

Mímesis y descripción¹

^{EN} Mimesis and description

Louis Marin

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.106165>

A modo de preámbulo a esta exposición sobre Mímesis y descripción, me gustaría proponerles una pequeña fábula estética sobre los orígenes de la pintura que se encuentra en *Le songe de Philomathe* de Félibien. Es la Pintura quien habla, después de haber pintado el mundo creado por su Padre, el Dios de los Dioses:

Las Divinidades de las aguas, apreciando también mis pinturas con placer, quisieron hacer copias de ellas; y lo hicieron tan bien que ya ven ustedes con qué facilidad saben hacer un cuadro en un instante. Incluso los grandes Ríos y los Torrentes, aunque rápidos e impetuosos, tratan a menudo de imitarlos, pero no tienen suficiente paciencia para terminar todo lo que comienzan. Nadie más que las Ninfas de los ríos, de los lagos y de las fuentes, cuyo carácter es más dulce y más tranquilo, han disfrutado ampliamente de esta ocupación, no hacen otra cosa que representar continuamente lo que se les ofrece [...] pero son tan caprichosas que no se pueden ver bien sus cuadros, porque siempre los representan invertidos de arriba abajo [...] además de que los Céfiros se entretienen a menudo en corromper los trazos y en confundir los colores.

A lo que Amor añade:

Quise [...] encargarles que hicieran mi retrato: varias ninfas de las fuentes y de los lagos más tranquilos demostraban disfrutar con ello. Pero cuando terminaron mi cuadro, no pude quitárselo de las manos y, tan pronto como me alejé, lo borraron para poner otra cosa en su lugar.²

Como pueden constatar, para nuestro poussinista defensor del dibujo y el arte clásico, al que han hecho brillante referencia varias contribuciones a este coloquio, la pintura encuentra su paradigma alegórico en el reflejo de las cosas, en el espejo de las aguas: la Naturaleza, Naturaleza productora de imágenes, al azar del encuentro de los seres es ya en sí misma artífice de la mimesis –*Natura Naturans, natura artifex*–, y la pintura encontraría, si no su origen, al menos su condición de inteligibilidad y belleza en una reflexión originaria del mundo visible sobre sí mismo. El arte de pintar repetiría a su vez esta artificialidad de la Naturaleza, pero superando su deficiencia propia, que es del orden del tiempo. Las imágenes que flotan en la superficie serena de las ondas son perfectas, aunque efímeras: su representación se mide por el momento de la presencia fugaz de los seres animados en sus orillas. Narciso tendrá que permanecer inmóvil, fascinado por su imagen hasta el punto de morir. Este momento de aparición y desaparición de los pájaros, de las ninfas o los dioses, gracias al deseo de Amor, es asumido por la Pintura en la fijeza y la permanencia de una presencia más duradera: redoblamiento mimético; presente presencia de una representación, presente presencia de una ausencia o de un muerto; la cosa en el momento de su aparición, porque hay pintura, se ha convertido en modelo, inmovilizando la frivolidad indolente de su apariencia en la pose del objeto que una mirada capta y que una mano laboriosa, portadora de toda la *techné* y toda la ciencia del arte, traslada al cuadro. Incluso Narciso, muriendo a orillas de su fuente, no dejó de sí ningún retrato que recordara su amor propio; solo una flor de metamorfosis que no conservará de su presencia reflejada en la imagen más

¹ Conferencia pronunciada en el coloquio de Amsterdam, en abril de 1978, y publicada en *Proceedings of the First International Conference on Word & Image/Actes du Premier congrès international de Texte & Image*, en la revista *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4 (1), 1988, pp. 25-36.

² Félibien, A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, vol. 4, Trevoux, De l'Imprimerie de S. A. S., 1725, pp. 454-456.

que su nombre. *Word and Image*, palabra e imagen; un nombre para una imagen, ese es el inmenso tema que nos ha reunido en este congreso. Mímesis y descripción, ese es al menos el tema de mi intervención, pues al pronunciar el nombre de “Narciso”, ¿acaso estoy invocando su cuerpo tendido en la frontera entre la tierra y el agua, o su imagen moribunda en su superficie, o las sombras pintadas de uno y otro en el lienzo de un Poussin o un Caravaggio, o la flor que perpetúa su recuerdo en la Naturaleza: mímesis entre el ser mismo, su metamorfosis y un nombre que sería a la vez el rastro escrito de una descripción y de una historia...? En los juegos de las fábulas y las alegorías sobre el origen de la pintura, entre el nombre y la imagen, ahí es donde me gustaría situar mi problema.

A decir verdad, al plantear el problema de la mímesis y de la descripción en los confines de los mitos del origen, parece que el poeta y el filósofo sean víctimas –como Narciso– de la fascinación de un doble deseo: el deseo de un lenguaje de palabras tan transparente al mundo de las cosas que la descripción, que sería su realización más perfecta o su fantasma, sería como el operador de una traducibilidad generalizada de las figuras ilustradas del cuadro en nombre de lenguaje. Pero este deseo tiene él mismo como condición a su otro, que se le parece como un hermano y también podría ser su reverso, el deseo de un cuadro tan transparente respecto al mundo sensible que su pintura sería la ensoñación en el espejo, el fantasma en el espejo del espejo, y la representación de la pintura sería, a su vez, la operación de una transposición generalizada de las cosas del mundo en imágenes pintadas; solamente inscribiría el retorno de las cosas que quedarían así apresadas en la trampa del lienzo y de la superficie pintada, ella misma ya trampa del lenguaje, red o malla de nombres: sueño o deseo de un doble intercambio, traducción, traslación, transposición donde la lógica y la economía de la mímesis del arte girarían en el mismo orden que la lógica y la economía de la descripción de la imagen, y lo inverso acaba siendo, en tales circunstancias, lo mismo: lógica y economía de lo mismísimo del lenguaje y de la imagen, por la doble gracia de la figura mimética de la pintura y del nombre descriptor que se limita a designar. Esta equivalencia coincide, de hecho, con un *intercambio* sin ganancias ni pérdidas y él mismo, a su vez, coincide con complejas lógicas y economías refinadas en el ámbito de las palabras y el lenguaje, así como en el de las cosas y las figuras cuya congruencia resultaría de una transacción final, de un último balance en el que los defectos y excesos de uno de los ámbitos se verían exactamente compensados por las ganancias y carencias del otro. En otras palabras, el deseo de transparencia de las imágenes con respecto a las cosas y de los nombres con respecto a las imágenes negaría una turbación central, radical en el espacio mismo de lo mismo donde parecen cumplirse las equivalencias entre unas y otros³.

En realidad, la mímesis pictórica trabaja en el lugar preciso donde se afirman irresistiblemente, al parecer, los productos de su poder y, con él, los productos de la lógica que la sustenta y de la economía que la articula.

Primera propuesta de este *organon*: el arte de pintar produce el doble de la cosa, un doble tan fiel y tan parecido que es la cosa misma, ahí sobre el lienzo. Y desde ese momento, como ya decía Platón y, tras él, Pascal, ¿por qué imitar? “¡Qué vanidad la de la pintura, que atrae la admiración por el parecido de cosas, cuyos originales no se admiran!”⁴. Inutilidad del arte que no vale nada por sí mismo... Pero sí, como escribía Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana*, la mímesis es una obrera menos avezada que la *phantasia*⁵, es quizás –segunda proposición del *organon* mimético– que no produzca el doble de las cosas y que su artefacto sea solo la imagen *más o menos* semejante; añadiéndose al modelo, ese artefacto lo reemplaza todo al desplegar en esta variación de la semejanza la variedad de sus recursos y sus efectos. El arte de la mímesis como arte, con todo el trabajo, toda la *techné*, toda la ciencia del arte, viene entonces, por una inocente magia, como Félibien le hace decir a la Pintura, a engañar a los ojos que creen ver en la pintura lo que no está allí, cosas, seres, movimientos, el viento y las nubes. El misterioso placer de la mímesis pictórica se cumpliría entonces en la representación. Pondría en juego sus efectos entre las dos propuestas contrarias y simultáneas de la misma lógica: entre una mimética que *se excede* en la potencia de los dobles y una mimética que *trabaja* las semejanzas y las desemejanzas a través de sus figuras. El engaño de los ojos no es lo mismo que el trampantojo; las apariencias que según Félibien la pintura despliega ante la mirada con su magia solo la engañan en la medida en que se admira el arte del pintor. No abusan de ella, a diferencia de esos “dobles” que el ojo encuentra a veces merodeando por los bordes de la representación, como se nos ha dicho, y que lo ciegan hasta el punto de querer tocarlos; la cosa misma adviene en la representación, se impulsa en la imagen para traspasar los límites de lo imaginario y de lo real: magia sin inocencia. La cosa en el trampantojo es un aparecido [*revenant*] que *recuerda* la inquietante y familiar extrañeza del ser en la representación pictórica, que presenta su feliz apariencia en el placer de las formas y los colores. Bien podría ser que lejos de encontrar la realización de sus fines en el trampantojo

³ Cf. Derrida, J., *La Dissémination* París, Le Seuil, 1972, p. 212. [Ed. cast. *La Diseminación*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 280].

⁴ Pascal, B., *Pensées* (40, éd. Lafuma), en *Œuvres complètes*, París, Seuil, 1963, p. 504. [Ed. cast. *Pensamientos* (40), trad. J. Llansó, Madrid, Alianza, 1996, p. 30].

⁵ Filóstrato el Viejo, *Vie d'Apollonios de Tyane*, 6, 19. [Ed. cast. *Vida de Apolonio de Tiana* (6, 19), trad. Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1992, pp. 365-368].

de los dobles, el arte de pintar mediante el gracioso juego de sus similitudes siempre algo desemejantes no tenga otro fin que conjurar, mediante la inocente magia de la representación, el inquietante retorno de los dobles, en la imagen, del ser innombrable, indescriptible porque su presencia nos saltaría los ojos⁶.

La segunda proposición del *órganon* mimético es, por lo tanto, propiamente la de la representación que viene en sustitución y suplemento de su modelo. Las similitudes disímiles que la caracterizan, su mayor o menor parecido, ponen en marcha el “re” de la representación entre la duplicación y la sustitución. Como señaló Platón, toda representación mimética es un ser menor en comparación con su modelo, pero lo que pierde en ser –ontológicamente– lo recupera pragmáticamente gracias a los recursos de su arte en cuanto a sus efectos sensibles y pasionales. Y sin duda, este juego de duplicación y sustitución disimula y suprime por olvido tanto el fantasma de una imagen que sería un doble de la cosa, como la de un nombre que sería la transparente descripción de la imagen.

En el diccionario de Furetière, de finales del siglo XVII, se encuentra en la entrada del verbo “representar” una notable tensión que pone en juego su significado: Representar significa, por un lado, sustituir un presente por un ausente –lo cual es, dicho sea de paso, la estructura más general de todo signo, ya sea de lenguaje o de imagen–, sustitución que se rige –naturaleza o convención– por una economía mimética: es la similitud postulada de lo presente y de lo ausente quien autoriza la operación de sustitución. Pero hay otro significado según el cual representar significa exhibir, mostrar, insistir, presentar, en una palabra, una presencia. Por tanto, es el acto mismo de presentar lo que construye la identidad de lo representado, aquello que lo identifica. Por una parte, una operación mimética que asegura el funcionamiento, la función, incluso la funcionalidad de un presente en lugar de un ausente. Por la otra, una espectacularidad, una auto-presentación constitutiva de una identidad, una auto-identificación que asegura un legítimo valor de belleza⁷.

En otros términos, representar significa presentarse representando algo, y toda representación, todo signo o proceso representacional comprende una doble dimensión –una dimensión reflexiva, presentarse; una dimensión transitiva, representar algo– y un doble efecto: el efecto de sujeto y el efecto de objeto. Los semánticos y pragmáticos contemporáneos los denominarán, y no por azar, “opacidad” y “transparencia”⁸. Ni que decir tiene que toda la fantasmática de la descripción y la mimesis se ha construido sobre la dimensión transitiva de la representación (representar algo) olvidando su opacidad reflexiva y sus modalidades (presentarse): una mimética de la imagen pictórica abre así el camino desde las palabras hacia las imágenes, porque las imágenes de las cosas (en pintura) son ya los nombres de las cosas (en lenguaje), porque una descripción nominal de las cosas ya está inscrita en la imagen. Los dos espejos del lenguaje y de la imagen se identifican inmediatamente en la obra de la pintura y todo el proceso de presentación no deja de empañar, de opacar estos dos espejos gemelos o, como decía Baudelaire, el amor de los amantes se agota en una contemplación extenuante.

Al trabajo de la transparencia mimética de la representación, mediante su opacidad reflexiva o presentativa, podría igualmente corresponderle el trabajo de la transparencia representativa del discurso descriptivo, mediante sus límites opacos. Después de todo, retóricos y teóricos del discurso han estudiado desde hace mucho tiempo, desde Gorgias hasta Fontanier, las figuras del discurso –hipotiposis, armonismo, *subjectio ad aspectum*, aliteración– que pintan las cosas de una manera tan viva, tan enérgica, tan animada que creemos verlas al oír las palabras. Pero, ¿acaso no es evidente que si las palabras pintan mostrando y si el lenguaje describe haciendo ver, esto no se debe más que a la fuerza que lo atraviesa y que las palabras articulan; las frases no informan sino por la carne de la voz, lo que Poussin llamaba, junto los teóricos italianos de la música del siglo XVI, el *sonido de las palabras* para formular la analogía con los modos propiamente pictóricos de los colores y de la disposición de las figuras⁹: por debajo y más allá de las palabras y las frases, la fuerza de esas figuras retóricas traza en el cuerpo de la obra pictórica tanto como en el del lenguaje la sintaxis opaca del deseo que anima al pintor o al orador y sus efectos patéticos cuyo lugar es el cuerpo del espectador y del oyente: ninguna descripción del lenguaje que se limite a la máquina mimética de la imagen logrará dar cuenta de estas fuerzas opacas de la presentación de la representación, donde toman *forma*, por sus efectos, las identificaciones imaginarias del sujeto.

Con estas figuras del discurso, cuya capacidad de descripción de las cosas del mundo, o de los artefactos del arte, reside, se entiende ya, por debajo del nombre y más allá de la enunciación de la frase, nos encontramos, me parece, del lado de las imágenes, con el ineludible modelo de análisis que Panofsky

⁶ Cf. Marin, L., «Imitation et trompe-l'oeil dans la théorie classique de la peinture au XVIIIème siècle», en *L'imitation, aliénation ou source de liberté*, ed. por L'École du Louvre, París, La Documentation française, 1985, pp. 181-195.

⁷ Furetière, A., *Dictionnaire Universel concernant généralement tous les mots français tant que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, Arnout et Reinier Lerris, La Haya, Rotterdam, Arnout y Reiniers Lerris, 1690, véase la entrada «représenter».

⁸ Récanati, F., *La Transparence et l'énonciation*, París, Le Seuil, 1979, pp. 31 y ss. [Ed. cast. *La Transparencia y la Enunciación*, trad. Cecilia E. Hidalgo, Buenos Aires, Hachette, 1981, pp. 27 y ss.]

⁹ Poussin, N., carta del 24 noviembre 1647, en *Lettres et propos sur l'art*, París, Hermann, 1964, p. 125. [Ed. cast. *Cartas y consideraciones en torno al arte*, trad. Lydia Vázquez, Madrid, Visor, 1995, p.112]

propuso para “la descripción y la interpretación del contenido de las obras de las artes visuales”¹⁰. Y topamos de inmediato con nuestro problema desde el primer nivel de funcionamiento del modelo, precisamente el de la descripción, el del sentido-fenómeno, el de una fenomenología. De entrada, Panofsky subraya que no existe “una percepción inmaculada” de una obra de arte, como diría Bourdieu¹¹, incluso si estuviera regulada por el *órganon* de la mimesis, o quizá precisamente porque lo está. Entre el cuadro y su espectador, su descriptor virtual, ya hay siempre, como suele decirse, el lenguaje, el tesoro de la lengua y sus recursos casi infinitos y el rumor de la reiteración, como diría Blanchot, de los discursos naturalizados de la *doxa*. El sujeto ve y no habla aún, aunque su mirada está prescrita y su descripción potencial está pre-escrita en el cuadro que contempla. Debido a la interiorización de los esquemas de la cultura como estructuras semánticas y sintácticas del idioma, la percepción de la cosa representada se conmuta con la cosa que representa y el nombre del referente real es sustituido por el nombre del referente pintado y, al mismo tiempo, se oculta lo que Aristóteles ya señalaba en las *Categorías*, a saber, que entre el caballo pintado y el caballo real, hay una simple homonimia¹², o lo que los lógicos de Port-Royal llamaban enunciado *figurativo*, [como cuando] se dice de un retrato de César que es César¹³.

Sin embargo, cualesquiera que fuesen las precauciones metodológicas y teóricas de Panofsky, se deduce que una descripción, lo que él denomina puramente descriptivo o puramente formal, queda excluida de la fenomenología de la obra pintada: “Una verdadera descripción puramente formal debería abstenerse de emplear nombres como «piedra», «hombre», «roca»”, simplemente porque el dispositivo mimético funciona perfectamente en la transparencia transitiva como para que las palabras, nombres sustantivos y nombres predicativos, no se impongan de inmediato, naturalmente en el discurso descriptivo, a riesgo de caer en el sinsentido si nos liberamos de ellos¹⁴. Es literalmente entonces cuando la obra propiamente dicha ya no quiere decir nada. Apreciamos perfectamente en el modelo panofskiano este proceso de ocultación de la carne opaca de la pintura, de sus trazos y manchas, de sus figuras y colores, cuando descubrimos que es en el tercer nivel, el de una filosofía de las formas simbólicas, denominado nivel iconológico, donde se reintegran esos elementos excluidos que, de manera muy significativa, Panofsky denomina *factores puramente formales*: –retorno de lo reprimido– estos factores, que habían sido descartados del nivel fenomenológico descriptivo por carecer ya de sentido, se convierten en “documento de un sentido homogéneo de una visión del mundo [*Weltanschauungssinns*]” y así cobran sentido porque construyen, por emplear la expresión del primer Panofsky, con los nombres del sentido-fenómeno y los saberes culturales del sentido-significado, el sentido esencial, el sentido de la esencia de una cultura¹⁵. Aunque, independientemente del alcance de la crítica que hagamos del modelo de Panofsky, no deja de ser cierto que el doble gesto que hemos intentado señalar de exclusión de “lo infra pre-iconográfico” y su reintegración como “supra post-iconográfico” que caracterizaba la descripción en el ámbito de una mimética transitiva de la obra de arte, no deja de ser cierto que este doble gesto conlleva una exigencia de interpretación que hay que tener en cuenta. Aun cuando se elaborasen las categorías fundacionales de una descripción debajo de los nombres de las cosas, a saber de la pintura como pintura, ¿sería aún necesario que el discurso resultante fuera tenido en cuenta por la historia y la teoría del arte, por una historia que tuviera como objeto no solamente la transparencia transitiva, sino también la opacidad representativa de la representación y sus efectos? Apreciarán ustedes que, en este punto, coincido con las preocupaciones de Oskar Batschmann; aunque debido a una teoría del arte que intentaría conceptualizar lo que Meyer Schapiro denominaba los aspectos no miméticos de la representación mimética, esto es, por decirlo en el lenguaje de Kant, la esfera trascendental de las condiciones de posibilidad de la mimesis del arte¹⁶.

No lancemos, pues, demasiado rápido contra el modelo de Panofsky la máquina de guerra de la pintura no figurativa, de la obra de arte llamada abstracta o informal, incluso si la historia de su surgimiento puede ser reveladora, si no de la superación, al menos de la complejización de dicho modelo. Permanezcamos todavía un momento en el campo de la representación que regula de manera compleja y evolutiva la lógica y la economía de la mimesis: intentemos incluso tomarle la palabra a la pintura, el nombre al cuadro. Transformemos en cuestión la pretensión de exhaustividad y objetividad implícitas en toda descripción del

¹⁰ Panofsky, E., «Contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu», en *La perspective comme forme symbolique*, trad. por G. Ballangé, París, Minuit, 1976, pp. 235-255. [Ed. Alem. «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst» (*Logos*, 21, 1932, pp. 103-119), en *Deutschsprachige Aufsätze II*. Berlín: Akademie Verlag GmbH, 1998, pp. 1.064-1.077]

¹¹ Bourdieu, B., *La distinction*, París, Minuit, 1979, p. 73. [Ed. cast. *La Distinción*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1998, pp. 65-66]

¹² Aristóteles, *Categorías*, I,1. [Ed. cast., *Tratados de lógica (Organon) I*, trad. Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Gredos, 2014, p.23]. Aquí la cita de Marin no se refiere a ninguna edición, así que la he dejado tal cual.

¹³ [Antonine Arnauld et Pierre Nicole], *Logique ou l'Art de Penser*, París, Desprez, 1683, pp. 204-205: «Et ainsi l'on dira sans préparation et sans façon d'un portrait de César, que c'est César». [Ed. cast. *La lógica o el arte de pensar*, trad. Guillermo Quintás Alonso, Barcelona, Alfaguara, 1987, p. 213]

¹⁴ Panofsky, E., «Contribution au ...», op. cit., p. 236. [Ed. Alem., p. 1.065]

¹⁵ *Ibidem*, p. 252. [Ed. Alem., p. 1.074]

¹⁶ Schapiro, M., «On some Problems in the Semiotic of Visual Art, Field and Vehicle in Image-Sign», en *Semiotica I*, 3, 1969, pp. 223-242. [Ed. cast. «Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículos de las imágenes-signos», (1969), en *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 25-54]

cuadro pintado. Introduzcamos como problema su ficción y como herramienta de análisis el fantasma de su deseo. En resumen, planteemos y replanteemos la pregunta ingenua: ¿todo el cuadro, todo lo que hay en el cuadro se ofrece al nombre?

Para tratar este tema, evocaré un cuadro de partida: la *Vanitas* (o *Memento Mori*) de [Philippe] Champaigne, en Museo de Le Mans. La perfecta legibilidad de la obra está en perfecta consonancia con la pregnancia de su visibilidad: sobre una mesa de piedra, tres objetos pintados, colocados uno al lado del otro: un jarrón de cristal a la izquierda con un tulipán, una calavera en el centro, un reloj de arena a la derecha. El cuadro no solo es en sí mismo la representación exacta de tres objetos pintados, sino que es también la representación al poner a la vista la lista de nombres que los designan: paradigma visual de la lista de nombres que, con razón, Philippe Hamon propone como paradigma “teórico” de la descripción realista (y, a este respecto, no olvidemos que Champaigne es flamenco). La mesa de piedra que sostiene los tres objetos para ponerlos a la vista al mismo tiempo que exponerlos al lenguaje podría incluso considerarse como la visualización de la sucesión lineal de los nombres que los describen, lista visual y nominal que encontraría el centro estructural de su sucesión en un nombre y un objeto, la calavera que es su centro¹⁷.

La red de nombres en lista descriptiva lanzada sobre el cuadro de Champaigne –pues ya estaba escrita allí mediante una mimesis exacta– según el modelo panofskiano nos devuelve a la captación de nuestra mirada y de nuestro lenguaje el todo del cuadro. Sin duda, podríamos ampliar la lista a tres nombres, de predicados clasificadores y modificadores, predicados, predicados de predicados que desarrollarían, mediante encajes sucesivos, la transitividad representativa, de la generalidad de los nombres a la particularidad de su capacidad de designación para extender así la identificación de la figura pintada en su individualidad hasta el nombre propio de aquel a quien representa, desembocando en el nombre del cuadro, ese *Memento Mori* de Champaigne del Museo de Le Mans. ¿Nuestra red nominal de lista descriptiva de mallas tejidas, cada vez más finas, en un cuadro de envoltura cada vez más ceñida, nos devuelve todo el cuadro en su nombre? Pregunta: ¿qué decir del fondo del que sobresalen las figuras, sobre el que los nombres figurados y las figuras nombradas se desprenden uno tras otro? ¿Qué decir del fondo que *las hace* desanudarse en una lista figurada, lista que no funciona más que como figura de lista por él, él que las presenta como tales? Un fondo negro. De acuerdo, pero ¿qué representa ese fondo negro? Nada. Sin duda puedo nombrarlo, nominalizando “nada” como “la nada”: un nombre que no nombra, que no es más que un nombre: nombre de lo innombrable, lugar de borradura de la lista, pero cuya anulación es en cierto modo la condición de su producción visual y verbal; una nada que es un resto; un resto que excede el poder de nombrar, pero donde ese poder encuentra su impulso.

Aunque si este fondo no representa nada, se presenta en contraste como nada; se presenta no como representante de algo: se presenta. Es en su auto-presentación donde el cuadro de Champaigne puede representar con tanta fuerza los tres objetos que representa para su inmediata traducción en una lista de nombres. En otras palabras, la mirada descriptiva asiste a la escisión entre opacidad y transparencia. La reflexividad del signo representacional está, en cierto modo, teórica y prácticamente separada de su transitividad; así tal vez se inicie en esta síncope el camino hacia un sentido más elevado, más allá de la iconografía, pues se abre por debajo de lo preiconográfico.

Este fondo innombrable, ¿de qué es fondo? ¿De los tres objetos que la representación en pintura da a ver y a leer? ¿O acaso es el fondo del cuadro en sí, el fondo soporte del fondo representado sobre el que las tres figuras se alzan para ser vistas accediendo al lenguaje? Sin duda, lo uno y lo otro. La síncope de la opacidad y la transparencia se convierte *allí*, en ese lugar de la obra, en la fusión ambivalente del fondo y la superficie, del cuadro y la representación, conversión histórica –si así puede decirse– de la representación en pintura.

Ciertamente, al pronunciar este discurso, *describo*, pero en la descripción que produzco trabaja la economía mimética que, sin embargo, regula transitivamente –y con qué poder– la representación que describo. En el mismo esfuerzo del discurso descriptivo por “adherirse” lo más posible a la mimética transitiva de la representación, la mirada descriptiva se ha visto obligada a elaborar, para este cuadro, nombres-categorías que resultan ordenar la lista de aquellos que la mirada perceptiva produjo inmediatamente al transformar las síntesis de los objetos de su experiencia en re-conocimiento de los nombres que esas síntesis significan: jarrón de cristal, tulipán, calavera, reloj de arena. Estos nombres-categorías (o conceptos) –“soporte-fondo”, “superficie-plano”, “borde-reborde”, “no figural-figura”, etc.– teniendo en cuenta, en el lenguaje, las partes de la representación que surgen ante la mirada perceptiva sin poder ser nombradas inmediatamente, estos conceptos intentan articular, *en el discurso del conocimiento*, no una inefabilidad de la pintura, sino solamente la opacidad de la presentación de la representación. Intentan construir las modalidades específicas de las relaciones –es decir, de las fuerzas y sus efectos– que vinculan reflexividad y transitividad: recubrimiento, ocultación, confusión, síncope, conversión, sustitución, ambivalencia, etc.

¹⁷ Hamon, P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, París, 1981. [Ed. cast. *Introducción al análisis de lo descriptivo*, trad. Nicolás Bratosevich, Buenos Aires, Edicial, 1991]

Es el espacio de estas relaciones y sus modalidades, campo de efectos de fuerza, lo que podría entonces formalizar, en una teoría y práctica de la descripción, lo que yo llamaría los marcadores de virtualidad –a la vez posibilidad lógica y potencia dinámica–: no figural o figura, sino figurabilidad; no nombre o enunciado, nominación o enunciación, sino nominabilidad, enunciabilidad. En resumen, se trataría de reconducir la descripción a la descriptibilidad, la visión de la imagen a la visibilidad, su lectura a la legibilidad: proceso y no sistema; dinámica estructural y no estática tabular: en pocas palabras, se trataría de encontrar en un aristotelismo generalizado los medios conceptuales de una descripción que pudiera considerar todo el campo entero de la mimética pictórica para hallar y observar en tal campo las huellas y los efectos de las fuerzas que en él actúan y de las él mismo sería a menudo una poderosa negación.

Dejemos por un momento el *Memento Mort* de Champagne para pasar a un texto que cuestiona con más fuerza de la que yo podría ofrecer, aunque desde otro ángulo, la descripción mimética y la mimesis transitiva. Tomemos esta reflexión de Pascal: “Una ciudad, un campo, de lejos es una ciudad y un campo, pero a medida que uno se aproxima son casas, árboles, tejas, hojas, hierbas, hormigas, hasta el infinito. Todo ello se encierra bajo el nombre de campo”¹⁸. Sustituyamos, para jugar al juego de la mimesis en pintura, esta ciudad, este campo, por ese cuadro holandés contemporáneo de la época en que Pascal escribía esta reflexión, y todos los elementos del problema que nos planteamos se encontrarán reunidos, la mimesis en la pintura y la descripción en el lenguaje. En su brevedad incisiva, el pensamiento de Pascal reproduce el gesto verbal de la descripción pura; el esquema estructural explotado por los procesos racionales del conocimiento y el modelo de la descripción como meta-clasificación (según Philippe Hamon) son producidos, unificados en una secuencia que, mediante el juego combinado de clasificadores y modificadores, conduce de lo general a lo particular: la descripción subordina una lista predicativa cada vez más tupida a una unidad global: un nombre que vale por todos los nombres al subsumir un número determinado de formas (casas, árboles...). Una vez realizada su conversión (mediante la mimesis y la nominación) en las cosas correspondientes, es lícito descomponer estas últimas a su vez en sus partes constituyentes, tejas, hojas, hierbas... La teoría de la descripción, mediante este juego de engranajes jerárquicos, mediante el juego de los componentes y los integrantes que, según Benveniste, instituye la jerarquía estructural del propio lenguaje, busca construir la enunciación nominal de una individualidad, un nombre propio que, en el cuadro, es Delft: nombre de una ciudad singular y nombre de ese cuadro... o, en el pensamiento de Pascal, una ciudad, un campo: perfecta reversión de la mimesis y de la descripción, de la imagen mimética (de la pintura) y del nombre propio (nombre de la ciudad y del campo) –y nombre del cuadro que los representa a la perfección.

Ahora bien, es precisamente esta teoría la que Pascal cuestiona en su propia construcción: él pone en cuestión una teoría de la descripción que “realizaría” o reificaría en las cosas o en sus imágenes miméticas, en su proceso de constitución, la jerarquía estructural del lenguaje, como concepto construido y no como funcionamiento de uso. Y esto, situando en el punto de partida lo que el proceso de descripción pone en la llegada: “una ciudad, un campo es una ciudad un campo”. Cuestiona así el “es” que consagra la reversión inmediata de la imagen mimética y del nombre que la nombra. Lo pone en cuestión, utilizando el propio proceso de la descripción al construir el nombre que subsume la lista, pero invirtiendo su orientación. El nombre propio, descriptor exacto de una exacta mimesis reproductora de las cosas, Delft, una ciudad, un campo, lejos de ser el designador rígido de una descripción definida, de un “*mimema*” copia fiel, es solamente la envoltura habitual y gastada de una infinidad. Es mejor que nada: esta nos permite hablar de las cosas a los demás y ser comprendidos... El nombre descriptor designador en el que la cosa es un nombre, la imagen nominal en la que el nombre es una cosa, el nombre-imagen, por decirlo brevemente, es un circunstancial de infinidad, de una infinidad de listas de nombres encajadas unas dentro de otras: lo que significa que los encajes clasificadores y las listas se interrumpen y que pronto ya no habrá más nombres; que las figuras y las partes de las figuras pronto se confunden y que pronto ya no habrá más imágenes. Al silencio y a la síncope del discurso, responde como un eco –por así decirlo– lo informe de la imagen, la síncope de la figura. Este movimiento hacia la nada de lo decible, la escritura de Pascal lo significa, precisamente, en el sintagma de su enunciación: “Una ciudad, un campo de lejos es... pero, a medida que nos acercamos, son...”. El verbo “ser”, que marca el intercambio entre el nombre y la imagen está, en la enunciación, anticipadamente determinado por los sucesivos enunciados del movimiento: desde lejos, desde cerca. Se pone en estado de flujo. Con este movimiento de aproximación en el espacio y el lenguaje, que es también un movimiento de aproximación en la percepción y el conocimiento, lejos de precisarse y formarse, son las equivalencias, los reconocimientos identificadores los que entran en estado de fluidez, estado que es, según Benveniste, la traducción exacta del nombre “ritmo” en griego¹⁹.

¹⁸ Pascal, B., *Pensées*, op. cit., p. 508. [Ed. cast., p. 39].

¹⁹ Benveniste, E., «La notion de «rythme» dans son expression linguistique», en *Problèmes de Linguistique générale*, I, París, Gallimard, 1966, pp. 327-335.

La mirada donde el sujeto descriptivo emerge es el ritmo. El sujeto está en estado de flujo, tal y como lo entendió admirablemente Montaigne: “Me pinto a mí mismo [...]. No pinto al ser, sino el tránsito”²⁰.

Para responder a las necesidades de nuestro análisis, habíamos sustituido al principio el paisaje que Pascal contempla idealmente por un cuadro de paisaje holandés. De lejos, Delft es una ciudad, una campiña, de lejos, desde lo alto de esta colina donde se situó el pintor –pienso aquí en algunos análisis de Svetlana Alpers en su hermoso libro *The Art of Describing*²¹–; de lejos, a cierta distancia del cuadro, donde se situó el espectador-descriptor, es Delft. Pero, ¿queréis describir definitivamente, ver exactamente? Acercaos, no dejéis de acercaros, son casas, tejas, hierbas, hormigas... que vuestra mirada, ya sea la de un miope, la de un hipermetrope... ya no son tejas, hierbas, hormigas las que llenan las listas de predicados del nombre..., sino pequeñas gotas de rojo, verde y blanco, grandes empastados azules y amarillos, fondos lisos untuosos, paños, un pequeño paño amarillo, cortos achurados de color..., lo informe en instancia de figurabilidad, todo el trabajo de las pinceladas, las cerdas del pincel, los gestos de la mano, el cuerpo del pintor en pintura, y es en este placer del ojo donde cobran impulso todas las derivas de un *imaginario teórico* de los límites del que encontraríamos bellos ejemplos en Plinio –sí, en Plinio– evocando la línea de Parrasio que “debe envolverse a sí misma y terminar de modo que deje adivinar otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta”²². También habría que citar a Vasari y a Dolce hablando del viejo Tiziano. Placer de la pintura, que también puede ser un momento de júbilo del lenguaje, que se nutre del tesoro casi inagotable de las palabras y las figuras. Y aquí habría que citar de nuevo a Diderot o a los Goncourt hablando de Chardin. Escúchenlos en este pasaje que merecería un largo y preciso análisis:

Es un vaso de agua entre dos castañas y tres nueces... mírenlo un buen rato y luego retrocedan unos pasos. El vaso gira, es vidrio, es agua (y ya no un vaso de agua), es *el color sin nombre* creado por la doble transparencia del recipiente y del contenido. En la superficie del agua en el fondo del vaso, es el mismo día el que tiembla y se ahoga. Las gamas más tiernas, las variaciones más sutiles del azul al tornarse verde, una modulación infinita de un cierto gris glauco cristalino y vidrioso, un toque por todas partes quebrado, destellos que se despiertan en las sombras, plenas luces colocadas como con el dedo en el borde del vaso, eso es todo lo que se ve al acercarse al lienzo.²³

El lenguaje intenta así decir a través de su placer, el placer del ojo enfrentándose al “muro de pintura” que era la obra maestra desconocida de Frenhofer, una lista de palabras proliferante hasta el infinito de los recursos del vocabulario. Recuperad vuestro lugar de lejos... todo ese infinito, indeterminable por el lenguaje y que se limita a imitar (a reflexionar sobre su orden), todo ese infinito se envuelve bajo el nombre de Delft, un vaso de agua, dos castañas y tres nueces, bajo la exacta imagen mimética: transparencia transitiva, envoltura de la opacidad presentativa donde se descubre un proceso de diferenciación infinita en el transcurso de la cual lo real acaba faltando al dispositivo mimético que regula la representación (representar cualquier cosa, lo real) y la significación (no digo el sentido), al dispositivo descriptivo que articula su enunciación (nombrar la cosa).

“De lejos... pero a medida que nos acercamos”. La opacidad representativa de la representación mimética aparece en el movimiento de una posición del sujeto que mira, descriptor virtual, en la variación entre lo cercano y lo lejano del cuadro: mejor aún, el sujeto observador-descriptor no se identifica, no se presenta como potencia de mirada y de descripción si no es en esta oscilación entre lo lejano y lo cercano; aparece como el efecto de un flujo, de un ritmo, un estado de fluidez que es la dimensión originaria de la forma, flujo que ni el nombre ni la figura podrían detener para producir el concepto o dar el tema²⁴. Ese poder fluctuante subyace a todo lo que ha podido decirse y repetirse sobre la pintura moderna, desde Cézanne y Manet, la dura prueba de lo indecible y lo innombrable que se ha llevado a cabo en los discursos sobre pintura moderna, porque al proponerse ella misma la exploración creadora de las condiciones de posibilidad de la representación, al trabajar en lugar de la síncope de la opacidad y la transparencia, se aislaba de todo lo que la predisponía al lenguaje, se suprimía ese núcleo verbalizable, descriptible que la imagen y la figura hacían emerger en la materialidad de la pintura. Todo este alejamiento de la pintura moderna de los lenguajes se situaría, mediante una teoría de la descripción más rigurosa, en una construcción teórica más exacta y precisa, y en una práctica de análisis más atenta a la representación en la pintura.

²⁰ Montaigne, «Au lecteur» y «Du repentir», en *Les Essais*, París, Gallimard, 1946, p. 26 y p. 779. [Ed. cast. «Al lector» y «El arrepentirse» en *Los ensayos*, trad. J. Bayod Brau, Barcelona, Acantilado, 2007, pp. 5 y 1.202].

²¹ Alpers, S., *The Art of Describing. Dutch Art in the XVIIth Century*, Chicago University Press, 1983, en particular «The Mapping Impulse in Dutch Art», pp. 119-168. [Ed. cast. *El Arte de Describir. El Arte Holandés en el siglo XVII*, trad. Consuelo Luca de Navarro (Buenos Aires: Ampersand, 2016), pp.215-280]. Cf. Marin, L., «In Praise of Appearance», *October MIT Press* no. 37 (1986): pp. 99-112.

²² Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 68. [Ed. cast. *Textos de Historia del Arte*, ed. Mª Esperanza Torrego, Madrid, A. Machado Libros, 2001, p. 94]. Cf. J. Pigeaud, «La rêverie de la limite dans la peinture antique», en *Pline l'Ancien, témoin de son temps, Convent Pliniani Internationalis*, (Nantes, octubre 22-25, 1985), Salamanca, Universidad Pontificia, 1987 pp. 413-430.

²³ Jules y Edmund Goncourt, *L'art du XVIIIème siècle et autres textes sur l'art* (1875), París, Hermann, 1967, pp. 83-84.

²⁴ Maldiney, H., *Art et existence*, París, Klincksieck, 1985, p. 32.

“De cerca... de lejos”, me gustaría, para concluir, proponerles dos imágenes que he extraído de la obra de Leonardo da Vinci. De cerca, demasiado cerca, este detalle de la cabellera del *Retrato de Ginevra de' Benci*; de lejos, desde muy lejos, este dibujo de un *paisaje del Diluvio*²⁵. Muy de cerca, no hay forma más exacta de describir los rizos pintados de Ginevra que “decir” los remolinos de las fuerzas elementales desatadas por Dios o la Naturaleza sobre el mundo. De lejos, desde muy lejos, no hay forma más exacta de “decir” los flujos y remolinos del agua celeste que describirlos como rizos de cabello, gloria de la cosmética. Gombrich lo ha analizado admirablemente²⁶. Para un ojo que fuese el de Dios, muy alto, muy lejano, la representación de la catástrofe cósmica es precisamente una cabellera de mujer. Para un ojo que fuera el de un insecto, el de la hormiga de Pascal, muy de cerca, la imagen de un rizo de cabello es exactamente el remolino del diluvio. El discurso que se esforzase hasta este punto en decir, en describir la opacidad de la presentación en la transparencia mimética –como nos lo proponen este dibujo y esta pintura de Vinci– conjugaría hasta la exactitud de los reconocimientos visuales y la precisión de los nombres, hasta las homologías de lo mismo y las semejanzas, el resplandor fulminante de las metáforas del poema, las imágenes apocalípticas de una revelación, las heterologías de las metamorfosis diferenciadoras y de los contrarios figurables.

Mimesis-descripción; palabra-imagen: es un inmenso programa de investigación y de trabajo que nuestra conferencia ha abierto, cuya amplitud y riqueza se deben, me parece, al tema problemático que nos ha reunido: el tema de las fronteras y de los bordes, los límites y las interfaces que nos obligan necesariamente a abandonar las seguridades disciplinarias, las homogeneidades y las regularidades del ámbito para intentar mantener el discurso plural de las heteronomías de funcionamiento, las transgresiones y las mezclas sin que nunca sean olvidados el rigor de la teoría y la precisión de los métodos por la sencilla razón de que los bordes y los límites de la mimesis y de la descripción, de la palabra y la imagen, siempre se sitúan de manera singular en los tiempos de la historia y los lugares de la cultura: no hay otra manera de describirlos con exactitud –de describir los efectos de estas fuerzas que atraviesan estos límites y que estos límites mantienen y articulan– que ser historiador y antropólogo o sociólogo de esos momentos y esos lugares, un historiador, un antropólogo, un sociólogo que sería tanto más historiador, antropólogo o sociólogo cuanto más observara las obras de arte, cada una de ellas, sus series, sus conjuntos con la mayor atención, cuanto más describiera con la más rigurosa fascinación, de cerca para conocerlas mejor, de lejos, los efectos sensibles y patéticos en sus modulaciones históricas y culturales.

Traducción de Sofía Camarero y Daniel Lesmes



Fig. 1. Philippe de Champaigne, *Vanitas*, 1646, Museo de Tessé, Le Mans

²⁵ Leonardo da Vinci, *Studi di natura della Biblioteca reale nel castello di Windsor*, ed. C. Pedretti, Milán, Barbera, 1982. [Ed. cast. *Leonardo da Vinci: estudios de la naturaleza en la Biblioteca Real del castillo de Windsor*, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1987]

²⁶ Gombrich, E., «Les formes en mouvement de l'eau et de l'air dans les carnets de Léonard de Vinci», en *L'Écologie des images*, París, Flammarion, 1983, pp. 177-219. [Ed. cast. «La forma del movimiento en el agua y el aire», en *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. Antón Dieterich, Madrid, Alianza, 1982, pp. 85-113]



Fig. 2. Johannes Vermeer, fragmento de la Vista de Delft, c. 1660-1661, Mauritshuis, La Haya



Fig. 3. Leonardo da Vinci, detalle del Retrato de Vinevra de'Benci, c. 1470, National Gallery, Washington

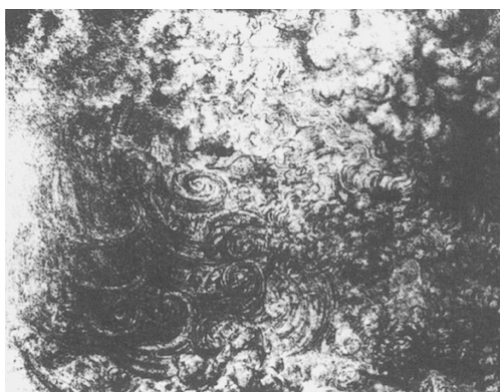


Fig. 4. Leonardo da Vinci, Diluvio, c. 1517-1518 RL 12384, Castillo de Windsor