


Entre *Fasmas* y *Falenas*: descripción, figurabilidad y montaje en los ensayos de Georges Didi-Huberman

Eduardo Jorge de Oliveira
ETH - Zürich 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.105352>

Recibido: 08/10/2025 • Aceptado: 28/11/2025

Resumen: Más allá del principio entomológico, *fasmas* y *falenas* son figuras de una inestabilidad que ponen en diálogo la escritura y las imágenes. Entre la descripción, la figurabilidad y el montaje, el presente ensayo propone la lectura de dos obras de Georges Didi-Huberman: *Fasmas* (1998) y *Falenas* (2013). Los textos de esos dos libros lidian con apariciones, con una escritura que, sin describir necesariamente, comporta un vivario de imágenes.

Palabras-clave: descripción; figurabilidad; montaje; imágenes; detalle.

^{EN} Between *Phasmas* and *Fales*: description, figurability and editing in Georges Didi-Huberman's essays

Abstract: Beyond their entomological origin, *phasmids* and *moths* are figures of instability that bring writing into dialogue with images. Between description, figurability, and montage, this essay proposes a reading of two works by Georges Didi-Huberman: *Phasmes* (1998) and *Phalènes* (2013). The texts in these two books deal with apparitions, with a kind of writing that, without necessarily describing, carries a vivarium of images.

Key-words: description, figurability, montage, images, detail.

Sumario: 1. Introducción; 2. La dialéctica de los fasmas y de las falenas; 3. Entre descripción y narración: relato, fabula y figurabilidad; 4. Excurso: el conocimiento accidental de las imágenes.

Cómo citar: de Oliveira, E.J. (2025): "Entre *Fasmas* y *Falenas*: descripción, figurabilidad y montaje en los ensayos de Georges Didi-Huberman", *Escritura e Imagen* 21, pp. 205-212.

1. Introducción

Al abrir el *Vocabulario europeo de las filosofías*, en la entrada «descripción», se lee que la palabra de origen latino puede designar tanto un dibujo como una descripción escrita u oral. Tras haber hecho la distinción existente en la lengua inglesa entre «*description*» y «*depiction*» –donde el segundo término conlleva una representación pictórica en sí misma–, Cassin¹, quien firma la entrada en cuestión, propone la operación planteada por Svetlana Alpers. Así, en sus palabras, Alpers, “opone la descripción característica de la pintura holandesa y de una nueva cultura visual a la narración característica de la pintura italiana y de una cultura textual tradicional”².

La cuestión es amplia, pero esta breve cita permite trazar un mapa de una distinción que, si bien pasa ciertamente por los sistemas lingüísticos diversos donde el principio filológico ramifica los vocablos manteniendo sus raíces todavía en acción, se mantiene concreta la búsqueda de una *opticalidad* pura o más impermeable a la narración cuyo ápice suele ser una pintura a “ras de cosas”. Tras haber presentado estas diferencias –*depiction* y *dépendre* en el perímetro de la descripción–, Cassin firma un cuadro en la página siguiente a descripción para la palabra *ekphrasis*, que literalmente significa una frase que llega hasta al fin (“jusqu’au bout”), en este caso, de la descripción misma.

Sin embargo, estas líneas exponen un problema interesante: el de una objetividad frente a las cosas representadas, o simplemente presentadas, como si el lenguaje fuese transparente y permitiera ver las cosas –al modo de una ventana– incluso cuando se hace una mirada hace al texto. En *Du descriptif*, Philippe Hamon nota que “on peut sans doute faire l’hypothèse que le descriptif est un mode d’être des textes où se manifeste d’une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins “sauvage” de la langue, où notamment transparaît et se met en scène une utopie linguistique”³. Hay, sin dudas, un principio utópico de hacer un lugar, no solo a partir del texto, sino en el texto mismo. Por eso, al leer a Georges Didi-Huberman, la descripción ocupa un lugar completamente distinto dentro de la escritura, al crear problemáticas para el juego de distinciones entre pintar o describir, narrar o describir, siendo las propias imágenes las que plantean problemas respecto a su estabilidad. Hay una invención de intervalos que llevarán a Daniel Lesmes, Gabriel Cabello y Jordi Castilla a llamar a Georges Didi-Huberman “investigador de las huellas”⁴.

Para adentrarse un poco más en esta cuestión, la noción de “aparición” remite a una inestabilidad que requeriría una mirada casi entomológica, por lo menos en cuanto a los detalles, a los saltos de temporalidades o al ambiente. Nuestra hipótesis se basa –no solo las imágenes que circulan en los museos, en las colecciones, en las obras maestras o en las reproducciones más diversas– en aquello que tienen de aparición: es decir, de lo inaprensible, cargadas de aperturas, de estados de presencia efímeros, donde nos enfrentamos cada vez a un detalle distinto, móvil entre semejanzas, disimilitudes, lo conocible, lo incognoscible, y, finalmente, a la cuestión mayor de la descripción, que consiste en captar lo sucesivo de lo simultáneo, lo estable de lo efímero. Esa dialéctica paradójica es desarrollada por Georges Didi-Huberman entre los ensayos sobre la aparición, entre *Phasmes* (1998) y *Phalènes* (2013).

2. La dialéctica de los fasma y de las falenas

Las imágenes circulan de los más distintos modos y muchas veces disponen de un movimiento que escapa, incluso, de quien las crea o las transporta independientemente del médium. Imposible prever los destinos de las imágenes, pues ellas disponen de una capacidad metamórfica que no se reposan en un resultado final. Pintadas, estampadas, grabadas o simplemente en las pantallas digitales, las imágenes no solo se limitan a la visualidad en términos de una gramática óptica o un estilo, pero tienen diversas maneras de circular. Ellas son astutas. Pudiéndose considerar en ellas una existencia verbal donde la descripción no sería más que una de esas formas –oral o por escrito–, donde las imágenes disponen de un movimiento verbal que nunca es neutro, ni inmutable. Además, hay formas de circulación que son metamórficas, que pueden llevar mucho tiempo. Adormecidas en raíces de palabras o términos, se van transformando de una lengua a otra, acelerada por dichos, articuladas en poemas, canciones, en medio de múltiples afectos como quejas y lamentos, o por alegrías. El afecto no es solo una variante lejana. Así, descripción, ékfrasis y narración, aunque sean partes constituyentes de esas experiencias verbales donde se incluye la teoría, la crítica y la historia del arte, la cuestión se cierra en el vocabulario.

¿Qué significa describir una imagen? El punto de partida para esta cuestión se sitúa en el principio de los “ensayos sobre la aparición” planteados por Georges Didi-Huberman en dos libros, *Phasmes* (1998)

¹ Cassin, B. (dir.), *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*, Ciudad de México: Siglo XXI, 2018, pp. 334-337.

² Alpers, S. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, pp. 288-289.

³ Hamon, P., *Du descriptif*, París, Hachette, 1993, p. 5.

⁴ Cabello, G.; Lesmes, D.; Massó Castilla, J., «Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento», En: *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, n.º 246 [2017], p. 10.

y *Phalènes* (2013). Heredado del griego *phasmes* –en castellano: *fasmas*–, Didi-Huberman despliega el término que dispone de un campo semántico heterodoxo: forma, aparición, visión, fantasma, presagio⁵. Asumiendo éste un movimiento entre forma e informe, figuración y desfiguración, coexistiendo una dinámica, del encuentro dialectico entre confrontaciones, donde el detalle mismo gana la fuerza de una aparición que mariposea a la desaparición. Las apariciones tienen un ritmo que, como las imágenes, también desaparecen. Lo que resulta notable en los fasmas, es que suspenden la distinción entre forma y substancia, fondo y primer plano, como puede leerse en la definición: “Le phasme a fait de son propre corps le décor où il se cache, en incorporant ce décor où il naît. Le phasme est ce qu’il mange et ce dans quoi il habite. Il est rameau, bouture, branchage, buisson. Il est l’écorce et l’arbre. L’épine, la tige et le rhizome”⁶. El fasma es un insecto, es cierto, pero también es un detalle que rompe con las jerarquías de la imitación o de la representación y es capaz de desorientar a quien lo mira. Como ha escrito Jean Louis Chefer: “L’insecte figure. Il fait, comme tout le matériel figuratif, allégorie, symbole; il est surtout une vie et l’idée même du détail libéré – détail de naissance, de la mort, des métamorphoses. C’est un microscope. Non obstante, los fasmas – por lo menos los de Didi-Huberman – no ganan el territorio de la alegoría o el del símbolo. Ellos siguen en otra dirección: el de las metamorfosis. El detalle liberado de las imágenes establece nuevas relaciones, a lo mejor, menos jerárquicas y por ello consigue alterar las temporalidades verbales del momento de la descripción. Así pues, pueden ser comparados la descripción con los destinos de la *imago* en términos de una etimología entomológica donde *imago* justamente quiere decir “un insecto con metamorfosis completas en su estado definitivo”⁷. Pero una descripción siempre exige una contra-descripción, un retorno al detalle, una lectura por el montaje como será hecho más adelante. Esa contra-descripción correspondería al movimiento de asas de una falena.

Si, por un lado, los fasmas suelen desorientar a quien los mira, por otro, las falenas pueden maravillar. En *Phalènes*, tanto las imágenes cuanto las apariciones mariposean: “la aparición es un movimiento perpetuo de cierre, de apertura, de nuevo cierre, de repertura... Es un *batir*”⁸. Bajo una dinámica entre fasmas y falenas, la descripción sale de una sospechosa neutralidad como si el objeto fuera descrito con los criterios más rigurosos de la cientificidad como se puede plantear desde la historia del arte o de la teoría literaria. Estos dos libros de Georges Didi-Huberman pueden ser considerados como una colección heteróclita de apuntes, de notas, de narraciones de “apariciones” – “*révélations d’apparitions*”⁹ – que plantean nuevas hipótesis de trabajo en el ámbito de la descripción como posicionarse ante al detalle y articular el montaje como parte de una operación heurística ante las imágenes. Así, al leer esos dos libros – entre *Fasmas* y *Falenas* – una lectura por la descripción se elabora en la medida que nos posicionamos ante el mariposeo de las imágenes. Siendo en su obra, *Ante la imagen*, donde Georges Didi-Huberman formularía la pregunta a los fines de una historia del arte: “una mediación, un uso de las palabras”¹⁰. En ese mariposeo ya hay una cuestión de ritmo, de posición, de pausas y de flujo de palabras cuyo *ethos* es combinado con el deseo. Así se entrelazan imagen y aparición.

Entre imagen y aparición surge una dialéctica que se prolonga entre narrar o describir. En 1936, cuando elaboró la pregunta “¿Narrar o describir?” bajo la forma de ensayo, Georg Lukács tenía en cuenta la discusión entre el naturalismo y el formalismo, pero fue más allá de una distinción entre escuelas literarias. Las formas artísticas no están aisladas de una existencia social o, en cierta medida, de una correspondencia con la vida social donde los escritores, no solo sus obras, son “productos”¹¹ de la sociedad. Existiendo en ese ensayo de Lukács puntos iluminadores, donde hay distinciones sutiles como “la descripción es un sustituto literario del significado épico que se ha perdido”¹². ¿Podría entonces plantearse que toda y cualquiera descripción reposaría en una residualidad épica? En este caso implicaría el reconocer una épica sin aura, sus encantamientos que se reducen a los materiales dispuestos en un determinado lienzo, una pintura, una escultura, o aún a un color incluso un procedimiento. La descripción participa activamente de una fábrica de la mirada y desde ahí viene la necesidad de la narración.

Desde entonces, se establecerá una íntima relación entre descripción y declive del aura, que Walter Benjamin formulará casi en la misma época a partir de su ensayo “La reproductibilidad de la obra de arte”. Lukács, por su parte, afirmaría que “la narración articula, la descripción nivela”¹³, así como que “la descripción lo hace todo presente. Pero se narra lo pasado”¹⁴. En él, vislumbramos un mayor esfuerzo dialéctico que una mera distinción de operaciones literarias. Nótese que Benjamin también escribe y publica en el mismo

⁵ Didi-Huberman, G., *Phasmes. Essais sur l'apparition* 1, París, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 11

⁶ *Ibidem*, pp. 17-18

⁷ Académie française, «imago», *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, consultado el 8 de octubre, 2025. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I0192>.

⁸ Didi-Huberman, G., *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, París, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 12.

⁹ Didi-Huberman, G., *Phasmes...*, op. cit., p. 11.

¹⁰ Didi-Huberman, G., *Ante la imagen*. Traducido por Françoise Mailler, Murcia, Cendeac, 2010 [1990], p. 11.

¹¹ Lukács, G., «¿Narrar o describir?», en *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 181

¹² *Ibidem*, p. 187

¹³ *Ibidem*, p. 187

¹⁴ *Ibidem*, p. 190

año, 1936, *El narrador* en donde explica la lejanía del narrador y un declive de la narración. Lo que Lukács y Benjamin formularan de modo tan contundente, fue la caída de la experiencia y del aura, produciendo, de hecho, una pobreza en términos de “experiencias comunicables”¹⁵. Pero lo que Walter Benjamin entiende y sitúa en términos de experiencia comunicable no se limita a la pobreza o la pérdida de experiencia por la lejanía o proximidad. Si para Benjamin, el escritor Nicolai Leskov representaba un gran dominio en el arte de la comunicación como el campesino o el marinero, aún de acuerdo con esa perspectiva, serían capaces de transmitir experiencias comunicables.

Los movimientos de las falenas comprenden narrar y describir. Si antes, los grandes escritores detenían una práctica de la descripción delante una obra de arte, como están los nombres de Diderot, Baudelaire, Goethe, Stendhal, Balzac, Proust o Perec. Pero los perímetros de la disciplina historia del arte buscan delinear y describir, no solamente las obras, sino también, las líneas del tiempo donde un conjunto de descripciones está ordenado bajo un cuadro histórico y una eficacia crítica. Mientras que a través de las falenas, que no son medibles, pero lidiar con las desmesuras de las imágenes. Interesando poco, o nada, por tanto, irse a los límites o sus afueras – *ek-* (ἐκ) – de las frases o de la explicación. En *Aperçues*, libro que podría tener el subtítulo “ensayos sobre la aparición 3”, Georges Didi-Huberman escribe una nota intitulada “Éxtasis de frases”. Sin ninguna duda, él se remite a la tradición de la *ékphrasis*. “Une *ékphrasis* sera donc l’ouverfablement, la sortie du discours hors de lui-même en vue de décrire quelque chose qui semblait d’abord impossible à exprimer”¹⁶. Él sigue por las grietas entre lo que ofrece el mundo visible y las posibilidades verbales de un pensamiento discursivo. Didi-Huberman niega por tanto el detalle decorativo que puede venir en términos de pensamiento como también niega los límites de lo indecible. Hay riesgos: “Mais de tels risques forment, sans doute, le prix à payer, non seulement pour que des choses *aperçues* aient quelque chance de trouver leur place dans la langue, mais encore pour que nos phrases trop entendues aient, symétriquement, quelque chance de trouver leurs propres sorties *poétiques*”¹⁷.

El término “poético” suele prestarse a malentendidos, especialmente cuando se persigue una eficacia histórico-crítica, se plantea un método, se exige además apartar el lirismo y los vuelos imaginativos, dado que en la ciencia todo salto debe ser verificable. Cuando mariposea por las imágenes, Georges Didi-Huberman propone la articulación entre ver e imaginar¹⁸. Fasma y falena dan a las salidas poéticas a modos de medir la energía – el valor energético – de los acontecimientos. El impulso fenoménico se articula con el espanto verbal que logra a existir frágilmente bajo la forma de texto, o mejor, de ensayo. No se trata de irse lejos, más allá de la explicación o de lo indecible, se trata de hacer un trabajo de esos insectos del pensamiento, figuras incognoscibles, abiertas a métodos accidentales, pues la historia ha mostrado reiteradamente que no hay ciencia sin accidente, sin un elemento que des controle o un detalle que escape de una espacialidad. Así, Georges Didi-Huberman, nos invita a un modo inmemorial de relato: la fábula, sacando de ella, un valor heurístico.

3. Entre descripción y narración: relato, fabula y figurabilidad

Entre imagen y aparición, los *Fasmas* de Georges Didi-Huberman instauran una expresión clave en torno al concepto de figuración, siendo en éstos donde se entrelacen descripción y narración, o, mejor dicho, el relato que viene del movimiento de los detalles. La cuestión de la circulación de las imágenes no está tan solo en el tránsito de un médium a otro, de una obra que viaja de exposición en exposición, tampoco solamente en las demandas externas y sociales o en el contexto político de instituciones. Hay un enclave que no es sólo socio-psíquico, más que encuentra uno de sus fundamentos en el orden del síntoma. Es decir, no solo lo visible mueve lo visual, surgiendo en “*le travail de la figurabilité*”¹⁹ una operación que nuestro autor considera mediante los desplazamientos de los detalles. Es como si –a través el desplazamiento del detalle– una voz produjera una situación verbal que, a la vez, actualiza y virtualiza la imagen. Así, siguiendo una búsqueda a las alternativas trazadas por Barbara Cassin o Georg Lukács –camino enseñados en términos de una cartografía de la descripción–, describir o *depeindre*, narrar o describir – pues el trabajo de la figurabilidad actúa en intervalos– en ellos existe una heurística figural que sostiene la escritura por fasmas. Surgiendo de ello la cuestión de si ¿sería posible transitar –textualmente– entre apariciones?

El aparato crítico y teórico de los estudios literarios y de la teoría del arte podría ayudarnos a resolver esa cuestión a partir de la idea de relato (“*récit*”) que dispone de una vasta tradición de ensayos. Situándonos entre Gérard Genette (1983) y Louis Marin²⁰ se puede plantear que el relato puede generar

¹⁵ Benjamin, W., «El narrador», en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (trad. F. Barón), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 34.

¹⁶ Didi-Huberman, G. *Aperçues*, París, Les Éditions de Minuit, 2018, p. 35

¹⁷ *Ibidem*, p. 36.

¹⁸ Didi-Huberman, G., *Phasmes...*, op. cit., p. 18.

¹⁹ *Ibidem*, p. 88

²⁰ Como escribe Louis Marin: “Cette puissante assurance du récit quant à son pouvoir de vérité, cette immédiate habilitation de l’histoire à tenir le discours du réel a provoqué un soupçon, le soupçon que le récit est aussi un piège et d’autant plus efficace qu’il n’apparaît point tel”. Marin, L. *Le récit est un piège*, París, Les Éditions de Minuit, 1978, p.7.

nuevos discursos, así como crear una simulación dada su ambigüedad. Leyendo a Genette, se percibe una distinción triádica entre: historia, relato y narrativa²¹. El relato, para él, es una transmisión verbal²². Por más que esa transmisión sea envuelta de técnicas tales cuales elipsis, écfasis, prosopopeyas, lo más importante, y eso no está en el horizonte de Genette, es la articulación por el montaje. Todavía cuando se está delante de la materia narrada o, para aproximarse de Louis Marin, del poder de las fabulas, hay que estar muy atento – metafórica y materialmente de las descripciones. Marin describe tal poder de las fábulas:

Pouvoir des fables ; raconter une histoire, c'est offrir à celui qui m'écoute la satisfaction imaginaire d'un désir, le bénéfice d'un plaisir. Quel est ce désir ? Celui de savoir, désir théorique, désir de vérité. Mais ce savoir, cette théorie, la vérité n'est jamais dite dans l'accomplissement narratif, puisqu'il est imaginaire, puisque ce que le récit donne à lire, à entendre, à voir n'est que le monde possible, fictif, de l'accomplissement du contrat initial (je raconte, tu m'écoutes). D'où le désir dans ce désir que le monde possible soit le monde réel ; mais le poète se garde bien de signifier à l'ambassadeur le chemin dans l'aporie²³.

Las fabulas no son solamente historias, son motores de deseo, como diría Marin: “modèle praxique incertain”²⁴. Para Georges Didi-Huberman, este modelo de fábula es un principio de incertidumbre, campo de aparición, una dinámica heurística entre aporías y para ello, que *espacializará* el pensamiento. Para él, la fábula permite el pasaje de formas-formantes, manteniendo la acción del campo figural que no ocurre sin tensiones.

En 2001, Georges Didi-Huberman fue el comisario de la exposición *Fables du lieu*, que reunía a artistas como James Turrell, Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone, Simon Hantai y Pascal Convert. Cuando *espacializa* el pensamiento Didi-Huberman, recogiendo la noción de *Denkraum* de Aby Warburg, busca desarrollar una hipótesis que guarda en sí misma la forma de fábula, expresando que el “cheminer dans le lieu pour accéder à son (et à notre) mouvement inquiet, à ses (et à nos) transformations optiques, corporelles ou temporelles”²⁵.

Entre el movimiento –heurístico– y la inmovilidad –aporía– el filósofo, historiador del arte y sobre todo ensayista, inventó una operación intitulada “Fable du lieu” (“Fábula del lugar”) que da nombre a una serie de monografías, incluyendo a los artistas mencionados. En cada uno de esos pequeños libros hay un punto de partida común: “l'artiste est inventeur de lieux. Il façonne, il donne chair à des espaces improbables, impossibles ou impensables: apories, fables topiques”.

¿Qué decir de esos libros sino que son como ejercicios de situarse ante apariciones, es decir, que llevan al entendimiento que una obra de arte es una aparición, un campo de acción de las figurabilidades? En el pequeño catálogo de la exposición en el Fresnoy él escribe: “en fase de la fable du lieu que propose l'artiste, il faut à son tour répondre par une fable. On peut décrire un espace, on ne peut qu'écrire un lieu”²⁶.

Si es verdad, o por lo menos creíble, que para efectuar una descripción se debe estar delante objetos estables, ¿cómo describir lo accidental y lo inestable sino por figurabilidades? *Fasmas* y *Falenas* siguen esa articulación, son textos cortos, narrativos que se mueven por aporías, y Didi-Huberman sabe que moverse por aporías no es moverse entre iconologías o estilos, sino por figurabilidades. Por ello, el trabajo de la figurabilidad no es un relato o tampoco una descripción. En *Phasmas*, precisamente en el capítulo «L'armoire à mémoire» (El armario para memoria), hay una frase corta, un detalle, que es fundamental para esa discusión: “pas plus que l'*imago*, la *figura*, n'est une chose : c'est une relation, et plus précisément c'est une relation temporelle”²⁷. Comprendiendo esta figurabilidad como una red de relaciones, proponiendo una dialéctica entre fasmas y falenas la cual permita la formación de un campo figural, que es una red de relaciones. En este caso, relación es aún más específica que la asociación. Desde ese punto, se establece, pues, un conocimiento por el accidente. ¿Qué es una aparición sino uno de esos pequeños accidentes capaces de cambiar el orden de las cosas? Un accidente que expone la fragilidad del orden y cuya paradoja sostiene la energía de las imágenes. Cuando expone dicha paradoja del fasma Didi-Huberman plantea la estructura de la fábula y creando un campo para la figurabilidad. Para ello elegirá como espacio paradigmático para dichos ejercicios de la mirada, de la descripción, que la del vivario del *Jardin des Plantes* de París:

Souviens-toi de ce lieu que le Jardin des Plantes intitule *vivarium*, le vivier : c'est une enclave des vies et de dangers, où les Anciens retenaient (pour pouvoir les lâcher un jour contre quelque ennemi, sans doute) murènes

²¹ En resumen, Genette escribe: “L'ordre véritable, dans un récit non-fictif (historique, par exemple), est évidemment histoire (les événements révolus) – narration (l'acte narratif de l'historien) – récit : le produit de cet acte, éventuellement ou virtuellement susceptible de lui survivre en texte écrit, en enregistrement, en mémoire humaine”. Genette, G. *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, p. 9.

²² Genette, G. *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, p. 10.

²³ Marin, L., *Le récit est un piège*, París, Les Éditions de Minuit, 1978, p. 9.

²⁴ *Ibidem*, p. 9

²⁵ Didi-Huberman, G., *Fables du lieu*, Tourcoing, Le Fresnoy, 2001, p. 24

²⁶ *Ibidem*, op. cit., p. 13

²⁷ Didi-Huberman, G., *Phasmes. Essais sur l'apparition 1*, op. cit., p. 144.

et serpents, bêtes à dents et bêtes à poisons... Un silence de mort règne habituellement dans ces lieux – qui sait si les bêtes les plus méchantes ne seraient pas aussi les plus silencieuses ? Aujourd'hui, cependant, le vivarium retentit des charmantes petites clameurs : un enfant s'y amuse à frapper de l'ongle, voire des poings, contre cette vitre qui le sépare à peine d'un scorpion noir. Puissance véritable que donne la vitre, frontière sûre et frontière invisible : l'enfant jubile devant le faux danger. Sa main contre le verre un dard mortel, d'une caresse théorique et fascinante que lui permettent quelques millimètres seulement de dure transparence. Tout à l'heure, l'enfant brisera net, en constatant que la vitre est fendue : l'animal ennemi, lui aussi, caresse la frontière, mais c'est pour y franchir la faille dans l'autre sens, et c'est bien sûr pour se venger de toi, enfant coupable, enfant inquiet²⁸.

El paradigma del fasma es también el paradigma del vidrio. Un paradigma en el que el lenguaje oscila entre la transparencia y la protección. Entre ver y ser visto. Entre el contacto entre distintas estructuras. Difícil –dentro de este paradigma– captar el momento del peligro en tal cuadro. La infancia, que actúa como una fuerza conductora del lirismo en este texto, es también el elemento desencadenante del espacio de figurabilidad. Por lo tanto, más que tratar de encajar en un cuadro estilístico de un autor, este paradigma expone el hilo de su escritura: el marco de una fábula –el vivario textual– donde actúan las figuraciones. Esta dinámica se prolonga de otra manera en la exposición *En el aire conmovido...*²⁹, donde «La infancia», poema de Federico García Lorca, sirve como marco donde el ambiente de la cultura gitana y del flamenco ampliarán al paradigma del fasma. Aquí, Georges Didi-Huberman, rompe el vidrio de una historia del arte positivista que intenta curarse de las fuerzas psíquicas y abolir el lirismo, en busca de su objetividad científica. Ni transparente, ni opaca, para prolongar la escisión de Lukács, ni solo descriptiva ni solamente narrativa, esta escritura no niega ni los síntomas ni sus aperturas poéticas o, en otros términos, ni la figurabilidad, ni el montaje. Así, volviendo una vez más a Louis Marin, quien trazó la línea entre la fábula y la aporía – a sencillez de la primera codifica la paradoja de la segunda para que esta sea transportable, transmitida– Georges Didi-Huberman sacude ésta mediante el enfoque heurístico de la figurabilidad.

Trabajo de figurabilidad que, además, permite el desarrollo del montaje, haciéndose presente en la obra de Didi-Huberman. El título de la traducción italiana de *Fasmas* es “Conocenza accidentale”. En tal título hay todo un programa del conocimiento accidental. Esa combinación de forma *oximoresca* se sostiene sobre un frágil equilibrio de polaridades otras, heterodoxas, tales cuales fábula-aporía, síntoma-poética. De modo que leer a Georges Didi-Huberman significa, en el ámbito del campo descriptivo, el desafío de buscar preguntas, describir planteamientos y posicionarse desde otro prisma ante las imágenes: ¿cómo se puede obtener conocimiento de algo que se cae, que se rompe o se sucede ocasionalmente? En una dimensión filológica el término accidente “ad-” o “a-” indica dirección, una dirección a la caída (*cadere*), de esta caída también viene la *chance*, o el momento *imago* de cada imagen que no ocurre sin una metamorfosis, es decir, de semejanza en semejanza. Y así se llega al parpadeo de las falenas, pues hay algo de lepidóptero en el trabajo de la figurabilidad: las imágenes aletean.

Digamos que el trabajo de la figurabilidad ocurre en zonas que no son totalmente visibles. ¿Podemos decir que abre hacia capas no visibles de la visibilidad por lo menos humana? La figurabilidad, cuando emerge –o simplemente cuando aparece, incluso tomando la forma de un accidente– alcanza la semejanza y luego desaparece. Así, en ese trabajo, al vincular lo no visible con lo visible, con el aparecer y el desaparecer, produce semejanzas. En *Phalenas*, hay un ensayo que aborda este aleteo: «De ressemblance à ressemblance» (De semejanza en semejanza) como se puede leer: “La ressemblance rassemblée, reconnue, reclose, la ressemblance qui va de soi n'est jamais qu'un sauvetage d'apparence. L'apparence apaise, elle nous éloigne du hic. Mais, quand surgit la ressemblance – c'est-à-dire quand elle apparaît d'apparition, d'inévidence, d'inquiétude, d'ouverture et d'étrangeté”³⁰. El texto continúa con una cita de Maurice Blanchot sobre la noche y su espera física. Pero lo que aquí interesa más de cerca son los aleteos – no metafóricos – de las falenas. De esa noche compuesta por un ritmo entre la oscuridad y esos puntos efímeros de luz. Como en el fragmento del poema “Pathos”, de Paul Valéry: “Les papillons de nuit – leur danse effrénée au-dessus de la coupe éblouissante. Puis ils se jettent au feu comme avec désespoir, et il s'élève une poussière de cendre illuminée...”³¹. Aparecer, desaparecer no ocurre sin transiciones, sin que se levante el polvo, o una ceniza iluminada.

A partir de la cita de Paul Valéry se puede incluso volver a una hipótesis arriesgada por Didi-Huberman:

On pourrait presque risquer l'hypothèse qu'à chaque dimension fondamentale de l'image correspond rigoureusement un aspect particulier de la vie des papillons : leur beauté et l'infinie variété de leurs formes, de leurs couleurs ; la tentation et l'aporie d'un savoir exhaustif sur ces choses fragiles et proliférantes que sont les images et les papillons ; le paradoxe de la forme et de l'informe contenu dans la métamorphose – ce processus par

²⁸ Didi-Huberman, G., *Phasmes...*, op. cit., p. 15-16.

²⁹ La exposición «En el aire conmovido...», comisariada por Georges Didi-Huberman, fue presentada en el Museo Reina Sofía de Madrid (6 de noviembre de 2024 – 17 de marzo de 2025) y posteriormente en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) (8 de mayo – 28 de septiembre de 2025).

³⁰ Didi-Huberman, G., *Phalènes...*, op. cit., p. 249.

³¹ Valéry, P. *Œuvres*, I, París, Gallimard, 1957, p. 321.

lequel un ver immonde, une vermine devient momie, nymphe ou chrysalide, puis « renaît » dans la splendeur de l'insecte formé qu'on appelle alors, justement, *imago* – ; le jeu de la prégnance et de la saillance, de la symétrie et de la symétrie brisée ; le pouvoir de la ressemblance et les pièges du mimétisme ; le gaspillage insensé des apparences et leur altération fatale ; la valeur fantasmatique et légendaire où l'*imago* s'anthropomorphise incessamment ; le mouvement obstiné (battement autour d'un axe de symétrie), déchirant (fermeture – ouverture) et, finalement, erratique de l'image-papillon ; la fêlure psychique contenue dans le jeu de ses apparitions et de ses disparitions ; le désir et la consommation qu'il manifeste à nos yeux... Et jusqu'au type même d'écriture, de savoir, que tout cela suppose. J'aurai moi-même fini par faire un lien entre mon obstination dans l'instabilité – chaque fois qu'on me renvoie, depuis le territoire académique, ce jugement un peu aigre : « Mais tu papillonnes ! » – et le simple fait de consacrer une écriture aux images³².

¿Se trata de una descripción? Si la respuesta es un “sí”, ¿qué está siendo descrito? A lo mejor la descripción es un riesgo, una hipótesis arriesgada ante el simple hecho de dedicar una escritura a las imágenes, aquel minucioso ejercicio de observar las imágenes, sus acontecimientos, sus accidentes, sus apariciones y desapariciones. La pregunta que se plantea sobre la descripción se prolonga a los estados de la inestabilidad. Las imágenes son vacilantes, ellas mariposean, se metamorfosean, sobreviven. En esa escritura ante las imágenes ver e imaginar se articulan: “On a souvent l'impression que, dans une métamorphose, l'essentiel nous manque aussi, l'essentiel de la durée, du changement, de la plasticité et du dépli des formes”³³. De semejanza en semejanza la figurabilidad trabaja, vive en cada accidente, en la lenta acumulación de polvo o en las cenizas iluminadas por el fuego. Y más aún, de semejanza (*ressemblance*) en desemejanza (*dissemblance*), el montaje heteróclito trabaja como muy bien señalado Andrea Pinoti en su artículo “Pazienza del dissimile e sguardo pontefice”, habla de *ressemblance* e *dissemblance* cuya dinámica produce un montaje heterogéneo³⁴ y así, de aparición en aparición, el montaje viene a la luz.

4. Excurso: el conocimiento accidental de las imágenes

En 2010, la revista italiana *Aut-Aut* dedicó un número monográfico a Georges Didi-Huberman, específicamente sobre su ética de las imágenes. Tal ética no está lejana de una mirada entomológica que pone en movimiento la dialéctica de los fasma y de las falenas. Al igual que, en cualquier instante, el vidrio que nos separa de los insectos puede romperse, la presencia de esos minúsculos seres nos invita a mirar por el microscopio, a percibir que los cambios de temperatura de las imágenes también atraen a los insectos. Considerando que un *ethos* de las imágenes está conectado con una atención filológica, la etimología de la palabra *insectum* atesta el carácter segmentado, cortado en diversas partes, su microestructura asimismo aporta otra característica que es el montaje. En ella, Emmanuel Alloa publicara «Il pensiero fasmide» (el pensador fasma), en donde escribe:

Il fasmide e la descrizione dei suoi paradossi non solo costituiscono l'incipit di una serie dove coesistono – in modo disparato – fotografie, ex voti, sogni, macchie d'inchiostro, giocattoli, Padri del deserto e oggetti quotidiani. Non solo il fasmide inaugura un atlante posto sotto il segno del disparato (inteso secondo la definizione leibniziana, cioè il “disparato” come ciò che non può essere riassunto in nessun ordine superiore del concetto), ma ne costituisce in qualche modo la chiave, il *Leitfossil*. Questo insetto sopravvissuto dall'epoca dell'infanzia del pianeta (i reperti fossili più giovani, racchiusi nell'ambra dell'Eocene, sembrano indicare che potrebbe risalire addirittura a trecento milioni di anni fa) diventa per Didi-Huberman l'emblema di una *experientia disparationis* che scompiglia ogni sguardo “pre-parato”. Che sarebbe “parato in anticipo”, dunque, immunizzato fin dapprima come lo è lo sguardo dello specialista a tutto ciò che lo potrebbe fuorviare dalla certezza del metodo, della via tracciata del *methodos*³⁵.

Tiene razón Alloa cuando menciona el insecto como una especie especialista de la supervivencia. También cuando lo torna cercano de la experiencia de la descripción, sobre todo cuando hace de la descripción sus paradojas, abriendo entonces la idea misma de descripción a otras direcciones que retiran la descripción de los *topoi* lógico-discursivos. Sin acumular, los objetos más diversos se reúnen sin que todavía puedan asentarse en la certidumbre del método. Todavía, el conocimiento accidental no tiene nada que ver con los montajes que ocurren por azar –aunque ese azar sea objetivo– al modo de los surrealistas. Existe, más bien, una forma de abreviar una práctica que reúne semejanzas (*ressemblances*) y desemejanzas mediante diferencias.

En *Cuando las imágenes toman posición* en el cual Didi-Huberman pone el montaje como el centro descriptivo de las imágenes, existiendo en éste una ética que tiene mucho que ver con un desplazamiento de la idea de descripción: “a *disponer las cosas*, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más

³² Didi-Huberman, G., *Phalènes...*, op. cit., pp. 10-12.

³³ *Ibidem*, 18.

³⁴ Pinoti, A., Pazienza del dissimile e sguardo pontefice», en *Aut-aut* 348, Georges Didi-Huberman, *Un'etica delle immagini*, editado por R. Kirchmayr y L. Odello, Milano, Saggiatore, 2010, pp. 43-44.

³⁵ Alloa, E., «Il pensiero fasmide», en *Ibidem*, p. 69.

que desmembrando, no se dispone más que *disponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás”³⁶.

Así, los insectos presentes en los ensayos sobre la aparición –fasmas y falenas– se mueven entre distintas temporalidades: una más lenta, ligada al ámbito de la figurabilidad, y otra repentina, hecha de irrupciones instantáneas, como ocurre en el montaje heterogéneo. Esa dialéctica nos sitúa ante el detalle, pero con el desafío de no matar ni al fasma ni a la falena, conservando, incluso en el acto de escritura, sus “energías visibles”³⁷, energías que permanecen inestables entre la aparición y la desaparición.

Bibliografía

- Alloa, E., «Il pensiero fasmide», en *Aut-aut* 348, Georges Didi-Huberman, *Un’etica delle immagini*, editado por R. Kirchmayr y L. Odello, Milan, Saggiatore, 2010, pp. 78-83.
- Benjamin, W., «El narrador», en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (trad. F. Barón), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 33-54.
- Cabello, G., Lesmes, D., y Massó Castilla, J., «Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento», *Anthropos* 246, Barcelona, Anthropos, 2017.
- Cassin, B., «Description», en *Vocabulaire européen des philosophies*, dirigido por B. Cassin, París, Seuil, Le Robert, 2004, pp. 288-289.
- Didi-Huberman, G., *Aperçues*, París, Les Éditions de Minuit, 2018.
- Didi-Huberman, G., *Ante la imagen* (trad. F. Mailler), Murcia, Cendeac, 2010 [1990].
- Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición* (trad. I. Bertolo), Madrid, Antonio Machado, 2008.
- Didi-Huberman, G., *Fables du lieu*, Tourcoing, Le Fresnoy, 2001.
- Didi-Huberman, G., *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, París, Éd. de Minuit, 2013.
- Didi-Huberman, G., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, París, Éd. de Minuit, 1998.
- Didi-Huberman, G., *En el aire conmovido...* Catálogo de la exposición «En el aire conmovido...», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 06.11.2024-17.03.2025, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024.
- Genette, G., *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
- Hamon, P. *Du descriptif*, París, Hachette, 1993.
- Lukács, G., «¿Narrar o describir?», en *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 171-216.
- Marin, L., *Le récit est un piège*, París, Les Éditions de Minuit, 1978.
- Pinoti, A., «Pazienza del dissimile e sguardo pontefice», en *Aut-aut* 348, Georges Didi-Huberman, *Un’etica delle immagini*, eds. R. Kirchmayr y L. Odello, Milano, Saggiatore, 2010, pp. 42-54.
- Schefer, J. L., «Usage de l’insecte», en *Dards d’art. Mouches, moustiques... Modernité*, 14-21, Arles, Musées d’Arles, 1999.
- Valéry, P., *Œuvres, I*, París, Gallimard, 1957.
- Palmieri, C., «L’œuvre-fable: entretien avec Georges Didi-Huberman», en *Fables du lieu*, Tourcoing, Le Fresnoy, 2001, pp. 24-29.

³⁶ Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición* (trad. I. Bertolo), Madrid, Antonio Machado, 2008, p. 61.

³⁷ Didi-Huberman, G., *Phalènes...*, op. cit., p. 13.