fig. 3). Además, también aparece la ninfa en su versión de cazadora de cabezas (Judith, Salomé y Ménade), como dispensadora de frutos (la Fortuna y las Horas) y como la mujer que porta una vasija de agua (Raquel en el pozo y la sofocadora del fuego del Borgo). Por lo tanto, nos encontramos ante una inversión energética que muestra la polarización entre el desenfreno y la continencia propias de la psicología de la burguesía florentina (Warburg, 2012, vol. II, pp. 107-108). De este modo, la ninfa se presenta como una muñeca rusa que contiene múltiples significados, que condensa en sí misma diversas asociaciones.

²¹ La relectura de la teoría freudiana que realiza Jacques Lacan en términos estructuralistas le permitirá definir el inconsciente estructurado como un lenguaje y con ello redefinir los términos freudianos de condensación y desplazamiento a partir de la metáfora y la metonimia (Lacan, 1995).

²² Vasari describe esta figura como una bella mujer que, siguiendo las costumbres florentinas, lleva la recolecta de frutas y verduras del campo a la ciudad, aunque también puede asociarse con la iconografía de la Abundancia (Baert, 2014).



Figura 2. Tablero 46 del *Atlas Mnemosyne*. Recuperado de: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1046.



Figura 3. Fresco del Nacimiento de San Juan Bautista, donde aparece la imagen de la ninfa entrando por la derecha. Domenico Ghirlandaio. Iglesia de Santa Maria Novella, Florencia. Recuperado de: https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Tornabuoni#/media/File:Cappella_tornabuoni_12,_Nascita_di_san_giovanni_battista.jpg

Las imágenes que contiene el tablero 47 (Fig. 4) son numerosas. Entre ellas se encuentran representaciones de Judith por parte de artistas como Botticelli, Ghirlandaio o Donatello, así como la figura de Tobías junto al ángel. A través de estos ejemplos Warburg vuelve a mostrar la polaridad de la ninfa tanto en la versión de ángel custodio que acompaña amistosamente a distintas figuras como en la versión de las terribles cortadoras de cabezas Salomé y Judith (Warburg, 2012, vol. II, p. 108). La polaridad presente en las imágenes de este tablero ya fue planteada

por Warburg y André Jolles en su correspondencia ficticia de 1900. Estas fueron las palabras de Jolles: “Ahora es Salomé (...), ahora es Judith, Tobías y el ángel, a veces la distingo en un serafín que vuela en adoración hacia Dios, y después en Gabriel... La veo alegre e inocente como damisela en el *Sposalizio*, la encuentro en los vestidos de una madre aterrorizada y en fuga en la *Matanza de los inocentes* [de Ghirlandaio]” (Warburg, 2004, p. 248-249).



Figura 4. Tablero 47 de *Atlas Mnemosyne*. Recuperado de: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1047

De este modo, podemos entender la ninfa como una figura de condensación, siguiendo el término freudiano, por el modo en que representa por sí sola varias cadenas asociativas a partir de la cual se despliegan los distintos significados que se han ido acumulando. Por su condición de figura condensada, la ninfa puede ser una figura terrorífica como Judith cortando cabezas o puede ser un ángel amable, produciendo de este modo una cadena asociativa cuyo despliegue corresponde al psicohistoriador cultural.

Más allá de la ninfa los ejemplos de inversión energética en el *Atlas* son numerosos. Entre ellos podemos destacar el tablero 41 en el que aparece la figura de la Medea homicida que en su tránsito migratorio desde la Antigüedad pagana hasta el primer Renacimiento sufre una inversión energética convirtiéndose en la Piedad, madre caritativa que aparece en escenas de predicación cristiana (Warburg, 2012, vol. II, p. 99)²³. También encontramos otro ejemplo de inversión energética en el

²³ Esta inversión energética que se da en la migración de imágenes que van de la Medea pagana a la Piedad cristiana fue estudiada posteriormente por Edgar Wind, uno de los discípulos de Warburg en el Instituto de Londres (Wind, 1937-38). La continuidad de esta tradición dentro del Warburg Institute se puede comprobar en el archivo fotográfico del centro londinense donde se encuentran otros ejemplos de inversión energética dentro de la carpeta *Gestures* (Gestos). Entre ellos debemos destacar las siguientes inversiones: abrazar/luchar (ilustrado

tablero 52 en este caso producida por la transformación de la soberbia del triunfo del emperador Trajano en piadosa justicia (Warburg, vol. II, p. 112). En este ejemplo, el proceso de inversión energética se asimila al de desplazamiento freudiano pues la imagen del emperador divinizado era inaceptable para la cultura medieval cristiana por lo que el *pathos* imperial se tuvo que transformar en piedad cristiana (Warburg, 2012, vol. I, p. 51).

7. Conclusiones.

El parangón establecido entre las epistemologías de Freud y Warburg a través de las figuras de Gradiva y la ninfa nos ha mostrado las afinidades existentes en ambos discursos. En primer lugar, una afinidad definida por un modo de aproximación a la imagen que se centra en el detalle, en los elementos accesorios y en el residuo.

En segundo lugar, una afinidad temporal definida por la supervivencia (*nachleben*) y la retroactividad (*nachträglichkeit*). A partir de esta afinidad, se inaugura un nuevo régimen temporal para las imágenes. Un régimen discontinuo definido por el anacronismo y la atemporalidad.

Y en tercer lugar, una afinidad definida por el modo en el que se transforman las imágenes en ese nuevo régimen temporal. Dicha transformación de las imágenes está definida por la continua polarización de sus significados producida por la inversión energética y las cadenas asociativas generadas a partir de la condensación y el desplazamiento.

Referencias

- Abraham, K. (2006). Sueños y mitos. Un estudio de psicología colectiva. En s/n, *Obras escogidas* (pp. 1531-84). Barcelona: RBA.
- Agamben, G. (2007a). Aby Warburg y la ciencia sin nombre. En Agamben, G. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (pp. 157-188). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007b). *Ninfe*. Turín : Bolletti Boringhieri.
- Aguilar Salinas, M. (2017). Comentario literario y lectura psicoanalítica de la Gradiva en Jensen y Freud. *THÉMATA: Revista de Filosofía*, 55, 287-302.
- Baert, B. (2014). *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*. Leuven: Peeters.
- Béhar, R. (2015). La eternizada fuga de la ninfa: de Garcilaso a Warburg. *Calliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20(2), 19-38.
- Braier, E. (2008). Puntualizaciones desde una lectura de la retroactividad (*Nachträglichkeit*; *après-coup*) en la obra de Freud. *Intercambios. Papeles de psicoanálisis*, 21, 13-38.
- Breton, A. (2005). *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela.
- Burucúa, J. E. (2002). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

con imágenes del *Roman de la Rose*, de los frescos de la cámara del amor del Castillo de Avio en Italia y con un dibujo de Goya, entusiasmo/agonía (ilustrado con el grabado de Durero “El sol de justicia” y otra imagen de Agostino di Duccio), curar/matar (ilustrado con una imagen de un fresco de la capilla de San Antonio de la iglesia de San Petronio de Bolonia en cuyo reverso puede leerse una anotación manuscrita de Aby Warburg en la que pregunta la procedencia de la imagen).

- Calasso, R. (2005). *La follia che viene dalle ninfa*. Milán: Adelfi.
- Chernow, R. (1993). *The Warburgs. A family saga*. Londres: Chatto&Windus.
- Cuevas del Barrio, J. (2013). El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte. Nueva época*, 1, 277-293.
- Didi-Huberman, G. (2002). *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. París: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ninfa fluida. Essais sur le drapé-désir*. París: Éditions Gallimard.
- Efal, A. (2000). Warburg's "Pathos Formula" in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts. *Assaph*, 5, 221-238.
- Fages, J. B. (1979). *Historia del psicoanálisis después de Freud*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Forster, K. (2005). Introducción. En Warburg, A. *El renacimiento del paganismo* (pp. 11-56). Madrid: Alianza.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y-A., Buchloch, B. (2006). El psicoanálisis en el arte moderno y como método. En *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal, 15-21.
- Freedberg, D. (2013). *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelon : Sans Soleil.
- Freud, S. (1996a). La interpretación de los sueños, En s/n, *Obras Completas* (pp. 343-720), vol. I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996b). El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen. En s/n, *Obras completas* (pp. 1285-1336), vol. II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996c). El 'Moisés' de Miguel Ángel. En s/n, *Obras Completas* (pp. 1876-1891), vol. II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996e). Historia de una neurosis infantil (Caso del 'Hombre de los lobos'). En s/n, *Obras Completas* (pp. 1941-2009), vol. II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. y Binswanger, L. (1992). *Briefwechsel 1908-1938*. Frankfurt am Main: Fischer.
- García, L. I. (2014). La ninfa, la esfinge y la pampa. Aby Warburg en el umbral. Intervención leída en la mesa *Aby Warburg y el psicoanálisis* durante el acto de investidura de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) a Germán García.
- Ginzburg, C. (1989). Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico. En Eco, U. y Sebeok, T. (eds.). *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen, 116-163.
- Gombrich, E. (1986). *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Oxford: Phaidon.
- Gough, K. (2012). Between the Image and Antropology. Theatrical Lessons from Aby Warburg's 'Nympha'. *The Drama Review*, 56 (3), 114-130.
- Jensen, Wilhelm (2005). *Gradiva. una fantasía pompeyana*. Barcelona: La tempestad.
- Jones, E. (1955). *Sigmund Freud: Life and Work. Vol. 2: Years of Maturity (1901-1919)*. Londres: The Hogarth Press.
- Kirchmayr, R. (2012). L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze. *Engramma*, 100, 137-153.
- Lacan, J. (1995). *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Lahuerta, J. J. (2015). *Marginalia: Aby Warburg y Carl Einstein*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

- Lesmes, D., Cabella, G. y Massó, J. (coords.) (2017). Georges Didi-Huberman: Imágenes, historia, pensamiento. *Anthropos: cuadernos de cultura, crítica y conocimiento*, 246.
- Oettinger, A. (2006). Aby Warburg's Nymph and the Hypnerotomachia Poliphili: An Episode in the Afterlife of a Romance. *Explorations in Renaissance Culture*, 32 (2), 225-247.
- Olmos, R. (1996). La 'Gradiva' de W. Jensen: fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología. *Anales de historia antigua y medieval*, 29, 7-24.
- Panero Gómez, A. (2013). *Análisis iconológico de la figura de Gradiva: construcciones del personaje en la cultura plástica y audiovisual contemporánea*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sacco, D. (2016). Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovraperonale. *Filigrana. Cahiers d'études italiennes*, 23, 45-60.
- Saxl, F. (1989). *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza.
- Stimilli, D. (a cargo de) (2004). Warburg e la dialettica dell'immagine. *aut aut*, 321-322.
- Stimilli, D. (2005). *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Varga, M. (2014). La vida después de la vida. El concepto de "Nachleben" en Benjamin y Warburg. *Thémata. Revista de filosofía*, 49, 317-331.
- Warburg, A. (2004). La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg. En Ghelardi, M (ed.). *Opere I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (pp. 243-253). Turín: Nino Aragno Editore.
- Warburg, A. (2005). El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. En Pereda, F. (ed.). *El renacimiento del paganesimo* (pp. 73-122). Madrid: Alianza.
- Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.
- Warburg, A. (2010). *Werke in einem Band*. Edición a cargo de S. Weigel, M. Treml y P. Ladwig. Frankfurt: Suhrkamp.
- Warburg, A. (2012). *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Edición, traducción y notas a cargo de Linda Báez Rubí. Volumen I: Reproducción facsimilar. Volumen II: Un viaje a las fuentes. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Weigel, S. (2010). La 'dea in esilio' di Warburg. *aut, aut*, 348, 177-202.
- Wind, E. (1937-38). The Menad under the Cross. Comments on an observation by Reynolds. *Journal of the Warburg Institute*, vol. I, 70-71.