


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 *Phasmids* and *Moths*: description, figurability and montage 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. La dialéctica de los fasma y de las falenas; 2. Entre descripción y narración: relato, fabula y figurabilidad; 3. Excurso: el conocimiento accidental de las imágenes; 4. Referencias bibliográficas.

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.

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 oral¹. 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–, Cassin, quien firma la entrada en cuestión, propone la operación planteada por Svetlana Alpers, que «contrapone la *description* característica de la pintura holandesa y de la nueva cultura visual a la *narration* de la pintura italiana y de una cultura textual tradicional»².

La cuestión es amplia, pero esta breve cita permite trazar el mapa de una distinción que, si bien pasa por los diversos sistemas lingüísticos donde el principio filológico ramifica los vocablos manteniendo sus raíces todavía en acción, muestra concretamente la búsqueda de una *opticalidad* pura o más impermeable a la narración, cuyo ápice suele ser una pintura a «ras de las cosas». Tras haber presentado estas diferencias –*depiction* y *description* en el perímetro de la descripción–, Cassin firma un cuadro en la página siguiente a para la palabra *ekphrasis*, que hace referencia literal a una frase que llega hasta el final («jusqu'au bout»), en este caso, de la descripción misma.

Sin embargo, estas líneas exponen otro 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 lanza una mirada al texto. En *Du descriptif*, Philippe Hamon nota que «sin duda se puede plantear la hipótesis de que la descripción es una forma de ser de los textos en los que se manifiesta una teoría más o menos implícita, más o menos «salvaje» del lenguaje, en la que se trasluce y se escenifica una utopía lingüística»³. Existe, obviamente, el principio utópico de producir un lugar, no solo a partir del texto, sino en el texto mismo. Por eso, al leer a Georges Didi-Huberman, descubrimos que la descripción ocupa un lugar completamente distinto en su 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. Existe esa invención de los intervalos que llevara 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 respecto a las imágenes que circulan en los museos, en las colecciones, sino tanto a las obras maestras como a sus más diversas reproducciones– en aquello que tienen de aparición: es decir, de inaprensible, cargadas como están 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 la que desarrolla Georges Didi-Huberman en sus «ensayos sobre la aparición»: *Phasmes* (1998) y *Phalènes* (2013).

1. La dialéctica de los *fasmas* y de las *falenas*

Las imágenes circulan de los más distintos modos y muchas veces disponen de un movimiento que escaparía, incluso, de quien las crea o las transporta independientemente del médium. Imposible es prever los destinos de las imágenes, pues ellas disponen de una capacidad metamórfica que no reposa 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, écfrasis 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* que Georges Didi-Huberman nos ofrece en dos libros, *Phasmes* (1998) y *Phalènes* (2013). Didi-Huberman despliega con el término heredado del griego *phasmas* –en castellano

¹ Cassin, B., «Description», en Cassin, B. (dir). *Vocabulaire européen des philosophies*, París, Seuil, Le Robert, 2004, pp. 288-289. Ed. cast. *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*, Coord. Equipo de trad. María Natalia Prunes, Ciudad de México, Siglo XXI, 2018, pp. 334-337.

² *Idem*. Véase Alpers, S. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 1984. Ed. cast. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, trad. Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987.

³ Hamon, P., *Du descriptif*, París, Hachette, 1999, p. 0. Traducción de los editores del número.

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

fasmas– un campo semántico heterodoxo: forma, aparición, visión, fantasma, presagio⁵, asumiendo así un movimiento entre la forma y lo informe, la figuración y la desfiguración, en la coexistencia de una dinámica, por tanto, un encuentro dialectico entre confrontaciones, donde el detalle mismo gana fuerza de aparición que mariposea hasta la desaparición para luego volver a aparecer. Esto quiere decir que las apariciones tienen un ritmo que, como las imágenes, también desaparecen y aparecen. 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: «El fasma ha convertido su propio cuerpo en el decorado en el que se esconde, incorporando ese decorado en el que nace. El fasma es *lo que come y aquello en lo que vive. Es ramo, esqueje, matorral. Es la corteza y el árbol. La espina, el tallo y el rizoma*»⁶. Ciertamente, el fasma es un insecto, aunque también es un detalle que rompe con las jerarquías de la imitación o de la representación al punto de poder desorientar a quien lo mira. Como ha escrito Jean-Louis Schefer: «El insecto figura. Conformar, como hace todo material figurativo, alegoría, símbolo; es sobre todo una vida y la idea misma del detalle liberado: detalle del nacimiento, de la muerte, de las metamorfosis. Es un microscopio»⁷. No 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: la de las metamorfosis. El detalle liberado de las imágenes establece nuevas relaciones, en el mejor de los casos menos jerárquicas, y por ello consigue alterar las temporalidades verbales del momento de la descripción. Así pues, se puede comparar a 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»⁸. 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 alas de una falena.

Si, por un lado, los *fasmas* suelen desorientar a quien los mira, por otro, las falenas pueden maravillar. En su libro *Phalènes*, Didi-Huberman nos muestra cómo, tanto las imágenes cuanto las apariciones, mariposean: «la aparición es un movimiento perpetuo de cierre, de apertura, de nuevo cierre, de reapertura... Es un *batir*»⁹. Bajo la 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 planteada desde la historia del arte o de la teoría literaria. Estos dos libros de Georges Didi-Huberman pueden ser considerados como una colección heteroclita de apuntes, de notas, de «narraciones de “apariciones”» –«*récits “d’apparitions”*»¹⁰– 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*– se elabora una lectura a través de la descripción, en la medida que nos posicionamos ante el mariposeo de las imágenes. *Ante la imagen*, tal como Georges Didi-Huberman formuló en 1990 su *pregunta a los fines de una historia del arte*, hay «una mediación, un uso de las palabras»¹¹. Dicho de otro modo: en el mariposeo de las imágenes ya encontramos una cuestión de ritmo, de posición, de pausas y, también, de flujo de palabras cuyo *ethos* se combina con el deseo. Así se entrelazan la imagen y la aparición.

Entre la imagen y la aparición surge entonces una dialéctica que se prolonga hasta aquella que podríamos encontrar entre narrar o describir. En 1936, cuando Georg Lukács elaboró la pregunta «¿Narrar o describir?» bajo la forma de ensayo, él tenía en cuenta la discusión entre el naturalismo y el formalismo, pero fue mucho 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, y no solo sus obras, son «productos»¹² de la sociedad. Hay en este ensayo de Lukács puntos iluminadores al respecto, con distinciones sutiles como cuando afirma que «la descripción es un sustituto literario del significado épico que se ha perdido»¹³. ¿Podría entonces plantearse que toda descripción reposaría en una residualidad épica? En este caso implicaría el reconocer una épica sin aura, cuyos encantamientos se reducen a los materiales dispuestos en un determinado lienzo, una pintura, una escultura, aun a un color, incluso a un procedimiento. Digamos en clave lukácsiana que la descripción participa activamente de una fábrica de la mirada y que de ahí procede la necesidad de la narración.

⁵ Didi-Huberman, G., *Phasmes. Essais sur l'apparition 1*, París, Minuit, 1998, p. 11. Ed. cast. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*, trad. Julián Mateo Ballorca, Santander, Shangrila, 2015, p. 13.

⁶ *Ibid.*, pp. 17-18. Ed. cast., p. 18.

⁷ Schefer, J. L. «Usage de l'insecte», en *Dards d'art. Mouches, moustiques... Modernité*, Arles, Musées d'Arles, 1999, p. 17. La traducción es nuestra.

⁸ Académie française. «imago», *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I0192>. [última consulta: 8/10/2025].

⁹ Didi-Huberman, G., *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*. París, Minuit, 2013, p. 12. Ed. cast. *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, trad. Julián Mateo Ballorca, Santander, Shangrila, 2015, p. 12.

¹⁰ Didi-Huberman, G., *Phasmes. Essais sur l'apparition 1, op. cit.*, p. 11. *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, trad. Julián Mateo Ballorca, Santander, Shangrila, 2015, p. 12.

¹¹ Didi-Huberman, G., *Devant l'image*, París, Minuit, 1990, p. 9. Ed. cast. *Ante la imagen*, trad. Françoise Mailler. Murcia, Cendeac, 2010, p. 11.

¹² Lukács, G., «¿Narrar o describir?», en *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 181.

¹³ *Ibid.*, p. 187.

En este sentido, 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»¹⁴, que «la descripción lo hace todo presente. Pero se narra lo pasado»¹⁵. En él, vislumbramos un mayor esfuerzo dialéctico que el que ofrecería una mera distinción de operaciones literarias. Nótese que Benjamin también escribe y publica en el mismo año de 1936 *El narrador*, donde explica la lejanía del narrador y apunta a un declive de la narración. Lo que Lukács y Benjamin formulaban de modo tan contundente, era la caída de la experiencia y del aura, produciendo, de hecho, una pobreza en términos de «experiencias comunicables»¹⁶. Aunque lo que 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 mostraba un gran dominio en el arte de la comunicación del campesino o del marinero, aún de acuerdo con esa perspectiva, todos ellos serían capaces de transmitir experiencias comunicables.

Los movimientos de las falenas comprenden el narrar y el describir. Si los grandes literatos se inclinaron por una práctica de la descripción ante una obra de arte, como ocurre con Diderot, Baudelaire, Goethe, Stendhal, Balzac, Proust o Perec, 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. Sin embargo, a través de las falenas, que no son medibles, podemos lidiar con las desmesuras de las imágenes, interesándonos poco, o nada, por tanto, ir hasta los límites o sus afueras –ek (έκ)– de las frases o de las explicaciones. En *Aperçues (Vislumbres)*, libro que podría tener perfectamente el subtítulo de *Ensayos sobre la aparición 3*, Georges Didi-Huberman escribe una entrada intitulada «Éxtasis de frases». Sin ninguna duda, él se remite a la tradición de la écfrasis: «Una écfrasis será entonces la apertura, la salida del discurso fuera sí mismo con vistas a describir algo que de primeras parecería imposible expresar»¹⁷. Didi-Huberman prosigue por las grietas entre lo que ofrece el mundo visible y las posibilidades verbales de un pensamiento discursivo. Niega, por tanto, el detalle decorativo que puede venir en términos de pensamiento como también niega los límites de lo indecible. Existen riesgos: «Pero tales riesgos constituyen, sin duda, el precio a pagar, no solo para que las cosas vislumbradas tengan alguna posibilidad de encontrar su lugar en el lenguaje, sino también para que nuestras frases demasiado escuchadas tengan, simétricamente, alguna posibilidad de encontrar sus propias salidas poéticas»¹⁸.

El término «poético» suele prestarse a malentendidos, especialmente cuando se persigue una eficacia histórico-crítica, se plantea un método, y se exige además apartar el lirismo y los vuelos imaginativos, dado que en la ciencia todo salto debe ser verificable. Cuando Georges Didi-Huberman mariposea con las imágenes él mismo propone la articulación entre ver e imaginar¹⁹. Fomas y falenas dan salida poética a los modos de medir la energía –el valor energético– de los acontecimientos. El impulso fenoménico se articula con el espanto verbal que logra existir frágilmente bajo la forma de texto, o mejor aún, de ensayo. No se trata de ir muy lejos, más allá de la explicación o de lo indecible, se trata de hacer del trabajo de esos insectos un pensamiento, pese a ser figuras incognoscibles, abiertas a métodos accidentales, pues la historia ha mostrado reiteradamente que no hay ciencia sin accidente, sin un elemento que descontrola o un detalle que escape de toda espacialidad. Así, Georges Didi-Huberman, nos invita a un modo inmemorial de relato: la fábula, sacando de ella un valor heurístico.

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

Entre la imagen y la aparición, los *Fomas* de Georges Didi-Huberman instauran una expresión clave en torno al concepto de figuración, siendo en ellos donde se entrelazan la descripción y la narración, o, mejor dicho, el relato que viene del propio 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, sino 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*», en el trabajo de la figurabilidad²⁰, lo cual muestra 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

¹⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹⁶ Benjamin, W., «El narrador», en Galán, M. S., *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, trad. Francisco Barón, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 34.

¹⁷ Didi-Huberman, G. *Aperçues*. París, Minuit, 2018, p. 35. Traducción de los editores del número. Existe ed. cast.: *Vislumbres*, trad. Mariel Manrique y Hernán Marturet, Santander, Shangrila, 2019.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹ Didi-Huberman, G., *Phasmes. Essais sur l'apparition 1*, op. cit., p. 18. Ed. cast. p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 88. Ed. cast., p. 89.

Barbara Cassin o Georg Lukács –líneas de desarrollo ya mostradas en términos de una cartografía de la descripción–, entre describir o *depeindre*, narrar o describir – pues el trabajo de la figurabilidad actúa en intervalos– existe una heurística figural que sostiene la escritura por fasma. Surgiendo de ahí la cuestión: ¿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 y Louis Marin²¹ se puede plantear que el relato puede generar nuevos discursos, así como crear una simulación dada su ambigüedad. Leyendo a Genette, se percibe una distinción triádica entre: historia, relato y narrativa²². El relato, para él, es una transmisión verbal²³. Por más que esa transmisión sea envuelta de técnicas tales cuales elipsis, écfrasis, 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 dicho poder de las fábulas de la siguiente manera:

El poder de las fábulas: contar una historia es ofrecer al oyente la satisfacción imaginaria de un deseo, el beneficio de un placer. ¿Qué deseo es este? El deseo de saber, un deseo teórico, un deseo de verdad. Pero ese saber, esa teoría, esa verdad jamás se dice en la narración misma, porque es imaginaria, pues lo que el relato da a leer, a escuchar y a ver no es más que el mundo posible, ficticio, del cumplimiento del contrato inicial (yo cuento, tú me escuchas). De ahí el deseo dentro de este deseo de que el mundo posible sea el mundo real; pero el poeta se cuida de no mostrarle al embajador el camino a través de la aporía²⁴.

Las fabulas no son solamente historias; son motores de deseo, así como, según Marin, «modèle praxique incertain»²⁵. Georges Didi-Huberman ha tomado este modelo de fábula como un principio de incertidumbre, campo de aparición, con una dinámica heurística entre las aporías, y para ello *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 comisarió la exposición *Fables du lieu*, en Le Fresnoy: le Studio national des arts contemporains de Tourcoing (Francia), reuniendo a los artistas James Turrell, Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone, Simon Hantai y Pascal Convert. Cuando Didi-Huberman *espacializa* el pensamiento, a partir de la noción de *Denkraum* de Aby Warburg, busca desarrollar una hipótesis que guarda en sí misma la forma de fábula, como un «deambular por el lugar para acceder a su (y nuestro) movimiento inquieto, a sus (y nuestras) transformaciones ópticas, corporales o temporales»²⁶.

Entre el movimiento –heurístico– y la inmovilidad –apotética– el filósofo, historiador del arte, y sobre todo ensayista, inventa una operación titulada *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: «El artista es un inventor de lugares. Modela y da cuerpo a espacios improbables, imposibles o impensables: aporías, fábulas tópicas»²⁷.

¿Qué decir de esos libros, sino que son ejercicios para situarse ante las apariciones, es decir, tomando cada obra de arte como una aparición, como el campo de acción de las figurabilidades? En el pequeño catálogo de la exposición en el Fresnoy, Didi-Huberman escribe: «En respuesta a la fábula del lugar que propone el artista, uno debe a su vez responder con una fábula. Se puede describir un espacio, pero solo se puede *escribir* un lugar»²⁸.

Si es cierto, o por lo menos creíble, que para efectuar una descripción se debe estar ante 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 medio de figurabilidades. El trabajo de la figurabilidad no es un relato y tampoco es una descripción. En *Phasmas*, precisamente en el capítulo

²¹ 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*. Paris, Minuit, 1978, p. 7. [«Esta poderosa seguridad del relato respecto de su poder de verdad, esta inmediata habilitación de la historia para sostener el discurso de la realidad ha provocado una sospecha, la sospecha de que el relato es también una trampa, y tanto más efectiva porque no aparece como tal»].

²² 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*. Paris, Seuil, 1983, p. 9. [«El orden verdadero, en una narración no ficticia (histórica, por ejemplo), es obviamente la historia (los acontecimientos pasados) –la narración (el acto narrativo del historiador)– el relato: el producto de este acto, posible o virtualmente capaz de sobrevivir en el texto escrito, en el registro, en la memoria humana»]. La traducción es nuestra. Existe ed. cast. Existe ed. cast.: *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998.

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ Marin, L. *Le récit est un piège*. Paris, Minuit, 1978, p. 9. La traducción es nuestra.

²⁵ *Ibid.*, p. 9

²⁶ Didi-Huberman, G., *Fables du lieu*. Tourcoing, Le Fresnoy, 2001, p. 24. La traducción es nuestra.

²⁷ La afirmación se repite en cada contraportada de la serie.

²⁸ *Ibid.*, p. 13. La traducción es nuestra.

«L'armoire à mémoire» (traducido como «Un armario para la memoria»), hay una frase corta, un detalle, que es fundamental para esa discusión: «Así como tampoco lo es la *imago*, la figura no es una cosa: es una relación, y más precisamente una relación temporal»²⁹. Entendiendo la figurabilidad como una red de relaciones, Didi-Huberman propone así una dialéctica entre *fasmas* y *falenas*, la cual permita la formación de un campo figural, que es una red de relaciones. Claro que en este caso, esa relación es aún más específica que la asociación. Desde ese punto, se establece, pues, un conocimiento por accidentes. ¿Qué es una aparición, si no 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, creando un campo para la figurabilidad. Para ello elijará como espacio paradigmático de la descripción, la «fábula» del vivario del *Jardin des Plantes* de París:

Recuerda ese sitio en que en el *Jardin des Plantes* lleva el rótulo *vivarium*, el vivario: es un enclave de vidas y peligros, en el que los antiguos mantenían encerradas (seguramente para poder soltarlas un día contra el enemigo) murenas y serpientes, animales con dientes y animales venenosos... Suele reinar en esos sitios un silencio de muerte –¿quién sabe si los animales más dañinos no son también los más silenciosos? Sin embargo, se oyen hoy en el vivario unos ruidillos encantadores. un niño se entretiene golpeando con una uña, e incluso con los puños, ese cristal que apenas le separa de un gran escorpión negro. Verdadero poder el que da el cristal, frontera segura y frontera invisible: el niño disfruta con ese falso peligro. su mano pegada al cristal acaricia el dardo mortífero, con una caricia teórica y fascinante que le permiten los escasos milímetros de dura transparencia. Poco después el niño se para en seco, al darse cuenta de que el cristal tiene una grieta: también el animal enemigo acaricia la frontera, pero es para cruzar la falla en dirección contraria, y naturalmente es para vengarse de ti, niño culpable, niño inquieto³⁰.

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 de distintas estructuras. Difícil –dentro de este paradigma– es 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...*³¹, donde «La infancia», poema de Federico García Lorca, sirve como marco, donde el ambiente de la cultura gitana y del flamenco ampliarán el 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 –la sencillez de la primera codifica la paradoja de la segunda para que esta sea transportable y 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. No es casual que el título de la traducción italiana de *Fasmas* sea «Conoscenza accidentale». En ese libro hay todo un programa del conocimiento accidental. Esa combinación de forma *oxímoresca* se sostiene sobre un frágil equilibrio de polaridades heterodoxas, tales cuales fabula-aporía o 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 termino 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 tiene lugar en zonas que no son totalmente visibles. ¿Podemos decir que se abre hacia capas no visibles de la visibilidad misma, por lo menos humana? La figurabilidad, cuando emerge –o simplemente cuando aparece, incluso como 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» (que en castellano han traducido como «De parecido en parecido»), donde se puede leer: «El parecido reunido, reconocido, delimitado, el parecido eviente es siempre, en el mejor de los casos, una manera de salvar la apariencia [ressemblance]. La apariencia sosiega, nos aleja del nudo de la cuestión.

²⁹ Didi-Huberman, G., *Phasmes. Essais sur l'apparition 1, op. cit.*, p. 144. Ed. cast. pp. 143-144.

³⁰ Didi-Huberman, G., *Phasmes. Essais sur l'apparition 1, op. cit.*, p. 15-16. Ed. cast., pp. 17-18.

³¹ 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).

Pero cuando surge el parecido –es decir, cuando aparece con fuerza de aparición, no de evidencia sino de inquietud, de abertura y de extrañeza [...] entonces libera, aunque sea por medio de equívocos y rodeos, nada menos que una «verdad» fundamental imposible de decir de otro modo»³². El texto continúa con una cita de Maurice Blanchot sobre la noche y su espera física. Pero lo que aquí nos interesa son los aleteos, en ningún modo metafóricos, de las falenas, de esa noche compuesta por un ritmo entre la oscuridad y efímeros puntos 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...»³³. Aparecer, desaparecer, no es algo que ocurra sin transiciones, sin que se levante el polvo o alguna ceniza iluminada.

A partir de la cita de Paul Valéry podemos incluso volver a una hipótesis arriesgada por el propio Didi-Huberman:

Casi podríamos aventurar la hipótesis de que a cada dimensión fundamental de la imagen le corresponde rigurosamente un aspecto particular de la vida de las mariposas: su belleza y la variedad infinita de sus formas, de sus colores; la tentación y la aporía de un saber exhaustivo sobre esas cosas frágiles y proliferantes que son las imágenes y las mariposas; la paradoja de la forma y de lo informe contenida en la metamorfosis –ese proceso por el cual un gusano inmundado, un parásito, se convierte en momia, ninfa o crisálida, «renace» luego en el esplendor del insecto formado que entonces se llama, precisamente, imago– el juego de lo preñado y de lo protuberante, de la simetría y de la simetría rota; el poder del parecido y las trampas del mimetismo; el derroche insensato de las apariencias y su alteración fatal; el valor fantasmático y legendario en el que la imagen se antropomorfiza continuamente; el movimiento terco (aleteo alrededor de un eje de simetría), desgarrado (cierre-abertura) y, finalmente, errático de la imagen-mariposa; la fisura psíquica contenida en el juego de sus apariciones y desapariciones; el deseo y la consumación que manifiesta ante nosotros... Y hasta el tipo mismo de escritura, de saber que todo ello supone. Yo mismo habré terminado por establecer un vínculo entre mi empeño por la inestabilidad –cada vez que, desde el territorio académico me hacen llegar este juicio un tanto agrio: «¡Lo que haces es mariposear!»– y el simple hecho de dedicar un escritura a las imágenes³⁴.

¿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 un 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: «A menudo se tiene la impresión de que, en una metamorfosis, también nos falta lo esencial, lo esencial de la duración, del cambio, de la plasticidad y del despliegue de las formas»³⁵. De semejanza en semejanza, la figurabilidad trabaja y 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 ha señalado Andrea Pinotti en su artículo «Pazienza del dissimile e sguardo pontefice», habla de *ressemblance* e *dissemblance* cuya dinámica produce un montaje heterogéneo³⁶ y así, de aparición en aparición, el montaje viene a la luz.

3. Excurso: el conocimiento accidental de las imágenes

En 2010, la revista italiana *Aut-Aut* dedicó un número monográfico a Georges Didi-Huberman, específicamente sobre la 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. Del mismo modo en que puede romperse en cualquier momento el vidrio que nos separa de los insectos, la presencia de estos 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, y asimismo aporta otra característica que es la del montaje. En aquel número de *Aut-Aut*, Emmanuel Alloa publicó «Il pensiero fasmide» («El pensamiento fasmido»), donde escribe:

El fasma y la descripción de sus paradojas no solo constituyen el inicio de una serie donde fotografías, ofrendas votivas, sueños, manchas de tinta, juguetes, Padres del Desierto y objetos cotidianos coexisten de maneras dispares. El fasma no solo inaugura un atlas enmarcado bajo el lema de lo dispar (entendido según la definición leibniziana, es decir, lo «dispar» como aquello que no puede resumirse en un orden conceptual superior), sino que también constituye, en cierto sentido, su clave, el *Leitfossil*. Este insecto, superviviente de la infancia del

³² Didi-Huberman, G., *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, op. cit., p. 249. Ed. cast., p. 254.

³³ Valéry, P. *Œuvres*, I. Dirigido por Jean Hytier. Paris, Gallimard, 1957, p. 321.

³⁴ Didi-Huberman, G., *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, op. cit., pp. 10-12. Ed. cast., p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 18. Ed. cast., p. 22.

³⁶ Pinotti, 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.

planeta (los hallazgos fósiles más recientes, encerrados en ámbar del Eoceno, parecen indicar que podría datar de hasta trescientos millones de años), se convierte para Didi-Huberman en el emblema de una *experientia disparationis* que confunde a toda mirada «preparada». El cual estaría «protegido de antemano», por tanto, inmunizado desde el principio, como lo está la mirada del especialista, a todo aquello que pudiera desviarlo de la certeza del método, del camino trazado por el *methodos*³⁷.

Tiene razón Alloa cuando menciona el insecto como una especie de especialista en sobrevivir, en la supervivencia. También la tiene cuando lo acerca la experiencia de la descripción, sobre todo cuando hace de la descripción una paradoja, abriendo entonces la idea misma de descripción a otras direcciones que la retiran 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*, libro donde Didi-Huberman pone el montaje como el centro descriptivo de las imágenes, nos muestra la existencia de 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 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»³⁸.

Así, los insectos presentes en los ensayos sobre la aparición —fasmata 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»³⁹, energías que permanecen inestables entre la aparición y la desaparición.

4. Referencias bibliográficas

- Alloa, E., «Il pensiero fasmide», en *Aut-aut* 348, Georges Didi-Huberman, *Un'etica delle immagini*, eds. R. Kirchmayr y L. Odello, Milan, Saggiatore, 2010, pp. 78-83.
- Benjamin, W., «El narrador», en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, dirigido por M. S. Galán, trad. Francisco Barón, Mexico, D.F., Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 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*, dir. 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. Françoise Mailler, Murcia, Cendeac, 2010.
- Didi-Huberman, G. *Cuando las imágenes toman posición*, trad. por Inés Bertolo, Madrid, A. Machado, 2008.
- Didi-Huberman, G. *Fables du lieu*, Tourcoing, Le Fresnoy, 2001.
- Didi-Huberman, G. *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, París, Les Éditions de Minuit, 2013.
- Didi-Huberman, G. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, París, Les Éditions de Minuit, 1998.
- Didi-Huberman, G. *En el aire conmovido...* Catálogo de la exposición, 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*, editado por 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. Dirigido por Jean Hytier, París, Gallimard, 1957.
- Palmieri, C., «L'œuvre-fable: entretien avec Georges Didi-Huberman», *Fables du lieu*, Tourcoing, Le Fresnoy, 2001, pp. 24-29.

³⁷ 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, p. 69. La traducción es nuestra.

³⁸ Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bertolo, Madrid, Antonio Machado, 2008, p. 61

³⁹ Didi-Huberman, G., *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, *op. cit.*, p. 13