



Fantasmas mudos: una nota sobre la pintura

Miloš Ćipranić¹

Recibido: 02 de septiembre de 2018 / Aceptado: 07 de mayo de 2019

Resumen. El mutismo y la visualidad son dos elementos básicos de la estructura eidética de los cuadros. En la teoría del arte europea, desde Platón hasta Ortega y Gasset y Merleau-Ponty, existe una ambivalencia en la valoración de estas dos propiedades elementales de la obra pictórica. Por un lado, el cuadro se subestima en tanto que entidad visual –frente a otras formas de expresión y comunicación– porque no puede hablar. Por otro lado, en su silencio se reconoce un cierto espacio de lo visible que el lenguaje verbal no puede abarcar por completo. Finalmente, si el mutismo visual es una característica fundamental de las imágenes pictóricas, surgen las preguntas acerca de cómo confirmar con certeza qué es lo que estas imágenes significan y cómo construir un discurso filosófico sobre esta suposición.

Palabras clave: pintura; mutismo; visualidad; Platón; Ortega y Gasset; Merleau-Ponty.

[en] Mute Phantoms: a Note on the Painting

Abstract. Mutism and visuality are two basic elements of the eidetic structure of paintings. In European art theory, from Plato to Ortega y Gasset and Merleau-Ponty, there is an ambivalence in the valuation of these two elementary properties of the pictorial work. On the one hand, the painting is underestimated as a visual entity – in front of other forms of expression and communication – because it cannot speak. On the other hand, in its silence a certain space of the visible is acknowledged that verbal language cannot fully encompass. Finally, if visual mutism is a fundamental characteristic of the pictorial images, questions arise about how to confirm with certainty what these images mean and how to construct a philosophical discourse on this assumption.

Keywords: painting; mutism; visuality; Plato; Ortega y Gasset; Merleau-Ponty.

Cómo citar: Ćipranić, M. (2019) “Fantasmas mudos: una nota sobre la pintura”, en *Escritura e Imagen* 15, 345-355.

¹ Instituto de filosofía y teoría social
Universidad de Belgrado
milos.cipranic@instifdt.bg.ac.rs

En la teoría del arte europea, de la antigüedad a la modernidad, el mutismo y la visualidad como propiedades eidéticas inseparables de las imágenes pictóricas fueron interpretadas de forma diversa y, a la vez, opuesta. De Platón a Ortega y Gasset y Merleau-Ponty, las posiciones filosóficas establecidas frente al hecho innegable de que lo pictórico no puede hablar, y que originalmente ofrece su significado en el espacio de lo visible, resultan *ambivalentes*. ¿Son estas características negativas o positivas? ¿Ponen de relieve una virtud de la pintura como un modelo peculiar de la producción artística o, por el contrario, señalan una desventaja? La forma muda y visual del cuadro condicionó tanto la posición que ocupa la pintura en su relación con otros tipos de arte (especialmente con la literatura – prosa o poesía), como el estatus general de modo de expresión no verbal frente a la forma lingüística de comunicación. La visualidad silenciosa de lo pictórico promovió discursos vacilantes, desde los que degradaban esta cualidad fundamental del arte pictórico a aquellos que la elogiaban como una propiedad específica y única.

Ya en la etapa de la descripción pre-teórica –antes de entrar en las diversas ontologías de la imagen artística– es posible observar el mutismo visual de la obra pictórica como su estructura esencial. Todo lo demás sería una superestructura que se erige sobre el hecho evidente de que los signos pictóricos no pueden ni confirmar ni refutar verbalmente lo que se reseña sobre su contenido. Sin aceptar y apreciar las propiedades eidéticas de los cuadros, es imposible forzarlos a “hablar” por medio de un impulso fenomenológico-vitalista. Desde este punto de vista, la tarea del discurso sobre este arte, de hecho, consistiría en la desmutización de las imágenes pictóricas.

En sus diálogos, Platón comprendía el mutismo y la visibilidad (o la fantasmaticidad visual) como dos aspectos fundamentales de la pintura. La filosofía del arte de Platón fue decisiva para la formación de teorías artísticas europeas y marcó irreversiblemente el desarrollo histórico-filosófico del discurso sobre el arte pictórico y sus principales categorías y conceptos, sea a través de su aceptación o su rechazo. La reflexión sobre estos dos elementos básicos de la estructura eidética de los signos pictóricos adquirirá sus expresiones desarrolladas, o su repercusión, en los trabajos de José Ortega y Gasset y Maurice Merleau-Ponty. La cuestión cuyo análisis filosófico comenzó en Atenas en el siglo IV a. C., durante el siglo XX será vehementemente tematizada en Madrid y París. Su actualización en dos extremos de un gran intervalo temporal indica que este tema es inevitable en cualquiera argumentación verdaderamente cabal sobre las imágenes artísticas.

En la obra de Platón, hasta el *Político* o las *Leyes*, se menciona la pintura, a veces de forma breve y en otras ocasiones más extensamente. Este hecho demuestra que el filósofo, durante toda su vida, estuvo fascinado por el arte de pintar o, cuando menos, entendió que se trataba de una disciplina que merecía su espacio en las discusiones intelectuales y que exigía una tematización seria.

Tanto José Ortega y Gasset como Maurice Merleau-Ponty pueden ser calificados realmente como filósofos de la pintura. Para ellos, este arte no resultaba un tema esporádico de reflexión. No se trataba de un asunto meramente secundario y marginal en su trabajo teórico. Que ambos autores eran verdaderos filósofos de la pintura no solamente se demuestra por el gran número de estudios que escribieron sobre este tipo de arte sino también por el siguiente dato significativo. El último texto de Ortega y Gasset publicado en castellano fue su «Introducción» a *Velázquez* de 1954, mientras que «El ojo y el espíritu» apareció el mismo año en el que fallece Merleau-Ponty (1961). El hecho de que los últimos años de sus vidas lo dedicaran a

la escritura sobre el arte visual indica de manera suficiente cuánta importancia daban a este tema. Desde el principio hasta el final de sus travesías filosóficas, la producción de forma recurrente de textos sobre la institución del arte pictórico muestra que no significaba para ellos solo un terreno, entre muchos, en el que se suele manifestar y promover posiciones teóricas.

Considerándolo esencialmente, el arte de pintar es una producción de entidades visuales. El cuadro se ve. El asunto mostrado en él está creado en su dimensión visible, a través de “figuras y colores”. Cuando explica la apariencia de los objetos imitados en este arte, Platón a menudo usa la frase *chrōmata kai schēmata* (*Crat.* 431c, 432b, *Respubl.* 601a, *Leg.* 668e-669a). La frecuencia de la repetición de este sintagma indica no solo el proceso estilístico del filósofo, sino también la importancia que concede a estos elementos cuando reflexiona sobre la esencia de la obra pictórica. Los colores y las figuras aparecen como fantasmas visuales de los entes imitados. La formulación “fantasmas visuales” no es una redundancia, porque hay artes que producen también “fantasmas sonoros” u orales que se mencionan en *Sofista* (234c). Por lo tanto, basándose en los diálogos de Platón, es posible constatar la diferencia entre las artes que se dirigen principalmente al sentido de la vista y aquellas que se dirigen al sentido del oído (cf. *Hipp. Mai.* 298a). Esta distinción siempre debe tenerse en cuenta, y no es fútil, porque, por lo general, uno prefiere creer en lo que oye sobre un cuadro en vez de tratar de observar directamente lo que se muestra específicamente en él.

Platón enlaza más de una vez la pintura con espectros visuales de objetos reales. En el *Sofista*, la imagen pictórica se relaciona con el *phantasma* (236b), y en la misma obra un método radical óptico en este arte será designado como *technē phantastikē* (236c). Hablando fenomenológica y neutralmente, es decir, más allá de la consideración de las consecuencias que esta determinación tendrá respecto a la pintura en el marco del sistema ontológico platónico, por ahora es importante enfatizar que el filósofo ateniense advierte la fantasmaticidad visual como una propiedad fundamental de los cuadros artísticos. Ya en el capítulo X de *República*, el arte de pintar *expressis verbis* se define como la producción de los *phantasmata*:

- Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?
- De la apariencia. (598b)²

Por lo tanto, “*phantasmatos, ephē*”, revela una respuesta inequívoca a la pregunta planteada. José Ortega y Gasset en su “Ensayo de estética a manera de prólogo” definirá el arte como una creación de objetividades fantasmáticas (“*El arte es esencialmente irrealización.*”³). A pesar del estatus de objetos imaginarios de las obras artísticas, por medio de ellas se ejecuta la expansión efectiva del mundo a través del acto de superar sus fronteras reales. Posteriormente, Ortega y Gasset también seguirá desarrollando la tesis sobre la obra de arte como un espectro en sus reflexiones particulares sobre la pintura. Hablando de las figuras de la pintura pictóricamente

² Platón, *República*, en *Diálogos*, vol. IV, trad. por C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986, p. 462.

³ Ortega y Gasset, J., «Ensayo de estética a manera de prólogo», en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Taurus / Fundación José Ortega y Gasset, 2004, p. 678.

auténtica, las describirá como “puros espectros visuales, la realidad como auténtico fantasma”⁴. La espectralidad de los cuadros artísticos no coincide con el efecto de ilusión óptica momentánea y no corresponde al estado de alucinación del observador, pero esto significa que los objetos irreales de este arte contienen originalmente, antes que todos los demás, el aspecto visible de la apariencia, firmemente cimentado en su base material.

De manera semejante, en el ensayo de Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, se expone que el cuadro concede a la mirada “la textura imaginaria de lo real”⁵. En lugar de la duplicación de la realidad, se hace la reducción en uno de sus aspectos, cuyo contenido no es evidente por sí mismo, y donde un acto reductivo pictórico no implica la disminución de lo que es. Para Merleau-Ponty, el cuadro tampoco representa un déficit de lo real. Más bien indica el enriquecimiento espectral del mundo a través de la restitución de su dimensión visual. Por medio de la transformación del ser en su acontecimiento visible, el pintor transmite de antemano fantasmas normalmente invisibles.

Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la indagación no son en absoluto seres reales: igual que los fantasmas no tienen una existencia más que visual. [...] Lo visible en sentido profano olvida sus premisas, reposa sobre una visibilidad entera que ha de ser recreada y que libera los fantasmas cautivos en él.⁶

Parece innecesario añadir que todas las simetrías o las coincidencias observadas en cuanto a la interpretación de la naturaleza del cuadro y el arte pictórico en Ortega y Gasset y Merleau-Ponty no nos permiten confirmar la identidad de sus posiciones teórico-artísticas. Al contrario. La reunión que tuvieron en septiembre de 1951, dentro de las *Rencontres internationales de Genève*, mostró posibles puntos donde sus filosofías podían separarse.⁷ Sin embargo, cuando se habla de la cuestión de la determinación de las propiedades fundamentales de este arte, existen coincidencias significativas entre los dos filósofos. En la conferencia en Ginebra, Merleau-Ponty y Ortega y Gasset hablaron también sobre la civilización griega como origen de Europa, los fantasmas, el arte de pintar, la cuestión del mutismo con respecto a la percepción y la denominación de cosas previamente desconocidas, etc.

La orientación general de la pintura, que se puede indagar dentro de la red compleja de su historia, incluyendo oscilaciones épocas, dilemas y giros, testimonia el esfuerzo constante de los pintores por comprender el cuadro artístico como un objeto espacialmente condicionado. Ortega y Gasset en el ensayo «Sobre el punto de vista en las artes» y Merleau-Ponty en los ensayos «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» y *El ojo y el espíritu* ven la génesis de la pintura de Europa Occidental como un proceso de espectralización de los cuadros. A pesar del hecho indudable de que la pintura, desde sus comienzos, consistía en un arte que se dirigía a los ojos, era necesario cierto transcurso histórico del tiempo para que encontrara la esencia pura de su apariencia óptica. La imagen pictórica es primordialmente una entidad visual y

⁴ Ortega y Gasset, J., *Velázquez* (1943), en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Taurus / Fundación José Ortega y Gasset, 2004, p. 641.

⁵ Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, trad. por A. del Río Herrmann, Madrid, Trotta, 2013, p. 25.

⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁷ Griaule M. et al., *La connaissance de l'homme au XX^e siècle*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951. Consultar especialmente la discusión tercera (14 de septiembre), pp. 279-301.

precisamente en ella habría que llevar hasta el extremo las potencialidades únicas del mundo visible y aprovecharlas plenamente. La liberación de la pintura de elementos inmanentemente redundantes se manifestó como una superación gradual de la idea de mostrar objetos en su cualidad táctil. Dado que el sentido del tacto no es aquel sentido que originalmente pertenece al campo de este arte, la apertura de la verdadera naturaleza de la obra pictórica implicaba la negación del principio mimético de la producción de una ilusión de la forma táctil de las figuras presentadas.

En los capítulos XII y XIII del ensayo «Sobre el punto de vista en las artes» se dice que uno de los acontecimientos decisivos que ocurrió en la historia de la pintura europea es la reducción del contenido del cuadro al aspecto visual y fantasmático, es decir, la “eliminación de toda resonancia táctil”⁸, que durante mucho tiempo gobernó sobre la manera de pintar objetos. En el ensayo *El ojo y el espíritu*, capítulo II, se expone explícitamente la opinión de que al determinar el sentido del arte pictórico no hay lugar para hablar de “una evocación de los valores táctiles”⁹. La espectralidad de los cuadros se revela en la siguiente observación: el fantasma no se puede tocar. Si tratas de tocarlo, tu mano pasará por él y tocará un papel, un lienzo o una pared en su mera materialidad.

Lo que es interesante es que los dos términos utilizados en los sintagmas mencionados, la *resonancia* y la *évocation*, tienen su raíz en los verbos latinos que se relacionan directamente con la producción del significante de la materialidad sonora y con el acto de hablar (*re-sonare* y *ex-vocare*). En los dos casos, en la “eliminación de toda resonancia táctil” y la “évocation des valeurs tactiles”, el sentido del tacto se ha relacionado indirectamente con los fenómenos de la sonoridad y del habla. El cuadro no se puede oír porque no habla, correlativamente y en la misma medida en la que él, ante todo, no es una cosa palpable sino observable. Conforme a su esencia original, las obras pictóricas son objetos relacionados con lo visual y silencioso, y no con lo táctil y sonoro. La conclusión del abandono de la idea de la “mirada táctil”¹⁰ –de la que habla Ortega y Gasset– se consolida y verifica adicionalmente por la opinión de Merleau-Ponty sobre que “la pintura no evoca nada, y en particular no evoca lo táctil”¹¹. Ciertamente no evoca la cualidad táctil del objeto, porque no *e-voca* literalmente nada.

A diferencia de Platón, según Ortega y Gasset y Merleau-Ponty, las imágenes pictóricas como fantasmas artísticos en la dialéctica de lo presente y de lo ausente, ontológicamente, no alejan tanto al espectador de la realidad original cuanto le acercan expresamente y le abren el universo en las modalidades de su existencia visualizada. Se trata de un cambio fundamental, en el marco del carácter fantasmático de la obra pictórica, que ocurrió dentro de la teoría europea de las artes visuales. En vez de una representación inútil y falsa de las entidades reales, la producción pictórica se ve como una actividad que contribuye afirmativamente al descubrimiento de la estructura modal del mundo y a la comprensión de la posición del ser humano dentro de él. Vacía de contenido negativo, la fantasmaticidad de los cuadros decididamente dejó de ser tratada como un falso espejismo. El destino de este concepto se asemeja al de la Tierra que, al dar una vuelta completa alrededor del Sol, o de sí misma, ya no es la misma que al principio.

⁸ Ortega y Gasset, J., «Sobre el punto de vista en las artes», en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Taurus / Fundación José Ortega y Gasset, 2004, p. 169.

⁹ Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Ortega y Gasset, J., «Sobre el punto de vista en las artes», *op. cit.*, p. 168.

¹¹ Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, *op. cit.*, p. 27.

En el *Gorgias*, el arte de pintar se describe apofáticamente como una actividad que no se realiza por medio del lenguaje. Como ya se ha dicho, esa definición perdurará en las estéticas modernas.¹² En cualquier caso, los productos de la pintura no son de naturaleza verbal, puesto que lo pictórico consiste en la creación de objetos mudos. En el diálogo en el que se hace mención de Zeuxis expresamente (*Gorg.* 453c-d), se ha constatado definitivamente que las obras del pintor funcionan en silencio absoluto (*dia sigēs*) y sobre este rasgo se ha graduado la diferencia entre los tipos artísticos.

Entre todas las artes, según mi opinión, hay unas en las que la actividad manual constituye la parte principal y necesitan poco de la palabra, algunas de ellas no la necesitan en absoluto, sino que podrían llevar a cabo su función en silencio, como la pintura, la escultura y otras muchas. (*Gorg.* 450c)¹³

Platón posteriormente repetirá este motivo, confirmando así la importancia que le atribuyó. En el diálogo de *Fedro*, de nuevo se enfatizó el mutismo del cuadro como su determinación fundamental. El arte pictórico también está afectado por la siguiente constatación: “En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios.”¹⁴ (*Phaedr.* 275d) Si le preguntas a la imagen pictórica: “¿Qué quieres decir?”, no te puede dar una respuesta verbal y racional. Dentro de estas dos secciones, Platón define el ser de la pintura, partiendo de la oposición principal *sigan/legein*. Es un arte a-lógico, porque en lugar de funcionar en un vivaz principio dialogante y argumentativo de la comunicación, su efectividad es regida por el espacio del silencio puro.

Para determinar con mayor precisión qué piensa Platón sobre el silencio de las obras pictóricas, uno debe detenerse por un momento en la naturaleza y el significado del término concreto que usa cuando se refiere a este atributo. En ambas secciones de el *Gorgias* y el *Fedro*, se encuentra el verbo *sigan*, y no *siōpan*, que también está enlazado con el estado silencioso. Cuando habla de los cuadros ¿por qué Platón opta consistentemente por un término y no por el otro? Parece que con tal decisión no rige solo una razón estilística.¹⁵ Por consiguiente, ellos enmudecen, pero no porque no quieran hablar, y es allí donde su modo de existencia se enlaza con la ausencia de *logos*, es decir, con *sigē*. Como la imagen pictórica es un objeto exánime, su silencio no puede ser consecuencia de un acto intencional. Lo pictórico no decidió voluntariamente callarse, porque nunca pudo hablar.

La descripción de Platón de la propiedad fundamental de las obras que los pintores realizan no era solamente precisa sino que también era de gran alcance.

¹² Este tema en Ortega y Gasset, y en general la cuestión del reemplazo de la habla hecho por artistas visuales, está bien establecida en Leyra, A. M., «La mímica en el arte», Leyra, A. M. (ed.), *Tiempo de estética*, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 59-84. Por otra parte, sobre la traducibilidad y la (ir)reducibilidad de lo visible a lo verbalmente expresable, con especial atención al trabajo de Merleau-Ponty, incluidas las artes “no-lingüísticas”, consulte Pardo J. L., «Dos dogmas del semiologismo. El significado como imagen: de la fenomenología a la teoría de la argumentación», Leyra, A. M. (ed.), *Discurso o imagen: las paradojas de lo sonoro*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 119-149. En ambos ensayos se hace referencia a la herencia platónica.

¹³ Platón, *Gorgias*, en *Diálogos*, vol. II, trad. por J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 1983, p. 29.

¹⁴ Platón, *Fedro*, en *Diálogos*, vol. III, trad. por E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1986, p. 405.

¹⁵ La diferencia semántica entre los verbos *sigan* y *siōpan* consiste en el hecho de que el primero se refiere a una entidad que no puede hablar y el segundo a una que no lo quiere hacer voluntariamente. *Siōpan* implica la intención de callarse, mientras que *sigan*, como una oposición pura al verbo *legein*, significa “estar mudo” y se refiere a la ausencia de la capacidad de expresión verbal. Krischer, T., «Σιγῶν und σιωπῶν», *Glotta*, 59 (1981), pp. 93-107.

Ortega y Gasset parte de este pensador cuando advierte la misma característica y la define como crucial tanto para el investigador que quiere explorar la pintura como para el observador que está frente a los productos de este arte.¹⁶ De todas formas, es en su ensayo “La reviviscencia de los cuadros” donde el filósofo madrileño dedica el mayor espacio al mutismo de las obras pictóricas y donde se puede destacar, entre otras cosas, el siguiente apotegma:

Toda la gracia de la pintura se concentra en esta dual condición: su ansia de expresar y su resolución de callar.¹⁷

En la segunda mitad de la década de los cuarenta del siglo XX, casi simultáneamente con la publicación de este texto de Ortega y Gasset, Merleau-Ponty también inició de manera decisiva su reflexión teórica en torno a la cuestión de mutismo en las imágenes pictóricas. En sus conferencias, transmitidas en octubre y noviembre de 1948 por la radio francesa y publicadas póstumamente, formuló por primera vez el problema estético en cuestión. El filósofo parisiense en *La prosa del mundo* y *Signos* desarrollará la idea de la pintura como arte mudo, inspirado en la tradición de la fenomenología, y finalmente también en *El ojo y el espíritu*. En *Causeries* señala en relación a este tema que

se trata, como en la percepción de las mismas cosas, de contemplar, de percibir el cuadro según las indicaciones mudas de todas partes que me dan las huellas de pintura depositadas sobre la tela, hasta que todas, sin discurso ni razonamiento, se compognan en una organización estricta donde se siente claramente que nada es arbitrario, aunque no se esté en condiciones de explicarlo.¹⁸

En estos casos, la insistencia en la precisión terminológica tampoco es una consecuencia de un exceso analítico. Al notar los matices fenomenológicos creados por el uso de ciertos términos en las obras de ambos filósofos que se refieren a los productos del arte visual —y no a otros términos con un significado similar— se llega a una identificación aún más próxima a la naturaleza de estos gestos artísticos silenciosos. Cuando Ortega y Gasset habla de la pintura como de *una forma de mudez*, y Merleau-Ponty de *les indications muettes* de los cuadros, no es pedantería resaltar que el término “taciturnidad” y sus derivados léxicos emparentados están ausentes en estos lugares. Hay un motivo para ello.

El silencio de las obras pictóricas se manifiesta a base de su mutismo. Es un silencio absoluto y no un estado de taciturnidad. Si intentara establecer una correspondencia lingüística, siempre incierta, entre los términos en griego y en latín, la *taciturnitas* se

¹⁶ En el ensayo del 1946 se encuentra siguiente afirmación: “Ya Platón insiste en el mutismo del pintor”. En el texto publicado ocho años después fue escrita una observación en mayor medida idéntica: “Platón muestra interés en hacer constar que la pintura es una forma de mudez.” Cf. Ortega y Gasset, J., «La reviviscencia de los cuadros» e *Introducción a Velázquez*, en Ortega y Gasset, J., *Obras completas*, vol. VI, *op. cit.*, pp. 610-611 y p. 910.

¹⁷ Ortega y Gasset, J., «La reviviscencia de los cuadros», *op. cit.*, p. 611.

¹⁸ Merleau-Ponty, M., *El mundo de la percepción: siete conferencias*, trad. por V. Goldstein, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2003, p. 63. El filósofo también hablará sobre «la muda irradiación de la pintura». Cf. Merleau-Ponty, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio», en *Signos*, trad. por C. Martínez y G. Oliver, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 92.

correspondería semánticamente a *σιῶπῆ*.¹⁹ Ya se ha demostrado que Platón no define un cuadro a través de este tipo de ausencia de expresión verbal, y ahora tampoco lo hacen Ortega y Gasset o Merleau-Ponty. El enfoque comparativo-lingüístico nos parece imprescindible en la intención de comprobar si el contenido específico de la descripción en Platón puede rastrearse también en los idiomas que se originan del latín. La existencia de una equivalencia aproximada contribuye a la determinación de la estructura eidética de las imágenes pictóricas, ligada precisamente a la cuestión de la mudez.

La taciturnidad es una característica que no se atribuye a los cuadros, pero es posible achacarla a sus autores. En el plano empírico, los pintores generalmente no son mudos, ellos como los demás seres humanos pueden conversar verbalmente con otros miembros de su comunidad. Hay personas que son más introvertidas, y que tienen menos necesidad de hablar, y otras que tienen más ánimo para la conversación. La obra pictórica es siempre muda, y este atributo se le puede imputar al artista solo si tiene esta discapacidad (en la historia del arte existen ejemplos ilustres). Por su temperamento, los pintores pueden ser más silenciosos en su comportamiento, personas que no se autoexpresan de forma discursiva y no consideran el habla como una forma auténtica de comunicarse con los demás.²⁰

Sin embargo, aquí es imprescindible añadir que no se puede declarar que el cuadro es mudo tal como lo son una piedra o un pez. Las imágenes artísticas tienen su fuente en el pintor, en un ser inteligente. A diferencia de los objetos naturales y los animales, los cuadros son el producto de una actividad del hombre, en el que se imprime un cierto sentido, y todo el problema en la pintura se origina en el hecho de que en la creación de cuadros se trata de caminar desde un no-ser a un ser que no tiene capacidad de hablar y al mismo tiempo no deja de revelar de otra forma.

Teniendo en cuenta que, según Platón, el arte de pintar originalmente se comunica silenciosamente con el sujeto por medio de figuras visuales, es necesario definir con más precisión su actitud frente a estos rasgos. El filósofo ateniense no adopta una postura negativa sobre el arte pictórico en el mencionado *Gorgias*. Sin embargo, la obra platónica no tiene un punto de vista monolítico sobre la pintura, porque también lleva dentro de sí su condena radical. En los diálogos el *Sofista*, el *Político* y las

¹⁹ El verbo *taceo* no se refiere tanto a la realidad del silencio en general, cuanto a la posibilidad de hablar del ser humano y, en el sentido estricto, a la ausencia de la palabra hablada. Heilmann, L., «Silere-tacere: nota lessicale», *Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università di Bologna*, 1 (1955-1956), pp. 5-16. *Taceo* no es una contraposición a *mutus*, porque el primer término se refiere al habla de un modo negativo, mientras “il silenzio dei muti non è commisurabile alla parola”. *Ibidem*, p. 14.

²⁰ Tanto Ortega y Gasset como Merleau-Ponty, separadamente de Velázquez y Cézanne construyen una figura paradigmática del pintor silencioso y distante. Para ambos artistas es típica la falta de predisposición a la expresión verbal y la contención de disputar. Mientras Ortega y Gasset afirma que Velázquez era “retraído”, y que “en grado sumo” era silencioso, Merleau-Ponty dice que Cézanne no “soporta las discusiones, pues le agotan y nunca logra exponer sus argumentos”, y que “no lograba convencer con sus palabras y prefería pintar”. Cf. Ortega y Gasset, J., *Velázquez*, *op. cit.*, p. 632. y Merleau-Ponty, M., *La duda de Cézanne*, trad. por J. Cernay, Madrid, Casimiro libros, 2012, pp. 24, 31. ¿Corresponde siempre la peculiaridad silenciosa del pintor al mutismo de sus obras?

Dado que el pintor es un tipo de persona que, por su vocación, está más inclinado a expresarse a través de sus cuadros, que a través de las palabras, él no es tan capaz de tematizar verbal y teóricamente su obra en un sentido fuerte. Ortega y Gasset no tiene ningún dilema: “Cuando un pintor se pone a ‘decir’, a teorizar sobre su arte, lo que nos comunica no suele tener apenas que ver con lo que él mismo hace.” Ortega y Gasset, J., *Velázquez*, *op. cit.*, p. 650. Merleau-Ponty escribe que Cézanne no se puede comprender por completo si nos apoyamos “en sus propias opiniones sobre su pintura” y que “sólo obviando la mitad de lo que dice Cézanne”, hay que juzgar sobre su obra. Merleau-Ponty, M., *La duda de Cézanne*, *op. cit.*, pp. 27, 30. En confrontación con las palabras de filósofos y artistas, la articulación teórica no puede tener el mismo poder y penetración.

Leyes, la pintura será contemplada como el arte del ilusionismo óptico alejado de la verdad (*Soph.* 234b; 235e-236c) y como un juego frívolo (*Polit.* 288c, *Leg.* 889c-d). Finalmente, esta disciplina se marca, por lo tanto, como *léger de main*.

En el diálogo *Crátilo* existe una opinión afirmativa sobre las creaciones de los pintores, pero su fuerza de expresividad quedó explícitamente subordinada a la facultad de la palabra. El lenguaje y la pintura son dos modos distintos de la mimesis, no representan objetos de la misma manera (*Crat.* 430b). A pesar del establecimiento de un paralelismo semántico y sintáctico en la construcción de un cuadro y un lenguaje en relación con la representación de su referente –de los colores a la figura, de sílabas y letras a palabras y oraciones– se orientan, sin embargo, hacia aspectos diversos de su estructura. El primero imita la esencia de las cosas y la segunda solo su apariencia visual (*Crat.* 423d-e). Aunque la realidad verdadera va más allá de la capacidad del lenguaje, él la alcanza de forma más aproximada que la obra del arte pictórico.

Este no es el único lugar en el que encontramos una tensión. La *República* es otra obra de Platón en la cual se hacen evidentes sus dos formas de relacionarse con las imágenes artísticas. En los libros III y VI de este diálogo, las connotaciones negativas están ausentes. Se reconoce que existen cuadros bellos frente a aquellos que son malos y que por su naturaleza están emparentados con el lenguaje grosero (401a), la figura del pintor se menciona cuando se habla sobre la capacidad de contemplar las verdades más puras (484c-d), y en el marco de una metáfora la actividad del filósofo auténtico se representa figurativamente como el trabajo del pintor (501c). La situación con los dos últimos libros del diálogo es absolutamente diferente. En el libro IX, la pintura se asocia con los fantasmas y el estado irracional del alma que se distancia de la realidad verdadera (583b, 586b). Si el arte pictórico está mencionado en el ejemplo citado con el objetivo de demostrar un argumento que no tiene relación directa con la determinación de su naturaleza, en el libro X esta cuestión se convierte en algún momento en el tema central de discusión y la pintura se definirá como la imitación fantasmática de lo que realmente es (596e-598d). Por eso, la estructura general de este diálogo revela una oposición interna frente al tema en cuestión.

Mientras que en la *República* los lugares donde se elogia y se desestima la pintura están claramente separados y expuestos en partes opuestas, el *Fedro* es interesante porque contiene una sección distintiva en la que al mismo tiempo se critica y se revela el respeto al arte de pintar (*Phaedr.* 275d). Siendo mudos, en este diálogo los cuadros son denunciados –ellos son a-lógicos y se comportan como un fantasma de palabra viva. Sin embargo, a pesar de que tienen menos fuerza que las palabras, las imágenes pictóricas siguen calladas “dignamente” (*semnōs*). Aunque puede tener un significado peyorativo, el adverbio que Platón utiliza aquí indica un cierto grado de evaluación positiva del mutismo en este arte y atestigua la ambivalencia con la que se aproxima a esta característica elemental de los cuadros.²¹ La paz absoluta es un estado que está asociado con la dignidad.

²¹ En dicha sección no se han utilizado los términos relacionados con „eneós”, que tiene una connotación negativa y además de “mudo”, significa “tonto”, “lento”. Platón lo usa en el diálogo *Teeteto*, cuando, explicando lo que es el *lógos*, es decir la manifestación del pensamiento por medio del sonido que se articula en palabras (206c-d), dice que una persona muda de nacimiento no es capaz de formular sus opiniones verbalmente. Platón, *Teeteto*, en *Diálogos*, vol. V, trad. por A. Vallejo Campos, Madrid, Gredos, 1988, p. 308. De acuerdo con esto, los cuadros no son mudos en la forma en que lo serían las personas que no pueden hablar. La “estupidez” de un ser humano no tiene el mismo carácter que la mudez de una obra de arte.

Tanto Ortega y Gasset como Merleau-Ponty consideran consensualmente que el lenguaje verbal representa el instrumento de comunicación más perfecto que el ser humano tiene y esta postura tenía que reflejarse consecuentemente en sus pensamientos sobre el tema del mutismo visual de las imágenes pictóricas. En los ensayos «La reviviscencia de los cuadros» y «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» se señala que la claridad y la transparencia son dos atributos del lenguaje que lo hacen superior frente a otras formas de expresión. Su ausencia en la obra pictórica como un gesto mudo es completamente evidente. Además, Merleau-Ponty afirma concretamente que el texto de Platón revela más sobre Grecia que las obras artísticas no discursivas en el estado en que nos han llegado, como las estatuas de Olimpia.²² Una obra de arte damnificada no posee la elocuencia y el potencial semántico de un manuscrito roto o fragmento preservado. En las artes espaciales, el sentido está firmemente ligado a la materialidad del significante. No sucede lo mismo con los documentos de tipo verbal. En ellos está acumulado y reflejado el significado que en menor medida está sujeto a una mala influencia del tiempo sobre su transmisión.

Ambos filósofos concuerdan en que el signo pictórico requiere una interpretación posterior para que se comprenda mejor su trasfondo. Es necesario extraer el sentido latente de la obra pictórica en su forma más pura por medio de la verbalización. El cuadro comienza su vida por medio de la meditación y análisis de sus significaciones. Las obras pictóricas, como gestos mudos, por lo tanto, requieren la abstracción del propio sentido de su materialidad borrosa. Finalmente, esta es la razón que dan Ortega y Gasset y Merleau-Ponty a las articulaciones teóricas sobre las imágenes pictóricas y es el origen del que provienen sus textos sobre la institución de la pintura. Del cuestionamiento filosófico sobre la no-transparencia sugestiva de sus significados.

Sin embargo, la perfección del lenguaje en comparación con otras formas de comunicación intersubjetiva debe comprenderse de forma matizada. Esta cualidad del idioma Ortega y Gasset en el mismo ensayo la describe como “muy relativa”²³ y así desestabiliza la simplicidad y la unidimensionalidad de la tesis inicial. Por medio del arte pictórico se puede expresar lo que el lenguaje no logra. Por otro lado, Merleau-Ponty también defiende esta actitud afirmando explícitamente que el cuadro solo debido a su silencio inexorable permite la aparición de la pluralidad de interpretaciones y “las reinterpretaciones interminables”²⁴, y que el equivalente lingüístico-semántico exacto y único no existe para él. De allí proviene que la expresión pictórica posea una cierta peculiaridad en relación con la naturaleza y el alcance de los signos verbales.

Si la pintura, en general, puede ser considerada como un sistema lingüístico, en el marco de la traducción de lo pictórico al lenguaje verbal siempre hay un cierto grado de imperfección en la adecuación de contenido que quiere ser transferido de un medio a otro, porque la facultad del pensamiento visual no es idéntica a la del pensamiento conceptual. Partiendo también de la asimetría entre lo visto y lo pronunciado, es ilusorio pensar que uno “cuando se pone a hablar lo hace *porque* cree que va a poder decir lo que piensa”²⁵. La ley de la inadecuación de palabras e

²² Merleau-Ponty, M., «El lenguaje indirecto», en *La prosa del mundo*, trad. por F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1971, p. 155. Cf. Merleau-Ponty, M., «El lenguaje indirecto y las voces del silencio», *op. cit.*, pp. 94-95.

²³ Ortega y Gasset, J., «La reviviscencia de los cuadros», *op. cit.*, p. 610.

²⁴ Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, *op. cit.*, p. 50.

²⁵ Ortega y Gasset, J., «Miseria y esplendor de la traducción», en *Obras completas*, vol. V, *op. cit.*, p. 715.

imágenes artísticas suspende la ambición de dicha convicción, sin negar en sentido absoluto la eficacia de la acción verbal intencionada. En este sentido, frente al cuadro valdría la constatación de que siempre existe “exceso de lo que se quiere decir sobre lo que se dice o de lo que se dice sobre lo que se quiere decir”²⁶. El déficit o superávit en transmisión genera y estimula la legitimidad de la búsqueda continua o interminable de su verdadero significado. La pintura tienta a través de su ambigüedad y agota de manera frenética el lenguaje.

El lenguaje verbal es un medio de comunicación más perfecto que las artes visuales, pero el cuadro no se puede reducir a la palabra. En el marco de una relación estructurada de jerarquía surge, entonces, una paradoja irreprimible: por más que sea incuestionable que la palabra es superior frente a la imagen pictórica, ella, a pesar de su fuerza soberana, nunca podrá abarcar plenamente el sentido del tipo de expresión subordinada a ella. Del efecto de la contradicción de este escenario proviene la fuente que genera las oscilaciones que existen en Platón, Ortega y Gasset y Merleau-Ponty en cuanto a la evaluación del mutismo y la visualidad de la obra del pintor. Por un lado, el lenguaje es un medio a través del cual es posible lograr la autorreflexión y la actividad intelectual en su forma más pura. Por otro lado, el cuadro se presenta como un objeto no discursivo, y en cierto modo enigmático, que pone de relieve los límites del lenguaje y la razón.

Parece que en cuanto nos confiamos y mostramos seguridad acerca de un significado de una obra pictórica, ésta se burla de nuestra confianza, ya que su silencio es inquebrantable. En otras palabras: la creciente abundancia de perspectivas teóricas diversas con respecto a la determinación del sentido posible de las imágenes artísticas, en lugar de explicarlo de una vez por todas, confirma todavía más el misterio inagotable de una disciplina silenciosa que, entre otros, fue practicada por Zeuxis, Velázquez y Cézanne.

Cada pintor crea un idioma que habla solo un hombre. Según Ortega y Gasset el estilo de cualquier pintor no puede repetirse y los artistas visuales no se entienden entre sí. Merleau-Ponty, por su parte, señala que cada pintor empieza desde el principio, reconstruye su lenguaje visual de nuevo. Por ese motivo entraña una enorme dificultad intentar encontrar una interpretación fiel de los innumerables espacios de silencio. El problema que se presenta ante el filósofo que quiere reflexionar sobre la pintura siempre es el mismo: las imágenes pictóricas son fantasmas que no pueden hablar.

Si el cuadro se queda en silencio: ¿Cómo saber qué es lo que él quieren decir? ¿Socava, finalmente, la hipótesis fundamental de la que parten Platón, Ortega y Gasset y Merleau-Ponty sus superestructuras posteriores, porque el cimiento en el que se basan sus interpretaciones es demasiado elástico? Si se parte de la premisa de que la obra pictórica es muda, entonces ¿cómo verificar con absoluta certeza qué es lo que ella expresa y qué es lo que significa? El mutismo visual de los cuadros continúa ocultando su enigma.

²⁶ Merleau-Ponty, M., «El fantasma de un lenguaje puro», en *La prosa del mundo*, op. cit., p. 27.