


Tocar con las palabras. Sobre la descripción y sus imágenes

Gabriel Cabello
Universidad de Granada 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.105606>

Recibido: 23/10/2025 • Aceptado: 07/11/2025

Resumen. En este artículo pretendemos tratar la descripción como una actividad transformadora en diferentes niveles. Para ello, recorreremos tres ejemplos. Los dos primeros pueden asociarse con la figura retórica de la hipotiposis, donde es el texto el que produce imágenes que se sitúan más allá de él; el tercero puede asociarse con la écfrasis, donde el texto se sitúa más acá de una imagen percibida que se describe. Se trata de los siguientes: un texto teórico tomado de *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* (1994) de Juan Carlos Rodríguez, en el que la descripción de una escena en cuanto tal inexistente vuelve sensible un problema crítico; el poema «Historia de la noche» (1977) de Borges, donde se tematiza la incidencia de la literatura en la percepción visual de acuerdo con el que para él era el modelo del sueño; y el trabajo sobre Manet «La pintura se complica» (2003), de Ángel González, donde la descripción es el instrumento que permitirá –como explícitamente planteó Daniel Arasse– la transformación de algunas de las categorías críticas que habían definido la narrativa sobre el arte moderno. Entre los tres ejemplos existe, asimismo, un hilo conductor: la porosidad de una realidad cuyas fisuras se colman de imágenes.

Palabras clave: descripción; imágenes; sueño; Juan Carlos Rodríguez; Borges; Ángel González; Mallarmé; Manet.

EN Touching with Words: On Description and its Images

Abstract. In this article, we aim to approach description as a transformative activity operating on different levels. To do so, we will examine three examples. The first two can be associated with the rhetorical figure of hypotyposis, where the text produces images that extend beyond itself; the third can be linked to ekphrasis, where the text positions itself on this side of a perceived image that it describes. The first case is a theoretical text taken from *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* (1994) by Juan Carlos Rodríguez, in which the description of a scene –one that is, as such, nonexistent– renders a critical problem perceptible. The second is Borges's poem «Historia de la noche» (1977), where the effect of literature on visual perception is thematized according to the model of dream –as he understood it. The third is Ángel González's essay on Manet, «La pintura se complica» (2003), where description becomes the instrument that allows –as Daniel Arasse explicitly proposed– the transformation of some of the critical categories that had defined the narrative about modern art. There is also a connecting thread which connects the three examples: the porosity of a reality whose fissures are filled with images.

Keywords: Description; images; dream; Juan Carlos Rodríguez; Borges; Ángel González; Mallarmé; Manet.

Sumario: 1. Introducción; 2. El cajón de Mallarmé; 3. La noche como sueño diurno. Borges y la cortina de imágenes; 4. «Hay algo ahí dentro». La descripción y el detalle; 5. Coda; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cabello, G. (2025): «Tocar con las palabras. Sobre la descripción y sus imágenes», *Escritura e Imagen* 21, pp. 147-156.

1. Introducción

En general, las obras de arte no se pueden tocar –y, desde luego, no se puede tocar un cuadro. Sin embargo, de algún modo tocamos las imágenes que surgen de nuestra interacción con ellas. No solo en presencia de la obra, de acuerdo con el principio de reversibilidad que teorizó la fenomenología, sino también, por así decirlo, a distancia, mediante el trabajo de descripción que, por otro lado, constituye el grado cero de la tarea del historiador del arte. Pero la descripción, cuyas fronteras con la narración son difusas, es también una operación de transformación. La descripción puede modificar lo que Wittgenstein llamaba los “aspectos de la percepción” –siendo el concepto de un aspecto similar al concepto de una imagen– o, incluso, producir o hacer desaparecer imágenes. En lo que sigue, recorreremos tres ejemplos donde la descripción desarrolla ese trabajo de transformación en niveles diferentes. Los dos primeros casos pertenecen al ámbito de lo que la retórica clásica llamaba la hipotiposis, donde es el texto el que produce imágenes que se sitúan más allá de él. El primero es un texto teórico, tomado de *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* (1994) de Juan Carlos Rodríguez, en el que la descripción de una escena en cuanto tal inexistente vuelve sensible un problema crítico. En el segundo, el poema «Historia de la noche» (1977), veremos cómo Borges tematiza la incidencia de la literatura en la percepción visual de acuerdo con el que para él era el modelo del sueño, donde sucesión y simultaneidad confluyen en una imagen. A diferencia del primer caso, en el de Borges no se trata solo de una escena producida por el texto, sino de que esa escena dé cuenta de cómo el eco del lenguaje verbal incide en la percepción efectiva –de la noche. El tercer caso pertenece, de acuerdo con la retórica clásica, al ámbito de la éfrasis, donde el texto se sitúa más acá de una imagen percibida que se describe. Se trata de «La pintura se complica» (2003), un texto de Ángel González sobre Manet, donde la descripción es el instrumento que permitirá –como explícitamente planteó Daniel Arasse– la transformación de algunas de las categorías críticas que habían definido la narrativa sobre el arte moderno. Entre los tres ejemplos existe, asimismo, un hilo conductor: la porosidad de una realidad cuyas fisuras se colman de imágenes.

2. El cajón de Mallarmé

El pasaje que vamos a citar se entrevera con nuestra propia formación. Se trata de un párrafo largo, tomado del comienzo mismo de *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, un libro que publicó en 1994 Juan Carlos Rodríguez, entonces profesor de literatura en la Universidad de Granada. Rodríguez fue conocido por trabajos que partían del marxismo de Louis Althusser, y que sirvieron de sostén teórico a la escuela poética de “La otra sentimentalidad” –escuela que, no sin generar intensas discusiones, terminó confluyendo con el conjunto de la llamada “Poesía de la experiencia”. Estamos, exactamente, en las primeras dos páginas del texto:

El desafío de Mallarmé, al respecto, fue muy simple y me gustaría narrarlo en términos literales. Estos términos: un día (¿quizás en Tournon, el escenario drástico de su famosa crisis?) Mallarmé habría tomado una decisión básica: *hacerse cargo de la página en blanco*. Imaginemos el instante nocturno en que, como tantas veces nos narra Mallarmé en su correspondencia, abre el cajón de su escritorio, situado a mano derecha (nos dice en una carta a Cazalis) con un movimiento pausado, como el de aquellos cuartetos de cuerda que habían aparecido en el siglo XVIII. Lentitud: en ese cajón van a depositarse sus experiencias, sentimientos, ideas, toda su poética anterior. Se da cuenta –por eso lo dudoso de los gestos– de que entre el cajón y la mesa hay un tablero. Un trozo de madera infranqueable. Sobre ese trozo de madera –la superficie de la mesa– coloca un papel en blanco. Y espera. Supongamos que a la mañana siguiente abre visillos y recuerda. Recuerda que había sido un poeta “bodeleriano”: “*Porque la carne estaba en su punto guisada/ porque una violación reseñaba el periódico/ ...y porque en una noche sin tempestad ni rabia/ esos seres se han acoplado durmiendo/ oh Shakspeare, on Dante/ pudo nacer un poeta*”. Ahora se han acabado Baudelaire y el expresivismo. Lo único que importa es la madera –y con ella el blanco. Nada ha sucedido. Los sentimientos, las experiencias, las ideas, permanecen opacas en el cajón de la mesa. Sobre el tablero, intacta, la página en blanco. Y de pronto se produce el milagro de la lógica: Mallarmé –lógicamente– comprende que lo que está escondido en el cajón no se trasvasa de modo directo a la virginidad de la página sobre el tablero. Hay que construir la imagen objetiva de todo aquello, hay que producirla.¹

Naturalmente, lo que interesa a Rodríguez, y que desarrollará a lo largo del libro, son las implicaciones de la “decisión” de Mallarmé, la decisión de hacerse cargo de la página en blanco. Esto es, lo que le interesa es la ruptura, la “revolución” de las reglas de la poesía que ello trajo consigo: el marcar las cartas –los dados– que daría el paso al *coup de dés* definitivo. Ante la página blanca, espejo de la Forma pura, ya no habrá lugar para la expresión ni para las “palabras de la tribu”². Y ante el silencio en que culmina el *Ennuí*, tampoco lo habrá para el *Spleen* bodeleriano, vitalista y opositor, que contaba (si bien despectivamente) con el lector. Mallarmé, en cambio, ya solo cuenta con la página en blanco, con la necesidad de producir

¹ Rodríguez, J.C., *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994, pp. 11-12.

² *Ibidem*, p. 47.

la imagen objetiva de su opacidad, necesidad bien diferente de lo que, desfigurándola, después Valéry llevará hasta la “Poesía pura”³. Todas estas cosas son ciertas. O, en todo caso, habrían de ser discutidas en sus propios términos. Pero si hemos traído aquí este texto no es tanto por la pertinencia o por el valor de esas implicaciones como porque, para dar cuenta de ellas, del modo en que Mallarmé “comprendió la auténtica aridez de la página en blanco sobre el tablero de la mesa de trabajo”⁴, Rodríguez comienza su libro con la descripción de una escena imaginada.

Tomar un texto crítico como si fuera una narración tiene sin duda algo de excéntrico. Pero es también cierto que la escritura de Rodríguez lo permite. La discusión teórica se entrelaza con el relato del destino de un personaje, de “un pequeñoburgués que ha ahogado a su caballo” –como dijo ser el propio Mallarmé tras ser incapaz de sujetar a un poney que terminó ahogándose en el río⁵. Así, desde el comienzo mismo del libro, el “desafío” asumido por Mallarmé es relatado en términos de una alteración en su práctica cotidiana. Y, si bien lo importante es ese “desafío”, también se nos dice que se trata de un desafío *simple*, y que será narrado *en términos literales*. Extraña literalidad, desde luego, porque esa narración va a consistir en mostrar una escena que, en términos estrictos, nunca tuvo lugar. Salvo que literalidad quiera aquí decir otra cosa: que para dar cuenta del “desafío” sea necesario hacer visible, presente al ojo interior del lector, el obstáculo que, desde el punto de vista de la expresión, supone la materialidad (literal) de esa página blanca en la que han de distribuirse –de espaciarse– los signos. Es decir, que sea necesario hacerse cargo de ella en su naturaleza primordialmente espacial, y por tanto mediante el concurso de la éfrasis –entendida en su sentido amplio de descripción literaria. De ahí que el pasaje pronto instituya un marco, un umbral que suspende la argumentación y abre el espacio a la aparición de un *tableau*, a la descripción de una escena en la que vemos a Mallarmé en la intimidad de su estudio⁶: “imaginemos el instante nocturno...”. Pues se trata, en efecto, de ver, si bien lo que vamos a ver no es estrictamente una imagen, vinculada a un lugar y a un instante, sino una imagen en movimiento. Como el propio Rodríguez escribirá más tarde al presentar el pensamiento de Althusser, siendo el mapa perfecto –como enseñó Borges– imposible e inútil, mejor proceder mediante instantáneas, mediante fotografías. Aunque, añade, “como odio la fotografía (ese insulso detener el instante) prefiero robar un título de cine: ahí por lo menos el tiempo se despliega en el espacio”, de modo que finalmente se servirá de “un *montaje* de escenas narrativas «ampliadas»: *Blow-Up*”⁷. Nada, por otro lado, que pueda sorprender desde el punto de vista textual, pues sabemos desde Genette que las fronteras entre la descripción –la éfrasis– y la narración de una acción son inestables⁸.

Tras el umbral, entonces, aparece la escena. Estará punteada por un ritmo, el propio de un “movimiento pausado”, como el de un cuarteto de cuerda: “Lentitud”. Ese ritmo lento inscribe la descripción en la acción, las entrelaza igual que las descripciones decimonónicas buscaban la correspondencia entre la naturaleza exterior y las emociones del personaje⁹. Se funde así con el tempo del movimiento de la mano abriendo el cajón. Hasta que acontece una catástrofe mínima: la alteración de ese ritmo por un temblor del gesto, traza espacial y visible de un sobresalto emocional. Discretamente, entre guiones, se introduce la aparición de un contratiempo, de un síntoma: “–por eso lo dudoso de los gestos–”. “Por eso”, es decir, porque Mallarmé “se da cuenta” de la existencia del tablero entre el cajón y la página en blanco sobre la superficie de la mesa. Por la aparición, en definitiva, de la duda. No de la duda neurótica, la de quien repite un gesto para acallar una angustia, sino de la duda que antecede a un cambio. Pues de lo que se ha dado cuenta es de que ese habitual gesto de la mano ya no sigue formando parte de la cadena impensada, automática, que hasta ese momento ha venido uniendo memoria y escritura. Temblor del gesto y toma de conciencia se confunden, pues la pequeña catástrofe –la pequeña catástrofe que revolucionará la poesía moderna– es ante todo un sobresalto espacial, literal: entre el cajón donde se guarda la experiencia y la página en blanco que irá a colocar sobre la mesa hay “un trozo de madera infranqueable”. Es decir, materialmente infranqueable.

Pero la escena, decíamos, es una escena imaginada. O, por utilizar el lenguaje de la retórica clásica: más que a la éfrasis, donde el texto se sitúa más acá de la imagen que existe ahí fuera, la descripción que nos ocupa remite a la hipotiposis, donde la imagen se sitúa más allá del texto que la produce¹⁰. Solo un detalle, un fragmento, proviene en puridad de la realidad exterior al texto: el cajón situado a mano derecha del escritorio, a cuya localización Mallarmé se ha referido en alguna carta a Cazalis. Pero ese cajón no es

³ Valéry llevó la ruptura poética de Mallarmé a un lugar próximo a la fenomenología. Ver, por ejemplo, el trabajo de uno de los discípulos de Rodríguez: Jiménez Millán, A., «Stéphane Mallarmé: del objeto esencial al espacio impresionista», *Contrastes* vol. XXI, 40 (2016), pp. 39-55.

⁴ Rodríguez, J.C., *La poesía, la música y el silencio*, op. cit., p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶ Kittay, Jeffrey, «Descriptive limits», *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 225-243, p. 239.

⁷ Rodríguez, J.C., «Althusser Blow-Up (las líneas maestras de un pensamiento distinto)», en Rodríguez, J.C., *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, Madrid, Akal, 2013, pp. 165-207, p. 165.

⁸ Hefferman, James A.W., *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago University Press, 1993, pp. 5-6.

⁹ Hamon, Ph. y Baudoin, P., «Rhetorical Status of the Descriptive», *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 1-26, p. 15.

¹⁰ Calle, R. de la, *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. La crítica de arte como paideia*, Madrid, Fundación César Manrique, 2005, p.40.

solo el único lugar real, algo así como el *locus* mediante el que el “Arte de la memoria” mantiene el contacto con el mundo, sino también un espacio poroso en cuya oquedad anidan los fantasmas archivados en el recuerdo: “las experiencias, los sentimientos, las ideas” que ahí se guardan y que habrían de pasar a la página en blanco, no necesariamente pensada como una superficie. Entre ese espacio poroso y la compacta opacidad del tablero de madera se desplaza la mano. Lo hace al ritmo que impregna el espacio de la intimidad burguesa –ese espacio protector, deseable y tangible– anudando gesto y emoción, espacio y memoria. Hasta que tiembla. Antes de que, a la mañana siguiente, venga a ocurrir el “milagro de la lógica” y Mallarmé *comprenda* que es necesario producir una imagen objetiva de la imposibilidad de ese traslado de las emociones, ese temblor que rasga el equilibrio de la intimidad ha vuelto perceptible cómo un pequeñoburgués que ahogó a su caballo asumió la tarea de revolucionar la poesía moderna. Después de todo, para Quintiliano la clave de la hipotiposis estaba en una descripción viva que, más allá de la claridad de una “fría narración”, fuese capaz de mover los afectos del lector, de “penetrar el alma”¹¹. Juan Carlos Rodríguez sabía muy bien –quizá uno mismo en un ejemplo– de la fecundidad de esa escena en el lector de un libro manifiestamente teórico. Sabía bien que, aunque existiendo únicamente como un más allá del texto que la produce, esa imagen en movimiento iba a anidar entre otras producidas por nuestra imaginación. Porque sabía que, de un modo otro, todos intentamos alcanzar con la mano un cajón como el de Mallarmé.

3. La noche como sueño diurno. Borges y la cortina de imágenes

No es necesario insistir en cuánto confiaba Borges en el poder del lenguaje verbal –*by this art you may contemplate the variation of the twenty-three letters...* Puede que en ello incidiese también el heredado destino personal: la progresiva ceguera. La alianza, ya sabemos, queda clara en el «Poema de los dones», que menciona la irónica maestría con que Dios le dio “a la vez los libros y la noche”. La noche es para Borges el territorio de la palabra: el de los *confabulatores nocturni*, de cuyas fabulaciones surgió *Las mil y una noches*; el de las lecturas en voz alta de su madre cuando llegó esa otra oscuridad de la pérdida de visión. Pero la noche es también el territorio de un mundo de imágenes diferente y al que Borges nunca perderá el acceso: el del sueño, que trabaja a través de ellas. Tanto es así, que llegó a concebir la literatura según su modelo: la literatura, escribe en el ensayo sobre Nathaniel Hawthorne, es “fundamentalmente un sueño”, si bien “un sueño dirigido y deliberado”¹². Casi treinta años después del texto sobre Hawthorne, Borges dedicará una de las conferencias de *Siete noches* (1980) a la pesadilla –una “especie” del “género” sueño–, en la que retomará esa concepción de la literatura como sueño dirigido. Poco antes, en 1977 (en realidad, en el mismo año en que dictó la conferencia sobre la pesadilla) se publicó el poemario *Historia de la noche*, según él mismo su libro “más íntimo”. Y su último poema, el que da título al conjunto, nos parece una muestra de cómo el sueño, tal como lo entendía Borges, sirve en efecto de modelo para la literatura. El poema no solo entrelaza las temporalidades de la descripción y la narración de un modo similar a la articulación temporal que encuentra en los sueños, sino que, como en un sueño diurno, da cuenta del proceso de visión como un ver *a través*, mediado por una cortina de imágenes mentales inextricablemente tejidas con la palabra. Dice así:

A lo largo de sus generaciones
los hombres erigieron la noche.
En el principio era ceguera y sueño
y espinas que laceran el pie desnudo
y temor de los lobos.
Nunca sabremos quién forjó la palabra
para el intervalo de sombra
que divide los dos crepúsculos;
nunca sabremos en qué siglo fue cifra
del espacio de estrellas.
Otros engendraron el mito.
La hicieron madre de las Parcas tranquilas
que tejen el destino
y le sacrificaban ovejas negras
y el gallo que presagia su fin.
Doce casas le dieron los caldeos;
infinitos mundos, el Pórtico.
Hexámetros latinos la modelaron

¹¹ Quintiliano, M.F., *Instituciones oratorias II*, Madrid, Imprenta de Perlado Páez, 1916, p. 49.

¹² Borges, J. L.: «Nathaniel Hawthorne» (de *Otras inquisiciones*), en Borges, J.L., *Obras Completas II, 1952-1972*, Barcelona, Emecé, 1989, pp.48-63, p. 48.

y el terror de Pascal.
 Luis de León vio en ella la patria
 de su alma estremecida.
 Ahora la sentimos inagotable
 como un antiguo vino
 y nadie puede contemplarla sin vértigo
 y el tiempo la ha cargado de eternidad.
 Y pensar que no existiría
 sin esos tenues instrumentos, los ojos.¹³

Resulta evidente que la noche no es descrita en el poema como algo que simplemente está *ahí*, delante de nosotros. Por más que esa oscuridad salpicada de astros nos haya precedido y nos haya envuelto desde que comparecimos como especie, al comienzo mismo se nos advierte de que la noche no ha existido siempre, sino que ha sido “erigida” por los hombres “a lo largo de las generaciones”. Es la acumulación de la acción humana que el poema recorre la que ha ido levantándola. Al principio, la noche se confunde con la sensación de una exterioridad amenazante (versos 3 al 5); luego recibirá un nombre, que la inserta en el mundo humano hecho de signos (versos 6 al 10); finalmente, esa especie de cuerpo sígnico en que se ha convertido irá adquiriendo espesor merced al mito, la historia y la literatura (versos 11 al 21). El poema avanza así a través de una progresiva configuración de la noche mediante la palabra, y que termina desembocando en un presente en el que “la sentimos inagotable” gracias a la trama en la que se ha ido tejiendo a lo largo del tiempo: es inagotable porque, paradójicamente, “el tiempo la ha cargado de eternidad”.

Esta paradoja temporal, donde la noche es cargada de eternidad por el tiempo humano que vemos pasar como una sucesión, se desdobra en una segunda. En los dos últimos versos del poema, la noche aparece finalmente como acontecimiento visual, suspendiéndose la sucesión de relatos en que los hombres la fueron erigiendo: “Y pensar que no existiría/ sin esos tenues instrumentos, los ojos”. Pero, inevitablemente, su aparición como imagen solo al final del poema tiene el efecto de que en ella incida lo dicho en los versos anteriores. Aquello que se ha ido acumulando de modo sucesivo se hace presente ahí de modo simultáneo; comprimido en un instante que se despliega ante los ojos, condición de posibilidad de la noche. “Tenues instrumentos”, los llama Borges. Y serán tenues no solo por su delicadeza o su fragilidad material, sino porque es justamente en la noche cuando los ojos, en ausencia de luz, se tornan unos instrumentos particularmente débiles. Si bien son ellos el soporte de la visión, la condición de que la noche exista, no son los únicos que intervienen en aquello que contemplan. La noche que los ojos “ven” aparece envuelta en un “duplicado” o “forro” de invisible, como ese al que se refería Merleau-Ponty como propio de la aparición de lo “figural”¹⁴; en ella resuena el eco de toda la trama que el poema ha recorrido. Si bien el silenciarse del texto es requisito de la aparición de una imagen –un silenciarse que en el poema queda remarcado por la pausa que separa los dos últimos versos–, los ojos, sin embargo, solo ven a través de la constelación de imágenes mentales que se ha ido formando a lo largo de la lectura, de la cortina de imágenes que constituye el dominio de lo figural¹⁵. Como si la sucesión cronológica de la narración viniese, al final del poema, a confluir con la descripción –éfrasis– de un espacio visible¹⁶.

Pero hay algo más. Esa fusión de la sucesión y la simultaneidad es justamente la que, según Borges, tiene lugar en los sueños. En los sueños, dice, no hay propiamente sucesión. Lo que ocurre es que, siendo el único modo que tenemos de dar cuenta de ellos el relato que hacemos una vez despiertos, los articulamos según una sucesión temporal que les es ajena. Borges alude al Dios de Boecio, que ve todos los acontecimientos de la historia universal de un solo vistazo, en un solo instante eterno; que no interviene en ella pero que, instalado como está en ese momento espléndido, ya conoce su desenlace. Nosotros, que sí intervenimos en la historia, solo podemos en cambio verla sucesivamente; el vertiginoso instante divino nos resulta, lógicamente, inaccesible. Pero sí que nos resulta posible, dice Borges con John W. Dunne, poseer cada noche la “modesta eternidad personal” del sueño, en la que somos capaces de ver nuestro pasado y porvenir cercanos también de un solo vistazo¹⁷. No podemos representarnos el sueño más que en la forma narrativa que le damos ya despiertos, de vuelta en nuestra vida sucesiva. Pero hay un modo de proceder, el del poeta (o el del místico), en el que según Borges vemos la vigilia como parte

¹³ Borges, J.L., «Historia de la noche» (de *Historia de la noche*), en Borges, J.L., *Obras Completas III, 1975-1985*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 201.

¹⁴ Merleau-Ponty, M. *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 57.

¹⁵ Sobre ese “ver a través” de imágenes, en general, ver Alloa, E., *Looking through images. A phenomenology of visual media*, New York, Columbia University Press, 2021. Sobre lo figural, ver Cabello, G., “Figura. Para acercarse a la historia del arte a la antropología”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 5, 1 (2013), pp. 6-17.

¹⁶ Una confluencia que, por otro lado, ha sido en ocasiones vista como lo específico de la poesía. Ver Artigas Albarelli, I., *Galería de palabras. La variedad de la éfrasis*, México, UNAM, 2013, pp. 26-29.

¹⁷ Borges, J.L., “La pesadilla” (de *Siete noches*), en Borges, J.L., *Obras Completas III, 1975-1985*, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 221-241, p. 222.

del sueño (a diferencia del niño, que ve el sueño como parte de la vigilia). No otra cosa es lo que deja ver “Historia de la noche”, donde lo que el poeta ve, *ahí* delante, es en realidad una acumulación de memoria: la noche –última paradoja– como sueño diurno.

Como señalaba Freud –a quien Borges, buen lector de Jung, no tomaba demasiado en serio–, el lenguaje mismo asumía el lazo que conectaba a los sueños (*Traum*) con la actividad fantasmática, que produce “sueños diurnos” (*Tagtraum*)¹⁸. Después de todo, el sueño no es sino una fantasía encaminada a la realización de un deseo, y para Freud la actividad del creador literario vinculaba tres tiempos unidos por ese mismo hilo: una vivencia presente estimula un recuerdo, generalmente infantil, y así motiva la creación literaria como el cumplimiento de un deseo que incorpora fragmentos de ambos. En todo caso, la actividad fantasmática opera sobre una realidad incompleta, porosa como el cajón de Mallarmé en la descripción/narración de Rodríguez, y por cuyas fisuras se cuelan los fantasmas de quien la experimenta. Inseparables, en la noche de Borges, de la mitología y la literatura. Ahora bien, la constelación de imágenes a través de las que el poeta ve la noche no involucra al aparato perceptivo. Acaso esas imágenes se asemejan a las imágenes mnésicas, pero no se dan como percepciones; carecen de su carácter objetivo. En cambio, las imágenes –las alucinaciones– del sueño sí que lo hacen. El propio Borges da pistas acerca de lo que las une, la ficción, y de lo que las separa, cierto espesor espacial.

En el ensayo sobre Hawthorne, y al hilo de la metáfora del sueño como teatro, Borges citaba un soneto de Luis de Góngora («Varia imaginación») cuyo primer terceto dice:

El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado
sombras suele vestir de bulto bello.¹⁹

El terceto le permitirá hablar del carácter teatral del sueño, de la que en el ensayo sobre la pesadilla llamará su “forma extrañamente dramática” –pues en él somos al mismo tiempo el teatro, el espectador, los actores y la propia fábula²⁰. El sueño es también ficción. ¿Y cómo no asociar el trabajo de “vestir” para la representación del último verso de Góngora a la definición freudiana de sueño como realización disfrazada (reprimida) de un deseo? Pero hay algo más, en lo que Borges no repara. Pues de lo que son en primer lugar “vestidas” –disfrazadas– las “sombras” en las representaciones del sueño es, según Góngora, “de bulto bello”. En el extravagante teatro del sueño, las sombras –el fantasma– adquieren un espesor espacial. Lo que en efecto ocurre con la desfiguración que el sueño opera sobre el contenido latente, ya que esa desfiguración es en primer lugar su inclusión en una espacialidad ajena a la carencia de profundidad de la letra. Como cuando, señalaba Lyotard, al desplazar de un lugar a otro un fragmento de texto nos vemos obligados a hacerlo pasar por encima del resto, de modo que le añadimos una extensión visual y gestual, espacial, que imposibilita su lectura como como texto –y así queda oculto, disfrazado²¹.

En realidad, para Borges el sueño mismo, y no solo la literatura, está ya “dirigido”. En una de sus pesadillas, cuenta, se encuentra con un viejo amigo al que ve (aunque en realidad nunca supo cómo era su cara) muy cambiado, el rostro apesadumbrado y la mano derecha oculta bajo el abrigo, junto al corazón. Mientras Borges lo consuela, el hombre va sacando lentamente la mano, que resulta ser la garra de un pájaro:

Lo extraño es que desde el principio el hombre tenía la mano escondida. Sin saberlo, yo había preparado esa invención: que el hombre tuviera una garra de pájaro y que viera lo terrible del cambio, lo terrible de su desdicha, ya que estaba convirtiéndose en un pájaro.²²

Esa preparación de la invención es lo que le lleva a la conclusión –“ignoro si es científica”– de que “los sueños son la actividad estética más antigua”. Pero, aunque haya una preparación teatral, ficcional, no puede ignorarse que toda ella parece quedar subordinada a la aparición de una imagen, que en última instancia es absorbida por esa aparición. La aparición de algo –terrible– que emerge de entre las oquedades de un espesor espacial.

4. “Hay algo ahí dentro”. La descripción y el detalle

En los dos ejemplos anteriores nos hemos referido a imágenes producidas textualmente. Hemos mencionado cómo en su elaboración se articulan la descripción y la narración, y cómo esas imágenes intervienen en nuestra relación con una realidad efectiva siempre incompleta, a la que duplican en una especie de envoltorio invisible. Pero con las imágenes del sueño, que se dan como percepciones, comenzamos a hablar menos de una imagen más allá del texto (la que surge de la hipotiposis) que de un texto más acá

¹⁸ Freud, S., «El creador literario y el fantaseo», en Freud, S., *Obras completas IX*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, pp. 123-135, p.131.

¹⁹ Citado en Borges, J. L., «Nathaniel Hawthorne...», op. cit., p. 48.

²⁰ Borges, J.L., «La pesadilla...», op. cit., p. 231.

²¹ Lyotard, J.F., *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 247-48.

²² Borges, J.L., «La pesadilla...», op. cit., p. 227.

de la imagen (a la que se enfrenta la écfrasis). Aunque su presencia durante la vigilia solo tenga lugar mediante restos o fragmentos, las imágenes del sueño son en este sentido similares a las del arte, las cuales se muestran a la percepción al tiempo que solo existen gracias a la actividad de la imaginación²³. Con una diferencia. Ni el cajón en el que Mallarmé introduce su mano ni la oquedad bajo el abrigo de la que el supuesto amigo de Borges saca su garra pueden en cualquier caso tocarse –si es que el verbo “tocar” tuviera sentido en la espacialidad propia del sueño, que no distingue entre lo visual, lo táctil y lo auditivo. Sí se puede, en cambio, tocar el artefacto material que en primer lugar constituye una obra de arte. Solo que al precio de destruir las imágenes que producimos en la interacción con ella, y que forman igualmente parte de su condición.

Pues en efecto, ¿qué se puede, por ejemplo, tocar en un cuadro, aparte de un amasijo de pigmentos? Y, sobre todo, ¿qué se puede tocar en uno de esos cuadros del arte moderno de los que tanto se ha dicho que se presentaban como siendo únicamente superficie, sin nada *dentro*? En ellos no podría encontrarse cosa tangible alguna, ni siquiera como ilusión, dado que se trataba de una pintura que, decían los defensores del *modernism*, solo hablaba de sí misma. Y, sin embargo, al igual que los insistentes restos de las imágenes del sueño que, presentándose de modo obsesivo, reclaman su inclusión en un relato, a nosotros las obras de arte nos impelen a hablar²⁴. ¿Pero a hablar de qué?

A Ángel González, un formidable historiador del arte, no le gustaba hablar del arte: “Hablamos del arte para no hablar de aquello de lo que el arte habla”²⁵. De modo que, si sentía la necesidad de hablar del arte (y profesionalmente debía), ello solo podría tener lugar de tal modo que no hablase *sobre*, sino *con* el arte, como –si bien con mayores pretensiones sistemáticas– hubiera suscrito Hubert Damisch. Por eso, a la hora de hablar de Manet, Ángel González decidió tomar como punto de partida la impresión que acerca de uno de sus cuadros manifestó alguien cualquiera, o al menos alguien cuyo saber específico (la medicina) podía estar relacionado con cosas que podían verse *en* el arte, pero no aseguraba ninguna competencia específica *sobre* el arte. Y lo cierto es que Jacques-Émile Blanche no comenzó su texto sobre Manet sino citando las palabras que el *Retrato de M. y Mme. Manet, padres del artista* (1860) suscitó en su propio padre, que era médico: “Oui, c’est drôle cette peinture! Il y a quelque chose là dedans” (“¡Sí, es divertida esta pintura! Hay algo ahí dentro”)²⁶.

Para el padre de Blanche no se trataba solamente de un cuadro *drôle* –algo que por otro lado sería normal decir ante la obra de alguien a quien su propio y muy académico maestro había calificado de caricaturista–, sino que, si es que el cuadro era divertido y algo excéntrico (eso significa *drôle*), lo era porque había algo *ahí* dentro, *là dedans*. Ahora bien, ¿a qué se refiere ese *là*, ese *ahí*? ¿Cuál es la localización espacial de ese *dentro*? ¿Quiere decirse sin más dentro del artefacto material que es en primer lugar la obra de arte, o quiere decirse dentro de algo representado en el cuadro, asumiendo que hay un espacio por el que M. Manet introduce su mano bajo el traje –otra mano introduciéndose en una oquedad...–, y contradiciendo así lo que Ernst Chesneaux dirá cuatro años después de los burgueses que se sentaban en el *Déjeuner sur l’herbe*, esto es, que eran “tejidos sin cuerpo”? ¿O quizá se refiere a un entrelazamiento de ambas cosas, de modo que no solo hay algo dentro de una oquedad figurada, sino que ese algo es menos un cuerpo que un entramado de intensidades materiales con resonancias fisiológicas? Porque también Mme. Manet tiene la mano *dentro* de algo, y de algo desde luego diferente al “objeto invisible” de Giacometti donde el propio Ángel González encontró el eco del objeto *a* de Lacan y que no se puede tocar²⁷, ni desde luego ver. De hecho, podemos fácilmente reconocer lo que debe haber ahí dentro, porque el cuadro mismo nos lo indica: es lana de colores, una multiplicidad de hilos que lleva consigo la potencia de convertirse en un entramado textil, susceptible además de complicar la relación del subsuelo material con esa planitud superficial a que se aferraron los teóricos del *modernism*²⁸. Lo que no podemos, claro, es ver el roce de los dedos con la lana, que sin duda se promete placentero. Tanto más cuanto, repara González, las manos de Mme. Manet están enfundadas en unos guantes que le impiden tocarla, generando una sensación contraintuitiva y algo frustrante.

Claro que, si nos hemos quedado frustrados, es porque de algún modo habíamos debido anticipar el tacto de la lana. ¿Habíamos “visto” una sensación táctil? Está claro que el espacio en que vive la obra de arte, más amplio que el ocupado por un objeto, se extiende entre la tactilidad material y la imagen que emerge de su contacto con los espectadores (también el artista se comporta como un espectador en

²³ Damisch, H., «L’image dans le tableau», en Fedida, P., y Widlöcher, D., (dir.), *Actualité des modèles freudiens*, Paris, PUF, 1995, pp. 39-54, pp. 50-51.

²⁴ Para Lyotard, este sería uno de sus efectos pragmáticos. Ver Lyotard, J.F., “L’Opera come propria prammatica», en VV.AA., (dir.), *Teoria e pratiche della Critica d’Arte. Atti del Convegno di Montecatini (maggio de 1978)*, Milán, Feltrinelli, pp. 88-109.

²⁵ González García, A., *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2000, p. 49.

²⁶ González García, A., «La pintura se complica», en VV.AA., *Manet en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 95-117, p. 95.

²⁷ González, A., *Alberto Giacometti. Obras, escritos, entrevistas*, Barcelona, Polígrafa, 2006, pp. 67-68.

²⁸ Sobre esto, planteado a partir de la relación entre el modelo de Hubert Damisch, que hasta cierto punto será también el de Deleuze para entender la pintura, y el desarrollado desde la revista *October*, puede verse Bowman, Matthew, «Superficies y subsuelos: Hubert Damisch y Rosalind Krauss sobre la pintura moderna», en Cabello, G., Guermouche, S., y Lesmes, D. (dir.), *Hubert Damisch y el pensamiento del arte*, Vitoria, Sans Soleil, 2025, pp. 239-259, p. 253.

muchos momentos de su trabajo). Material, no objetual. El antropólogo Tim Ingold ha descrito el modo diferente en que, desde el tacto mismo, nos relacionamos con los objetos y con los materiales, de cuyo mundo de flujos activos, sin forma definida, también participamos²⁹. Y eso, algo sin forma definida, es lo que vemos tocar, extrañamente hasta el punto de frustrarnos, a Mme. Manet. Esa dislocación de la relación entre la vista y tacto es lo que Ángel González se propone recorrer en la pintura de Manet. Y lo hará a través de la descripción de los detalles que, aquí y allá, correspondiéndose entre ellos a lo largo de toda la obra del pintor, la sugieren, irreductibles a su inserción en una iconografía (es decir, a la identidad de lo visible y lo legible) y a las “jeremiadas” (como las llamó en alguna ocasión) del *modernism*. En literatura, el detalle es algo que sobredetermina el sentido y bloquea y suspende la lectura. Por eso la teoría clásica, hasta Lukács, vio en la descripción la posibilidad de una deriva peligrosa, de detalle en detalle, que amenazaba con disolver la integridad del conjunto y debía por tanto ser homogeneizada³⁰. La descripción expone las narraciones heredadas al riesgo, a la amenaza, de ruina.

Amenaza cumplida. Si Ángel González llega a poner en cuestión ciertas categorías críticas bien establecidas, será justamente como efecto de su desplazamiento por los detalles, de sus descripciones. Veamos, por ejemplo, la que hace de *Golfillo con perro* (1860-61), un cuadro donde un niño introduce la mano en un cesto mientras su perro mira con atención:

A diferencia del cuadro de Murillo, en el de Manet –ya lo he dicho– no vemos lo que contiene el capacho, así que es *ahí dentro* donde habría que buscar. Mucho me temo, sin embargo, que la mano escondida del muchacho siga pasándose desapercibida a los historiadores, aunque seguramente no a un espectador ingenuo, ni mucho menos al más verosímil: el perro, que espera con ansiedad lo que su amo vaya a sacar del capacho. ¿Y qué podría ser ello? Pues todo y nada, obviamente. Y quizá, en efecto, no haya nada dentro, y el muchacho solo quiera mosquear a su perro. Pero mientras tanto nosotros ya hemos tocado y sentido toda clase de cosas, empezando por el roce de la paja. El cesto de este muchacho es un depósito virtualmente infinito de sensaciones táctiles. Así es como empieza a complicarse la pintura: no vemos nada, pero podemos palparlo todo, y no sólo imaginárnoslo. Y ahora que lo sabemos, ahora que lo hemos *cogido*, como quien coge un chiste o un acertijo, volvamos a mirar la cara del muchacho. Parece tan ensimismado, tan absorto, como Mme. Manet. Es normal, tocar a menudo nos dispensa de mirar. O, dicho de otro modo, el tacto nos distrae de la vista.³¹

El recorrido por las habilidades para la sinestesia de Manet –“no vemos nada, pero podemos palparlo todo, y no sólo imaginárnoslo”– culmina aquí con la aparición de un adjetivo clave en la discusión sobre el arte moderno: “absorto”. González solo tendrá que seguir desplazándose por esos detalles que nos invitan a tocar para llegar hasta el *Joven dibujante afilando su lápiz* (1737) de Chardin, epítome de esos cuadros suyos en que la atención se condensa en una actividad muy concreta, en este caso concentrada en un punto de *contacto*, el de la punta del carboncillo que se clava en el pulgar de la mano derecha del joven, al borde del dolor. Concentración que “culmina, en efecto, la extrema, aguda atención de sus ojos” en esa especie de *punctum* implicado por la “absorción” que Michael Fried instituyó como categoría crítica e historiográfica³². Solo que esa herida “por la que [es como si] todo el cuerpo se nos fuera”³³ está en realidad socavando, o transformando, la noción de absorción de Fried. Porque lejos de implicar ensimismamiento, esta absorción saca al absorto de sí mismo y lo lleva a un punto donde, como en la sensación de dolor, desaparecen los contornos y las proporciones físicas. Algo no lejano, por cierto, a lo que recientemente describía Georges Didi-Huberman como la dialéctica formada por las palabras francesas *absorbement* (cerrarse sobre uno mismo) y *absorption* (en la que algo exterior penetra en uno)³⁴. De modo que Ángel González se desplaza por aquellos detalles que forman un síntoma, que nos queman, y que terminan por inundar de indefinición todo el espacio. Como en la versión que Manet hizo de las *Pompas de jabón* de Chardin, donde elimina todo aquello –como el espectador que había dentro del cuadro que le sirve de modelo– que aleje la atención del punto casi imperceptible de la pompa transparente llena de aire, a la vez invisible y a la vez en puertas, merced a un inminente estallido, de no ser más un punto y dejar tras de sí un lugar indefinido.

Que nosotros, espectadores, podamos igualmente sentir algo del dolor del carboncillo clavado en el pulgar, o del frío y el calor de las manos del personaje de *Le Bon Bock* (1873), una sosteniendo una cerveza y la otra una pipa encendida, es porque entre el cuerpo y el mundo se forma una reversibilidad, un “tangible en sí”, como decía Merleau-Ponty, que en última instancia no pertenece ni al mundo como hecho ni al cuerpo como hecho³⁵. Por eso podemos “tocar” las imágenes sin tocar la pintura. No lograremos

²⁹ Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres/ N. York, Routledge, 2013, p. 21.

³⁰ Hamon, Ph. y Baudoin, P., «Rhetorical status of the Descriptive...», op. cit., p. 11 y siguientes.

³¹ González García, A., «La pintura se complica», op. cit., p. 101.

³² Notablemente en Fried, M., *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1976 y, por el caso que nos ocupa, Fried, M., *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996.

³³ González García, A., «La pintura se complica», op. cit., p. 108.

³⁴ Didi-Huberman, G., *Brouillards de peines et de désirs*, Paris, Minuit, 2023, p. 322.

³⁵ Richir, L., «La reversibilité chez Merleau-Ponty», *La Part de l'œil*, 7 (1991), pp. 47-55, p. 52. Didi-Huberman, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, pp. 9-15.

hacerlo, desde luego, merced al gesto de la mano con el que Daniel Arasse –como cuenta en un libro cuyo subtítulo es, justamente, «Descripciones»– quiso cazar la mosca de la *Anunciación* de Carlo Crivelli, solo para descubrir, algo avergonzado, que la que él había tomado como un insecto presente era en realidad una mosca representada. Pero sí podremos hacerlo mediante la descripción que recorre, también, los detalles anómalos. Esos que, como el caracol “enorme, gigantesco, monstruoso”³⁶, del primer plano de la *Anunciación* de Francesco del Cossa, ese caracol que, dice Arasse, nos recuerda que no vemos aquello que creemos estar mirando –un misterio, la *Anunciación*, que escapa a toda medida de lo visible–, nos obligan a repensar las narraciones disponibles. A reescribirlas, como en realidad no puede ser de otro modo, imbricadas con la descripción. La cual, último modo de tocar, de meter la mano en el cajón de Mallarmé, preserva las imágenes solo mediante su transformación.

5. Coda

En estas páginas hemos mostrado tres descripciones cuyo recorrido trazamos siguiendo un mismo hilo: la porosidad, colmada de imágenes, del mundo tal como se da en nuestra experiencia. Pero esas descripciones operan en diferentes niveles de articulación entre imágenes y palabras. Hemos pasado de una escena producida en una narración, pero inexistente de modo efectivo, a un poema que escenifica cómo la percepción (instantánea) de la realidad exterior aparece agujereada, punteada por las imágenes que resultan del eco de un texto (sucesivo). Pero si el poema opera según el modelo del sueño, las imágenes (las alucinaciones) del sueño se dan como percepciones, no como imágenes mnésicas. Borges no reparó en que el mismo soneto de Góngora que él cita indica que el sueño viste las sombras “de bulto bello”, como si tuviera lugar en el umbral que lleva de las imágenes producidas por un texto a las que se insertan en la reversibilidad de la percepción, donde el texto es un más acá de la imagen, y no la imagen un más allá del texto. Este tránsito, que es el tránsito de la hipotiposis a la écfrasis, es también el que va desde el “tocar” de Mallarmé que Juan Carlos Rodríguez imaginaba al “tocar” propio de la descripción de obras de arte, que hemos explorado con Ángel González. Tocar, en todo caso, los bolsillos del mundo de los que, a nuestro contacto, surgen las imágenes.

6. Referencias bibliográficas

- Alloa, E., *Looking through images. A phenomenology of visual media*, New York, Columbia University Press, 2021.
- Artigas Albarelli, I., *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis*, México, UNAM, 2013.
- Arasse, D., «Le regard de l'escargot», en Arasse, D., *On n'y voit rien. Descriptions*, París, Denoël, 2000, pp. 18-39.
- Borges, J. L.: «Nathaniel Hawthorne» (de *Otras inquisiciones*), en Borges, J.L., *Obras Completas II, 1952-1972*, Barcelona, Emecé, 1989, pp.48-63.
- Borges, J.L., «Historia de la noche» (de *Historia de la noche*), en Borges, J.L., *Obras Completas III, 1975-1985*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 201.
- Borges, J.L., «La pesadilla» (de *Siete noches*), en Borges, J.L., *Obras Completas III, 1975-1985*, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 221-241.
- Cabello, G., «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología», *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 5, 1 (2013), pp. 6-17.
- Calle, Román de la, *El espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. La crítica de arte como paideia*, Madrid, Fundación César Manrique, 2005.
- Damisch, H., «L'image dans le tableau», en Fedida, P., y Widlöcher, D., (dir.), *Actualité des modèles freudiens*, París, PUF, 1995, pp. 39-54.
- Didi-Huberman, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit, 1992.
- Didi-Huberman, G., *Brouillards de peines et de désirs*, París, Minuit, 2023.
- Freud, S., «El creador literario y el fantaseo», en Freud, S., *Obras completas IX*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, pp. 123-135, p.131.
- Fried, M., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1976.
- Fried, M., *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996.
- González García, A., *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2000.
- Hamon, Ph. y Baudoin, P., «Rhetorical Status of the Descriptive», *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 1-26.

³⁶ Arasse, D., «Le regard de l'escargot», en Arasse, D., *On n'y voit rien. Descriptions*, París, Denoël, 2000, pp. 18-39, p. 32.

- Hefferman, James A.W., *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago University Press, 1993.
- Ingold, Tim, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres/ N.York, Routledge, 2013,
- Jiménez Millán, Antonio, «Stéphane Mallarmé: del objeto esencial al espacio impresionista», *Contrastes* vol. XXI, 40 (2016), pp. 39-55.
- Kittay, Jeffrey, «Descriptive limits», *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 225-243.
- Lyotard, J.F., «L'Opera come propria prammatica», en VV.AA., (dir.), *Teoria e pratiche della Critica d'Arte. Actas del Convegno di Montecatini (mayo de 1978)*, Milán, Feltrinelli, pp. 88-109.
- Lyotard, J.F., *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 247-48.
- Merleau-Ponty, M. *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006.
- Quintiliano, M.F., *Instituciones oratorias II*, Madrid, Imprenta de Perlado Páez, 1916.
- Richir, L., «La reversibilité chez Merleau-Ponty», *La Part de l'œil*, 7 (1991), pp. 47-55.
- Rodríguez, J.C., *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994.
- Rodríguez, J.C., «Althusser Blow-Up (las líneas maestras de un pensamiento distinto)», en Rodríguez, J.C., *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, Madrid, Akal, 2013, pp. 165-207.